

Научная статья
УДК 78.071.1
DOI: 10.36871/hon.202601117

IN MEMORIAM

ТРАДИЦИЯ *HOMMAGE* В ТВОРЧЕСТВЕ РОДИОНА ЩЕДРИНА (1932–2025)

Ольга Павловна Сайгушкина

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова
190068, Российская Федерация, Санкт-Петербург,
Театральная площадь, 3, литер «А»
Российский государственный педагогический университет
имени А. И. Герцена
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, набережная реки Мойки, 48
olgasaigush@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8343-4397

В статье рассматриваются некоторые важные особенности композиторского стиля и языка Родиона Константиновича Щедрина, оставившего богатейшее творческое наследие. Отмечаются такие черты, как нестандартность и непредсказуемость его творческой манеры, проявившиеся в создании новых жанров и форм, самобытности интонационного языка, ритмической изобретательности, тембровой красочности, полифонической изощренности, органичном сосуществовании традиционного и оригинального. Показано, что глубинные пласты русской национальной музыкальной культуры естественно сплелись в его наследии с достижениями мировой классики и неожиданными стилистическими находками. Акцентируется такая область творчества Щедрина, как произведения в рамках традиции *hommage*, приемы работы с которой в настоящее время широко используются многими авторами в разных областях искусства. Перечисляются и описываются некоторые типы *оммажа*, позволяющие понять, как прогрессирует сегодня данное явление. Приводятся примеры сочинений, следующих этой традиции и развивающих ее. Характеризуется ряд опусов Щедрина, в которых он вступает в диалог с композиторами и стилями разных эпох.

Ключевые слова: Родион Щедрин, особенности стиля Р. Щедрина, традиция *оммаж*, диалог с композиторами, музыкальные стили разных эпох

Для цитирования: Сайгушкина О. П. Традиция *hommage* в творчестве Родиона Щедрина (1932–2025) // Художественное образование и наука. 2026. № 1 (46). С. 117–126. <https://doi.org/10.36871/hon.202601117>

Original article

IN MEMORIAM

THE HOMMAGE TRADITION IN THE WORKS
OF RODION SHCHEDRIN (1932–2025)*Olga P. Saygushkina*

Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
3, liter "A" Teatralnaya pl., 190068, Russian Federation
Herzen State Pedagogical University
48 nab. reki Moiki, Saint Petersburg, 191186, Russian Federation
olgasaigush@mail.ru, ORCID: 0000-0001-8343-4397

This article examines some important features of the creative style of Rodion Konstantinovich Shchedrin, a composer who left behind a rich legacy. These features include the unconventionality and unpredictability of his creative approach, as evidenced by his creation of new genres and forms; his original intonation language; his rhythmic ingenuity; his colourful timbre; his polyphonic sophistication; and the organic coexistence of tradition and originality. The deep layers of Russian national musical culture are shown to have been naturally fused with the achievements of world classics and unexpected stylistic discoveries in his legacy. The author focuses on the theme of homage in Shchedrin's work, a method which is currently widely used by many authors in various fields of art. Some types of homage are listed and described to illustrate how this phenomenon is evolving today. Examples of works following and developing this tradition are given. A number of Shchedrin's opuses are characterized, in which the composer engages in a dialogue with composers and styles from different eras.

Keywords: Rodion Shchedrin, features of R. Shchedrin's style, homage tradition, dialogue with composers, musical styles of different eras

For citation: Saygushkina O. P. The Hommage Tradition in the Works of Rodion Shchedrin (1932–2025). *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2026, no. 1 (46). P. 117–126. <https://doi.org/10.36871/hon.202601117> (In Russian)

От Родиона Щедрина всегда ожидали чего-то необычного, и он эти ожидания оправдывал. Нестандартность и непредсказуемость — существенные черты его творчества — проявлялись в создании новых жанров и форм, самобытности интонационного языка, ритмической изобретательности, тембровой красочности, полифонической изощренности. В опусах Мастера удивительно органично сосуществовали традиционное и оригинальное: глубинные пласты русской национальной музыкальной культуры и достижения мировой классики, современные композиторские техники и неожиданные стилистические находки.

Родион Константинович не стремился к новому ради новизны как таковой, особенно это справедливо в отношении авангардных приемов письма. В ряде интервью он высказал мысль о том, что к концу XX века компо-

зиторам стало намного легче жить и творить, так как исчезла необходимость следовать каким-либо нормам и канонам. Появилась возможность оставаться самим собой, не следуя никакой моде, не боясь упреков в отсталости и несовременности. «Конечно, авангард совершил множество открытий — в нотописи, в звукозаписи, в противопоставлениях, в контрастах. И все это было бы замечательно, если бы не было диктатуры авангарда, — говорил Щедрин, — ...он ведь просто исключал существование человека иной творческой ориентации — такой человек просто ноль, зеро, дилетант, ничтожество, если не исповедует нашей музыкальной религии...» [13, 175].

Своему творческому кредо он никогда не изменял: «Я не намерен отречься ...ни от единой музыкальной строки, что я писал... На каждой партитуре ясно виден знак време-

ни, в котором я жил, и я думаю — это хорошо. Я более верил и верю в силу художественной интуиции композитора, чем в трезвый расчет или удачливый подбор системы, на которую сегодня есть спрос на музыкальном рынке. Меня не увлекала поспешная смена знамен, скажем, графики серийности на статику минимализма. Наверное, в этом и моя сила — и моя уязвимость», — писал он [10, 294].

Щедрина вдохновляли яркие и неповторимые явления прошлого и современности из многих сфер искусства. Его музыка часто рождалась в диалоге с историческими и индивидуальными композиторскими стилями, музыкальными направлениями, знаковыми культурными событиями разных эпох. Но обращаясь к этим источникам, Щедрин переосмысливал их в своей неповторимой манере, сочетая разнородное, а иногда и стилистически противоположное, что в конечном итоге, однако, воспринималось как проявление его оригинального композиторского почерка. Родион Константинович стремился решать творческие задачи, следуя каждый раз непроторенным путем. Он считал, что никакие стилевые направления и технологические системы не могут считаться универсальными и «претендовать на абсолютную монополию» [10, 21–22].

Эстетические установки Щедрина заставляют вспомнить об одной из главных отличительных черт искусства вообще и XX века в особенности — его игровом начале. Одним из самых выдающихся авторов, «игравших» со стилями и жанрами, был Игорь Стравинский. Из этой тенденции выросли разные творческие проявления: полистилистика, образно-стилевые аллюзии, цитирование и квазичитирование, коллажность, монтажность, свободное обращение с чужим музыкальным материалом и т. п. Состоялось своеобразное обобщение музыкального творческого пространства. Родион Щедрин писал: «Начиная каждое новое сочинение, я всегда ищу индивидуального решения избранной теме. Ищу тот ход, ключ, что ближе, органичнее всего соотнесется с литературным источником, с сюжетом, если на письменном столе у тебя, скажем, сценическое произведение. В этом смысле метод работы, скажем, Стравинского (или Пикассо в живописи) мне ближе, чем, например, метод работы Прокофьева, когда, о чем бы Прокофьев ни писал — “Ромео и Джульетта”, “Война и мир”, “Семен Котко”, — своя стилистическая индивидуальность для него определяющая... Стравинский

же всегда искал сугубо индивидуального подхода к каждой новой теме. Вспомним, наугад, “Петрушку” и “Пульчинеллу”, “Историю солдата” и “Аполлон Мусагет”... Кому-то из критиков тех лет даже казалось несовместимой для одного композитора стилистическая разноликость сочинений. А из сегодня мы отчетливо видим, что каждую ноту писала одна рука, рука Стравинского. Каждая нота — это Стравинский, на каждой ноте стоит его “роспись”» [10, 285].

Еще одной чертой, отличающей Щедрина от композиторов, склонных в своем мироощущении и творчестве к замкнутости, отстраненности от публики, явилась его принципиальная направленность на слушателя. Он неоднократно говорил о своем желании добиваться взаимопонимания со слушателем в сознательных поисках приемов, этому способствующих: «Я убежден, что как бы ни были совершенны музыкальная драматургия и архитектоника произведения, оно может “не дойти”, оставить аудиторию скучающей. И дело тут не только в качестве музыки, а в отсутствии у композитора драматургического чутья, умения найти и заострить контрасты образов и, в соответствии с ними, темпов, ритмов, приемов изложения» [12, 40–41].

Щедрина были доступны все области музыкального искусства — он привольно чувствовал себя в старинной и современной полифонии, любых фольклорных жанрах, опере, балете, инструментальной и хоровой музыке. Воспитанник Ю. Шапорина и Я. Флиера, прекрасный пианист, Щедрин большое внимание уделял фортепиано, блестяще и эффектно исполняя свои многочисленные фортепианные опусы, отличавшиеся нередко значительной пианистической сложностью.

Каждый раз, представляя новое сочинение, Родион Константинович обновлял стилистику, форму и содержание модели, которой следовал. Подобная игра стилями вписывается в современную практику использования традиции *hommage*, которая сегодня трактуется как своего рода универсальный способ общения творцов в культурном пространстве. Щедрин отдал должное этому диалогу с коллегами по композиторскому цеху во многих своих сочинениях.

Жизнь культурного явления *hommage* (оммаж), в переносном смысле — дань почтения, дань памяти — в музыкальном искусстве продолжается уже не одно столетие. Некоторые исследователи считают, что

эта традиция родилась еще в эпоху барокко [7, 116]. Тогда это были, как правило, сочинения-посвящения торжественным событиям и выдающимся личностям. Т. Баранова-Монигетти рассматривает оммаж как разновидность «музыки на случай»: «Музыка, специально сочиненная по случаю торжественных событий — коронаций, военных побед, бракосочетаний высоких особ, — имеет многовековую историю. Ей отдали дань композиторы эпохи *ars nova*, старые итальянские мастера, нидерландские полифонисты, Пёрселл и Бёрд, Люлли и Шарпантье, Гендель, Гайдн и Бетховен, Берлиоз и Лист», — утверждает она (ссылаясь на *Stevens D. W. Choral music // Britannica*). — А в XX веке получили распространение коллективные оммажи» [1].

За прошедшие столетия оммаж вырос, развился, «разветвился», приобрел очень разные, порой причудливые формы. Композиторы с огромным интересом и энтузиазмом осваивают «чужие творческие территории» и сочиняют опусы-оммажи, используя для этого самые разнообразные творческие приемы. А вот исследователи упоминают это понятие достаточно редко, при этом обращаясь с ним как с чем-то давно известным и не требующем дополнительных объяснений [1; 6; 7]. Можно заключить, что существует значительная диссимметрия между научно-теоретическим освоением понятия *hommage* в академическом музыкознании и практической деятельностью художников из разных сфер, работающих в рамках этой традиции.

Интересно отметить также, что в последние годы слово чаще всего пишется на русском языке без кавычек, что особенно характерно для многочисленных статей на эту тему в интернете. Обратимся к определениям. «Словарь иностранных слов» разъясняет: «ОММАЖ, а, м. [франц. *hommage* <*homme* вассал; букв. человек]. Художественный прием, заключающийся в создании произведения искусства, отсылающего к другому известному произведению за счет использования его элементов, мотивов или стилистики. Оммаж не является плагиатом. Оммаж основан на глубоком понимании и уважении к первоисточнику» [14, 1315]. Приведем также лаконичное определение «Словаря иностранных музыкальных терминов»: «*hommage* (фр. оммаж) — посвящение» [5, 78].

Следует отметить, что оммаж сегодня толкуется в большинстве случаев расширительно и отсылает не столько к другому известному произведению, сколько к об-

разной художественной системе в целом, а также оригинальному авторскому стилю, неповторимой индивидуальной композиторской манере, способам работы с материалом, включающим в том числе цитирование, квазицитирование и т. п. В данном случае краткое определение оммажа как «посвящения» (без лишних уточнений) более удачно отражает способ его бытования¹.

В последнее время интерес к оммажу проявляют и юристы, пытаясь ограничить какими-то рамками явление, становящееся уже практически неуправляемым с точки зрения соблюдения авторских прав: «Сфера искусства всегда строилась на копировании и заимствовании, один художник вдохновлялся работами другого и создавал свои собственные шедевры. Развитие авторского права вносит в этот процесс свои коррективы: творцы могут свободно перенимать идеи друг друга, охраняться будет лишь форма произведения. Так, в большинстве случаев необходимо получать разрешение для использования чужого произведения или его частей, иначе такое использование может быть признано нарушением исключительного права на произведение» [3, 67]. В статье перечислены некоторые характерные особенности оммажа, а на самом же деле — это список ограничений, позволяющих хотя бы отчасти контролировать проявления традиции *hommage*, которая давно «вышла из берегов».

В интернет-пространстве понятие употребляется широко, трактуется как давно знакомое и привычное. По запросу «*hommage* определение» в одном только в Яндексе обнаружилось 124 тысячи результатов. Так, на сайте *kulturologia.ru* оммаж трактуется как разноплановое, всеохватывающее явление, что соответствует, по всей видимости, настоящему положению вещей: «Каким бы ни был

¹ Довольно часто возникают вопросы, чем оммаж отличается от близких понятий, таких как *mimesis*, аллюзия, реминисценция и даже плагиат. Плагиат — неправомерное заимствование. *Mimesis* — (греч. Μίμησις, подражание) — в самом общем смысле — подражание искусства действительности (один из основных принципов эстетики). Аллюзия (лат. *Allusio*, шутка, намек) — стилистическая фигура, отсылка, намек на общеизвестный факт, сюжет или фразу. Реминисценция (лат. *Reminiscentia*, воспоминание) — элемент художественной системы. Вызывает, как правило, бессознательные ассоциации благодаря использованию общей структуры, мотивов, деталей известных произведений искусства.

очередной замысел художника, музыканта, модельера, дизайнера — он не возникает из ниоткуда, а основан на том, что человечеством уже придумано. ...Иногда творение гения прошлых веков лишь вдохновляет на создание нового, иногда давно признанные шедевры пародируются или просто воссоздаются по новым технологиям. ...Постмодернисты уверены, что в мире форм невозможно создать что-либо новое. Есть смысл поэтому обращаться к произведениям прошлого, переосмысливать их. При этом не исключены ни ироничный подход при воспроизведении давнего шедевра, ни собственный вклад в художественное высказывание — ведь, несмотря на указание того, кому посвящен *оммаж*, подпись художника-создателя произведения остается прежней» [11].

В области академической музыки, особенно современной, существует неисчислимое количество примеров использования разных типов *оммажа* и способов работы с чужим материалом. Вопросы типологии *оммажа* требуют своего обсуждения в первую очередь, и, очевидно, это станет непростой проблемой, поскольку многие явления, которые раньше не соотносились с этим понятием, тем не менее вполне могут рассматриваться в границах данной традиции.

Приведем лишь некоторые примеры для того, чтобы в первом приближении очертить области применения и типы *оммажа*. Существует множество сочинений, которые можно условно обозначить «в манере» и «в стиле»: «В манере Бородина» и «В манере Шабрие» Равеля, цикл пьес Л. Ховарда «*Opus 25*», (24 прелюдии в стилях 24 композиторов²), близки к ним *портреты-подражания*, такие как «Сеговия» Альбера Русселя (для гитары или фортепиано), этюд Грига «Оммаж Шопену», Импровизации № 15 Пуленка «*Hommage à Edith Piaf*».

Вполне справедливой, на наш взгляд, кажется принадлежность к рассматриваемому явлению *оммажей-монограмм*, которые представлены двумя основными направлениями: а) близкие стилю композитора, б) в собственном стиле. Их адресность определяет, как правило, смысловые и стилистические аспекты сочинения. Лидируют *BACH*

и *DSCH*, но есть и более редкие, как, например, *eS-A-C-H-E-re* — коллективный *оммаж* швейцарскому дирижеру и меценату Паулю Захеру. В этом начинании, инициированном в 1976 году Ростроповичем, участвовали Бриттен, Лютославский, Дютыйё, Берно, Хинастера и др. Другой пример коллективного *оммажа* — оркестровая сюита-вариации на имя Маргариты Лонг — была создана группой композиторов, трое из которых были членами французской «Шестерки». Можно вспомнить и более популярные сочинения с зашифрованными именами: *ABEGG* (Шуман), *GADE* (Григ), *GABRIEL FAURE* и *HAYDN* (Равель) и многие др.

Довольно часто сегодня встречаются *оммажи*, основанные на фрагментарном и произвольном использовании известных произведений, как, например, «Фуга на фрагмент Шопена»³ Рональда Стевенсона. Появился даже термин *Shred* (*нарезка, шинковка*): «Джем — *Igor Levit Shred*» так назвал свой *оммаж* Бетховену молодой немецкий пианист российского происхождения Игорь Левит. Как известно, джем или джем-сейшн — это совместная импровизация на заданную тему, когда каждый может играть, что и когда пожелает. Левит начинает импровизацию (которую подхватывают оркестранты), используя фрагменты Второго фортепианного концерта Бетховена, и перемежает их фрагментами «чего-то авангардно-атонального». Дмитрий Курляндский представил в 2017 году *оммаж* Берлиозу на Манежной площади Петербурга. В исполнении камерного оркестра прозвучало произведение «*Recollections*» («Воспоминания»), состоящее из произвольно тасуемых фрагментов симфонии «Гарольд в Италии». Автор предложил публике «бродить по произведению Берлиоза именно так, как это происходит в воспоминаниях — непоследовательно, немного сумбурно и не слишком отчетливо» [4].

Черты *оммажа* несут в себе многочисленные *вариации на известные темы*, особенно это относится к выдающимся музыкальным образцам, таким, как *Allegretto* из Седьмой симфонии Бетховена, на тему которого Шуман сочинил «Этюды в форме свободных вариаций». По фактуре они более всего напоминают 32 вариации Бетховена до минор. Федерико Момпоу в своих Вариациях мастерски «исследует» богатые выразительные воз-

² В стилях Гайдна, Сати, Грига, Мендельсона, Бартока, Форе, Скарлатти, Бетховена, Шумана, Гершвина, Шуберта, Прокофьева, Брамса, Рахманинова, Дебюсси, Пахельбеля, Шопена, Скрябина, Элгара, Баха, Моцарта, Шостаковича, Равеля, Листа.

³ Использован фрагмент первой темы соль минорной баллады Шопена.

возможности темы Прелюдии Шопена ля мажор, которые сам Шопен «не реализовал». Расширяя этот круг, думается, можно сказать, что и транскрипции являются проявлением уважения, признательности и внимания к автору, чье произведение привлекло внимание транскриптора.

К оммажам, вероятно, можно отнести пьесы, именуемые «*Tombeau*». Равелевский цикл пьес «*Le tombeau de Couperin*» отсылает к стилистике столь любимых и Равелем, и Дебюсси французских клавесинистов, к жанрам старинной сюиты, а также содержит посвящения друзьям, погибшим во время войны. К этому же типу относятся «Пьеса на гробницу Поля Дюка» Мессиаана, «Короткая песня памяти Альбера Русселя» Пуленка и многие другие. Ю. Бочаров, подробно исследующий *Tombeau* в инструментальной музыке эпохи барокко, термин «оммаж» не употребляет, однако его замечание о том, что в ряде случаев «на первый план выходит уже не боль утраты конкретного человека, а прославление его памяти» [2, 7], позволяет также оценивать эту традицию в рамках оммажа. Подтверждением может служить и такое его замечание: «...в 1921 году как дань уважения Клоду Дебюсси окончательно сложилось созданное по инициативе Анри Прюньера *Tombeau de Claude Debussy* в виде некоего коллективного опуса, состоящего из десяти композиций (преимущественно фортепианных), авторами которых стали Поль Дюка, Альбер Руссель, Джан Франческо Малипьеро, Юджин Гуссенс, Бела Барток, Флоран Шмитт, а также Мануэль де Фалья, Морис Равель, Эрик Сати и Игорь Стравинский. Но в данном случае, как несложно заметить, речь, скорее, может идти о возрождении на “музыкальной” основе давней традиции поэтических *tombeaux*» [2, 8].

Оммажи-посвящения здравствующим персонам также весьма популярны: коллективная работа «Оммаж Падеревскому» (альбом фортепианных пьес 17 композиторов) был призван отметить торжественную дату — 50-летие со дня американского дебюта музыканта. Однако издано произведение было только в 1942 году, так что Падеревскому, ушедшему из жизни в 1941-м, с ним, к сожалению, познакомиться не довелось. А вот на премьере оммажа Маргарите Лонг, о котором упоминалось выше, сама героиня присутствовала.

Близки по назначению к предыдущему типу *оммажи-поздравления*. Стравинский собственноручно изготавливал декоративно-

графические открытки-поздравления (с нотным текстом!) для своих друзей: Веры Судейкиной, Пабло Пикассо, Марселя Дюпре, Дариюса Мийо, Петра Сувчинского, Нади Буланже, Мэри Кёртис и многих других [1]. В свою очередь, друзья посылали Стравинскому музыкальные поздравления на юбилеи. Самые известные принадлежат Дебюсси (3-я часть цикла «По белым и черным»), Мессиаану, Булезу, Кшенеку, Хиндемиту и др. Иногда это были законченные сочинения, а иногда краткие зарисовки-эспромты в духе самого Стравинского. Так, Мессиаан прислал «Песнь дрозда», записанную нотами. В 2022 году по инициативе редакции «Музыкальной академии» коллекция оммажей Игорю Федоровичу пополнилась целым рядом новых сочинений наших современников — Кшиштофа Мейера, Александра Кнайфеля, Ивана Соколова, Настасьи Хрущевой [1].

Оммаж-стимул позволяет использовать чужую идею или материал в качестве пробуждающего фантазию средства. Композиторы XX–XXI веков часто рассуждают о том, что музыка как глобальное явление культуры существует в идеальном мире сама по себе. «Мир музыки бесконечен в принципе, а композитор выступает в роли контактера», — говорил А. Шнитке [8, 206]. У Шнитке есть примеры полусутоливого отношения к классикам. Например, сочинение «*Moz-Art*» первоначально называлось: «Подлинная подделка под Моцарта», другой вариант названия — «Бемоль, изъеденный молью». Потом появились и «*Moz-Art à la Haydn*» и «*Moz-Art à la Moz-Art*», в которых используется частично сохранившаяся музыка Моцарта. Леонид Десятников признается в интервью, что его часто вдохновляют чужие идеи. Есть у него «Вальс в честь Диккенса», пьесы «По канве Астора» для фортепианного квартета, «Посвящение Пьяццолле» — два танго в транскрипции для скрипки, контрабаса, фортепиано и бандонеона. В последнем из упомянутых опусов звучит музыка двух известных танго «Счастье мое» Ефима Розенфельда и «Утомленное солнце» Ежи Петербургского. При этом транскрипции Десятникова сделаны столь эффектно и талантливо, что воспринимаются как оригинальные сочинения.

В этом перечне содержатся далеко не все варианты использования традиции *hommage*. В рамках журнальной статьи их невозможно даже просто упомянуть. Но и краткое перечисление дает возможность понять, насколько широко и охотно композиторы взаимодейству-

ют с иным языком, образной системой, стилем, обогащаясь новыми впечатлениями и вдохновляясь общением с творчеством коллег.

Родион Константинович также любил и часто использовал прием *оммажа*, о чем свидетельствуют его произведения. Иногда это понятно из названия, как, например, *Hommage To Chopin* для четырех фортепиано (1983) *op.* 64, а иногда о его «общении» с чужим произведением или стилем говорят приемы работы с материалом, в том числе такие, как использование цитат или квазицитат. В ряде произведений, где указан автор, с которым Щедрин вступает в диалог, он не цитирует чужой материал, но стилистически приближается к нему, словно пытаясь понять, как живет эта музыка сегодня, какие ее стороны могут быть наиболее актуальны в современном контексте [8, 35]. Это в подлинном смысле слова диалог, соединяющий творчество выдающихся личностей, определяющий стилевые тенденции и целые культурные эпохи. О. Синельникова отмечает, что спектр диалогов Щедрина заметно расширяется на рубеже XX–XXI веков: «Помимо Баха, Чайковского, Россини и Альбениса, в этот круг входят Лассо, Бетховен, Шопен, Барток, Шостакович, при сохранении верности русскому фольклору и знаменному распеву. Формы диалогов Щедрина с предшественниками многообразны» [8, 34].

В диалог с Бетховеном Щедрин вступает в «Прелюдии к 9 симфонии Бетховена», «Гейлигенштадском завещании Бетховена»; с Шостаковичем — в «Симфонических этюдах “Диалоги с Шостаковичем”»; с Чайковским — в «Чайковский-этюде», с Альбенисом — в пьесе «В подражание Альбенису». Что касается музыки последнего из упомянутых авторов и национальной природы испанского искусства в целом, то нужно подчеркнуть, что она особенно близка Родиону Константиновичу: «Альбениса люблю», — признавался композитор [10, 245].

«В качестве примера, наиболее полно представляющего диалогическую направленность творчества Щедрина рубежа веков, — пишет О. Синельникова, — можно привести “Диалоги с Шостаковичем”. Одночастная композиция рождается как последовательность кратких симфонических этюдов, собираемых способом монтажа небольших контрастных построений. Здесь и фрагменты воспоминаний, и отголоски стиля Шостаковича, и намеки на богатый мир образов его музыки, и даже отблески жанрово- и тем-

брово-персонифицированных тем, мотивов, оркестр с добавлением индивидуальных красок, но все же восходящий к инструментальному составу великого симфониста XX века. Закономерно присутствие знаковой для современных композиторов монограммы *DSCH*, с которой начинается произведение, и автографа автора *Shched*, которым оно завершается» [8, 35]. Способы работы Щедрина с материалом, о которых пишет исследователь, отражают многие особенности использования приемов *оммажа* на современном этапе развития этой традиции.

В некоторых произведениях Щедрин прибегает к цитированию, как например, «Эхо на *cantus firmus* Орландо ди Лассо», «Российские фотографии», «*Hommage a Chopin*», «Играем оперу Россини» (существует в фортепианной версии и переложениях, в том числе для кларнета и фортепиано, для фортепианного трио). Признаки использования *оммажа* можно усмотреть в транскрипциях: «Два танго Альбениса», «*Ave Maria*», а также в «Транскрипции фрагментов оперы “Кармен” для струнного оркестра и ударных инструментов» *op.* 36 или «Кармен-сюите», как более привычно ее называть.

Особое отношение было у Щедрина к творчеству Иоганна Себастьяна Баха. Он вспоминал: «Однажды Шостакович внезапно спросил меня: “Что, если бы до конца Ваших дней Вас отправили на необитаемый остров..., разрешив взять с собой лишь одну партитуру. Какую бы Вы назвали? Даю 30 секунд на размышление”. Я тотчас же ответил: “Искусство фуги” Баха» [10, 294].

Родион Константинович отдал дань композитору, да и целой культурной эпохе в своем «Музыкальном приношении» для органа, трех флейт, трех фаготов и трех тромбоннов. 1983. К 300-летию со дня рождения И. С. Баха» *op.* 65. В. Холопова считает «Музыкальное приношение» самым символическим произведением Щедрина: «В нем, прежде всего, зашифровано три имени: Бах, Берг и Щедрин (Берг — как посредник между Бахом и временем Щедрина). Уже в начальных фразах в голосах рассеяны звуки-буквы всех трех имен... В отношении самого себя, дарящего Баху “Приношение”, автор придумывает символ, еще никогда не игранный в музыкальной практике, — зашифровывает день, месяц и год своего рождения — 16.12.1932, а также рост — 182 см, в виде цифр, ступеневых номеров интервалов (ц. 48, у флейт)» [10, 132].

К полифоническим жанрам и полифонии вообще как универсальному языку Щедрин был особенно расположен. Работа над сложнейшим масштабным циклом 24 прелюдий и фуг, сочинение которого также рассматривалось как дань баховским традициям, продолжалась с 1963 по 1970 год. Спустя два года композитор заканчивает еще один значительный цикл — «Полифоническую тетрадь (25 полифонических прелюдий)» *op.* 50. Более ранние опусы — «Две полифонические пьесы: *Basso ostinato* и Двухголосная инвенция» (1961) также отсылают к конструктивным особенностям письма других эпох и вместе с тем отчетливо указывают на авторский стиль самого Щедрина.

Интересно, броско, неординарно использован *оммаж* как способ работы по моделям в фортепианном цикле «Тетрадь для юношества» *op.* 59, включающем 15 пьес: 1. Арпеджио, 2. Знаменный распев, 3. Играем оперу Россини, 4. Хор, 5. Терции, 6. Величальная, 7. Обращения аккорда, 8. Деревенская плакальщица, 9. Фанфары, 10. Разговоры, 11. Русские трезвоны, 12. Петровский кант, 13. Погоня, 14. Двенадцать нот, 15. Этюд в ля.

Уже из названий пьес видно, на какие именно образцы опирался композитор. Пьесы, задуманные как несложные, оказались настолько непростыми для исполнения, что пришлось снять подзаголовок «Нетрудные пьесы», который планировался поначалу. Впервые цикл был представлен московской публике автором в 1982 году. Щедрин рассказывает об истории создания: «Летние месяцы тех лет я несколько раз проводил в Доме композиторов в южном городе Сухуми. Стены в этом доме были словно из картона — так слышно было, что играли, о чем говорили поблизости. Мои соседи несколько раз менялись, но не менялся репертуар их детей, упражнявшихся на рояле. Одни и те же пьесы, одни и те же пьесы. Я рассердился и стал писать свой фортепианный цикл для юношества — *just for change*, — чтобы “отомстить” своим соседям. Так и родился этот опус, предназначенный, однако, не только для юных, но и продвинутых, концертирующих пианистов» [10, 290].

«Тетрадь» трудна не столько своими фактурными, техническими особенностями, сколько нестандартностью авторского замысла. Предельно ограничивая себя в средствах, Родион Константинович максимально полно использует их выразительные ресур-

сы, поставив перед собой задачу познакомить юных пианистов с новыми возможностями музыкального языка второй половины XX века и смыслами, выражаемыми с его помощью. В нескольких пьесах отражается глубинный интерес композитора к русской традиционной культуре. Этим номерам цикла придан современный звуковой колорит, в то же время удивительно гармонично сочетающийся с подлинными жанровыми особенностями. В цикле можно усмотреть также черты диалога с «Микрокосмосом» Бартока — в подчеркнута технологических названиях некоторых пьес и способах работы с материалом.

Однако звуковые идеи Щедрина смелее и необычнее. Так, например, в пьесе «Обращения аккорда» содержится всего четыре звука: *b-c-d-f*, из которых образовано 38 обращений. При этом Щедрин всячески избегает ритмической регулярности, используя лиги через тактовую черту, синкопы и т. п. Созвучия «берутся» на педали преимущественно в динамике *pp*, словно повисая в воздухе. Разные гармонические сочетания и возникающие тембровые нюансы подобны игре узоров калейдоскопа, создавая эффект утонченной импрессионистской красочности.

Пьеса «Терции» также строится на минимальном количестве материала, а именно на противопоставлении двух звуковых планов. Равномерное движение звонких терций *staccato*, напоминающее токкату, внезапно сменяется «туманными» и загадочными *legato*. Эти легатные проведения (играются обеими руками в терцию) появляются трижды в разных регистрах: сначала в среднем, потом в нижнем, где звучат особенно таинственно и приглушенно, и наконец в высоком. Завершается пьеса с присущим Щедрину чувством юмора — терцией *staccato*, однозначно ассоциирующейся с победным «Ха!». Образность и нетривиальность пьес цикла «Тетрадь для юношества» рождает удивительное ощущение большого акустического пространства, наполненного привольно витающими в нем звуками.

Оммаж как феномен — это всегда творческое переосмысление и интерпретация, что убедительно доказывает наследие Родиона Щедрина. Оммаж обогащает культурный контекст, углубляет восприятие искусства, подчеркивает его многослойность, многозначность, отражает давнюю и особенно актуальную сегодня потребность Художника выстроить диалог с разными стилями и эпохами.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Баранова-Монигетти Т. Оммаж Игорю Стравинскому (к 140-летию со дня рождения) // Музыкальная академия. 2022. № 4.
2. Бочаров Ю. *Tombeau* в инструментальной музыке эпохи барокко // Старинная музыка. 2020. № 4 (90). С. 1–10.
3. Егорова А. С. Оммаж — новый способ свободного использования произведения // Журнал Суда по интеллектуальным правам. 2023. Сентябрь. С. 67–71. Вып. 3 (41).
4. Концерт-посвящение Берлиозу представил публике композитор Дмитрий Курляндский. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/berlioz-kurlyandsky-manezh/> (дата обращения: 01.12.2025)
5. Крунтяева Т., Молокова Н. Словарь иностранных музыкальных терминов. М. : Музыка, 2025. 184 с.
6. Максимов Е. И. Традиция *hommage* в ранних вариациях Бетховена // Музыковедение. 2009. № 1. С. 2–10.
7. Максимов Е. И. Традиция *hommage* в вариациях Шумана // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов : Грамота, 2013. № 12 (38) : в 3 ч. Ч. II. С. 116–121.
8. Синельникова О. В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. М. : Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2013.
9. Холوپова В. Композитор Альфред Шнитке (1934–1998). Челябинск : Аркаим, 2003. 253 с.
10. Холупова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М. : Композитор, 2000. 319 с.
11. Что такое оммаж и почему не стоит его путать с плагиатом и копированием. URL: <https://kulturologia.ru/blogs/200422/53106/> (дата обращения: 23.11.2025)
12. Щедрин Р. Мысли и пожелания молодого музыканта // Советская музыка. 1959. № 12. С. 40–41.
13. Щедрин Р. Монологи разных лет / сост. Я. Платек. М. : Композитор, 2002. 192 с.
14. slovar_inostr_slov.pdf URL: https://ruslang.ru/sites/default/files/doc/normativnyje_slovari/slovar_inostr_slov.pdf С. 1315 (дата обращения: 19.11.2025)

REFERENCES

1. Baranova-Monigetti T. Hommage to Igor Stravinsky (for his 140th birthday). *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*. 2022, no. 4. (In Russian)
2. Bocharov Yu. Tombeau in Instrumental Music of the Baroque Era. *Starinnaya muzyka [Early Music Quarterly]*. 2020, no. 4 (90). P. 1–10. (In Russian)
3. Egorova A. S. Hommage Is a New Way of Free Use of the Work. *Zhurnal Suda po intellektual'nym pravam [Journal of the Intellectual Property Rights Court]*. 2023, no. 3 (41), September. P. 67–71. (In Russian)
4. Kontsert-posvyashhenie Berliozu predstavil publike kompozitor Dmitry Kurlyandsky [A Concert Dedicated to Berlioz Presented to the Public by Composer Dmitry Kurlyandsky]. (In Russian). Available at: <https://www.classicalmusicnews.ru/news/berlioz-kurlyandsky-manezh/> (accessed: 01.12.2025)
5. Kruntyaeva T., Molokova N. Slovar' inostrannykh muzykal'nykh terminov [Dictionary of Foreign Musical Terms]. Moscow, 2025. 184 p. (In Russian)
6. Maksimov E. I. The Tradition of Hommage in Beethoven's Early Variations. *Muzykovedenie [Musicology]*. 2009, no. 1. P. 2–10. (In Russian)
7. Maksimov E. I. The Tradition of Hommage in Schumann's Variations. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki [Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice]*. Tambov, 2013. no. 12 (38): in 3 vol. Vol. II. P. 116–121. (In Russian)
8. Sinelnikova O. V. Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epokhi: konstanty i metamorfozy stilya [The Art of Rodion Shchedrin in the Artistic Context of the Era: Constants and Metamorphoses of Style]. Doctoral dissertation abstract. Moscow, 2013. (In Russian)
9. Kholopova V. Kompozitor Al'fred Shnitke (1934–1998) [Composer Alfred Schnittke (1934–1998)]. Chelyabinsk, 2003. 253 p. (In Russian)

10. Kholopova V. Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [The Path Through the Centre. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow, 2000. 319 p. (In Russian)
11. Chto takoe ommazh, i pochemu ne stoit ego puta' s plagiatom i kopirovaniem [What Is an Hommage, and Why It Should Not Be Confused with Plagiarism and Copying]. (In Russian). Available at: <https://kulturologia.ru/blogs/200422/53106/> (accessed: 23.11.2025)
12. Shchedrin R. Thoughts and Wishes of a Young Musician. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1959, no. 12. P. 40–41. (In Russian)
13. Shchedrin R. Monologi raznykh let [Monologues from Different Years]. Moscow, 2002. 192 p. (In Russian)
14. Slovar' inostrannykh slov [Dictionary of Foreign Words]. P. 1315. (In Russian). Available at: https://ruslang.ru/sites/default/files/doc/normativnyje_slovari/slovar_inostr_slov.pdf (accessed: 19.11.2025)

Информация об авторе:

Сайгушкина О. П. — кандидат искусствоведения, профессор кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова, профессор кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена.

Information about the author:

Saygushkina O. P. — Candidate of Art Criticism, Professor at the Department of General Course and Methods of Piano Teaching at the Saint Petersburg Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov; Professor at the Department of Music Education at Herzen State Pedagogical University.

Статья поступила в редакцию 17 декабря 2025 года; одобрена после рецензирования 16 января 2026 года; принята к публикации 19 января 2026 года.
The article was submitted December 17, 2025; approved after reviewing January 16, 2026; accepted for publication January 19, 2026.