



М. В. ГОРОДИЛОВА

*Уральская государственная консерватория (академия)
им. М. П. Мусоргского*

УДК 78.082.4

ГАРМОНИЧЕСКОЕ ИНВЕНТОРСТВО В ФОРТЕПИАННЫХ КОНЦЕРТАХ Р. ЩЕДРИНА

Инвенторство (от лат. *inventio* – изобретение) сегодня рассматривается как принцип эстетики, который предполагает открывание нового в привычном, при этом особо ценится первенство во введении этого нового (см., например: [3]). Даже в широком эстетическом смысле явления инвенторства связываются с барочным или небарочным мышлением. Тем более – в музыке, где, начиная с XVII столетия, взятое из риторики понятие используется и как поэтологическая категория, и в качестве названия музыкального жанра.

В творчестве Родиона Щедрина инвенторство проявляется в выдвигании таких художественных и технологических идей, которые при сохранении более или менее привычного контекста воспринимаются как необычные, небывалые. Так, Л. Аюрян отмечает, что Щедрина притягивает «способность придумывать и разрешать запутанные композиционные задачи» [1, с. 689]. Можно говорить и об опосредованном инвенторстве композитора в связи с его барочными (небарочными) пристрастиями.

Фортепианный концерт в многокрасочной жанровой палитре Р. Щедрина занимает совершенно особое по значимости место. Композитор-пианист с первой своей серьёзной консерваторской работы и по настоящее время постоянно обращается к этому жанру, создав с 1954 по 2006 годы шесть концертов для фортепиано с оркестром. (Концерты для других инструментов, открывающие линию *Concerto* ..., Щедрин начал писать уже в 1990-е годы, непосредственно после являющегося кульминацией фортепианного концертного начала его музыки Четвёртого концерта). Именно в концерте с его игровой логикой и стихией изобретательность композитора поистине безгранична. Все шесть фортепианных концертов, с одной стороны, разнообразны и по структуре цикла, и по технике письма в соответствии с поставленными в них художественными задачами, все концентрируют в себе особенности того или иного периода творчества композитора, а с другой, – представляют некое смысловое и интонационное единство, являясь средоточием стиля Щедрина¹.

Изобретательство композитора в **Концерте для фортепиано с оркестром № 1** (концерте, по словам В. Холоповой, созданном Щедриным и создавшем его как композитора (см.: [4]) наглядно проявилось уже в применении такого фольклорного пласта, как частушка. Помещение частушечных мотивов в звуковой мир произведения – яркий, упругий, сочетающий диатонику фольклорной модальности с пассажными гемитонными движениями, прозрачность гетерофонного двухголосия с диссонантной плотностью вертикальных образований – даже в условиях новой фольклорной волны произвело ошеломляющее впечатление. (И стало фирменным знаком Щедрина, написавшего впоследствии Большой концерт для оркестра «Озорные частушки» и широко использовавшего частушки в опере «Не только любовь»). Афористичность и остроумие частушки, свойственная ей структурная «репетитивность» предопределили такие характерные и для последующих произведений композитора черты, как броскость музыкального материала, лаконизм (тенденция к сжатию музыкального времени и информационной плотности, насыщенности его сочинений), особое значение оstinатной повторности. Широкое применение оstinато в свою очередь обусловило строение вертикали (в составных структурах гармонии концерта выявился полигармонический характер аккордики).

Органична фольклорному материалу звуковысотная организация концерта, которая в целом представляет собой вполне рядовой для музыки XX века пример использования модально расцвеченной тональности, когда тональные центрированность/центробежность реализуются на материале специфических по структуре звукорядов (миксолидийский – обрамляющий все части и концерт в целом, фригийский – основная тема Первой части, дорийский с эолийским – Пассакалия и т. п.) при взаимодействии разных способов расширения данной звукорядной основы. Так, удивительно светлый, ликующий колорит создаётся на этой основе в начале Финала концерта (ц. 51), где

мелодия частушки, данная в терцовом двухголосии партии фортепиано в *D* ионийском, сопровождается имитирующим гармошечный наигрыш выдержанным фоном оркестра, опирающимся на *D* лидомиксолидийский с дальнейшей хроматизацией.

По-инному индивидуализируется звуковысотная структура в основной теме I части (пример № 1). Тема помещена в среднем, особо значимом разделе трёхчастной композиции; здесь она излагается и вариантно-аддитивно разрастается. Раздел этот компенсирует отсутствие разработки, являясь незамкнутым и завершаясь общей кульминацией части. Именно поэтому основной темой части становится в данном случае не первая – обрамляющая, а вторая из тем (впрочем, в её развитии имеет место вкрапление материала первой темы, что и придаёт разделу разработочный характер). Основная тема I части – не цитата, это оригинальная щедринская музыка, но она – свидетельство проникновения композитора в самые глубины русского песенного фольклора. Это талантливое переплавление характернейших свойств народной колыбельной в неповторимую музыкальную систему, создающую образ русского безбрежного пространства, того удивительного сочетания безысходной тоски и бесконечной любви, которым пронизано будет параллельное основной «господской» линии лирико-эпическое «народное» начало в опере «Мёртвые души».

Тема излагается довольно длительно в одной и той же тональности, в одном и том же ладу – *e* фригийском. На протяжении более чем пятидесяти тактов не появляется ни одного звука, который не входил бы в данный семиступенный звукоряд. Импульсом для дальнейшего развёртывания гармонии (высотной структуры) является возникающее уже в самом начале некоторое функциональное (и фоническое противоречие) между вариантно становящейся мелодией и остигато выдержанным четырёхзвучным подголоском: «плагальная» направленность ведущего голоса (наличие побочной опоры – *a*) и «автентичность» сопровождения (звуковой и интервальный – тритон и малая септима – состав остигата). В дальнейшем разрастании (от увеличения числа голосов и полифонизации фактуры к расширению звукоряда, возникновению полиладовости и смене устоя) намеченное в первоначальном изложении противоречие становится всё более явным.

Изобретательность Щедрина проявляется, таким образом, не в самой *тонально решённой модальности* и даже не в разнообразии средств её расширения, а в той органичности сосуществования контрастных тематических сфер, которая в первую очередь обеспечена звуковысотной организацией произведения.

Концерт для фортепиано с оркестром № 2 (1966) представляет все особенности поискового (экспериментального) для Щедрина периода 1960-х годов. Как вспоминает В. Холопова, «с первого исполнения ... композитор так озадачил слушающих, что решение загадки заняло не один год. Тут совместились два радикальных для российской музыки “впервые”: впервые был создан и продемонстрирован стилиевой коллаж, впервые он был образован авангардистской 12-тоновостью и джазом. В условиях советских 60-х годов это было соединение “огня с польем”: ведь официально осуждаемы были и додекафония, и джаз» [4, с. 64]. Кроме отмеченных радикальных «впервые» в трёхчастном цикле концерта находит последовательное проявление тенденция стилиевых взаимодействий, репрезентированная «смешанной техникой» (по Г. Григорьевой) и обозначенная в названиях частей: от драматической попытки диалога в I части (Диалоги) через алеаторическую фантазийность II (Импровизации) до ярко выраженной контрастности Финала (Контрасты). Естественно, что кроме представления/сопоставления разных техник, композитору «впервые» пришлось решать проблему целостности музыкального опуса. Не менее закономерно, что эта целостность обретается в звуковысотной организации произведения.

Гармония концерта также представляет собой смешение различных типов организации двенадцатитоновости: это расширенная тональность (например, тема трубы из II части, написанная в *f moll* с последующей модуляцией в *d moll*, начало кантиленной темы скрипок во вступительном разделе Финала в *h moll* и т. п.); техника 12-тоновых рядов (тема-эпиграф у фортепиано, открывающая концерт, появляющаяся также в Финале и составляющая основу важнейших тематических образований всех частей цикла – пример № 2); свободная 12-тоновость; сонорная гармония («сонорика гармоние-тембровых созвучий», по Ю. Холопову, в коде Финала – с. 84) и т. п. При этом важное конструктивное значение имеют временные (местные) высотные центры, образующие закономерные тонально-гармонические переходы сквозной композиции концерта и обозначающие некие его высотные приоритеты, в определённой степени «заданные» уже звуковым составом двенадцатитонового ряда темы-эпиграфа.

Сама же вступительная тема фортепиано, выступая в качестве «порождающей модели» тематизма произведения, является «центральным элементом» его звуковысотной системы. Так, в большом разработочном разделе I части она занимает ведущее положение: в общем диссонантном, напряжённо неустойчивом звуковом потоке имеются лишь временные островки, создающие ощу-

Схема высотных центров Концерта № 2

I часть				II часть					III часть			
Вст.	Эксп.	Разр.	Репр.	Вст.	1 т.	2 т.	Разв.	Кода	Вст.	1 р.	Сер.	Кода
F-d	a-c	[F-es-F→]	a→es	es	f-d	d-b	[→]	es→	es→a	A[h/a]	[a→]	F-es/a

шение устоя, что каждый раз связано с появлением этой темы и производных от неё мотивов. (См., например, ц. 9, 11, 25 – проведение первой фразы эпиграфа от *f*; ц. 23, 28 – эпиграф в увеличении, также в основном высотном положении). Интонации темы-эпиграфа пронизывают всю I часть; свойственная эпиграфу устремлённость к диссонантной вершине обуславливает строение тем II части. В заключительном – резюмирующем разделе Финала тема-эпиграф проходит в разных полифонических модификациях (в частности, в увеличении – ц. 80), почти всегда в основном своём высотном положении – от *f* (хотя есть и транспонированный вариант от *a*), обрамляя таким образом весь цикл, перекидывая арку от I части к заключению. В финале мотивы темы-эпиграфа предваряют, а то и наслаиваются на троекратно введённые джазовые фрагменты (ц. 68, 71, 78). И лексика (манера) знаменитого «Модерн джаз-квартета» воссоздаётся композитором не только за счёт инструментария, но и оказывается органичной рисунку основного первоначального 12-тонового ряда.

Наконец, «соноры» (сверхмногоголосная вертикаль) в коде концерта (ц. 84, пример № 3) включают, прежде всего, звуки, соответствующие высотным центрам всего цикла. То есть горизонталь «высшего порядка» (на уровне цикла) здесь собирается в вертикаль. Характерен в этом отношении звуковой состав последнего аккорда: *a-dis-a-gis-dis-g-a*, где *a* и *dis (es)*, являющиеся центрами наиболее важных разделов формы, удвоены.

Показательно, что гармоническое инвенторство Щедрина и в этом концерте оказывается наиболее заметным на типологическом уровне. Опираясь на технику 12-тоновых рядов, композитор не пользуется закономерностями «магического квадрата» (и в этом плане его звуковысотная организация далека от какого-либо проявления серийности), а задействует, казалось бы не совмещающуюся с додекафонией и более свойственную модальной ладовости вариантность. Все появляющиеся в гармонии концерта ряды достаточно близки по структуре, и при вариантной свободе в последовании тонов придерживаются в основном одного сходного принципа – дополнительности, когда образующие семиступенную («мажорную») диатонику начальные тоны дополняются до двенадцати пятизвучием, начинающимся с VII низкой ступени по отношению к основному тону. Таким образом, звуковысотная организация концерта представляет собой *модально расцвеченную и сонорно окрашенную двенадцатитоновость*, перекликающуюся к тому же с основным звукорядом Первого концерта (миксолидийским).

Концерт для фортепиано с оркестром № 3 (1973) многие относят к наиболее «авангардно-сложным» произведениям Р. Щедрина. По мысли В. Холоповой, это проявляется в следующем: «Никакой тональности, никаких, даже “вторичных” трезвучий. Да и форма вся наоборот: “Вариации и тема” (авторское обозначение)» [4, с. 76].

На самом деле это не совсем так. Концерт, написанный на пике полистилистической эпохи, воплощает ин-

тонационно-лексическое многообразие, прежде всего, современной музыкальной действительности. И отсюда повышено диссонантный саунд его звуковысотной организации, нестабильность, а то и отсутствие высотных опор, намеренная и плотная, хотя и постепенно становящаяся додекаходальность звуковысотных структур, сонористичность. В то же время гармония концерта при всей многосоставности и полиструктурности, способствуя целостности сочинения, выходит на уровень метасистемы.

Додекаходальный и в особенности тональный слой звуковысотности соответствуют заявленной драматургической идее (вариации и тема): в постепенном и последовательном формировании двенадцатитонového звукоряда, длительного становлении единого высотного центра сочинения – *a* – проецируется драматический процесс обретения темы. Устой (как и звукоряд) несомненно запланированы композитором, но сразу – «в первом чтении» не прослушивается, а возникает как некий финалис. Тональная непогрешимость темы, многократно явленная её устойчивость как бы доказывает прочность, истинность найденной «точки опоры» (см. завершение изложения темы в примере № 4).

Подобное звуковысотное решение носит во многом исследовательский характер: изучаются возможности хроматической тональности (в данном случае она выполняет даже функцию сверхтональности); композитор, обретая тему, находит и тональность, в то время как зарождение основного тона и его дальнейшее подтверждение находится на уровне, скорее, умоглядном. То есть, в содержании концерта возникает ещё одна сквозная линия – воплощение его музыкальной проблематики: от тональности «видимой» к тональности «слышимой». К тому же этот «над»-уровень не лежит на поверхности подобно заявленной композиционно-драматургической идее рождения темы из вариаций, а присутствует как некий код (в зашифрованном виде). Именно благодаря последнему обстоятельству оказывается возможным алеаторически выполненный коллажный эпизод на кульминации: видимая, но практически не слышимая цитата фрагмента любого классического концерта². Это можно считать кульминацией «умозрительности», после чего явление темы важно уже не только само по себе в качестве результата предшествующего развития, но и в символическом смысле, в обозначенной «естественности», слышимости.

Третий фортепианный концерт Р. Щедрина в большей степени воспринимается как концерт *после* концерта (в нем идея концертирования оборачивается идеей диалога, причём – диалога нескольких участников) и как концерт о концерте (в его условно проявляющейся трёхчастности как бы «рассказывается» о сложившейся концертной композиции; в «тональном плане» обозначены черты классической тональной структуры; расположение каденций солиста – в первой группе вариаций между ц. 8–10 и в конце третьей группы собственно в теме, ц. 43 – тоже соответствует «норме», хотя виртуоз-

ное начало в этих сольных высказываниях переосмыслено за счёт включения их в общую идею поиска темы, и т. п.). Звуковысотная организация, являясь «смешанной техникой», соответствует лексическому многообразию сочинения, воплощает его содержательные импульсы, а выступая как «техника эстетики», как «метатональность» – осуществляет выход в некое новое надкомпозиционное целое.

Концерт для фортепиано с оркестром № 4 (1991) написан после некоторого возникшего в этой жанровой ветви творчества Щедрина перерыва по заказу фирмы «Стенвей». В нём всё, кроме, казалось бы, звуковысотной организации, требует расшифровки (объяснения): подзаголовок «Диезные тональности», предопределивший и авторскую форму минимализма; разнопорядковые названия частей двухчастного цикла (I часть – *Sostenuto cantabile*, II – *Russisches Glockengelaut*, русские колокола); различие структуры каждой части – концентрической и векторной соответственно при подчёркнутом монотематизме; сочетание таких принципов работы с музыкальным материалом как вариантность и изоритмия; необычны и отношения солирующего инструмента и оркестра, их фактурные функции, своеобразен статус и местоположение каденций фортепиано и т. п. В то же время эти инвенции так или иначе связаны со звуковысотной системой, обусловлены ею.

Так, подзаголовок «Диезные тональности» намекает на интенсивное тональное движение (возможно, по квинтовому диезному кругу), однако весь концерт выдержан в одной (!) тональности *E dur* и при отсутствии модуляционности отличается редкостным звуковым единством. Хроматизация музыкального материала осуществляется постепенно и порядок появления новых ступеней (только диезов и бекаров – ни одного бемоля – графическое соответствие названию) определён зеркально симметричным заполнением двух и так симметрично расположенных по клавишам рояля тетраордов гаммы

E dur (сначала, уже в первой фразе появляется *eis*, затем во второй и третьей *his*, *g*, *d*, а значительно позднее, достаточно мимолетно в 42 такте тритоновый *ais*).

Редкостное тональное и тематическое единство ни в коей мере не ведут к статичности музыкального процесса. Светлый, действенный, пианистически наиболее удобный *E dur* предстаёт во всём блеске своих смысловых/семантических, образно-выразительных и колористических (изобразительных) возможностей. Одно перетекает в другое: разыгрываемые на рояле гаммы и пассажи, художественно осмысленные упражнения, охватывающие все (но, прежде всего крайние – такие блестящие у «Стенвея») регистры – как всегда богатая у Щедрина графика фортепианной игры – всё это преобразуется в выразительнейшие интонационные изгибы человеческого высказывания в *Sostenuto cantabile*, а те в свою очередь, сужаясь и упрощаясь, оборачиваются колокольными переливами II части. Удивительно многообразный звуковой мир при постоянном пребывании в едином звуковом пространстве, заданном *E dur* (примеры № 5 и № 6).

Именно звуковысотная организация концерта таит в себе главную загадку: к какому типу гармонии она может быть отнесена? На основе инвенторского отношения к самим феноменам модус/тонус композитор реализует качественно новое состояние тональности – *тонально окрашенная модальность* (или модально решенная тональность – инверсия к Первому концерту).

Гармоническое инвенторство композитора вполне можно было бы охарактеризовать словами Ю. Лотмана, сказанными им о «хороших стихах»: это «стихи, несущие поэтическую информацию, в которых все элементы ожидаемы и неожиданны одновременно» [2, с. 128]. Путь, который избрал Р. Щедрин в гармоническом устройстве своей музыки, – наиболее целесообразен в эпоху «использованности средств», в том числе и с точки зрения возможностей восприятия, накопившего усталость от постоянной эскалации сложностей.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В данной статье анализируются первые четыре концерта для фортепиано с оркестром Р. Щедрина.

² Сам Щедрин выбирает, как известно, тему Первого фортепианного концерта П. Чайковского, что отражено в издан-

ном клавире. И, видимо, тональность цитаты – *B dur* – кроме прочего способствовала этому выбору (*B dur*'ное трезвучие – верхнее вводнотоновое трезвучие к *a*: ведь цитируется концерт концертов для пианистов XX столетия).

ЛИТЕРАТУРА

1. Аюбян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. – М.: Практика, 2010.
2. Лотман Ю. М. О поэтах и поэзии. – СПб.: Искусство – СПб, 1996.
3. Павличенко Л. «Кухня» Олега Меньшикова как пример необарочного мышления в театре рубежа

тысячелетий // Доклад на аспирантской театроведческой конференции в ГИТИСе (РАТИ). – М., 2002. – URL: http://www.menshikov.ru/theatre/k/k_161205.html.

4. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – М.: Композитор, 2000.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Концерт для фортепиано
с оркестром № 1, I часть,
основная тема

Пример № 2

Концерт для фортепиано
с оркестром № 2, I часть, тема-эпиграф

Пример № 3

Концерт для фортепиано
с оркестром № 2, финал

Пример № 4

Концерт для фортепиано
с оркестром № 3, заключение

Пример № 5

Концерт для фортепиано
с оркестром № 4, I часть

Пример № 6

Концерт для фортепиано
с оркестром № 4, II часть

Городилова Марина Викторовна

кандидат искусствоведения,
профессор, заведующая кафедрой теории музыки
Уральской государственной консерватории
им. М. П. Мусоргского