

Эксперименты в области музыкального звучания в камерно-инструментальном творчестве Родиона Щедрина

Зайцева Марина Леонидовна

Государственная классическая академия имени Маймонида Московского государственного университета дизайна и технологий, кафедра аналитической методологии и педагогики музыкального образования, доктор искусствоведения, профессор, Россия

Аннотация. В статье научно обоснованы особенности музыкального мышления Р. Щедрина. На примере анализа фортепианных сочинений Р. Щедрина «В подражание Альбенису», «Юмореска», переложенных для скрипки и фортепиано Д. М. Цыгановым, «Балалайка» для скрипки соло без смычка выявлены новации композитора в области скрипичного звучания. Обосновано, что поиск новых выразительно-колористических ресурсов скрипки обусловлен стремлением композитора открыть новые звуковые миры, создать оригинальное произведение, в котором мастерски реализуются сложнейшие творческие задачи.

Ключевые слова: Р. Щедрин; музыкальное искусство; камерная музыка; эксперименты в области музыкального звучания.

УДК 78.01

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.15-1>

Введение

Родион Щедрин – яркая фигура отечественной академической музыки рубежа XX-XXI вв., выдающийся композитор, создавший множество сочинений самых различных жанров. Стиль его произведений узнаваем: при всей многоплановости его музыкальных пристрастий можно отметить единство методов творчества, всей системы средств музыкальной выразительности. Будучи хранителем национальных основ отечественной музыкальной культуры, он, вместе с тем, смело применяет авангардные техники. Элементы додекафонии, алеаторики, сонорики, пуантилизма обогащают его музыкальный язык, но не вытесняют окончательно базовые классицистские принципы ладо-тонального и композиционного мышления. Сложность, многоплановость сочинений Р. Щедрина обусловлена тем, что в них синтезируются приемы неофольклоризма, неоромантизма, авангарда, классики. Мозаичность художественных приемов преодолена при помощи ярко выраженной константности принципов творчества. Щедрин создает уникальную, узнаваемую авторскую систему средств выразительности, в каждом его произведении проявляется ха-

рактерная личностная позиция, авторское мировидение. Своеобразие творческого наследия композитора делает его чрезвычайно привлекательным как исполнителей, так и исследователей.

Многие творческие находки композитора в области музыкального звучания отражали общую тенденцию музыкального искусства XX века по расширению границ музыкального звука, исследования его тембровых, колористических и экспрессивных возможностей. Эксперименты в данном направлении проводились композитором в произведениях для различных инструментов. Звуковая красочность солирующего инструмента (фортепиано, скрипки и др.) интересует композитора так же, как и тембровая палитра оркестрового звучания. Изучение поисков Р. Щедрина по раскрытию выразительных возможностей музыкального звука в камерно-инструментальных жанрах, представляется актуальным, так как позволяет понять художественный смысл проводимых экспериментов, понять их значение в процессе формирования индивидуального стиля композитора.

Творчество Родиона Щедрина достаточно часто становилось объектом научных исследова-

дований, посвященных общим проблемам современной музыки. Некоторый спад научного интереса к творчеству композитора у отечественных музыковедов был отмечен в 90-е годы XX века, что связано с отъездом композитора за пределы России. Для понимания смысла экспериментов в области музыкального звука в камерно-инструментальном творчестве Р. Щедрина были использованы также авторские статьи, рецензии, «монологи разных лет» [1; 2] и интервью композитора: «Путь композитора – это марафон» [3], «В выражении «живой классик», я радуюсь слову «живой!»» [4], «Музыка ждет нового гения» [5], фильмы о жизни и творчестве маэстро и др. подобные материалы.

Цель исследования – выявление выразительного потенциала новаций в области музыкального звучания в творчестве Р. Щедрина. Достижение этой цели видится в решении следующих взаимообусловленных задач:

- выявить основные черты индивидуального стиля композитора;
- рассмотреть проблему соотношения новаторства и традиций в музыкальном мышлении Р. Щедрина;
- проанализировать приемы расширения технических и выразительных возможностей музыкального звука в камерно-инструментальном творчестве композитора.

Материалом исследования являются фортепианные сочинения Р. Щедрина «В подражание Альбенису» (1959 г.), «Юмореска» (1957 г.), переложенные для скрипки и фортепиано Дмитрием Михайловичем Цыгановым, «Балалайка» для скрипки соло без смычка (1997 г.).

Аналитическая работа, проведенная в ходе изучения вопроса об экспериментальной деятельности Р. Щедрина в области музыкального звучания, позволяет ввести в сферу научного знания избранные камерно-инструментальные произведения и сформировать новые ракурсы рассмотрения творчества композитора.

Результаты исследования

Об облике мастера – выдающегося отечественного композитора говорил его друг, поэт

Андрей Вознесенский: «Чего бы ни касался Родион Щедрин – он Великий Мастер. Он может быть одет в джинсовку, в водительскую кожанку, в литой костюм для виндсерфинга – все равно под этой суетной экипировкой просвечивает облегающая сильный торс прозодежда Мастера – консерваторский фрак, отливающий черным металлом, – звонкие латы Рыцаря искусства. И как рыцарь он сурово одинок» [2, с. 190]. Композитор имеет дело с «космическим строем» через партитуру мировой гармонии. Музыка – это познание идеалистической основы нашего мира через звук. В этом и заключается миссия Щедрина на земле. Он – хранитель Ордена профессионализма. Вся жизнь его до секунды посвящена искусству [2, с. 191].

Родион Константинович Щедрин родился 16 декабря 1932 года в Москве, но родственники по линии отца долгое время жили в маленьком городе Алексин. Его отец, Константин Михайлович Щедрин, был музыкантом и педагогом. Рос он в музыкальной среде, но особого интереса к музыке не чувствовал. Мечтал же Родион Константинович стать моряком. Пережив начало войны (мальчик дважды сбежал на фронт), эвакуацию, Р. Щедрин по настойчивому желанию отца поступает в ЦМШ при Московской консерватории. Отец очень хотел приобщить сына к музыке, однако не замечал в мальчике сильного желания заниматься музыкой. После длительных размышлений Константин Михайлович намеренно подал документы Родиона в нахимовское училище [6]. Шла война, и поэтому документы задержались. По счастливому случаю в это время (конец 1944 г.) открылось Московское хоровое училище. Как комментировал данный факт Родион Константинович в фильме «Щедрин о Щедрине»: «Случай играет основополагающую роль, но дальше, как ты к этому случаю отнесешься, услышишь ли ты его – голос твоего ангела-хранителя, который и дает тебе этот случай, сумеешь ли ты его реализовать». Директор училища А. В. Свешников предложил К. М. Щедрину вести курс истории и теории музыки. Константин Михайлович согласился с условием зачисления сына в число учащихся, это был последний шанс направить сына на музыкальный путь [6]. «Мальчишка он музыкальный, – сказал мой отец, – и петь любит, но чудовищно разболтан и недисципли-

нирован. Может быть, Вы послушаете его? Я, грешным делом, уже послал документы в Нахимовское училище – дома сладу с ним нет. Послал, да жаль: слух абсолютный. Вы – его последний «музыкальный шанс!» – вспоминает Родион Константинович [1, с. 11].

Любовь к музыке родилась через пение в хоре, где величественное звучание человеческих голосов, как музыкальных инструментов, очень вдохновляло, поражало мальчика. Свешникову удалось привить к Родиону и всем своим подопечным непреходящую любовь и верность музыке. Первыми сочинениями Щедрина были произведения для хора, исполняемые в то время силами учащихся училища [1, с. 12].

Очень часто к учащимся хорового училища приезжали с концертами и мастер-классами крупнейшие композиторы и исполнители – Д. Д. Шостакович, А. И. Хачатурян, С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, Я. В. Флиер. В 1947 г. в училище проходил конкурс композиторов, посвященный 30-летию комсомола, председателем жюри которого был А. И. Хачатурян. Щедрин одержал победу и взял первую премию. В 1950 году Родион Щедрин пополнил ряды студентов Московской консерватории. Начал обучение сразу на двух факультетах – фортепианном и композиторском. В классе фортепиано он учился у Я. В. Флиера. На уроках у Флиера молодой Щедрин осваивал не только технические возможности владения фортепиано, но и познавал закономерности музыкального искусства в целом. Композицию Родиону Константиновичу преподавал Ю. А. Шапорин. Своих педагогов Родион Константинович называет огромной удачей в своей жизни [6].

С самого начала своего творческого пути Щедрин стремится к новым высотам, оглядываясь и побеждая неудачи и ошибки, находит новые пути в достижении поставленных целей. В фильме «Щедрин о Щедрине» композитор рассказывает: «... В первых своих работах я вижу «море» наивности, несовершенства и ошибок. Но, тем не менее, такой я был.... Стыдиться мне нечего. По крайней мере, писал искренне и честно, так я думаю» [7].

Впервые идеи о претворении национальных тем в своем музыкальном искусстве Родион Щедрин воплотил в Фортепианном концерте и в балете «Конек-Горбунок», созданных в

середине 1950-х годов. «Как раз перед написанием этого концерта, – вспоминает сам композитор, – я все лето провел в Белоруссии, в сорока километрах от железной дороги, в совершенной глуши – охотился, рыбачил. Много чего я там навидался и наслышался. И, наверное, больше всего самых разнообразных частушек. Да и сам подпевал местным красавицам, стараясь подладиться под их исполнительский стиль. Так вот эти впечатления, в том числе и чисто акустические, по-видимому, как-то аккумуляровались во мне. Подобные ощущения, полные зябких намеков, полутонов, недосказанности, невозможно облечь в четкие словесные формулировки. Да и есть ли в этом нужда?.. Во всяком случае, и сейчас, по прошествии двадцати с лишним лет, я помню, что впечатления того белорусского лета 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. Теперь иной раз услышишь про фольклор: все открыто, все исчерпано. Чушь! Как Волгу кружкой не испить. Несмотря ни на какие разговоры, каждое новое поколение будет находить в фольклоре неповторимые красоты» [7].

Именно сочинение Фортепианного концерта №1 (1954) стало событием, окончательно повернувшего Р. Щедрина в направлении музыкального творчества. Этот концерт входит в программу пленума Союза композиторов в 1954 г., где Родион Константинович с блеском исполняет его. После чего, на имя Щедрина приходит письмо с оповещением о принятии Щедрина Р. К. в члены Союза композиторов [8, с. 38].

В ходе своего творчества Щедрин отметил для себя две диалектически связанные истины: не существует абсолютной необходимости для композитора идти в ногу со временем, решающую роль в искусстве играет творческая индивидуальность. Главной заповедью Родиона Константиновича была самостоятельность пути: «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим» [8, с. 270].

Взаимодействие Щедрина с тенденциями искусства XX века – сугубо выборочное, ведь индивидуальность творца не может уложиться в отведенное время. У Щедрина нет последователей творчества, нет своей компо-

зиторской школы, хотя и были ученики, не наблюдается так называемого «Щедринского направления» – в этом заключается его неповторимая индивидуальность, но отчасти одинокая [2, с. 437].

В творчестве Родиона Щедрина прослеживается еще одна диалектическая пара: опровергая значение крупных течений времени, он утвердил существенное значение фундаментальных, родовых, исконных свойств музыкального искусства [9, с. 437]. О современной же музыке Щедрин отзывается двояко, считая не применимым к музыке слово «современная». Музыка, утверждает маэстро, бывает или плохая, или хорошая, и конечно композиторы нашего времени [3]. Современностью называют, как правило, включение в наиболее важные направления данной эпохи. Художник – есть художник, он чувствует, прежде всего, природу искусства, его универсальное предназначение [9, с. 438].

Щедрин – один из немногих композиторов-современников, кто смог охватить почти все музыкальные жанры – от оперы и симфонии до фортепианной миниатюры и музыки к кинофильмам. Однако Щедрин выделяет и свои жанровые приоритеты. Особую любовь питает к музыкально-театральным жанрам, жанру концерта, хоровой и программно-инструментальной музыке.

Обращаясь к русскому фольклору, Щедрин находит в нем точное отражение русской натуры, «души нараспашку», для которой свойственны озорство, лихость и прыть, скрытая грусть, стеснительность и экспрессия чувств. Эти русские «припевки» соединяют в себе, как и русская душа, в одно целое сумасшедшее, безудержное эмоциональное напряжение и целомудренная сдержанность, злая ирония, жестокость взглядов и азартное участие, но умение в сострадание чужой беде. Родион Щедрин отмечает главным достоинством в жанре частушек – «непременное чувство юмора, как в тексте, так и в музыке», что оказывается очень близким его творческой манере. Большая часть его произведений написана на русские темы и сюжеты [10].

Когда же в 1960-е годы Щедрин выводил на авансцену то частушки, то тембр народной певицы, это при большом желании кем-то могло рассматриваться чуть ли не как следование принципам соцреализма: народность,

национальность, партийность. Не одобрялось это и среди ближайших товарищей по искусству. В «Озорных частушках» (Щедрин хотел сначала назвать их «Матерные частушки») композитор видит своей задачей создание нового симфонизма, соответствующего по типу материала. Классическим примером стала «Камаринская» Глинки, где на простом материале фундаментом строился новый тип европейского симфонизма. Щедрин же в своих «Частушках» нашел новую оригинальную форму, которую сам же и назвал «по существу токаттой, тематизм которой складывается из множества мотивов – не одного-двух, а может быть, семидесяти, когда тематическую функцию приобретает и тембр, и регистр и т.п.» [10]. Композитор ценит традиции классического и национального искусства, что в них содержится неиссякаемый клад творческого вдохновения. Кара Караев сказал о Щедринах так: «Он ищет новое, но хорошо знает старые маршруты, увлечен поиском, но не забывает о пользе традиций, в первую очередь о национальных, о пользе преемственности» [10].

Щедрин экспериментирует в области жанров, создавая уникальные произведения в области музыкального театра: симфонию-балет в форме 25 прелюдий для оркестра (Вторая симфония, «Чайка»); кантаты на тексты инструкций для отдыхающих в пансионате («Бюрократиада») и на текст речи, произнесенной Иегуди Менухиным при вручении ему докторской степени («Моление») и многое другое. В упомянутой Симфонии № 2 «Чайка» (1965 г.) композитор использует монтажный принцип драматургии, соединяя эпизоды (прелюдии) подобно кадрам в кино. Контрастность музыкальных образов обусловлена сложностью художественного замысла, в основе которого лежит идея дуализма бытия, колеблющегося между смертью и жизнью, войной и миром, ненавистью и любовью. В музыкальном плане это сопоставление изображено в виде звуковых ассоциаций, например, образ войны сопровождается траурным шествием, а вот мирное время – автомобильный гудок, настройка оркестра перед выступлением и т.п. Это сочинение с отголосками минувшей войны, эпиграфом из стихотворения Александра Твардовского «В тот день, когда окончилась война...» [11].

Родион Щедрин продолжает экспериментировать. Он придумывает новые разновидности жанров и новые жанры: концерты для оркестра, концерт для поэта хора и оркестра («Поэтория»), опера для концертной сцены («Очарованный странник»), русская хоровая опера («Боярыня Морозова»), русская литургия на канонические церковные тексты, но по мотивам повести Николая Лескова «Запечатленный ангел».

1970-е годы открывают новый период в творчестве Родиона Константиновича. Он углубляется в человеческие проблемы, психологию личности. Наступает время драматической значимости музыки. Открытием на новом творческом пути Щедрина стал балет «Анна Каренина». В этом балете Родион Щедрин показал себя как живописец, виртуозно владеющий различными стилями, как фольклорными, так и современными. Рассказывает о балете автор: «Партитура «Кармен» – одна из самых совершенных в истории музыки. Помимо поразительной тонкости, вкуса, мастерства голосоведения, помимо уникальной в музыкальной литературе «расчетливости» и «экономности», эта партитура, прежде всего, поражает своей абсолютной оперностью. Вот пример идеального постижения законов жанра! Искусство – это царство интуиции, помноженной на высокий профессионализм творца» [2, с. 19].

Период 1960-х и начала 1970-х годов характеризуется наиболее активным творческим общением с Д. Д. Шостаковичем. Их связывала не только дружба, но и признание Шостаковичем Щедрина как композитора. Из письма Д. Д. Шостаковича Родиону Щедрину: «Дорогой Родион Константинович! Много раз пытался дозвониться до Вас и поблагодарить за Вашу великолепную «Кармен-сюиту». Я с огромным восхищением смотрю Вашу партитуру. Крепко жму руку. Д. Д. Шостакович. 24 января 1970 года. Жуковка Московской области» [2, с. 19]. Оценивая успех своих сочинений, Родион Константинович удивляется и радуется, насколько долго живут они в репертуаре исполнителей. «Путь композитора – это марафон» – рассказывает Родион Щедрин газете «Музыка России» [2, с.20].

Жанровая панорама Щедрина постоянно расширяется, его творчество эволюционирует. В 1967 году композитор обращается к жанру транскрипции. Фрагменты оперы

Ж. Бизе «Кармен» для струнных и ударных получили новое дыхание в одноактном балете Щедрина «Кармен-сюита». Он это сделал с таким тонким чувством стиля, с яркой и неповторимой инструментовкой, что действия балета просто захватывают слушателя и уносят в мир театра.

Говоря о стиле Щедрина, можно сказать, что его творчество не содержит резких стилистических переворотов в зависимости от смены моды. Его стиль – это сложное, эволюционирующее целое, которое находится в резонансе с основными тенденциями музыкального искусства (неофольклоризм, неоромантизм, авангард, полистилистика). Хрестоматийными образцами неофольклоризма 50-60-х годов стали такие произведения Щедрина, как «Озорные частушки» и «Не только любовь». Волной неоромантизма 70-х годов стали некоторые произведения Щедрина («Анна Каренина» и «Романтическая музыка»).

Особое значение в творчестве Родиона Константиновича играет метод полистилистики. Композитор виртуозно владеет ее приемами, которые еще ярче подчеркивают индивидуальный художественный стиль композитора. Наиболее последовательно полистилистика проявляется в инструментальных произведениях композитора. Можно выделить определенные закономерности:

- цитата дается однократно монтажно-коллажным способом и врезается в авторский материал внезапно, не имея связи с окружающей музыкой («Токката-коллаж», Фортепианный концерт №3, «Эхо-соната», «Музыкальное приношение»);

- активный подход к цитированию материала с вариационными изменениями и интенсивной обработкой, где авторский материал сочиняется под цитируемый («Озорные частушки», «Стихиру на 1000-летие Крещения Руси»);

- цитирование техники чужого стиля, или цитируется какой-либо жанр, где в роли заимствованного материала выступает мастерски стилизованная тема автора, соединяются стилистические пласты («Контрасты», цикл «Полифоническая тетрадь»);

- транскрипции («Кармен-сюита», «Детская», «Два танго Альбениса»).

Несмотря на насыщенную композиторскую деятельность, Щедрин проявляет талант и в исполнительском искусстве. В 90-е годы Родион Константинович подарил слушателям много сочинений для солирующих инструментов, в частности для скрипки: Концерт для скрипки и струнного оркестра (1997), концерт для скрипки, трубы и струнного оркестра (2004), «Балалайка» для скрипки соло и др. В 1992 году президент России Борис Ельцин вручил композитору государственную премию за произведение «Запечатленный ангел».

Раскрывая характер новации композитора в камерно-инструментальном творчестве, которые способствовали раскрытию художественных возможностей скрипки, отметим, что сам композитор, как вспоминает его ученик О. Галахов, не стремился к радикальным изменениям системы музыкальной выразительности. Он «не причислял себя к адептам авангарда, многие из которых (немного перефразируя Дали) «чем яростнее бились за обновление, тем неизбежнее топтались на месте». Щедрин никогда не бился и не бьется (яростно!) за обновление. Он несет в себе саму энергию обновления. Р. К. Щедрин – профессионал не только по опыту. Он высочайший по призванию: и ранние, и поздние его произведения виртуозны по технике письма» [8, с. 55].

Композитор избирателен в сфере обновления музыкального языка. Его не привлекает микрохроматика: «Неужели после отведенных на репетицию двух часов я еще попрошу дирижера: повторите, пожалуйста, четвертьбемоль в 101-м такте», шутил маэстро [1, с. 81]. В своих произведениях Р. Щедрин использует классический инструментарий, не увлекаясь электронными инструментами. Его путь – это развитие технических и выразительных возможностей традиционных инструментов и голоса.

Щедрин повторял: «Герой тот, кто стоит неподвижно на месте» [1, с. 82]. Для него важно было сохранять преемственность культуры, понимать желания и музыкальные пристрастия слушателя: «Пишу для публики: Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, чтобы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет

фанатически, я все время об этом думаю. Какие существуют ныне современные открытия – все их перевариваю, и аудитория это хорошо понимает. И все-таки помню, что пишу для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева» [2, с. 270–271]. Композитора не сердило, что в зарубежной прессе его называли «композитором XIX века» [12].

Композитор стремится к «широкой понятности», одно за другим сочиняя произведения на народные темы, используя фольклор и массовые песни в музыкальных текстах (в Фортепианном терцете – известную мелодию русской народной солдатской песни «Соловей, соловей, пташечка», в Третьей симфонии «Лица народных сказок» имитирует музыка кваканье и прыжки лягушки и т.п.).

Музыкальная энергетика и динамика произведений Щедрина вызывает в слушателе радость и подъем, он идет против всех новых и ведущих направлений академической музыки XX века – австро-немецкого экспрессионизма, послевоенного авангардизма, американского минимализма и др. Из музыкальной энергетики Родиона Щедрина высекается самый непопулярный в академической музыке XX века вид музыкальных чувствований – состояние радостного подъема и воодушевления, к которому между тем вовсе не потеряла вкуса публика во всем мире. «Конечно, здесь композитор крепко пожимает руку публике – она ведь, замученная трагедиями, умираниями и застываниями в «серьезной музыке», заслуживает это право на жизнь в искусстве» – пишет в своей статье В. Н. Холопова [9, с. 438]. Тем не менее, дух эксперимента свойственен для Р. Щедрина, особенно в области создания новых жанров, новых звуковых миров. Именно последней теме мы и уделим наибольшее внимание.

Экспериментальные идеи Р. Щедрина в области музыкального звучания проявились достаточно широко. Композитор изобретает новые «звуковые краски» для фортепиано, превращая его в оркестровый инструмент. Благодаря открытию жизнетворной энергии ритма, обретающего динамику в условиях предельно быстрых темпов, композитор до-

бивается особых красок в звучании инструмента. Так, в финале Второй фортепианной сонаты (1996 г.) он использует темп *Presto possibile*. Выдержать такой ритм могли не все исполнители, среди них – американский пианист Ефим Бронфман, которому и посвящена соната, московские пианисты К. Богино и Е. Мечетина. Одноголосная мелодия в высоком темпе приобретает, по мнению В. Н. Холопова «энергетику сонорного ритма. Благодаря рекордной скорости наступает апогей звукового превращения: репетиция звука «до» пятой октавы слышится не как высота, а как тембр, лучащийся светом» [8, с. 218].

Специфические исполнительские приемы, применяемые в сочинениях композитором позволяют добиться эффекта имитации звучания различных инструментов: блокфлейты могут подражать тембру русских свирелей («Эхо на *cantus firmus* Орландо Лассо», 1994 г.; «Музыка издалека» для двух блок-флейт, 1996 г.). Для достижения данного эффекта композитор использует различные исполнительские приемы: *frullato*, *glissando*, *quasi pizzicato*, *vibrato*, *tremolo*, пронзительный свист. Задачей композитора является не только звукоподражание, глубинные смыслы этих приемов позволяют понять как программные заголовки, так и высказывания самого композитора. В частности, введение партий двух блок-флейты в Виолончельный концерт обусловлено идеей создания параллельной драматургии, в которой тембр этих инструментов позволял создать ощущение поющих тростников, направляющих течение земной трагедии в «параллельные миры»: у блок-флейты, полагал композитор, «звук потусторонний как доказательство существования иных солнечных систем и иных миров в нашем мироздании» [9, с. 449].

Балалайка, бубенцы тройки, колокола – подражание этим типично русским народным инструментам как художественный прием присутствует во многих произведениях Р. Щедрина. Композитор использует ремарку *quasi campane* в эпизоде звучания тихих аккордов у фортепиано в «Пасторали», в финале под симптоматичным названием «Русские звоны» Четвертого фортепианного концерта, в партии солирующего альтя в Альтовом концерте к этой ремарке добавляются указа-

ния *quasi balalaika* и *quasi sonagli* (бубенцы русской тройки).

Музыкальное звучание в произведениях Р. Щедрина может стать стереофоническим, сам композитор определяет это явление «реальной стереофонией» и «иллюзорной стереофонией» [9, с. 449]. Достижению эффекта пространственности способствует прием составления музыкальной ткани из небольших сонорных комплексов (например, трезвучий, коротких попевок). В «Геометрии звука» для 18 исполнителей (1987 г.), «Трех пастухах» для флейты, гобоя и кларнета (1988 г.), Р. Щедрин добивается реального стереофонического звучания при помощи удаления друг от друга инструментов, ведущих между собой своеобразный диалог, интонационную переключку.

Позднее композитор предпочитает «реальной стереофонии» – «иллюзорную стереофонию», для которой характерен динамический контраст элементов музыкальной ткани и особые приемы артикуляции. Например, в произведении «Эхо на *cantus firmus* Орландо Лассо» возникает канон-эхо, исполняемый органом и блок-флейтой. Использование стереофонического приема параллельных звучностей всегда носит важную драматургическую функцию. Композитор вводит ремарку «*from afar*» («издалека») в сочинении «Русские фотографии» во время звучания «ушедших молитв» (в первой части), «ушедших песен» («Кантата о Сталине» А. В. Александрова в третьей части) и колокольных звонов в финале.

Пожалуй, самой интересной областью для исследований являются программно-инструментальные сочинения Щедрина. Они интересны своей жанровой природой, инструментальным составом, особыми тембровыми сочетаниями и способами звукоизвлечения. На примере избранных пьес выясним, благодаря каким приемам и техникам творческие поиски Родиона Щедрина поспособствовали раскрытию художественных возможностей скрипки.

«В подражание Альбенису» – самая исполняемая пьеса для фортепиано, написанная композитором в 1959 году в подарок ко дню рождения Майи Плисецкой. На эту музыку Касьяном Голейзовским был поставлен ба-

летный номер для Майи Михайловны, исполненный лишь однажды в концертном зале московской консерватории.

Конец 50-х годов XX века является периодом творчества композитора, в котором начинает особенно ярко проявляться фольклорное начало как основа творческих экспериментов в области формы, тембровой красочности, приемов исполнительства («Поэма», 1954 г., «Юмореска», 1957 г., «Тройка», 1959 г.). Пьеса предвосхищает тематику произведений 70-80-х годов XX века композиторов «новой фольклорной волны», представителей неофольклорного направления в отечественной музыкальной культуре. Среди наиболее ярких фортепианных циклов и миниатюр этого времени назовем «Армянские барельефы» (Г. Читчян), «Армянскую графику» (Р. Сарисян), «Гуцульские акварели» (И. Шамо), «Грузинские фрески» (А. Мачавариани), «Русский лубок» А. Костина и др. Отметим, что в данный период уменьшается количество обработок народных мелодий, большей популярностью пользуются авторские композиции в народном духе.

Ярко выраженное фольклорное начало присутствует и в пьесе «В подражание Альбенису». Выдающийся испанский композитор второй половины XIX века Исаак Альбенис вошел в историю музыкальной культуры как виртуозный гитарный исполнитель стиле фламенко, автор множества произведений с характерной испанской национальной образностью. Многие его фортепианные произведения напоминают обработки гитарных произведений (композитор говорил, что «мыслит гитарой»). Альбенис является национальным символом страны: «Альбенис – это Испания, так же как Мусоргский – Россия, Григ – Норвегия, Шопен – Польша» (французский поэт Жан Обри). «Альбениса – люблю» – признавался Р. Щедрин, которого привлекала особая экспрессия испанской музыки, ее воплощение в творчестве И. Альбениса, Ж. Бизе («Два танго Альбениса», «Кармен-сюита»).

Пьеса Р. Щедрина «В подражание Альбенису» написана в духе пылкого, горячего, страстного, знойного испанского танца с симптоматичной авторской ремаркой *con passione* (со страстью). Частая смена размеров на протяжении всей пьесы, *rubato* (свободный темп)

придают сочинению импровизационный характер исполнения, словно мелодия сочиняется в процессе игры. Эмоциональная экспрессия, частая смена настроений – все это характерно для испанских народных танцев с сопровождением ансамбля инструментов (гитара, бубен, кастаньеты, авлос и др.).

В дальнейшем эта пьеса была переложена музыкантами для многих музыкальных инструментов (скрипки, виолончели, трубы, гитары, саксофона, аккордеона и др.). Для ансамбля скрипки и фортепиано это произведение было переложено Народным артистом СССР, скрипачом и педагогом Дмитрием Михайловичем Цыгановым.

Первым исполнителем этого произведения стал сам автор. В процессе его темпераментного исполнения фортепиано превращается в целый оркестр, мы можем услышать звучание гитары, труб, *pizz.* контрабасов. Одно из самых известных исполнений произведения в переложении для скрипки принадлежит Владимиру Теодоровичу Спивакову, на трубе – Тимофею Александровичу Докшицеру. Эти выдающиеся исполнители допускают различную степень свободы в передаче динамического и темпо-ритмического разнообразия пьесы, но в каждой интерпретации присутствуют свои специфические приемы имитации звучания гитары. Решению этой сложной исполнительской задачи способствует специфическая фактура произведения, приближенная к гитарной фактуре (двойные ноты, одноголосные пассажи, арпеджированные аккорды), отражающей характерные особенности игры на гитаре (рис. 1).

Экзотическое своеобразие звучания пьесы связано с имитацией звучания не только гитары, но также и другого испанского народного духового инструмента – авлоса (предшественника гобоя). Композитор наполняет пьесу энергетикой испанской народной музыки за счет используемых фактурных, мелодических, метро-ритмических средств: активно применяются экспрессивные широкие интонационные ходы (вплоть до акустического объема увеличенной ундецимы), хроматизм и гибкость мелодической линии обогащается изысканными, прихотливыми ритмическими рисунками с характерным чередованием шестнадцатых длительностей и триолей (рис. 2).

Рисунок 1 – Такты 1-9 «В подражание Альбенису» Родиона Щедрина

Рисунок 2 – Такты 7-17 «В подражание Альбенису» Родиона Щедрина

Звукоподражательные приемы в данном произведении направлены на то, чтобы создать своеобразный испанский колорит. В некоторых эпизодах прихотливая мелодия словно рисует перед слушателем движения танцовщицы (рис. 3). Уже упоминалось, что данное произведение было использовано при создании балетного номера с участием М. Плисецкой. Пластика мелодической линии получила свое развитие в движениях балерины, ее танец помог раскрыть новые грани художественного образа произведения. Композитора, всегда тяготеющего к синтетическим жанрам, особенно привлекали темы,

связанные с раскрытием сущности музыкального пластицизма и способов передачи идеи движения в музыкальной интонации и пластическом жесте [2, с. 271]. Напомним, что идеи о пластических образы ритмоинтонации разрабатываются в трудах Б. В. Асафьева («Музыкальная форма как процесс», «Интонация») в контексте учения об интонации как осмысленном проявлении звучания. В современных гуманитарных науках уже сформированы понятия о кинестетическом интеллекте, кинестетическом воображении и кинестетической эмпатии («телесном вчувствовании» в другого).



Рисунок 3 – Такты 29- 42 «В подражание Альбенису» Родиона Щедрина

В творчестве Р. Щедрина мы обнаруживаем практическое воплощение идей моторной природы музыкального восприятия, понимание важности кинестетического чувства как одного из центральных в системе художественного восприятия и влияющего на формирование художественного опыта.

Неслучайно в заключительной фразе произведения мы ощущаем особые кинестетические импульсы, словно стремительное движение вдруг резко останавливается и акцентированно завершается диссонансным созвучием на *sfff*, словно удар каблука танцовщицы в завершении выступления (рис. 4).



Рисунок 4 – Такты 62-63 «В подражание Альбенису» Родиона Щедрина

При анализе исполнительских интерпретаций данного произведения в переложениях для ансамбля скрипки или трубы с фортепиано выявлено, что исполнение Владимира Теодоровича Спивакова, на наш взгляд, наиболее точно передает характер пьесы. Представляется, что скрипка при помощи различных штрихов, тембровой красочности наиболее ярко может передать испанский характер с его знойностью и терпкостью. Музыкант исполняет «В подражание Альбенису» очень экспрессивно, четко выполняя указания автора в темповом плане и в характере штрихов. На протяжении всей пьесы господствует довольно подвижный темп. Благодаря природе скрипки и своему таланту, В. Т. Спиваков грамотно использует тембральные контрасты струн и регистров – сочный, густой бас и трепетное, но экспрессивное сопрано, добавляя интенсивное вибрато на верхних регистрах, и более широкое на баске. «В подражание

Альбенису» в исполнении Владимира Спивакова воспринимается как одно целое произведение, неделимое на эпизоды.

В интерпретации Тимофея Александровича Докшицера эта пьеса (в переложении для трубы) имеет особый колорит. Безусловно, влияет разница тембров: чистый, звонкий тембр трубы добавляет в исполнение яркости, солнечности, даже при том, что звучание трубы достаточно мягкое, без звукового напряжения. Тем не менее, отметим, что, на наш взгляд, труба все же ограничена в исполнительских возможностях по сравнению со скрипкой, на которой исполнитель может применять различные штрихи, наполнять музыкальный образ тончайшими нюансами. В исполнении Докшицера эта пьеса звучит еще более непринужденно, все его *rubato* сохраняют импровизационный характер, свободный от требований регулярности и метроритмической четкости.

Экспериментальные поиски в области музыкального звучания ведутся композитором в произведениях игровой природы. Таковы «Три веселые пьесы» (1997 г.) – переложение для фортепиано трех ранних произведений композитора («Разговоры», «Играем оперу Россини» из «Тетрадей для юности» и «Юмореска»).

Юмористическое начало фортепианной миниатюры Р. Щедрина проявляется уже в ее названии: «Юмореска» (от нем. Humoreske, от

Humor – «юмор»). Щедрин выбирает тональность Des-dur, рафинированную, «возвышенную» тональность классицистских и романтических произведений, шаржируя сложившуюся в академической музыке семантику тональности. Композитор делает ремарки, поясняющие выбор темпа и шутливый настрой произведения: «Tempo moderato assai con buffo e elegante» (в умеренном темпе шутливо в стиле характера пьесы, – рис. 5).



Рисунок 5 – Такты 1-5 «Юмореска» Родина Щедрина

Первое исполнение «Юморески» автором показало, что композитор может позволить себе комические вольности, распевая в процессе игры на фортепиано. Возвращение к этому произведению в 90-е годы (уже упомянутое включение ее в состав «Трех веселых пьес») демонстрирует, что это направление творчества сохраняет для композитора свою актуальность. В европейском искусстве все с большей интенсивностью развивается идея тотального синтеза, объединяющего сферы элитарного и массового искусства, стилевого плюрализма. Развитие жанра «инструментального театра» отражает общие тенденции современного искусства.

В «Юмореске» композитор осваивает возможности применения принципов музы-

кального пластицизма (произведение написано в 1957 г., двумя годами ранее пьесы «В подражание Альбенису», в которой мы уже выявили тенденцию к сближению музыкальной интонации с пластическим жестом). Пьеса содержит в себе элементы пародии. Ассоциативным образом этого произведения может, как представляется, стать фигура подвыпившего клоуна, который то запинается, то насвистывает незатейливую мелодию, но при этом он все же пытается исполнить приветственный торжественный выход (парад антре). Стремление сохранить четкость и уверенность марша разбивается благодаря перебивке ритма, замедлениям, ускорения, паузам (рис. 6).



Рисунок 6 – Такты 10-21 «Юмореска» Родина Щедрина

В финале на аккорде *sfff* создается впечатлительное резкого падения или прокофьевского

озорного «удара кулаком» (рис. 7).

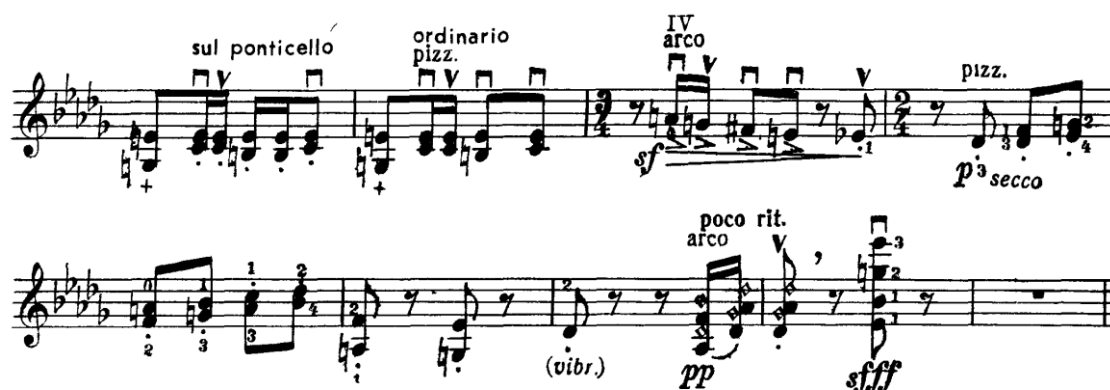


Рисунок 7 – Такты 58-66 «Юмореска» Родиона Щедрина

На основе этой ранней фортепианной миниатюры Р. Щедрина Д. М. Цыгановым была создана транскрипция для скрипки. Скрипка имеет огромные выразительные возможности в образном исполнении произведения, нежели фортепиано, в силу своих темброкolorистических возможностей. Для исполнения этого произведения применяются различные приемы, которые добавляют остроты и ироничности в характер произведения, например *marcattissimo* с *ff* и акцентами. Помимо этого используются флажолеты, традиционный способ исполнения *pizzicato* указательным пальцем правой руки и оригинальный способ – *pizzicato* левой рукой, игра на подставке (*Sul ponticello*) и др. Благодаря шриховому разнообразию мелодия изменяется темброво и эмоционально, она звучит то как ворчливая речь, то как шутовское насвистывание. В исполнении скрипачки Леонарды Носоновны Бруштейн все эти штрихи исполняются виртуозно, интерпретация носит четко выраженный пародийный характер.

«Балалайка» для скрипки соло (1997 г.) является одним из наиболее популярных произведений Р. Щедрина. Это произведение было написано для известного российского современного скрипача Максима Венгерова в знак теплой дружбы. Впервые исполнено Венгеровым 29 марта 1999 года в Будапеште. Ее первое исполнение чрезвычайно заинтриговало слушателей. Максим Венгеро, выполняя ожидания публики, решает исполнить произведение на бис, но спохватывается: он забыл взять смычок. Махнув рукой, он начи-

нает играть без смычка, взяв инструмент как балалайку (рис. 8).



Рисунок 8 – Р. Щедрин с М. Ростроповичем и М. Венгеровым

Исполняемые «неслыханные по технике «коленца» [9, с. 447] позволяют весьма точно имитировать звучание русского народного инструмента. Применяются приемы *pizzicato* левой рукой, так как одной правой рукой играть пассажи физически неудобно из-за высоко поднятых струн на подставке. *Pizzicato*, исполненное на скрипке, звучит прямолинейно и направленно, но в данном произведении технические сложности оправданы оригинальностью художественного замысла. Автор усложняет задачу исполнения произведения, вводя прием *glissando* как специфического «подъезда» к избранной высоте, применяя принцип переборов струн правой рукой в обе стороны.

Балалаечные наигрыши мастерски имитируются на скрипке, композитор использует со-

звучия из кварт и квинт для создания национального колорита (рис. 9).



Рисунок 9 – Такты 1-6 «Балалайка» Родина Щедрина

В этой короткой трехминутной пьесе вариативно развивается одна незатейливая мелодия. Фактурно музыкальная ткань уподобля-

ется образцам балалаечных наигрышей (рис. 10).



Рисунок 10 – Такты 7-20 «Балалайка» Родина Щедрина

Импровизационность, характерная для фольклорной музыки, присутствует здесь, проявляясь в приемах смены темпов (Allegro, Allegro assai, Tempo I, Presto), причудливом чередовании одноголосных наигрышей и многоголосия, аккордовых репетиций (рис. 11).

Последняя фраза пьесы (рис. 10) – нисходящий пассаж в темпе Presto, исполняемый на *fff*, чрезвычайно экспрессивна. Скатываясь вниз, словно бусинки по ступенькам, звуки образуют нисходящую линию своеобразного «каданса», стремительного завершения, совсем не похожего традиционные типы завершения в академической музыке, но понятного функционально и эмоционально. Игра завершена. Этот музыкальный прием используется Р. Щедриным как своеобразная «подпись», подтверждающая авторство Щедрина есть своя музыкальная подпись [12].

В трактовках этого произведения различными исполнителями и усиливается то ее игровое начало, плясовой генезис (М. Венгеров), то усиливается виртуозность, достигается эмоциональная сдержанность (Н. Борисоглебский). Многообразии исполнительских приемов, использованных в «Балалайке», способных выполнить сложнейшую художественную задачу, выделяет это произведение из массива иных сочинений. Казалось бы, зачем прибегать к таким трудностям, чтобы «пытая», «мучая» один инструмент, воссоздать звучание другого музыкального инструмента? Ведь не только шутка, только игра была целью композитора. Представляется, что в игровой форме было найдено решение серьезной художественной задачи раскрытия новых возможностей инструмента, нахождения его новых акустических свойств. Конечная цель композитора – открыть новые звуковые миры, продемонстрировать многообразие и, в то же время, единство всего звучащего – оказалась достигнутой.

50 *Allegro* ($\text{♩} = 126-132$)
ord. *1
55 *ff*
60 *ff*
65 *sim.*
70 *ff*
75 *(Allegro assai)*
77 *accel.*
79 *cresc. molto*
87 *Tempo I*
85 *ff*
89 *Presto*
ff

Рисунок 11 – Такты 50-93 «Балалайка» Родина Щедрина

Выводы

Фигура Родиона Щедрина занимает особое место в отечественной и мировой музыкальной культуре. Уникальность его дарования заключается в диалектическом единстве традиционности его творческих установок и авангардной смелости музыкальных экспериментов. Обращаясь к прошлому, ценя и развивая фольклорные традиции, композитор при этом ультрасовременен. Его музыкальный язык характеристичен, узнаваем. Композитор создает особые, оригинальные звуковые миры.

В результате проведенного анализа было выявлено, что существенную роль в создании

новых «звуковых красок», в раскрытии колористических и экспрессивных возможностей музыкального звука играют приемы имитации звучания различных инструментов (блокфлейты подражают тембру русских свирелей, фортепиано – звучанию колокольчиков русской тройки, скрипка – тембру балалайки). Для создания такого эффекта композитор применяет различные исполнительские приемы. Однако целью композитора является не звукоподражание. Усложняя исполнительскую задачу (к примеру, передачи тембра балалайки при помощи игры на скрипке без смычка), Р. Щедрин добавляет игровое начало в процесс исполнительства, наполняет художественный образ множеством новых смыслов.

Музыкальное звучание в произведениях Р. Щедрина обретает качество стереофоничности, возникает особый эффект пространственности, объемности звучания. Композитор в своих произведениях разделяет явление «реальной стереофонии», создаваемой на основе составления музыкальной ткани из небольших сонорных комплексов, и «иллюзорной стереофонии», для которой характерен динамический контраст элементов музыкальной ткани, особые приемы артикуляции.

Анализируемые произведения принадлежат к разным периодам творчества композитора. Однако в них ярко проявляется доминантное качество музыкального мышления Р. Щедрина – опора на фольклор в поисках новых форм, приемов исполнительства, тембровой красочности.

Ярко выраженное фольклорное начало присутствует и в пьесе «В подражание Альбенису». Композитор применяет особые средства для того, чтобы добиться эффекта имитации звучания гитары и авлоса (приближение

фактуры к гитарному типу: применение двойных нот, одноголосных пассажей, арпеджированных аккордов, вызывающих ассоциации с гитарной исполнительской техникой, и т.п.).

Звуковые эксперименты в произведениях Р. Щедрина направлены также на вскрытие общих кинетических основ музыкальной интонации и пластического жеста. Моторная природа музыкального восприятия получает свое практическое воплощение. Музыкальный пластицизм свойственен древнейшим формам фольклорного творчества, он получает свое дальнейшее развитие в музыке Р. Щедрина.

Показательно, что эксперименты в области музыкального звучания проводятся Р. Щедриным в произведениях игровой природы. Возможно, юмористический характер таких произведений позволяет раскрепоститься в выборе средств музыкальной выразительности, и это становится началом смелого художественного эксперимента.

Список информационных источников

1. Щедрин Р. К. Монологи разных лет. Москва : Композитор, 2002. 192 с.
2. Щедрин Р. К. Материалы к творческой биографии / ред.- сост. Е. С. Власова. Москва : Композитор, 2007. 488 с.
3. Сикорская Н. Щедрин Р. К.: «Путь композитора – это марафон». *Наша газета*. 2011. 27 июля. URL: <http://nashagazeta.ch/news/12090> (дата обращения: 06.09.2016).
4. Щедрин Р. К. В выражении «живой классик», я радуюсь слову «живой»!». *Аргументы и факты*. 2012. № 51. URL: <http://www.aif.ru/culture/person/39040> (дата обращения: 06.09.2016).
5. Шигарева Ю. Родион Щедрин: «Музыка ждет нового гения». *Аргументы и Факты*. 2013. № 1. URL: http://www.aif.ru/culture/person/rodion_schedrin_muzyka_zhdet_novogo_geniya (дата обращения: 06.09.2016).
6. Самин Д. К. 100 великих композиторов. Москва : Вече, 1999. 623 с.
7. Щедрин о Щедрине. Юбилейный фильм к 75-летию композитора Родиона Щедрина [видео-запись] / автор фильма В. Г. Тернявский. Москва : Культура, 2007.
8. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. Москва : Композитор, 2000. 320 с.
9. Звуковая среда современности. Сборник статей памяти М. Е. Тараканова / отв. ред.-сост. Е. М. Тараканова. Москва : ГИИ, 2012. 520 с.
10. Синельникова О. В. Родион Щедрин: жанровые эксперименты и вариации на собственный стиль. *Мир науки, культуры, образования*. 2009. № 7. С. 14–17.
11. Лихачёва И. В. Музыкальный театр Родиона Щедрина. Москва : Советский композитор, 1977. 226 с.
12. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. Москва : Советский композитор, 1980. 331 с.

© М. Л. Зайцева

Статья получена 01.10.2016, принята 12.10.2016, опубликована online 17.10.2016

Experiments in Area of Musical Sound in the Chamber and Instrumental Works by Rodion Shchedrin

Zaytseva Marina

Maimonides State Classic Academy of Moscow State University of Design and Technology,
Department of Analytical Methodology and Pedagogy of Music Education,
Doctor of Sciences (Arts), Professor, Russia

Abstract. The article scientifically proves the peculiarities of Rodion Shchedrin's musical thinking. Having analysed such piano works by Rodion Shchedrin as "Imitating Albéniz", "Humoresque", arranged for violin and piano by D. M. Tsyganov, "Balalaika" for solo violin without a bow, there have been identified composer's innovations in the field of violin sound. It has been proved that the search for new expressive violin-coloristic resources was due to the desire of the composer to discover the new worlds of sound, create an original work, which would masterfully implement the most complex creative tasks.

Keywords: R. Shchedrin; the art of music; chamber music; experiments in the field of music sound.

UDC 78.01

LCC Subject Category: M2147-2188

DOI: <http://dx.doi.org/10.22178/pos.15-1>

References

1. Shchedrin, R. K. (2002). *Monologi raznyh let* [Monologues of different years]. Moscow, Russia: Kompozitor (in Russian).
2. Vlasova, E. S. (Ed.). (2007). *Shchedrin, R. K. Materialy k tvorcheskoj biografii* [Shchedrin R. K. Materials for artistic biography]. Moscow, Russia: Kompozitor (in Russian).
3. Sikorskaja, N. (2011, July 11). Shchedrin R. K.: "Put' kompozitora – jeto marafon" [Shchedrin R. K.: "The Way of the composer – a marathon"]. *Nasha gazeta*. Retrieved from <http://nashagazeta.ch/news/12090> (in Russian).
4. Shchedrin, R. K. (2012). V vyrazhenii "zhivoj klassik", ja radujus' slovu "zhivoj"! [The "living classic" terms, I am glad the word "live"!]. *Argumenty i fakty*, 51. Retrieved from <http://www.aif.ru/culture/person/39040> (in Russian).
5. Shigareva, Ju. (2013). Rodion Shchedrin: "Muzyka zhdet novogo genija" [Rodion Shchedrin: "Music is waiting for a new genius"]. *Argumenty i Fakty*, 1. Retrieved from http://www.aif.ru/culture/person/rodion_schedrin_muzyka_zhdet_novogo_geniya (in Russian).
6. Samin, D. K. (1999). *100 velikih kompozitorov* [100 great composers]. Moscow: Veche (in Russian).
7. Ternjavskij, V. G. (2007). *Shhedrino Shhedrine. Jubilejnyj fil'm k 75-letiju kompozitora Rodiona Shhedrina* [Shchedrin about Shchedrin. The anniversary film of the 75th anniversary of the composer Rodion Shchedrin] [Video]. Moscow, Russia: Kul'tura (in Russian).
8. Holopova, V. N. (2000). *Put' po centru. Kompozitor Rodion Shhedrin* [The path down the middle. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor (in Russian).
9. Tarakanova, E. M. (Ed.). (2012). *Zvukovaja sreda sovremennosti. Sbornik statej pamjati M. E. Tarakanova* [Sound environment of today. Collection of articles memory ME Tarakanov]. Moscow, Russia: GII (in Russian).
10. Sinel'nikova, O. V. (2009). Rodion Shchedrin: zhanrovye jeksperimenty i variacii na sobstvennyj stil' [Rodion Shchedrin: genre experiments and variations on your own style]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovanija*, 7, 14–17.
11. Lihachjova, I. V. (1977). *Muzykal'nyj teatr Rodiona Shhedrina* [Musical Theatre Rodion Shchedrin]. Moscow, Russia: Sovetskij kompozitor (in Russian).
12. Tarakanov, M. E. (1980). *Tvorchestvo Rodiona Shhedrina* [Creativity of Rodion Shchedrin]. Moscow, Russia: Sovetskij kompozitor (in Russian).

© M. Zaytseva

Received 2016-10-01, Accepted 2016-10-12, Published online 2016-10-17