



ИСКУССТВОВЕДЕНИЕ HISTORY OF ART

УДК 78.071.1

РОДИОН ЩЕДРИН И ЛЮДВИГ ВАН БЕТХОВЕН В ДИАЛОГЕ

Синельникова Ольга Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой оркестрово-инструментального исполнительства, Кемеровский государственный университет культуры и искусств (г. Кемерово, РФ). E-mail: sinell@narod.ru

В данной статье анализируются симфонические произведения Родиона Щедрина «Прелюдия к исполнению 9-й симфонии Бетховена в первый день XXI века в Нюрнберге» и «Гейлигенштадское завещание Бетховена», вдохновленные творчеством и высказываниями великого немецкого композитора, одного из представителей венского классицизма. Девятая симфония Бетховена – знаковое произведение для немецкой культуры. Таким же знаковым для мировой музыкальной культуры эпохи постмодерна становится «диалог с классикой», который «ведут» многие современные композиторы. Представленный текст посвящен примерам этого масштабного и многогранного явления – в диалог вступают Родион Щедрин и Людвиг ван Бетховен. Симфонический фрагмент Щедрина «Гейлигенштадское завещание Бетховена» – редкий в истории музыки образец, который создан под впечатлением эпистолярного творчества – письма, написанного Бетховеном в один из самых переломных и кризисных моментов его жизни.

В центре внимания автора статьи – индивидуальные подходы Щедрина к иностилевым моделям и способы апелляции к другой эпохе [6]. Композитор по-своему преломляет приемы и средства полистилистики, выработанные во второй половине XX века, встраивает их в собственный авторский стиль. В статье рассматриваются жанровые и композиционно-драматургические особенности названных произведений, принципы оркестровки и тематический материал. Автор статьи анализирует работу Щедрина с такими бетховенскими стилевыми моделями, как темброво-оркестровый колорит, конфликтная драматургия, тип музыкальной формы, интонационные и ритмические формулы – все то, что вызывает ассоциации с музыкой великого композитора эпохи французской революции.

Ключевые слова: Щедрин, Бетховен, полистилистика, постмодернизм, музыкальный жанр, прелюдия, симфонический фрагмент, аллюзия.

RODION SHCHEDRIN AND LUDWIG VAN BEETHOVEN IN DIALOGUE

Sinelnikova Olga Vladimirovna, Dr. of Art History, Professor, Head of Department of Orchestral Instrumental Performance, Kemerovo State University of Culture and Arts (Kemerovo, Russian Federation). E-mail: sinell@narod.ru

This article analyzes symphonic works by Rodion Shchedrin's "Prelude to the performance of the 9th Symphony of Beethoven on the first day of the XXI century in Nuremberg" and "Heiligenstadt Testament Beethoven," inspired by the works and sayings of the great German composer, one of the representatives of Viennese classicism. Beethoven's Ninth Symphony is a landmark work for the German culture. The same sign for the world music culture of the postmodern era becomes a "dialogue with the classics," in which many contemporary composers are participating. The presented text is devoted to examples of this ambitious and

multi-faceted phenomenon – a dialogue between Rodion Shchedrin and Ludwig van Beethoven. Shchedrin's Symphonic fragment "Heiligenstadt Testament of Beethoven" is a rare in the history of music sample, which was created under the impression of the epistolary art, letters written by Beethoven in one of the most crucial and critical moments of his life.

The focus of the article is Shchedrin's individual approaches to style models and ways of appeal to a different era. The composer in his own way, breaking techniques and tools polystylistics developed in the second half of the XX century, embeds them in his own style. The article discusses the genre and compositional and dramatic features of the mentioned works, the principles of orchestration and thematic material. The author analyzes the work of Shchedrin with Beethoven's stylistic models, as the timbre of special orchestral colour, conflict, drama, type of musical form, intonation and rhythmic formulas – all that is associated with the music of the great composer of the era of the French revolution.

Keywords: Shchedrin, Beethoven, postmodernism, polystylistic, genre of music, prelude, symphony fragment, allusion.

Щедрин является человеком с огромным аппетитом к музыке – к музыке всех эпох и стилей. Его творчество отражает осознанное восприятие прошлого. Он не пытается заново изобрести велосипед и знает хорошо, что "стоит на плечах своих предшественников" [7].

«Не преследует ли вас тень великого Бетховена?», – спросили Родиона Щедрина в одном из интервью. Может быть, и так, ведь выдающийся российский композитор второй половины XX – начала XXI века родился в один день с великим классиком – 16 декабря, правда, более чем на полтора века позднее. Этот факт постоянно педалируют журналисты, восклицая: «Вы просто обязаны были стать композитором!». Действительно, совпадение знаковое. Кроме того, как рассказал Щедрин, его связь с Бетховеном прослеживается и по иному, более длинному пути: он – ученик Якова Флиера, который учился у Константина Игумнова, Игумнов был учеником Александра Зилоти, который учился у Ференца Листа, а Лист, в свою очередь, учился у Карла Черни – ученика Бетховена. Вот такая преемственность он начала XIX века к началу XXI столетия!

Однако достаточно ли данных фактов для сопоставления двух известных имен – Бетховена и Щедрина: мало ли встречается подобных совпадений? Да и число рождения Бетховена до сих пор оспаривается отдельными исследователями, ведь доподлинно известна только дата крещения великого классика (17 декабря). Есть более существенные причины такой связи различных времен и личностей двух композиторов – это два симфонических произведения Щедрина, сумевшего в начале XXI столетия вписать в контекст современного музыкального пространства и собствен-

ного авторского стиля отблески эпохи начала XIX века и расставить «маяки» творческого кредо ее величайшего представителя.

Внешними стимулами в истории создания настоящих опусов, конечно, можно считать заказы, но мы знаем, что Щедрин никогда не выполняет их формально. Композитор очень охотно откликнулся на эти заказы и создал интригующие своими тайнами оркестровые полотна. Теперь в каталоге его опусов есть сочинения, непосредственно связанные с именем последнего венского классика – «Прелюдия к 9 симфонии Бетховена» и «Гейлигенштадское завещание Бетховена».

1. Нуждается ли Девятая симфония Бетховена во вступлении? На грани тысячелетий, в 1999 году, от Германии к открытию концертного сезона XXI века в Нюрнберге Щедрину поступило почетное предложение написать оркестровую Прелюдию к Девятой симфонии Бетховена, знаковому сочинению для всей немецкой культуры. «Я решил, что просто неправильно их понял, – вспоминает композитор. Потом пришел факс. Нет, все правильно. Идея показалась мне вздорной. Я считал и считаю, что Девятая симфония во вступлениях не нуждается. Тем не менее, это было интересное предложение... Реакция у публики и прессы на мою музыку была положительной. Я сейчас шучу, что мне предложили написать вступление потому, что я родился в один день с Бетховеном, – сказал композитор в одном

из интервью» [2]. Премьера произведения Щедрина с полным названием «Прелюдия к исполнению 9-й симфонии Бетховена в первый день XXI века в Нюрнберге» для симфонического оркестра состоялась 5 января 2000 года в концертном зале «Meistersingehalle» в исполнении Нюрнбергского симфонического оркестра под руководством Жака Ван Стеена.

Выполняя очередную работу по заказу, Щедрин всегда вкладывает в нее не только свое мастерство и талант, но и те мысли, проблемы, которые его волнуют. В результате получают удивительные совпадения тематики заказов и музыкального содержания творческих замыслов композитора. Может быть, поэтому музыка Щедрина так востребована у исполнителей и хорошо воспринимается слушателями. «Прелюдия к исполнению 9-й симфонии Бетховена в первый день XXI века в Нюрнберге» – именно такой пример.

Законы обозначенного жанра в «Прелюдии...» сохранены: она действительно звучит как преамбула, вступление, в котором только намечены основные образные сферы, предполагающие развитие, но уже в других композиционных единицах, а в данном случае – в музыке другого композитора. Очевидные контуры трехчастности с сокращенной репризой группируют основные тематические образования произведения. Среди них следующие:

- никнущая мелодия-плач канонически вступающих струнных (скрипки и альты) в крайних разделах формы (ц. 1);

- отвечающая ей напевная тема деревянных духовых, сочетающая целотоновые и хроматические попевки (3 т. после ц. 4) (пример 1);

- фанфарный возглас трубы, впервые прорезающий музыкальную ткань медитативного первого раздела (ц. 4) (пример 2);

- сонорный пласт тянущихся аккордовых созвучий – фон крайних разделов, состоящий из отдаленного гула и едва различимых шорохов от *ppp* до *ppppp* (с первых тактов и далее до ц. 9, с ц. 35 и до конца);

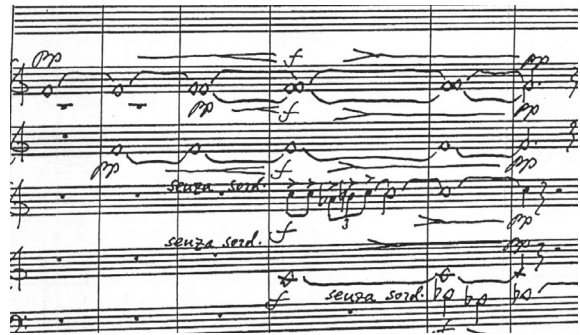
- гимническая тема центрального раздела (первоначально у альтов, виолончелей и контрабасов в ц. 10) (пример 3);

- нисходящие и восходящие скачки – мотивы из двух звуков, разреженные паузами, которые наполняют пуантилистический раздел в кульминационной зоне «Прелюдии» (ц. 26–30).

Пример 1



Пример 2



Три раздела прелюдии соотносятся по принципу «медитация – действие – медитация», а в конце остается стойкое впечатление открытости формы, неисчерпанности музыкальных событий – вопрос повисает в воздухе. Ответ, по-видимому, открывается уже в цикле Девятой симфонии Бетховена, драматургия которого направлена от образов трагического величия, мрака, гнева к всеобщему коллективному ликованию.

Однако, что же здесь от Бетховена и от его Девятой? Что позволило назвать постмодернистский опус Щедрина «Прелюдией к...» и исполнить его в одном концерте с последней грандиозной симфонической эпопеей венского классика? При первом поверхностном впечатлении связей с выдающимся предшественником совсем немного. Пожалуй, какие-то отдаленные отголоски бетховенского драматизма, общий колорит оркестрового звучания и некоторые особенности инструментовки. Знакомство с партитурой открывает более детальную картину с различными перспективными ракурсами.

Прежде всего, Щедрин использует бетховенский состав симфонического оркестра, обо-

готив его только несколькими дополнительными ударными инструментами (*crotali, sospesi, choclo, guigo, semple-block's, tam-tam*). Но это именно оркестр Девятой, расширенный самим Бетховеном по сравнению с предыдущими его симфониями. Напомним, что в парном составе деревянной духовой группы последней симфонии утвердились флейта-пикколо и контрафагот, а в медной – три тромбона, впервые введенные в финале Пятой симфонии, а также четыре валторны; ударная группа обогащается треугольником, тарелками и большим барабаном.

Мастерское владение оркестровкой и суть новаторства Бетховена в этой области хорошо известны. В большей степени это относится к Девятой симфонии – итогу эволюции всего симфонического творчества композитора. Это – сложная фактура мощных *tutti-fortissimo* и удивительное *tutti-piano* в I части, мелодическое соло валторны в медленной части и тембровая полифония в финале. При этом у Бетховена есть и другие особенности инструментовки, в которых, казалось бы, нет ничего нового, но органичная связь оркестрового стиля с характером музыкального материала дает неповторимые эффекты. «На бумаге как будто нет никаких новшеств, – пишет А. Карс, – но слух различает нечто такое, что остается в памяти отпечатком инструментального колорита, довольно простого, но неизгладимого, чисто бетховенского» [3, с. 199].

Думается, что Щедрин сумел уловить именно эти черты оркестрового стиля опуса 125-го под оригинальным названием «Симфония с заключительным хором на текст Оды “К радости” Шиллера для большого оркестра, четырех солистов и четырехголосного хора, сочиненная и Его Величеству королю Пруссии Фридриху Вильгельму III с глубочайшим благоговением посвященная Людвигом ван Бетховеном». Есть в «Прелюдии» Щедрина и более заметные тембровые аллюзии: оркестровое *tutti* на пианиссимо в начале и в конце партитуры, контрапункт валторны и деревянных духовых, отдаленно напоминающий полифонический эпизод кларнетов и фаготов с необычайно мелодически развитой партией четвертой валторны в репризе *Adagio* III части Симфонии №9 (см. такты 84–121), неожиданные вторжения литавр.

Обратимся теперь к самому музыкальному материалу «Прелюдии к 9 симфонии Бетхо-

на». Что символизируют темы и мотивы? И при чем здесь Бетховен? Этот параметр композиции еще более сокрыт и загадочен в стиле щедринского «*fromafar*» («издалека»). Конкретных текстовых цитат в партитуре нет, но аллюзии и некоторые акценты в драматургии все же имеются, пусть не всегда явные и отчетливые. Впечатляет уже начало «Прелюдии» на тянущихся аккордах (*tutti, ppp*), напоминающих отдаленный неформленный, таинственный гул. Из подобного звучания, как из бездны рождается в I части Девятой симфонии энергичная суровая, героическая тема, а в «Прелюдии...» Щедрина – никнувший канон темы плача у струнных (*cantabile*, ц. 1).

В первом такте есть еще одно совпадение с I частью великого творения Бетховена. Гармонической опорой в сочинении Щедрина становится, как и в Девятой, кварто-квинтовое созвучие (трезвучие без терции), только в симфонии – это доминанта ре минора, а в «Прелюдии» – звуки «fis-h», которые можно было бы принять за тоническую квинту h-moll или H-dur, если бы не атональный колорит произведения. Эти тянущиеся созвучия, однако, задают диззную ориентацию всей музыкальной ткани.

Звуковысотное и колористическое решение данной композиции оригинально даже с позиций современного музыкального языка. Здесь есть ощущение опоры, только в первом такте это консонантная тоника (звуки «fis-h» с многократными удвоениями в оркестровом *tutti*), а в последнем такте – чуть слышно шелестящая тоника (*ppppp*), мнимо диссонантная (звуки «b-fis» также удвоенные), так как ув. 5 обращается в ум. 4. Произошла модуляция всего строя произведения только не тонально-гармоническим способом, а с помощью иных средств, выходящих за рамки расширенной тональности. Кроме того, 11 раз удвоенный звук «b» в последнем аккорде оркестра, появившийся как-то неожиданно после длительного развития в диззной интонационной сфере, наводит на мысль о первой букве фамилии «Bethoven» (не сама монограмма, а аллюзия на нее), утвержденной в конце композиции Щедрина и предвосхищающей исполнение Девятой симфонии.

Не только оркестровый колорит, легкие акценты в гармоническом языке, но и сам тематизм отдаленно напоминает Девятую симфонию Бетховена. Примечательна основная тема среднего раздела (ц. 10), которая впервые проходит у низ-

ких струнных, а затем, развиваясь вариантно-вариационным способом, проводится у разных инструментов и групп, наконец, охватывает весь оркестровый диапазон и неуклонно движется к кульминационной зоне (ц. 25–30). Весь ее облик – плавный мелодический рельеф, простой и ясный ритмический рисунок, размер 4/4 (*allargia*),

гимнический жанровый прообраз – напоминают тему «Оды к радости», которая в финале Девятой симфонии тоже развивается на основе вариационного принципа. Только острые интонационные ходы, хроматическая природа этой темы выдают ее автора – нашего современника и мастера тонкой стилизации Родиона Щедрина (*пример 3*).

Пример 3



Что касается кульминационной зоны, то в самом ее сердце (ц. 26–28) при смене монолитной фактуры на разреженную, пуантилистическую появляется еще одна аллюзия на I часть Девятой симфонии Бетховена в виде отблесков темы главной партии на этапе ее собирания из отдельных нисходящих скачков (см. т. 1–16 Симфонии № 9). Интересно, что в последних тактах «Прелюдии» повторяется этот нисходящий отрывистый мотив из двух звуков, едва слышимый у контрабасов, только у Щедрина бетховенские кварты и квинты превращаются в уменьшенную квинту «b-e». Такое преобразование кажется оправданным, когда узнаешь в нем первые буквы фамилии Бетховена (*пример 4*).

Высказанные наблюдения могут показаться слегка надуманными. Не секрет, что музыковеды частенько в благородном исследовательском порыве, подкрепленном богатым воображением, пытаются услышать в произведении какие-то сюжеты, образы, испытать какие-то эмоции, о которых не ведал композитор. В данном случае нас спасает идея самого проекта исполнения опуса Щедрина в одном концерте с Девятой сим-

фонией Бетховена. Этот замысел стал основой программности оркестровой прелюдии, а имя великого классика и его симфонический шедевр стоят во главе этого замысла. В какие-то моменты звучания этой 17-минутной оркестровой пьесы Щедрина создается ощущение, что тень Бетховена в ней действительно присутствует в виде едва уловимых аллюзий, гармонических и тембровых отголосков, фрагментов монограммы. Все это – выражение почтения гению ушедшей эпохи и глубочайшего благоговения ученика перед учителем.

2. Завещание классика. 18 декабря 2008 года Мюнхен стал местом премьерного исполнения другого сочинения Щедрина, связанного с именем последнего венского классика, симфонического фрагмента «Гейлигенштадтское завещание Бетховена», написанного по заказу Симфонического оркестра Баварского радио. Премьерой «Гейлигенштадтского завещания» в Мюнхенской филармонии дирижировал Марис Янсонс. Надо сказать, что этот премьерный исполнительский состав не случаен, ведь выдающийся дирижер М. Янсонс считается одним из лучших современных интер-

претаторов бетховенских симфоний. С Симфоническим оркестром Баварского радио он воплотил в жизнь уникальный и единственный в своем роде проект, состоящий из шести CD-дисков, где записаны все 9 симфоний Бетховена, а также произведения шести ведущих композиторов нашего времени, вдохновлённые музыкой Бетховена, созданные по заказу и инициативе Янсонса. Произведения современных композиторов предлагают различное понимание и истолкование уже почти более двухсот лет исполняемой, но по-прежнему восхищающей музыки Бетховена. Среди них и симфонический фрагмент для оркестра Щедрина «Гейлигенштадтское завещание Бетховена».

Основой замысла этого произведения послужило известное письмо Людвига ван Бетховена, адресованное его братьям Карлу и Иоганну. В этом завещании, которое приводится во всех монографиях о Бетховене, композитор, уделив ничтожно малое место распоряжениям материального плана, впервые выражает всю полноту боли и беспредельного отчаяния по поводу его прогрессирующей болезни – потери слуха, которая уже на протяжении долгого времени является источни-

ком личных переживаний. Данный исторический документ, написанный Бетховеном в 1802 году во время санаторного лечения в Гейлигенштадте (в настоящее время – один из районов Вены), является неопровержимым свидетельством сильного душевного кризиса в жизни великого музыканта, из которого он всё же находит выход, и именно музыка помогает ему в этом. Исследователь творчества Бетховена Л. Кириллина пишет об исповедальном характере «Завещания», причем исповедь эта выходит далеко за пределы церковной, «поэтому среди адресатов документа значатся не только братья Карл и Иоганн, но и все человечество, и общество, и Божество, и Провидение, и даже само селение Гейлигенштадт, с которым Бетховен печально прощается в постскриптуме. Всё это позволяет и даже заставляет рассматривать “Гейлигенштадтское завещание” не просто как частный документ, а как литературный памятник своей эпохи, включенный в определенную традицию» [4].

«От мрака – к свету!» – таким бетховенским тезисом обозначил Родион Щедрин основную идею своего музыкального послания: преодоле-

ние глубокого человеческого кризиса и возрождение личности посредством искусства. Однако «луч света» пробивается в музыкальную ткань композиции только в последних тактах в виде восходящего Ля-мажорного трезвучия пропетого валторной на фоне замирающего аккорда струнных (ц. 33). Сразу возникает ассоциация с последней фразой «Гейлигенштадского завещания» Бетховена: «О Провидение, ниспошли мне хотя бы один день чистой радости – ведь так давно истинная радость не находит во мне никакого внутреннего отклика» (цит. по [4]). Всё произведение Щедрина выдержано в драматическом ключе, что соответствует программному названию. При помощи различных приёмов композитору удалось воплотить в музыке трагический момент жизни Бетховена, используя при этом весь арсенал выразительных средств эпохи венского классицизма. Следует отметить выбор состава оркестра времён Бетховена, звуковые возможности которого Щедрин мастерски обогащает при помощи знаний и достижений в области современной оркестровой техники с перспективы XXI века.

Жанр своей пьесы – «Гейлигенштадтское завещание Бетховена» сам Щедрин определил как «симфонический фрагмент для оркестра». Щедрин давно известен как изобретатель новых музыкальных жанров и их разновидностей: поэтория, опера для концертной сцены, хоровая опера, симфонический диптих, симфоническая фреска, эпитафия. В 2014 году у него появился еще один Драматический фрагмент для оркестра «Москва – Петушки». Однако жанр симфонического фрагмента или просто фрагмента был придуман задолго до обращения к нему Щедрина, только он редко используется композиторами. Обратившись к истории музыки, находим примеры этого жанра в первой половине XX века у пионера четвертитоновой музыки Ивана Вышнеградского – его Четыре фрагмента для фортепиано (1918) и Четыре Симфонических фрагмента для четырёх четвертитоновых фортепиано (1934–1967), впрочем последний – с присоединением волн Мартено. Симфонический фрагмент **D-dur** **имеется у Михаила Гнесина. Три симфонических фрагмента** также обнаруживаются еще ранее у Онеггера (1923–1933), в том числе и знаменитый «Пасифик 231» (1923).

Действительно, здесь никакого новаторства. В то же время само понятие «фрагмент» удиви-

тельно точно соответствует природе музыкального мышления Щедрина и его характеризует. Монтажность, «кадровость», мозаичность, фрагментарность композиционно-драматургического параметра – это доминантный признак авторского стиля Щедрина на протяжении всего творческого пути. Смысл такого рода драматургии – в свободном нанизывании звуковых событий, в постоянной постановке вопросов, а не в поиске ответов на них. Но все-таки монтажность ярче проявилась в композиции «Прелюдии к 9 симфонии...», а драматургическая модель симфонического фрагмента «Гейлигенштадтское завещание Бетховена» соответствует конфликтной бетховенской драматической концепции «от мрака – к свету», от страданий, отчаяния, борьбы к преодолению и победе. Напомним слова Бетховена в начале письма: «Мое несчастье причиняет мне двойную боль, поскольку из-за него обо мне судят ложно. Для меня не должно существовать отдохновения в человеческом обществе, умных бесед, взаимных излияний; я обречен почти на полное одиночество, появляясь на людях лишь в случае крайней необходимости; я вынужден жить как изгой» [4]. Трагические аккорды оркестрового тугти во вступлении (**Maestoso con grave**) и его воспроизведении на вершинах двух кульминаций перед началом побочной партии (ц. 10) и перед репризой (ц. 25) почти «иллюстрируют» этот крик души.

Если в «Прелюдии к 9 симфонии...» связи с эпохой французской революции и стилем Бетховена ощущались на тематическом (аллюзии) и музыкально-языковом (темброво-гармонический колорит) уровне, то в «Гейлигенштадском завещании» эти взаимоотношения выстраиваются иначе. Было бы наивно полагать, что Щедрин может в чем-то повторяться! При отсутствии текстовых цитат, и даже аллюзий, сочинение проникнуто бетховенским духом благодаря композиционным и драматургическим закономерностям. Произведение написано в классической сонатной форме бетховенского типа с активной драматической главной партией и с напевной сурово-сдержанной побочной. Волновая драматургия щедринского «Завещания» – точный слепок бетховенских сонатных аллегро: 1-я волна – развитие ГП (ц. 3–10), 2-я – более высокая с начала до середины разработки (ц. 15–19), 3-я – с генеральной драматической кульминацией от середины до конца разработки (ц. 19–25).

3 Più mosso (Allegro ma non troppo)
33 (♩ = 120–126)

hard sticks
pp

Timp.
VI. I
VI. II
Va.
Vc.
Cb.

Щедрин воспроизвел рваную структуру активных героико-драматических тем Бетховена в главной партии своей сонатной формы с восходящими и нисходящими бросками коротких мотивов у струнных с упором на сильную долю (пример 5). В развитие главной партии вплетаются трубы (ц. 5), затем валторны (ц. 6), имитируя мотивы струнных. В кульминационной зоне включается группа деревянных духовых с литаврами (ц. 9). Без аллюзий, однако, не обошлось. Напевная вальсообразная побочная партия «Гейлигенштадского завещания», которая проводится у альтов, (ц. 11) (пример 6) отдаленно напоминает тему-эпизод разработки 1-й части Третьей симфонии Бетховена (пример 7).

В «Гейлигенштадском завещании» Щедрин лишь слегка приближается к музыкальным идеям и драматургической мысли Бетховена, не удаляясь далеко от собственного стиля. Полистилистика Щедрина выходит здесь на иной уровень мышления. В этом произведении акцентируются не текстовые цитаты и аллюзии, и даже не цитата жанра. Щедрин мыслит шире: он цитирует в своей пьесе тип симфонизма Бетховена вместе с его оркестром и классической формой сонатного аллегро, именно цитирует и сохраняет дистанцию как временную, так и эмоциональную, не погружаясь в эту пучину конфликтности с головой.

Трагический конфликт с высшими силами – Судьбой, Божеством, Природой – это основная тема «Гейлигенштадского завещания» Бетховена, ставшая философско-эстетической категорией и главной движущей силой его творчества. Но такого рода конфликтность не имеет никакого отношения к музыке Щедрина – она не свойственна природе его музыкального мышления. Видимо, поэтому бетховенская драматургическая модель, искусственно эксплицированная в музыку Щедрина, несет всего лишь отголоски драматизма эпохи французской революции – пушки давно отгрохотали, наступило время информационных войн и революций. Живая концепция «от мрака – к свету», наполненная стихией борьбы и стремлением к победе попадает в другой, жесткий и обезличенный мир, где лозунг «свобода, равенство и братство» кажется всего лишь детской игрой или устаревшим символом.

Конфликт, намеченный в зоне вступления и главной партии, не развивается, вернее, он получает несколько театральную, подчеркнута эффектную реализацию в виде двух нарастающих динамических волн разработки, но не затрагивает интонационно-ритмической структуры тематизма. Щедрин выходит из композиционной конфликтной ситуации по-своему, не нарушая гармонию собственного авторского стиля раз-

бушевавшей бетховенской стихией. В очень маленькой, сильно сокращенной по масштабам тихой (от *pp* до *pppp*) репризе (ц. 26–28) он соединяет в вертикальном монтаже ритмически уменьшенную главную партию (у альтов) с неизменной в метrorитмическом и звуковысотном отношении побочной (у гобоев), проводя их одновременно и «примиряя» конфликтные образные сферы.

Прощальное письмо Бетховена своим братьям и всему человечеству, написанное в селении Гейлигенштадт под Веной, в начале XIX века, – фрагмент эпистолярного наследия классика, который преобразовался через два столетия в Симфонический фрагмент, но стал ли он музыкальным завещанием Бетховена? Что же это, постмодернистский пастиш, симулякр или музыкальная иллюстрация письма? Пожалуй, не то, не другое и не третье. Отсутствие сюжетной канвы в этом тексте не позволяет иллюстрировать его этапы музыкой и свидетельствует в пользу обобщенной программности. Название задает только ассоциативную связь, направление мысли слушателя.

Своеобразное отражение и искажение текстовой реальности письма, не имеющей музыкального прообраза, можно было бы посчитать

симуляцией, если бы ни одно обстоятельство. Бетховен оставляет нам послание в эпистолярном жанре, а Щедрин переводит его в музыкальный жанр, стараясь сохранить его стиль, эмоции и вложенную частичку души, несмотря на сопротивление бетховенского тематического материала и его композиционно-драматургической модели эстетическим категориям эпохи постмодерна. «Машина времени», именуемая «полистилистикой» переводит конфликтность в иную плоскость, на уровень эпохи, мировоззрения и музыкального мышления. Апелляция к стилю Бетховена происходит с позиций современного слышания.

Кириллина Л. пишет, что «в последние годы жизни Бетховен все чаще обращался мыслями к своим предшественникам, вступая с ними то в диалог, то в дерзновенное, но исполненное глубокого благоговения состязание. В его творческих планах присутствовали замыслы, связанные с именами Моцарта (собственный Реквием), Генделя (собственная оратория “Саул” и оркестровые вариации на тему траурного марша из одноименной оратории Генделя) и Баха» [5]. Что же дает сегодня композиторам и слушателям диалог с классикой? Вероятно, обращение к истории

лучше помогает осмыслить проблемы современности. В конце XX – начале XXI века композиторы иногда обращаются к творчеству Бетховена, посвящая ему свои произведения, цитируя темы и адаптируя его стиль в пространстве современной музыки.

При этом все по-разному слышат мятежный звуковой мир классика. Достаточно привести несколько контрастных примеров. «Лунная соната» В. Екимовского корреспондирует с одноименным бетховенским шедевром, благодаря названию, настроению, фактуре и даже завершающему сочинение трезвучию *cis-moll*, но не содержит цитат. В струнном квартете № 3 А. Шнитке тема из Шестнадцатого квартета Бетховена встроена в линию цитат «Лассо – Бетховен – Шостакович» и осмыслена как важнейший этап истории музыки. Инструментальный театр «Ludwig van» М. Кагеля шокирует слушателей, хорошо знающих бетховенские темы, своим антигуманным подходом. Композитор произвольно выбрал из произведений Бетховена отдельные мотивы и фрагменты, расчленил их, деформировал, пытается передать специфику слухового восприятия начинавшего гложуть человека: высокие звуки «провалены», а отдельные басовые иногда едва слышны. Или, скажем, «Посвящение Бетховену» (концерт для ударных и малого симфонического оркестра) А. Вустина, где композитор вовсе не стремится воспроизвести ни темы, ни даже стиль

Бетховена – произведение выросло из единственной интонации, произошедшей из увиденного автором сна и с объектом посвящения не связано. Вот такой абсурд авангардиста.

Рассуждая о различных видах и технических средствах полистилистики А. Амрахова использует термин «таксономия»¹, отличая его от понятия «стилизация»: «Стилизация предполагает, кроме наличия объекта сравнения, его узнавание, идентификацию. В таксономическом акте, моделирующем более высокий уровень концептуализации, объект сравнения может быть узнан, но не конкретизирован, как и предполагает само интеллектуальное “действие”, отнесенное к роду» [1, с. 202]. Щедрин демонстрирует нам собственные не похожие друг на друга интерпретации творчества Бетховена в двух сочинениях – «Прелюдия к 9 симфонии Бетховена» и «Гейлигенштадское завещание Бетховена». Применяя разные подходы к наследию классика, Щедрин не концентрируется на своем объекте, не погружается в его стиль, а создает полифонию смыслов, сохраняя собственный авторский почерк и ту необходимую дистанцию, то чувство отстраненности, которое пронизывает всю систему мышления постмодернизма.

¹ Таксономия (от др.-греч. τάξις – строй, порядок и νόμος – закон) – учение о принципах и практике классификации и систематизации.

Литература

1. Амрахова А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла: избр. интервью и эссе о музыке и музыкантах. – М.: Композитор, 2009. – 360 с.
2. Дементьев А. «Вирази времени». Запись эфира от 2004/11/27 14:10. МСК. Р. Щедрин: творчество – одна из загадок мироздания [Электронный ресурс]. – URL: <http://old.radiorus.ru/news.html?rid=352&date=28-01-2015&id=84532> (дата обращения: 01.03.15).
3. Карс А. История оркестровки. – М.: Музыка, 1989. – 304 с.
4. Кириллина Л. Гейлигенштадское завещание Бетховена как литературный памятник эпохи [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.beethoven.ru/node/239> (дата обращения: 28.02.15).
5. Кириллина Л. К истокам бахианства в классическую эпоху [Электронный ресурс]. – URL: http://www.21israel-music.com/Bach_Classic.htm (дата обращения: 28.02.15).
6. Синельникова О. В. Страницы русской истории сквозь призму жизни и творчества Родиона Щедрина // Вестн. Кемеров. гос. ун-та культуры и искусств. – 2014. – № 26. – С. 134–141.
7. Nordlinger J. A Composer's Hour // Two Essays on Rodion Shchedrin and the Lincoln Center Festival 2011. By. National Review / Digital July 18, 2011. – URL: http://www.shchedrin.de/index.php?id=24&L=2&tx_news_pi1%5Bnews%5D=62&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=49b1a8c3dd486802b630b4f35c3023d3 (дата обращения: 01.03.15).

References

1. Amrakhova A. **Sovremennaiia muzykal'naia kul'tura. Poisk smysla. Izbrannye interv'iu i esse o muzyke i muzykantakh** [Modern musical culture. The search for meaning. Selected inter-view and essays about music and musicians]. Moscow, Kompozitor Publ., 2006, 360 p. (In Russ.).
2. Dement'ev A. "Virazhi vremeni". Zapis' efira ot 2004/11/27 14:10. MSK. R. Shchedrin: tvorchestvo – odna iz zagadok mirozdaniia ["Turns of time." Recording broadcasted on 2004/11/27 14:10 Moscow time. R. Shchedrin: creativity is one of the mysteries of the universe]. (In Russ.). Available at: <http://old.radiorus.ru/news.html?rid=352&date=28-01-2015&id=84532> (accessed 01.03.2015).
3. Kars A. *Istoriia orkestrivki* [The history of orchestration]. Moscow, 1989. 304 p. (In Russ.).
4. Kirillina L. Geiligenshtadskoe zaveshchanie Betkhovena kak literaturnyi pamiatnik epokhi [Heiligenstadt Testament Beethoven as a literary monument of the epoch]. (In Russ.). Available at: <http://www.beethoven.ru/node/239> (accessed 28.02.2015).
5. Kirillina L. K istokam bakhianstva v klassicheskuiu epokhu [The origins of bahiana in the classical period]. (In Russ.). Available at: http://www.21israel-music.com/Bach_Classic.htm (accessed 28.02.2015).
6. Sinel'nikova O.V. Stranitsy russkoi istorii skvoz' prizmu zhizni i tvorchestva Rodiona Shchedrina [The Russian History throught Rodion Shedrin's Life and Creative Work]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts], 2014, no 26, pp. 134–141 (In Russ.).
7. Nordlinger J. A Composer's Hour. *Two Essays on Rodion Shchedrin and the Lincoln Center Festival 2011*. By. *National Review / Digital July 18, 2011*. Available at: http://www.shchedrin.de/index.php?id=24&L=2&tx_news_pi1%5Bnews%5D=62&tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=49b1a8c3dd486802b630b4f35c3023d3

УДК 7

МАТВЕЙ ПРЕСМАН – МУЗЫКАЛЬНО-ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ: ХАРАКТЕР И СУДЬБА

Коккезова Айшат Мамедьяевна, аккомпаниатор-концертмейстер, ведущий мастер сцены, Ростовский государственный музыкальный театр (г. Ростов-на-Дону, РФ). E-mail: 87aishat@mail.ru

Основоположник профессионального музыкального образования в Ростове-на-Дону Матвей Леонтьевич Пресман был видным музыкально-общественным деятелем, пианистом, педагогом. В течение многих лет он являлся бессменным директором основанного им музыкального училища, которое быстро стало одним из лучших в стране, что признавали многие музыкальные авторитеты. Своей активной и многогранной деятельностью Матвей Пресман сыграл огромную роль в становлении и развитии музыкальной культуры Юга России в конце XIX – начале XX века. В статье раскрываются важные подробности биографии музыканта, его жизненные взгляды, профессиональные ориентиры и убеждения. Также уделяется особое внимание конфликту Пресмана с местной дирекцией ростовского отделения Русского музыкального общества, выявляются причины и новые детали этой страницы биографии музыканта. Ориентируясь в организаторской и административной работе на своего наставника и педагога в Московской консерватории Василия Ильича Сафонова, Пресман во многих вопросах был так же принципиален, как и его учитель. Этих двух музыкантов связывала не только многолетняя дружба. Автором обозначаются важнейшие параллели между их судьбами, профессиональной деятельностью и руководящими принципами.

Ключевые слова: М. Пресман, музыкальная культура, профессиональное музыкальное образование, Русское музыкальное общество, устав, А. Г. Рубинштейн, В. И. Сафонов.