



УДК 782.9

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ И КОНЦЕПЦИЯ ЭХО-СОНАТЫ Р. ЩЕДРИНА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО В КОНТЕКСТЕ ИСКАНИЙ ЭПОХИ

В многогранном творчестве Родиона Щедрина – выдающегося композитора, пианиста, общественного деятеля, сочинений для скрипки немало. Наиболее значительна из них Эхо-соната для скрипки соло, посвящённая другу композитора, немецкому скрипачу Ульфу Хельшеру. Цель статьи – охарактеризовать жанровое своеобразие, принципы развития и выявить концепцию этого уникального опуса.

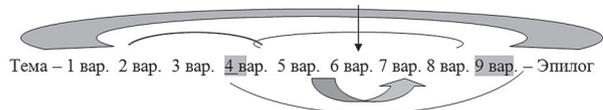
Истоки жанра эха восходят к церковной музыке средних веков (антифоны двух хоров), в XVI веке он проник в светскую хоровую и органную музыку («Эхо» Орландо Лассо, Фантазия Джона Булла, «Эхо-фантазии» Яна Свелинка). Эффект

громкостных переключек стал основой противопоставления tutti и solo в барочных концертах, трио-сонатах Т. Альбини, А. Вивальди, А. Корелли, И. С. Баха. Любили сопоставлять регистры клавирина Д. Скарлатти и Ф. Куперен. Дальнейшее развитие эффекта эха представлено в операх Х. Глюка (инфернальное эхо в «Альцесте») и В. Моцарта («Волшебная флейта»). XIX век изобилует эпизодами эха в сценах охоты из «Эврипиды» и «Вольного стрелка» К. Вебера, в сцене встречи рыцарей из «Тангейзера» (IV сцена 1 действия) Р. Вагнера, опере П. Лорцинга «Царь-плотник». Иллюзия реальной и мистической скачки дана в симфонической поэме С. Франка «Проклятый охотник».

В XX веке появляется принцип точечного эха как противопоставление микроэлементов – звуков и интонаций в микроциклах А. Веберна и А. Шёнберга атонального периода, интонационной комбинаторики серий и инверсий в их додекафонных сочинениях. Особенно показателен опыт П. Булеза в сериальной технике пуантилистических «Структур». Драматургическое значение отдельного звука или микроструктуры ритма чрезвычайно велико в «Страстях по Луке» К. Пендерезцкого, где звук *d* становится микросимволом проявления Божественного начала. Централизующее значение имеет рождение звука и аккорда из шумового хаоса в его симфонической фреске «Трен памяти жертв Хиросимы». Приём прораствания интонированного звука из шумового облака и спектральных гармоник обертонового ряда использует К. Штокхаузен в эпизоде сотворения человека из гепталогии «Свет». В синтетической композиции «Жёлтый звук» А. Шнитке по сценарию В. Кандинского «интерпретация звука как краски осуществлена на уровне всех современных возможностей музыки» [4, с. 90]; соотнесены точечные живописные и светоцветовые, звуковые и пластические элементы. Звук становится событием, вырастая из волн шёпота хора и звуковых амплитуд там-тама. Композитор широко применяет эффект эха в Concerto grosso № 1, где в первой части вторая скрипка вторит первой, зеркально имитируя её интонации. Этот приём использован им и в начале Четвёртой симфонии, созданной, как и Эхо-соната Щедрина, в 1984 году. Сочинения близки по кругу образов, закономерностям композиции. В них главенствуют размышления о Жизни, Смерти, Вере, Надежде и Отчаянии, путях развития человеческой цивилизации, цели и смысле Бытия. Сходны процессы становления тематизма, вырастающего из ниспадающих и восходящих ламентозных секунд. При этом концепция Шнитке прямо противоположна замыслу Щедрина. В симфонии синтезированы черты ритуала и светского моноцикла, выстроена концепция *религиозно-философской трагедии*¹ с зоной Просветления, Преображения в коде сочинения. Эхо-соната Щедрина завершается катастрофой: победой Смерти над Жизнью и гибелью героя – художника-творца.

Драматургия Эхо-сонаты кинематографична, ей присущи «кадровость» художественного процесса, «монтажность» микроэпизодов внутри разделов, принципы параллельной и двойной киноэкспозиции (совмещения и наложения тематических пластов). Автор словно перетасовывает микрокадры, меняет их ракурсы и планы. Композитор обозначает двойной жанр сочинения – Эхо-соната, где композиция строится в виде жанрово-стилевых вариаций. Каждая из девяти вариаций, как отдельная серия в телесериале, даёт свою версию интонационной «фабулы» сочинения. Пространственно-временные процессы в Эхо-сонате симультанны, как в старинной мисте-

рии, театре Вагнера или кинодраматургии, где два события часто предстают в разных временах и пространствах. Микрокадры, наполненные энергией движения, порой сменяются стоп-кадрами. «Стоячие волны» медитативных состояний резко противопоставляются «кружениям» и векторам стремительных виртуозных пассажей. Система конфликтных взаимодействий разветвляется по мере развития *исходного комплекса микроэлементов* по принципу накопления образных, пространственно-временных, звуковых, тематических, композиционных противоречий – пока не возвращается к своему началу. В композиции переброшена арка от темы и Первой вариации к Эпиллогу-коде с чертами репризы. Концентричность и рондальность целого образуют фактурные арки между Второй – серединой Четвёртой – Восьмой вариациями, Пятой – Седьмой вариациями, экспозициями Четвёртой и Девятой вариаций.



Пространственные и временные отношения композитор мыслит в зеркале двойного эха. Автор театрализует процесс, разыгрывая эффект существования как бы двух инструментов – *реального и ирреального*, «из зазеркалья» (*инфернального, мистического*), создавая иллюзию сиюминутного звучания в настоящем времени и его отзвука в некоем отдалённом «прошлом» или призрачном «будущем». Это подчёркнуто спецификой нотной записи на двух строчках в теме и эпиллоге; динамическими контрастами *реального forte* и *pianissimo* в партии *мистической* скрипки; неожиданными включениями *инфернальных эхо-отзвуков* внутри вариаций; стиливыми контрастами приёмов композиции XX века (алеаторика, сонористика, минимализм) с аллюзиями и цитатами из прошлого (сонат и партит Баха, других авторов), приёмами современной музыки (жёсткое *marcato* и *martele* в соединении с «*pizzicato* Бартока») и аутентично барочным исполнением «партии эха».

Музыка Сонаты поражает трагической напряжённостью образного строя. Это ощущается уже в экспрессии звуковых точек темы, но, главное – в направленности процесса развития: неуклонном продвижении к *катастрофе, торжеству* образа-символа *Смерти*. Собственно, темы в обычном смысле здесь нет. Есть некий звуковой *каркас* из точек микроэлементов и *интонационная комбинаторика* как принцип его развития. Каждый звук – *событие*, как в микроциклах для оркестра ор. 10, ор. 6, Четырёх пьесах для скрипки и фортепиано Веберна. Звуковой процесс темы-каркаса² каноничен и движется от *sforzando удвоенного звука dis (es) на двух струнах d и g* (совпадающий звук монограмм звучит на двух струнах), с дальнейшим «разворачиванием», «рас-



тягиванием» его в смежные секундовые полутоны *dis-e*, *dis-d*, *d-cis*, *e-f*, *f-g* вплоть до диапазона септими в кульминации. Внутри начального комплекса, как в русской матрёшке, оказывается монограмма композитора и скрипача, которому Соната посвящена: Родион Щедрин – *d-es-c-h-e-d* (комплекс с малой секундой и терцией, он же мотив креста и кварты); Ульф Хёльшер – *f-h-e-es-c-h-e*. Растягивание звука в кластер происходит в звучании на *fortissimo* «реальной» скрипки, и отражено в эхо – *pianissimo* у «мистической». Этот «кричащий» пуантилизм разрывает пространство горизонтали и вертикали, но, при этом, создаёт их объёмность. Эхо отдельного звука сменяет эхо-инверсия восходящих – нисходящих секунд. В 9 такте, как и положено в конце периода, автор возвращается к исходной точке *dis (es)*. Вторая часть темы раздвигает её звуковой состав и расширяется до 11 тактов. На *anabasis* целотонного движения *fis-gis-b* отвечает эхо-секвенция авторской монограммы по звукам мотива креста *gis-b-a*. При повторе исходного *dis* в диалоге «реальной» и эхо-скрипок возникает *тритон* из монограммы скрипача, то есть, поначалу «реальное» и «ирреальное» пространства акустически совпадают, затем расходятся на тритон. Напряжение тритонов в партии «реальной» скрипки ведёт к достижению кульминации, где повисают стонущая малая секунда *h-b* и её обращённое inferнальное эхо – *e-fis*. Третья фаза темы открывается вступлением *catabasis*'а – зеркального ракохода *g-f-dis* и отзвуком эха на *dis*. Завершает тему-каркас зеркальное обращение «каденции» первого периода: там – мотив креста, здесь – фигура *passus duriusculus dis-d-cis-c* (возможно, символизирующая и низвержение в ад, и преддверие последующих катастроф) с окончанием на *c-d*. Происходит разрешение в менее диссонантную большую секунду после накала жёстких малых... Если считать основным тоном темы-каркаса звук *dis*, то она – тонально разомкнута. Мерцание секунд в точечных импульсах и интервальных микромотивах «реальной», в отзвуках «инфернальной» скрипок создаёт щемящую диссонансную ауру звукового пространства, периодически «взрывающую» секундными *fortissimo* и их inferнальными отзвуками на *pianissimo*.

В микромотивах *d-e*, затем *f-g*, *d-cis* и *b-a* даны аллюзии интонационно-звуковых опор первой части – Аллеманды – из Второй партиты И. С. Баха, той самой, интонационной основой которой является риторическая формула распятия и которую завершает знаменитая Чакона. Она посвящена скорбным эпизодам страстей и смерти Иисуса Христа. «Призрак» партиты Баха, её точечные аллюзии рассредоточены в горизонтали и вертикали темы-каркаса, соединяя временные и пространственные координаты. В зеркальных секундовых отражениях то тут, то там мерцает монограмма ВАСН. Так устанавливается первая точка отсчёта исторической вертикали сочинения: Бах, эпоха барокко. Из XX века с ней вступает в диалог монограмма

dis(es)-c-h-e-d (Щедрин). Параллели с Бахом имеют множественную подоплёку: 1984 год – преддверие трёхсотлетия со дня рождения Баха; Бах – один из создателей сонаты и партиты для скрипки соло; *инфернально-мистическое «эхо» второй скрипки есть зеркальное отображение «нашего сегодня» в прошлом.*

Линия Бах–барокко проходит через всё сочинение, интонационные «блики» Второй партиты обнаруживаются на протяжении всей «Эхо-сонаты». В звуковую ткань эпилога вплетаются микрофрагменты Гавота – последней части Третьей партиты *E dur*, которая в метацикле Баха символизирует идею Бессмертия и Вечности как непрерывного вращения Космоса. Вечное движение как inferнальный танец смерти, по версии Барановой [1], в её концепции старинной сюиты становится обращением к Вечному средствами «бренного». В процессе развития появляются цитаты и аллюзии из первой и второй частей Первой сонаты, третьей части Второй сонаты, Чаконы из Второй партиты Баха, из Концерта для скрипки с оркестром *a moll* Вивальди, каприсов Паганини, Первой и Второй сонат Изаи для скрипки соло и Чаконы из Сонаты Бартока. Так идея эха прочерчивает в драматургии наиболее важные вехи из истории жанра сольной скрипичной сонаты, предвещающие творение Щедрина: Бах – Вивальди – Паганини – Изаи – Барток – Щедрин. Монограмма Д. Шостаковича подключается к процессу развития в Седьмой вариации, достраивая *парад фигур* предшественников.

Звуковой материал темы начинает материализоваться в законченный образ именно в Первой вариации. Тема-каркас выстраивала Пространство и Время точечными вспышками, секундными «вздохами» и «криками». Напротив, Первая вариация тематична. Складывается впечатление, что исходный набор интервалов «каркаса» есть вступление к «нормальной», достаточно развёрнутой теме, то есть Первой вариации, воссоздающей внутренне контрастный, экспрессивный и драматический образ трагического надлома. В её начале (партия «реальной» скрипки) использованы отражения интервалов и их обращений в разных регистрах, сопоставленные с аккордами, подобно тому как это происходит в Адажио и фуге Первой сонаты Баха и первой части Первой сонаты для скрипки соло Изаи³. Автор опирается на весь интервальный арсенал в пределах двух октав. Особенно часто сопоставлены тритон – секунда, малая секунда – большая септима, малая терция – большая секста, малая секста – большая секста, малая септима – большая нона. Взаимно отражаются органые пункты (внизу – *gis* или *g*, вверху чаще *d* третьей октавы и его «растяжка» на *cis* и *es*). Аккордово-интервальные фрагменты контрастируют в фактуре «микрокадром» с контрастными или каноническими полифоническими «врезками» и отражаются в «эхо-пластах». Кажется, что эффект эха отодвигается здесь на второй план: в теме-каркасе он включался девять раз, в Первой

вариации – три. Но идея зеркала главенствует *внутри* партий «реальной» и «инфернальной» скрипок: вариация в симметричной трёхчастной форме (13–9–13) с *зеркальной репризой*.

Логика развития Первой вариации – от сопоставлений интервалов по вертикали к каноническим линиям формулы *passus duriusculus es-d-cis-c*. Она проводится 5 раз как микрорефрен в вершинных акцентах 7–10 тактов, в каноне в нону в 15–16 тактах, 20–21, 23–24, 27–29 тактах. И всё это вместе контрастирует *прорыву мотива Рока cis-d-d-h-cis-c*, синтезированному из интонаций секунд и терций. Его появление в экспозиции происходит внутри разорванного по вертикали мотива креста, а два варьированных повтора (*эхо зеркальное* и *эхо секвентное*) приходятся на зеркальную репризу вариации. Значение *лейтмотива как символа Рока* подчёркнуто особым *амбивалентным* штрихом маркированных акцентов с *legatissimo*. Лейтмотив рока семантически перегружен: опирается на контуры мотива креста, монограмму автора и *BACH*. Реприза – *драматическая кульминация вариации*. Конфликты обострены: на том же временном промежутке сталкиваются хроматический *passus duriusculus* и мотив Рока, который вновь звучит внутри «растянутого» по вертикали и горизонтали мотива креста, усиливая напряжение. В конце середины главенствует *passus duriusculus*, меняется тональный центр – *a – es – c – g*, проходит ещё одна искажённая цитата из Баха (21–22 такты).

Если Первая вариация «достроила» основной образ сочинения, обозначила конфликтные силы (герой, несущий свой крест, Рок, силы Зла), то со Второй начинается процесс развития. Следовательно, в композиции целого автор отталкивается не от одной, а от *двух начальных* тем: первая обозначена как тема, но, по сути – это интервально-комбинаторный комплекс, другая – драматическая тема = Первая вариация. Если же опираться на обозначения автора, то из исходного звукового материала в каждой вариации формируются различные по характеру темы. Композитор комбинирует, «лепит» контрастные по фактуре, жанру и типу композиции тематические образования во Второй – Девятой вариациях из набора элементов темы-каркаса. Принцип прорастания из одного корня близок идеям книги «Метаморфозы растений» Гёте и творческому процессу Веберна. Так в вариациях Эхо-сонаты прорастает *мифологема Мирового Древа*.

Стремительные, виртуозно-этюдные Вторая и Третья вариации – пример реминисценций непрерывных движений эпохи романтизма, но в варианте полностью «*выписанной*» *алеаторики* (термин мой. – С. Н.). Взметаясь, словно вихрь или метель, они вкручивают в свои воронки комплексы обоих монограмм, мотивы креста, Рока, *passus duriusculus*, захватывая ещё и варианты *Dies irae*. Возникает впечатление, что либо начались семь катастроф апокалипсиса,

либо мы «влетели» во второй и третий круги ада. Тогда как «стенания» Первой вариации символизировали образ героя, который существует внутри этих катастроф, и ад его души. В этих вариациях воображаемая «мистическая» скрипка оказывается в партии «реальной» на той же строчке (герой внутри звукового потока). Инфернальные эхо-ответы прерывают бег секстолей и разрывают бесконечное движение звукового потока, «застревая» на аккордовых и интервальных элементах первой вариации. Так герой стонами и криками реагирует на катаклизмы, в которые попал. Эти остановки членят бесконечное движение на микроразделы. Автор использует в ремарках такие обозначения, как *senta espressivo* (предельно экспрессивно), *quasi improvisata* (словно импровизация), что даёт исполнителю возможность свободно истолковывать временные рамки остановок на более крупных слигovaných длительностях – звуках *эха*, которые в условиях мистического демонического вихря поданы флажолетами с *pizzicato* на пустой струне или «на крике» *sforzando* с резонансом пустой струны, придавая образам зловещий колорит. «Кадры» остановок запечатлели, в основном, фрагменты из первой вариации: точки *мотива Рока*, *catabasis* темы в верхнем голосе, её начальный элемент в тактах 44–45. Композиция строится по принципу ядра и развёртывания: трёхтактное ядро постепенно расширяется до 16 тактов, затем зеркально отражается во втором (15 такт) и третьем (16 такт) разделах формы, постепенно сжимаясь. Но масштабные соотношения симметричны, как в Первой вариации.

Основной микромотив Третьей вариации, продолжая линию стремительного бега секстолей, отталкивается от мотивов креста, *BACH*, Рока и комплекса *anabasis* из темы-каркаса. Материал *эхо-остановок* прорабатывается в этой вариации как барочный тематизм токкатного типа со скрытыми голосами. Они открывают точки движения секстолей, будучи микроядром каждой волны и дорастая в кульминации до двух тактов. В конце вариации все *эхо-элементы* полностью вживляются в виртуозную ткань, синтезируясь в новый, полифонизированный тип фактуры.

Резко контрастирует всем предыдущим драматически напряжённая Четвёртая вариация – *первая драматургическая кульминация Сонаты*. В «неистовстве» и агрессии 12 тактов первого раздела угадывается *фактурная модель 13-го каприса Паганини*, многократно усиленная выкрикиванием аккордового марката на *fortissimo*, интонационной основой которого является авторская монограмма. Мотивная ячейка ритмически непрерывно варьируется, как у Стравинского в финале «Весны священной». Кинематографическая смена микрокадров резко тормозится приёмом «стоп-кадра» с внезапной остановкой на фермате: сюда вторгается мотив Рока на *fff*, который сменяет образно-звуковой разлом лирически экспрессивной жалобы среднего раздела. Так возвраща-



ется трагический образ Первой вариации, становясь репризой с повтором всех тематических элементов, фактуры, интервальной полифонии, микроструктуры и полного набора риторических фигур.

Самая масштабная по протяжённости (85 тактов) – мистико-инфернальная Пятая вариация. Приём эха властвует и по горизонтали – *во времени*, и по вертикали – *в пространстве*. Основой драматургии является конфликтный микродиалог: *первый* микрокадр – «шелест» инфернальной метаморфозы фактуры барочной токкаты (с аккордовыми и интервальными скачками arco, pizzicato левой рукой на пустых струнах) противопоставлен *второму* микрокадру – мистическому эхо «в заоблачных далях» флажолетов высоких позиций (*e-cis* третьей – четвёртой октав). Ядро повторяется четырежды, всякий раз варьируются мотивы креста, распятия, воспроизводя интонационные опоры аллеманды и куранты Второй партиты Баха. Постепенно ядро единой полосой звукового потока заполняет собой всё пространство. В его развитии – три волны. Комплекс барочной токкаты то разрастается до терцдецимы, то сжимается до секунды, отталкиваясь от всех пустых струн скрипки: *d-a-g. D* – органнй пункт снизу, *e-a* – точки отталкивания сверху. Гаммообразные мотивы скрытых голосов срываются в ниспадающую линию рикошета, сжимаясь до мотива *VACH* и неожиданно упираясь в тишину паузы. *Вторая* волна токкаты динамически разрастается до кульминации. Накопленная энергия отражается в *эхо-pizzicato* двух ярусов ниспадающих интервалов, упирающихся в кластер с тритоном. Высший ярус – токката аккордов *pizzicato* – содержит три восходящих ступени с кульминацией-срывом в *glissando*. *Третья* волна – динамическая реприза мистической первой. Но теперь рикошет-пассаж является ядром токкатных скачков, буквально влетающих в следующую, жёстко агрессивную и гротескную Шестую вариацию. Её демонический образ создают тяжело падающие, маркированные интервалы, которые, по замыслу автора, должны звучать ещё и *legato*. Они заимствованы из токкатного *pizzicato* второй волны предыдущей вариации. Свободный второй голос «распевает» *мотив Рока* и мотив из мелодических вершин интервалов Первой вариации. Четырёх-фазная композиция Шестой вариации строится по принципу масштабного сжатия: с двумя цезурами и сменой ритма. В кульминации фигурирует новый *лейтмотив крика* – вопль отчаяния (октава с ноной и септима с секстой). Экспрессия и гротеск соединены здесь с трагическим ужасом, словно раскрылись бездны преисподней.

Седьмая и Восьмая вариации построены как *эхо-эффект* ступенчатых (в Седьмой) или противоположных восходящих – нисходящих (в Восьмой) линий. Скерцо в жанре токкаты-гарантеллы Седьмой вариации «прорабатывает» точки-контуры барочной токкаты Пятой, но каждая точка «прорастает»

в новые трихордные, линейно-интервальные микромотивы, достигающие до восходящих арпеджио по нон- и ундецимаккордам. Бегущие линии *glissando* микропассажей создают иллюзию адского безостановочного движения и кружения. Время сжимается до предела. Вопросы-ответы стремительно сменяют друг друга: стаккатный мотив – реплика «реальной» скрипки, *legato* – ответ-эхо. Последняя в первой волне с *moll'* ная линия арпеджио прерывается на тритоне и пассаже на нонаккорде. В последующем «вокализе» речитатива он разрешается в тонику *g moll'* я, *точно воспроизводя окончание первой части Первой сонаты Баха*.

Композиция разрастается до сложной двухчастной формы. Второй раздел воспроизводит репризу из барочно-мистической Пятой вариации с её «сакральными» точками скрытого голоса. Но вместо рикошета в уступах восходящих пассажных линий использован штрих *sautille*. Смена штриха соотносится с экспозицией и репризой второго раздела, где инфернальность образа подчеркнута штрихом *sul ponticello*. Теперь *штриховые взаимодействия постоянно поддерживают иллюзию двойственности «реального» и «мистического» пространств*. Возникновение звуковых точек диссонансных гармоний, отталкивающихся от пустых струн, абсолютно непредсказуемо, похоже на *выписанную алеаторику*. Мимоходом в конце вариации, на шестую долю такта происходит-таки разрешение в тонику, но композитор мгновенно переключает внимание на новый «кадр» – лаконичную и феерически стремительную Восьмую вариацию: достигнутая на мгновение, тоникальность тут же уничтожается. Восходящие и нисходящие линии пассажей летучего *staccato* Восьмой стремительно «обгоняют» друг друга, двигаясь по звукам минорного и целотонного ладов у «реальной» и «мистической» скрипок, продолжая развивать принцип *зеркальности* их миров. Опорные звуки пассажей воспроизводят движение интервалов, представленных в Первой вариации, а линии верхних и нижних акцентов этих опор содержат монограммы *b-a-c-h, es-e-d, d-es-c-h*, мотивы главной темы Ноктюрна из Первого скрипичного концерта Шостаковича.

Кульминация сочинения – *зона трагической катастрофы* – охватывает Девятую вариацию и Эпilog. Инфернальная токката-гарантелла Девятой вариации, сотканная штрихами *bricolage* и *sautille*, – ярко агрессивный, демонический образ. Несовпадение мотива и метра за счёт парной группировки интервалов в ломанных триольных аккордах рождает две мелодические линии. Одна скрыта в опорах аккордов и диалогизирует с другой, образованной их мелодическими вершинами. В развитии фаз-волн вариации масштабная вторая фаза накладывается на прорыв *исходного* аккордово-интервального комплекса Первой вариации, подготовленного звуками последних интервалов токкаты: *gis-d-a-b* – чуть сдвинутые точки

её начала, затем – аккорд *d-ais-h*. *Встреча с прошлым*, краткий напряжённый диалог сиюминутного и *недавно прошедшего* возвращает репризы темы-каркаса и Первой вариации. Процесс непрерывного движения оказался бегом по кругу. Герой вернулся к самому себе, к своим размышлениям, которые не разрешены, но приобрели ещё более напряжённый характер. Ибо Эпилог – зона смерти героя цикла – *высшая кульминационная зона моноцикла* и динамическая реприза Первой вариации и темы-каркаса. Острое столкновение тематических субъектов, символизирующих образы художника-творца и Рока, «реального» и «инфернального» пространств, в эпилоге поручено только «реальной» скрипке. «Мистический» диалог оказался внутренним, психологическим. Противопоставление «реальной» и «инфернальной» скрипок сохранено здесь в *стилевом диалоге*. Это в прямом смысле – диалог эпох: на сомнения и координальные конфликты *настоящего*, терзающие героя, эхо отвечает воспоминаниями о божественной чистоте и идеалах музыки прошлого. В ответ на возгласы и мольбы «реальной» скрипки в партии эха звучит образ светлой молитвы и шествия из *Andante* Второй сонаты Баха. Таков первый итог – возможное Спасение души в молитве. По мере приближения к концу спорадически всплывают фрагменты из Гавота Третьей партиты как обещание серафических радостей в Вечной жизни, совпадая с религиозной концепцией танца в культуре барокко (предложенной Т. Барановой [1]). Проходя жизненный цикл-путь, автор через цитаты конспективно воспроизводит *круг церковного кален-*

даря метацикла Баха от Первой Сонаты к Третьей партите. Трагическая концепция прочитывается в перипетиях Эпилога: момент смерти героя представлен почти материально. Фрагменты Первой вариации и темы-каркаса разрываются на интонации и отдельные точки-звуки, иллюстрируя «распадение» души героя на микрочастицы. Этой «душераздирающей» картине противостоят реплики «мистической» скрипки с цитатами Баха – символами незыблемости идеалов Веры и Надежды на спасение. Но зоны Смерти и Надежды в пространстве космоса разнонаправлены временным разрывом «прошлого» и «настоящего».

Эхо-соната Щедрина – масштабное философское, концептуальное сочинение, образец полижанровости высшего порядка, равное по напряжённости мысли шедеврам Баха, Изаи. Принципы сонаты (философская дискуссия о вечных ценностях, интенсивная тематическая работа, двойственность исходного тематизма) синтезированы с закономерностями стиливых вариаций и барочной фантазии, дополнены пуантилистической полифонией звуковых микроэлементов и последовательно проведённой идеей старинного жанра эха. Ведущий приём – полистилистика⁴ – представлен серией диалогов: игра в диалоги Жизни и Смерти, диалоги стилей, диалоги вечного и изменчивого. Работа композитора со звуковыми точками темы-каркаса и монограммами воспроизводит процессы интонационной комбинаторики микроциклов и додекафонных сочинений А. Веберна, точечно-пуантилистическую «тональную додекафонию»⁵ Рапсодии на тему Паганини С. Рахманинова.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ В коде Четвёртой симфонии в «зоне просветления» на фоне светлой звучности *D dur*'ного трезвучия у оркестра соединены по вертикали у хора иудейское, католическое, протестантское и православное песнопения. По замыслу Шнитке, их единение должно противостоять агрессивности современной цивилизации.

² Аналогично развивается процесс в «Рапсодии на тему Паганини» С. Рахманинова, описанный в статье Г. Калошиной и О. Шапарчук [2]. В её начале формируется звуковой «каркас», затем излагается тема Паганини. Система работы Рахманинова с точками темы-каркаса названа Г. Калошиной «тональной додекафонией».

³ Первая соната Э. Изаи посвящена Ж. Сигети, поклоннику сонат Баха, и воссоздаёт его исполнительский портрет. Вторая соната посвящена Ж. Тибо, композитор цитирует Третью партиту, Вторую сонату Баха, танцы фурий и теней из оперы «Орфей» Глюка. В конце торжествует мотив *Dies irae* и образ Смерти. См. анализ сонат Изаи: [3].

⁴ Стиливые диалоги можно рассмотреть в аспекте интертекстуальности.

⁵ См.: [2].

ЛИТЕРАТУРА

1. Баранова Т. Б. О космогонической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко // Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время. Сер. Проблемы музыковедения. Л., 1989. Вып. 3. С. 73–84.

2. Калошина Г. Е., Шапарчук О. В. Тема фаустианства в творчестве Рахманинова (на примере Рапсодии на тему Паганини) // Сергей Рахманинов: история и современность. Ростов н/Д, 2002. С. 68–87.

3. Нестеров С. И. Цикл сонат Эжена Изаи для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. Ростов н/Д, 2009. № 2. С. 165–177.

4. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М.: Музыка, 1990. 352 с.

5. Щедрин Р. К. Эхо-соната для скрипки соло. М.: Сов. композитор, 1984. 12 с.

REFERENCES

1. Baranova T. B. O Kosmogonicheskoy i Religioznoy kontseptsii tantsa v kul'ture Srednevekov'ya, Renessansa i Barokko [About the Cosmogonic and Religious Concept of Dance in the Culture of the Middle Ages, Renaissance and Baroque]. *Traditsii v istorii muzykal'noy kul'tury. Antichnost'. Srednevekov'e. Novoe vremya* [Traditions in the History of Musical Culture. Antiquity. The Middle Ages. The Early Modern Times. "Issues of Musicology" Series]. Vol. 3. Leningrad, 1989, pp. 73–84.
2. Kaloshina G. Ye., Shaparchuk O. V. Tema faustianstva v tvorchestve Rakhmaninova (na primere Rapsodii na temu Paganini) [The Faustian Theme in the Music of Rachmaninoff (on the Example of the Rhapsody on a Theme by Paganini)]. *Sergey Rakhmaninov: istoriya i sovremennost'* [Sergei Rachmaninoff: History and Modernity]. Rostov-on-Don, 2002, pp. 68–87.
3. Nesterov S. I. Tsikl sonat Ezhena Izai dlya skripki solo [Eugene Ysaye's Cycle of Sonatas for Solo Violin]. *Nauchnaya mysl' Kavkaza* [Scholarly Thought of Caucasus]. Rostov-on-Don, 2009, no. 2, pp. 165–177.
4. Kholopova V. N., Chigareva Ye. I. *Al'fred Shnitke* [Alfred Schnittke]. Moscow: Muzyka, 1990. 352 p.
5. Shchedrin R. K. *Ekho-sonata dlya skripki solo* [Echo-Sonata for Solo Violin]. Moscow: Kompozitor, 1984. 12 p.

Жанровые особенности и концепция «Эхо-сонаты» Р. Щедрина для скрипки соло в контексте исканий эпохи

В статье впервые осуществлён анализ жанрово-стилевых взаимодействий, раскрыта концепция трагической катастрофы в «Эхо-сонате» для скрипки соло Родиона Щедрина. Прослежено взаимодействие барочного жанра эха с закономерностями сонаты-поэмы в форме моноцикла, жанрово-стилевыми вариациями, полифонической фантазии. Философская дискуссия о вечных ценностях отражена в напряжённой те-

матической работе: в принципах полифонии микрозвукового контрапункта, полистилистики в диалогах оригинальных тем Щедрина с цитатами Баха, Вивальди, Изай, Паганини, Бартока, Шостаковича.

Ключевые слова: эхо, соната, фантазия, вариации, полистилистика, цитата, монтаж, комбинаторика

The Peculiarities of Genre and Conception of Rodion Shchedrin's "Echo-Sonata" for Solo Violin in the Context of Quests of the Epoch

The article demonstrates analysis of the interactions of style and genre and discloses the concept of tragic catastrophe in Rodion Shchedrin's "Echo Sonata" (dedicated to the composer's friend, German violinist Ulf Höllscher) for the first time. The author traces out interaction of the Baroque echo genre with the regular stylistic traits of the sonata-poem in the form of a monocycle, the genre-related stylistic variations and the contrapuntal fantasia. The philosophical discussion of the eternal values is reflected in

the intense thematic development: in the principles of polyphony of the microsonic counterpoint and in the polystylistics in the musical dialogue between Shchedrin's themes with quotations of J.S. Bach, Antonio Vivaldi, Eugene Ysaye, Nicolo Paganini, Bela Bartok and Dmitri Shostakovich.

Keywords: echo, sonata, fantasy, variation, polystylistics, quotation, mounting, combinatoriality

Нестеров Сергей Игоревич

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры
струнных инструментов
E-mail: aist.05@mail.ru
Ростовская государственная консерватория
им. С. В. Рахманинова
Российская Федерация, 344002 Ростов-на Дону

Sergei I. Nesterov

Candidate of Arts,
Professor at the Department for String Instruments
E-mail: aist.05@mail.ru
Rostov State S.V. Rachmaninoff Conservatory
Russian Federation, 344002 Rostov-on-Don

