

С. В. ВЕНЧАКОВА

**Творчество Р. К. Щедрина:
эволюция, жанровые
и звуковые эксперименты**

VI ТОМ УЧЕБНОГО
КУРСА «ОТЕЧЕСТВЕННАЯ
МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА XX –
ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКА»

С. В. Венчакова

**Творчество Р. К. Щедрина:
эволюция, жанровые и звуковые
эксперименты. VI том учебного
курса «Отечественная
музыкальная культура XX –
первой четверти XXI века»**

«Издательские решения»

Венчакова С. В.

Творчество Р. К. Щедрина: эволюция, жанровые и звуковые эксперименты. VI том учебного курса «Отечественная музыкальная культура XX – первой четверти XXI века» / С. В. Венчакова — «Издательские решения»,

ISBN 978-5-44-908969-4

Заключительный том учебного курса «Отечественная музыкальная литература XX — XXI веков» для студентов IV курса музыкальных училищ посвящен 85-летнему юбилею русского композитора Р. К. Щедрина. В контексте эволюции творческого стиля композитора показательны инновационные находки в следующих сферах — жанровой, инструментальной, акустической.

ISBN 978-5-44-908969-4

© Венчакова С. В.
© Издательские решения

Содержание

ОТЗЫВ	6
РЕЦЕНЗЕНТ	7
ОТ АВТОРА	8
90-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ	10
ВВЕДЕНИЕ	10
Методическая разработка на тему: «Творчество Р. К. Щедрина. Эволюция стиля»	10
Методическая разработка на тему: «Фортепианные концерты Р. К. Щедрина»	23
Методическая разработка на тему: «Полифония Р. К. Щедрина»	30
Конец ознакомительного фрагмента.	35

**Творчество Р. К. Щедрина: эволюция,
жанровые и звуковые эксперименты
VI том учебного курса «Отечественная
музыкальная культура XX –
первой четверти XXI века»**

С. В. Венчакова

Редактор Павел Вячеславович Венчаков

© С. В. Венчакова, 2022

ISBN 978-5-4490-8969-4

Создано в интеллектуальной издательской системе Ridero

ОТЗЫВ

Доктора искусствоведения, доцента, профессора кафедры симфонической и камерной музыки ФГБОУ ВО «Московский государственный университет дизайна и технологии», члена союза композиторов России, члена Правления Московского музыкального общества Радзеевской О. В.

РЕЦЕНЗЕНТ

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования и методики преподавания музыки ФГБОУ ВО «Мордовский государственный педагогический институт им. М. Е. Евсевьева» Молостцова И. Е.

ОТ АВТОРА

Целью создания цикла методических разработок по дисциплине «Отечественная музыкальная литература XX – XXI веков» для студентов IV курса музыкальных училищ (специальности: 53.02.04 «Вокальное искусство», 53.02.05 «Сольное и хоровое народное пение», 53.02.06 «Хоровое дирижирование», 53.02.03 «Инструментальное исполнительство», 53.02.07 «Теория музыки»), явилась, прежде всего, систематизация исследовательской, а также художественной литературы (в том числе современной), представляющей личность и творчество русского композитора XX – первой половины XXI века – Р. К. Щедрина.

Следует отметить, что учебники по указанному предмету в течение долгого периода времени не переиздавались. Учебная литература, появившаяся в последние годы, содержит необходимые базовые сведения по темам курса, но объём учебных изданий не способен отразить многие актуальные проблемы композиторского творчества, а также представить целостный анализ музыкальных произведений.

Цикл методических разработок явился результатом многолетнего преподавания вышеуказанного курса. Работы включают значительный по своему масштабу объём образовательного материала, в основе которого – подробный обзор важнейших аспектов творческой деятельности композитора, а также разбор большого количества авторских сочинений. Последовательность работ и их объём, а также общие эстетико-стилевые проблемы музыки XX – первой половины XXI веков, представленные в лекционных курсах, могут варьироваться в зависимости от специализации студентов. Строгая логическая последовательность каждой методической разработки наглядно демонстрирует план урока, ключевые тематические вопросы, итоговые требования к аттестации учащихся. К каждой работе прилагается обновлённый список научно-исследовательской литературы и нотное приложение, что может послужить добавочным учебно-методическим материалом для студентов-музыкантов в изучении произведений названного автора, также фигурировать в процессе написания рефератов, курсовых и творческих работ. Каждая тема курса продемонстрирована в виде открытых уроков с созданием мультимедийной презентации.

Цикл методических разработок, посвящённый творчеству Р. К. Щедрина:

1. «Творчество Р. К. Щедрина. Эволюция стиля» – работа связана с характеристикой основных стилистических черт Р. К. Щедрина в контексте соответствующей исторической эпохи и художественных тенденций. Также представлен краткий аналитический разбор ряда показательных сочинений, демонстрирующих стилиевые взаимосвязи композитора с фольклором, джазом; специфику переосмысления традиционных и академических жанров инструментальной и вокально-хоровой музыки.

2. «Фортепианные концерты Р. К. Щедрина. Эволюция стиля» – план урока ориентирован на подробное знакомство с фортепианными концертами композитора в контексте общей стилиевой эволюции инструментального творчества.

3. «Полифония Р. К. Щедрина» – для раскрытия данной темы автор привлекает обширный художественно-культурный материал, излагая его в разделах, характеризующих полифонию как неотъемлемую черту авторского почерка композитора. Специфические принципы полифонического стиля во многом обусловили уникальность трактовки традиционных полифонических форм.

4. «Р. К. Щедрин. Хоровое творчество» – в работе рассмотрены хоровые сочинения композитора, многие из которых – поистине экспериментальные. В этой области творчества

на современном этапе представлены традиционные элементы русской музыкальной культуры, в том числе – духовная тема.

5. «Р. К. Щедрин. Опера «Мертвые души» – структура разработки охватывает логично сопряженные вопросы, связанные с характеристикой оперного творчества Р. Щедрина в целом, истории создания названной оперы, ее жанровой основы и драматургии. В процессе анализа оперы рассмотрены ее общестилевые черты; также вокальные партии, сцены, связанные с пантомимой; особенности хорового, ансамблевого и оркестрового письма.

6. «Р. К. Щедрин. Балетное творчество» – автор работы ставит задачу выявить наиболее важные стилистические черты и закономерности жанра в процессе знакомства с балетами, созданных в разные периоды творчества.

7. «Р. К. Щедрин. Произведения для оркестра» – целью работы являются знакомство с оркестровым творчеством композитора. Как известно, особая специфика его сочинений базируется на основе диалектического единства традиционных творческих установок и обширной области музыкальных экспериментов.

8. «Р. К. Щедрин. Камерные сочинения» – это область творчества определила постоянные эксперименты в плане акустических свойств и, в конечном итоге – поиск новых звуковых миров.

Светлана Вячеславовна Венчакова, музыковед, преподаватель теоретических дисциплин ГБПОУ Республики Мордовия «Саранское музыкальное училище им. Л. П. Кирюкова», член Союза композиторов России.

Автор выражает благодарность Венчакову П. В. за помощь в подготовке материала рукописи.

90-ЛЕТНЕМУ ЮБИЛЕЮ Р. К. ЩЕДРИНА ПОСВЯЩАЕТСЯ

ВВЕДЕНИЕ

Программа курса «Музыкальная литература» направлена на формирование музыкального мышления учащихся, на развитие навыков анализа музыкальных произведений, на приобретение знаний о закономерностях музыкальной формы, специфики музыкального языка.

Предмет «Отечественная музыкальная литература XX – первой половины XXI веков» является важнейшей частью профессиональной подготовки студентов теоретических и исполнительских отделений музыкальных училищ и училищ искусств.

В процессе изучения курса происходит процесс анализа и систематизации различных особенностей музыкальных и художественных явлений, знание которых имеет непосредственное значение для последующей исполнительской и педагогической практики студентов. Создаются условия для научно-творческого осознания художественных проблем и осмысления различных исполнительских интерпретаций современных музыкальных стилей. В целом создаётся гибкая система профильного обучения, без критерия «узкой специализации», способствующая углублению профессиональных навыков, активизации творческой заинтересованности студентов в работе.

Целостное изучение художественно-эстетических направлений, стилей базируется на интеграции знаний студентов в различных областях: истории зарубежной и русской музыки (до XX – первой половины XXI веков), мировой художественной культуры, анализа музыкальных произведений, исполнительской практики, что обеспечивает формирование нового профессионально обобщённого знания.

Методическая разработка на тему: «Творчество Р. К. Щедрина. Эволюция стиля»

Цель урока: проследить эволюцию стиля и драматургических принципов на примере анализа некоторых сочинений Р. Щедрина.

Музыка — никогда не лгущее свидетельство своего исторического времени. Это летопись истории и её отзвуки во времени.
Р. Щедрин

План урока:

1. Страницы биографии Родиона Щедрина. Этапы формирования личности

Творчество Р. Щедрина (род. в 1932) являет собой целую эпоху в истории музыкальной культуры XX века и рубежа XX – XXI веков. Ради более целостного представления о музыке и стилистике композитора следует рассмотреть некоторые его сочинения, созданные в разные периоды творчества. Также важна оценка видной общественной и музыкально-литературной деятельности композитора, эстетические установки – всё то, что определяет своеобразие его собственной творческой линии в русском искусстве.

В высказываниях Щедрина разных лет проходят в качестве сквозного вывода его суждения о специфике музыки как искусства и сравнение музыки с другими видами искусств. Композитор говорит: «...Заметили вы такой парадокс: в кино, скажем, всегда хотят видеть новое, в музыке же, как правило, – слышать уже знакомое. <...> Видимо, есть какая-то специфика в музыке. Музыка – это своеобразный, совершенно специфический язык. Тут люди консервативны» [цит. по 14, с. 10]. Сам Щедрин твердо формулирует первостепенность *личного пути в искусстве*: «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но должен быть своим» [цит. по 14, с. 10]. Одно из условий собственного пути Щедрина было и есть прекрасное знание *музыкальной современности*.

Одним из аспектов формирования Композитора и Личности явилось вдохновение его древнерусским церковным пением. К 1000-летию христианства им была создана опережающая свое время, основанная на подлинном материале «Стихира» (1988). Премьера этого сочинения состоялась в США. Исключителен в эти годы был и факт создания «русской литургии» – 60-минутной музыки для хора а cappella со свирелью «Запечатленный ангел» по Н. Лескову (1988).

Путь самого Щедрина верно определен музыковедом В. Холоповой как «путь по центру». Этот «центр» не только стилевой – в нем слиты воедино и генетический код композитора, уходящий корнями в русскую национальную культуру; вся музыкальная современность и верность традиции, прекрасное знание мировой классики, желание создавать «музыку для слушателя» – «Мы пишем для людей – такова не только эстетическая, но и этическая суть творчества».

Резонанс прошлого очень важен для Щедрина. Русская тема – центр стиля композитора и магистральная линия его творчества, начиная с самых ранних произведений (балет «Конек-Горбунок», Первый фортепианный концерт, Первая симфония) до сочинений последних лет (хоровая опера «Боярыня Морозова», «Бельканто на русский лад» для виолончели и фортепиано, «Эпиграф графа Толстого к роману «Анна Каренина», «Виват!» Санкт-Петербургская увертюра для симфонического оркестра и др.).

Тема истории России глубоко пережита и прочувствована композитором: факты его собственной биографии и истории его семьи неоднократно это подтверждают. В 2008 году были изданы «Автобиографические записи» – воспоминания, рассуждения о собственном творчестве и судьбе. Семья Щедрина происходит из русского духовенства. Дед по отцовской линии был священником в маленьком городке Алексин Тульской губернии, отец и семь его братьев окончили Тульскую духовную семинарию, дядя композитора впоследствии преподавал и служил регентом в этой семинарии. В 30-е годы XX века двое из братьев отца пропали в подвалах НКВД. Все сыновья священника из Алексина имели музыкальные способности, но только отец Родиона Щедрина – Константин Михайлович, – стал профессиональным музыкантом-педагогом, окончив Московскую консерваторию в 1917 году. Мать композитора, Конкордия Ивановна, была глубоко верующим человеком и воспитала сына в духе православия, хотя в СССР это было не просто. Дед композитора по материнской линии происходил из среды тамбовских мещан, был участником революционных событий 1905 года, одним из первых в советском государстве получил звание «Герой труда». Бабушка по материнской линии происходила из аристократического рода, окончила Смольный институт благородных девиц и свободно владела тремя языками; члены ее семьи эмигрировали во Францию.

Генетический код семьи Щедрина, несомненно, способствовал становлению его личностных и профессиональных качеств, стимулировал интерес к истории русского православия. Известно, что композитор хорошо знает тексты богослужебных книг, восхищается красотой православной иконы. Своим любимым писателем считает Н. Лескова, предки которого также были священниками; а тексты некоторых произведений включают цитаты из Священного писания. Сочинения на сюжеты Лескова, демонстрирующие синтез православного мирозерцания писателя и композитора – Русская литургия «Запечатленный ангел» (1988) и опера «Оча-

рованный странник» (2002) – принадлежат к наиболее вдохновенным страницам творчества Щедрина.

...Музыка окружала Родиона Щедрина с самого детства: он слышал игру отца на скрипке и фортепиано, музицирование фортепианного трио в составе отца и его братьев. Мальчик поступил в музыкальную школу. Вскоре началась Великая отечественная война. В Москве все школы были закрыты. Семья Щедриных была эвакуирована в Самару (тогда Куйбышев). В этот же город был эвакуирован и Д. Шостакович, завершивший там Седьмую симфонию. Юному Родиону довелось услышать легендарную премьеру этого сочинения под управлением С. Самосуда. Большой театр также был эвакуирован в Самару. Д. Шостакович и К. Щедрин руководили в Самаре Союзом композиторов: первый – как председатель, второй – как ответственный секретарь. Кроме того, Шостакович много помогал семье Щедриных.

По возвращении в Москву Родиона отдали в Центральную музыкальную школу («школу детей одаренных родителей»), но мальчик вначале занимался без большой охоты, проявляя даже непослушание; доходило до того, что он дважды убежал на фронт и добрался до Кронштадта. Родители планировали отдать мальчика в Нахимовское морское училище в Ленинграде и отослали туда его документы. Но тут произошло событие, в конечном счете приведшее к появлению композитора Родиона Щедрина. В 1944 году в СССР открылось новое учебное заведение – Московское хоровое училище (мальчиков). Его создатель и первый директор, известный хормейстер А. В. Свешников пригласил Константина Михайловича Щедрина преподавать музыкально-теоретические предметы, а тот, в свою очередь, попросил зачислить в учебное заведение Родиона. Мальчик имел абсолютный слух и неплохой голос. Работа в хоре открыла новые сферы. Позднее композитор вспоминал: «Пение в хоре захватило меня, затронуло какие-то глубинные внутренние струны... И первые мои композиторские опыты (как и опыты моих товарищей) были связаны с хором» [цит. по 14, с. 33]. Мальчик познал многие произведения мировой хоровой культуры: сочинения Жоскена де Пре, Палестрины, Орlando Лассо, Дездеуальдо, И. С. Баха, Бетховена, Шуберта, Шумана, Берлиоза, Гуно, Верди, Брамса, Брукнера, Бортнянского, Глинки, Чайковского, Чеснокова, Гречанинова, Рахманинова, Кастальского... Когда руководитель хора обращался к страницам русской духовной культуры, ему приходилось заменять слова церковного текста на «нейтральные». Композиция в училище не преподавалась, но высокая музыкальная подготовка позволяла ученикам осуществлять первые опыты в сочинении музыки, многие из которых тут же исполнялись самими хористами. В 1947 году в Хоровом училище был проведен композиторский конкурс, жюри возглавлял А. Хачатурян. Родион Щедрин стал победителем этого конкурса. Ученики также имели возможность общаться с крупнейшими музыкантами – Д. Шостаковичем, Г. Гинзбургом, С. Рихтером, Э. Гилельсом, Я. Флиером. Учителем Родиона по фортепиано был известный педагог Григорий Динор. В 1950 году Щедрин поступил в Московскую консерваторию на два факультета: фортепианный – в класс Я. Флиера, на композиторский – в класс Ю. Шапорина.

Композитор Родион Щедрин считается идеальным исполнителем своих фортепианных сочинений. Профессор Ю. А. Шапорин, эрудит, прекрасно знавший русскую поэзию и прозу, также оказал огромное влияние на формирование творческой личности Р. Щедрина. В 1955 году он закончил Московскую консерваторию по обоим специальностям, в 1959 году закончил аспирантуру по композиции (класс Ю. Шапорина).

Ещё будучи студентом консерватории, Щедрин стал интересоваться русским фольклором. Ежегодные фольклорные экспедиции в огромной степени способствовали этому – композитор побывал во многих районах России, открыв для себя новые грани музыкального мира.

Выдающийся русский поэт XX века Андрей Вознесенский в книге «Кристалл и крест композитора» называет Р. Щедрина хранителем Ордена профессионализма. «Вся его жизнь до секунды посвящена искусству. Магический кристалл должен быть кристаллом, а не аморфной размазнёй – иначе магия не свершится. Он чувствует геометрию креста, на котором распят

творец... Композитор имеет дело с Духом в прямом виде, не через слово, не через краску, без посредников, напрямую – с космическим строем. И не в услаждении уха дело – в партитуре мировой гармонии. Музыка – это познание идеалистической основы нашего мира, материализованное в звуке» [2, с. 232].

2. Индивидуальность и современность в творчестве Р. Щедрина

Некоторые представленные качества его многогранной личности: руководство Союзом композиторов России, политическая деятельность, работа в международном жюри – наряду с сочинением огромного числа произведений и исполнительством, публицистической деятельностью. Следует отметить также огромную любовь к русскому фольклору и классике – музыкальной и литературной: А. Пушкин, Н. Гоголь, А. Чехов, Л. Толстой, Н. Лесков (их сочинения стали основой балетов, хоров, опер). Авторы XX века: С. Антонов, А. Твардовский, А. Вознесенский, А. Грин, С. Маршак, В. Боков, И. Харабаров, И. Ляпин – в их творчестве композитор отмечает *подлинность и оригинальность* литературного языка. Творить музыку на русское слово – принципиальная эстетическая установка композитора. Исследователи отмечают, что при внутреннем общении с произведениями русской литературной классики наибольшее созвучие себе Щедрин находит в прозе Гоголя и Лескова, меньшее, например, в Достоевском: «взгляд на мир с лукавинкой ближе, чем гениальный психоанализ», – говорит композитор [14, с. 7].

По мнению В. Холоповой, «... в ментальности музыки Щедрина, как и Глинки, пересекаются качества, идущие от мироощущений классицизма и народного творчества. От классицизма – бодрая энергия моторных ритмов, в некоторых инструментальных циклах – редкий в XX веке уверенный приход к свету. Но при этом Щедрина нельзя отнести к убеждённым «неоклассицистам». А от народной музыки – тот налёт сдержанности, ... которым отличается традиционная народная манера выразительности. Щедрин разъясняет: «Просто я всегда любил и сейчас люблю подлинно народное музицирование» [14, с. 7].

3. Р. Щедрин и фольклор

Любовь к фольклору выразилась в создании целых жанровых пластов, новаторски введенных в академическую музыку и в слуховое сознание современников: частушки – Первый концерт для оркестра «Озорные частушки» (1963); народный речитатив, народная манера пения и плачи – сцены из оперы «Мёртвые души» (1976), эпизоды «Поэтории» (1968); колокольность – Второй концерт для оркестра «Звоны» (1968); русское церковное пение – «Стихира» к 1000-летию христианства (1988). Есть в творчестве арсенале Щедрина ещё одно примечательное сочинение, названное исследователями «русской литургией» – хор а cappella со свирелью «Запечатлённый ангел» по Н. Лескову (1988). В русском фольклоре Щедрин находит особые тембры голоса, особую функциональность и специфические пропорции ритма. «В народной ритмической основе одна восьмая часто равна семи 16-ым, и не септоль это, а именно совершенно другие взаимоотношения цифр», – отмечает Щедрин [14, с. 8].

Популярный во всём мире концерт «Озорные частушки» иллюстрирует новый тип симфонизма. Жанр частушки вводится не только в виде отдельной цитаты, но и в качестве *основы симфонического произведения* (прототипом сочинения послужила «Камаринская» Глинки). Это принципиально новая форма, логика которой складывается из огромного числа мотивов. В этом случае тематическую функцию приобретают и тембры, и регистры; движение безостановочно, с регулярной ритмикой, подобно джазовой пьесе. Так Р. Щедрин даёт развитие русскому национальному напеву, подобно «Рапсодии в стиле блюз» Д. Гершвина.

Щедрин принадлежит к поколению шестидесятников: в это время с трудом доставались и изучались партитуры, осваивалась техника. Но в этот период вошло познание поэзии виднейших советских литераторов – А. Вознесенского, Е. Евтушенко, Р. Рождественского, а также творчества С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Берга, А. Веберна, А. Шёнберга, В. Лютославского, К. Пендерецкого. В целом музыка Щедрина базируется в системе языка именно XX века: хроматической 12-тоновостью, гемитоникой, пользуется понятиями пространственности музыкального времени, асимметричными структурами ритма и музыкальных форм, полистилистикой, додекафонией и алеаторикой, сверхмногоголосием, обратимыми музыкальными формами.

Несмотря на всестороннее знание технических приёмов музыки авангарда, приобщение к его эстетике не состоялось. Щедрин сформулировал свой принцип: «авангард иссушил многих моих коллег и на Западе, и в Союзе», отмечал исчерпание авангардистской тенденции; ситуации, когда композиторы писали исключительно для композиторов.

Щедрин говорит: «Инверсиями, ракоходами, стройными двенадцатитоновыми рядами, <...> – без композиторской интуиции, без яркой музыкальной идеи сердец людских не затронешь. <...> слушателю, не искушенному в новомодных системах, <...> безразлично все, кроме главного: захватила его музыка, увлекла, удержала ли его слушательское внимание или нет» [20, с. 113].

С культурой джаза, мюзикла, рок-музыки Щедрин познакомился в 60-е годы в США, одновременно с известным советским композитором Кара Караевым, очень компетентным в области джазовой музыки. Посмотрев «Вейтсайдскую историю» Л. Бернстайна, Щедрин был буквально потрясён величайшим профессионализмом. Джазовые виртуозы – Боб Брукмейер, Стен Кентон, Дейв Брубек, Ахмад Джамал, певица Крис Коннор, Джерри Маллиген – эти мастера, говорил Щедрин, делают настоящий джаз.

«Такой фантастической техники я раньше ни у кого не слышал! После концерта мы говорили с музыкантами всю ночь. Помнится, у нас даже вспыхнул спор. Он велся, в основном, к вопросам, полифонии. Я задиристо утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и „вертикален“, что полифония в том виде, в каком она представлена в классической музыке, джазу недоступна... Джерри Маллиген бурно возражал мне. Потом взял инструмент, подозвал Боба Брукмейера, они вдвоём стали наглядно „доказывать“, как я был неправ. Играли они увлечённейше, демонстрируя отменную полифоническую технику. Джазовые темы излагались в увеличении, уменьшении, каноном, проходили во всех видах контрапунктов и т. п. Артисты выказали глубокие познания в музыкальной литературе от венских классиков до Стравинского и Шёнберга. Я был сражён... Причина моего прежнего равнодушия к джазу – я путал коммерческий, штампованный... псевдоджаз с джазом подлинным, вырастающим из живой народной традиции» [цит. по 14, с. 14].

Композитор включает джазовые темы в Фортепианный концерт №2 (1966), и создаёт собственный мюзикл – «Нина и 12 месяцев» по сказке С. Маршака (1988).

Щедрин говорит: «Музыка – это огромный мир, окружающий человека <...> как воздушное пространство, как солнечная система, – такой же необозримый и бескрайний. Мы иногда даже не осознаём, какое большое место занимает музыка в нашей жизни. Не будь её, человек просто не мог бы выразить всего богатства своих чувств, всей сложности и многоцветности их – от яркой, ослепительной радости до глубокой и безысходной скорби» [14, с. 18].

4. «Новаторские» жанры Р. Щедрина

Щедрин является создателем многих жанровых видов. В их числе – концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра («Поэтория» на ст. А. Вознесенского); новый вид транскрипции («Кармен-сюита», «Два танго Альбениса»,

оркестровые транскрипции «Детской» Мусоргского); новый вид оперного оркестра – с заменой скрипок хором в народной манере («Мёртвые души»); параллельную драматургию «народной» и «классической» оперы («Мёртвые души»); мюзикл на русский сюжет, но на японском языке («Нина и 12 месяцев» на сюжет С. Маршака); концерты для оркестра (например, «Озорные частушки» целиком построены на основе фольклорного материала; стилизованный мелодический распев появляется только на заключительном этапе композиции. В «Звонах» красочная картина колокольных звучаний создается средствами серийной и сонорной техники. Сочинение завершается мелодией в стиле знаменного распева. Интересные индивидуальные черты имеют оркестровые концерты «Старинная музыка российский провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни»); русская хоровая опера («Боярыня Морозова»); русская литургия на канонические церковные тексты, но по мотивам повести Н. Лескова для хора а саррелла и свирели («Запечатленный ангел»); симфония, состоящая из 25 прелюдий (Вторая симфония); балет в форме 24-х прелюдий, 3-х интерлюдий и 1-й постлюдии («Чайка»). Часто Щедрин использует интересный прием – пение оркестрантов в симфонических произведениях («Стихира», «Старинная музыка российский провинциальных цирков»); пространственные эффекты в инструментальной музыке («Геометрия звука»). В этот список могут быть включены и другие сочинения. Естественно, что переструктуризации подвергается и сонатная форма; создаются собственные приёмы формообразования. Так, например, принцип монтажной композиции (модель, используемая в киноискусстве), скомпонованной из фрагментов в целое, лежит в основе структуры Второй симфонии – «25 прелюдий» (жанровое название «прелюдия» здесь условно). Из подобных прелюдий-фрагментов «монтируются» крупные полотна: опера «Мёртвые души» и балет «Чайка». Мастерство Щедрина-драматурга позволяет в синтезе со сценическим рядом не только дать возможность быстрого переноса действия, но и выстроить интригу, способную заинтересовать современного слушателя.

В числе очень известных и любимых во многих странах произведений Щедрина – «Basso ostinato» (1961). Судя по названию, это может быть пассакалья в стиле необарокко, на самом деле – совершенно новаторское басовое ритмоостинато.

5. Кантата «Бюрократиада»

Ещё одно знаковое сочинение – кантата «Бюрократиада» (1963), написанная на подлинный текст «Памятки отдыхающему в пансионате «Курпаты». Намеренный бытовизм текста уже звучал в музыке XX века: «Четыре газетных объявления» на тексты «Известий ВЦИКа» А. Мосолова, оперы «Новости дня» П. Хиндемита, «Нос» Д. Шостаковича (сцена в газетной экспедиции). Но у Щедрина уровень *сатирического* поднят до *символа*. По этому пути идёт С. Слонимский, создав «Концерт-буфф» (1964).

Примечательна стилистика кантаты «Бюрократиада». Композитор использует жанры: арии (в различных стилях), дуэты, хоралы; монодии, каноны, фуги, прелюдии, постлюдии; приёмы антифона (вся стилевая сторона кантаты – неоклассична). Весь тематический материал интересно сочетается с типично бытовым текстом, диссонантной гармонической функциональностью, серийной техникой и особыми приёмами звукоизвлечения, что в итоге приводит к новым темброинтонационным версиям звука.

Структура и тематизм кантаты «Бюрократиада»

№1 Прелюдия;

№2 Речитатив тенора «Приём отдыхающих в пансионат»:

На фоне плавного повествования выделен распев: окончание фразы «срока путёвки» – «Обязан!» провозглашает хор, которому отвечает солирующее меццо-сопрано (в ритмическом увеличении);

№3 Ария сопрано «Пансионат „Курпаты“ рассчитан только на отдых». Плавное пение подчёркнуто мерной пульсацией аккордов сопровождения в стиле старинных арий. Но монотонная речитация конца фразы (здесь подчёркивается очередное ограничение прав отдыхающих) словно «отсекает» фразу резким акцентом-ударом;

№4 Фуга «При опоздании» – ритмически равномерная пульсация четвертных длительностей (изредка – восьмые) выделяет линию скрытого голосоведения. Четырёхголосное стреттное проведение темы воспринимается как нудно повторяемое «нравоучение»;

№5 Дуэт и хорал «Приезд и отъезд»;

№6 «Монодия» – используется приём утрированного скандирования: три речевых периода замыкаются хоровым унисоном. Фраза «только в камере хранения» как бы выражает крайнюю степень гнева (подобные унисонные фрагменты хоров можно встретить в операх Глюка – хор фурий из «Орфея»), в данном случае в музыке передаётся потрясающий комизм;

№7 Двойной канон «На пляже пансионата» – строгая полифоническая форма включает гомофонно-гармоническое оформление, что в итоге образует второй план-пародию (в тексте – это слова очередного параграфа). В целом создаётся эффект ложной значительности, бурной бюрократической фантазии;

№8 Соло тенора «Экскурсии по курорту оплачиваются отдыхающими», созданное по типу арии Lamento – очень серьёзного жанра с определённым типом тематизма. В данном случае утрирование интонации жалобы (нисходящей м.2) становится пародией, карикатурой;

№9 Фуга «Стоянка машин» – подчёркнутая назойливая нарочитость в повторении слов современного табу вконец обесмысливает их;

№10 Постлюдия – завершение сюиты, представляющее собой повторение Прелюдии №1.

Остроумная шутка, сатира произведения, построенного по принципу жанрового «очуждения», явилась не просто капризом художника. Один из исследователей творчества Р. Щедрина, музыковед М. Тараканов отмечает, что «...музыкант, решивший обнажить средствами своего искусства утраченную тупость продукта,... прибегнул к приёмам утрированного, пародийного интонирования... Эффект пародирования... – *музыкальная интонация* стала носителем авторского отношения к тексту» [13, с. 241]. Кантата, представившая «театр абсурда», во многом подготовила вокальный строй и приёмы гротескного интонирования, разнообразно представленные в опере «Мёртвые души».

6. «Поэтория» на стихи А. Вознесенского

Ещё одно примечательное в стилевом отношении сочинение Щедрина. Жанровое определение: кантата-оратория. Главное отличие от классической трактовки – включение живого поэтического слова, подразумевающего не просто декламацию стихов, а воспроизведение их голосом автора с присущей ему оригинальной манерой чтения. Давнее общение с Андреем Вознесенским, в 60-е годы ставшим, наряду с Евгением Евтушенко, кумиром передовой молодёжи, вдохновило композитора на создание этого произведения. У Р. Щедрина и А. Вознесенского много общего; у обоих – острое чувство современности, яркость и блеск авторской художественной речи. «Поэтория» представляет собой «Концерт для поэта в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра», с введением также синтезатора света (в партитуре прорисована соответствующая партия света *Lucis*). «Световой инструмент композитор рассматривает как своеобразный оркестровый инструмент, равноправный с другими. Так же, как оркестр, свет выполняет и функцию сопровождения (например, во второй части поэт читает на световом фоне, без музыки), и несёт определенную смысловую нагрузку в становлении драматургии образов. Так, в первой части поэтический текст «На тысячу верст кругом равнину утюжит смерть...» сопровождается фиолетовым цветом, а слова «способность к самопожертвованию единственна у людей» – красным и желтым. Или,

когда звучит лирическое «Прощай, мое лето, пора мне, на даче стучат топорами...» – спокойный, статический (по ремарке автора), зеленый вторит поэту. Откровенной иллюстрацией воспринимается во второй части малиновый и желтый цвета, сопровождающие колокольный звон в оркестре (стихи «Несли не хоронить...» и «Молитва»). Помимо этого, композитор использует свет как формообразующий элемент: музыкальные кульминации, как правило, сопровождаются усилением световой динамики, а в третьей части резкие перемены цветов подчеркивают смысловые акценты в музыке и тексте («Из ташкентского репортажа») [1].

Сам поэт выступил в ней в качестве чтеца своих строк. Композитор говорил, что сочинение возникло под впечатлением от стихов Вознесенского. Сначала у Щедрина была мысль «занотировать» интонации голоса автора. Поэтическое слово передаётся в «Поэтории» двумя способами. Один из них – привычное воспроизведение поющими голосами, наделяющими речь музыкальной интонацией. Другой – поэтическая декламация, использующая возможности чисто *речевого* произнесения текста. В этом случае текст также наделяется музыкальным звучанием, но эта музыкальность проявляется в речевой интонации, в которой нет опоры на звуковысоту.

Идея синтеза ненотированного, «скользящего» чтения и высотно нотированной музыкальной системы до этого периода не имела аналога в истории русской музыки. В исполнительском составе есть партия контральто, рассчитанная на голос Людмилы Зыкиной. Включение в академическую ораторию народно-характерной певицы стало таким же коллажем, как использование частушки в фортепианном концерте. Для самого композитора народный вокальный тембр был «реконструкцией» ещё одного национального элемента, наряду с колокольными звонами и знаменным распевом. Он усматривал родство с особым тембром голоса Зыкиной в голосах предков-сказительниц и деревенских плакальщиц.

Замысел «Поэтории» – показ коренных проблем современного мира, судеб людей, размышления о долге художника перед Родиной. Связь прошлого и настоящего, пережитом народами России, выразилась в показе темы войны, подвиге самопожертвования и меры оценки событий последующих лет.

Каждая из трёх частей «Поэтории» имеет свою тему. В первой части – события Отечественной войны, предстающие в осмыслении художника, отделённого от них временной дистанцией. Вторая часть – воззвание к прошлому, к нравственным ценностям. Третья часть – призыв к современникам, к человеческой совести. Объединяет сочинение образ природы, исполненный проникновенной тишиной...

Щедрин сделал монтаж из нескольких стихотворений и поэм книги А. Вознесенского «Ахиллесово сердце», изданной в 1966 году: «Гойя», «Потерянная баллада», «Латышский эскиз», «Кроны и корни», «Оза», «Лонжюмо», «Из Ташкентского репортажа», «Тишины!» и др. Есть ещё одна важная сторона замысла сочинения: осуществить на современном русском материале светский аналог западным пассионам, или «страстям», подобным пассионам И. С. Баха. Эта традиция в музыкальном искусстве уже была представлена в 1966 году: создание «Страстей по Луке» К. Пендерецким для чтеца, солистов, хора и оркестра. Произведение дало новейшую музыкальную интерпретацию монументальному старинному жанру. Важно отметить, что в условиях советской власти всё церковное было вне закона. Тем не менее, Щедрина удалось приблизиться к западному аналогу, выстроив свою, глубоко нравственную концепцию. Все отобранные стихи повествуют о жизни, смерти, надежде на возрождение. Россия, Родина – собирательный образ («Единственная Россия, единственная моя»); война, похороны, землетрясение – и день рождения, надежда «жить ощущеньем, цветом».

Соотношение музыки и поэтического слова в «Поэтории» во многом отражает установки немецкого драматурга Б. Брехта (1898 – 1956), его трактовку природы синтеза искусств в эпическом театре – разграничение составных элементов, подчинённых единой цели. Брехт ввел в музыковедческую терминологию понятие «очуждение». В условиях синтеза искусств эффект

очуждения заключается в том, что каждый из его компонентов даёт свою, особую трактовку темы или образа, которая не исчерпывается другим. Так, музыка в «Поэтории» создаёт самостоятельную драматургическую линию, приведённую в соответствие с поэтическим словом, но не исключаящую и моментов противостояния. Этот своеобразный контрапункт позволяет музыке представлять своё истолкование образам поэтического текста.

7. Драматургия частей Поэтории

В I части «Поэтории» содержатся программные слова:

*Но выше Жизни и Смерти, пронзающие, как свет
Нас требует что-то третье, чем выделен человек.*

В пассионах композиторы по традиции прибегали к той или иной речитации Евангелиста (эти элементы, представленные в музыке Баха, включает Пендерецкий). Так же и у Щедрина в центре находится чтец. Для западных пассионов принято типично обращение к старинным хоралам и псалмодиям. Щедрин обращается к аналогичным пластам традиционной русской культуры – чтению молитвы, колокольному звону, народным плачам. Пением Зыкиной, в котором ему слышатся голоса предков, он, как лейттемой, прославляет всю музыку «Поэтории». Её плач, голошение как раз и отвечает жанру «страстей». Но мелодический характер этой партии композитор выдержал в настоящей современной, практически авангардной манере. Начальное соло – вне диатоники, тональности, метра, с длинными глиссандо и нетемперированными «сбросами» звука (хотя как раз голосом Зыкиной в начальном и заключительном соло и пропеваётся звуковысотный центр «es», объединяющий произведение):

В авторской аннотации к исполнению «Поэтории» Щедрин указал на использование некоторых элементов и отдельных принципов старинного русского безлинейного нотного письма. На этом материале, а также на интонациях русских народных плачей построена партия сольного женского голоса. В процессе развёртывания начальной мелодии проявляются свойства чистой песенности (вариантное обновление мотивов от исходной звуковысоты «es»): В этой теме песенное начало проявляется ещё полнее, соединяется с приёмами декламации (ярко выраженная ораторская интонация).

Следующий пример – фанфары войны. Это музыкальный символ тех жестоких испытаний, о которых повествует текст. Именно здесь особенно проявляются ораторские приёмы дикции в голосе поэта. Следует говорить об *интонационной* подготовке этого элемента, поскольку ораторский стиль произведения был не просто декламацией, – к нему композитор подошёл последовательно. От плача, раздумья к твёрдому провозглашению – такова логика интонационной драматургии первой части «Поэтории»:

В первой части есть момент временного успокоения, раздумья. Этот созерцательный фрагмент связан с образами природы. На первый план вновь выходит декламационное начало, трактованное очень своеобразно: «внутренний монолог», музыкальное интонирование сведено к минимуму и сказывается в ритмической неравномерности повторов отдельного тона и изменения его высоты. Так образуется полярность: ожившие образы войны и раздумье-созерцание.

Вторая часть «Поэтории» открывается своеобразной музыкальной декламацией. Песенное начало отсутствует, в ритме «сняты» метрические акценты стиха, кроме последнего в каждой строчке, выделенного долгим, протянутым тоном. Так возникает синтез музыкального и поэтического начала, позволяющий предельно сконцентрировать внимание на смысле текста. Страстное обращение к «Матери Владимирской» становится поэтическим символом исконно русского. Вслед за этим поэтическим символом вступает символ музыкальный. Им

становится имитация колокольного звона – музыкального образа, освящённого долгой русской традицией.

Третья часть, в отличие от двух предыдущих, сразу же начинается речью поэта: описывается бытовое событие, но оно своеобразно «отражено» в зеркале, находящемся на потолке («Сцена в ресторане»). В этой зеркальности намеренно создаётся некая странность, нелепость: мелкие заботы, ничтожные радости и огорчения, как бы вторично преломленные в зеркале и в человеческом сознании – и на другом полюсе этого сознания могут находиться беда, голод, война... В музыке постепенно нарастает напряжение, и в стремительно приближающейся лавине звучаний проступает мощь неуправляемой стихии, с которой человек пока бессилен совладать. Призыв-возглас «Помогите Ташкенту!» становится исходным импульсом для нового подъёма экспрессии. Этот элемент полифонически разрабатывается, напоминая кульминационные фрагменты старинных месс – так создаётся аналог барочной старинной формы, наполненной содержанием сегодняшнего дня. Звуковая масса «обрывается» на высшем динамическом уровне, и в тихом пении хора слышатся знакомые строки, возвращающие слушателя в мир красоты и гармонии: «...В час осенний, сквозь лес опавший». И в голосе поэта – жажда тишины и покоя:

*Тишины хочу, тишины...
Нервы что ли, обожжены?...*

Музыка повествует о том, что ушло куда-то далеко; голос Л. Зыкиной, интонирующий на пределе тихой звучности тон «es», – тот самый, который открыл «Поэторию».

В третьей части «Поэтории» композитор намеренно резко создаёт алогичную последовательность событий, перенося слушателей в другое временное измерение: только что отзвучавшие «картины войны» – и нарочито бытовая картина мирного времени.

Авангардными в «русских пассионах» стали и оркестр, и хор. Вся партитура наполнена алеаторикой партии, внетричным движением голосов с использованием сонорного хорового шёпота и движущихся кластеров в полифонии хора. Принципиальное новшество составило также сверхмногоголосие – в виде однородных партий (растущая 20-голосная «диагональ» струнных *pizzicato* на слова хора – «Война», «Вопли женщины»), и полифонии пластов – при эмоциональной символизации землетрясения (30 голосов). В генеральной кульминации «страстей» на словах «Помогите Ташкенту!», где полная масса хора и оркестра, сопровождаемая обрывом партии Лусе, с нарастающим воем сирены, составляет 71 партию. «Поэтория» впечатлила современников сочетанием значительности и неожиданности, яркостью открытий, введением русского церковного элемента.

8. Комментарии к текстам «Поэтории»

В I части цикла представлена тема войны и величайшие испытания, пережитые народами.

*Я – Гойя
Глазницы воронок мне выклевал враг,
Слетая на поле нагое.
Я голос...
Я голод...
Я горе...
Я горло повешенной бабы,
Чьё тело, как колокол...*

Эпизодами войны и ужаса буквально пронизана каждая шокирующая строка текста. В «игре слов» – аллегорическое выражение образа по принципу нарастания экспрессии.

Гойя-и-Лусьентес Франциско Хосе (1746 – 1828), испанский живописец и график. В период формирования его творчество отличается близостью к искусству рококо и характерными чертами испанской живописи. Личностный и творческий перелом наступил в конце XVIII века после тяжёлой болезни (одновременно произошло ухудшение общественно-политической ситуации в Испании). Произведения этого периода характеризуются обилием гротескных образов, откровениями. Иногда автор представляет сцены, взятые из действительности, но как бы видимые сквозь призму кошмара («Трибунал инквизиции», «Двор сумасшедшего дома в Сарагосе»).

Оставаясь прекрасным художником-портретистом, Гойя привносит в работы личное отношение – иронию, гипертрофированную «натуральность». В гравюрах Гойи соединяются фантасмагория и аллегория. Иногда аллегорические образы соседствуют с чудовищными сценами из реальной жизни («Охота за зубами», «Сон разума порождает чудовищ»).

С патриотических позиций художник показывает героические и трагические стороны войны против наполеоновского нашествия (серия офортов «Бедствия войны»).

Исследователи считают, что Гойя стал одним из крупнейших представителей романтизма, и оказал огромное влияние на европейскую культуру XIX – XX веков, вплоть до экспрессионизма и сюрреализма. Стиль художника отличается смысловой зашифрованностью, метофаростичностью [3, с. 302 – 303].

Эпизоды текста «Поэтории», вносящие успокоение, эмоциональную разрядку:

В час осенний, сквозь лес опавший,

Осентяюще и опасно

В нас влетают, как семена,

Чьи то судьбы и имена...

Это фрагмент – раздумье, метафористически он повествует об уже ушедших поколениях. Созерцание картины осеннего леса, тишина вокруг – подходящий момент, чтобы задуматься о жизни, о месте человека на земле.

Ещё один фрагмент текста, где слова Поэта напоминают нам, живущим, о долге перед теми, кто отдал свою жизнь за наше теперешнее благополучие:

Конечно, мы свежесвыбриты,

И вкус нам не изменял.

Но были ли мы убиты

За Родину наповал?..

Эти слова резко переводят слушателя в другое временное измерение, заставляя размышлять, думать. Ужасы войны – не в нашей жизни, мы можем только «просмотреть» видеоматериалы прошлых и современных (!) лет. Представить всё это воочию мы не решаемся...

Молитва «Матерь Владимирская» во II части «Поэтории» является и поэтическим символом исконно русского начала, и духовной опорой в любой момент жизни человека.

В III части «Поэтории», после описания нарочито будничной, даже пошловатой жизненной ситуации в ресторане, автор вновь намеренно резко осуществляет временной «бросок» – подъём волны экспрессии в словах «Помогите Ташкенту!». Сейчас это воззвание о помощи может быть применено ко многим городам и населённым пунктам России.

И вновь, уже в конце сочинения, слышатся знакомые поэтические строки, возвращающие слушателю ощущение красоты и гармонии. Эти моменты успокоения можно обрести только в созерцании природы и в общении с ней:

*Тишины хочу, тишины...
Нервы, что ли обожжены?
Тишины... чтобы тень от сосны,
Щекоча нас, преремещалась,
холодящая словно шалость,
вдоль спины, до мизинца ступни,
тишины...*

В «Поэтории», как и во многих других сочинениях Р. Щедрина, важно отметить черты, созвучные стилистически многомерному искусству композитора. Прежде всего – заинтересованность Настоящим, усиленное внимание к проблемам жизни, музыкально-философское исследование внешнего и внутреннего «миров» – в исторических, социальных, психологических ракурсах. Интересны острые и точные характеристики событий, гротесковые образы.

В работе рассмотрен следующий комплекс вопросов: этапы биографии, творческого и личностного становления выдающегося композитора современности Р. Щедрина. Также представлен анализ некоторых сочинений композитора.

Вопросы по теме: «Творчество Р. К. Щедрина. Эволюция стиля»

1. Отметить основные художественно-стилистические направления в русской музыке второй половины XX века.

В числе некоторых особенностей культурной, социально-политической и духовной атмосферы в России в 50 – 90-х гг. можно отметить несколько ключевых этапов. Этот период характеризует частичная реабилитация выдающихся творцов, начало духовного возрождения; универсализм мышления, публицистичность высказываний и плюрализм творческих поисков. «Новая фольклорная волна» явилась попыткой восстановления истинных критериев в искусстве, в том числе народного, национального и демократического принципов. Определились векторы развития жанров симфонии, оперы, оратории и др. 70 – 80-е годы характеризуются появлением неоромантических тенденций, а также пристального внимания к мировым явлениям в искусстве (в их числе – рок-культуре, джазу и т. д.). Конец XX столетия может быть отмечен как начальный этап становления истинной русской духовности.

2. Традиции и новаторство в творчестве Р. Щедрина.

Эволюция стиля Родиона Щедрина происходила в контексте основных музыкальных тенденций второй половины XX века – этапы сериализма, неофольклоризма, неоромантизма. Некоторые инновационные направления в творчестве композитора связаны с использованием приема параллельной драматургии (например, в оперных сочинениях); различными принципами обращения с фольклорным тематизмом; использованием различных оркестровых составов инструментальных в инструментальных сочинениях, создающих варианты акустического звучания. Техника «преображения» звукового пространства Р. Щедрина предполагает в ряде произведений максимальную отдаленность образных полюсов, эффектов сонорной декоративности до стереофонии. Во многих сочинениях композитор на новом историческом этапе использует барочные и классические жанры, достигая определенных образных планов, точно ориентированных на замысел сочинения.

Список использованных источников

1. Ванечкина И. Анализ световой партии «Поэтории» Р. Щедрина. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://prometheus.kai.ru/analiz_r.htm.
2. Вознесенский А. «Кристалл и крест композитора» / Щедрин Р. Материалы к творческой биографии / Сборник рецензий, исследований и материалов / ред. Е. С. Власова. – М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. – С. 231 – 263.
3. Гойя Л. Большая российская энциклопедия. Том VII. – М.: Научное издательство «Большая российская энциклопедия», 2007. – С. 302 – 303.
4. Григорьева А. Родион Щедрин: Я не ощущаю в себе перемен: интервью с Р. Щедриным / «Музыкальная Академия», М.: Изд-во: «СК», 1998. – №2. – С. 3 – 9.
5. Катанова С. Музыка советского балета: Очерки истории и теории: 2-е изд., доп. / С. В. Катанова. – Л.: «Советский композитор», 1990. – 416 с.
6. Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. – М.: 1978. – 190 с.
7. Косачева Р. Заметки о новаторстве и традициях оперного жанра. / Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность. – М.: 1980. – С. 83 – 106.
8. Лихачёва И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. – М.: «Музыка», 1975. – 210 с.
9. Лихачёва И. Музыка театра Родиона Щедрина. – М.: «Советский композитор», 1977. – 207 с.
10. Мессиян Оливье. Жизнь и творчество / В. Екимовский. Предисл. Р. К. Щедрина. – М.: «Советский композитор», 1987. – 301 с.
11. Ромадинова Д. Полифонический цикл Р. Щедрина (24 прелюдии и фуги). Предисл. М. Тараканова / Д. Г. Ромадинова. – М.: «Советский композитор», 1973. – 231 с.
12. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. / Сборник статей. – М.: «Советский композитор», 1987. – 592 с.
13. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М.: «Советский композитор», 1980. – 327 с.
14. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: «Композитор», 2000. – 310 с.
15. Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р. Щедрина / Вопросы теории музыки. Выпуск 2. – М.: 1970. – С. 53 – 88.
16. Чинаев В. Классика и авангард: актуальность иллюзии / «Музыкальная академия», М.: Изд-во «Композитор», 1992. – №2. – С. 15 – 26.
17. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики И. Стравинского / Игорь Стравинский. Статьи и материалы. – М.: «Музыка», 1973. – 394 с.
18. Щедрин Р. «Озорные частушки». Первый концерт для оркестра. Партитура. – М.: «Музыка», 1988. – 119 с.
19. Щедрин Р. Нотографический справочник / Сост. Н. Сладкова. – М.: «Советский композитор», 1986. – 199 с.
20. Щедрин Р. Автобиографические записки. – М.: «АСТ», 2008. – 384 с.
21. Щедрин Р. Сочинения для фортепиано. Том III. Концерты. Клавир. – М.: «Музыка», 1978. – 190 с.
22. Щедрин Р. Сочинения для фортепиано. Том II. Пьесы. Клавир. – М.: «Музыка», 1976. – 127 с.
23. Элиот Т. Традиции и индивидуальный талант / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. Трактаты, статьи, эссе. – М.: «Музыка», Лен. отд., 1987. – 361 с.

Методическая разработка на тему: «Фортепианные концерты Р. К. Щедрина»

Цель урока: знакомство с фортепианными концертами Р. Щедрина, созданных в разные периоды творчества.

План урока:

1. Фортепианное наследие композитора

- пьесы: «Юмореска», «Токката», «В подражание Альбенису», Двухголосная инвенция, «Basso ostinato» (1957 – 1961);
- Первая соната (1962);
- 24 прелюдии и фуги (1964 – 1970);
- Полифоническая тетрадь (1972);
- Тетрадь для юношества, 15 пьес (1981);
- «В честь Шопена» для 4 фортепиано (1983);
- Вторая соната (1996);
- «Частушки». Концерт для фортепиано соло (2001);
- «Дневник». 7 пьес для фортепиано (2002);
- «Вопросы». 11 пьес для фортепиано (2003);
- Sonatine Concert ante для фортепиано (2005);
- Alla Pizzicato для фортепиано (2005);
- Hommage a Chopin. Для четырёх фортепиано (2005);
- «Романтические дуэты». Семь пьес для фортепиано в четыре руки (2007);
- «Простые страницы». Семь экспромтов для фортепиано (2009);
- «Концертный этюд» («Чайковский-этюд») для фортепиано (2010)

Концерты для фортепиано Р. Щедрина представляют собой специфическую область, на примере которой возможно проследить некоторые аспекты его фортепианного стиля.

2. Первый концерт (1954, 2-я ред. 1974)

Первый концерт для фортепиано представляет собой четырёхчастный цикл, основанный на принципе последовательного соединения разнородного тематизма в единое целое. В этом раннем сочинении Щедрина выявляются характерные черты его стиля. Ярче всего они продемонстрированы не столько в специфике тематизма, сколько в драматургии и стилистике сочинения, основанной на сопоставлении предельно резких контрастов.

Первая часть создана в традиционной сонатной форме; начальная тема напоминает вступления классического концерта. Сонатная структура подразумевает наличие главной и побочной тем; в этом концерте они предельно контрастны. Всё последующее развитие музыкального тематизма раскрывает процесс постепенного сближения двух образных планов. В итоге оригинальный тип сонатной формы определяется как *контрастно-вариантная* с двумя обширными разработочными разделами, в рамках которых в обоих темах происходят аналогичные. На определенном этапе развития автор включает эпизод *Sostenuto*, выполняющее роль медитативного раздела.

Вторая часть – Скерцо-токатта; её основная тема создана в стиле русских народных плясовых песен. «Попевочный» тематизм служит основой построения вариационной формы в этой части.

Третья часть – Пассакалия, выдержанная в ином жанровом стиле. Диатоническая начальная тема стала основой небольшого цикла вариаций на *basso ostinato*:

Четвёртая часть – Финал; как и во второй части основная тема выдержана в стиле русских плясовых наигрышей. Композитор подключает полифонические приёмы развития (бесконечный канон), основная тема которого – известная русская частушка «Баллалаечка гудит»:

В процессе развития финала начальная тема излагается в различном фактурно-гармоническом оформлении (например, изложение параллельными квартсекстаккордами в сочетании с диатоническим контрапунктом, изложенным теми же созвучиями). Так возникает сочетание функционально несходных гармоний. По мнению исследователей, «...острая, порой даже жёсткая диатоника с эффектами ладовой полиритмии введена в обиход Стравинским, Бартоком и Прокофьевым, открывшими её новые возможности при разработке мелодий народного происхождения» [18, с. 189]. В финале композитор использует ещё один народный напев – частушку «Семёновна». В целом концерт имеет сюитный принцип композиции.

3. Второй концерт (1966)

Стилевой коллаж второго концерта образован авангардистской 12-ти тоновой техникой и джазом – оба стиля в 60-е годы считались запрещёнными. Каждая часть концерта имеет программные подзаголовки: «Диалоги», «Импровизации», «Контрасты».

Первый коллажный опус в СССР создал эстонский композитор Арво Пярт – «Коллаж на тему ВАСН» (1964), соединяющий приёмы серийной техники с цитатами музыки И. С. Баха. В немецком городе Кёльне состоялась премьера оперы «Солдаты» (1965) Бернда Алоиса Циммермана, музыкальная стилистика которой сочетала додекафонию и джазовые фрагменты. В 1968 году появились два полистилистических произведения А. Шнитке (Вторая соната для скрипки и Серенада для пяти музыкантов). Огромной заслугой Шнитке-теоретика является научное обоснование этих новых композиторских техник и методов мышления.

Во Второй концерт Щедрина включены несколько джазовых эпизодов в стиле игры популярного ансамбля «Модерн джаз-квартет».

В первой части концерта – «Диалоги» включена додекафонная серия. Она проходит в первом соло фортепиано, затем проводится через всю часть, становясь лейттемой. Важно отметить, что в процессе развития импровизационных мелодических линий ощущается воздействие старой традиции, «...реализующий идею равномерного ритма – традиции, представленной в инвенциях Баха, этюдах Шопена» [18, с. 192].

В процессе развития многочисленных вариантов 12-ти тоновых последовательностей композитор подключает полифонические приёмы развития: канонические варианты основного ряда (инверсия, ракоход, ракоход инверсии).

Вторая часть – «Импровизации»; в основе начальной темы (главный характерный признак которой – чёткий ритм) ещё одна 12-ти тоновая серия, следующая в сочетании с приёмами алеаторики (в партии солиста выписаны квадраты, которые нужно «повторить несколько раз с любым интервалом во времени»). Алеаторика как метод предполагает принцип *случайности, свободы* в процессе творчества и исполнительства. В этой связи возможны любые комбинации отдельных фрагментов, и большое количество импровизационных моментов. Композиция может строиться на основе числовых комбинаций или схем.

Основная идея развития второй части Концерта проявляется в многократном проведении вариантов темы, представленной в различных фактурных решениях. Исследователи усматривают здесь аналогию с рондо-структурой, естественно, представленной не в классическом виде [18].

Третья часть – «Контрасты»; в названии отражена особенность композиции цикла – противопоставление различных музыкальных стилей, создание целого методом коллажной техники.

4. Третий фортепианный концерт (1973)

Это сочинение в период создания считалось авангардным. Отсутствует классическое понятие тональности; форма Концерта обозначена как «Вариации и тема», сольная каденция фортепиано расположена в начале произведения. Своеобразие концерта сказалось также в том, что ориентация на внутренне замкнутую, чётко очерченную тему, типичную для данного жанра, заменено наличием начального мотива – наименьшей конструктивной единицы музыкальной речи. Именно мотив выполняет основную тематическую функцию и становится основой развития, концентрируя выраженную музыкальную мысль. «К такой роли мотива вело всё развитие европейской музыки, начиная от Бетховена, для которого... выразительность краткого... оборота была весьма существенна. Можно напомнить, также о темах-тезисах романтической музыки XIX века нередко обретавших символический смысл» [18, с. 213]. Особенность мотивного развития в концерте Щедрина проявилась в резких жанровых метаморфозах и особом соотношении рельефа и фона. Своеобразным символом становится законченная музыкальная тема, проведённая в конце сочинения. Она выступает не как первоисточник, а как итог всей линии развития. Сама идея движения от вариации к теме проявилась ещё в вариационно-полифонических циклах Баха (Гольдберг-вариации). Современный музыковед С. Гончаренко в работе «Интегрирующие процессы в музыкальной форме» пишет: «Другим произведением, в котором автор декларирует форму „вариации и тема“, является симфоническая поэма „Иштар“ В. д'Энди (1896). Знакомство композитора в 1880-е гг. в Британском музее с ассирийскими скульптурами загло его воображение. Миф о том, как героиня вынуждена постепенно терять свои дорогие украшения и одежду в качестве платы за вход в семь врат подземного мира, куда она спускается за умершим возлюбленным Томузом. <...> Описание этой формы композитор приводит в своем учебнике по композиции, изданном в 1933 году» [3]. Размещение Темы в конце сочинения встречается также в произведении Малипьеро «Вариации без темы».

Ещё одно характерное свойство концерта – быстрота смены вариаций и завуалированность граней разделов. В крупном плане цикла проступают контуры традиционной трёхчастной структуры.

В Третьем концерте отсутствуют узнаваемые интонации народного стиля, классические и неоклассические модели и жанры. В диссонантном звуковом мире произведения, пребывающем как бы в самом центре музыкальной ситуации XX века, тематические рельефы обозначены в основном с помощью неких первичных выразительных импульсов: энергичный удар-точка, аккорд-удар, пассажный перебор звуков, острый ритмо-импульс (синкопа), сонорный звон, ритмо-шаги звуков. Единственный узнаваемый музыкальный знак-символ в концерте – колокольный звон, семь ударов которого имитируются оркестром в последних семи тактах произведения. Есть и ещё один узнаваемый момент – цитата из Первого концерта П. И. Чайковского (его практически полностью заглушает последняя кульминация оркестра).

Об этих особенностях Третьего концерта Щедрина пронизательно высказался А. Шнитке. Об исчезновении жанров: «...моторика стала более впечатляющей – она как будто сбросила тесную условность жанрово-тематического контраста и хлынула единым нерегламентируемым и потому сильным потоком». Об особом смысле заключительных звонов: «Впечатляет неожиданный эпилог – неумолимая, как бой часов, последовательность политембровых аккордов, вносящая в драматургическую дуалистичность некое „третье“ качество, загадочное проявление какой-то новой силы» [цит. по 22, с. 77].

Р. Щедрин пишет о теме солиста, который звучит в конце Третьего концерта: «„Последняя вариация несет определенное слуховое противоречие – несмотря на диссонантность звучания, тема предстает перед слушателем уже без изменений. Но она, подобно вазе, словно раскололась на множество мелких кусочков, которые солист затем „склеивает“ воедино“ (из авторской аннотации к концертному исполнению сочинения» [цит. по: 18, С. 214].

Основу драматургии концерта составляет столкновение полярных моментов: диссонантно-повелительного начала и тихих, «тончайших» пассажей фортепиано и голосов оркестра. В данном контексте эти тематические элементы выступают в качестве сфер главной и побочной партий сонатной формы. После вступления (флейта-пикколо и струнные) – «ударачки» и аккордов оркестра к условной главной партии будут относиться: остро ритмованная аккордовая тема фортепиано в контрапункте с оркестровыми темами (цифры 3 – 4); к условной побочной партии – пассажи фортепиано (цифры 6 – 7). Далее следуют разделы – фортепианная каденция (цифра 9), заключительная партия (цифра 10); разработка (от цифры 15), медитативный эпизод (цифры 22 – 25). Кульминацию представляет генеральная диссонантная зона, к воплощению которой был направлен весь ход музыкальных событий. Затем следуют два раздела-эпилога, очень важных в концепции сочинения: тема, к звучанию которой последовательно были направлены все вариации произведения, а также заключительные звоны колокола. Тему концерта (хорал) автор трактует как *символ примирения с миром* и сравнивает этот момент с эпизодами многих духовных хоральных кантат Баха.

По мнению исследователей, драматургия концерта не исчерпывает этот план – произведение имеет интересный сложный внутренний подтекст. Он координирован с идеей числа вариаций (33). «Число 33 вообще замечательно, говорит Щедрин, – оно часто встречается в сказках, причём в сказках народов разных вероисповеданий – и славянских, и магометанских. Думаю, это не случайно...» [цит. по 22, с. 78]. Важно добавить, что число 33 – возраст Христа и его символ.

О процессе сочинения композитор говорит, что сочинение темы и последование вариаций было продумано до деталей. Так, звучащий в финале хорал-тема соответствует до ноты тематическому материалу последней,

33-й вариации. Подключены полифонические приёмы развития: ракоходные обращения, инверсии, зеркальные обращения. Структура Третьего концерта – «...свободные вариации, ... с элементами темы (как в „Симфонических этюдах“ Шумана), смешанные с сонатно-циклической формой (типа Первого концерта Листа)». [цит. 22, с. 79].

5. Четвёртый фортепианный концерт «Диезные тональности» (1991)

Концерт создан к 100-летию знаменитой фирмы роялей «Стенвей» и исполнен в Вашингтонском Кеннеди-Центре Николаем Петровым и Национальным симфоническим оркестром под управлением Мстислава Ростроповича 11 июня 1992 г. Цикл двухчастен: I часть – *Sostenuto cantabile*, II часть – Русские звоны.

«Моим первоначальным стремлением было предложение русской фортепианной линии в жанре концерта для фортепиано. Традиция эта необыкновенно богата, и я продолжаю верить, ... что музыка... должна ощущать за собой традицию, должна ощущать своё место в эстафетном беге» [22, с. 203]. Эта традиция восходит к творчеству С. Рахманинова с его образами колокольного звона, этот же тематизм проходит и через всё творчество Р. Щедрина. Во Второй части концерта это проявляется в оркестровом составе (*Sonagli*, *Wind-chimes*, *Glass-chimes*, *Campane tubolare*, *Campane russe*). Фортепиано своими тембровыми эффектами, искусно созданными Щедриным, сближается по колориту со звучанием русских колоколов. Сонорное звучание концерта строится на тональной основе (**E-dur**), но этому способствует

ещё одна идея, высказанная композитором: «Все произведение выдержано в дизезных тональностях, в партитуре не проставлено ни одного бемоля. Это – два намеренных ограничения (моя собственная форма минимализма) и в то же время желание создать самую богатую акустическую атмосферу для сольной партии фортепиано с насыщением обертонами» [22, с. 203].

Произведение основано на уникальной тематической технике – производности всего мелодического материала от первой фразы (модели). Этот метод не является додекафонией или серийной техникой. Щедрин использует метод свободной вариантности исходной модели: в каждом новом варианте количество звуков может прибавляться и убавляться, а их порядок произвольно изменяется. В процессе изложения меняется ритм, фактура, но интонационно-тематическая модель остаётся прежней. На основе такой уникальной техники складывается форма и звуковая атмосфера I и II частей. Исходная модель Первой части (тт. 1 – 3) включает 15 звуков и сразу собирает семиступенный нисходящий звукоряд в объёме малой сексты (**h, a, gis, fis, eis, e, dis**). Звук «**h**» – вершина, эта функция сохраняется за ним и во всех последующих вариантах данной модели. В роли интонационных и ритмических опор выступают звуки «**e**» и «**gis**».

Если рассматривать мелодический контур, ритмические и фактурные особенности темы Концерта, то можно заметить универсальность этой модели для творчества Щедрина в целом: нисходящая направленность мелодии из вершины-источника с ритмическим выделением первого звука, поступенное движение и нисходящие скачки в завершающей фазе. Подобные темы встречаются в рефрене I части Первой симфонии, основной теме «Музыкального приношения» (2-й такт), «Фресках Дионисия» (цифра 2), одной из тем «Автопортрета» (3 такта до цифры 11). Во всех приведённых примерах эта тематическая модель выступает в качестве одного из голосов полифонической фактуры. Данная модель имеет характерные качества полифонической темы и потенциал к имитационному развитию (задержания, плавность интонационных ходов, простота ритмического рисунка).

Первый раздел *Sostenuto cantabile* (до цифры 7) основан на преобразовании исходной модели по принципу удаления от первоначального образца (до цифры 3 – микровариационный цикл, сохраняющий метроритмический и мелодический контуры модели (9 вариантов); до цифры 7 – практически полное удаление от темы и приблизительная её координация в пассажах фортепиано.

Во Второй части концерта композитор изобретает иной метод работы с той же моделью из 15-и звуков – формируется тема колокольного звона, по своему образному строю она отличается от лирико-созерцательной мелодии Первой части. Тема II части образует семь звуков, за которыми следуют вариантные повторения (добавляется восьмой звук, не совпадающий ритмически). По мнению В. Холоповой, Щедрин сочетает в концерте такие явления в области формообразования, как монотематизм и вариантно-вариационные принципы развития, а в подаче музыкального материала присутствует монтажный способ строения композиции [22].

Исследователь О. В. Синельникова отмечает: «Разнородные кадры-фрагменты обретают определённый смысл именно в своём сочетании друг с другом, рождая цепочку образов-состояний, закреплённых семантикой жанрово конкретного музыкального материала» [16].

6. Пятый фортепианный концерт (1999)

Посвящён финскому пианисту Олли Мустонену, впервые исполнялся в Лос-Анжелесе 21 октября 1999 Филармоническим оркестром, дирижёр

Эса-Пекка Салоне. Концерт состоит из 3-х частей: I часть – *Allegretto moderato*, II часть – *Andante*, III часть – *Allegro assai*.

7. Шестой фортепианный концерт «Concerto lontano» (2003)

Этот концерт написан специально к юбилею прославленной пианистки Б. Давидович, с которой Щедрин учился в Московской консерватории в фортепианном классе Я. Флиера. Концерт одночастен. Круг его образов подчеркивает название «Concerto lontano» (с итальянского Lontano – «далеко, далекий»). Это концерт – воспоминание, но воспоминание для Щедрина вовсе не означает что-то медленное и статичное. Медитативный процесс предполагает виртуозное начало. Таким образом, Щедрин способен передать специфику процессов мышления в быстром темпе (интересно отметить, что у многих авторов медитативное состояние реализуется исключительно в медленной музыке). Особая специфика Концерта основана на виртуозной фортепианной технике, особому вниманию к предельно тихой динамике, резкой смене темпов, наличии «монтажных» эпизодов.

Родион Щедрин блестяще реализует поставленную перед собой задачу развития жанра русского фортепианного концерта. Его сочинения продолжают линию фортепианных концертов П. Чайковского, С. Рахманинова, С. Прокофьева. От каждого из своих выдающихся предшественников в этом жанре Щедрин впитывает всё наиболее показательное: от Чайковского и Рахманинова – русское, задумчивое лирическое начало, от Рахманинова – образы русской колокольности, от Прокофьева – яркость, контрастность тематизма и эффектность его преподнесения. На переосмыслении этих аспектов в рамках своего собственного стиля и в контексте композиторского мышления конца

XX века, рубежного периода и начала XXI века появляются сочинения Щедрина, в которых традиция и новаторство неразрывны, а русское национальное выражается своеобразно и индивидуально. Преданность традиции и, вместе с тем, обновление художественных средств являют принципиально новые особенности в области музыкального языка и формообразующих принципов.

Вопросы по теме: «Фортепианные концерты Р. К. Щедрина. Эволюция стиля»

1. Отметить традиции и новаторства фортепианного стиля Р. Щедрина.

В личной художественной индивидуальности композитора по новому отразилась система мышления, идущая от многовековых традиций мировой культуры. Этот аспект преломлен, в частности через характерную эстетику русского классического искусства. Творчество и личностная индивидуальность композитора представляет человека интересно и прогрессивно мыслящего. Так, инициатива «преобразования» академических жанров во многом является заслугой Щедрина. В качестве примера можно привести финал Второго фортепианного концерта, включающего джазовую импровизацию. Аналогично поступает, в частности, композитор А. Караманов во второй симфонии, используя джазовую ритмику, во многом изменяя тем самым жанровую характеристику сочинения (анализ этой симфонии был выполнен А. Шнитке).

2. «Тетрадь для юношества» Р. Щедрина (1982)

Цикл включает пятнадцать пьес для фортепиано и органично дополняет аналогичные циклы, созданные для юных музыкантов. Объединяющей идеей цикла служит *музыкальная пространственность*, выступающая в качестве самостоятельно действующего параметра (показа тематизма в различных акустических ракурсах).

1. Арпеджио; 2. Знаменный распев; 3. Играем оперу Россини; 4. Хор; 5. Терции; 6. Величальная; 7. Обращения аккорда; 8. Деревенская плакальщица; 9. Фанфары; 10. Разговоры; 11. Русские трезвоны; 12. Петровский кант; 13. Погоня; 14. Двенадцать нот; 15. Этюд в ля.

Список использованных источников

1. Валькова В. Музыкальный тематизм. Мышление. Культура. – Н. Новгород, 1992. – С. 106 – 107.
2. Вознесенский А. «Кристалл и крест композитора» / Щедрин Р. Материалы к творческой биографии. / Сборник рецензий, исследований и материалов / ред. Е. С. Власова. – М.: «МГК им. П. И. Чайковского», 2007. – С. 231 – 263.
3. Гончаренко С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/integriruyushchie-protsessy-v-muzykalnoy-forme>.
4. Григорьева А. Родион Щедрин: Я не ощущаю в себе перемен: интервью с Р. Щедриным. – М.: «Музыкальная Академия», 1998. – №2. – С. 3 – 9.
5. Денисов А. Феномен музыкальной цитаты – проблемы исследования. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://21israel-music.net/Tsitata_kontekst.htm.
6. Дьячкова Л. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) / Советская музыкальная культура. История, традиция, современность. – М.: «Музыка», 1980. – С. 61 – 82.
7. Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина. – М.: «Советский композитор», 1978. – 190 с.
8. Лихачёва И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина. – М.: «Музыка», 1975. – 210 с.
9. Медушевский В. О музыкальных универсалиях / С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: «Советский Композитор», 1979. – С. 176 – 212.
10. Мессиян Оливье. Жизнь и творчество / В. Екимовский, предисл. Р. К. Щедрина. – М.: «Советский композитор», 1987. – 301 с.
11. Немковская В. Р. К. Щедрин: «Автопортрет» художника в зрелости / Творчество Родиона Щедрина в контексте времени: сб. материалов междунар. науч. конф., посвящ. 80-летию со дня рождения композитора / Научный вестник Уральской консерватории. Выпуск 6. – Екатеринбург: УГК им. М. П. Мусоргского, 2013. – С. 62 – 67.
12. Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии / Ред-сост. Е. Власова. – М.: «Музыка», 2007. – 488 с.
13. Ромадинова Д. Полифонический цикл Р. Щедрина (24 прелюдии и фуги). Предисл. М. Тараканова. / Д. Г. Ромадинова. – М.: «Советский композитор», 1973. – 231 с.
14. Синельникова О. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. Монография / Кемерово: «Федеральное агентство по культуре и кинематографии», 2007. – 291 с.
15. Синельникова О. Родион Щедрин: полистилистика и авторский стиль... – М.: «Композитор», «Музыкальная академия» – 2012. – №4. – С. 24 – 30.
16. Синельникова О. Четвертый фортепианный концерт Родиона Щедрина: опыт анализа. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://docplayer.ru/42240449-Chetvertyy-fortepiannyu-konzert-rodiona-shchedrina-opyt-analiza.html>.
17. Советский джаз. Проблемы. События. Мастера. / Сборник статей. – М.: «Советский композитор», 1987. – 592 с.
18. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М.: «Советский композитор», 1980. – 327 с.
19. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: «Композитор», 2000. – 310 с.
20. Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р. Щедрина / Вопросы теории музыки. Выпуск 2. – М.: «Советский композитор», 1970. – С. 53 – 88.

21. Чинаев В. Классика и авангард: актуальность иллюзии – М.: «Композитор», «Музыкальная академия» – 1992. – №2. – С. 15 – 26.
22. Шнитке А. О третьем фортепианном концерте Щедрина / Альфреду Шнитке посвящается. Выпуск 3. – М.: «СК», 2003. – С. 31 – 33.
23. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики И. Стравинского / Игорь Стравинский. Статьи и материалы. – М.: «Музыка», 1973. – 394 с.
24. Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке / Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. – М.: «СК», 1990. – С. 327 – 331.
25. Щедрин Р. Автобиографические записки. – М.: «Музыка», 2008. – 384 с.
26. Щедрин Р. Нотографический справочник. / Сост. Н. Сладкова. – М.: «Советский композитор», 1986. – 199 с.
27. Щедрин Р. Сочинения для фортепиано. Том II. Пьесы. Клавир. – М.: «Музыка», 1976. – 127 с.
28. Щедрин Р. Сочинения для фортепиано. Том III. Концерты. Клавир. – М.: «Музыка», 1978. – 190 с.
29. Щедрин Р. Тетрадь для юношества. Клавир. [Электронный ресурс]. Режим доступа: http://classic-online.ru/uploads/000_notes/7400/7369.pdf.
30. Элиот Т. Традиции и индивидуальный талант / Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. Тракаты, статьи, эссе. – М.: «Музыка», Лен. отд., 1987. – 361 с.

Методическая разработка на тему: «Полифония Р. К. Щедрина»

Цель урока: знакомство с важнейшими фортепианными произведениями Р. Щедрина – циклами «24 прелюдии и фуги» и «Полифоническая тетрадь».

План урока:

1. Полифония как характерная черта творческого стиля Р. Щедрина

По мнению многих исследователей творчества композитора, полифония является *естественным способом его мышления*. Тяготение к линейности, полифонические приёмы изложения и развития музыкального материала составляют основу многих произведений композитора. Русская природа творчества композитора, его связь с глубинными национальными истоками проявляется не только в индивидуальной специфике работы с фольклором, но и в преобладании вариационных методов развития тематизма, типичных для народной музыки [6, с. 3].

Особо следует отметить роль полифонических форм изложения материала в фортепианной музыке Р. Щедрина. Прежде всего это прямое обращение к барочной форме – фуге.

2. Основопологающие принципы полифонического стиля композитора

Цикл «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина продолжает традиции европейской полифонической музыки, появление его обусловлено всем историческим процессом развития мировой музыкальной культуры. Как известно, на рубеже XIX – XX веков значительно возрастает роль полифонии как одного из методов развития тематического материала в жанрах *симфонии, концерта, сонаты*. Полифонические приёмы часто становятся ведущими в произведениях русских и зарубежных композиторов, которые обращаются и к чисто полифоническим формам. Работа в области сложных полифонических форм характеризует многие произведения Шумана, Вагнера, Брамса, Малера, Регера, Шёнберга, Берга, Веберна и др.

Композиторы разных эпох, в числе которых – Д. Шостакович, П. Хиндемит, Р. Шедрин и др. создают сборники прелюдий и фуг. Идея темперации, созданная И. С. Бахом и основанная на полном равноправии всех тональностей, привела к равноправию всех 12-ти тонов, заключённых в пределах октавы. Таков был итог общеевропейского процесса развития полифонии.

Д. Шостакович и Р. Шедрин располагают циклы прелюдий и фуг по квинтовому кругу, охватывая соответственно диэзные и бемольные сферы (в отличие от «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха, микроциклы которого расположены по хроматической гамме по принципу сопоставления одноименного мажора и минора). «Ludus tonalis» П. Хиндемита демонстрирует специфическое отношение к тональности, привнося новые композиционные закономерности в рамки полифонического цикла.

Важно отметить, что Д. Шостакович первый из русских композиторов XX века создал монументальный цикл полифонических пьес (прелюдия-фуга).

Цикл «24 прелюдии и фуги» Р. Щедрина состоит из двух томов. По времени создания их разделяет несколько лет (в 1964 году был закончен I том – «Диэзные тональности», в 1970 II том – «Бемольные тональности»).

Диэзные прелюдии и фуги являются современниками с такими сочинениями, как концерт для оркестра «Озорные частушки» и опера «Не только любовь».

Во втором томе ощутима тенденция к драматизации и преобладанию иных образных сфер – лиризма, трагедийного начала, философского раздумья. Сочинения-современники: Вторая симфония (25 прелюдий), «Поэтория», оратория «Ленин в сердце народном». Примечательно, что в качестве одной из ведущих идей всего цикла прелюдий и фуг выдержан принцип зеркальной симметрии: последняя Прелюдия и фуга №24 **d-moll** представляет собой точный зеркально обратимый контрапункт к первой Прелюдии и фуге **C-dur**.

Тональная логика цикла выдерживает принцип квинтового круга с наличием параллельных ладотональностей (как и цикл Шостаковича). Но тональности, используемые Щедриным, не отмечены трезвучиями или устойчивыми ступенями, а в основном – *примой лада*, которая может пребывать в разных ракурсах: в вариантном звуковысотном оформлении, в окружении кластера, в предельно низких или высоких октавах. Важно, что Шедрин часто использует возможности *ритмического эффекта*, чем традиционную демонстрацию *лада*.

Цикл Щедрина, по мнению исследователей, насыщен всеми возможными приёмами контрапунктической техники и представляет собой своеобразную энциклопедию. Важно, что каждая тематическая единица цикла имеет предельно высокую концентрацию и несет максимальную информацию – таким образом, цикл Щедрина показателен с позиции принципиально нового отношения к понятию «музыкальное время».

3. Трактовка прелюдии в цикле

Инновационное отношение к музыкальному времени сказалось прежде всего в трактовке начальной пьесы каждого «малого цикла» – прелюдии, многие из которых предельно лаконичны.

Например, Прелюдия №5 **D-dur**: музыкальный тематизм в предельном концентрированном изложении представляет все основные этапы развития музыкального процесса: изложения основной мысли-тезиса, его разработку и завершение. Показателен характер завершающего раздела (последнее проведение тезиса): пассаж проходит в низком регистре, устремляясь к тоническому тону **D**, который становится устойчивой опорой. В этой прелюдии предельно ярко выражен принцип контраста тематических элементов.

Прелюдия №22 **g-moll** содержит два контрастных тематических элемента: аккорды и триольные ритмические фигуры в быстром темпе (следует отметить, что оба тематических единицы изложены в разных темпах).

В цикле встречаются прелюдии, где выдержан *единый* принцип изложения. В Прелюдии №8 **fis-moll** последование тонов в условиях регистрового «разброса» создаёт эффект пуантилистически (точечной) разорванной музыкальной ткани. Вместе с тем ощущается ясная ориентация на главную тональность, причём ладовые хроматизмы автор использует очень умеренно.

Прелюдия №10 **cis-moll** выдержана в стиле пассакалии, что свидетельствует о явном присутствии неоклассических признаков.

Прелюдия №1 **C-dur** и её зеркальное отражение – прелюдия №24 **d-moll**.

Музыковед И. Лихачёва [6], анализирует стилистические особенности цикла, законы ладотональности, интонационного языка, ритмической организации тематизма и его развития. Прелюдии цикла, по мнению И. Лихачёвой, «... большей частью лаконичны, но отличаются разнообразием жанров и форм. Подобно Хиндемиту, Щедрин нередко обращается к бытовым жанрам, своеобразно претворяя в прелюдиях их типичные черты» [6, с. 8].

Скерцозные прелюдии: **C-dur, b-moll**; танцевальные: **G-dur** (сицилиана), **f-moll** (вальс); хоральная прелюдия **h-moll**; токкатные: **A-dur, g-moll, Es-dur**. Импровизационные прелюдии виртуозного типа: **es-moll, B-dur, g-moll, D-dur**; прелюдии медитативного типа: **fis-moll, Des-dur**.

Большая часть прелюдий имеет полифонический склад. Имитационные прелюдии: **As-dur, Es-dur, e-moll** (канон), **f-moll** и **F-dur** (свободный канон).

Прелюдии, чередующие два метода изложения – имитационную и контрастную полифонию: **C-dur, a-moll, d-moll, c-moll, b-moll**.

Прелюдии с фрагментами гомофонно-гармонического типа: **h-moll, H-dur, E-dur**. В прелюдиях **D-dur** и **Es-dur** аккордовое изложение чередуется с импровизационными фрагментами (одноголосие); в прелюдиях **G-dur** и **Ges-dur** – сочетание гомофонного и линейного методов.

По мнению музыковеда М. Тараканова [11], в цикле Щедрина прелюдия трактована как *вступительная пьеса*, где готовится тематизм следующей части – фуги. Такая роль прелюдии была типичной для многих полифонических циклов разных эпох. Но у Щедрина прелюдия становится *ведущим принципом построения двухчастного цикла*, где фуга становится итоговым этапом сквозного процесса, начатого в прелюдии [11, с. 151].

Исторический путь развития гомофонных и полифонических форм на определённом этапе приводит к усилению роли драматургических принципов в рамках инструментальных форм, где музыкальные темы выступают в качестве различных образных планов. В этом отношении новая тема не просто сменяет ранее прозвучавший материал, а является естественным итогом подводящего к ней процесса. Именно этот принцип использует Щедрин в своих «малых циклах». Следует отметить, что синтез полифонического и гомофонного мышления проявляется в циклах Хиндемита и Шостаковича. Оригинальность цикла Щедрина проявляется *в природе тематизма*.

4. Тема фуги

История полифонии трактует тему фуги как своеобразный концентрат, в котором заключён весь потенциал последующего развития формы. Интересно, что в полифонии «добаховского» периода главную эстетическую ценность сочинения составляла не собственно тема, а сложная полифоническая работа, которая создавалась на её основе. И. С. Бах утвердил огромное значение *выразительных качеств* темы. Так тема приобрела яркие индивидуальные признаки, став *исходной мыслью* фуги.

По мнению исследователей, темы фуг Щедрина имеют разную протяженность; демонстрируют очень интересные варианты звуковысотных и ритмических рисунков. Следует также отметить интонационную сложность тем. Так, например, тема фуги **h-moll** №6 складывается

из четырёх интонационно-родственных одноктоновых мотивов с идентичным ритмическим рисунком. При вариантном повторении меняется интервальный состав мотивов.

Тема фуги, построенная по принципу ядра и развёртывания с яркими мотивными контрастами (скачки на октаву диссонансирующие интервалы с последующим заполнением в условиях другого ритма) – fuga **f-moll** №18.

Двенадцатитоновая тема фуги – **a-moll** №2.

Тема, насыщенная резкими контрастами мотивного состава (наличие нескольких тематических элементов в условиях предельно концентрируемого времени) – fuga **es-moll** №14.

Протяженная тема фуги со сложными интонационными преобразованиями – **gis-moll** №12:

Принцип интонационного контраста очень ярко проявляется в двойных и тройных фугах цикла. Так, например, в тройной фуге **c-moll** №20 контраст тем подчёркивается разными способами – интонационно и ритмически.

В двойной фуге **e-moll** №4 обе темы имеют яркий интонационный и ритмический контраст.

По мнению музыковеда И. Лихачёвой, «... тематизм полифонических произведений Щедрина основан скорее на принципах линейного, а не линейно-гармонического мышления... контраст между консонансом и диссонансом у него нередко фонический, а не ладовый... Щедрин всячески подчёркивает диссонантную сущность многих интонаций... Ритмическая организация играет в темах Щедрина значительную, а иногда и решающую роль» [6, с. 10 – 11]. М. Тараканов подчёркивает, что «... темы фуг Щедрина столь сложны, что для композитора более важным становится не столько вскрыть потенциальные возможности исходной мысли, сколько донести её до слушателя, помочь ему осознать всю его сложность... Хроматическая природа мышления Щедрина создаёт существенные трудности при попытке определить не только лад, но и уловить его ведущие тональные опоры» [11, с. 157 – 158].

При внимании к ритмической стороне темы перестаёт быть обязательным выдерживание её интервального состава. Поэтому композитор редко использует удержанные противосложения, отдавая предпочтение мелодической вариантности. В стреттах часто демонстрируются только начальные фрагменты темы. С учётом опыта полифонии XX века, Щедрин вводит в фугу четыре модуса темы (подобно технике серии): оригинал, инверсия, ракоход, ракоходная инверсия (двойная fuga **Des-dur** №15) [13].

В одной из фуг (**B-dur** №21) композитор цитирует тему фуги №21 **B-dur** из второго тома ХТК И. С. Баха.

5. Особенности структуры цикла

По мнению исследователей, «...одним из важнейших стилистических признаков фуг Щедрина является трактовка экспозиции. Композитор радикально преобразует форму фуги, вводя в экспозицию *интонационное* развитие темы» [6, с. 15]. Этот момент типичен, скорее, для средних разделов формы. В *тональных ответах* Щедрин находит новые формы работы, вводя лишь некоторые интервальные изменения, не искажающие саму тему, но существенные для общего тонального звучания материала. *Реальные ответы* Щедрин использует в фугах **a-moll** №2, **G-dur** №3, **D-dur** №5, **gis-moll** №12, **Es-dur** №19, **Des-dur** №15, **b-moll** №16, **Es-dur** №19. В остальных фугах ответы *тональные*.

Фуги демонстрируют разнообразие структур, очень своеобразно трактуются и типичные трёхчастные циклы. В трёхчастной форме созданы фуги **C-dur** №1, **e-moll** №4, **D-dur** №5, **h-moll** №6, **A-dur** №7, **fis-moll** №8, **E-dur** №9, **Des-dur** №15, **f-moll** №18, **Es-dur** №19, **B-dur** №21, **g-moll** №22, **d-moll** №24.

Фуги с лаконичной репризой, представляющие собой результат сжатия нескольких проведений темы до одного стретного (**C-dur** №1, **b-moll** №16, **f-moll** №18);

Фуги с кодовым построением, расширяющим репризу (**H-dur** №11, **b-moll** №16);

Фуги с увеличением репризного раздела – **D-dur** №5, **gis-moll** №12, **Ges-dur** №13, **Es-dur** №19, **As-dur** №17;

Фуги с расширением репризного раздела за счёт мотивной разработки темы

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.