

1. Булез П. Траекторії : Равель – Стравінський – Шенберг / П'єр Булез // Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка: питання стилю і форми в музиці. – Львів : Каменяр, 2001. – Вип. 4. – С. 222–241.
2. Задерацкий В. Музыкальная форма : в 2 вып. / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – Вип. 2. – 528 с.
3. Шёнберг А. Об Альбана Берге / Арнольд Шёнберг // Зарубежная музыка XX века : материалы и документы. – М. : Музыка, 1975. – С. 157–159.
4. Rognoni L. Dezintegracja tonalności i interioryzacja ekspersji / Luigi Rognoni // Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia. – Kraków : PWM, 1978. – S. 27–54.
5. Rognoni L. Doświadczenie liryczne Albana Berga / Luigi Rognoni // Wiedeńska szkoła muzyczna: ekspresjonizm i dodekafonia. – Kraków : PWM, 1978. – S. 115–142.
6. Schäffer В. Klasycy dodekafonii. Część historyczna / Bogusław Schäffer. – Kraków : PWM, 1961. – 180 s.

В статье анализируются ранние квартеты А.Шенберга и А.Берга с целью выявления тенденций, формирующих их ранние индивидуальные стили и манеру письма.

Ключевые слова: нововенская школа, сецессия, атональность, неоклассические тенденции, ранние квартеты.

The early quartets of Shenberg and Berg are analysed in the article to discover the tendency, which forms one's early individual styles and the style of writing.

Key words: New Wiener school, secession, atonality, neoclassic tendency, early quartets.

УДК 7.071.1 (470+571):782,91

ББК 85.310.2

Юрій Василенко

ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНОЇ ПОЕТИКИ РОДІОНА ЩЕДРИНА НА МАТЕРІАЛІ БАЛЕТІВ “ЧАЙКА” І “ДАМА З СОБАЧКОЮ”

На основі аналізу даних балетних композицій Р.Щедрина в статті здійснено спробу визначити характерні особливості музичної поетики композитора.

Ключові слова: поетика, стилістика, композиція і драматургія, багатогранність творчості композитора, стилістичні фігури.

Яскравим явищем музичного мистецтва двадцятого століття, а також сучасності, стали композиції, написані композитором Родіоном Щедрином у балетному жанрі. Підкреслюючи вагомість цього жанру у творчості композитора, потрібно виділити декілька аспектів. По-перше: жанр балету в контексті радянської музичної культури став своєрідною творчою лабораторією для цілого покоління композиторів. Узагалі, тенденцію до висування балетного жанру як своєрідного “центру тяжіння” (на теренах українського, російського, радянського музичного мистецтва) можна прослідкувати ще від творчості П.Чайковського. Так, два безумовні оперні шедеври “Євгеній Онегін” і “Пікова дама” співвідносяться з не менш значимими балетними творами “Спляча красуня”, “Лебедине озеро”, “Лускунчик”. Наступною віхою стали балети О.Глазунова, а далі вагому роль у зазначеній тенденції відіграв І.Стравінський.

По-друге, на матеріалах балетної музики Р.Щедрина прослідковуються риси стильової еволюції композитора. Аналізуючи творчість Родіона Щедрина, можна впевнено заявити, що при всій вагомій, високохудожній ролі його оперних творів балетні композиції стали абсолютно новим явищем музично-театрального мистецтва на світовій арені. Саме із цим жанром пов'язані найбільш значні здобутки композитора. Їх дослідження становлять мету нашої розвідки.

Як відомо, творча особистість Р.Щедрина є надзвичайно багатогранною. Простежуючи різноманітні стильові тенденції від першого періоду творчості до сучасного, ми можемо звернути увагу на те, що створення того чи іншого балетного твору буде виділятися певною стилістичною віхою, яка несе за собою нову стилістику інших творів композитора.

Цікаві думки про балетну творчість Р.Щедрина висловлювали М.Ростропович, Г.Анісімов, Н.Касаткіна, А.Алонсо. Поетика його балетної творчості розглядалась у роботах Є.Власової, Є.Світланова, О.Свешнікова, С.Доренського, Б.Покровського. Вагомий аналіз балетів

поданий у розвідках В.Левенталя, З.Паперного, Н.Кримова, В.Гаєвського, Б.Тевліна, В.Холопової, А.Баєвої, А.Демченка, М.Черкашиної.

Два балети “Чайка” і “Дама з собачкою” задекларовують два монументальні твори російської музичної культури, у яких віддзеркалились особливі тенденції переосмислення чеховських сюжетів і виявилися нові парадоксальні грані їхнього втілення. Узагалі незвичність задумів і рішень Щедрина вже сприймається як звичне явище. Чеховські сюжети привертають до себе увагу через своєрідну напругу між реальним та ідеальним порядком світу, ставленням до тенденцій реалізму й неоромантизму. Здавалося б, давно вивчені тексти А.Чехова починають вибудовуватися раптом у нові парадигми й виявляють глибинний підтекст, який складає основу музичного твору. А.Чехов і Р.Щедрін, як представники російського мистецтва, що творили в різний час, мають спільні риси загальних сфер впливу на глядача-слухача. Тому й не дивно, що надзвичайно гармонічним бачиться втілення чеховських сюжетів композитором.

У контексті різноманітних літературних явищ творчість А.Чехова викликає цікавість у зв'язку з особливими новаторськими тенденціями, а також переосмисленими традиційними формулами втілення тих чи інших сюжетів. Можна підкреслити, що важливою заслугою А.Чехова є те, що він утілює особливий вид майстерності, котрий виявився, насамперед, у здатності простежити динаміку людської душі в різних її проявах і в усій її глибині, використовуючи при цьому малу жанрову форму. До цього в літературі практично не зустрічалися зразки, які могли б дозволити аналізувати швидкоплинні риси поточного буття й у той самий час давали повну епічну картину життя. Ю.Соболев у цьому випадку відзначає, що “как художник Чехов для своего времени был подлинным революционером, сломавшим старые формы русской прозы. Он действительно проложил новые пути, создал маленький рассказ со сгущенным содержанием, новеллу, насыщенную психологически, но лишённую действительно развивающегося сюжета” [12, с.300].

Безумовно, виходячи хоча б з того факту, що Р.Щедрином створено два великі, монументальні твори на чеховські сюжети, можна сміливо вказувати на певну концепційну й естетичну спорідненість композитора та письменника. Цікаво відзначити той факт, що Р.Щедрін у своїх творах театрального жанру не звертався декілька разів до літературних творів одного й того самого автора, окрім А.Чехова. Перший балет “Коник-горбоконик” створений на сюжет казки П.Єршова; “Кармен-сюїта” – свого роду перевтілення сюжетності оперного лібрето А.Мельяка й Л.Галеві; “Анна Кареніна” – балет на сюжет Л.Толстого. Ту ж тенденцію можна простежити й в оперному жанрі: “Не тільки любов” – написана за мотивами твору С.Антонова; “Мертві душі” – на сюжет М.Гоголя, “Лоліта” – на сюжет Набокова, “Очарованный странник” – сюжет Н.Лескова. До творчості А.Чехова Р.Щедрін звертається двічі (“Чайка” була створена в 1979 році, “Дама з собачкою” – у 1985) і, безумовно, цей факт викликає зацікавлення.

Для характеристики спільних і відмінних рис творчості Р.Щедрина й А.Чехова потрібно звернути увагу на величезне значення музики у творчості письменника. Музика в його творах служить художнім засобом окреслення побутового устрою даного соціального середовища, чим Чехов майстерно користується, бо музика в нього вносить потужний ліричний струмінь. У сфері музичних спостережень письменника проявляються, насамперед, тенденції критичного реалізму. Музика багатьма образами зв'язує життя чеховських героїв зі світом гармонії, поезії, краси. Цікавою із цього приводу виглядає цитата самого Чехова: “Все это в сущности грубо и bestолково, и поэтическая любовь представляется такою же бессмысленной, как снеговая глыба, которая бессознательно валится с горы и давит людей. Но когда слушаешь музыку, все это, то есть, что одни лежат где-то в могилах и спят, а другая уцелела и сидит теперь седая в ложе, кажется спокойным, величественным, и уж снеговая глыба не кажется бессмысленной, потому что в природе все имеет смысл” [3, с.13].

Потрібно відзначити, що Р.Щедрину близька “музична природа” творчості А.Чехова якраз у плані багатозначності й до кінця ніби недоговореним змісом, пов'язаним із глибинами підтексту, який Щедрін у своїх балетних творах виводить на перший план.

Неоромантичні тенденції у творчості Р.Щедрина, безумовно, перегукуються з творчим методом А.Чехова. З приводу романтичної сфери у творчості Чехова цікавою є думка Ю.Кремльова: “Утверждающая романтика” музикального у Чехова – в вираженні громадної впечатляючої сили искусства; Чехов удивительно умел (и любил) показывать могущество эмоцио-

нального воздействия музыки. Примечательны в этом отношении музыкальные ремарки его пьес” [10, с.128].

У цілому музичне сприйняття життя втілювалося у творчій системі Чехова в аспектах як змісту (звукові образи, музикальність лірики), так і форми (конструктивна ясність і логічна стрункність), де відбувається своєрідне переплітання літератури й музики.

У ціннісній системі Щедрина творчий метод Чехова бачиться близьким композиторові у зв'язку з особливою внутрішньою музичністю чеховських сюжетів, концепцією героя, яка пов'язана з безвихідністю в жанрових рамках комедії. Важливу роль у ціннісній системі Чехова відіграє особливе ставлення до невиняткових людей, до звичайного в їхньому буденному житті. Можна передбачити, що для Щедрина однією з найголовніших рис творчості Чехова стала можливість виявлення сфери, схованої в підтексті, і втілення її засобами балетного жанру.

Головну роль в ієрархії загальних рис названих особливостей поетики одержує розвиток теми, пов'язаної із ставленням до світу простих людей, що у творах Щедрина втілюється в стильову альянцію як реалізму, так і неоромантизму.

Різноманітні художні завдання, поставлені в балеті “Чайка” знайшли своє вираження в яскравих насичених деталях партитури композитора. Першим і особливо важливим завданням для композитора стала передача того невловимого образу чайки, що, як такого, немає серед персонажів у Чехова. Цей глибинний принцип піднятий на поверхню завдяки саме балетному жанру.

Особливо цікавою є композиція балету, що характеризується використанням малих форм – 24 прелюдій, трьох інтерлюдій та однієї постлюдії. Композитор із цього приводу зазначав, що таке музично-композиційне рішення бачиться йому сьогодні найбільш удалим для втілення світу чеховських героїв. Цикл прелюдій, як жанрова основа, не перешкоджає симфонічній роботі основних музичних тем балету. Їхній розвиток, що переходить із прелюдії в прелюдію, повніше співвідноситься із законами чеховської драматургії. При цьому важливим є те, що сама жанрова основа прелюдії може вміщувати в себе практично будь-яке змістовне навантаження, а циклічна послідовність мініатюр дає можливість наочно простежити динаміку розвитку образів у конкретному контексті. “Ландшафт циклу мініатюр хорошо обозреваем, в нем отчетливы не только показанные сквозные линии, но также и музыкальные репризы: весь II акт задуман как “второй круг безысходности” с соответствующей репризностью многих номеров I акта и с okayмлением Прелюдии I. При этом, по признанию композитора, вся постановочно-хореографическая сторона спектакля шла от готового музыкального решения. Автор музыки даже допускает исполнение Прелюдий из “Чайки” в концерте отдельными блоками. Например, дирижер И.Гусман исполнял в 1980 году в Нижнем Новгороде номера в следующем порядке: Прелюдии I, XV–XVII, Интерлюдия, XVIII–XXI, Интерлюдия, XXII–XXIV, Постлюдия. Композитор усматривает в своей циклической композиции чисто современный принцип емкой монтажности информирующий слушателя только о самом главном” [14, с.48–49].

Вражає прозорість й одночасно насиченість тканини балету – ніби “царство педалі”, тужливих *ostinati*, ламких суцвіть секст, септим, секунд, облудної благозвучності. Надзвичайно багато значить навіть один тембр, одна ритмічна фігура, один звук.

Вагому роль одержують інтерлюдії, тематичний матеріал яких проходить чотири рази (останній раз у прелюдії № 24). Фактично виходить включення в тканину загальної композиції нового “великого рефрену”, що, у свою чергу, ріднить із формою рондо, надаючи композиції ще більшої цілісності. Необхідно підкреслити, що тенденції сучасної композиторської техніки приводять до формування нетрадиційних видів тематизму й способів його розвитку, розширення темброво-акустичних можливостей і, зрештою, до нового принципу роботи зі звуковим матеріалом. Новизна форм полягає не тільки в зміні кількості розділів й іншій їхній рекомбінації, а в радикальному переосмисленні самої композиції в усій сукупності компонентів музичної тканини. Взаємодія різних елементів музичного твору стає більше різноманітною. На перший план часто виходять параметри, що вважалися раніше вторинними: тембр, фактура, динаміка. У сучасній музиці, на думку М.Арановського [1], змінюється взаємозв'язок між композицією й драматургією на користь останньої, тоді як у класичній – форма завжди була визначальною. Драматургія балету насичена експресивними деталями. У першу чергу необхідно відзначити явище, що являє собою симфонізацію крику чайки (визначення В.Холопової [14]), яке передається композитором з величезною експресією (“Крик чайки” перетворений Щедри-

ним у лейттему, що фатально кружляє над усією музикою балету). У вигляді ніби крику оркестру вона відкриває собою спектакль. Особливу експресивність цій темі надають рівні лінії інструментальних партій – це репетиції одного й того ж звука. Імітаційне проведення в основі має дві інтонаційних сфери: перша ґрунтується на інтонації великої септими, що відразу ж привокуює увагу глядача-слухача своєю неоднозначністю й несподіваністю, криком, фатумом, друга ж пов'язана з малосекстовою інтонацією, яку можна вважати антиподом стосовно попередньої – характеризує сферу ліричного зачину, жалю. В.Холопова [14] указує, що тут показано згусток трагедії, котрого повною мірою немає в самого Чехова. Щедрін використовує ефект “фугато фатумів” із симфоній П.Чайковського. Сам композитор охоче розповідає, що спеціально, цілеспрямовано слухав голоси чайок, намагався нотувати їх. Узагалі крик нічного птаха завжди тривожний, дарма вважається провісником нещастя. Нічні птахи кричать дуже неспокійними, навіть “детективно” звучними голосами.

Особливо важливою рисою твору “Чайка”, що бере свій початок від балетів І.Стравінського, є жестикулятивність. Тематична щільність балету насичена різноманіттям побудов, де Р.Щедрін дуже детально уточнює свій композиторський, драматургічний і режисерський задуми в ремарках. Вони вказують не тільки на ту або іншу картину побуту, природи, сфери відносин героїв, але й створюють інший (не менш важливий) план, у якому відверто виявлена сфера підтексту. Особливо вживані так звані “стоп-кадри”, які створюють зупинки зовнішнього ряду дії в контексті найбільш важливих драматургічних моментів драми.

Безумовно, характеризуючи такий жанр, як балет, потрібно виділити деякі хореографічні особливості твору. Тут необхідно з'ясувати трактування названих балетів саме Майєю Плісецькою, для якої, по суті, були створені всі балети композитора. “В лавине сложных и разных чувств, о которых она рассказывает, нечто самое главное развивается и находит свое завершение в поразительной по откровенности сцене новой встречи и близости двоих – в окружении многих. Эти “многие” появляются вереницей, множатся парами, становятся толпой, скопищем одинаковых корсетно-сюртучных фигур, серо-коричневой сороконожкой. Эти многие, увлеченные пантомимой светского общения, как бы не видят двоих, любящих, и не понимают их – просто заслоняют, заполняя пространство сцены. Любовь в этом окружении обречена – не на смерть, а на долгое бытие. Любовь в толпе. Чувство высокое, неземное, но на земле вечно живущее. Вот что раскрыла Плисецкая в своей роли на этот раз” [6, с.135].

Балет “Дама з собачкою”, аналогічно до балету “Чайка”, розкриває багатоплановість почуттів, побачених глибоко з поверхні слів. На відміну від “Чайки” у зазначеному балеті музична й хореографічна основа зовсім інша – більше ясна, сувора. Усе в ній перейнято пронизливим ліризмом, емоційною зосередженістю, світлим сумом. Дуетна форма, обрана М.Плісецькою, не тільки дозволяє виявити глибину почуттів, але й висвітити самотність героїв, які вказують на прикмети романтичності балету. Конструктивна основа спектаклю подається як контраст, протиставлення кантילени дуетів, які створюють перший план, і нерухомоті мізансцен, що виникають ніби на другому плані. У той час, коли виник задум балету, композитор звернув увагу, наскільки по-різному люди читають текст чеховської розповіді, асоціюючи з власною долею. У цьому чеховському творі можна впізнати поданий у півтонах настроїв зачарування, насолоди, досконалості життя. Майя Плісецька в такий спосіб охарактеризувала ідею твору: “Каждый миг этой истории прошит, пропитан печалью”. Крім цього, балерина-балетмейстер пише: “Думая о хореографическом воплощении “Дамы с собачкой”, я остановилась на форме дуэтов. Рассказ Чехова – грустная история любви Анны Сергеевны и Гурова, любви, которая не имеет и не может иметь счастливого конца. У Чехова бесчисленное множество тончайших оттенков состояний, душевных перемен, недосказанностей... Именно дуэтный танец дает возможность показать мельчайшие нюансы человеческих взаимоотношений”. (Из театральной программы ГАБТ, 1985) [6, с.131].

Сюжет твору характеризується глибоко ліричним зачином. Структура складається з п'яти розгорнутих дуетів, па-де-де: Перший – Дует-пролог, Другий – Прогулянки, Третій – Любов, Четвертий – Бачення, П'ятий – Зустріч. Усе інше, за ідеєю балетмейстера, – фон, який передається артистами: променади публіки по набережній Ялти, картини московського життя і своєрідна вальсоподібна юрба жителів. Найголовнішою особливістю балету “Дама з собачкою” Р.Щедріна є мелодійність. Можна з упевненістю помітити, що весь балет “співається”.

Експресивно-звукове насичення має зовсім іншу сферу, де, на відміну від “Чайки”, немає різкого, кричущого інтервального насичення. На думку В.Холопової, “классически четкая форма и целого, и составных частей делает гармонично-соразмерной всю музыкальную “архитектуру”. Структура в крупном плане – концентрически-рефренная. <...> Под стать мелодической идее сделан и выбор оркестровых средств: не весь состав большого оркестра, а струнная группа с добавлением двух гобоев (один заменяется на английский рожок), двух валторн и челесты (поразительным образом пригодился опыт “Музыки для Кётена”). Камерность оркестра отвечает дуэтности этого балета, а лирическая стихия струнных – его мелодизму” [14, с.149].

Примітно інтонаційною є перша тема. Головна її особливість – це сфера барвистості гостроніжної тональної музики, що, у свою чергу, нечасто можна зустріти в сучасності. Початковий e-moll з його яскравою секстовою інтонацією від п'ятого до третього ступеня, усередині якого другий ступінь – фа-дієз, ще більше підкреслює тяжіння до тональної опори; наступні (конкретно звучні) відхилення у fis-moll, cis-moll, із свого боку, виділяють певні тональні центри. Ця перша тема особливо переживалася Майєю Плісецькою, що слухала її, застигнувши перед ще закритою завісою. «Звучит первая шемающая фраза. Для меня она олицетворяет слова Антона Палыча: Анна Сергеевна и Гуров были “точно две перелетные птицы, самец и самка, которых поймали и заставили жить в отдельных клетках...”». (Плісецька, 1998, с.406, наведені рядки з твору Чехова) [14].

У складній і гнучкій музичній лінії видний мелос ХХ століття, однак потрібно обов'язково вказати на те, що в цьому випадку Щедрін дуже гнучко насичує тональну інтонаційну сферу гострими звучаннями. Мелодія верхнього голосу містить у собі як співучі плавні обороти, так і рухається широкими висхідними інтервалами в розширеному діапазоні. Стосовно цього можна сказати, що за допомогою високих інтервалів висловлюються високі думки. І справді, у повітряних “кроках” мелодії верхнього голосу, підхоплених і розспіваних потім у таких самих “ходах” більш низьких голосів, – і поетична висота образу, і глибока ліричність, і відкрите, величезної сили відчуття буття.

Стильова модель музики Р.Щедрина періоду від другої половини шістдесятих років нагадує спіраль, наступний виток вбирає, асимілює попередній. Музичний стиль композитора є неофольклористичним і в той самий час з експресіоністичними тенденціями, неокласичною конструктивністю, неоромантичною насиченістю, радикальними нововведеннями музичного постмодернізму. Музичний текст балетів “Чайка” і “Дама з собачкою” – це музичне втілення рефлексії композитора на події, що розгорнулися в художній атмосфері світу чеховських героїв. Музика зазначених балетів звернена до підготовленого, досвідченого, дуже чуйного слуху, здатного вільно перебувати й орієнтуватися в цьому звуковому світі, адекватно сприймати його. Звукова матерія музики створює поле найвищої емоційної напруги. Її не можна тільки прослухати, її необхідно прожити – вона обпалює експресією в контексті не лише чеховських сюжетів, але й в особливій характерній для композитора стилістичній площині.

Цікавими стилістичними властивостями визначається основна тема балету “Чайка”, що звучить як наскрізний лейтмотив (тема Чайки), де потрібно виділити прийом репетиції як фактор особливої експресії, що проявляється в характерному метроритмічному розмаїтті в сполученні із суворістю. Репетиції подібні до прийому пічкато струнних у пізніх квартетах Д.Шостаковича й несуть у собі не тільки експресію, трагічність, скутість, невідомість, але й указують на неможливість відходу від реальної дійсності й приречення, що надають тій або іншій музичній темі специфічних рис.

Висновки. Загалом, говорячи про стилістичні особливості балетів “Чайка” і “Дама з собачкою”, потрібно зазначити декілька особливих моментів: підкреслена роль стилістичних фігур, серед яких набувають важливого значення такі, як: репетиційність – символ скутості, фатуму, неможливості пориву до щастя; інтонація великої септими – з одного боку, гострота, різкість, неочікувана поява того або іншого образу реальної дійсності, з іншого боку, романтично яскравий елемент, пов'язаний зі сферою тем кохання; рух широкими висхідними інтервалами – утілення піднесених думок і почуттів, дисонантна педаль у сполученні з ясною, тональною сферою верхніх голосів – примарна радість; пронизливі, обірвані, речитативні фрази – роз'єднання цілого; гострі секундові нашарування – нещадність, прямий промінь життєвої правди, недиференційований слухом гул струнних – тихий шок, шелест листя в мороці, страх;

недоговорені фрази з розведеними в сторони мажоро-мінорними відблисками – завмирання; довгостроково витриманий звук у сполученні з гострими тритоновими ходами – пожвавлення ситуації.

У стилістичному комплексі виразних засобів і прийомів, що мають значення для балетів “Чайка” і “Дама з собачкою”, простежується роль таких явищ, як алюзія, стилізація при провідному значенні останньої.

1. Арановский М. Симфонические искания / М. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 287 с.
2. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1–2 / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
3. Балабанович Е. Чехов и Чайковский / Е. Балабанович. – М. : Государственное музыкальное изд-во, 1962. – 53 с.
4. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления : очерки / В. Бобровский. – М. : Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.
5. Бобровский В. Последние сочинения Шостаковича / В. Бобровский // Проблемы музыкальной науки. – 1985. – Вып. 6. – С. 55–71.
6. Власова Е. С. Родион Щедрин : материалы к творческой биографии / Е. С. Власова. – М. : Композитор, 2007. – 487 с.
7. Генина Л. Прелюдии по мотивам “Чайки” / Л. Генина // Советская музыка. – 1980. – № 11. – С. 20–34.
8. Генина Л. Бытие над бытом / Л. Генина // Советская музыка. – 1986. – № 3. – С. 6–14.
9. Ермилов В. А. П. Чехов / В. Ермилов. – М. : Советский писатель, 1959. – 494 с.
10. Кремлев Ю. Избранные статьи / Ю. Кремлев. – Л. : Музыка, 1976. – 230 с.
11. Лотман Ю. Об искусстве / Ю. Лотман. – С. Пб. : Искусство, 1998. – 704 с.
12. Соболев Ю. Чехов А. П. Биография / Ю. Соболев. – М. : Журнально-газетное объединение, 1934. – 336 с.
13. Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина / М. Тараканов. – М. : Советский композитор, 1980. – 326 с.
14. Холопова В. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Холопова. – М. : Композитор, 2000. – 319 с.

На основе анализа данных балетных композиций Р.Щедрина в статье осуществлена попытка определить характерные особенности музыкальной поэтики композитора, роль которых видится особенно весомой.

Ключевые слова: поэтика, стилистика, композиция и драматургия, многогранность творчества композитора, стилистические фигуры.

On the basis of analysis of these ballet compositions of Schedrin an attempt to define the characteristic features of musical poetics of composer, the role of which is seen especially ponderable is carried out in the article.

Key words: poetics, stylistic, composition and dramaturgy, many-sided nature of work of composer, stylistic figures.