

О. В. СИНЕЛЬНИКОВА
 Кемеровский государственный университет
 культуры и искусств

УДК 78.071.1

РОДИОН ЩЕДРИН: К ВОПРОСУ О МУЗЫКАЛЬНОМ ЯЗЫКЕ

*Как всякий выдающийся музыкант, он создал свой язык.
 Если нет собственного языка – ничего нет. Мы всегда узнаём
 Щедрина. Всегда! Он говорит в музыке своим языком.*

С. Доренский

Творческую личность одного из самых выдающихся композиторов нашего времени Родиона Щедрина очень точно характеризуют качества, перечисленные Михаилом Плетнёвым: «Сочетание блестящего остроумия и глубокого чувства драмы, тонкой мысли и мощной конструкции, смелого, подчас дерзкого эксперимента и неизменности русской национальной традиции, помноженное на высочайшую технику письма...» [цит. по: 3, с. 27]. Премьеры произведений Щедрина становятся яркими событиями музыкальной культуры сегодняшних дней, а всё созданное этим мастером уже при его жизни вписано в сокровищницу отечественного и мирового музыкального искусства. Все вышедшие из-под пера композитора сочинения тут же издаются двумя крупнейшими мировыми издательствами «Шотт» и «Сикорски», а многие знаменитые исполнители мира мечтают играть его произведения. Мало кто из современных композиторов получает такое признание при жизни, особенно у нас в России. Несмотря на это, творчество Щедрина исследовано недостаточно, в то время как уже настала потребность осмысливать глубинные стороны музыкального мышления этого значительного композитора.

В каждом сочинении Щедрин необычен и неповторим – его изобретательность практически не знает границ. Однако стабильные элементы, опорные точки индивидуального стиля композитора сохраняются на протяжении всего жизненного и творческого пути. Такое убедительное сочетание изменяемого и неизменного в стиле Щедрина представляет особый интерес. Константы и метаморфозы его творчества выявляются на разных уровнях, составляющих музыкальное мышление композитора в целом: жанровом, стилистическом, семантическом, композиционно-драматургическом, музыкально-языковом. Пространство каждого уровня, обладая фундаментальными качествами индивидуального стиля, в то же время мобильно.

Жанровый уровень творчества Щедрина свидетельствует о склонности композитора к эксперименту в этой области и одновременно приверженности к традиционным классическим жанрам.

Прочным основанием содержательно-смыслового уровня его музыки, определяемого в первую очередь сюжетом, программой, тематикой или общим замыслом, является *русская тема* (это оперы «Мёртвые души», «Очарованный странник», «Боярыня Морозова», балеты «Конёк-Горбунок», «Анна Каренина», «Чайка», «Дама с собачкой», концерты для оркестра «Озорные частушки», «Звонь», «Музыка старинных российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни», Третья симфония «Лица русских сказок», «Российские фотографии» и другие опусы) с отдельными и нечастыми выходами за её пределы. Среди последних – *приношения и посвящения И. С. Баху* («Музыкальное приношение» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра, «Эхо-соната» для скрипки соло) и *Ф. Шопену* («Homage Chopin» для четырёх фортепиано, отзвуки *О. Лассо* («Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино), *Л. Бетховену* («Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена» для симфонического оркестра, Симфонический фрагмент «Гейлигенштадтское завещание»), «подражания» *Дж. Россини* («Играем оперу Россини» из «Тетради для юношества») и *И. Альбенису* («Танго Альбениса» для симфонического оркестра), *транскрипция Ж. Бизе* («Кармен-сюита»).

Все рассуждения о «русскости» Щедрина распространяются соответственно и на другие уровни его композиторского созидания, уровни стиля и музыкального языка. Последний уровень, выраженный в интонационно-тематических, ритмических моделях, ладово-гармонических ориентирах, типах фактуры и тембровой палитре произведений, буквально пронизан русскими идиомами. Здесь и фольклор, и романс, и знаменный распев, и кантовая культура, – все приметы глубинных основ русских музыкальных традиций. Музыкально-языковые компоненты творчества Щедрина формируют неповторимое качество стиля композитора, составляющего унисон с основными направлениями отечественного и мирового музыкального искусства и одновременно – свой собственный путь. Остановимся на этом подробнее.

Микроуровень музыкального мышления Щедрина – область тематизма, с необычайным жанровым разнообразием и образными контрастами заполняющих её компонентов. Содержательная ёмкость тематизма при краткости, афористичности изложения, – характерное качество стиля Щедрина. Многие

интонации, мотивы его сочинений выступают в роли знаков-символов довольно широкого круга явлений, другие же наделены смысловой конкретностью выражения. Данная область не поддается какой-либо систематике. Представляется возможным выделить группы музыкально-языковых моделей Щедрина:

1. Откристаллизовавшиеся мелодические формулы, имеющие определённые жанровые прообразы: плач, хорал, величание, скерцозность, хороводно-танцевальное движение, песенность, драматическая декламация, речитатив. Большинство из них восходит к русским народно-песенным истокам и православной церковной музыке. Это знаменные распевы, канты, старинные романсы русской городской и цыганской народно-песенной традиции, плачи и причитания, частушки и страдания, хороводные и плясовые, протяжные лирические, обрядово-величальные песни.

2. Индивидуальные лексемы музыкально-языкового словаря композитора – такие, как тритоновая интонация и подчеркнуто экспрессивные обороты *lamento*, репетиции на одном звуке, прерывистые фигурации, лёгкое и невесомое кружение пассажей, глissандо, нисходящие мотивы, вытекающие из вершины-источника.

3. Музыкальный материал, введённый при помощи разнообразных средств полистилистики в виде музыкально-текстовых цитат, квазичитат, аллюзий, жанрово-стилистических «врезок», «вариаций на стиль». Весьма широкое музыкально-историческое пространство стиливых диалогов Щедрина включает музыку разных времён и стилей.

Это русское средневековое (знаменный распев в «Автопортрете» для симфонического оркестра, «Стихире на 1000-летие Крещения Руси» для симфонического оркестра, русской литургии «Запечатленный ангел», опере для концертной сцены «Очарованный странник», русской хоровой опере «Боярыня Морозова»), западноевропейское Возрождение (О. Лассо – «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино), барокко (И. С. Бах – «Эхо-соната» для скрипки соло, «Музыкальное приношение» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов, «Музыка для города Кётена» для струнного оркестра), классицизм (Л. Бетховен – «Прелюдия к Девятой симфонии Бетховена» для симфонического оркестра, Симфонический фрагмент «Гейлигенштадтское завещание»), XIX век (Дж. Россини – «Играем оперу Россини» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества», Ф. Шопен – «*Homage a Chopin*» для четырёх фортепиано, Ж. Бизе – «Кармен-сюита», И. Альбенис – фортепианная пьеса «В подражание Альбенису», «Два танго Альбениса» для симфонического оркестра, М. Мусоргский – транскрипция вокального цикла «Детская», П. Чайковский – балет «Анна Каренина»), XX столетие (Д. Шостакович – Симфонические этюды для оркестра «Диалоги с Шостаковичем», И. Дунаевский – «Российские фотографии» для струнного оркестра).

4. Символы и монограммы (SHCHed, Vach, DSCH, Berg).

Трудно перечислить все интонационно-ритмические и фактурные модели творчества Щедрина. Пожалуй, он сам вряд ли смог бы это сделать. Но композитор на определённом этапе творческого пути предпринял попытку создать словарь своих собственных «слов и вы-

ражений», словарь интонационно-ритмических моделей, которые он использует в своих произведениях, собрав их в фортепианном цикле «Тетрадь для юношества» (1981). Суровость знаменного распева, экспрессию плача, строгость хорала, грандиозность колокольного звона, призывность фанфар, остроумную имитацию русского говора, фигурации арпеджио, стихию движения, стиль и настроение rossиниевских оперных увертюров, – всё это вобрал в себя цикл из 15 миниатюр. Однако с течением времени эта энциклопедия щедринских образов существенно пополнилась новыми музыкально-языковыми моделями, восходящими к жанрам старинного романса и протяжной лирической песни («Очарованный странник»), цитатами из произведений Лассо, Баха, Дунаевского, аллюзиями на музыку Шопена, Шостаковича, Бетховена. Тематический уровень музыкальной композиции Щедрина подвижен и изменчив, а «издание» его интонационно-музыкального словаря, по-видимому, нуждается в «редактировании» и «дополнении».

В ладогармонической системе Щедрина не существует единообразия, как и в других параметрах его музыкального языка. Здесь надо говорить скорей не об одной системе, а о соединении нескольких даже в одном произведении. На этот уровень композиций Щедрина можно распространять термин «монтаж», в широком смысле, конечно (к примеру, сочетание консонантной интерваллики мажора в партии Лолиты и диссонантного пения тритонами в партии Гумберта в сцене № 8 («Эпизоды соблазнения Лолиты»). Щедрин использует различные гармонические системы XX века, не игнорируя, впрочем, и традиционную тональность (например, Концерт для трубы с оркестром написан в ясном *B dur*²е).

Сонорных эффектов в его музыке предостаточно («Поэтория», Вторая симфония, «Мёртвые души», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), но они, как правило, не распространяются на всё произведение. Интересный пример сонорики у Щедрина – генеральная кульминация Третьего фортепианного концерта, где одновременно звучат 32 мелодии оркестра с добавлением свободной партии солиста. Сквозной музыкальный образ творчества композитора – колокольность, которую можно рассматривать как вариант сонорики («Звоны», «Казнь Пугачёва», «Русские трезвоны» из «Тетради для юношества», Четвёртый фортепианный концерт).

Несколько реже Щедрин обращается к ограниченной алеаторике (Второй фортепианный концерт, «Поэтория», «Геометрия звука»). Есть в его творчестве примеры использования додекафонно-серийной техники (пьеса «Двенадцать нот» из цикла «Тетрадь для юношества»), хотя намного лучше композитор чувствует себя в атмосфере свободной двенадцатитоновости, не скованной рациональной организацией (Второй фортепианный концерт).

Ю. Холопов намечает несколько разновидностей применения двенадцатитоновости у Щедрина: гемитоника звукорядной основы; серийность как вари-

ант додекафонии (10-звуковая серия в пьесе № 24 из «Полифонической тетради»); «свободная додекафония, с отступлением от основного принципа» (пьеса «12 нот» из фортепианного цикла «Тетрадь для юношества» – двухголосная каноническая fuga на двенадцатитоновую тему); двенадцатитоновые ряды, примеры которых многочисленны (Вторая симфония, «Звоны», Второй фортепианный концерт, № 16 из «Полифонической тетради»); гемитонное поле («Звоны», 1 такт перед ц. б); двенадцатитоновые аккорды (последние аккорды Третьего фортепианного концерта) [4, с. 266].

Встречается у Щедрина и микрохроматика («Хороводы») и фрагменты электронных звучаний («Геометрия звука», «Нина и 12 месяцев»), однако раз опробовав, он не стремится культивировать названные техники композиции. Гораздо больше Щедрин склонен к старой модальной системе, восходящей к древнерусской монодии («Запечатленный ангел», «Стихира...», «Очарованный странник», «Знаменный распев» из «Тетради для юношества») и неомодальности XX века (Вторая фортепианная соната). Из других новейших композиторских техник и способов преподнесения музыки, примеры которых единичны у Щедрина, можно назвать пуантилизм («Звоны», «Геометрия звука»), литерафонию – музыку на буквы («Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Музыка для города Кётена», «Диалоги с Шостаковичем»), пространственную музыку («Геометрия звука»), инструментальный театр («Три пастуха»), цветомузыку («Поэтория»).

При таком разнообразии применяемых Щедриным техник композиции, для него всё же более характерна гармоническая система хроматической тональности, которой он стабильно придерживается в большинстве своих сочинений, начиная с Первого фортепианного концерта. Именно многообразное взаимодействие новых техник с самыми традиционными методами и отличает индивидуальную специфику музыкального языка Щедрина. Это подчёркивают все исследователи, которые в какой-то мере касались творчества композитора (М. Тараканов, В. Холопова, Ю. Холопов). Но при этом ни одно техническое средство никогда не было целью для Щедрина.

В отношении к гармонической вертикали ещё в монографии Тараканова о произведениях Щедрина, созданных до 1980 года, отмечена его стойкая приверженность к созвучиям-кластерам, образованным сочетанием секунд [2]. Тоны данного кластера при этом помещаются чаще всего в разные регистры, благодаря чему терпкость аккорда смягчается. В последующие годы в отдельных произведениях (особенно лирической линии творчества композитора) столь подчёркнутая диссонантность звучания несколько ослабевает. Однако тон интонационного напряжения секундовой интонации как в горизонтальном, так и в вертикальном срезе сохраняется.

«В первой половине столетия новизна мыслилась непременно в связи с гармонией, – пишет В. Холопова.

– Завораживала идея непреложности прогресса, а она в гармонии реализовалась как неуклонное завоевание всё более высоких гармоник акустического спектра и сложных интервальных соотношений. Во второй половине века новизна сместилась на активность совсем других элементов – артикуляционно-фактурных, тембро-сонорных, пространственных, “движенческих” [5, с. 264]. Процесс становления Щедрина как композитора и достижения творческой зрелости приходится как раз на вторую половину XX века, и его музыкальный язык отражает данное соотношение новаторства и традиции. По-видимому, многое, что можно было сказать нового в области звуковысотности, уже сказано в первой половине XX столетия и дополнено в 50–60-е годы. Действительно, Щедрин использует известные ладогармонические системы, а зонами открытий и рискованных экспериментов становятся тембр и артикуляция.

Тембровая палитра музыки Щедрина чрезвычайно многообразна благодаря неистощимой фантазии автора. Он создаёт эффектные солирующие партии для инструментов, весьма редко выступавших ранее в такой роли. Назовём, к примеру, соло двух контрабасов с арфой и соло фагота в «Автопортрете», соло блокфлейты, кларнета-пикколо и трубы-пикколо в «Хороводах». Щедриным написано немало произведений для редко звучащих инструментов – таких, как блокфлейта сопранино («Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо», для органа и блокфлейты сопранино), басовая блокфлейта («Музыка издалека» для двух басовых блокфлейт), маримбафон («Ледяной дом» для маримбафона).

К великолепным находкам композитора можно отнести своеобразные тембровые имитации (пометки *quasi* в партитурах), когда инструменты подражают несвойственным им звучаниям. «Квази-балалайка» могут играть и арфа («Автопортрет»), и альт («Концерт для альты с оркестром»), и скрипка («Балалайка» для скрипки соло без смычка), и виолончель («Русские наигрыши» для виолончели соло), кларнет имитирует жалейку («Автопортрет»), 11 медных духовых инструментов подражают шуму аплодисментов («Старинная музыка российских провинциальных цирков»); колокольный звон изображают какие угодно тембры и инструментальные составы – большой симфонический оркестр («Звоны»), фортепиано («Русские трезвоны» из «Тетради для юношества», II ч. Четвёртого фортепианного концерта, «Пастораль»), хор (IV ч. «Концертино» для смешанного хора, поэма «Казнь Пугачёва» для смешанного хора, IV ч. «Запечатленного ангела» для хора и свирели), даже струнные (в IV части «Российских фотографий»).

Щедрин склонен к постоянному экспериментированию с составом оркестра и ансамбля, поиску новых тембровых соединений. Здесь также находим множество примеров.

Это «Музыкальное приношение» для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов; «Эхо на cantus firmus Орландо ди Лассо» для органа и блокфлейты сопранино; «Запечатленный

ангел», где композитор сочетает тембры голосов хора и свирели (флейты); «Стихира» и «Цирки» для симфонического оркестра, куда вводится пение оркестрантов; «Геометрия звука», обогащённая электронным звучанием.

Однако настоящий праздник тембров – это щедринская трактовка ударных инструментов, которым он придаёт огромное значение. Тембр ударных в партитурах Щедрина, начиная с «Кармен-сюиты», приобретает тематическое значение. Ударные перестают быть у него только ритмическим фоном. Композитор использует широчайшую палитру этой оркестровой группы, вводя туда массу нетрадиционных инструментов: marimba, chocalo, guiro, gong, bonghi, crotali, cow-bell, cup-bell, charleston. Сообразно замыслу для подчёркивания русского колорита симфонический оркестр Щедрина обогащается даже церковными колоколами, бубенцами русской тройки и деревянными ложками («Звоны», «Хороводы»), Пятый фортепианный концерт).

Щедрин как композитор второй половины XX – начала XXI века стремится показать современные способы игры на инструментах. Некоторые сочинения созданы именно с такой целью и с расчётом на мастерство определённого исполнителя или как конкурсные пьесы.

Это Виолончельный концерт (1994) и Соната для виолончели и фортепиано (1996), посвящённые М. Ростроповичу; Пятый фортепианный концерт (1999), посвящённый Олли Мустонену; «На бис для Восбурга» для трубы с оркестром (1993); «Менухин-соната» для скрипки и фортепиано (1999); «Русские наигрыши» для виолончели соло (1998, для IV Международного конкурса им. Ростроповича в Париже); Вариации и тема для скрипки соло (1998, для IV Международного конкурса скрипачей «Леопольд Моцарт» в Аусбурге).

Так, Концерт для трубы с оркестром (1993) ошеломляет новым типом виртуозности сольной партии с усиленной репетиционной и гаммаобразной техникой в финале. Новейшие приёмы техники игры на духовых инструментах (различные глissандо губами, фрулато, флажолеты валторны) применяются в «Вологодских наигрышах» для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра (1995).

Огромное значение в создании образного строя произведения Щедрин придаёт артикуляции. В «Хрустальных гусях» многократно используется приём игры флажолетов у струнных, арфы и деревянных духовых для создания колорита звучания гуслей и атмосферы волшебной сказки. Один из любимых образов Щедрина – *from afar*, проходящий через многие произведения («Российские фотографии», Вторая фортепианная соната, «Музыка издалека», «Пастораль»). Этот образ и приём исполнения откристаллизовался в 90-е годы, связанные с ретроспективными тенденциями в его творчестве этих лет, с произведениями, обращёнными к воспоминаниям и музыке ушедших эпох. Концентрированное выражение этот образ получил в двухчастном цикле для двух басовых блокфлейт, который так и называется: «Музыка издалека». Здесь композитор извлекает максимум возможностей из этих древних и

почти забытых в современной исполнительской практике инструментов. В I части показано и нежнейшее кантиленное интонирование, доносящееся «издалека» (*ppp*), и громкое сердитое «фырчание» (*sputato* – букв. «плюясь»), и переклички инструментов с похлопыванием по корпусу (*slap* – букв. «шлепок»). Во II части – ещё больше тембровых красок: игра звука *g* с ударом пальца на разных долях такта и мотива, *slap*, *frullato*, *glissando*, *vibrato* и пронзительный свист двух флейт, завершающих произведение.

Обозначив музыкально-языковые основания стиля Щедрина, невозможно не остановиться на композиторских способах работы с ними, что, собственно, и может составить полную картину творческого метода современного композитора. Один из доминантных признаков музыкального мышления Щедрина – «монтажность», «кадровость». Этот драматургический и композиционный феномен можно наблюдать в той или иной мере во всех его сочинениях. Было бы естественно усматривать здесь влияние кинематографа. Оно очевидно и бесспорно. Однако проникновение монтажности в музыку связано не только с воздействием киноискусства. Данный тип музыкального мышления сформировался и как результат интенсивного расширения художественной картины мира, стремления многих современных композиторов запечатлеть порой взаимоисключающие явления во всём их многообразии в сжатой, информационно наполненной форме.

Монтажные структуры в музыке Щедрина, подкреплённые спецификой его театрального мышления, становятся одним из важнейших способов объединения контрастов окружающей действительности, отражённых в авторском сознании и воплощённых в музыкальные концепции. Для него вместе с тем важна эстетическая установка на поиски нового типа музыкальной формы, способной вмещать в себя огромное количество информации и острые контрасты современной действительности. Сам Щедрин называет это качество «телеграфным стилем», «портативностью», применяя также и термин «монтаж». Это стремление к лаконичности выражения часто отражается и в названиях произведений Щедрина.

Приведём примеры: «Телеграммы», цикл пьес для органа (1986), «Дневник», 7 пьес для фортепиано (2002), «Вопросы», 11 пьес для фортепиано (2004), «Эпиграф графа Толстого к роману “Анна Каренина”» (2008), «Простые страницы», 7 экспромтов для фортепиано (2009).

Объясняя склонность к монтажному принципу мышления, он ссылается на эссеистическую фрагментарную прозу Ю. Олеши и вспоминает В. Маяковского, который считал, что в будущем из соображений краткости люди будут говорить одними согласными. «Ну, а если перевести это на музыку, то, видимо, это будет вести к краткости, концентрированности мысли, а следовательно и к концентрации средств и какой-то большей насыщенности музыкальной информации» [цит. по: 5, с. 21].

Монтажность мышления явилась тем сквозным принципом и тем единым основанием, которое позволяет обнаружить имманентные процессы эволюции творчества Щедрина. Взяв за основу монтажный метод, он чрезвычайно расширяет сферу его действия, распространяя на различные уровни музыкальной формы (синтаксический и композиционный), сочетая с разными направлениями и композиторскими техниками (неоклассицизм, неоромантизм, полистилистика). Применение монтажной техники связано у него как с интуитивным, так и с логическим, рациональным началом. Причём, в последнее время композитор использует этот принцип более целенаправленно, что он сам неоднократно подчёркивал. В одном из интервью Щедрин говорил: «Может быть, первые шаги были сделаны интуитивно. Тем не менее, я считаю, что этот приём характерен для всех видов братских искусств. Потом вся наша жизнь насквозь монтажна (газеты, телевидение...) – неизвестно, о чём в следующую минуту тебе поведают» [цит. по: 1, с. 238]. В этой же беседе он приводит пример одного из своих недавних симфонических произведений «Диалоги с Шостаковичем»², где сам замысел обращён к средству монтажа. Врезки, аппликации, неожиданные противопоставления и, в итоге, – диалог с великим предшественником (при отсутствии цитат), – всё то, что составляет композиционное и драматургическое целое этого сочинения.

Монтажное мышление Щедрина предполагает некие общие композиционные и драматургические особенности его произведений, организованных подобным образом, в основе которых лежит кадровая смена и калейдоскопическое нанизывание разделов и вытекающая отсюда многотемность («Автопортрет», «Музыкальное приношение», «Фрески Дионисия» и др.). В первую очередь, это жанрово-стилистическая конкретность персонифицированного музыкального материала, когда достаточно одного краткого элемента, чтобы возникло представление о целом. Новый тематизм появляется внезапно, моменты «швов», «склейки кадров» намеренно подчёркиваются, связи и переходы между ними отсутствуют, а разделы формы часто остаются незавершёнными. Незаконченность эпизода подразумевается как часть более обширного раздела, остающегося «за кадром» (принцип *pars pro toto*)³. Музыкальный материал сопоставляется по контрасту жанрово-тематическому, темброво-динамическому, фактурному, темповому.

В композиции, организованной методом монтажа, весьма сложно дифференцировать музыкальный материал на главный, побочный и эпизодический. Все темы функционально равноправны, рядоположены. Музыкальный материал в основном лишь экспонируется, развитие, как правило, незначительно или вовсе отсутствует, а репризные проведения отдельных разделов эскизные. Произвольность масштабов эпизодов-кадров (неравномерность их протяжённости (от одного такта до нескольких страниц нотного

текста) формирует особый монтажный ритм формы и делает структуру каждого произведения индивидуальной, свободной, открытой. Пестрота тематического материала, собранного в монтажную композицию, порождает обилие цитат и полистилистических столкновений, игру символов и монограмм.

Даже сама мотивная работа Щедрина связана с особенностями его монтажного мышления, слышания музыки. Возьмём, к примеру, короткие темы-монограммы (SHCHED, BACH, DSCH), которые довольно часто фигурируют в его сочинениях («Автопортрет», «Музыка для города Кётена», «Музыкальное приношение», «Диалоги с Шостаковичем»). Они, как правило, не экспонируются ярко и открыто, а подаются в завуалированном виде, не улавливаясь на слух. Звуки-буквы могут скрываться за другим музыкальным материалом, который наплывает на них, «растворяется» в густой тембровой палитре кульминационных зон, уходит в еле слышный регистр или необычную тембровую краску (*quasi balalika* в «Автопортрете»), «распыляется» по голосам партитуры.

В произведениях Щедрина монтаж распространяется на все уровни композиции, организуя процессы музыкального мышления. Подобно тому, как в творчестве гениальных режиссёров монтаж из простого технического приёма поднимается до уровня смыслового принципа кинематографа, в творчестве Щедрина из формообразующего средства он переходит в разряд содержательных и мировоззренческих категорий. При рассмотрении творчества Щедрина в музыкально-исторической перспективе в каждом новом его произведении находится легко доказуемое подтверждение данного тезиса. Высказывания самого композитора разных лет неизменно свидетельствуют о том же. В этой связи хотелось бы воспользоваться фразой А. Соколова (в свою очередь, заимствованной у П. Булеза), сказанной о полистилистике: «Техника, поднятая на уровень идеи». Данное выражение очень меткое и универсальное в том смысле, что его можно применять, характеризуя тип музыкального мышления разных композиторов: если говорить о полистилистике, то это Шнитке, если о монтаже, то это – Щедрин.

Резюмируя сказанное, хотелось бы привести высказывание Ю. Холопова: «Музыка Щедрина ... отличается примечательной поставангардной особенностью – широчайшим диапазоном композиционно-структурного спектра, единством новизны и популярности: от сонорно-двенадцатитоновых “Звонов” четверного оркестра до масскульта песни “Не кочегары мы, не плотники – да”, от “никакой тональности” до легко узнаваемого мажора и минора. Если у композитора внутренний статус – единый и цельный, то эта особенность уже может обрисовывать некоторые фундаментальные принципы его музыкальной системы» [4, с. 258]. В процессе эволюции творчества композитора открываются всё новые и новые грани его дарования. В то же время, основательный фундамент его музы-

кального мышления составляют устойчивые стилевые доминанты, сохраняющиеся на протяжении всего творческого пути. Все они концентрируются в определённых жанровых, драматургических, формообразующих и музыкально-языковых элементах индивидуального стиля. Не претендуя на полноту отражения, перечислим константы творчества Щедрина, составляющие музыкально-смысловую целостность его произведений: русская тема и соответствующий ей мелодико-интонационный словарь; приоритетные жанры – инструментальный концерт, опера, балет; склонность к жанровым синтезам; программность в оркестровой и камерно-инструментальной музыке; оптимистическая концепция музыкального произведения; многоэлементность драматургии; монтажный принцип в различных его разновидностях (вертикальный, горизонтальный, параллельный монтаж); сквозные формы, свободные от структурных канонов классико-романтического формообразования и создание индивидуализированных композиций, основанных на монтажном принципе (собственно монтажных форм); многотемность композиций, предельная плотность, концентрированность тематизма на структурную единицу формы; преобладание краткого попевочного тематизма, соответствующего афористичному стилю мышления автора; неинтенсивное развитие музыкального материала (или вовсе отсутствие такового); методы развития, при которых разрабатываемая тема не смешивается с другим музыкальным материалом (вариантно-вариационный,

полифонический); рассредоточенность композиции и множественность кульминаций; большая роль пространственного параметра композиции и повышение фонических свойств музыкальной ткани; формообразующая роль остигматных ритмических фигур; неповторимое разнообразие фактурно-тембровой палитры: экспериментирование с инструментальным составом, обогащение симфонического оркестра новыми тембровыми красками; способы звукоизвлечения, артикуляция – один из важнейших параметров музыкальной выразительности произведений.

Необходимо отметить, что данная группа композиционных элементов, оставаясь стабильной в своей основе, постоянно пополняется в процессе эволюции творчества композитора. Большему обновлению подвержены жанрово-стилевые и музыкально-языковые параметры композиций, в то время как смысловые, содержательные и формообразующие компоненты в базовой своей части остаются стабильными. Здесь в качестве центральных и константных параметров выступают монтаж как принцип музыкального мышления композитора и стойкая преданность русской теме и национальным традициям, что отражается в особенностях музыкального языка. Каждое произведение Щедрина, созданное уже в начале XXI века – своего рода открытие, достижение новых творческих высот, иной стилиевой поворот. Но при всём многообразии творческой палитры его музыка всегда узнаваема, национально окрашена и стилистически определённа.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Примеров настоящей додекафонии, когда вся музыкальная ткань выводится из двенадцатитонового ряда, у Щедрина нет.

² Российская премьера Симфонических этюдов «Диалоги с Шостаковичем» состоялась в 2005 году в Санкт-Петербурге.

³ С точки зрения теории кинематографа кадр, полностью законченный по композиционному и содержательному значению, выглядит неуместным в монтажном ряду. Он мгновенно останавливает развитие действия на экране и прерывает эмоцию зрителя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина. – Кемерово, 2007.
2. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. – М., 1970.
3. Родион Щедрин. Автопортрет: буклет Международного музыкального фестиваля к 70-летию композитора. – М., 2002.

4. Холопов Ю. Н. Щедры Щедрин? // Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии. – М., 2007. – С. 257–269.

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

Синельникова Ольга Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент,

зав. кафедрой оркестрового инструментального исполнительства

Кемеровского государственного университета культуры и искусств,

соискатель кафедры теории музыки

Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского

