

Людмила Соколова

(Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова)

Р. ЩЕДРИН «МУЗЫКА ДЛЯ ГОРОДА КЁТЕНА»: ДИАЛОГ С БАРОККО

Родион Щедрин написал «Музыку для города Кётена» в 1984 году. К. Курленя в своей статье «К проблеме стилового и жанрового синтеза в симфонических сочинениях Щедрина 80х годов» [5] отмечает стремление композитора в этот период отойти от метода полистилистики, активно использованного им в предшествующие годы, и найти более органичные стилевые сплавы, стилевые аллюзии.

«Музыка для города Кётена» определённо имеет связи с эпохой барокко. Уже само название подразумевает посвящение И. С. Баху, для которого время пребывания в этом городе оказалось совершенно особенным периодом его жизни. Стоит отметить, что это не единственное произведение Р. Щедрина, написанное в это время и имеющее того же адресата – сюда относятся также «Музыкальное приношение» (для органа, 3-х флейт, 3-х фаготов и 3-х тромбонов, 1983), «Эхо-соната» (для скрипки соло, 1984).

Многие композиторы XX века, среди которых И. Стравинский, П. Хиндемит, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Слонимский, работали и работают в условиях своего рода «обратной перспективы» – прошлый опыт музыкальной истории не только влияет на настоящие процессы, но и становится объектом для поиска новых смыслов, перемены акцентов. Сами же произведения вне зависимости от желания самого автора оказываются «бесконечным континуумом ассоциаций, трансформаций, переплетений и наслоений слов, лексем и смыслов, пришедших из недр языковой памяти» [3, 88].

К примеру, в этом отношении весьма показательно творчество А. Шнитке, которому свойственно новое прочтение старинных жанров, «обращение к иностилевой модели сопряжено с идеей восстановления связи времён, единства исторического развития музыки и универсальности культуры в целом» [3, 106].

Л. Березовчук отмечает подобное явление как следствие «внутрикультурных взаимодействий», когда композитор творчески переосмысливает средства выразительности, сформированные в прошлом, и в своих произведениях даёт им новую трактовку [1]. Судя по всему, именно этот путь и выбрал Р. Щедрин в «Музыке для города Кётена».

Правомерно встаёт вопрос, по каким причинам это произведение должно рассматриваться в контексте творчества И. С. Баха, и более того, его Бранденбургских концертов. Прежде всего, это прямое указание на город, с которым связаны 6 лет жизни этого великого немецкого композитора. Кётенский период длился с 1717 по 1723 годы. Как пишет в своей книге А. Швейцер, это было счастливое время в жизни композитора: он служил капельмейстером и имел тесное общение с курфюрстом, который знал толк в музыке [12]. Именно в этот период своей жизни И. С. Бах писал светскую инструментальную музыку, так как его деятельность протекала вне церкви. Кроме того, это был единственный раз, когда И. С. Бах служил в качестве профессионального скрипача, что обеспечило расцвет его музыки для струнных: были написаны 6 сонат для скрипки, 4 оркестровые сюиты, 6 Бранденбургских концертов.

Рассматриваемое произведение Р. Щедрина не имеет указания на какие-либо конкретные академические жанры, композитор использует обобщённое слово «музыка». Современные авторы, отказываясь от устоявшихся музыкальных форм, отказываются и от традиционных инструментальных составов, охотно экспериментируя с тембровыми красками инструментов и их количеством. Сочинения с названиями «Музыка для...», «Камерная музыка для...», «Концертная музыка для...» стали в XX веке своего рода жанровой разновидностью, объединяющей в себе черты сонатного, сюитного циклов и концерта. Эпохе барокко также были свойственны эксперименты, связанные с поиском оптимального состава, отвечающего новым возможностям и запросам инструментальной музыки.

Выбор инструментального состава «Музыки для города Кётена»

Р. Щедрина – струнный оркестр, чембало, 2 фагота и 2 гобоя – позволяет говорить об ориентации композитора на модель барочного Concerto grosso.

Временем рождения инструментального Concerto grosso историки считают 70-е годы XVII века, а его родословную ведут либо от вокально-инструментального концерта, либо от ансамблевой сонаты, также сложившейся в XVII веке. Concerto grosso становится одним из ведущих жанров «чистой» инструментальной музыки барокко. Свой расцвет он получил в творчестве А. Корелли, А. Вивальди, Г. Ф. Генделя и, конечно, И. С. Баха – в его Бранденбургских концертах.

Тембровой основой барочных концертов неизменно была струнная группа и чембало в качестве basso continuo. Бранденбургские концерты в этом смысле не составляют исключения. Группа солистов не имела стабильного состава. Так, каждый из шести концертов И. С. Баха в этом отношении решён индивидуально:

№1 — 2 валторны, 3 гобоя, фагот, скрипка piccolo;

№2 — флейта, гобой, труба, скрипка;

№3 — 3 струнных трио;

№4 — скрипка, 2 флейты;

№5 — клавесин, флейта, скрипка;

№6 — 2 альты, 2 гамбы, виолончели.

Говоря о солирующих инструментах в «Музыке для города Кётена», нужно отметить следующее: гобой здесь предстаёт как «голос эпохи», поскольку его тембр был любим барочными композиторами, и, как правило, активно использовался в различных составах ансамблей и оркестров.

Р. Щедрин предлагает оригинальную трактовку партии чембало. С одной стороны, это совершенно естественный выбор для моделируемого жанра Concerto grosso, однако парадокс состоит в том, что композитор не использует его в качестве basso continuo. Это объясняется преобладающей полифонической фактурой и отсутствием сколько-нибудь определённой гармонической функциональности. В то же время чембало активно применяется в туттийных

фрагментах. Очевидно, что композитору необходима, главным образом, эта тембровая краска, которая, подобно голосу гобоя, становится в данном случае символом инструментального барокко. Хотя Р. Щедрин и не стремится вывести чембало в качестве солирующего (как это было у Баха в Пятом концерте), он всё же даёт ему эпизодические краткие соло, выполняющие функции композиционных рамок.

Струнная группа в «Музыке для города Кётена» имеет несколько вариантов трактовки. С одной стороны, она является монотембровой основой *ripieni*, а с другой – дифференцируется в некоторых эпизодах *solì*. Здесь можно провести параллель с однородными по своему звучанию Третьим и Шестым концертами, в которых для построения ригурнельной формы использован контраст плотности.

Особого разговора требует присутствие в партитуре фагота. Его применение в эпоху барокко также было достаточно распространено – например, он входит в состав *solì* Первого Бранденбургского концерта. В музыкальном контексте второй половины XX века солирующие фаготы порождают и другие ассоциации, речь о которых пойдёт далее.

Помимо инструментальных параллелей, между Бранденбургскими концертами и «Музыкой для города Кётена» можно обнаружить более значимые аналогии, прежде всего на уровне композиции.

В «Музыке для города Кётена» три части, вторая из которых – медленная, что соответствует баховскому образцу. Более сложная ситуация оказывается в трактовке формы частей. Одной из главных особенностей формообразования в *Concerto grosso* (особенно в его крайних частях), является чередование разделов *tutti* и *solì*. Тот же принцип мы можем увидеть и в «Музыке для города Кётена», в особенности, в финале: его яркая и запоминающаяся тема, звучащая у всего оркестра, проводится 4 раза, перемежаясь с разделами *concertino* (*пример 1*).

Пример 1

Р. Щедрин. Музыка для города Кётена.
III часть, ригурнель

Эта тема функционирует как ригурнель барочной концертной формы (определение Ю. Холопова). Свообразием её развития в сочинении Р. Щедрина можно считать вариантность изложения: изменение штриха и инструментального состава (без духовых и чембало), ритмическое варьирование – смена размера от двух четвертей к трём восьмым (*пример 2*).

Пример 2

Р. Щедрин. Музыка для города Кётена.
III часть, варьированный ригурнель

В связи с ритмическим варьированием происходит не только жанровая смена (двудольного танца на трёхдольный), но и стилевая. Совершенно неожиданно в начальных интонациях двудольной версии, открывающей финал, улавливаются интонации хора «Славься» М. И. Глинки (см. *пример 1*). Несмотря на то, что уже через несколько тактов мелодическая линия идёт совершенно по иному пути развития, ассоциации с русской темой продолжает удерживать ритмоформула из четверти и двух восьмых, что не противоречит смыслу финала, который имеет подзаголовок «Маленький апофеоз». Возможно, это своего рода музыкальная дарственная надпись: «Представителю великой немецкой культуры от представителя великой русской культуры».

В то же время в этой «русской» теме, прообраз которой относится к XIX веку, неожиданно появляются типичные барочные кадансы, завершающиеся мажорным трезвучием в функции доминанты и подчёркнутые длительной остановкой. Ещё более явно связь со стилистикой барокко возникает, когда эта тема приобретает трёхдольный вид (*пример 2*). Подобная ритмическая деформация делает её похожей на жигообразные темы, в частности, на ритурнель финала шестого Бранденбургского концерта.

Можно заключить, что в целом тематизм быстрых частей уподобляется моторным и токкатным темам барокко. Отличие состоит только в их звуковысотной организации, ведь основу тем Р. Щедрина составляет хроматическая тональность (хотя произведение заканчивается ми мажорным трезвучием).

Если третья часть «Музыки для города Кётена» является достаточно близкой к барочному образцу, то в первой части композитор даёт его весьма оригинальную трактовку.

Основу первой части также составляет концертная форма, ритурнель которой появляется не сразу, и, более того, в исключительно унисонном изложении, в отличие от барочных примеров, которым свойственно либо гомофонно-гармоническое изложение, либо гомофонно-полифоническое. Кроме

того, в форме есть ещё один интонационно яркий туттийный материал, который мог бы претендовать на роль ритурнеля. Он появляется в форме всего лишь дважды, в то время как первый проводится три раза. В этом случае определить ритурнель становится более сложной задачей, чем в третьей части.

Осложняет ситуацию и тот факт, что ни один из ритурнелей не является главной темой формы. На этот статус претендует первая тема, изложение и развитие которой больше напоминает форму фуги, опять же трактованную весьма нестандартно (пример 3).

Пример 3

Р. Щедрин. Музыка для города Кётена.

I часть, главная тема

The image shows a page of a musical score for a string quartet. The tempo is marked 'Allegro moderato (♩ = 112-116)'. The score includes parts for Violini I, Violini II, Violoncelli, Contrabassó, V-ni I, V-ni II, V-c., and C-b. The music is characterized by a complex polyphonic texture with various dynamics and articulations.

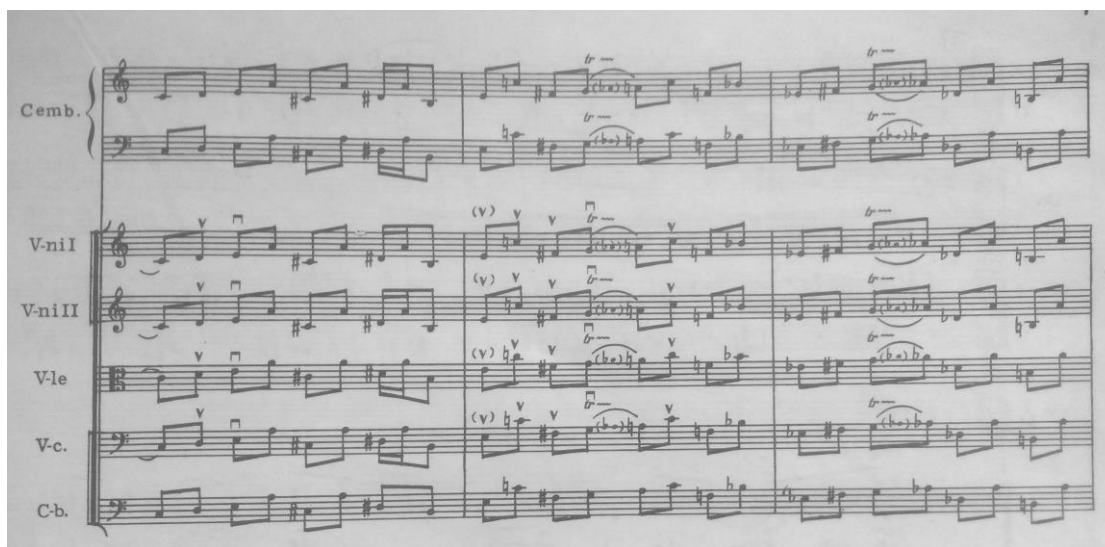
Фактура темы представляет собой полифоническое трёхголосие, которое включает педальный тон и два контрастных по ритму голоса (один из которых можно расценить как удержанное противосложение). Её троекратное изложение с изменением высоты (*a*, *c*, *g*) напоминает экспозицию фуги с регистровым планом голосов средний–нижний–верхний. Однако, вопреки законам развития этой формы, для которой важно воспроизвести «фугированную имитацию» (А. Михайленко) содержащую тему, ответ и противосложение, у Р. Щедрина не появляется последнего элемента. На протяжении экспозиции не происходит накопления функционально различных голосов, а присутствуют лишь контрапунктические перестановки внутри этой трёхголосной темы.

Три проведения «свободной части» (от звуков *e, a, e*) не меняют ситуацию, хотя преобразование материала не противоречит правилам фугированной формы. Так, в последний раз используется канон, что можно расценить как двухголосную стретту. Интересно пятое проведение темы, в изложении которой используется техника гокета, когда элементы темы переходят последовательно от инструмента к инструменту. Таким образом, преобразование темы «фуги» происходит не за счёт изменения противосложений, но за счёт внутренних перестановок её элементов.

Появление первого ритурнеля, ярко контрастирующего по мелодическому рисунку (широкие скачки вместо поступенного движения и опеваний) и по фактуре (оркестровый унисон вместо полифонического трёхголосия), неожиданно, оно приходится на тот момент формы, когда ожидается очередное проведение темы, открывающее свободную часть «фуги» (*пример 4*). Это композиционное событие приводит к дальнейшему параллельному существованию двух форм – фуги и концертной формы.

Пример 4

Р. Щедрин. Музыка для города Кётена.
I часть, первый ритурнель



Подобная связь форм не противоречит истории их формирования, поскольку на этапе становления они находились под влиянием друг на друга. Ю. Холопов в статье «Концертная форма у И. С. Баха» [11] отмечает, что в соотношении *tutti* и *solı* существует аналогия с тематическими разделами и

интермедиями фуги. В решении Р. Щедрина эти формы мыслятся как самостоятельные (ведь каждая из них имеет собственную главную тему) и сосуществующие в разных плоскостях.

Введение в композицию дополнительного ритурнеля, по существу производного от темы «фуги», можно считать результатом взаимодействий этих форм.

Пример 5

Р. Щедрин. Музыка для города Кётена.
I часть, второй ритурнель

Примечательно, что именно во втором проведении эта новая тема воспринимается как ритурнель благодаря полному туттийному проведению, поскольку в первый раз она появилась в изложении только струнной группы и чембало. Унисонное завершение первой части может быть расценено как конструктивное единение «фуги» и концертной формы.

Как уже было сказано выше, примерно в одно время с «Музыкой для города Кётена» Р. Щедрин написал ещё несколько произведений, имеющих посвящение И. С. Баху. О. Синельникова в своей статье «Слово и смысл в инструментальной музыке Родиона Щедрина» [7], анализируя сочинения композитора, объединяет их в одну группу и отмечает, что в двух из них – в «Музыкальном приношении» и «Эхо-сонате» – присутствуют звуковые автографы Д. Шостаковича, А. Берга и, что особенно важно, монограмма

BACH.

В связи с этими обстоятельствами при изучении «Музыки для города Кётена» невольно возникает желание поискать символические темы. Как таковых их не оказывается. И всё же в элементах, составляющих тему «фуги» I части, появляются слуховые ассоциации с BACH (в партии I скрипок) и, что удивительно, с другой известной монограммой – DSCH (в партии II скрипок). Несмотря на то, что тема И. С. Баха в своём полном виде отсутствует – воспроизведены только малая секунда и малая терция, к тому же не на оригинальной высоте, её интонации в контексте замысла всё же осознаются.

То же можно сказать и о монограмме другого великого полифониста, но уже XX столетия – Д. Шостаковича. Его музыкальные инициалы имеют общие звуки и интонации с монограммой Баха. Точное высотное положение DSCH можно обнаружить в конце второго проведения главной темы (нет только последнего звука). Созданию ассоциативных связей с творчеством Д. Шостаковича способствует и введение в партитуру фагота, монологи которого часто встречаются в симфонических произведениях Дмитрия Дмитриевича. Этим можно объяснить равноправие голосов главной темы первой части и, соответственно, невозможность их окончательной функциональной дифференциации на тему и противосложение.

Естественно было бы предположить, что в процессе развития появится и ещё одна монограмма, принадлежащая самому автору – SHCHED, но этого не случилось, и появление интонаций хора «Славься», возможно, стало её семантическим замещением.

Исходя из всего вышесказанного, можно сказать, что Р. Щедрин не использовал в своем сочинении какой-то один из Бранденбургских концертов в качестве исходного, желая оградить восприятие слушателя от жёстких установок, но он воссоздал модель Concerto grosso, воспроизведя основополагающие признаки жанра. Кроме того, в I части композитор создал органичный сплав двух ведущих форм барочной эпохи – концертной и фуги.

В «Музыке для города Кётена» мы обнаруживаем свойственную духу XX

столетия игру смыслов. Это произведение включает в себе стилевую отсылку и к творчеству И. С. Баха, и к эпохе барокко – времени первого взлёта в истории европейского инструментализма, одной из вершиной которого является инструментальные произведения немецкого композитора. Пребывание в Кётене было счастливым временем в жизни И. С. Баха. И потому можно сказать, что своей «Музыкой для...» Р. Щедрин сделал приношение этому городу, возможно, представив его в качестве особого, коллективного, исполнителя.

Литература

1. Березовчук Л. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970 годов: Сборник научных трудов. – Л., 1979. – С.164–181.
2. Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И. С. Баха // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13. – Л.: Музыка, 1974. – С. 187–214.
3. Высоцкая М., Григорьева Г. Транскрипция и работа по модели // Музыка XX века: от авангарда к постмодерну. Учебное пособие. – М.: Московская консерватория, 2011. – С. 102–109.
4. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. – М.: Советский композитор, 1975. – С. 379–406.
5. Курленя К. М. К проблеме стилевого и жанрового синтеза в симфонических сочинениях Щедрина 80-х годов // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр: Сборник статей. – Новосибирск, 1994. – С. 244–257.
6. Синельникова О. В. Родион Щедрин: полистилистика и авторский стиль // Музыкальная академия. – 2012. – № 4. – С. 1–6.
7. Синельникова О. В. Слово и смысл в инструментальной музыке Родиона Щедрина // Музыка и время. – 2011. – № 11. – С. 9–13.
8. Синельникова О. В. Родион Щедрин: жанровые эксперименты и вариации на собственный стиль // Мир науки, культуры, образования. Вып. № 7–2 / 2009. С. 14–17.
9. Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления

Родиона Щедрина: Автореферат дис. ... канд. иск. – М., 2004. – 33 с.

10. Синельникова О. В. Родион Щедрин в диалоге с Дмитрием Шостаковичем // Музыкаведение. – 2008. – № 9. – С. 26–36.

11. Холопов Ю. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Советский композитор, 1974. – С. 119–149.

12. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. – М.: Классика–XXI, 2011. – 816 с.