

16. Tyshko S. V. (2015). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part IV: The Caucasus. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. IV: Kavkaz]. Kyiv: LAT & K, 244 p. [in Russian].

17. Tyshko S. V. (1993). The problem of national style in the Russian opera. Glinka. Mussorgsky. Rimsky-Korsakov: a study. Kyiv: Muzinform, 120 p. [in Russian].

18. Tyshko S., Kukol G. (2011). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part III: Journey to the Pyrenees or Spanish arabesques. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. III: Puteshestvie na Pirinei ili ispanskiy arabeski]. Kyiv, 544 p. [in Russian].

19. Tyshko S., Mamaev S. (2000). The wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part I: Ukrain. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. I: Ukraina]. Kyiv, 221 p. [in Russian].

20. Tyshko S. V., Mamaev S. G. (2002). Wanderings of Glinka. Commentary on the «Notes». Part II: Glinka in Germany, or the Apology of Romantic Consciousness. [Stranstviya Glinki. Kommentariy k «Zapiskam». Ch. II: Glinka v Germanii ili apologiya romanticheskogo soznaniya]. Kyiv: Zadruga, 544 p. [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 20.02.2019*

УДК 78.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–58–72

**Олег Николаевич Таганов**

ORCID: 0000–0003–1193–3466

кандидат искусствоведения,

доцент кафедры философии и культурологии

Гуманитарного института Национального университета

кораблестроения им. Адмирала Макарова

oltag@i.ua

## **О ХАРАКТЕРНЫХ ЧЕРТАХ АВТОРСКОГО СТИЛЯ В ФОРТЕПИАННОМ ЦИКЛЕ «ДНЕВНИК» Р. ЩЕДРИНА**

*Цель* — выявление характерных интонационно-стилевых особенностей произведений композитора на примере фортепианного цикла «Дневник». *Методология* — исследование проводится в нескольких направлениях, включая жанровый аспект, интонационно-мелодический и сонорно-фонический факторы. Используется сравнительный анализ и системный подход к комплексу средств музыкальной выразительности. Проводится ряд обобщений на указанных уровнях. *Научная новизна* — впервые проводится комплексный музыковедческий анализ фортепианного цикла Р. Щедрина «Дневник». Расширяется и уточняется ряд

характерных стилевых особенностей композитора в камерном жанре.

**Выводы** — на основе компаративного анализа выявлены характерные черты музыкального лексикона и стилиевой окраски камерных произведений Р. Щедрина, таких как кинематографичность, афористичность, национальный колорит (распевность и колокольность) и другие.

**Ключевые слова:** Щедрин, фортепиано, цикл, стиль, дневник, музыка, тема, анализ, жанр, особенности.

*Taganov Oleg, PhD of arts, associate professor at the Department of Philosophy and Culturology of The Admiral Makarov National University of Shipbuilding*

**On the specific features of the author's style in the piano cycle *Diary* by R. Shchedrin**

**The purpose of the article.** The revealing of the tune-stylistic features of the composer's works on the example of the piano cycle «Diary». **Objectives, methods.** The research is kept in a few directions, including the genre aspect, tune-melodic and sonoric-phonical factors. It is used the comparative analysis and system approach to the complex of the musical expressive tools. It is made the sequences of the generalizations in the pointed levels. **Results.** There is the first time considered complex musicological analysis of the R. Schedrin's piano cycle «Diary». Some specific stylistic features of the composer's music in chamber genre were corrected and expanded. **Conclusion.** According to the comparative analysis, the certain features of the musical lexicon and stylistic coloring of the R. Shchedrin's chamber works were revealed. Among them are the cinematics, aphoristic, national specific (long singing and bell-likeness) and others.

**Keywords:** Shchedrin, piano, cycle, style, diary, music, theme, analysis, genre, features.

**Таганов Олег Миколайович,** кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри філософії і культурології Гуманітарного інституту Національного університету кораблебудування ім. Адмірала Макарова

**Про характерні риси авторського стилю у фортепіанному циклі «Щоденник» Р. Щедрина**

**Мета** — виявлення характерних інтонаційно-стильових особливостей творів композитора на прикладі фортепіанного циклу «Щоденник». **Методологія** — дослідження проводиться у декількох напрямках, включаючи жанровий аспект, інтонаційно-мелодійний та сонорно-фонічний фактори. Застосовується порівняльний аналіз та системний підхід до комплексу засобів музичної виразності. Проводиться низка узагальнень на зазначених рівнях. **Наукова новизна** — вперше проводиться комплексний музикознавчий аналіз фортепіанного циклу Р. Щедрина «Щоденник». Розширюється та уточнюється низка характерних стильових особливостей композитора у камерному жанрі. **Висновки** — на основі компаративного аналізу виявлено та підтверджено характерні риси музичного

*лексикону та стильового забарвлення камерних творів Р. Щедрина, таких як кінематографічність, афористичність, національний колорит (пісенність та колокольність) та інші.*

*Ключові слова:* Щедрін, фортепіано, цикл, стиль, щоденник, музика, тема, аналіз, жанр, особливості.

**Постановка проблеми.** Фортепианное творчество Р. Щедрина очень многогранно и в разные периоды жизни композитора оно претерпевало различные изменения под воздействием влияний как внешних, так и внутренних факторов. Фортепианный цикл «Дневник» самим названием уже предполагает глубокое содержание в музыке авторских ощущений, идей, взглядов. Именно они, на наш взгляд, являются наиболее характерными для композитора, поскольку автобиографичны. Проследив особенности названного цикла, можно с большой долей вероятности определить наиболее характерные черты авторского стиля.

**Анализ последних публикаций по теме.** Большую часть анализируемого материала по теме работы представляют личные беседы автора статьи с исполнительницей многих премьер произведений Р. Щедрина пианисткой Е. Мечетиной, тесно сотрудничающей с композитором. Также стилевые особенности музыки Р. Щедрина анализировались в работах О. Синельниковой, В. Холоповой, И. Прохорова, Ю. Паисова, М. Тараканова, Н. Даниловой, В. Комиссинского, И. Лихачевой и др.

**Цель.** Основным вопросом в работе является анализ характерных черт авторского стиля с позиции оценки самим композитором. Это позволит расширить диапазон допущений о формировании мировоззрения композитора, влиянии определенных факторов на звуко-семантический тезаурус Р. Щедрина.

**Изложение основного материала.** Фортепианный цикл «Дневник» был написан Р. Щедриным в 2002 году. Этот период условно можно характеризовать как позднее творчество композитора. На начало XXI века приходится несколько циклических произведений, среди которых и фортепианные циклы «Дневник» (2002) и «Вопросы» (2003).

Цикл «Дневник» состоит из 7 пьес, которые исполняются без перерывов (*attacca*). При этом есть указание автора на возможность исполнения каждой пьесы отдельно от других. Каждая из 7 пьес не имеет собственного названия и рассматривается как пронумерованные записи дневника, как заметки о состоянии, событии, настроении и т. д.

В цикле прослеживается целый ряд внутренних связей на различных композиционных уровнях. Пьесы под номерами 1, 2, 5 и 7 исполняются в **непериодичном изменяемом метре**. Это вычлняет их среди других номеров, придавая им «текучесть», изменчивость. Первая и вторая пьесы объединяются дополнительно непрерываемой педалью, что придает им смысловое единство образного пласта. С точки зрения использования фактурных типов прослеживается корреляция номеров 1–3–5–7 (мелодико-полифонический тип) и 2–4–6 (токатно-остинатный тип).

Композиционно цикл строится как фрагмент из дневника, записи которого контрастны между собой, но объединены единым стилем, интонационным, синтаксическим набором элементов. Цельность циклу придает взаимопроникновение ритмо-мелодических элементов между всеми пьесами. Полифоническое мышление композитора проявляется в цикле на всех уровнях. Так, интервалы м7, увеличенные кварта и терция, м2 являются интонационной основой в каждой пьесе. Целотонная гамма в различных ее вариантах использования создает аллюзию на интонации фантастической сферы в русской музыке (И. Глинка, Н. Римский-Корсаков и др.) В более широком смысле, «русская тема — одна из главных констант в творчестве Щедрина, источник сюжетов, образов и музыкально-языковых средств» [3, с. 17]. На этот же стиль опирается принцип колокольных звонов, причем не только в ритме, но и в аккордовом звучании (особенно в Пьесе № 7).

Весь цикл имеет опору на свободную двенадцатитоновость, которая в определенных фрагментах переходит в расширенную диатонику, а в других — в модально-ладовые отношения. В целом весь цикл воспринимается как замкнутое, законченное музыкальное произведение с определенной авторской концепцией.

Пьеса № 1 **Sostenuto assai**. Она крайне лаконична по объему и содержательна по наполнению. Именно «содержательная емкость тематизма при краткости, афористичности изложения — характерное качество стиля Щедрина» [3, с. 19]. В пяти тактах содержится интонационно-гармоническое «зерно», размещенное в пяти голосовых пластах (три голоса в правой руке и два голоса + педаль — в левой руке). Динамика выстроена от *mf* через *sub f* до *ppp*. Это воспринимается на образном уровне как описание какого-то впечатления от события с постепенным восстановлением душевного спокойствия в процессе его фиксации в дневнике. Это очень характерно для твор-

чества Щедрина, который использует театрално-кинематографический принцип монтажа как один из «важнейших способов объединения контрастов окружающей действительности, отраженных в авторском сознании и воплощенных в музыкальные концепции» [2, с. 8] во многих своих произведениях, развив его на всех композиционных уровнях.

Очень показательным в первой пьесе является басовая нисходящая последовательность, разделенная на две неравные целотонные части. Первая часть — C-B-Ab-Gb (Лидийский тетрахорд) с остановками на первом и последнем звуке. Вторая часть — пятизвучная целотонная последовательность F-Eb-C#-H-A, создающая аллюзию к так называемой гамме Черномора из оперы И. Глинки «Руслан и Людмила». Это своеобразная дань «Русскому стилю», которая также прослеживается в колокольности пьесы № 7 из этого же цикла. Однако, если в первой пьесе присутствует нисходящая последовательность, то в последней пьесе, как и предполагается правилами композиционного равновесия, последовательность имеет обратное (восходящее движение). Используя этот принцип как объединяющий, автор дополняет «русскость» этой композиционной арки двумя характерными стилевыми чертами — распевностью, певучестью в первой пьесе и размеренно-размашистой колокольностью — в последней. Этот контраст парадоксально подчеркивает единство внутреннего стиля. Таким образом, общая форма цикла приобретает композиционную завершенность и целостность.

Необходимо обратить внимание на важную роль в этом цикле таких интервалов как тритон, ум. и ув. кварта, ум. и ув. терция и большая и малая септима. Центральное звено в пятизвучной басовой последовательности (Eb-C#-H) появляется чуть раньше в среднем голосе (в правой руке) при соединении первого гармонического комплекса со вторым. Оно охватывает уменьшенную кварту, а характерным элементом внутреннего строения является уменьшенная терция. То есть звено имеет строение ум3+б2. Акустически оно коррелирует с общей целотонной интонационностью. Дополнительно роль уменьшенной терции подчеркивается форшлагом H#-D в последнем такте, в басу.

В верхних голосах наблюдается разделение на два гармонических комплекса, базирующихся на принципе свободной двенадцатитоновости. Первый комплекс совпадает в своем выстраивании с проведением первой целотонной последовательности в басу. Он интегрирует в совокупности кварту C-F с внутренним заполнением.

Второй комплекс определяется нисходящим тритоновым ходом Н-*F* в верхнем голосе. Он интегрирует в совокупности интервал *F#-C#* с заполнением, но без нот *G* и *B*. Вычленение этого гармонического комплекса сопровождается значительным замедлением темпа. Остановка на созвучии *F#-G#-H* на три доли имеет функцию «результативного осмысления». Позже она возникнет в четвертом и пятом тактах в виде обращения по подобию. Сочетание свертки интервалов  $62+м3$  внутри *ч4* (*F#-G#-H*) преобразуется в развернутую структуру  $ч5+62$  внутри *б6* (*F#-C# D#*). Таким образом, большая секунда, находящаяся внутри «узкого» интервала (внутренняя секунда), в середине пьесы превращается в секунду снаружи обращенного интервала *ч4* (т. е. за пределами *ч5*). Это глубокое философское понимание того, что свернутая, угнетающая, довлеющая структура (*ч4*) перестает быть таковой для субъекта (*б2*), превращаясь в «развернутую структуру» (*ч5*), а субъект вырывается за ее пределы, становясь внешним объектом тогда, когда меняется ракурс восприятия этой структуры.

Оба упомянутых комплекса начинаются с септимы: первый с большой септимы; второй — с малой септимы.

Кульминационным моментом является третий такт, где в среднем и высоком регистре в первоначальном темпе внезапно на форте прорывается интервал малой дещимы *E#-G#*, переходящий в нону *F#-G#*. Эмансипация диссонанса переворачивает соотношение и тяготения между диссонансом и консонансом. Именно на это в образном плане обращает внимание автор. Консонанс (акустический) здесь тяготеет и разрешается в диссонанс (акустический). Диссонанс ноны в восприятии становится устойчивым созвучием, на нем возникает остановка. Интерес вызывает то, что в совокупности звуки *E#-F#-G#-A* охватывают интервал уменьшенной кварты (см. выше) и как бы косвенно указывают на звук, который в этой пьесе отсутствует вообще, он ни разу не появляется на протяжении всех пяти тактов! Это звук *G*. Это тот скрытый структурный центр, вокруг которого выстраивается вся пьеса.

Созвучие *F#-C#-D#*, как уже указывалось выше, является производным от созвучия *F#-G#-H* и выполняет результирующую функцию «осознания». Поэтому динамически оно звучит на *ppp* и повторяется с фермой в качестве закрепления.

Пьеса № 2 **L'istesso tempo**. Указание на предыдущий темп является косвенным подтверждением тесной связи с первой пьесой, наряду с выдержанной педалью *Ля* субконтр-октавы и «результирующего

созвучия», оставшейся после окончания первой пьесы. Начинается вторая пьеса очень тихой репетицией ноты *do*, *dolcissimo*.

При этом контрастная фактура второй пьесы имеет горизонтально-линейное развертывание и экстенсивное развитие, в отличие от первой пьесы, имеющей интенсивный тип развития и вертикально-концентрированную направленность гармонических изменений при одновременном проведении пяти горизонтальных мелодических пластов.

Интервалы тритона и септимы, о роли которых в первой части уже говорилось выше, также являются неким композиционным каркасом второй пьесы. На протяжении всей пьесы встречаются тритоновые и септовые «всплески» на равномерном фоне педалирующих звуков. Значительную роль приобретают децимы и ундецимы.

Здесь создается пространственный образ с помощью легкой «воздушной звучности» в среднем и высоком регистре. Это является ярким контрастом к тембрально насыщенной обертонами первой части. Интервалы септимы и децимы, коррелирующие с первой пьесой, имеют важное образное наполнение и во второй части цикла. С первой пьесой связывает также преобразованный гармонический комплекс «результатирующего осмысления», который в совокупности структурируется как  $b2+uv4$ . В образном плане он может рассматриваться как «еще большее расширение рамок понимания события и вовлечения в него в совершенно другом качестве». Интервал сексты также закрепляется как консонансное «послезвучие» Первой пьесы. Эта секста в дальнейшем «размывается в пространстве», растворяясь в расширяющихся тремолирующих звучаниях.

Окончание второй пьесы характеризуется басовым «ворчанием» на структуре, коррелирующей с гармоническим комплексом «результатирующего осмысления» ( $F\#-G\#-H$ ) из Первой пьесы,  $b2+m3$  с постепенным замиранием, испарением звучности.

Таким образом, можно с большой уверенностью говорить о сверх-тесной образно-композиционной связи между Первой и Второй пьесами, которые являются отдельным микроциклом внутри большого фортепианного цикла из 7 пьес.

Третья пьеса (***Allegro moderato (in ritmo)***) имеет более определенные по сравнению с первыми двумя пьесами авторские указания. Метрически постоянная основа обеспечивает размеренное ощущение раскачивания. Авторское указание (на 2) также подтверждает характерные для колокольной музыки флуктуации. На этот стиль, харак-

терный для многих русских композиторов, указывает и повторяемая в начале нисходящая интонация ч4. Динамическая ремарка *pp grazioso* указывает на легкость, иллюзорность, ирреальность колокольного звучания, находящегося в отдалении. В последующем функция «колокольных раскачиваний» переносится автором в левую руку. Ритмическое несовпадение в левой и правой руках имеет равномерную структуру. Однако эта равномерность не превращается в «квадратную структуру». Она очень изменчива — формула последовательно охватывает временной объем в 7 четвертей, 6 четвертей, 5 четвертей и т. д. Происходит некоторое смещение во времени интонационно-гармонической формулы, но при этом вступления никогда не совпадают со вступлениями интонаций в правой руке. Это также является технической особенностью колокольных звонов (в качестве примера можно привести начало Концерта для фортепиано с оркестром № 2 С. Рахманинова, который имеет программу «Колокола»). Включение в длиннотные звучания коротких, но метрически выверенных пассажей 16-х *staccato* в среднем и верхнем регистре напоминает колокольный перезвон малых колоколов.

Использование таких пассажей в низком регистре (т. 28, 30) — композиционная трансформация, при которой функциональные роли голосов при их вертикальной перестановке постепенно размываются и теряют свой первоначальный смысл. «Раскачивающиеся» фигуры, находившиеся в левой руке, после 26 такта перемещаются в правую руку, мелодическая и фигурационная функция из правой руки, наоборот, перемещена в этом фрагменте в левую.

В гармоническом плане Пьеса № 3 написана в расширенной диатонике Фа-мажора с расщепленными 2-й, 5-й и 7-й ступенями. Это можно определить по таким стабильным элементам, как бемоль при ноте си (который можно бы было выписать при ключе). После 26 такта общий гармонический план немного смещается в область доминантовых комплексов. Фа-мажорная тенденция закрепляется ближе к концу этой пьесы, но форма остается гармонически открытой, поскольку возникает звук D, который связывает Пьесы № 3 (окончание на D) и № 4 (начало с D).

Форма пьесы № 3 при своей открытости имеет черты двухчастности и концентричности. Интонация, которая вначале открывает эту пьесу (А-Е, А-Е), встречается в инверсионном проведении в такте 22 с интонацией ув 4 (характерным конструктом для всех пьес цикла). Интонация в этом случае начинается на предыдущем слабом



времени и создается ощущение пропадания основы для «пространственной ориентации». Так D-Ab провоцирует восприятие второго звука как основного, однако окончание всего пассажа на верхнем Фа смещает в восприятии устойчивость на верхние ноты, звучащие на слабом времени. Динамическое усиление звука усиливает это впечатление. На ноту Фа в такте 25 приходится наибольшее динамическое напряжение. Это место можно рассматривать как локальную кульминацию в Пьесе № 3. К тактам 35–37 (окончанию части) происходит динамический спад. Таким образом, можно сказать, что пьеса имеет классическую схему развития и очень похожа на динамическую схему первой части цикла.

Пьеса № 4 (**Allegro, ma non troppo**) — центральная пьеса цикла. Создает яркий контраст по отношению к предыдущей Пьесе. Это проявляется в трехдольном метре (3/4), в более быстром темпе, в более отчетливой артикуляции (*staccato*). Авторское указание *senza Ped.* с характеристикой *stacc., sotto voce, leggieriss.* (сокращения авторские) при динамическом нюансе *pp* создают очень подвижную и в то же время легкую, как бы приближающуюся издалека, картину «танцующей токкаты». На протяжении 34 тактов (столько длится Пьеса № 4) Щедрин создает художественное полотно с изменяемой звуковой плотностью. На фоне повторяемых интервалов и аккордов возникают отдельные звуковые вспышки в других регистрах.

Полипластовое наслоение и параллельное перемещение интервалов создает ощущение жирных мазков на живописном полотне, крупных кластерных пятен. В тактах 1–24 на фоне токкатных звучаний появляется певучая одноголосная нисходящая интонация (A–E–D) с указанием *p cantab., poco distinto*. Она звучит один раз в самом центре композиции на фоне сгущенных тембров звуковых кластеров в басовом регистре. Общая тенденция перемещения в нижние области звучания продолжается до 31 такта. При этом используются уже встречавшиеся интервалы-конструкты из предыдущих частей — m7, m2. С такта 31 появляется совершенно новый, крайне контрастный музыкальный материал. На очень тихом динамическом нюансе (*ppp sempre*) в начальном темпе возникает длинный «воздушный пассаж» секстолями 16-ми и затем 32-ми. Такое изменение ритмической фигуры создает ощущение ускорения и в сочетании с высоким регистром приобретает характер полетности. Пассаж в правой руке сопровождается большой ноной G–A (первая и вторая октавы) в левой руке. Эта септово-секундовая интонация,

как уже упоминалось, является одной из основных композиционных единиц цикла.

Пьеса № 5 (**Lento, sempre poco rubato**). Авторское указание на темповые отклонения во время исполнения этой части усиливают эффект использования **нерегулярной метрической изменчивости (senza metrum)**. Темповый контраст в этой пьесе по отношению к предыдущей (**Allegro — Lento**) придает яркость в ее восприятии и концентрирует внимание на изменениях, происходящих в большом количестве голосовых пластов. С самого начала на протяжении 21 четверти удерживается басовая педаль на удвоенном в октаву звуке В. Тихое звучание нижнего голоса дополняется вступлением двух верхних голосов в интервал м7 (о его конструктивной значимости мы говорили при анализе первых пьес цикла). Обращает на себя внимание то, что, как отмечает И. Лихачева, «Щедрин всячески подчеркивает диссонантную сущность многих интонаций» [1, с. 11]. Однако здесь Септима не воспринимается как диссонанс, поскольку она выстраивает по вертикали с басом неполный минорный нонаккорд, в котором нона сразу разрешается в терцовый тон. С четвертой доли первого такта верхние голоса исполняются на динамике **ppp** и создают ощущение флукутирующих призывков к основному педалирующему звуку баса. До окончания басового октавного звука В в верхних голосах преимущественно вырисовывается гармоническая сфера переменного Си-мажоро-минора. К окончанию четвертого такта верхние голоса формируют над нотой Си хроматический микрокластер (Н-Н#-С-С#-D-D#-E-F-F#). При этом темп замедляется и возникает остановка на фермате.

Второе построение имеет указание на повышение выразительности исполнения (**poch. espr.**) и увеличение динамики (**p — mp**). При этом в басовой педали вместо октавы (Н-Н) звучит м7 (Н-А#). Этот фрагмент длится 14 четвертей (3 такта) и так же, как и первый фрагмент, заканчивается замедлением темпа и остановкой на аккорде Н-А#-Е-А с ферматой.

Третье построение начинается тихо (**mp**) с последнего аккорда второго построения, который звучит только восьмью длительностью и сразу переходит (**ppp**) в новый комплекс — Н-G-E-F. В верхнем голосе звук F образует в обороте с Е и D# характерный конструктивный интервал — ум3 с заполнением. Следующий за ним оборот также выявляет этот интервал — Н#-С#-D. Затем происходит как бы октавное расщепление звука Н. В верхнем голосе скачок от ноты С образует

м7 (Н-А) в двух верхних голосах. Затем через ноту G в нижнем голосе появляется звук B, который постепенно опускается к F#, образуя характерный интервал ум4 с заполнением тонов и закрепляется на ноте D, подчеркивая это артикуляцией (*marcato*). Заканчивается это построение через 11 четвертей замедлением темпа и остановкой на аккорде Н-G-D-C с фермой.

Четвертое построение возникает на удержанных двух верхних голосах (D-C), которые, как и в предыдущем построении, звучат всего одну восьмую на фоне уменьшенной квинты (Н-F) в басу. В верхних голосах появляется (*ppp*), уже знакомые интонации м9 и м7. Авторское указание (*ten.*) обращает на них особое внимание. Далее на динамике (*ppp*) продолжается нисходящее движение септимами в двух верхних голосах при появившемся третьем голосе. Восстановление темпа после замедления в предыдущем построении происходит лишь на шестой четверти четвертого построения. К нему ведет выделяемый артикуляцией (*marcato*) пассаж. Вместе с этим происходит октавное перемещение вверх басовой уменьшенной квинты. На его фоне снова появляется скачок на м7 (D-C) в верхнем голосе. В такте 13 происходит двухголосное нисходящее перемещение к звукам E и G, при этом подчеркивая проходящие звуки G и F во втором голосе на фоне неизменной уменьшенной квинты в басу. Длится это построение 15 четвертей и завершается замедлением темпа и остановкой на фермате ноты B в третьей октаве на фоне окончания звучания уменьшенно-квинтовой педали в басу. Заключительный фрагмент этой пьесы представляет хорал удаленных колоколов в очень медленном темпе (**Lento assai**). Этот темп коррелирует с колокольным фрагментом в пьесе № 7, предвещая его появление. При очень тихом звучании на той же квинтовой педали в басу, что и в четвертом построении, звучит размеренное «покачивание» на двух звуковых комплексах: Н-F(E)-C-G# и Н-(D)E-C-F. Звучание постепенно «растворяется» на фермате аккорда Н-E-C-G#-C.

Предпоследняя пьеса цикла исполняется в темпе **Presto leggiero** в постоянной тихой динамике (*pp sempre al fine*). Трехдольный постоянный метр устанавливает определенную связь этой пьесы с Пьесой № 4 и создает контраст с предыдущей частью цикла. По драматургическим законам построения формы наибольшее ускорение (наиболее быстрый темп) приходится на начало последней трети. Именно это можно наблюдать в темповом выражении (**Presto**) этой части. Легкость звучания, указанная автором, достигается отчетливой пальцевой артикуляцией и отсутствием педали (*senza Ped*).

В начале пьесы характерные чередования коротких звуков в разных регистрах с паузами напоминают художественный *пуантилизм*. Тематически они образуют канву для будущей токкатной последовательности. Она появляется в такте 8 в ритмическом уменьшении. В тактах 11–13 появляется новая фигура в басу из восходящих и нисходящих 16-х нот в объеме квинты (от А). Позже она появляется в тактах 15–17 (в инверсии от F), тт. 21–23 (в прямом движении от C), тт. 25–27 (в прямом движении G#), тт. 29–31 (в инверсии от G#), тт. 41–43 (в прямом движении от H). Обращает на себя внимание, что каждое вступление этой формулы должно быть на нюансе (*pp*). То есть насколько бы ни удалялся исполнитель в своей интерпретации динамики от начально заданного нюанса, вступление этой формулы в любом виде и месте обязательно только в указанной динамике.

Токката имеет квазиполифоническую фактуру. В ней присутствуют два пласта — мелодический и рифовый. Мелодический пласт содержит элементы начальной темы. Характерный конструктивный интервал ум3 (C#-Eb), который появляется в такте 5 основной темы, можно встретить уже в токкатном окружении в такте 9, тактах 11–12 (в обратном движении с заполнением проходящим тоном), такте 20 (в обратном движении), в такте 21 (в прямом движении), в такте 23 (в обратном движении с заполнением проходящим тоном), в тактах 31–32 (в обратном движении с заполнением), в такте 33 (в прямом движении), в такте 38 (в обратном движении с заполнением проходящим тоном), в такте 39 (в прямом движении).

В предпоследнем построении в басу проводится кантиленная мелодическая линия, в которой также используются интонации ум3 и комплекс ум5+ч4.

Завершается эта часть параллельным нисходящим движением септим (квартдецим) на затихающем звуке. Форма осталась синтаксически открытой, поскольку окончание происходит на двух 16-х нотах А-G# в басу без указаний на кадансирование, замедление и т. д. Фермата поставлена только на заключительной тактовой черте. Концептуально это отражает незаконченную запись в дневнике, обрыв на полуслове.

Последняя часть (№ 7) фортепианного цикла (**Sostenuto alla Campana**) подытоживает развитие всего цикла. В качестве концепции дневниковой записи это «философское размышление». Отсутствие авторских указаний на метрическое распределение в этой пьесе связывает ее с аналогичными условиями в пьесах с номерами 1, 2 и 5. Это

также формирует целостность цикла в виде большой арки с опосредованной фокусировкой на области «Золотого сечения» (Пьеса № 5).

Большинство исследователей творчества Р. Щедрина единодушны в том, что «Щедрин — художник ярких и острых контрастов» [4, с. 14]. После преимущественно тихого звучания предыдущих частей динамический контраст начала Пьесы № 7 (*fff*) обращает на себя пристальное внимание слушателя. Яркие динамические сопоставления (*fff* — *pp*), формируют звуковое пространство с помощью эффекта эхо, который указан автором. Звучание колоколов имитируется за счет расщепления основного тона (G#-G), отсутствия кварто-квинтовых соотношений внутри аккорда и большого регистрового разрыва, который направлен на формирование богатого обертонового звучания. Формированию ощущения большого пространства способствует не снимаемая и несменяемая педаль.

Пьеса имеет сложную трехчастную форму, крайние части которой состоят из двух разделов, а средняя — контрастный полифонический эпизод.

В крайних частях символически воспроизводится число 7: столько колокольных аккордов-комплексов в первом фрагменте крайних частей; в заключительной части начало имеет характерную септоль (также указывающую на неслучайность в Пьесе № 7 этого числа). Между 4-м и 5-м аккордами появляется динамически нарастающий пассаж из параллельных m2 (инверсий m7). Они воспринимаются как темброво-красочные восходящие колокольные пассажи с нестандартным гармоническим спектром звука.

Второй фрагмент крайних частей (**Lento assai**) напоминает уже звучавший в Пьесе № 5 удаленный колокольный хорал. В Пьесе № 7 автор уже выписывает прямое указание на такой тип исполнения (*quasi Coro — from afar*). Динамический нюанс (*pppp*) указывает на пространственное соотношение источников звука (колоколов и хора) и объединяющее это пространство общее звуковое наполнение за счет постоянно удерживаемой педали. Именно сочетание колокольно-хорового сопровождения церковной службы в Русской православной церкви (ортодоксальной) является одним из звуковых приоритетов творчества Р. Щедрина, его «национальным маркером». Нисходящее звучание «хорового» фрагмента концептуально символизирует нисхождение Духа Святого и Ангельское пение. В его сопровождении присутствует тритон, а в движении мелодии появляется ум3.

Средний раздел (**Nuovo tempo, ma Lento**) исполняется на снятой педали и динамическом нюансе *mp*. Он также имеет плавное звучание (по указаниям автора), но это напевность другого сорта. Концептуально — это отстраненное раздумье, «высшее осознание», если оперировать понятиями первой части. Эмоциональная составляющая в оценке событий, описанных в дневнике, уже отсутствует, остается мудрое созерцание. Символически такое состояние выражено ритмической фигурой 32-е — 8-я с остановкой на последнем звуке. Постепенно созерцание уступает место гармоничному принятию события (такт 6).

Третья часть этой пьесы является измененным повторением первой. Большую роль играет Кода, появляющаяся на *sfff* (такт 10). Это некое «озарение», «духовное прозрение», которое становится началом нового духовного восхождения (такты 11–12) параллельными септимами (об их конструктивном значении говорилось в анализе первых частей цикла). Однако в конце септимы становятся более консонантными секстами, «пространственно удаляясь» от слушателя (*dim ppp*), и исчезают в верхнем регистре в однополой с фермой. Продленное звучание обозначается авторской ремаркой *lunga*.

**Выводы.** Фортепианный цикл Р. Шедрина «Дневник» является многоуровневым цельным произведением автобиографического характера. В нем присутствуют наиболее характерные жанрово-стилевые черты, присущие автору, среди которых кинематографичность, выраженная в принципах видеомонтажа ярких самостоятельных фрагментов, афористичность и лаконичность музыкальной мысли, национальный колорит, выраженный через колокольно-хоровое звучание и широкие мелодические формулы. Весь цикл можно рассматривать как кинофильм со сквозным сюжетно-драматическим развитием.

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Лихачева И. 24 прелюдии и фуги Р. Шедрина: монография. Москва : Советский композитор, 1977. 207 с.
2. Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Шедрина: автореф. дис. ... канд. иск. 17.00.02 / Моск. гос. конс. им. П. И. Чайковского. Москва, 2004. 36 с.
3. Синельникова О. В. Творчество Родиона Шедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / ФГБОУ ВПО «Московская государственная консерватория (университет) имени П. И. Чайковского». Кемерово: КемГУКИ, 2013. 44 с.
4. Тараканов М. Творчество Родиона Шедрина: монография. Москва: Советский композитор, 1980. 326 с.

## REFERENCES

1. Likhacheva, I. (1977) 24 preludes and fugues by R. Shchedrin. Moscow: Soviet composer [in Russian].
2. Sinel'nikova O. V. (2004) Montage as a principle of Rodion Shchedrin's musical thinking. Extended abstract of candidate's thesis. Moscow: P. I. Tchaikovsky's state conservatoire [in Russian].
3. Sinel'nikova O. V. (2013) Rodion Shchedrin's work in the artistic context of the epoch: constants and metamorphoses of style. Doctor's thesis. P. I. Tchaikovsky's state conservatoire. Kemerovo: KemGUKI [in Russian].
4. Tarakanov M. (1980) The Works Of Rodion Shchedrin. Moscow: Soviet composer [in Russian].

*Стаття надійшла до редакції 16.01.2019*

УДК 78.03+782.1/783.28

DOI: 10.31723/2524–0447–2019–28–1–72–89

**Катерина Вікторівна Немченко**

ORCID: 0000–0002–8703–913X

*здобувач кафедри історії музики та музичної етнології  
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової,  
викладач кафедри сольного співу  
evushka1911@gmail.com*

## ПРОЯВЛЕННЯ ЕЛЕМЕНТІВ ПРАВОСЛАВНОЇ КУЛЬТУРИ В ОПЕРНІЙ ТВОРЧОСТІ Л. ДИЧКО (НА ПРИКЛАДІ ХОРОВОЇ ОПЕРИ «РІЗДВЯНЕ ДІЙСТВО»)

**Мета роботи.** У статті розглядаються особливості композиторського стилю видатного композитора сучасності Л. Дичко у зв'язку з вираженням домінуючих тенденцій православної культури, як одного з «генетичних кодів» національної свідомості та самоідентифікації. Виявляються стилісові параметри і стилістичні прийоми, характерні для оперної творчості Л. Дичко, визначаються особливості музичної мови композитора. **Методологія** дослідження полягає у використанні історичного, музикознавчого аналітичного і виконавського підходів. Вказаний методологічний напрям дозволяє розкрити і систематизувати провідні тенденції в розвитку оперного жанру кінця ХХ століття на прикладі опери «Різдвяне дійство». **Наукова новизна** визначається розширенням уявлень про можливості оперного жанру і його жанрового різновиду — хорової опери, актуальність й затребуваність цього жанру в сучасній композиторській творчості на прикладі опери Л. Дичко. **Висновки.** Звернення до сучасної оперної творчості, до її яскравих, нових і самотутніх