

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ
имени Н. А. Римского - Корсакова



*К. Е. Гиндина, А. А. Кашпурин,
Н. С. Эрте*

**СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ
АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ:**

Черты стиля, проблемы интерпретации

Учебно-методическое пособие



18 62



Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
Кафедра камерного ансамбля

*К. Е. Гиндина, А. А. Каишурин,
Н. С. Эрте*

СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ: Черты стиля, проблемы интерпретации

Учебно-методическое пособие

Специальность 53.05.01
Искусство концертного исполнительства

Специализация программы
Фортепиано
Оркестровые инструменты (скрипка)

Санкт-Петербург
Саратов

2024

УДК [78.071.1 (470+571):78.082.2](075)

ББК 85.23(2)7:85.245

Г 49

Гиндина, Ксения Евгеньевна
Кашпурин, Александр Александрович
Эрте, Наталья Сергеевна

Скрипичные сонаты Альфреда Шнитке: черты стиля, проблемы интерпретации: учебно-методическое пособие / К. Е. Гиндина, А. А. Кашпурин, Н. С. Эрте; Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова. Кафедра камерного ансамбля. — Санкт-Петербург; Саратов: Амирит, 2024. — 45 с. ISBN 978-5-00207-664-2. EDN TXLPES

Учебно-методическое пособие посвящено тематическому разбору скрипичных сонат Альфреда Шнитке. Детальный подход к проблемам исполнительской интерпретации как образной, так и технической направленности ориентирован на студентов и аспирантов музыкальных вузов, обучающихся по специальности 070101 «Инструментальное исполнительство (фортепиано)». Целью пособия является методическая помощь студентам-исполнителям в освоении особенностей музыкального языка и нотации композитора, а также расширение рамок учебного репертуара.

Рецензенты:

кандидат искусствоведения, декан оркестрового факультета
А. В. ИВАНОВ

профессор кафедры камерного ансамбля
И. Н. ДЗЕКЦЕР

Печатается по решению Редакционно-издательского совета
Санкт-Петербургской государственной консерватории
имени Н. А. Римского-Корсакова

ISBN 978-5-00207-664-2

© Гиндина К. Е., Кашпурин А. А.,
Эрте Н. С., 2024

© Санкт-Петербургская государственная
консерватория имени Н. А. Римского-
Корсакова, 2024

Содержание

<i>Введение</i>	4
Эволюция музыкального стиля Шнитке (на примере камерного творчества)	5
Трактовка тембров скрипки и фортепиано в скрипичных сонатах Шнитке	10
Соната для скрипки и фортепиано № 0, op. 8 (студенческая) ...	11
Соната для скрипки и фортепиано № 1, op. 30	14
Соната для скрипки и фортепиано № 2, op. 49 (quasi una Sonata)	26
Соната для скрипки и фортепиано № 3, op. 248	36
<i>Заключение</i>	42
<i>Список рекомендуемой литературы</i>	43

Введение

Данное учебно-методическое пособие посвящено тематическому разбору и исполнительской интерпретации скрипичных сонат Альфреда Шнитке. В решении этих задач авторы опираются на собственный исполнительский опыт, а также на записи сонат, сделанные как при жизни композитора (в первую очередь М. Лубоцким), так и современные.

При написании настоящей работы авторы использовали следующие нотные издания:

- *Шнитке А. Г.* Соната № 0: для скрипки и фортепиано. СПб.: Композитор, 2009.
- *Шнитке А. Г.* Соната № 1: для скрипки и фортепиано. Изд. 2-е, испр. СПб.: Композитор, 2017.
- *Шнитке А. Г.* Соната № 2 (quasi una Sonata): для скрипки и фортепиано. СПб.: Композитор, 2010.
- *Шнитке А. Г.* Соната № 3: для скрипки и фортепиано. СПб.: Композитор, 2013.

Данное пособие не претендует на полноту исследования наследия композитора, но может быть полезно студентам, исполняющим его произведения в классе камерного ансамбля, или желающим погрузиться глубже в стиль и образный мир музыки Шнитке.

Эволюция музыкального стиля Шнитке (на примере камерного творчества)

Творчество Альфреда Шнитке невозможно рассматривать вне его философских и духовных исканий. Будучи человеком эрудированным, интересующимся религией и философией, в своей музыке композитор ставил вопросы, выходящие далеко за рамки музыкального искусства. Личные воспоминания, интервью позволяют понять, что он с детства проявил себя человеком «ищущим», сомневающимся, не приемлющим ничего поверхностного. Терзаемый вопросами самоопределения (прежде всего национального: имея немецкие и еврейские корни, родился и прожил большую часть жизни в России), Шнитке через все творчество пронес идею-образ «одинокого героя», чужестранца, обреченного быть непонятым и непризнанным. Идея трагического мироощущения художника, безусловно, романтическая, отсылающая к Шуберту и Малеру, обретает в творчестве композитора актуальное звучание и реализуется совершенно новым музыкальным языком.

Камерно-инструментальная музыка занимает особое место в творчестве Шнитке; для композитора она является областью для экспериментов и реализации новых технических приемов. Часто камерные произведения являлись этюдами к более масштабным работам. В то же время три скрипичные сонаты представляют собой «знаковые» сочинения, «квинтэссенцию» стиля разных творческих периодов Шнитке. Обозначим эти периоды и их основные черты.

По словам композитора, его первые музыкальные слуховые впечатления связаны с музыкой Шуберта, Моцарта и, конечно, Баха. Вспоминая короткий, но очень важный для Шнитке, период жизни в Вене с 1946 по 1948 год, он замечает:

«С современной музыкой не было никаких соприкосновений <...> почти всегда это было очень неинтересно. Даже помню первое неприязненное ощущение от музыки Дебюсси»¹.

Именно в этот период он решает, что хочет стать композитором. Известно, что Шнитке получил слабое начальное музыкальное образование и привык многое осваивать самостоятельно. Еще до обучения в Московской консерватории он изучал книги по теории и оркестровке, в частности, Римского-Корсакова, пробовал сочинять. Исходя из анализа сохранившихся произведений раннего периода, можно сделать вывод о масштабе мышления композитора. В его музыке уже слышится

¹ Беседы с Альфредом Шнитке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. М., 2003. С. 29.

тот самый «романтический внутренний герой», о котором было сказано выше. Этот образ, контрастирующий и конфликтующий с окружающей действительностью, делает музыку Шнитке автобиографичной и очень искренней. В ор. 6 (Пять прелюдий и фуг для фортепиано), **Скрипичной сонате ор. 8 № 0** слышатся влияния позднеромантических сочинений Мясковского, учителя Евгения Голубева, у которого Шнитке учился в консерватории по композиции. Параллельно с этим, в партитурах Симфонии ор. 17, Первого скрипичного концерта и оратории «Нагасаки» раскрывается потенциал композитора, способного на масштабные по форме и глубокие по содержанию, эпические партитуры в духе Прокофьева, Шостаковича.

В 60-е годы Шнитке обращается к трудам западноевропейских композиторов и теоретиков 50–60-х годов. Среди них «Упражнения по двенадцатитоновому контрапункту» Кшенека, «Тексты» Штокхаузена, «Основы музыкальной серийной техники» Аймерта, статьи Лигети и др.

«В шестидесятые годы, особенно с 1963 по 1968 год, я занимался собственным “ликбезом”. Я изучал очень много сочинений Штокхаузена, Булеза, Пуссера, пытался понять их технику, пытался “присвоить” технику, то есть всё это перенять, научиться и адекватным образом мыслить. Это диктовало и определенную эстетику, которую я некоторое время принимал и пытался себя в нее втиснуть»². Увлечение математическими приемами в музыке коснулось почти всех композиторов поколения «шестидесятников».

Многие опробовали в своей музыке додекафонно-серийную и сериальную системы. Но Шнитке никогда не становился идеологом того или иного направления, он считал, что это ограничило бы его творческую свободу. Композитор всегда находил в новшествах что-то интересное для себя и развивал это в дальнейшем.

«Вся эта серийная музыка у многих авторов мне кажется все-таки своего рода обманом. Что это — загадка без разгадки? Что это — искусственный язык, дистиллированный музыкальный язык, подчинённый строжайшей рациональной регламентации, но как бы совсем внесемантический. <...> Как будто человек управляет силами, которые ему не подчиняются»³.

Композитор активно использует серийную технику в произведениях этого периода, однако всегда допускает известную свободу.

Стоит упомянуть, что обширные познания в области теории музыки отразились в большом количестве теоретических работ, где Шнитке касался творчества Прокофьева, Шостаковича, Стравинского, Бартока, композиторов нововенской школы, Хиндемита, Кейджа, Мессиана и многих других. Возможно, поэтому в произведениях этого времени неизбежно ощущается влияние одного из предшественников. Помимо **Первой скрипичной сонаты**, написанной с использованием серийной техники, появляется ряд камерных сочинений, изобилующих новейшими исполнительскими приемами и символами нотации, микрохроматикой и алеаторикой, многократными указаниями вроде *tempo rubato*, *aperiodico*, *ad libitum*.

² Беседы с Альфредом Шнитке... С. 46.

³ Там же... С. 48.

Среди них: Три стихотворения Марины Цветаевой, Диалог для виолончели и семи инструментов, Первый струнный квартет, который интересен тем, что предвосхищает стиль «позднего» Шнитке с его концепцией не последовательно происходящих событий, а единого целого; музыки, «лирически замкнутой в самой себе», по выражению В. Холоповой⁴.

Следующим этапом в творчестве Шнитке стало формирование концепции «полистилистики». Основные принципы нового метода композитор сформулировал в докладе, представленном на Международном музыкальном конгрессе в Москве 8 октября 1971 года:

«Расширение круга выразительных средств, интеграции „низкого“ и „высокого“ стилей, „банального“ и „изысканного“, <...> общей демократизации стиля. Субъективная страстность авторского высказывания подкрепляется документальной объективностью музыкальной реальности, представленной не только индивидуально-отраженно, но и цитатно»⁵.

На концепцию Шнитке оказала влияние и общемировая тенденция XX века в стремлении к универсальности и единству культур, синтезу искусств, взаимопроникновению жанров и стилей. По словам самого композитора, он впервые осознанно воспользовался принципами полистилистики во **Второй скрипичной сонате**, написанной в 1968 году. Метод включает в себя приемы *цитирования* и *аллюзии* (автор определяет эти два принципа как противоположные друг другу). *Цитирование* может быть использовано в двух вариантах: «цитирование техники» (оригинальный термин самого Шнитке), подразумевающее использование стереотипных элементов чужого стиля (характерные мелодико-гармонические обороты), и собственно цитирование чужого текста (точные или переработанные цитаты). Принцип *аллюзии*, по классификации Шнитке, «проявляется в тончайших намеках и невыполненных обещаниях на грани цитаты, но не переступая ее»⁶. Концепция Шнитке в значительной степени сформировалась вследствие его активной работы в кино и мультипликации, где он неоднократно использовал прием стилизации, которая, по мысли композитора, призвана «разрушить» рамки времени и пространства, переосмыслить некие образы-символы. Например, обращение к музыке классиков для Шнитке связано с символом вечности, истинной красоты, прекрасного и гармоничного мира искусства. Вслед за Второй скрипичной сонатой в этот период появляются «Сюита в старинном стиле», «Поздравительное рондо» для скрипки и фортепиано, Серенада для пяти инструментов. Впрочем, и более поздние произведения Шнитке в разной степени продолжают этот ряд музыкальных реминисценций и отсылок, в частности, серия произведений для различных составов «Moz — Art»; «Lebenslauf» для четырех метрономов, трех ударных и фортепиано; «Musicanostalgica» для виолончели и фортепиано; Септет; Менуэт для

⁴ Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М., 1990. С. 53.

⁵ Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке // Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке... С. 330.

⁶ Там же. С. 328.

струнного трио; Первая виолончельная соната; Сонатина для фортепиано в 4 руки и многие другие сочинения.

Новый период творчества (согласно терминологии самого Шнитке, «тихий период») начался с произведений 70-х годов. Вот что пишет композитор об этих сочинениях: «Сейчас я испытываю потребность в музыке тихой, ритмичной, равномерной»⁷. Однако он не отказался в полной мере от серийной техники, а стал пользоваться ею более свободно. Все меньше проявляется острая конфликтность, а статичность изложения подчеркивает внутреннюю сосредоточенность сочинений. Началом этого периода можно считать написание Фортепианного квинтета (памяти матери композитора), затем появляются «Stille Nacht», «Lebenslauf», Второй струнный квартет, «Гимны» для различных составов, «Тихая музыка» для скрипки и виолончели. Начиная с 1985 года, когда с композитором случился первый инсульт, музыка стала отражением изменений в его мировоззрении. Шнитке погружается глубже в ряд философских и религиозных вопросов о «высших силах», о вере в существование которых он неоднократно говорил при жизни.

«Прежде было чувство, что будто находящееся внутри меня как бы имеет структуру кристаллическую, окончательную, имеет некую идеальную форму. А сейчас другое: я уже не кристаллическую структуру чувствую, а бесконечно изменчивую, текучую»⁸.

Процесс сочинения музыки стал представляться ему относительным и не окончательным.

«У меня такое представление, что это — мир миражных существований, который бесконечен и бескраен. Для него как бы есть сфера теневая — то, что *не* записано в нотах, то, что *не* оставило следов. И есть область уже не теневого, а реального бытия — то, что *стало*. В этом смысле в реальной среде живет то, что Моцарт успел написать, а в теневой, ирреальной — огромный звуковой мир, который он не успел осуществить. Можно даже предположить, что этот неосуществленный Моцарт бесконечен, как бесконечен Бах и все другие великие. Таким образом, реальная музыка есть лишь небольшая часть огромного музыкального мира, с которым человек имеет дело. Если он будет внимателен, он его почувствует, этот огромный иллюзорный музыкальный мир»⁹.

Иначе говоря, мир наполнен уже существующей музыкой, а композитор лишь фиксирует ее, поэтому истинное произведение искусства и кажется нам как будто уже знакомым.

В последние годы творчества композитор следует, прежде всего, интуиции и «внутреннему слышанию», при этом свободно использует весь накопленный опыт. Для произведений этого периода характерны ясность, прозрачность и лаконичность. Появляется множество камерных произведений, среди которых Струнное трио, Третий и Четвертый струнные квартеты, Фортепианный квартет (как

⁷ Холопова В., Чигарёва Е. Альфред Шнитке... С. 95.

⁸ Шнитке А. Реальность, которую ждал всю жизнь... Беседа с Ю. Макеевой // Альфреду Шнитке посвящается / сост. А. В. Богданова. М., 2001. С. 42. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 2).

⁹ Там же. С. 42.

набросок второй части Фортепианного квартета Малера), Фортепианное трио, Вторая виолончельная соната, **Третья скрипичная соната** и др. Благодаря тесному контакту с М. Ростроповичем был написан ряд произведений с участием виолончели, в том числе Эпилог из балета «Пер Гюнт» для виолончели, фортепиано и магнитофонной записи хора.

Часто вызывает затруднение окончание главной партии у скрипки: повторяющаяся пять раз на forte с акцентами четверть «до» (т. 30). Следует вспомнить, что это своеобразный лейттон Сонаты, самостоятельная образная единица. Чтобы сконцентрировать внимание слушателя на ней, необходимо исполнить такт совершенно ровно, энергичным, «настойчивым» звуком, непременно увеличивая динамику к концу такта!

The image shows a musical score for Violin and Piano, Op. 30, No. 1, Part II, measures 26-30. The score is written in a single system with two staves. The top staff is for the Violin and the bottom staff is for the Piano. The time signature changes from 2/4 to 3/4, then 4/4, then 5/4, and finally back to 3/4. The key signature is one sharp (F#). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. A box labeled '14' highlights a specific rhythmic motif in the violin part, which is a quarter note 'do' (C4) with an accent. The piano part provides a complex accompaniment with various rhythmic patterns and dynamics.

Пример 8. Соната для скрипки и фортепиано № 1, оп. 30, II ч.

Связующая часть, которая начинается в т. 31, содержит значительные ритмические трудности. Прихотливая, экстравагантная мелодия скрипки звучит на фоне бурлящих мотивов фортепиано, состоящих из шести звуков серии первой части. Каждая партия написана в своем метре, и исполнителям бывает сложно не «разойтись». Неудобство усугубляется тем, что регистр фортепиано не позволяет скрипачу четко слышать происходящее в фортепианной партии, а обилие скачков у скрипки побуждает исполнителя к ритмическим отклонениям. Поэтому ответственность за ансамблевое единство ложится на пианиста: в тех тактах, где можно услышать сильную долю (см. т. 36, 43 и т.д.), он должен совпасть со скрипачом.

В исполнении побочной партии (т. 74) не должно быть излишней выразительности: тема фортепиано представляет собой спокойный, холодный и рассудительный монолог. Однако она же в проведении скрипки приобретает бытовой, легкомысленный характер благодаря вальсовому сопровождению. Несмотря на ту же ремарку, что и у фортепиано (*piano semplice*), скрипачу желательно сыграть свой материал в совершенно иной манере, подчеркивая неожиданные tenuto, акцентируя синкопы, подсакивая на легких восьмых.

Каденция скрипки (т. 108–109) потребует от музыканта динамической и штриховой точности (разумеется, *subito mezzo forte* в данном контексте лучше трактовать как *subito piano*), логичного замедления, чтобы стало возможным последующее *molto accelerando*. Но помимо этих задач, необходимо проявить определенную фантазию, услышать интонации народного наигрыша и воплотить их с долей веселости:

Пример 9. Соната для скрипки и фортепиано № 1, ор. 30, II ч.

Эпизод с препарированным фортепиано (начиная с т. 114) напоминает известное танго из Concerto grosso № 1 и представляет собою трудность иного рода. Звучание фортепиано должно быть подобно скрипичному *pizzicato*. Авторское указание «Для достижения сухого, отрывистого звучания сильно прижимать свободной рукой звучащие струны»⁹ исполнимо, только если пианист будет играть стоя. Специфическую задачу представляет организация быстрого перемещения точки опоры: важно не допустить пауз или остановок. Дополнительной проблемой является тот факт, что на роялях разных фирм чугунная рама устроена различным образом, так что иногда она разделяет струны, которые требуется зажать рукой одновременно. Удобнее всего играть этот фрагмент на роялях фирмы Blüthner, так как на других инструментах рама не позволяет зажать нужные струны одновременно.

Соло фортепиано (*ritu mosso*, т. 142–186) требует от исполнителя выдержки и точного распределения нарастания звука. Октавы в левой руке должны служить опорой для всей фактуры, пианисту полезно представить звучание контрабасов и виолончелей, играющих эти ноты *detache* в динамике *fortissimo*:

Пример 10. Соната для скрипки и фортепиано № 1, ор. 30, II ч. (начало)

⁹ Шнитке А. Г. Соната № 1: для скр. и фп. Изд. 2-е, испр. СПб.: Композитор, 2017. (Собр. соч.: по материалам архива композитора / проект изд., общ. ред. и предисл. А. Ивашкина. Серия VI: Камерные соч.: Т. 1: Соч. для скр. и фп., скр. соло и альтя соло. Тетр. 2). С. 21.

Заключение

Камерная музыка Альфреда Шнитке, в частности его сонаты для скрипки и фортепиано, в настоящее время звучит с концертной эстрады все чаще, неизменно находя живой отклик и сочувствие в сердцах слушателей. Думается, что включение этих произведений в репертуар студентов консерваторий и других музыкальных вузов не только полезно, но необходимо. На материале сонат Шнитке молодые музыканты учатся работать с характерной для второй половины прошлого века нотацией, фактурой, ритмикой, осваивают специфические приемы звукоизвлечения и педализации, знакомятся с философскими концепциями и разным миром музыки XX столетия. Кроме того, мы не сомневаемся, что к сочинениям композитора исполнители смогут вернуться и после окончания обучения, несомненно, найдя для себя что-то новое.

С Нулевой сонатой, юношеским опытом начинающего композитора, мы считаем возможным в общих чертах познакомить студентов 2–3 курса перед углубленной работой над более зрелым сочинением: Первой или Второй сонатой. Что касается Третьей сонаты, позднего и весьма трудного произведения Шнитке, мы рекомендуем приступить к ней не ранее 4–5 года обучения.

Чрезвычайно важно понимать, что для осознанного исполнения произведений Шнитке недостаточно простого чтения нотного текста, необходима определенная эрудиция, анализ концепции композитора, погружение в его философский и эмоциональный внутренний мир. Следует руководствоваться чувством меры, высокими эстетическими и этическими идеалами, остерегаться примитивной театральности, звуковых преувеличений, пустой изобразительности. Иными словами, интерпретация сонат не должна сводиться к умению «щипать» струны, «ударять» по клавишам, играть на препарированном фортепиано. Всё это не имеет никакого смысла, если каждое выразительное средство не подчинено общей концепции, не служит определенной образной задаче. Поэтому точное выполнение написанного в нотах должно быть подкреплено ясным ощущением единого целого, идеи и драматургии сочинения, только тогда оно будет осмысленным и убедительным.

Мы хотели бы пожелать исполнителям плодотворной, вдохновенной и увлекательной работы над сонатами Альфреда Шнитке, в заключение процитировав слова Валентина Сильвестрова о бесконечности творческого процесса:

«Истинность <...> не дается в руки. Она как бы всегда должна выступить в новом виде. Как только сознание закрепит ее за *этой* формой, она уходит в какую-нибудь другую. И в этом окончательная непознаваемость истины»¹.

¹ Беседы с Альфредом Шнитке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003. С. 58.

Список рекомендуемой литературы

- XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования: сб. ст. / ред.— сост. М. Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания, 2006.
- Аверьянова О. Русская музыка второй половины XX века. М.: Росмэн, 2004.
- Альфред Шнитке. Статьи, интервью. Воспоминания о композиторе. / сост. А. Ю. Хржановский. М., 2014.
- Альфреду Шнитке посвящается: К 65-летию со дня рождения / сост. В. И. Горлинский, Е. Б. Долинская, А. Казурова; отв. ред. А. В. Богданова. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 1999. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 1).
- Альфреду Шнитке посвящается / сост. А. В. Богданова. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2001. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 2).
- Альфреду Шнитке посвящается / отв. ред. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2003. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 3).
- Альфреду Шнитке посвящается: К 70-летию композитора / ред.-сост. Е. Б. Долинская, А. В. Богданова. М.: Композитор, 2004. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 4).
- Альфреду Шнитке посвящается: In memoriam / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2006. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 5).
- Альфреду Шнитке посвящается: In memoriam / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2008. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 6).
- Альфреду Шнитке посвящается: К 75-летию композитора / ред.-сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2010. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 7).
- Альфреду Шнитке посвящается / сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2011. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 8).
- Альфреду Шнитке посвящается / сост. А. В. Богданова, Е. Б. Долинская. М.: Композитор, 2014. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 9).
- Альфреду Шнитке посвящается / сост. Е. Б. Долинская, Н. Ананьева, П. Цветкова; ред. И. А. Немировская. М.: Композитор, 2016. (Из собраний «Шнитке-центра»; Вып. 10).
- Беседы с Альфредом Шнитке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. М.: Классика-XXI, 2003.
- Богданова А. Музыка и власть (постсталинский период). М.: Наследие, 1995.
- Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989.
- Екимовский В. Уходит эпоха // Культура. 1998. № 28. С. 1.

- Демченко А. Альфред Шнитке. Контексты и концепты. М.: Композитор, 2006.
- Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986.
- Долинская Е. О русской музыке XX века (60–90-е годы): учеб. пособие по курсу «История современной и отечественной музыки». Изд. 4-е, испр. и доп. М.: Композитор, 2004.
- Захарова Е. Диалогическая структура камерно-инструментальных ансамблей Шнитке // Из наследия отечественных композиторов XX века: сб. ст. по материалам творческих собраний молодых исследователей. Вып. 3 / ред.-сост. И. М. Ромащук. М.: РОО «Союз московских композиторов», 2005. С. 61–83.
- Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: межвуз. сб. ст. / Магнитог. гос. консерватория; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Вып. 3. Магнитогорск, 1997.
- Из прошлого и настоящего музыкальной культуры: межвуз. сб. ст. / Магнитог. гос. консерватория; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Ч. 2. Магнитогорск, 2004.
- Исследования. Публицистика: к XX-летию кафедры музыкальной критики: сб. науч. ст. / сост. Л. Г. Данько. СПб., 1998.
- История отечественной музыки второй половины XX века: учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005.
- Комарденкова-Шнитке И. По страницам семейного альбома Шнитке. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2003.
- Мартынов В. Конец времени композиторов / послесл. Т. Чередниченко. М.: Русский путь, 2002.
- Матюшонок И. Звуковой образ в камерно-инструментальных сочинениях А. Шнитке // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2010. № 2 (14). С. 8–11.
- Никитина Л. Советская музыка. История и современность. М., Музыка, 1991.
- Отечественная музыкальная культура XX века. К итогам и перспективам / отв. ред. и сост. М. Е. Тараканов. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1993.
- Отечественная музыкальная литература. Вып. 2 / ред. Е. Е. Дурандина. М.: Музыка, 2002.
- Паршина М. Фортепиано в камерных сочинениях А. Шнитке 1960–1970-х годов // Фортепиано. 2004. № 1. С. 23–26.
- Рождественский Г. Преамбулы: сборник музыкально-публицистических эссе, аннотаций, пояснений к концертам, радиопередачам, грамм-пластинкам / сост. Г. Алфеевская. М.: Сов. композитор, 1989.
- Леденев Р. Статьи. Материалы. Исследования: Монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М. И. Катунян. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007.
- Скурко Е. «Шнитке посвящается» — жанр научного сериала // Музыкальная академия. 2006. № 2. С. 191–195.
- Степчкова Л. Перелистывая страницы памяти. М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2002.
- Холопова В. Композитор Альфред Шнитке. Челябинск, Аркаим, 2003.

- Холопова В., Чигарёва Е.* Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1990.
- Чигарёва Е.* «Ощущение бесконечно продолжающейся жизни...» // Советская музыка. 1991. № 9. С. 13–19.
- Чигарёва Е.* Художественный мир Альфреда Шнитке: Очерки. СПб.: Композитор, 2012.
- Шнитке А.* Статьи о музыке / ред.-сост. А. В. Ивашкин. М.: Композитор, 2004.
- Шульгин Д.* Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая лига, 1993.
- Alfred Schnittke zum 60. Geburtstag — Eine Festschrift / hrsg. von den Internationalen Musikverlagen Hans Sikorski.* Hamburg, 1994.
- Lemaire F. C.* La musique du XXe siècle en Russie et dans les anciennes républiques soviétiques. Paris: Fayard, 1994.
- Ivashkin A., Restagno E., Wilson E.* Schnittke. Turin, 1993.

ISBN 978-5-00207-664-2



Ксения Евгеньевна Гиндина
Александр Александрович Кашпурин
Наталья Сергеевна Эрте

**СКРИПИЧНЫЕ СОНАТЫ
АЛЬФРЕДА ШНИТКЕ:
Черты стиля, проблемы интерпретации**

Учебно-методическое пособие

Оригинал-макет
М. А. Серебренников

Подписано в печать с оригинал-макета 11.11.2024.
Гарнитура Minion. Формат 70×100¹/₁₆. Бумага офсетная.
Печать цифровая.
Усл. печ. л. 3,75. Тираж 50 экз. Заказ № 5958-24.

Отпечатано в типографии ООО «Амирит».
410004, г. Саратов, ул. Н. Г. Чернышевского, 88, лит. У.
Тел.: 8-800-700-76-33 | (845-2) 24-86-33
E-mail: zakaz@amirit.ru
Сайт: amirit.ru