

И. Прохорова

Родион Щедрин

Начало
пути



И.Прохорова

Родион Щедрин

Начало
пути

МОСКВА
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
1989

ББК 313(2)7
П 78

Рецензент
И. В. ЛИХАЧЕВА,
кандидат искусствоведения

Прохорова И.

П 78 Родрион Шедрин: Начало пути. — М.: Сов. композитор, 1989. — 72 с.: ил.
ISBN 5—85285—017—9

В работе рассматриваются произведения Р. Шедрина, созданные в ранний период творчества, с 1954 по 1963 г. Особое внимание уделяется тем сочинениям, в которых преломляются элементы русской народной музыки: балету «Конек-Горбун», опере «Не только любовь», Концерту для оркестра «Озорные частушки», Первому фортепианному концерту. В живой и увлекательной форме автор раскрывает содержание музыки, дает возможность читателю постичь смысл сложных произведений современного музыкального искусства.

П 4905000000—006 407—89
082(02)—89

ББК 313(2)7

ISBN 5—85285—017—9

© Издательство
«Советский композитор», 1989 г.

Предисловие

Музыка Родиона Щедрина уже давно завоевала широкую популярность и признание, каждое его новое произведение пробуждает живейший интерес слушателей, открывает новые творческие грани. Далеко, в начале пути, остались его творческие первенцы, но они и поныне не утратили своей привлекательности и обаяния, продолжают звучать в концертных и театральных залах. Им посвящен и очерк И. Прохоровой.

В кратком вступлении раскрыт авторский замысел, реализованный в содержательном повествовании о четырех крупных произведениях молодого композитора, начиная с Первого фортепианного концерта, которым он блистательно закончил консерваторию.

Вспоминается, как свежо и увлекательно прозвучал тогда этот концерт в авторском исполнении, как поразило публику звучание мелодий частушек, впервые появившихся в академическом жанре. А далее — дебют на сцене Большого театра с балетом «Конек-Горбунок» и оперой «Не только любовь», где снова раскрывалась почвенность таланта Р. Щедрина, и, наконец, «Озорные частушки» — высокооригинальная, мастерски написанная партитура, музыка, часто звучащая в концертах.

Все четыре произведения стали крупными достижениями молодого композитора, они родственны друг другу и по своим истокам, и по общности стилистических устремлений, что дает возможность их комплексного рассмотрения. Этому и посвящен очерк И. Прохоровой, где они разбираются и каждое в отдельности, и в общей связи, в широкой творческой панораме. Автор излагает свою концепцию в сжатом повествовании, обращенном к широкому кругу профессионалов и любителей музыкального искусства.

А это очень важно — среди книг о музыке должны быть и такие, помогающие им углубить понимание прослушанных произведений. Ведь общий уровень и запросы любителей музыки растут с каждым годом,

и многие из них уже не удовлетворяются непосредственными впечатлениями, хотят лучше разобраться в прослушанном, в особенности если это нечто новое и необычное.

Очерк И. Прохоровой отвечает этим запросам, он пополняет литературу о Родионе Щедрине новыми и интересными страницами. Он займет свое место в ряду книг о нашем музыкальном искусстве, выпускаемых в свет издательством «Советский композитор».

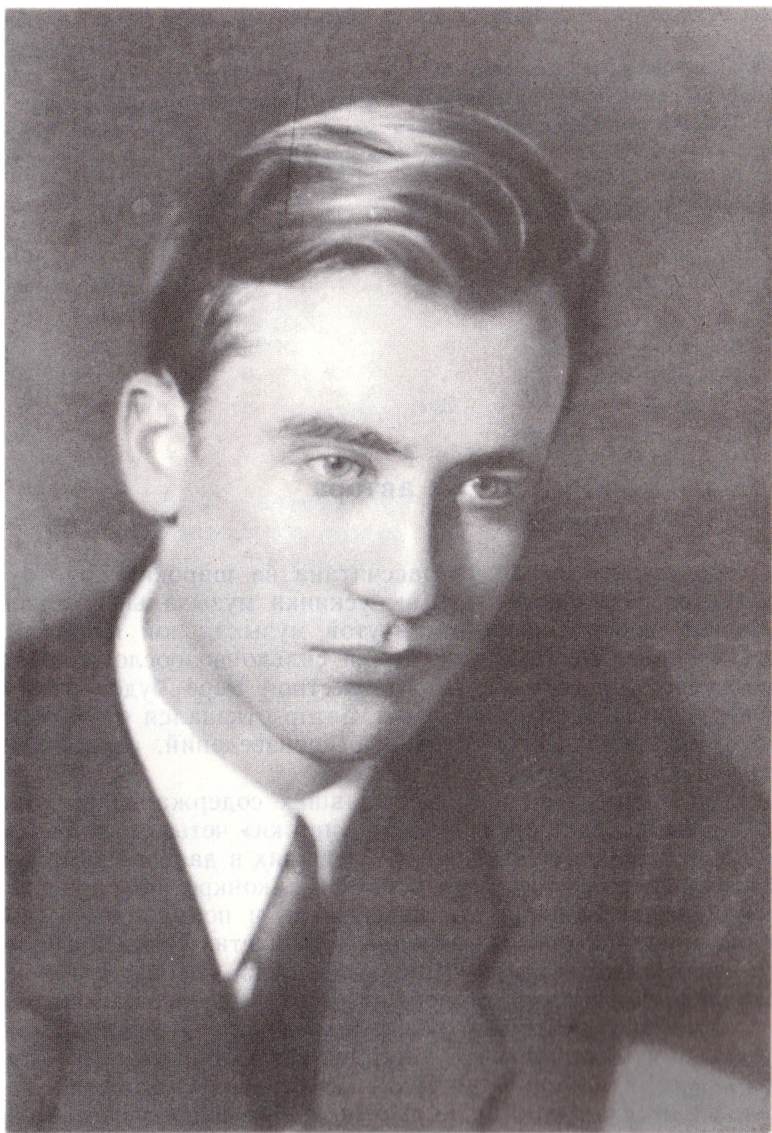
И. Мартынов

От автора

Предлагаемая работа рассчитана на широкий круг музыкантов. Это могут быть выпускники музыкальных школ, училищ, воспитанники институтов музыкальной культуры. А поскольку за последнее время сильно возросло и число любителей музыки, книга в известной мере будет нужна и им. Учитывая адрес издания, автор отказался от детального музыковедческого анализа произведений, ограничась их кратким разбором.

Выбор произведений, составивших содержание работы, не случаен. Здесь представлены «истоки» четырех основных жанров творчества Шедрина, нашедших в дальнейшем свое блестящее развитие. При отборе же конкретных произведений имели значение та известность и популярность, которыми пользуются уже не одно десятилетие Первый фортепианный концерт, балет «Конек-Горбунок», опера «Не только любовь», симфоническое произведение «Озорные частушки».

И наконец, автором руководила мысль более подробно познакомить читателей с теми ранними сочинениями композитора, в которых особенно широко представлены народные песни, в том числе частушка. Это последнее обстоятельство исключительно не только в творчестве композитора, но и вообще в советской музыке. И автор задался целью проследить развитие частушки от ее появления в Первом концерте до ее триумфа — произведения, целиком построенного на частушечных мелодиях, — «Озорные частушки».



Р. К. Щедрин (1955 г.).

Родион Константинович Щедрин родился в 1932 году в Москве, где живет и по сей день. Отец будущего композитора К. М. Щедрин был музыкантом. Закончив Московскую консерваторию у С. Н. Василенко, он преподавал в Московском хоровом училище, руководил которым выдающийся советский музыкант А. В. Свешников. Отец вел теоретические предметы, был блестящим лектором, играл на скрипке, его старшие братья — на виолончели и фортепиано. В исполнении семейного трио еще ребенком Щедрин слушал музыку Чайковского, Брамса, Рахманинова. Так, по существу, с ранних лет началось музыкальное развитие мальчика. А Чайковский навсегда остался одним из любимых его композиторов.

Начальным образованием Щедрина по фортепиано руководила М. Л. Гехтман. Отечественная война прервала дальнейшее обучение. Принятый в ЦМШ, он вместе с семьей эвакуировался в г. Куйбышев. И только в тринадцать лет начал свое профессиональное музыкальное образование.

В 1945 году Щедрин поступил в Московское хоровое училище. Из этой «колыбели» вышли такие впоследствии известные композиторы, как А. Флярковский, Р. Бойко, хоровые дирижеры А. Юрлов, В. Минин, Б. Куликов, В. Попов. В училище постоянно звучала музыка русских классиков, советских композиторов, исполнялись произведения И. С. Баха, старых мастеров. Именно с тех пор музыка Баха стала для Щедрина особенно любима. В одном интервью, данном композитором, он сказал: «Как-то за рубежом меня спросили о самом, самом, самом... И я ответил, что самое, самое, самое для меня — это Бах»¹

Знакомство с шедеврами хоровой литературы помогло одаренному юноше в совершенстве освоить технику хорового письма, что так ярко проявилось в его зрелых сочинениях. В стенах училища были написаны первые хоры а саррелла, среди них — хор на слова Пушкина «Тиха украинская ночь», появились обработки русских народных песен по сборнику Лядова. Тогда же Щедрин создает Поэму для фортепиано. Поэма была посвящена литовской партизанке Марите Мельникайте². Обращению к фортепианной

¹ Цит. по кн.: Советская музыка на современном этапе. Статьи. Интервью / Сост. Г. Головинский, Н. Шахназарова. — М., 1981. С. 355.

² После гибели отважной партизанки народный поэт Литовской ССР Э. Межелайтис сразу же пишет поэму «Марите». А по окончании Великой Отечественной войны режиссером В. П. Строевой был создан фильм «Марите». На родине Марите Мельникайте — Героя Советского Союза — сооружен памятник.

музыке способствовали и его успешные занятия с известным педагогом Г. М. Динором, о котором композитор до сих пор вспоминает с благодарностью. В 1950 году Щедрин заканчивает училище, получив диплом хорового дирижера.

С 1950 по 1955 год Родион Щедрин — студент Московской консерватории, где получает образование сразу по двум специальностям. По композиции он занимается в классе выдающегося советского композитора Ю. А. Шапорина, создателя таких известных произведений, как опера «Декабристы», оратория «На поле Куликовом», многих романсов (наиболее известен романс «Заклинание» на слова Пушкина). Уже тогда Шапорин предсказал своему ученику большое будущее: «Многого можно ожидать от Родиона Щедрина — одного из самых талантливых среди нынешней композиторской молодежи»³. Учителем Щедрина по фортепиано был блестящий советский пианист Я. В. Флиер.

Молодой композитор пробует силы в различных жанрах. В консерваторские годы им были сочинены Симфоническая поэма, два квартета, Фортепианный квинтет, Поэма «28» по стихотворению М. Светлова, фортепианные этюды. Все эти работы послужили подготовкой к двум капитальным сочинениям композитора. За год до окончания, в 1954 году, был завершен Первый концерт для фортепиано с оркестром, написана большая часть музыки балета «Конек-Горбунук».

С тех пор возникла традиция авторского исполнения фортепианных произведений. О свободном владении инструментом свидетельствует репертуар выступлений Щедрина на студенческих концертах — Соната Листа, «Картинки с выставки» Мусоргского, Третий концерт Прокофьева.

Появились и новые музыкальные увлечения. Вот как говорит об этом сам композитор: «...у меня лично в консерваторские годы был период сильного, “взахлеб”, увлечения Стравинским. Он для нас открылся с великим запозданием. Мы сразу, в “однодневье” узнали и “Историю солдата”, и “Свадебку”, и “Каприччио”, и “Байку”, и “Симфонию псалмов”... Я не могу сказать, что потом я разлюбил Стравинского, я по-прежнему его люблю, но “монопольно интереса” разрушили иные увлечения, иные композиторы... В общем, не боясь упреков во всеядности, даже в эклектике, исповедую ту истину, что все, что я видел, слышал, читал, чувствовал, осязал, все оказало на меня влияние»⁴.

³ Шапорин Ю. Избр. статьи. М., 1969. С. 82

⁴ Цит. по кн.: Советская музыка на современном этапе. С. 356.

В связи с этим Щедрин любит вспоминать слова Гете, который говорил: «Все, что до меня, — мое».

С 1955 по 1959 год Щедрин — аспирант консерватории по классу Ю. А. Шапорина. Лучшим достижением этих лет явилась Первая симфония, отмеченная премией на консерваторском конкурсе.

Огромную роль в формировании творческого облика композитора сыграла его любовь к народному творчеству. В 1951 году он побывал в глухих уголках Белоруссии. Впоследствии Щедрин говорил: «Много чего я там навиделся и наслышался. И, наверное, больше всего — самых разнообразных частушек. Так вот эти впечатления, в том числе и акустические, по-видимому, как-то аккумулировались во мне, пронизали всю мою сущность — и душу, и мозг, и темперамент, и руку... И я уже просто не мог обойтись без частушки в моем первом крупном сочинении»⁵.

Не обошелся композитор без частушек не только в Первом фортепианном концерте, но и в последовавших за ним балете «Конек-Горбунук», опере «Не только любовь», концерте для оркестра «Озорные частушки». На этих ранних произведениях мы и остановим свое внимание.

Первый концерт для фортепиано с оркестром был закончен Щедриным, как уже отмечалось, в 1954 году. Композитор исполнил его через год на выпускном экзамене. Концерт понравился, о нем заговорили, заспорили. Произведение оказалось во многом новаторским, по тому времени даже «дерзким». В этом же, 1955 году концерт был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве.

Первый концерт Щедрина по праву можно назвать «русским»⁶. В каждой из его четырех частей звучит русская музыка, то ли подлинно народные мелодии, то ли очень им близкие. В целом это жизнерадостное произведение, полное света и юности. В первой части наряду с празднично-ликующими мотивами проходят проникновенно-лирические. Музыка третьей полна глубокого раздумья. А настроение второй части и финала отличает веселая шутка и юмор.

Первая часть написана в традиционной сонатной форме. Главная партия сразу же вводит нас в атмосферу празд-

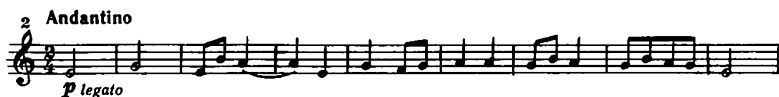
⁵ Из беседы с Родионом Щедриным // Муз. жизнь. 1975. № 2. С. 7.

⁶ Концерт анализируется по второй оркестровой редакции 1974 г (М., 1975). Первая редакция относится к 1954 г.

нично-приподнятого настроения. Ее тональность — ре мажор с миксолидийским наклоном⁷. Основная тема имеет призывный, героический характер. Повторенная в финале, она закрепляет атмосферу молодости, силы и радости за всем произведением в целом:



Лирическая побочная партия резко контрастирует с первой темой. Она выдержана в духе народных колыбельных песен; пониженная вторая ступень указывает на фригийский лад (фа-бекар):



Диапазон мелодии ограничен квинтой. Характерно звучание *ми минора* с переменным устоем *ми—ля*. Здесь нельзя не вспомнить завета Глинки: «Квинта есть душа русской мелодии; обращайтесь к ней»⁸. Интимность, доверительность колыбельной песни подчеркнута вначале звучанием одного солирующего фортепиано (без сопровождения оркестра) на приглушенной звучности (*p*). Смена темпа — *Andantino* вместо начального *Maestoso con moto* — усиливает это впечатление. Дальше побочная партия проходит в виде вариаций.

Начинается разработка (*Allegro*, ц. 8). Развитие основных тем носит также преимущественно вариационный характер. Вариации образуют самостоятельные разделы, контрастные по темпу, размеру, тональности, виртуозные по фактуре. Кульминация приходится на конец разработки

⁷ Миксолидийский лад — разновидность натуральных ладов, построенных на основе чистой диатоники. Здесь (по сравнению с ионическим или натуральным мажором) понижена на полутон VII ступень. В концерте Шедрина миксолидийский лад используется особенно широко, как один из наиболее типичных для старинных русских песен. В главной партии пониженная VII ступень звучит в гармонических голосах.

⁸ Глинка М. И. Записки. — М., 1930. С. 306.

(ц. 19, *Meno mosso*). Композитор, как и в начале разработки, проводит здесь побочную партию в контрапункте с главной (см. ц. 12). Поддержанная дополнительно трубой, виолончелями, тремоло литавр, побочная партия звучит *fortissimo*. Главная же поручена теперь двум тромбонам. Под влиянием этой напористой, энергичной темы мелодия колыбельной меняет свой облик, приобретая черты могучей хоровой народной песни. Кульминация разработки непосредственно вливается в репризу (ц. 21). Заканчивается первая часть проведением лишь первой темы концерта в сокращенном виде.

Вторая часть — искрометное скерцо-токката, в основу которого положена мелодия, близкая народным календарным песням (например, «А мы просо сеяли»):



Веселая мелодия, с характерной для русской плясовой песни терцовой попевкой, появляется в оркестре у первых скрипок. А быстро бегущие триольные пассажи фортепианного сопровождения напоминают собой «переборы» гармошки. С первого такта устанавливается тональность скерцо — до мажор. Так же, как в первой части концерта, лад основной темы скерцо имеет миксолидийскую окраску⁹.

Скерцо построено в сложной трехчастной форме, где середина первой части представляет собою вариационное развитие основной мелодии. Средняя часть скерцо выделена тональностью си-бемоль минор и обозначением *p, cantabile* (ц. 32 после трех вступительных тактов). Ее основу составляет тема побочной партии из первой части. Так осуществляется связь между частями. Лирическая мелодия колыбельной звучит одновременно с шаловливой первой темой, которая исполняет здесь роль *basso ostinato*¹⁰. Обе мелодии проходят на фоне быстро бегущих триольных пассажей у фортепиано. Контрастные голоса скрепляются органичным пунктом *си-бемоль* в басу, что придает звучанию большую мягкость и полноту.

⁹ Характерное *си-бемоль* звучит в пассажах фортепианной партии.

¹⁰ *Basso ostinato* — в буквальном переводе с итальянского упорный бас. Это мелодическая фигура, которая неизменно повторяется в басовом голосе произведения.

Развернутая подготовка приводит к основной тональности скерцо — до мажору (ц. 36). Реприза сокращена. Как и в начале, основная тема звучит *piano*, постепенно растворяясь в *pianissimo*.

Третья часть — Пассакалья.

Это музыкальная пьеса в форме вариаций на оstinатный бас. Как и подобает музыке такого рода, Пассакалья Щедрина величественно-сосредоточенна. Своим драматическим характером она выделяется среди остальных частей концерта:



Низкий регистр, приглушенная звучность (*pp*), глубокий минор (си-бемоль минор) придают теме экспрессию скорби, а октавный унисон виолончелей и контрабасов в темпе *sostenuto* — величавость и благородство.

Свое развитие тема получает в десяти вариациях. Ряд из них выдержан в стиле подголосочной полифонии, характерной для русской хоровой песни. В пятой и шестой вариациях одновременно с темой, проходящей у фаготов и струнных, в партии фортепиано звучат призывные интонации главной партии из первой части. Таким образом, тематическая арка соединяет и эти части.

Кульминация Пассакальи приходится на седьмую вариацию. На тонический органнй пункт в басу (*си-бемоль*, *ff*) наслаиваются несколько видов фактуры, образующей плотный массив звучания. Поступенное движение аккордов в оркестре (у медной духовой группы) заполняет средний регистр. А над всем этим у струнных и деревянных утверждается основная тема, поддержанная аккордами фортепиано в верхнем регистре. Кульминационную вариацию отличает также появление одноименного мажора.

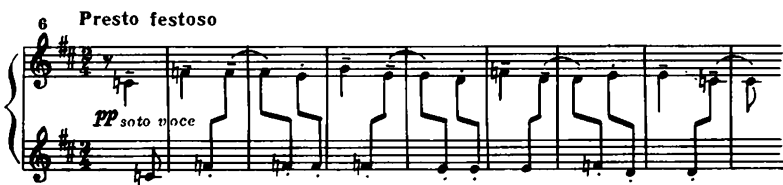
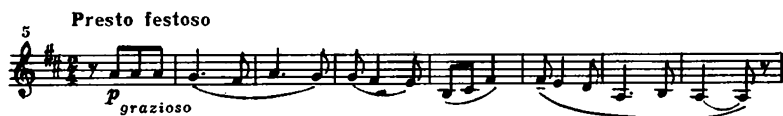
Могучее, богатырское звучание характерно для следующей, восьмой вариации. Тема поручена тубе, контрабасам, каждый ее звук акцентирован басовыми октавами фортепиано. Одновременно с изложением темы пианист исполняет также тремолирующие октавы, что еще более увеличивает мощь звучания.

Постепенно звуковая инерция теряет свою силу. Последняя, десятая вариация изложена в мягких тонах. Как и в начале Пассакальи, проведение темы поручено виолон-

челям и контрабасам. А в это время у фортепиано поступенно восходят легкие, на *ppp*, аккорды, истаявающие в четвертой октаве. Завершающий аккорд мажорный, что так напоминает просветленные концовки многих минорных произведений Баха.

Quasi attacca (как бы внезапно) начинается четвертая часть концерта — *Presto festoso* (*festoso* — празднично). Музыка рисует картину веселого народного праздника. Форма финала сложная трехчастная, где крайние части имеют элементы сонатного строения, а средняя представляет собою тему с вариациями. Тональность последней части цикла, как и первой, — ре мажор с миксолидийским наклоном.

Впервые в жанр концерта композитор вводит две частушечные мелодии, что вызвало в свое время большие споры. В качестве главной партии звучит напев частушки «Балалаечка гудит». А в основе побочной лежит широко известная частушечная мелодия «Семеновна»:



Шедрин открыл для себя внутреннее богатство частушки еще будучи студентом консерватории. В статье «Народная песня в жизни и в консерватории» он писал: «Я глубоко убежден, что мелодии и ритмы современной частушки — богатейший, творчески драгоценный материал для советского композитора. И, по-моему, пора уже покончить с предвзятым отношением к музыкальному тексту частушки»¹¹.

¹¹ Сов. музыка. 1954. № 2.



В четвертой части концерта обе темы находят свое блестящее развитие. Помимо основного тематического материала музыкальная ткань финала насыщена характерными народными напевами, где веселые переборы «гармошки» звучат наряду с типичными частушечными припевками.

В центре финала — тема с вариациями (ц. 73). Средняя часть сравнительно невелика (*F, legato, cantabile*). В нижнем голосе фортепианной партии появляется новая песенная тема русского характера в натуральном ре миноре:



Новая тема находит свое развитие в двух блестящих виртуозных вариациях. «Разукрашивают» ее каскады стремительно вздымающихся и ниспадающих пассажей — сначала у фортепиано, а затем поочередно у фортепиано и оркестра (тема при этом неизменно звучит у фортепиано).

Реприза финала динамическая (ц. 78, после двух вступительных тактов). Светло и радостно в высоком регистре звучит главная партия. Далее, как и в репризе первого раздела, побочная партия сочетается с главной (ц. 82), что подчеркивает родство эмоциональной природы и ритмическую общность обеих мелодий. И там, и тут момент одновременного звучания выделен оттенками *pp*, *ppp*.

Финал заканчивается могучей кодой — *Maestoso*, построенной на главной партии первой части концерта. Тему, звучащую у медных инструментов, сопровождает оstinатная попевка фортепиано, деревянных и струнных инструментов, основанная на интонациях первой темы финала. Оstinатный наигрыш, звучавший в предельно высоком регистре, получает звончатый, колокольный характер. Концерт заканчивается апофеозом праздника молодости.

Полный блеска, остроумия, творческой выдумки, концерт, чаще всего исполняемый автором, пользуется большой популярностью вот уже более тридцати лет.

В Первом концерте — первом крупном произведении композитора — наметился ряд стилистических черт, ставших отличительными и для более поздних его сочинений. Прежде всего — народность тематического материала. Существуют различные понятия народности музыки. Это может быть цитирование подлинных народных мелодий. У Шед-

рина немало такого рода цитат, особенно в ранний период. Но более ценным приемом композитор считает «переплавку» тех или иных влияний: «Самое главное для композитора — сила его “внутренней доменной печи”, сумеет ли она переплавить воспринятые влияния или нет»¹².

В каждой из четырех частей концерта Шедрин 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 Шедрина он занимает основное место, благодаря мастерству композитора прекрасно сочетаясь с сонатно-симфоническими и полифоническими приемами развития. Так, уже в Первом концерте намечается совмещение различных композиционных форм, ставшее для Шедрина типичным.

В концерте постоянно встречалось сопоставление резко контрастирующих тем как внутри каждой части (кроме третьей), так и между частями. И вместе с тем концерт представляет собою единое монолитное целое. Наиболее ощутимый прием объединения составляют тематические повторы, когда темы предыдущих частей звучат в последующих. И в целом концерт обрамляет тема-призыв, которым открывается и заканчивается произведение. Подобная спаянность композиций даже при использовании принципа монтажа частых и резко контрастных смен «музыкальных кадров» в более поздних сочинениях также станет отличительной чертой музыки Шедрина. Причем способы «спайки» будут всякий раз различны¹³.

Большое выразительное значение имеет в концерте прием оstinатности. Оstinатная фигура лежит в основе сопровождения побочной партии первой части. В середине скерцо роль *ostinato* исполняет основная тема всей части. А в коде финала главная партия четвертой части звучит в качестве колокольных мелодических фигураций.

Значительное место в произведении занимают органные пункты. Роль их также различна: они выполняют функции гармонического порядка (утверждают основные тональности, скрепляют различные виды фактуры), а также и колористические задачи. В некоторых случаях органный пункт служит основой разнотемной полифонии.

¹² Советская музыка на современном этапе. С. 355.

¹³ Подробно об особенностях монтажных композиций в музыке Шедрина пишет В. Комиссинский в своей книге «О драматургических принципах творчества Р. Шедрина» (М., 1978).

Расширение группы ударных инструментов в концерте станет типичным для всех последующих произведений Шедрина (как, впрочем, и вообще для произведений современных советских и зарубежных композиторов).

А главное — общее впечатление, которое оставляет концерт: это блестящее, виртуозное произведение, полное радости, шутки, молодого задора. На протяжении всех частей ощущается огромная, как бы с трудом сдерживаемая энергия, напоминающая сильно сжатую пружину. С подобным впечатлением мы встретимся еще много раз. И в зрелые годы Шедрина будет отличать оптимистическое восприятие окружающей нас жизни, такой сложной и противоречивой в настоящее время.

После Первого концерта композитор написал для фортепиано сравнительно немного. В те же годы для фортепиано были переложены четыре пьесы из балета «Конек-Горбунок», написаны «Юмореска», «В подражание Альбенису», «Тройка», две полифонические пьесы: Двухголосная инвенция и *Basso ostinato*¹⁴. В какой-то мере эти пьесы можно рассматривать как заявки на выдающиеся произведения различных жанров его зрелого периода.

Так, «Тройка» (1959), навеянная, возможно, известной «Тройкой» П. И. Чайковского из цикла «Времена года», переносит слушателей к опере Шедрина «Мертвые души»¹⁵, где по бесконечным русским просторам несется бричка Чичикова, а ямщик Селифан поет свою нескончаемую песню...

Монотонный, почти неизменный ритм движения пронизывает всю пьесу. Быстрый темп, акцентировка сильных долей такта придает музыке большую живость и подвижность. А эффект функционального несовпадения трезвучия основной тональности до мажор и звука *ре-бемоль* наполняет музыку еще и остротой звучания, как бы подстегивающей движение.

Вслед за вступлением нижний голос «запевает» русскую «песню». Мелодия под стать активному сопровождению. Она пронизана синкопированным ритмом, исполняется *marcato*. Все эти выразительные штрихи окрашивают пьесу в светлые, мажорные тона, наполненные весельем и задором юности.

Средняя часть «Тройки» звучит значительно мягче, распевнее (*p*, *cantabile*). Скромная мелодия, порученная

¹⁴ Полифонические пьесы посвящены Я. В. Флиеру.

¹⁵ Оперные сцены по поэме Н. В. Гоголя в трех действиях. Либретто автора музыки (1976).

верхнему голосу, достигает в центре пьесы широты и размаха русской хоровой песни (*F*, *cantabile*). Реприза как бы вбирает в себя всю силу и значительность прозвучавшей мелодии — основная тема звучит теперь также в верхнем голосе. Заключение построено на постепенно затухающем движении удаляющейся тройки. Но что это? Три последних такта чеканят основную ритмическую фигуру произведения на *FF marcatisimo* и, наконец, *FFF*. Вывод, росчерк пера, утверждение вечности образа русской тройки?

Созданная в этом же году пьеса «В подражание Альбенису»¹⁶ имеет прямые связи с «Кармен-сюитой»¹⁷. Более ничего подобного этим произведениям у Шедрина нет.

Пьеса написана в духе страстного, порывистого, полного жгучего темперамента испанского танца (*con passione*). Частая смена размеров, темпов, указания *rubato* (свободное отношение к темпу) придают музыке характер импровизации, что особенно отличает танцы юга Испании — Андалузии (фанданго, херес). Типично для народных песен и танцев, составляющих основу музыки Альбениса, и «гитарное» сопровождение обеих тем в пьесе Шедрина. Первую тему отличает также сочетание строгого аккомпанемента и ритмически щедрой мелодии.

Особую знойность звучанию придает первый же ход мелодии на интервал увеличенной ундецимы (*си-фа* через октаву). Подчеркнутый синкопой, резко диссонирующий с *фа-диезом* в аккорде сопровождения, дважды взятый, он получает свое разрешение в звук *ми* лишь в четвертом такте — через характерный для испанской музыки триольный оборот:



¹⁶ Исаак Альбенис — знаменитый испанский композитор (1860—1909). Пьеса «В подражание Альбенису» посвящена выдающейся советской балерине Майе Плисецкой.

¹⁷ «Кармен-сюита». Транскрипция фрагментов оперы «Кармен» Бизе для струнных и ударных. Балет в одном действии. Либретто А. Алонсо (1967). Музыка балета звучит и в концертном исполнении.

А заканчивает Шедрин свое произведение секундовым аккордом, кулаком, *FFF*, звучащим на фоне выдержанной тонической октавы¹⁸.

Но, пожалуй, наиболее знаменательным для Шедрина произведением является *Basso ostinato*, написанное в 1961 году в качестве обязательной пьесы для Международного конкурса имени П. И. Чайковского. Шедрин подошел к этой староклассической форме своеобразно, создав блестящее виртуозное сочинение.

Тему образует могучая поступь басов, охватывающих весь двенадцатиступенный звукоряд. Большая протяженность темы (12 тактов), широкий диапазон, изложение в октаву придают ее звучанию размах и значительность. Особенность произведения составляет варьирование самой остинатной темы — изменяется мелодический рисунок и ее протяженность. Придерживаясь формы, композитор оставляет постоянной тяжеловесную и равномерную поступь баса.

Большую выразительную роль играет второй, сопровождающий тему чеканный голос (пьеса в основном двухголосна). Скачки на различные интервалы, организованные пунктирным ритмом, репетиционные синкопы сообщают музыке волевой, решительный характер. Подобно басу, противосложение всякий раз варьируется. Возрастанию динамики способствует предельное расширение диапазона звучания, моментами достигающего почти семи октав, оттенки *marcatissimo*, *fortissimo*.

Допуская много неожиданных, смелых отклонений в развитии тематического материала в средней части вариаций, Шедрин неизменен в завершенности, симметричности построения произведения в целом. Пьеса имеет трехчастное строение, реприза в точности повторяет ее начало. Так совмещение форм наметилось и в этом раннем произведении. Придерживаясь тональности до-диез минор, композитор завершает *Basso ostinato* аккордом, образованным из секундовых сочетаний, «брошенным» *FFF* в высоком регистре на фоне тонической октавы в глубоком басу.

Таким образом, и в сочинениях малой формы становится ясно различима общая стилистическая направленность творчества Шедрина.

В 1962 году написана Фортепианная соната, пока что единственное произведение этого жанра. Вслед за сонатой

¹⁸ У Альбениса подобный аккорд, к примеру, звучит в середине фортепианной пьесы «Трианы». Но там он смягчен динамическим оттенком *ppp*.

последовали 24 прелюдии и фуги (1964, 1970)¹⁹, а в 1972 появляется «Полифоническая тетрадь», вместившая в себя 25 прелюдий.

К жанру концерта для фортепиано композитор возвращается еще дважды. В 1966 году он заканчивает Второй, а в 1973 — Третий концерт. И, наконец, после довольно продолжительного перерыва, в 1981 году, Шедрин пишет «Тетрадь для юношества», опять-таки как продолжение классической традиции фортепианных циклов такого рода у Шумана и Чайковского («Тетрадь» составляют 15 пьес, каждая из которых имеет название).

Балет «Конек-Горбунок» — второе крупное произведение Шедрина. Сочинявшийся, как и концерт, в студенческие годы, балет был закончен в 1955 году. А через пять лет поставлен на сцене нашего прославленного Большого театра.

Сюжетом балета послужила хорошо известная сказка П. Ершова, написанная еще в 1834 году²⁰. Сто пятьдесят лет неувядающего интереса к ней читателей говорят о ее гениальности. К сюжету сказки композиторы обращались неоднократно. Были написаны произведения для оркестра, опера, балеты. Наиболее долговечным оказался балет Ц. Пуни (1864). Но по музыке этот балет не был русским, несмотря на использование композитором популярной плясовой песни «По улице мостовой» и любимой всеми мелодии «Соловья» Алябьева. Действие сказки происходило на Востоке, и балет иногда шел под названием «Царь-девица». Поэтому мы вправе говорить о первом (и пока единственном) удачном воплощении сказки Ершова в русском балете.

Авторы либретто В. Вайнонен и П. Маляревский сохранили основные события произведения, неторопливый, эпический характер повествования. И не только дети, но и взрослые с неослабевающим вниманием следят за удивительными приключениями русского паренька Ивана, ко-

¹⁹ В отличие от классического образца этого жанра у И. С. Баха, где каждый из двух томов имеет по 24 прелюдии и фуги во всех мажорных и минорных тональностях, первый том Шедрина охватывает одни диезные тональности, а прелюдии и фуги второго тома написаны исключительно в бемольных тональностях.

²⁰ Помимо «Конька-Горбунка», высоко оцененного еще А. С. Пушкиным, Ершов написал также пьесы («Суворов»), поэмы, рассказы, стихи. В Тобольске, где он жил и работал, ему установлен памятник.

торого из всех его бед выручает сказочный Конек-Горбунок²¹.

Балет Шедрина «Конек-Горбунок», быть может, еще более русский, чем Первый концерт. В народном складе выдержаны не только образы народа, Ивана и его вероломных братьев Данилы и Гаврилы, но и сказочный Конек-Горбунок, а в конце балета и сама Царь-девица — существо загадочное, фантастическое из далекой неведомой страны. Произведение полно народного веселья, лирики, тепла и мягкой добродушной усмешки.

В построении балета композитор опирался в основном на традиции русской классики, по преимуществу оперной. Оркестровое вступление вводит нас в атмосферу праздника, народного гулянья. Многократно у труб, а затем у валторн звучит веселый плясовой мотив, на который наслаивается мелодия типично русского эпического склада. Так уже с первых тактов композитор использует оstinатный прием народного наигрыша. Музыка образно передает нескончаемый гомон огромной толпы народа, могучий стихийный танец с типичным русским притопом:



Небольшая средняя часть с распевной мелодией у скрипок вносит момент успокоения, разрядки. Это как бы девичья

²¹ Балет анализируется по изд.: Шедрин Р. Конек-Горбунок. Балет в 4-х действиях, 8-ми картинах с прологом и эпилогом: Партитура. — М., 1980. Т. 1. 2.

песня с плавным, хотя и подвижным танцем. Зычный голос труб возвращает к музыке начала. Теперь плясовой мотив исполняет почти весь оркестр. Железный ритм-остинато превалирует над всем остальным. А длинные форшлаги валторн и виолончелей напоминают молодецкий посвист, так часто сопровождающий русскую народную пляску²².

Резко контрастирует с праздничным Вступлением второй номер балета — пролог «Горе»: каждую ночь у старика-отца кто-то топчет поле пшеницы. Полутоновую интонацию стога красочно передают в низком басовом регистре виолончели и контрабасы:



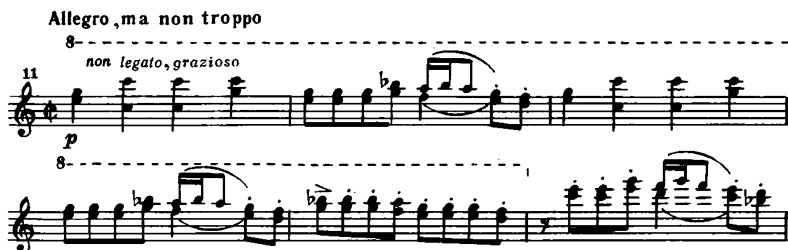
Неизменная мелодическая фигурация повторяется многократно, отчетливо рисуя портрет страдающего человека. Последний раз мотив горя проходит у деревянных духовых и валторны, замирая на фермате.

Таковыми же точными, запоминающимися музыкальными портретами будут наделены все основные персонажи балета. А мелодии этих характеристик станут лейтмотивами героев на протяжении всего произведения. Подобным образом изображали своих оперных героев Глинка, Чайковский, Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков.

Картина первая. Изба. Воскресный день. Данила и Гаврила собираются на гулянку. Иван спит на полатах. Три

²² Здесь невольно напрашивается сравнение с балетом И. Стравинского «Петрушка» (Потешные сцены в 4-х картинах, 1911). Известный русский художник (и художник спектакля) А. Бенуа назвал «Петрушку» «балетом-улицей». В первой картине («Народное гулянье на масляной») наряду с бытовавшими в то время уличными песнями («Чудный ветер плывет над рекою», «Под вечер осенью ненастной»), звучит потрясающая по блеску оркестровки «Русская». А в четвертой («Народное гулянье на масляной под вечер») блистательно разработаны известные русские песни «Вдоль по Питерской» и «Ах вы, сени, мои сени». Помимо использования подлинных народных мелодий, Стравинский пронизывает всю музыку балета русскими попевками, подражая звучанию народных инструментов («сжим-разжим» гармошки, «треньканье» балалайки). Естественно, такой шедевр русской музыки не мог не оказать влияния на молодого советского композитора.

Открывает действие оркестровое вступление, в основе которого лежит пленительная тема девичьего хоровода. Ее основой послужила мелодия подлинной русской песни «Не будите меня, молодцу»²³.



И опять, как в начале оперы, музыка резко меняет свой характер. Один из братьев «наигрывает на балалайке» веселый, разудалый плясовой мотив. В оркестре нет балалайки, ее звучание имитируют скрипки ²⁴.

Под «балалаечный» наигрыш у фаготов и низких струнных инструментов появляется лейтмотив братьев Ивана. Это тяжеловесная, угловатая тема, напоминающая разудалую мелодию русских плясок (тема у братьев одна, так как Данила и Гаврила похожи во всем друга на друга):



²³ Русская народная песня «Не будите меня, молодцу» записана композитором Г. Григоряном (см.: *Лихачева И.* Музыкальный театр Р. Шедрина. — М., 1977. С. 52).

²⁴ В партитуре балета значится ремарка *Quasi balalaika* (отложить смычок и, опустив скрипки, играть щипком). Композитор не случайно ввел в балет имитацию звучания этого популярнейшего русского народного инструмента, известного еще с начала XVII в. В наше время это широко распространенный сольный и оркестровый инструмент. Специально для балалайки композиторы создают не только обработки русских народных песен, но и виртуозные концерты с оркестром.

Угловатость и размахистость этой теме придает внезапный ход на нону вверх, заполненный глиссандо струнных. После нисходящего поступенного движения такой резкий сдвиг мелодии на широкий интервал воспринимается неожиданно. Достигнутый звук повторяется трижды, а в следующем такте (секундой выше) — четыре раза, как бы вдаливается (братья упрямы и заносчивы). Чеканный ритм, акценты, исполнение *marcato* усиливают это впечатление.

Громогласная музыка на момент стихает, становится слышна хороводная тема — это приближается деревенская молодежь. Девушки и парни заполняют избу, начинается общий танец — «Танец в избе». Как и в предыдущем номере, хороводная мелодия открывает и завершает общий танец.

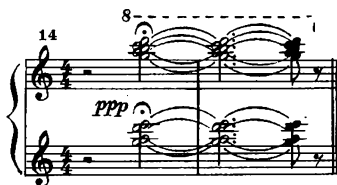
Большой интерес представляет чередование этой грациозной девичьей мелодии с лейтмотивом братьев. Начальные фразы темы девушек, невесомо исполняемые деревянными духовыми, переходят в «грозный топот» унисона струнных, поддержанных тромбоном и тубой *fortissimo*. Пляшущие как бы разделяются на две группы, соревнующиеся между собой в танце. Мелодии в оркестре перемежаются балалаечными наигрышами. Пляска достигает апогея и захватывает всех присутствующих. Теперь уже различные по характеру хороводная и тема братьев звучат одновременно в мощном *tutti* оркестра²⁵. Не выдержавший накала веселья Иван падает с полатей и с ходу пускается вприсядку. Братья недовольны. Они упрекают дурака. И вот здесь у скрипок (и только у скрипок) звучит лирическая, задумчивая, несколько печальная мелодия — тема Ивана. Этот короткий эпизод среди всеобщего веселья особенно выделяется. Так композитор подготавливает нас к знакомству с героем балета, на один миг как бы высвечивая сердечность и мягкость его характера:



²⁵ В финале Первого концерта такому тематическому синтезу подвергались родственные по характеру темы главной и побочной партий. Здесь же композитор, соединяя различные по складу темы, изменяет эмоциональную природу хороводной песни.

Лирическая мелодия даже не заканчивается, ее резко обрывает возобновляющийся танец. Еще раз, и также в одновременности, проходят хороводная и тема братьев, выражая буйство красок молодежной пляски. Разгулявшимся в избе становится тесно, все уходят, но Ивана не берут, дверь перед ним захлопывается.

Интересен заключительный аккорд сцены, построенный на звуках, образующих гаммообразный отрезок. Взятый в высоком регистре челесты, арф, скрипок и альтов на *ppp*, он придает музыке прозрачность:



Подобные созвучия будут встречаться и в других произведениях Шедрина. Здесь это созвучие напоминает гул удаляющейся толпы, чему способствует предшествующее аккорду проведение темы хоровода (солируют кларнет и фангот), которая также останется незавершенной, «растворяясь в пространстве».

В пятом номере балета композитор рисует портрет Ивана. Так же, как в сказке, композитор освещает в балете различные стороны характера героя. Иван честен. В противоположность своим братьям он не обманывает отца и всю ночь зорко сторожит пшеничное поле. Именно ему удастся поймать вора — кобылицу, которая вытаптывает урожай. Иван добр. Отпустив кобылицу, он получает в награду сказочного Конька-Горбунка. Иван весел. В сказке Ершова сказано:

И под песню дурака
Кони пляшут трепака;
А конек его — горбатко —
Так и ломится вприсядку.

Шедрин дополняет облик Ивана лирическими чертами, свойственными доверчивому русскому парню. Об этом говорила маленькая заявка-тема, данная в гомоне и шуме пляски предыдущей сцены. Портрет усиливает эту характеристику.

Неторопливо и очень выразительно мелодию русского характера, напоминающую пастуший наигрыш, запекает

флейта-пикколо, ей вторит кларнет. Это небольшое вступление создает настроение сосредоточенности. А дальше, у первых скрипок, появляется и сама тема — лейтмотив Ивана, который будет сопровождать его на всем протяжении балета:



Эта лирическая мелодия звучит под мерный, покачивающийся аккомпанемент арф и виолончелей. Благодаря баюкающему сопровождению, медленному темпу, распевности мелодического голоса, музыка производит впечатление колыбельной — светлой, мягкой и сердечной. Заключает портрет как в рамку та же начальная тема раздумья — и опять у солирующих флейты-пикколо и кларнета. Значительное сокращение состава оркестра способствует камерности, интимности высказывания.

Грустит и мечтает Иван недолго. Настроение его быстро меняется. Он вновь весел, добродушен, общителен. Зазвав к себе в избу деревенских ребятишек, он начинает учить их плясать. Незатейливый мотив напоминает веселую детскую песенку:



Состав оркестра и здесь невелик. Вариации на эту подвижную тему, как бы соревнуясь, исполняют солирующие кларнет, гобой и фагот. Отрывистое сопровождение небольшой группы инструментов усиливает впечатление легкости и подвижности беззаботной пляски-игры.

Внезапно музыка вновь изменяет свой характер. Приходят братья, отец. Семья решает, как уберечь урожай от вора. Перед нами проходят уже знакомые темы-характеристики. Братья, а затем и Иван уходят сторожить поле.

Так заканчивается экспозиция музыкальных образов старика-отца и его сыновей. Но эти зарисовки даны в окружении веселящейся и танцующей толпы, что придает музыке еще более живые реалистические краски.



Сцена из балета «Конек-Горбунок»
в постановке Большого театра Союза ССР;
Царь-девица — М. Плисецкая, Иван — В. Васильев,
Конек-Горбунок — Т. Попко.

В первом действии композитор знакомит нас и с фантастическими персонажами балета. Картина вторая — «Поле». Вступление — «Ночь». Если жанр танца, песни вызывает в нашем представлении нечто конкретное, определенное, то картину природы каждый слушатель вправе толковать более свободно, хотя общее настроение композитор нам и подсказывает. Солирующая валторна запекает широкую, раздольную русскую мелодию, ее подхватывают и заканчивают два кларнета²⁶:



Тема поручена этим инструментам не случайно: валторна ведет свое происхождение от охотничьего рога, кларнет — от русского народного инструмента свирели. И свирель, и охотничий рог звучали обычно в быту. Тема развивается в виде вариаций, каждый раз расцветаясь новыми подголосками. На протяжении только трех вариаций Шедрин сумел воссоздать эффект приближающегося, а затем постепенно удаляющегося пения, выделив середину картины звучанием самой многочисленной и поющей группы оркестра — скрипок на *F* и *FF*.

Ночная тишина взрывается яростной борьбой Ивана с Кобылицей, пытающейся сбросить с себя смельчака. Победителем выходит Иван. И вот награда — Конск-Горбунук. В сказке Ершова это фантастическое существо обрисовано так:

Ростом только в три вершка,
На спине с двумя горбами
Да с аршинными ушами.

Конек творит чудеса. Он молниеносно преодолевает огромные расстояния и даже заносит Ивана на небо в светлый терем Царь-девицы. В образе Конька-Горбунка нашла; очевидно, отражение давняя мечта народа о быстром пере-

²⁶ Типична для русского напева переменность устоя тональности — *ре-ля* — в звукоряде *ре* мажора.

движении, как на сказочном ковре-самолете или в сапогах-сорокоходах.

Конек мал, легок, подвижен, и его музыкальный портрет вычерчивают наиболее высокие инструменты оркестра — солирующие флейта-пикколо и флейта. Лейтмотив Конька-Горбунка необыкновенно изыскан и прозрачен по звучанию. Это танец русского склада:



Состав оркестра и здесь сокращен. Зато сопровождают мелодию такие звончатые инструменты, как бубенчики (*Sopragli*), треугольники (*Triangolo*), челеста, две арфы в высоком регистре стаккато, а затем вступает фортепиано с репетициями (быстрое повторение одного звука) в предельно высоком регистре. Оркестровые краски, найденные композитором, необыкновенно удачно рисуют это сказочное существо.

Как известно, Конек становится другом и помощником Ивана в самых невероятных обстоятельствах его жизни. С помощью Конька Иван ловит Жар-птицу, привозит во дворец Царь-девицу, достает со дна океана ее перстень. А в конце концов волшебный Горбунок делает Ивана царем.

Третья картина — «Базар» — начинается яркой массовой сценой. Звучит уже знакомая могучая плясовая музыка Вступления к опере («Ярмарочное гулянье»), вслед за которой идут «Цыганский танец», «Девичий хоровод» и «Русская кадриль». Среди множества народных танцев прослеживаются и характерные интонации частушек. Напомнят они о себе и в праздничных плясках Эпилога.

Народное веселье прерывается выходом царя Гороха²⁷. В операх-сказках русских композиторов хорошо известны комический царь Салтан из одноименной оперы Римского-Корсакова, жестокий, глупый и смешной Додон из оперы «Золотой петушок» того же композитора. Щедрин характеристикой царя Гороха дополняет галерею этих сатирических образов.

Лейтмотиву царя Гороха предшествуют торжественные

²⁷ Свое имя «Горох» царь получил в балете.

фанфары, которые неожиданно сменяются скромно и тихо звучащим маршем:



Спокойное шествие нарушается лишь один раз внезапным, резко звучащим (на *FF*) кластером²⁸, подчеркнутым вдобавок ударом колотушки по бубну — царь чихает. Так уже сразу музыка рисует комическую фигуру дряхлого, беспомощного царя Гороха.

Черты гротеска находят в дальнейших сценах свое развитие. Вот старшая мамка кормит царя с ложечки (картина четвертая — «Царская светлица»). А в оркестре каждая фраза маршевого мотива заканчивается форшлагом в высоком регистре у флейты-пикколо. В этом плане выделяется также «Сцена с мухой»: на фоне непрерывно «жужжащих» струнных неторопливые, размеренные фразы марша звучат особенно комично. Иван, ставший к тому времени придворным стремянным, тихо подкрадывается и убивает муху на носу царя. Этот момент композитор вновь выделяет резкой сменой динамических оттенков. Утомившись от «дел», царь засыпает, а вместе с ним и все приближенные.

В свои преклонные годы царь Горох старается выглядеть молодцом. Он даже пускается в пляс вместе с Царь-девицей и Иваном, но тут же в бессилии прерывает танец. В момент объяснения царя Гороха в любви Царь-девице (финал шестой картины) вновь появляются тяжелые маршевые ходы, контрастирующие с задорными форшлагами в верхнем регистре. Ферматы в конце почти каждой фразы, подчеркивающие дряхлость жениха, дополняют комический эффект этой сцены²⁹.

Желание быть молодым, под стать своей пятнадцатилетней невесте, в конце концов и губит царя. Купание в кипящем котле заканчивается для него плачевно. Но похоронный марш, основу которого составляет неизменно пов-

²⁸ Кластер (англ. — гроздь) — звукообразование, возникающее из нагромождения друг на друга больших и малых секунд или еще меньших интервалов.

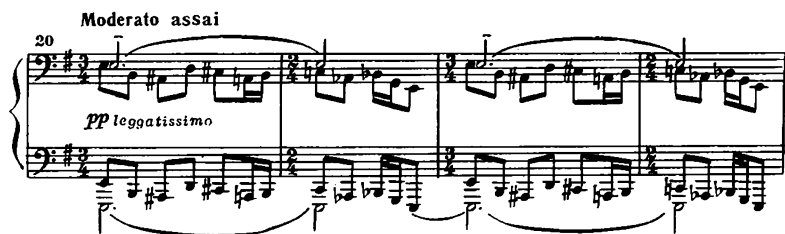
²⁹ Напомним, что царь Додон объясняется в любви Шемаханской царице на мотив детской песенки «Чижик».

торяющаяся в басу скорбная мелодико-ритмическая фигура, звучит как-то назойливо и механистично, чем и снимает настроение, присущее музыке такого рода.

Ну и, наконец, Царь-девица — наиболее яркий образ мира фантастического. Что же представляет собою героиня балета и окружающий ее мир? Здесь наиболее ощутимо влияние русской классической оперы, и в первую очередь сказочных и былинных опер Римского-Корсакова.

Характеристике сказочных образов посвящены пятая и седьмая картины балета. Пятая картина — «Серебряная гора» (II д.). Полночь, дремучий лес, туман, зеленая поляна, вдали видны Серебряная гора и море. Но еще до открытия занавеса музыка вводит слушателей в таинственный мир сказки.

Неторопливо, очень тихо тема леса звучит в октаву у низких инструментов (вспоминаются музыка зачарованного леса в операх Римского-Корсакова, живописные образы картины В. Васнецова «Иван-царевич на сером волке»):



Ходы на уменьшенную кварту, по звукам уменьшенного трезвучия, тонический органнй пункт усиливают впечатление необычности и настороженности, чего-то застывшего, древнего, забытого.

Тема многократно проходит у различных инструментов. Мощь оркестра постепенно нарастает. И вот уже основная тема звучит у тромбонов. А «всплески» челесты и глissандо арф, звончатость колокольчиков (Campanelli) и колоколов (Campane) создают зрительный образ сияния, излучаемого Серебряной горой³⁰. Картина сказочной панорамы заканчивается стремительным взлетом пассажей (одновременно у всех групп оркестра), напоминающим вне-

³⁰ В одном из более поздних оркестровых сочинений Р. Шедрина — «Фрески Дионисия» — «световые блики», скользящие по строгим иконописным образам, переданы еще более красочно.

запный порыв ветра. На Серебряную гору слетаются волшебные птицы. Все вокруг светлеет.

Жар-птица — одно из наиболее фантастических созданий народной сказки. В балете И. Стравинского «Жар-птица» чудная птица является главным действующим лицом³¹. У Шедрина птицы — только друзья, подруги Царь-девицы. Тремоло струнных, короткие взлеты и ниспадающие пассажи деревянных и медных духовых, чарующее звучание арф, ксилофона, колоколов, треугольника, колокольчиков, челесты — все это переливается, журчит, передавая в музыке блестящий фейерверк красок жар-птиц³². Яркость оркестровых красок дополнена вибратоном и электромузыкальным инструментом клавиолиной (или экводином)³³.

Потанцевать и порезвиться со своими подружками приплывает с «моря-окияна» Царь-девица. Ее первый лейтмотив — тема-зов, прихотливая и капризная по ритмическому рисунку. Впервые эта тема прозвучала в четвертой картине балета у валторны («Царская светлица» — «Ожившая фреска Царь-девицы»)³⁴:



Мелодия, пронизанная уменьшенными и увеличенными интервалами, красочность оркестровки роднят эту тему с остальным миром фантастики.

³¹ Балет «Жар-птица» написан на либретто известного русского танцовщика и балетмейстера М. Фокина. Впервые произведение Стравинского увидело свет в 1910 г. в Париже.

³² Здесь не могла не оказать влияния роскошная в своем звучании музыка балета Стравинского.

³³ Ударный инструмент вибратон состоит из двух рядов металлических пластинок, настроенных по хроматическому звукоряду. Звук — долгий, вибрирующий, постоянно затухающий. О клавиолине в примечании к партитуре композитор пишет, что по тембру это должно быть нечто среднее между далеким сильно вибрирующим собой мелодическим пассажем, построенным по звукам уменьшенного и увеличенного трезвучий.

³⁴ Тема-зов встречается еще в опере «Русалка» Даргомыжского, где композитор использует русскую народную песню «Идет коза рогатая» (героиня оперы Наташа, ставшая русалкой, призывает обманувшего ее Князя спуститься в подводный терем). В опере «Садко» Римского-Корсакова из уст морской царевны Волховы вначале мы также слышим тему-зов, представляющую собой мелодические пассажи, построенные по звукам уменьшенного и увеличенного трезвучий. Своей мелодией, избегающей по звукам септаккорда, ритмическим рисунком лейтмотив Царь-девицы родственен и теме зачарованных царевен в балете Стравинского «Жар-птица».



В роли Царь-девицы — Майя Плисецкая.



Дуэт Царь-девицы и Ивана из балета «Конек-Горбунок».



В роли Ивана — Владимир Васильев.

В танце Царь-девицы с Жар-птицами ее лейтмотив звучит мощно и громогласно у трубы и тромбонов. Второе проведение у солирующей флейты контрастирует с начальным своей неожиданной мягкостью и нежностью. Кульминация фантастического образа Царь-девицы выделена звучанием деревянной и струнной групп оркестра *fortissimo*. Органный пункт (*ре-бемоль*) у фаготов, тубы, литавр и контрабасов, длящийся до конца номера, придает музыке характер застывшей красочной картины.

Мерное сопровождение баюкающих аккордов сообщает образу Царь-девицы спокойствие и величавость. В известной мере это и подготовка ее второго лейтмотива, который также связан с традициями русской классики. Встреча с Иваном «очеловечивает» сказочную девицу (дуэтино Ивана и Царь-девицы) ³⁵.

В основу второго лейтмотива Царь-девицы положена колыбельная песня, взятая композитором из сборника «Песни русского народа» А. К. Лядова ³⁶:



На фоне мерного сопровождения басов, чередующихся с аккордами, звучит неторопливая, спокойная мелодия. В ней очень хорошо ощутим мягкий и широкий жест русского танца. Поручая исполнение лейтмотива исключительно

³⁵ Ершов в своей героине сразу показывает черты фантастические и реальные:

...Но девица не простая,
Дочь, вишь, Месяцу родная,
Да и Солнышко ей брат;
Та девица, говорят,
Ездит в красном полшубке,
В золотой, ребята, шляпке
И серебряным веслом
Самолично правит в нем;
Разны песни попевает
И на гусельцах играет...

³⁶ Лядов А. К. Песни русского народа. — М., 1911. №15. Нежную и проникновенную колыбельную русского склада поет морская царевна Волхова, прощаясь с уснувшим Садко. Злая колыбельная звучит у царевны Ненаглядной Красы в опере Римского-Корсакова «Кашей бессмертной». Центральный номер партии Жар-птицы в балете Стравинского также колыбельная (соло фагота).



Сцена из балета «Конек-Горбунок»
в постановке Музыкального театра
имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко.



Царь-девица — М. Дроздова, Иван — В. Кириллов.

скрипкам, композитор особо подчеркивает его песенность и теплоту.

С образом Царь-девицы связана и фантастическая седьмая картина балета — «Дно океана» (III д., именно там находится перстень Царь-девицы, который должен достать Иван). Построенная по принципу танцевальной сюиты, картина включает танцы Морской царевны, рака, золотых рыбок, кораллов, морских коньков, медуз (здесь вспоминается пляска рыб на дне морском под игру Садко на гусях яровчатых).

Как всегда в русских сказках, бесхитростный и простодушный Иван выходит победителем из всех, казалось бы, безвыходных положений. В конце балета по приказу царя он купается в кипящем котле («пробы ради») и, благодаря помощи своего неизменного друга Конька-Горбунка, выходит оттуда чудо-красавцем.

Балет заканчивается веселым праздником. Величают молодых — Ивана с Царь-девицей. Молодежь начинает водить хороводы. Плавный русский танец невесты сменяет молодецкая пляска жениха. А вот и Конек-Горбунок. Сначала его легкий, полетный лейтмотив проходит у флейт и флейты-пикколо, а затем подхватывается фортепиано, деревянными духовыми и струнными инструментами на *FFF*. Многократное

повторение начального мотива темы главного героя сказки напоминает веселый перезвон колоколов. А в это время могучие медные инструменты утверждают победный русский мотив.

Балет «Конек-Горбунок» немолод. Испытание временем он выдержал с честью. И в наши дни его часто ставят на сценах советских и зарубежных театров. В виде симфонической сюиты музыку балета включал в свой репертуар выдающийся американский дирижер Л. Стоковский. С большим интересом «Конек-Горбунок» смотрят юные зрители Болгарии. В марте 1985 года «Конек-Горбунок» Родиона Шедрина с триумфом прошел на сцене Римской оперы... Итальянские критики назвали постановку балета «маленьким чудом живости и хорошего вкуса»³⁷.

У нас в Советском Союзе «Конек-Горбунок» продолжает свою счастливую жизнь в блистательной постановке Ленинградского театра оперы и балета имени С. М. Кирова. В 1983 году балет был поставлен в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко. Спектакль Музыкального театра в мае 1985 года был показан по телевидению.

Музыка балета с успехом звучит и с эстрады. Композитором составлены две оркестровые сюиты, куда вошли наиболее значительные и красочные номера³⁸. Помимо оркестровых сюит Шедрин переложил, как уже было отмечено, четыре номера балета для фортепиано, пользующиеся большой популярностью у пианистов («Старшие братья и Иван», «Девичий хоровод», «Скерцино», «Я играю на балалайке»³⁹. В декабре 1984 года по радио впервые прозвучала музыкальная сказка «Конек-Горбунок» с музыкой Шедрина (исполнители — О. Табаков и М. Овчинникова).

Балет «Конек-Горбунок», сочинявшийся почти одновременно с Первым концертом, имеет с ним много общего. Прежде всего — это бьющая ключом жизнерадостность. Общая атмосфера света, мягкого юмора, перекликаясь с настроением сказки Ершова, касается даже таких событий, как смерть царя Гороха.

Шире и разнообразнее, чем в концерте, Шедрин использует типичные особенности русской народной песни. Музы-

³⁷ «Нравится “Конек-Горбунок”». Сов. культура. 1985. 12 марта. С. 7.

³⁸ Первая сюита состоит из девяти номеров, Вторая — из одиннадцати. Первая сюита была отмечена на конкурсе Международного фестиваля молодежи и студентов в Москве в 1957 г.

³⁹ Все четыре произведения вошли в сборник «Пьесы для фортепиано» (1964).

ка балета буквально пронизана русским народным мелосом. Слышатся и лирические протяжные, и разудалые плясовые, хороводные и величальные песни. В целом, законченном виде частушек здесь нет, но их интонации, ритмы неизменно проскальзывают в массовых танцевальных сценах.

Характерные для русской песни народные лады, полифонический и вариационный методы развития занимают в балете основное место. Красочно использованы органные пункты, *ostinato*. А в фантастических картинах Шедрин находит новые краски, свежие оркестровые звучания.

Обилие лейтмотивов, которые неоднократно видоизменяются, помогает композитору преодолевать сюитность построения. Роль тематической связки выполняют темы Вступления к балету и Девичьего хоровода и даже «пастуший» наигрыш Ивана (№ 5, «Иван»), повторяясь в ряде сцен. Подобные тематические арки скрепляют законченные и, как правило, контрастные номера балета в единое монолитное целое.

В балете намечаются и новые черты, получающие в дальнейшем яркое и своеобразное развитие. Прежде всего — это лирика. По сравнению со сказкой Ершова Шедрин, как отмечалось, значительно смягчил, опоэтизировал образ Ивана. В лирическом плане дана и Царь-девица. Задушевно-нежной и проникновенной лирикой отличается Девичий хоровод, плавный Хороводный танец сенных девушек в царской светлице (№ 26)⁴⁰. Мягкая лирика протяжной песни составляет основу оркестрового вступления ко второй картине «Ночь».

Эта лирическая направленность раннего произведения композитора позже даст замечательные результаты, когда именно лирическая протяжная народная песня, русский причет помогут Шедрину раскрыть национальную природу русского народа (оратория «Ленин в сердце народном», народные сцены в опере «Мертвые души»). Во втором концерте для оркестра («Звоны»), во «Фресках Дионисия», в ряде пьес «Тетради для юношества» композитором будут затронуты еще более глубокие слои русской народной музыки. От мягкого юмора «Конька-Горбунка» Шедрин придет в дальнейшем к сатире (курортная кантата «Бюрократиада») и гротеску (губернское общество в опере «Мертвые души»).

В «Коньке-Горбунке» еще немного сложных гармонических и тональных сочетаний, отличающих более поздние

⁴⁰ Здесь Шедрин использовал подлинную народную песню «Гуленьки-гуленьки» (см.: *Лихачева И.* Указ. изд. С. 53).

произведения композитора. И все же значительно чаще, чем в концерте, звучат здесь диссонирующие, иногда кластерные аккорды.

И наконец, балет отличает красочность оркестрового звучания. А ударная группа из подчиненной зачастую превращается в равноправную с другими оркестровыми группами⁴¹.

К раннему периоду творчества относится и опера «Не только любовь», которую Шедрин закончил в 1961 году. Сюжетной основой произведения стали рассказы Сергея Антонова (либретто В. Катаняна)⁴². Сам композитор определил характер оперы как лирический⁴³.

Персонажи оперы — наши современники из колхозного села. Героиня — председатель колхоза Варвара Васильевна — молодая, энергичная, умная и красивая женщина. Она полюбила вернувшегося из города молоденького паренька Володю Гаврилова, жениха односельчанки Наташи. И только сильная воля помогла ей преодолеть это чувство.

Несмотря на драматическую ситуацию, в которую попадает героиня, в опере много веселых песен, плясок, есть комические сцены. По сравнению с концертом жанр частушки занимает в опере ведущее место, хотя подлинных частушечных мелодий в опере всего три⁴⁴. Но тексты всех частушек народные⁴⁵. Создавая свои собственные мелодии, Шедрин тонко проникает в особенности склада народных песен. Вместе с тем своеобразные гармонии и оркестровка, острые ритмы придают частушкам современное звучание. Типичные для творчества композитора аккорды с наложением секунд создают жесткие, терпкие созвучия. Острота звучания частушек у Шедрина отличает их от традиционного исполнения в быту. Очень красочно звучание оркестра

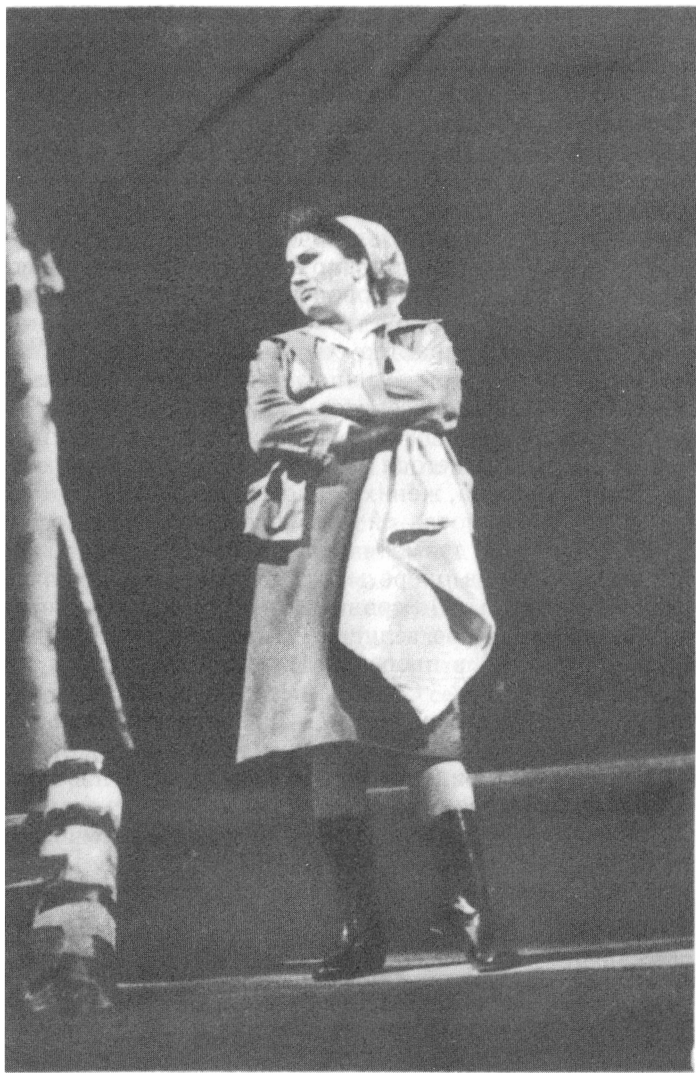
⁴¹ Это явление общего порядка, характерное для современного оркестра (см.: *Дмитриев Г.* Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. — М., 1973; *Денисов Э.* Ударные инструменты в современном оркестре. — М., 1982).

⁴² Главным образом, рассказ «Тетя Луша» (в опере имя героини — Варвара Васильевна).

⁴³ Анализ оперы делается по изд.: *Шедрин Р.* «Не только любовь». Лирическая опера в 3-х действиях с эпилогом: Партитура. — М., 1976.

⁴⁴ Солигаличские частушки — «Завалите нашу речку» (в хоре парней из второго действия), каргопольские припевки — «Ой, снегу белому на улице» (в инструментальном сопровождении танца трактористки из второго действия) и волжские страдания — «Пересохни Волга-речка» (в эпилоге оперы).

⁴⁵ См.: *Лихачева И.* Указ. изд. С. 65; *Тараканов М.* Родион Шедрин. — М., 1980. С. 28.



Опера «Не только любовь»
в постановке Большого театра Союза ССР;
в роли Варвары Васильевны — Ирина Архипова.



там, где даны необычные соединения классических инструментов или вводится новое звучание (в паузах песни бригадира трактористов Федота из первого действия слышится, например, автомобильный гудок!⁴⁶). В итоге получилась современная по сюжету и народная по языку русская советская опера.

«Не только любовь» впервые поставлена в Москве в ГАБТе в 1961 году, позже в Камерном музыкальном театре, руководимом народным артистом СССР Б. А. Покровским, в Музыкальном театре имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко, а также в ряде театров других городов (Новосибирск, Тарту, Вильнюс⁴⁷, Ленинград).

Открывается опера женским хором. Это лирические девичьи частушки в духе русских протяжных песен-страданий⁴⁸:



Привольно льется простодушная мелодия. Легкий разбег к вершине сменяется плавным движением в обратном направлении с характерными нисходящими задержаниями. Типично для песен-страданий и глиссандирующее сползание голоса к последнему звуку фразы. Мелодию хора сопровождают легкие, отрывистые аккорды струнных (*pizzicato*), имитирующие звучание балалайки. Композитор насыщает аккорды секундовыми сочетаниями побочных тонов, что придает музыке остроту и своеобразную задиристость.

⁴⁶ Исполняет *klaxon* (*ad libitum*). В партитуре имеется сноска. «Смычком по дереву нотных пюпитров».

⁴⁷ В исполнении Гос. академического театра оперы и балета Литовской ССР (премьера состоялась в 1973 г.) фирмой «Мелодия» опера записана в первой, наиболее полной, авторской редакции.

Фирмой «Мелодия» выпущена также пластинка с записью Сюиты, куда вошли шесть наиболее значительных фрагментов оперы.

⁴⁸ Содержание хора — вопрос к милому «Можно ли надеяться».



Сцена из второго действия оперы «Не только любовь»
в постановке Музыкального театра имени К. С. Станиславского
и Вл. И. Немировича-Данченко.



Квартет трактористов из оперы «Не только любовь»

Плавная мелодия частушек чередуется с резкими и угловатыми ходами на широкие интервалы, с затактом на *f* — это реплики играющих в домино мужчин. В целом же музыка хора легкая, изящная и по-весеннему прозрачная. Этому способствует и светлая тональность ля мажор, тихое, замирающее в конце звучание ⁴⁹.

Четвертый номер оперы — оркестровая картина, изображающая дождь, которая затем переходит в невеселый квартет трактористов. Не случайна поэтому и такая сумрачная тональность си-бемоль минор.

Картину дождя композитор остроумно изображает в оркестре в виде фуги, почти целиком звучащей отрывисто, в живом темпе *Allegro ma non troppo*:



Фуга трехголосна. Сначала (в экспозиции) тема звучит у кларнета, у первых скрипок, виолончелей. Поочередное вступление голосов с темой создает впечатление непрерывности дождя. Затем (в разработке) тема проходит в различных тональностях, дробится, что еще больше оживляет движение. Реприза начинается со стреттного изложения темы у виолончелей и первых скрипок в основной тональности. Впечатление монотонности, нескончаемого сумрака усиливает небольшое заключение: на фоне ниспадающей интонации басового кларнета начальный тематический оборот проходит в виде канонической имитации.

Следующий эпизод — квартет трактористов:



⁴⁹ Девушки поют, мужчины играют в домино, так как не переставая идет дождь и работать в поле нельзя.

Восходящая квинта вначале и нисходящий по секундам оборот, завершающий тему, придают музыке заунывный характер. Неизменная в своих интонациях, тема многократно повторяется в далеких тональностях, благодаря чему музыка приобретает своеобразную окраску.

Большое выразительное значение имеют продолжительные фигурации у низких струнных инструментов, которые по сравнению с основной темой значительно хроматизированы. Это составляет резкий контраст мелодике вокальных партий.

Шум дождя имитируется вибрирующим движением маленькой металлической метелочки между двумя подвешенными тарелками (*piatti sospesi*). А в конце непрерывность тихого гула дополняет длительный органнй пункт у литавр и струнных инструментов.

Следующая сцена (№ 5) знакомит нас с «возмутителем спокойствия» Володей Гавриловым. В своей восторженной песне Володя выражает переполняющую его радость встречи с родными местами, с близкими и дорогими людьми. Не случайно все четыре куплета песни родственны между собой. Каждый из куплетов начинается со звука *ми* второй октавы:



Молодежь окружает Володю. Частушка моментально отмечает его городской наряд: «Все ребята в картузах, а мой милый в кепке. Проклятая кепка привлекает крепко».

Но не всем по душе независимый, несколько развязный характер приехавшего парня. Насмешки переходят в оскорбление, начинается драка. И лишь появление председателя колхоза Варвары Васильевны прекращает столкновение. Снова начинается дождь. Первое действие обрамляет начальный девичий хор.

Не прошла бесследно встреча с Володей Гавриловым и для Варвары Васильевны. Перед окончанием хора звучат две ее отрывистые, «говорком» фразы: «Голубоглазый какой... Что, товарищ председатель... Приглянулся он тебе?..»

Во втором действии две сцены. Первую из них композитор назвал «Маленькой кантатой». В ожидании праздничного вечера девушки сидят на завалинке, «как воробы

на проволоке». Звучат девичьи частушки — веселые, задорные:



Основной мотив хора чередуется с отдельными репликами — частушками солистов, образуя единое музыкальное построение. Подражая балалайке, пение сопровождают отрывистые аккорды струнных, «переборы» деревянных духовых, ксилофона, арфы, фортепиано.

Вторая сцена — «Колхозная самодеятельность». Теплый летний вечер. С добродушным юмором композитор подсмеивается над духовым деревенским оркестром, нередко фальшивящим. Громко и тяжеловесно ухает медь, приглашая молодежь танцевать⁵⁰. Кадриль — вершина комического в опере Шедрина. Одновременно это и завязка драматического действия.

Кадриль звучит степенно, неторопливо. В высоком регистре, *pianissimo* вьется ажурная мелодия — сначала у скрипок (*pizzicato*), а затем у деревянных духовых (*staccato*). В народной музыке подобный кружевной узор «плетет» обычно духовой инструмент (например, свирель):



Многочисленное сопоставление нарочито примитивного громкого вступления духового оркестра и изящной мелодии танца создает комический эффект.

Средняя часть кадрили — Сольный танец трактористки — основана на веселом частушечном напеве. В оркестре проходит подлинная мелодия каргопольских припевок. Порученная флейте-пикколо, она как бы имитирует высокий голос

⁵⁰ Самодеятельный оркестр размещен на сцене (*banda*).

исполнительницы. Последующие куплеты частушки исполняются двумя флейтами-пикколо. Дублировка мелодии трубой выделяет кульминацию танца.

Сопровождение темы воспроизводит характерное «треньканье балалайки» (ремарка композитора: *quasi balalaika*). По указанию композитора под демпферы фортепиано кладут лист бумаги или на струны помещают треугольник, благодаря чему клавишный инструмент имитирует звук балалайки («препарированное», или подготовленное, фортепиано). С основной мелодией резко контрастирует вариант темы, энергично исполняемый тромбоном. Мощный, тяжеловесный звук тромбона вносит черты юмора в этот хрустально-прозрачный напев.

В репризе кадрили возникает драматическая ситуация: Володя оставляет Наташу и танцует с Варварой Васильевной. Возникшее в душе Варвары Васильевны смятение композитор передает включением в спокойную мелодию танца тревожных, «разбросанных» звуков (у деревянных духовых). А затем у первых скрипок появляется страстная лирическая мелодия: ходы на увеличенные, резко диссонирующие интервалы придают музыке большую экспрессию.

Танец все убыстряется⁵¹. Тревожные возгласы отдельных деревянных духовых инструментов дополняют акцентированные синкопы меди, восходящие по звукам хроматической гаммы, звучность достигает *fortissimo*. Кадриль заканчивается на высокой ноте напряжения: тайное становится явным для всех. Чтобы как-то разрядить создавшуюся обстановку, девушки просят Варвару Васильевну спеть.

Песня и частушки Варвары Васильевны занимают центральное место в ее характеристике, хотя лейтмотив героини пронизывает всю ее партию⁵². Как отметил сам композитор, «тема животрепещущая — о женщине, чувствам которой не дали раскрыться и война и трудные послевоенные прозаические заботы и которая вдруг с особой силой и остротой ощутила в себе вот эту полноту неистраченных чувств»⁵³.

Здесь лейтмотив приобретает черты определенного жанра — песни, причем песни народной лирической, частушки-страдания. Подобно Марфе в опере Мусоргского «Хован-

⁵¹ Володя с Варварой Васильевной танцуют уже одни. На них смотрят — кто с усмешкой, а кто и с явным осуждением.

⁵² Впервые лейтмотив Варвары Васильевны появляется еще в первом действии, когда трактористы подсмеиваются над сердечным увлечением своего бригадира Федота.

⁵³ Из авторской аннотации.

щина», Варвара Васильевна скорбит о своей женской доле, о неудавшемся личном счастье. Только в Песне с наибольшей полнотой композитор раскрыл всю глубину этого образа, нарисовав незабываемый портрет обездоленной в любви простой русской женщины:

Andante assai, sempre poco rubato (quasi improvisato)

29

По ле — сам куд — ря — вым, по го — рам гор — ба — тым,
по до — ли — нам ров — ным всю — ду я хо — ди — ла.
Все цве — ты, все цве — ты, все цве-ты ви-да-ла, раз-гля-ды-ва-ла.

Начало Песни — печальный лирический двутактный распев, ограниченный ходами на терцию и кварту. Прозвучав в ля миноре, зачин без изменения повторяется терцией ниже — в фа миноре.

Неизменный повтор первой фразы, где каждый звук соответствует слогу, придает мелодии повествовательный характер, напоминая доверительный рассказ о чем-то глубоко сокровенном. Поэтому секундовая интонация, подчеркнутая неожиданным ходом на октаву вверх и оттенком forte, воспринимается как всплеск отчаяния, крик души. В эту кульминационную фразу композитор вносит тонкую выразительную деталь: в то время, как голос пропевает слова «все цветы» на звуки *фа-ми-фа*, в оркестре (у скрипок) звуки *ми* и *фа* «застревают», образуя шемящую малую секунду. Это придает напеву оттенок боли и страдания (в последующих куплетах диссонантное звучание образуют флейты, гобои, трубы). Как отголосок на *piano* звучит следующая фраза с теми же словами. Смягчает звучание и замена острого хода на секунду терцовым мелодическим оборотом.

Нисходящее прерывистое движение, *pianissimo* в последнем двутакте наполняют мелодию какой-то скрытой тревогой, подобно затухающим раскатам так внезапно прозвучавшего грозового удара. Сопоставление двух контрастных



В роли Варвары Васильевны — Л. Захаренко.

элементов лейтмотива — диатоники и хроматических интонаций — послужит основой дальнейшего развития этой темы.

В Песне четыре куплета, в каждом мелодия остается неизменной (во втором и четвертом несколько изменены концовки), оркестровая же партия каждый раз звучит по-иному. Заканчивается Песня словами как бы про себя: «Одни слова ласковые у меня в ушах. Одни глаза синие в моих глазах».

Песню-исповедь резко сменяют плясовые частушки Варвары Васильевны с веселым шуточным текстом. Но после песни они звучат как смех сквозь слезы, как пляска отчаяния, подобно «Трепаку» Мусоргского из цикла «Песни и пляски смерти»⁵⁴. Особую остроту мелодии припева, с которого начинаются частушки, придает предпоследний выдержанный звук *си-бекар* (в фа миноре это вводный звук к доминанте):

Allegro vivace

30

sf *ten.* *sf* *sf* (с отчаянием)

Да - вай, что по_ве_се_лей... Эх! Ай, чук, чук, чук, на_ло_вил дед шук. Ба_ба рыб - ку не - чет - ско_во_род - ка те -

molto *sf* *f marcassissimo*

чук, на_ло_вил дед шук. Ба_ба рыб - ку не - чет - ско_во_род - ка те -

Она за_во_дит про лю - бовь - при_ня_ла за шут - ку. Ох!

⁵⁴ Сочетание протяжной лирической песни и быстрой, плясовой впервые встречается еще в XVIII в. у композиторов Д. Кашина и И. Рупина (Рупини) — например, двухчастная песня И. Рупина «Голубчик, голубчик, голубчик ты мой» и «Я по цветикам ходила, по лазоревым гуляла». В операх такое контрастное сопоставление песен можно встретить у русских классиков в XIX в. — например, Каватина и Рондо Антонины из оперы Глинки «Иван Сусанин», хороводная «Ай, во поле липенька» и плясовая «Купался бобер» в опере «Снегурочка» Римского-Корсакова; медленная, лирическая «Болят мои скоры ноженьки» сопоставляется с быстрой, плясовой «Уж как по мосту, мосточку» в опере «Евгений Онегин» Чайковского.

Как и Песня, частушки написаны в куплетно-вариационной форме. В последнем, пятом куплете Варвара Васильевна срывает маску веселья. И слова, и музыка вновь возвращают нас к трагизму положения героини: поступенный подъем синкопированной мелодии с неизменно нарастающей динамикой от *p* до *FF* звучит как неистовое признание своего горького одиночества:



Быстрый темп, четкий ритм, остро диссонирующее аккордовое сопровождение «подхлестывают» движение и еще больше подчеркивают остроту и отчаянность пляски (в свой темпераментный, полный огня танец Варвара Васильевна увлекает и Володю). В момент кульминации на уменьшенном трезвучии *tutti* оркестра Варвара Васильевна, не в силах справиться со своим волнением, внезапно обрывает танец и уходит.

И тут же мгновенно звучит вездесущая частушка: «У моего милого рубашка цвета синего, да новый галстук и часы, да ставил домик для красы. Да он поставил, подрубил, да и другую полюбил!..» Все расходятся.

Кульминация в развитии образа Варвары Васильевны приходится на финал второго действия. С трудом сдерживаемые чувства вырываются, наконец, наружу. Композитор дает свободу их широкому разливу. Тематическую основу сцены и здесь составляет лейтмотив Варвары Васильевны. В начале сцены влюбленная женщина одна. С нежностью она вновь вспоминает слова Володи, его голубые глаза. Очень медленно, чуть слышно звучит ее лейтмотив. Застывший аккорд на *ppp* у деревянных духовых и виолончелей

с едва ощутимым движением первых скрипок передает состояние очарованного оцепенения.

Внезапно характер музыки меняется: из тени дерева неожиданно появляется Володя Гаврилов. *Adagio* сменяется бурным *Allegro inquieto* (быстро, беспокойно, тревожно). Зычно и громогласно, на *FFF*, об этом возвещают медные духовые и струнные.

Вся последующая сцена подводит к кульминации. Композитор как бы взрывает размеренный по ритму, затаенный в своей скорби лейтмотив Варвары Васильевны.

Лирическую, но властно-настойчивую мелодию Володи сопровождает беспокойное движение струнных, тревожные синкопы деревянных духовых:



А отдельные, обрывочные фразы основного лейтмотива, пробегаая у различных инструментов, напоминают вскипающие пенные гребешки разбушевавшихся волн морской стихии:



В кульминации сцены (поцелуй) лейтмотив героини звучит в новом варианте: в темпе *Sostenuto appassionato* (сдержанно, страстно) тема проходит на едином дыхании. Композитор, по существу, вычленил из лейтмотива лишь одну секундовую интонацию. Чередуясь с широкими, раз-

машистыми интервалами, она придает теме новое обличие. Уверенно и страстно мелодия излагается на *fortissimo*. Унисон деревянных и струнных поддерживает зычный голос трубы. Начиная с синкопированного высокого звука, тема неуклонно движется по восходящей линии. Пунктированный ритм мелодии придает ее звучанию энергичность и решительность, подчеркивая напряженность происходящих событий. А частая смена размера ($3/4$, $2/4$, $3/4$, $4/4$, $2/4$, $4/4$) говорит о крайней взволнованности обоих героев:



Вместе с тем низкие инструменты (фаготы, контрафагот, туба, виолончели, контрабасы), тремоло литавр выдерживают органнй пункт (*ми-бемоль*), который в данном контексте воплощает застывшее мгновение в его наивысшей точке напряжения. Варвара Васильевна во власти любви!

В третьем действии оперы композитор дает развернутую картину мучительной душевной борьбы Варвары Васильевны. Сталкиваются чувство и разум. Центром действия становится монолог героини, где на все вопросы (к себе самой), сомнения, сердечные порывы, разум в образе закулисного хора (подобно хорам в древнегреческих трагедиях) отвечает неумолимое «нет, нет, нет!». Это чувство усиливает и озорная частушка, исполняемая одной из девушек, возвращающейся с полевых работ. В ней осуждается поведение председателя: «Ой, уж как ночь тиха, недалеко до греха: дайте в провожатого чужого жениха».

Основу монолога Варвары Васильевны составляет синкопированная, многократно повторенная фраза, напоминающая народный причет:

[Largo.] *Meno mosso*



Вокальную партию, и также на *fortissimo*, поддерживает унисон струнных (первые скрипки).

Эта же фраза-причет звучит и в финале третьего действия — в сцене с Володией Гавриловым. Варвара Васильевна объясняет ему, какой ремонт он должен выполнить. Но прозаические слова не могут скрыть ее истинных чувств.

Заканчивается действие оркестровым эпизодом — последней и наивысшей кульминацией, выражающей страдание влюбленной женщины. Струнные и деревянные духовые на *FFF* еще и еще раз проводят несколько измененную интонацию темы-причета (*Andante espressivo*):



А затем в мощном звучании валторн и тромбонов звучит начальная фраза песни-лейтмотива героини оперы. Силой воли Варвара Васильевна подавляет свою «недозволенную» любовь и расстается с любимым⁵⁵.

Заканчивает оперу небольшой Эпilog: «Светает. На опушке леса в глубине сцены сидит Варвара Васильевна. Издали слышны голоса идущих на работу колхозников».

⁵⁵ Это понимает и Володя Гаврилов. В постановке Музыкального театра им. К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Володя отвечает на чувства Варвары Васильевны. Но, подчиняясь неписаным деревенским законам — «осудят, не простят», тоже отказывается от своей любви и возвращается в город. Согласно авторской редакции, Наташа и Володя сами решают свою судьбу.

И снова льется веселая частушка, которую сопровождает неизменная балалайка (за сценой *ad libitum*). Варвара Васильевна уходит вместе со всеми. Удаляясь, песня растворяется в бесконечных просторах русских полей.

«Не только любовь» — первое произведение Шедрина в оперном жанре. Подобно Первому концерту и балету «Конек-Горбунок», опера отличается в целом светлым, несмотря на драму героини, оптимистическим характером. Частушка, которая так смело заявила о себе впервые в финале Первого концерта, приобретает здесь уже ведущее значение. Значительно расширился в опере круг русских песенных образов.

Частушки выполняют в опере ответственную роль комментатора происходящего действия. Несомненно, здесь сказалось влияние рассказа С. Антонова «Поддубенские частушки», герой которого едет в деревню, стараясь выяснить: кто же сочиняет эти сиюминутные «живые газеты». Хор в опере Шедрина (второе действие) дает на это прямой ответ в «Девичьих частушках»: «Ой, мы частушек много знаем, знаем тыщи полторы. Ой, мы их сами сочиняем, сами композиторы».

Частушка в опере Шедрина и народный судья. Опасаясь осуждения народа, Варвара Васильевна приходит к трудному для себя решению.

Подобно балету, опера имеет номерное строение. Шедрин наделяет героев лейтмотивами, применяет тематические арки. Большую роль в данном случае играют частушки как ведущий жанр хоровых и многих сольных номеров, куплетно-вариационный метод их развития.

И все же тематическим стержнем оперы остается лейтмотив Варвары Васильевны. Его многоликость, постепенно развертывающая перед нами драму героини, говорит о симфоническом развитии главной темы оперы⁵⁶. Благодаря ее широкому и свободному развитию, композитор разрывает круг народно-песенных интонаций, отличающих Варвару Васильевну, и приходит к иной, более обобщенной, интонационной и эмоциональной сфере выразительности. Именно в музыкальной характеристике Варвары Васильевны в новой роли выступает органичный пункт, где он порой становится главным компонентом драматического действия.

В партии Варвары Васильевны огромна роль оркестра. В финале третьего действия всю глубину ее волнения пере-

⁵⁶ В последующие годы композитор найдет и другие методы для достижения цельности своих сочинений.



Во время репетиции.

дает именно оркестр. И фразу-причет героини (на словах «Как на крышу влезешь, не свались, убьешься... Тут все гнилое...») на *fff* и *FFF* подчеркивает опять-таки оркестр.

Оперный оркестр по сравнению с оркестром балета несколько уменьшен за счет сокращения ударной группы (отсутствуют бубенчики, трещотки, кастаньеты). Не звучат в опере и такие красочные инструменты, как вибрафон, колокола, усиливающие впечатление сказочной или праздничной обстановки, а также и клавиолина с ее специфическим звуком. Присутствие во втором действии духовой группы на сцене (*banda*) усиливает реалистичность происходящего действия ⁵⁷.

Отличительная особенность оркестра оперы «Не только любовь» — близость к звучанию народных инструментов (гармошке, балалайке, жалейке), что создает сельский ко-

⁵⁷ Аналогичную задачу выполняла *banda* в балете при выходе царя Гороха.

лорит. Причем достигается это звучание при помощи обычных инструментов симфонического оркестра⁵⁸.

Интересен вопрос о различных постановках оперы. Так, в Москве, в Камерном музыкальном театре, опера шла во второй редакции, ограничившей число исполнителей оркестра до одиннадцати человек (1972). А в Ленинграде, в Малом оперном театре, режиссер Э. Пасынков сократил оперу до одноактного спектакля, положив в его основу лишь второй акт (1975). Возможно, здесь происходит тот же процесс творческого прочтения произведений, что и на сценах современных драматических театров⁵⁹.

В 1972 году за оперу «Не только любовь» (во второй редакции) и ораторию «Ленин в сердце народном» Родион Шедрин был удостоен Государственной премии СССР.

«Озорные частушки» (1963) — своеобразный итог первого десятилетия творчества Шедрина, итог стойкого увлечения и творческого общения с частушкой. За эти же годы были написаны и другие, звучащие и поныне произведения: Первая симфония, Пьесы для фортепиано, Камерная сюита, «Бюрократиада» (курортная кантата для солистов, хора и малого симфонического оркестра), музыка к фильму «Высота» со знаменитой песней «Не кочегары мы, не плотники», хоры без сопровождения. Но частушка в этот ранний период творчества композитора легла в основу самостоятельной группы различных по жанру произведений. И завершающим сочинением суждено было стать концерту для оркестра «Озорные частушки».

Написав концерт для оркестра⁶⁰, Шедрин значительно расширил виртуозные возможности различных оркестровых инструментов. В то же время это произведение потребовало от композитора огромного мастерства, поскольку основу его составляет единственный жанр — частушка, да и то лишь одна ее разновидность. В авторской аннотации композитор писал: «В “Озорных частушках”, задуманных

⁵⁸ Здесь опять невольно вспоминается «Петрушка» И. Стравинского.

⁵⁹ В. Маяковский в обращении к читателям «Мистерии-буфф» писал еще в 1921 г.: «В будущем все играющие, ставящие, читающие, печатающие «Мистерию-буфф», меняйте содержание, делайте содержание ее современным, сегодняшним, секундным» (*Маяковский В. Полн. собр. соч.* — М., 1956. Т. 2. С. 245).

⁶⁰ Второй концерт для оркестра — «Звоны» — был закончен в 1968 г.

как виртуозное оркестровое сочинение, затрагивается лишь одна из сфер частушки — плясовая и шуточная, а виртуозность и концертность заложены, на мой взгляд, в самой природе частушек такого рода»⁶¹.

«Озорные частушки» — произведение одночастное. По своему строению концерт представляет собою свободные вариации на множество народных частушечных тем. Сам композитор указывает число 70, «...когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр, и т. п.»⁶². Подобно сверкающим брызгам, произведение как бы рассыпается на свободно чередующиеся короткие мотивы..

Задуманные как «озорные», «Частушки» отличаются богатой композиторской выдумкой, интересными тембровыми находками.

Разнообразно мелодическое и ритмическое развитие частушечных напевов. Симметричные построения соседствуют с асимметрией. Ритмический рисунок мелодии то выравнивается, то усложняется синкопами. Характерны нисходящие глиссандо в конце фраз. В этой атмосфере веселья и смеха даже строгий полифонический канон подобен шутке.

Определяя форму концерта как свободные вариации, где новые темы в их вариационном развитии чередуются и переплетаются с уже прозвучавшими, следует отметить, что это, казалось бы, стихийное разворачивание тематического материала подчиняется строгой закономерности развития произведения в целом.

Цементирующей основой многотемного потока музыки является его одножанровость. Именно эта особенность сочинения дала возможность чередовать и сопоставлять различные темы в безостановочном активном движении, а композитору позволила назвать концерт «по существу ток-катой»⁶³.

Тесно скрепленные между собою, вариации образуют монолит музыкальной ткани с неуклонно нарастающей динамикой к концу. Происходит это посредством нескольких волн, представляющих собою в некотором роде самостоятельные разделы.

Начинается концерт стремительным всплеском пассажей деревянных духовых и струнных инструментов, который уже

⁶¹ Шедрин Р. Озорные частушки. Концерт для большого симфонического оркестра: Партитура. — М., 1971 (из вступительной статьи).

⁶² Из беседы с Р. Шедриным, состоявшейся 6 марта 1970 г. в г. Москве (Цит. по кн.: Комиссинский В. О драматургических принципах творчества Р. Шедрина. — М., 1978. С. 79).

⁶³ См.: Комиссинский В. Цит. изд. С. 79.



«Озорными частушками» дирижирует Г. Рождественский.

в третьем такте заканчивается аккордом-кластером на *fFF*. И вот у флейт звучит первая, веселая и беззаботная частушечная мелодия — зачин произведения:



Совсем короткая попевка мелькает у солирующей валторны:



А вслед за ней пронзительно «вытанцовывает» задиристая мелодия у флейты-пикколо:



В этом первом экспонирующем разделе у струнных инструментов появляется широкая, распевная мелодия, которая позже займет самостоятельное место в произведении (ц. 8). Подключая все новые и новые подголоски, композитор варьирует темы.

Оригинальна тема, исполняемая контрабасами *pizzicato* (ц. 12):



Необычно и ее сопровождение: отрывисты равномерно звучащие аккорды у струнных, поддержанные стуком деревянных ложек (*cusciai*) и метелочкой о тарелки.

Так уже самое начало произведения вводит в атмосферу многообразных частушечных напевов и их вариаций. А дальше идут разделы, обособленные более устойчивой, самостоятельной тематикой. Причем каждый имеет свое оригинальное завершение — неожиданный обрыв музыкальной мысли. Разделы соединены переходами, подготавливающими следующую, непрерывно нарастающую по динамике и эмоциональному накалу волну.

О начале следующего эпизода громогласно возвещает неизменно повторяющийся звук у виолончелей и контрабасов, чередующийся с синкопированными аккордами тромбонов (ц. 19). Здесь же композитор вводит один из эффектов, которыми наполнена партитура произведения: ак-

корды тромбонов сопровождаются сухими щелчками валторн, по мундштуку которых исполнители бьют ладонью.

Подобно «ухающей» тяжелой меди в опере «Не только любовь», приглашающей молодежь к танцам, здесь это вступление к новой частушке, которую залихватски и озорно исполняет засурдиненная труба:



Затем идут вариации, одна задиристее другой, когда один солист как бы хочет перешеголять другого. Но неизменный ритмический рисунок сопровождения (до ц. 26) скрепляет этот бурлящий поток воедино. Внезапно на fortissimo включается почти вся группа деревянных духовых инструментов во главе с флейтой-пикколо. Особую роль выполняет специально подготовленное фортепиано, напоминающее опять-таки звучание балалайки (ц. 23).

Очень оригинален следующий небольшой эпизод, занимающий всего 15 тактов (ц. 29). Первые скрипки композитор делит на группы (*divisi*), исполняющие один и тот же отрезок хроматической гаммы. При этом каждая новая группа вступает на одну четвертую долю позже, образуя, таким образом, канон. Использование приемов глиссандо и стаккато в предельно высоком регистре создает впечатление шелеста, шороха, шепота. Но равномерное повторение неизменных по высоте аккордов у струнных и арфы, поддержанных также равномерными ударами метелочек по малому барабану, придает этому шепоту-шороху характер тревоги и настороженности. И лишь однажды это звучание нарушает знакомая уже по началу произведения мелодия солирующей валторны (см. пример 37). В целом этот короткий и столь своеобразный по звучанию эпизод воспринимается как преддверие нового раздела. Следующие за ним такты пронизаны бурно нисходящими, а затем восходящими пассажами. Резко диссонирующий аккорд (*pizzicato*) у струнных в нижнем регистре на *FFF* заканчивает эту подготовку (ц. 35) ⁶⁴.

⁶⁴ В партитуре указано: «Шипок должен быть настолько сильным, чтобы струна коснулась грифа».

И сразу же, в следующем такте (*cantabile dolce*), появляется распевная лирическая мелодия, знакомая по началу «Озорных частушек» (ц. 8). Порученная, как в первом случае, сначала скрипкам, она звучит *pianissimo*:



И в то же время отрывистый аккордовый наигрыш у деревянных духовых, неизменный звук литавр и метелочек по тарелкам, а главное, выходящие, как кружевной узор, пассажи подготовленного фортепиано (*quasi balalaika*) продолжают удерживать атмосферу праздничного веселья. Следует ряд вариаций.

Распевная мелодия постепенно набирает силу: повышается tessitura, увеличивается плотность и сила звучания (к скрипкам присоединяются альты, гобой и английский рожок). Аккордовый наигрыш переходит к медным духовым (трубы и тромбоны), а узорчатые пассажи фортепиано усилены деревянными духовыми (флейты и кларнеты), среди которых особенно выделяется резкое звучание флейты-пикколо.

Кульминационное проведение лирической темы дано в увеличении, *FF*, *marcatissimo* (ц. 39). Кроме того, пять тактов спустя деревянные духовые вступают с развеселым, чеканным по ритму частушечным напевом⁶⁵. Так отмечает композитор вершину новой волны — второй по своей продолжительности части произведения, в основе которого лежит также одна ведущая мелодия, расцвеченная многочисленными вариациями. В обоих случаях сходно и динамическое окончание — вновь внезапный обрыв на *fFF* (ц. 42). Здесь он подчеркнут еще и генеральной паузой.

Начинается переход к последнему, репризному разделу. Уже сама напряженность подготовки говорит о значимости ожидаемого. На протяжении 25 тактов идет постепенное динамическое нарастание. Очень активна здесь роль синкопированного («будоражающего») ритма. Острота ритма усилена частой сменой размера ($\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$, $\frac{2}{2}$).

⁶⁵ Его первый вариант прозвучал еще в начале произведения (см. пример 38).

А многочисленные паузы создают впечатление предельной взволнованности и напряженности.

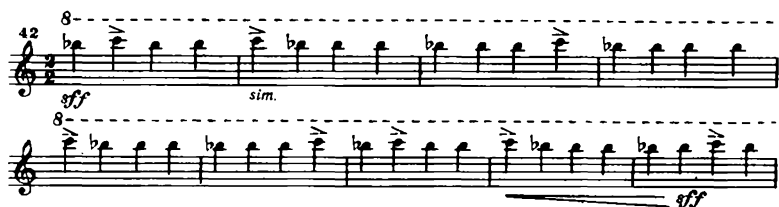
В репризе (ц. 44) наиболее высвеченные ранее темы занимают ведущее положение. Причем звучат они одновременно, образуя плотную полифоническую ткань. Удачная оркестровка позволяет отчетливо слышать каждую из тем, и опять-таки в новых звуковых комбинациях⁶⁶. Озорная мелодия, впервые прозвучавшая у засурдиненной солирующей трубы на фоне синкопированных аккордов тромбонов, здесь поручена унисону труб и тромбонов — *fFF*, *pieno voce* (полным голосом), да еще в увеличении (ц. 44). Затем вступает вариант лирической темы, также в ином ритмическом рисунке, но в неизменном тембре струнных инструментов. «Догоняет» ее звонкая и чеканная по ритму самая бойкая частушка — как и прежде, в исполнении группы деревянных и фортепиано (здесь — в его чистом, натуральном звучании).

Таким образом, это не просто репризное проведение наиболее значительных частушечных мелодий. Это и новые их вариации. Разнотемная полифония организована строгим каноническим порядком, когда каждая из тем вступает с опозданием на два такта. В общий канон композитор вводит «частные» каноны, еще больше уплотняя полифоническую ткань. Так, в каноническом изложении проходит тема медных духовых (за несколько тактов до ц. 46). А затем те же трубы и тромбоны подхватывают одну из многих танцевальных мелодий, образуя новый канон (ц. 47). Оба канона, как и лирическую мелодию, сопровождает развеселая частушка, неизменно исполняемая деревянными духовыми и фортепиано. Мелодия, исполняемая медными духовыми, изложена вначале половинными долями, потом четвертями, а затем и восьмыми, что создает впечатление непрерывно убыстряющегося движения. Вариации-каноны придают музыке еще большую оживленность, задор, отчетливо выявляя тембры различных групп и солирующих инструментов оркестра. Аккорд, «брошенный» на *fFF* всем оркестром, обрывает и репризу.

Несколько тактов связки подводят нас к коде — заключению произведения. Кода как бы собирает воедино россыпь многочисленных частушек (3 т. после ц. 51). В едином ритме, на одной неизменной звучности (*FF*) весь оркестр многократно повторяет одну секундовую интонацию,

⁶⁶ Особое ощущение композитором тембра инструментов отмечалось неоднократно.

встречающуюся во многих частушках. В качестве нового «взрывного» элемента здесь выступает смещение тактовых акцентов, которое поддерживается мощными аккордами-«гроздьями» фортепиано:



И вновь неожиданный обрыв — теперь уже всего произведения в целом: на *fff* звучит резко диссонирующий аккорд. Внезапность его появления усилена предшествующей паузой — *fermata*.

Таков конец произведения в записи на пластинку. Обычно именно так завершается произведение и в концертном исполнении, хотя в партитуре выписан еще Эпилог. В пояснении имеется указание: «Эпилог исполняется по желанию — в случае успеха “Озорных частушек” при публичном, концертном исполнении (это как бы «выписанный бис»)».

Если говорить об образном содержании «Озорных частушек», представляется многолюдный, веселый деревенский праздник, где танцоры то по одному, то по двое показывают свое мастерство, стремясь перещеголять друг друга. И лишь после того, как все «соло» исчерпаны, в танец включается вся масса присутствующих.

«Озорные частушки» — опять новость в творчестве Щедрина, начиная от тематического материала, жестко ограниченного определенными рамками, и кончая оригинальной формой произведения в целом.

Немало открытий и в области развития частушечных мелодий, хотя основу и составляют классические приемы вариационности. Но свободное чередование уже прозвучавших тем создает впечатление импровизации, близкой к народной традиции.

Новое слово сказано и в области оркестра. Богатство красок встречается на каждом шагу. Велико ритмическое и динамическое разнообразие выразительных средств произведения.

По сравнению с ранее написанными Фортепианным концертом, балетом «Конек-Горбунок», оперой «Не только

любовь» «Озорные частушки» являются произведением полностью новаторским.

Так с блеском Шедрин заканчивает первое десятилетие своего творчества. Оно было посвящено в основном изучению, освоению и раскрытию выразительных возможностей одного из самых популярных жанров народной песни — частушки. Но «Озорные частушки» — это и открытия, постижение нового в области ритма, оркестровых красок, формы произведения в целом. И в дальнейшем каждое новое произведение композитора будет неожиданностью для слушателей, подтверждением неисчерпаемости выразительных возможностей музыки.

Прошло более 20 лет. А произведения раннего периода продолжают звучать, имеют, как и прежде, большой успех. И, как ни странно, данное обстоятельство удивляет только... самого композитора. В своем интервью, опубликованном в журнале «Советская музыка» (1983, № 2), Шедрин высказывает некоторое недоумение по поводу такой долгой жизни своих первенцев. Это свидетельствует лишь о том, как далеко ушел композитор от своих первых опытов.

Его Второй и Третий фортепианные концерты, сложнейшие и по форме, и по содержанию, оставили позади Первый концерт, в свое время также новый до дерзости. Последующие балеты — «Анна Каренина» и особенно «Чайка» и «Дама с собачкой», подобно концертам, тоже намного отделились от своего истока — традиционного по форме, всеми любимого «Конька-Горбунка». Несравненно сложнее как по языку, так и по построению вторая опера Шедрина — «Мертвые души».

А ведь за эти годы написано немало музыки и в других жанрах. Из наиболее известных — «Поэтория» — концерт для поэта (на стихи Андрея Вознесенского) в сопровождении женского голоса, смешанного хора и симфонического оркестра, «Ленин в сердце народном» — оратория для трех солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (слова народные), немало хоровых произведений, музыка к кинофильмам.

Из произведений последних лет всеобщее внимание привлекли «Строфы “Евгения Онегина”» — шесть хоров а саррелла на стихи Пушкина, инструментальная композиция «Фрески Дионисия», фортепианный цикл «Тетрадь для юношества». В 1983 году была исполнена хоровая Поэма на слова Пушкина (из «Истории Пугачева») «Казнь

Пугачева», премьера которой в Москве состоялась на авторском концерте в новом зале Московской консерватории⁶⁷

На концертах пятого фестиваля советской музыки «Московская осень» (октябрь — ноябрь 1983 года) слушатели познакомились с еще одним новым произведением композитора — «Музыкальное приношение». Это грандиозное по замыслу, эпическое произведение — дань неизменного преклонения перед гением И. С. Баха и раздумье о пройденном пути. Отблеском прошлого проходит здесь музыка из балета «Чайка», из оперы «Мертвые души», а в конце — как воспоминание о молодости — многократно повторяются лирические девичьи частушки, открывающие оперу «Не только любовь». Новатором предстал перед нами Шедрин и в своем Концертино⁶⁸.

Родион Шедрин находится в расцвете творческих сил. Его таланту подвластны все краски звуковой палитры. Исполнив впервые в Москве партию органа в «Музыкальном приношении», композитор высветил еще одну грань таланта на фестивале «Мюнхенское фортепианное лето» (1983). Там он выступил на вечерах импровизации, где играл с разными партнерами. В Мюнхене же впервые прозвучало и произведение Шедрина «В честь Шопена» для четырех фортепиано.

На Втором Международном музыкальном фестивале, проходившем в Москве в мае 1984 года, Шедрин представил на суд публики «Автопортрет» — произведение, новое не только по музыке, но и по замыслу.

Хорошо известны автопортреты живописцев. В музыке же с подобным жанром мы встречаемся в первый раз.

Музыкальное полотно, развернутое во времени, позволило Шедрину рассказать о пережитом в одном произведении. Музыка поведала нам («Автопортрет» написан в форме вариаций для симфонического оркестра) о светлых, радостных и драматических моментах творчества композитора, о неустанном поиске нового. «Автопортрет» отразил и чувства нашего тревожного времени.

⁶⁷ Несколько ранее Поэма прозвучала в Таллине. За создание оперы «Мертвые души», поэмы «Казнь Пугачева» и «Торжественной увертюры» для симфонического оркестра, воспевающей нерушимость союза республик нашей страны, Родиону Шедрину в 1984 г. присуждена Ленинская премия.

⁶⁸ Концертино написано для Международного фестиваля хоровой музыки в Ирландии.

Одно из последующих оркестровых произведений композитора (1984 г.) посвящено городу Кёттену⁶⁹. В интервью перед концертом, проходившим в Большом зале консерватории, Щедрин сказал, что он стремился передать баховские открытия в нашем современном восприятии. И это композитору блистательно удалось. Последняя часть (произведение трехчастно) воспринимается как прославление, гимн великому Баху. Несколько раз повторяется символическая тема: BACH.

В этом же году мы познакомились с еще одним произведением Щедрина. В исполнении советского скрипача С. Стадлера прозвучала «Эхо-соната» (для скрипки соло).

Значительным событием в жизни Родиона Щедрина стал фильм-концерт «Самые разные встречи Родиона Щедрина», премьера которого состоялась 24 мая 1987 года.

В беседе со слушателями в музее имени Глинки и в Концертной студии Останкино обсуждалась одна из важнейших проблем настоящего времени — «Музыка и молодежь».

Новая форма, предложенная композитором, когда музыка звучала в исполнении музыкантов профессионалов и любителей, находившихся в зале, практически дополняла словесный диалог, состоящий из вопросов слушателей и содержательных и остроумных ответов Щедрина.

В фильме прозвучало несколько фрагментов из «Телеграмм» для органа соло — нового произведения композитора. Одна из «телеграмм» была адресована известной западногерманской киноактрисе Марии Шелл, кстати, присутствовавшей в зале.

Ну а частушка? Как сложилась ее судьба в наши дни? Став живительным родником музыки композитора-профессионала, частушка продолжает свой путь в области народного творчества. С эстрады, по радио и телевидению «живые газеты» по-прежнему звучат остро и злободневно, а иногда мягко и улыбочиво, с оттенком светлой печали, немало среди них лукаво-добродушных, а часто озорных и веселых. Балалайка и гармошка все так же преданно и неизменно сопровождают любимый народом песенный жанр. Несмотря на то, что частушек записано великое множество, немало энтузиастов продолжают и в наши дни этот увлекательный и нелегкий, но важный и полезный труд. Одним из примеров может быть сборник «Частушки Западной Сибири». Автор заметки «Хороши частушки» О. Александрова пишет:

⁶⁹ Произведение написано по заказу Радио ГДР к 300-летию со дня рождения И. С. Баха.

«Собиратели и составители этого сборника братья Александр и Геннадий Заволокины — гармонисты, исполнители, композиторы. Десятки тысяч километров исходили и изъездили они по сибирским просторам в поисках частушек, этих жемчужин народного творчества. В сборнике «Частушки Западной Сибири» представлены Омская, Новосибирская и Томская области. А собранные все вместе, частушки создают красочную панораму деревенской жизни, раскрывают жизнерадостный народный характер их творцов. Сочные, остроумные, хлесткие четырехстрочники — своеобразная энциклопедия народного творчества»⁷⁰.

Композитор заслужил признание не только у себя на родине, но и за рубежом. Он народный артист СССР, лауреат Ленинской и Государственной премий. В 1983 году Академия искусств ГДР избрала его членом-корреспондентом.

Творческая жизнь композитора не снизила и его активной, ответственной общественной деятельности. Щедрин — депутат Верховного Совета РСФСР нескольких созывов. Он секретарь правления Союза композиторов СССР (более двух десятилетий), председатель правления Союза композиторов РСФСР, активный международный деятель советской музыки.

«Кому много дано, с того много и спросится!» Почитатели музыки Щедрина вправе ожидать от него еще многих и многих прекрасных творений.

⁷⁰ Сов. культура. 1983. 25 июня. В сборнике приведены лишь тексты частушек.

Научно-популярное издание

ИРИНА АЛЕКСАНДРОВНА ПРОХОРОВА
РОДИОН ЩЕДРИН

Начало пути

Редактор Л. Зубарева.
Художник А. Шлосберг.
Худож. редактор И. Дорохова.
Техн. редактор А. Мамонова.
Корректоры И. Головинская и
Э. Юровская.

ИБ № 2191

Сдано в набор 15.03.88. Подп. к печ. 27.02.89. Форм. бум. 84х108 1/32. Бумага офсетная № 1. Гарнитура шрифта литературная. Печать офсетная. Печ. л. 2,25. Усл. печ. л. 3,78. Усл. кр.-отт. 7,81. Уч.-изд. л. 3,64. Тираж 19000 экз. Изд. № 8192. Зак. 126.
Цена 30 к.

Издательство „Советский композитор”,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14 — 12

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии
и книжной торговли, 109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.