

Лю Цяньцян

Национально-стилевые особенности фортепианного творчества Родиона Щедрина

В статье характеризуется фортепианное творчество Р. Щедрина, отмечается его национальная основа и полифоническая фактура изложения. Основное внимание уделяется циклу «24 прелюдии и фуги» – произведению, наиболее ярко отразившему систему полифонического мышления композитора.

Ключевые слова: полифония, прелюдия, fuga, фактура, фортепиано.

Актуальность исследования. Самобытное и оригинальное творчество Родиона Щедрина уже давно вызывает горячий отклик у музыкантов – профессионалов и любителей музыки, никого не оставляя равнодушным. Вероятно, это происходит потому, что его музыка наполнена живым ощущением современности. Стремление передать, по словам композитора, реальный «воздух эпохи» и заставляет Щедрина находить новые выразительные возможности в области ладотонального и интонационного языка, в способе изложения и развития музыкального материала.

Щедрин – профессиональный пианист, который всю жизнь с успехом выступает на концертной эстраде и исполняет свои технически сложные сочинения. Его фортепианные произведения отличаются неповторимостью изложения музыкального материала, непростым восприятием и разнообразной интерпретацией. К сожалению, они не часто звучат на концертной эстраде, поэтому изучение фортепианного творчества Щедрина является актуальной проблемой.

Щедрин – композитор истинно русский. В его творчестве преломились традиции русской музыкальной классики прошлого столетия и некоторые черты современных западноевропейских течений.

Цель данного исследования – охарактеризовать стилиевые особенности фортепианного творчества композитора.

Для ранних опусов композитора характерна яркая и непосредственно выраженная народность и образов, и формы их воплощения. Интерес к жизни, быту, истории, сказочному фольклору родного народа способствует созданию произведений с опорой на интонации русских народных песен и танцев, которые даются как в виде цитаты фольклорного первоисточника, так и в более сложных формах воспроизведения: «растворения» (термин В. Цуккермана) народно-песенных интонаций в собственной музыке или создания оригинальной темы на основе претворения народных способов ладоинтонационного и структурно-ритмического развития [8, с. 105].

В годы обучения в консерватории 1950-1955 гг. молодой композитор пробует силы в различных жанрах: Симфоническая поэма, два квартета, Фортепианный квинтет, Поэма «28» по стихотворению М. Светлова, фортепианные этюды, «Юмореска», «В подражание Альбенису», «Тройка», переложение четырех пьес из балета «Конёк-Горбунок» и две полифонические пьесы. Все эти работы послужили подготовкой к двум серьёзным сочинениям композитора: за год до окончания, в 1954 году, был завершён первый концерт для фортепиано с оркестром, написана большая часть музыки балета «Конёк-Горбунок».

Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954 г.) по праву можно назвать подлинно «русским». В каждой из четырех частей концерта Щедрин применяет вариационный метод развития. Вариации – одна из наиболее старинных народных форм. Вариационность широко применяли венские классики, романтики, значительное место этот метод разработки тематического материала имеет и у современных композиторов. В концерте Щедрина он занимает основное место, благодаря мастерству композитора прекрасно сочетаясь с сонатно-симфоническими и полифоническими приемами развития.

Сочиненное в 1961 г. в качестве обязательной пьесы для Международного конкурса имени П. И. Чайковского, блестящее виртуозное *Basso ostinato* до сих пор пользуется у пианистов огромной популярностью. Произведение написано в староклассической форме полифонических вариаций

на неизменный бас, что подчеркнуто и названием. Однако, сохраняя общую идею таких вариаций, Щедрин как раз придает басу подчеркнутую нестабильность.

Значительную выразительную роль играет второй, сопровождающий тему чеканный голос (пьеса в основном двухголосна). Скачки на различные интервалы, организованные пунктирным ритмом, репетиционные синкопы придают музыке волевой, решительный характер. Подобно басу, противосложение каждый раз варьируется, расширение диапазона (иногда до семи октав), ремарки *marcatissimo*, *fortissimo* способствуют возрастанию динамики.

Двухголосная инвенция и *Basso ostinato* посвящены Якову Владимировичу Флиеру – блестящему пианисту, учителю Щедрина в консерватории по фортепиано, в классе которого растущий музыкант не только приобрел первоклассное искусство пианиста, но и значительно продвинулся в своих общих музыкальных вкусах и знаниях. Щедрин очень уважал своего учителя и первому демонстрировал свои новые опусы.

В начале 60-х гг. XX в. Р. Щедрин создает два крупных произведения, которые в полной мере позволяют говорить о зрелости его таланта. Первое из них – опера «Не только любовь» (1961), второе – концерт для симфонического оркестра «Озорные частушки» (1963). В этих произведениях намечается новая ступень в обращении с фольклорным материалом. Композитор использует в них способы интонационного заострения, метроритмического и структурного преобразования, помогающие воссоздать индивидуальное настроение или неповторимый целостный характер. В ряде случаев композитор применяет народно-песенные элементы в завуалированном виде, превращая их в элемент фактуры, когда, в связи с подчинением определённому программному замыслу, песенная ячейка становится как бы издали доносящимся отзвуком [10, с. 428].

К жанру концерта для фортепиано композитор обращается дважды. Второй концерт (1966 г.) относится к периоду исканий в творчестве, что связано не только с освоением новых средств, но и поисками своего стиля,

преодолением прежних, порой слишком явно заметных влияний. Во втором концерте уже нет явных аналогий с музыкой Прокофьева, хотя воздействие прокофьевского метода и сохраняется, объединяясь с новыми чертами стиля. В аннотации к Третьему концерту (1973 г.) композитор подчеркнул, что ему «нигде не хотелось бы терять из виду драматургию слушательского восприятия, непременно концертность изложения, а главное, образную сущность музыкального повествования» [3, с. 46].

В поисках новой образной выразительности Щедрин обращается к опыту классической музыки, творчески преломляя различные ее формы и жанры, в частности старинные формы полифонии, интерес к которым обозначился у него в ряде произведений (например, пассакалья в Первом фортепианном концерте).

Вступив с начала 60-х гг. XX в. в основную фазу своего творчества, композитор пошел по пути резкого обострения различных сторон музыкальной выразительности, что соответственно сопровождалось сгущением красок и тонов в обрисовке всего и вся. А это, в свою очередь, означало, что художественный процесс приобретал явно романтическую направленность. Как известно, средоточием романтического искусства является мир личности. В ее современном контуре композитор более всего акцентировал интеллектуальное начало, и ему удалось создать в музыке на редкость сильный и убедительный портрет интеллектуала тех лет, Интеллектуала с его сложным и многомерным внутренним миром, своеобразием внешнего облика и поведения, с его непредсказуемостью и подчас пикантной изощренностью жизненных проявлений. Все это превосходно «озвучено» в фортепианном цикле «24 прелюдии и фуги» (1964-1970), где нестандартности изображенной личности соответствует совершенно неожиданная трактовка полифонии [2, с. 68-69].

Характерное для XX в. возрождение полифонии, предсказанное Танеевым, развивалось по двум направлениям. Первое – продолжение баховских традиций, естественно на совершенно ином музыкальном материале и с различной степенью соотношения горизонтали и вертикали в зависимости

от стиля (Регер, Франк, Хиндемит, Шостакович). Другой путь связан с преобладанием чистой линейности, то есть, казалось бы, – с возрождением добаховских принципов полифонического многоголосия, но на новой основе (это, прежде всего, относится к ладовой стороне).

В XX столетии создается несколько циклов прелюдий и фуг: «Игра тональностей» П. Хиндемита (1942 г.), 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича (1950-1951 гг.) 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина (1963-1970 гг.). Они воспринимаются как своеобразные «энциклопедии» века, как реакция на грандиозность проблем, выдвинутых современной действительностью.

В фортепианных прелюдиях и фугах Щедрина немало трагических страниц, подчас наблюдается даже явное «сгущение» трагических красок. Мрачный гротесковый оттенок приобретает даже юмор Щедрина, столь безоблачный (хотя и с «перцем») в ранний период творчества. Корень воспроизведения таких настроений таится, несомненно, в объективных предпосылках современной Щедрину действительности XX в., напряженной борьбы старого и нового, реакционного и прогрессивного, века сложных исторических противоречий [10, с. 429].

Для Щедрина полифония – естественный способ мышления. Всё его творчество можно считать примером последовательного контрапунктического стиля. Полифонические приемы изложения и развития музыкального материала составляют основу каждого произведения композитора, выполняя в них важную формообразующую роль. Тяготение к линейности, выраженное в построении музыкального целого по принципу свободного сплетения мелодически самостоятельных голосов, обнаруживается ещё в ранних сочинениях композитора. Все они объединяются русским характером мелоса, и эта особенность языка, вероятно, обусловила метод организации ткани и тип полифонической фактуры – подголосочно-вариационной или контрастной. Очень показательны, что полифонические приемы используются им не только при развитии тематического материала, но и при его изложении [4, с. 3-4].

Ощущая тяготение к полифонической фактуре, композитор сознательно приходит к полифоническому опусу, создает масштабный цикл пьес и демонстрирует в нем широкие возможности методов и приёмов развития материала

«Эта яркая оригинальная работа, сделанная с огромным мастерством, устремлённая в будущее, – творческий подвиг композитора. Здесь показан мир разных человеческих состояний и чувств. Сочинение полно глубоких идей», – сказал однажды Яков Зак.

Цикл – и автор позднее того не скрывал – своего рода «приношение Шостаковичу», его «24 прелюдиям и фугам». А через него – великой традиции, у истоков которой столь почитаемый Щедриным И. С. Бах [6, с. 7].

Любовь Щедрина к творчеству Баха общеизвестна. На вопрос Шостаковича: «Если бы Вы попали на необитаемый остров и Вам было бы позволено взять всего одно музыкальное произведение, что бы Вы взяли?» Щедрин, не задумываясь, ответил: «Искусство фуги» [2, с. 69].

Если выделить из творчества Р. Щедрина ведущий из процессов, который определяет стиль цикла композитора, – то это новое отношение к музыкальному времени, что яснее сказалось в трактовке первой пьесы двухчастного цикла – прелюдии. Подавляющее большинство прелюдий Щедрина кажутся предельно лаконичными – это, порой, почти афоризмы. Композитор в большинстве случаев рассматривает прелюдию не как самостоятельную пьесу цикла, а как вводную, вступительную часть к фуге, подготавливающую ее тематически, ритмически, фактурно, образно-эмоционально.

Композитор нередко обращается к бытовым жанрам, своеобразно претворяя в прелюдиях их типичные черты, сообщая им современный характер звучания, будь то скерцозные прелюдии (C-dur, b-moll), танцевальные (G-dur – сицилиана, f-moll – вальс), хоральные (h-moll) или моторные токкатного склада, основанные на непрерывном потоке шестнадцатых или быстрых восьмых на фоне равномерного движения басового голоса (A-dur, частично g-mol, Es-dur).

В цикле Щедрина встречаются прелюдии, не содержащие заметных контрастов, где выдержан единый принцип изложения (fis-moll). Чаще в прелюдиях используются свободно трактованные приемы полифонического изложения. При этом они подчеркнуто нестабильны, переходят друг в друга иной раз на протяжении весьма сжатого отрезка музыкального времени (например, C-dur).

Большая часть прелюдий выдержана в полифоническом складе. Но в отличие от фуг, где ведущая роль принадлежит имитационному принципу изложения и развития, прелюдии обычно основаны на контрастной полифонии, то есть излагаются в виде нескольких – чаще двух – самостоятельных мелодических линий с контрастным ритмом и движением: один голос подвижнее, чем другой. Во втором томе (преимущественно в изложении импровизационных прелюдий) можно встретить чередование разделов контрастной полифонии с одnogолосными эпизодами (прелюдия g-moll). Прелюдий, построенных на имитационном принципе, немного. Например, e-moll – канон, f-moll и F-dur – тоже каноны, но очень свободные, в виде диалога двух голосов, имитирующих лишь ритмический, но не мелодический рисунок. Такого рода каноны на протяжении небольших отрезков фуги или прелюдии типичны для стиля Щедрина. На имитационной полифонии основаны также прелюдии As-dur и Es-dur. Но гораздо чаще в прелюдиях чередуются оба метода изложения – имитационной и контрастной полифонии (прелюдии C-dur, a-moll, d-moll, c-moll, b-moll).

Чрезвычайно интересны и тематические находки в фугах Р. Щедрина. Композитор стремится найти пути обновления фуги, расширяя её образно-выразительно.

Щедрин осуществил значительный сдвиг в жанре фуги. Активный динамизм и контрастность драматургии, являющиеся источником движения и развития его музыки, не могли не отразиться на фугах, занимающих одно из ведущих мест в его творчестве. Более того, интонационное развитие тематизма, ставшее ярким стилистическим признаком творчества Щедрина, не только

проникло в малые имитационные формы (каноны, канонические секвенции, в которых нередко сохраняется лишь принцип формы при полной интонационной свободе), но и обусловило многие особенности применения композитором системы подвижных контрапунктов. Щедрин с большим мастерством пользуется всеми контрапунктическими приёмами классической полифонии – вертикальные перестановки мелодий, горизонтальные сдвиги, разного рода преобразование тематизма (обращение, увеличение, уменьшение, ракоходное движение и другие), трактуя их тоже весьма своеобразно.

Как известно, в любой полифонической форме, особенно в фуге, заложены предпосылки к динамизации. На это указывал еще Б. Асафьев, напоминая о том, что фуга – «не только рационально сконструированный механизм, но динамическое формообразование, поскольку в ней главным свойством надо считать не соблюдение точности имитации <...> и не «стабилизацию» композиции до полного предопределения и механизации всего процесса оформления, а нечто совсем обратное: рост и развитие движения из монотематической предпосылки» [1, с. 47].

Важнейшая особенность фуг цикла – преобладание законов чистой линейности. Многоголосие в опусе Щедрина представляет собой свободное соединение нескольких самостоятельных мелодических линий. Композитор отказывается от обязательной гармонической схемы, позволяя голосам непринужденно развиваться. Это обстоятельство непосредственно влияет не только на тональную логику, свойства фактуры и т. д., но и на мелодический рисунок, который в большинстве случаев не просто не предполагает привычной гармонизации, а словно сопротивляется ей.

Необходимо отметить и обогащение его полифонии приёмами гомофонно-гармонического склада. Щедрин свободно вводит в свои полифонические пьесы целые аккордовые комплексы для усиления звучания, для создания больших драматических напряжений, особенно в кульминационных моментах (например, фуга c-moll, где плотные аккордовые

массы, наслаиваясь друг на друга, образуют два или три контрастных аккордовых пласта).

Типичны для цикла Щедрина протяженные темы, насыщенные сложными интонационными преобразованиями. Сложная, насыщенная полифоническими кунштюками ткань фуг Щедрина ставит перед исследователем проблему. Хорошо известно, сколь жесткими являются ограничения техники строгого стиля. Суть дела заключена в том, что возможность любых соединений голосов, где применение диссонансов ничем не ограничено, ничем не регламентировано, может быть признана лишь при самой общей постановке вопроса. Стиль создает свои ограничения, диктует определенные нормы обращения с диссонансами. Ведущим ориентиром здесь становится координация интервальной структуры мелодической линии и гармонической вертикали. Созвучия гармоний зачастую переводят в вертикальные измерения те сочетания интервалов, которые представлены в самой теме. Это сообщает внутреннее единство, придает органичность гармоническому движению. Сама по себе координация горизонтали и вертикали еще не объясняет логику гармонического движения. В цикле Щедрина действует другая закономерность – постепенного уплотнения и разрежения ткани, что отражается в колебаниях ее диссонантного напряжения [7, с. 170].

Впечатление необычайной новизны, которое возникает при прослушивании фуг Щедрина, во многом зависит от своеобразия их ладотональной организации, что в свою очередь определяется композиторской трактовкой многоголосия, сходной с принципами добаховской полифонии. В его фугах чаще действуют законы чистой линейности, а не линейно-гармонического мышления, поскольку в фуге, по мнению Щедрина, главное – горизонталь, а не вертикаль [5, с. 179-180].

Впервые цикл был исполнен автором в Малом зале Московской консерватории в январе 1971 года. Композитор посвятил это произведение памяти своего отца – известного лектора Константина Михайловича Щедрина. Вторая тетрадь в исполнении Щедрина записана на пластинку в 1971 г. До сих

пор они с большим успехом исполняются на концертной эстраде и входят в педагогический репертуар музыкальных учебных заведений.

Щедрин – один из самых творчески активных композиторов XX-XXI вв. Его музыка современна по общему эмоциональному содержанию, фактуре, музыкальному языку. Среди многих инструментов, утвердившихся в практике музицирования, особое внимание Щедрина привлекло именно фортепиано. И не только потому, что он сам – превосходный пианист, в совершенстве владеющий техникой универсального инструмента. Фортепиано привлекло внимание Щедрина, прежде всего как инструмент полифонический, способный полноценно и рельефно представить самые разнообразные ухищрения контрапункта, поэтому среди сочинений композитора, предназначенных для данного инструмента, преобладают полифонические пьесы.

Хотелось бы чаще на концертной эстраде слышать фортепианные произведения Р. Щедрина. Завершим статью словами Михаила Плетнева: «Музыка Щедрина многогранна и неожиданна, ее хочется вновь слушать, ее хочется вновь исполнять, а это желание, на мой взгляд, является определяющим залогом витальности произведений музыкального искусства вообще» [9, с. 73].

Литература

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев // Изд. 2-е. – Л. : Музыка, 1971. – 276 с.
2. Демченко А. Золото первых десятилетий / А. Демченко // Музыкальная Академия. – 2003. – №1. – С. 66–70.
3. Корев Ю. На авторских концертах. Р. Щедрин / Ю. Корев // Советская музыка. – 1977. – №9. – С. 45–48.
4. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина / И. Лихачева. – Москва : Музыка, 1975. – 108 с.
5. Лихачёва И. Ладотональность фуг Р. Щедрина / И. Лихачева // Проблемы музыкальной науки. – Вып. 2 – М. : Советский композитор, 1973. – С. 177-197.

6. Платек Я. Служение искусству / Я. Платек // Музыкальная жизнь. – №11. – 2007. – С. 7.
7. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1980. – 326 с.
8. Тюлин Ю. Н. Вопросы теории музыки / Ю. Н. Тюлин // Сборник статей. Выпуск 2. – Москва : Музыка, 1970. – С. 405.
9. Холопова В. Праздник, который всегда с тобой / В. Холопова // Музыкальная Академия. – 2003. – №1. – С. 70-77.
10. Христиансен Л. Прелюдии и фуги Р. Щедрина / Л. Христиансен // Вопросы теории музыки. – Выпуск 2. – М. : Музыка, 1970. – С 396-429.

У статті характеризується фортепіанна творчість Р. Щедрина, відзначається її національна основа і поліфонічна фактура викладу. Основна увага приділяється циклу «24 прелюдії і фуги», як твору, що найбільш яскраво відбив систему поліфонічного мислення композитора.

Ключові слова: поліфонія, прелюдія, фуга, фактура, фортепіано.

In the article are characterized the piano works by Rodion Shchedrin, marked it's national framework and polyphonic textures of presentation. The focus is on the cycle «24 Preludes and Fugues», as the product, the most were vividly reflected the system of polyphonic thinking of composer.

Keywords: polyphony, prelude, fugue, texture, piano.