Петрушина Л.А. Музыкальная литература 4 курс ТО 11 мая 2020 г.

**Тема занятия:** Творческий облик Р.К.Щедрина (16.12.1932)

**Содержание:**

 Щедрин относится к тем художникам, чьё творчество не только отражает характерные тенденции эпохи *(эпохи поисков и адаптации новых композиторских техник; переосмысления гармонических связей, рождения новой гармонии диссонанса, большого количества авторских вариантов применения модальной техники и лада в целом, использования 12-тоновых возможностей (гемитоника, додекафония, серийная техника), увлечения алеаторикой, сонорным письмом и т.д.),* но и пополняет, расширяет их, обогащая художественное сознание современников. Не случайно столь высок интерес к каждой новой партитуре композитора, знакомство с которой бывает, как правило, не простым и не легким, но всегда интересным и увлекательным. Подчас его сочинение становится объектом горячих споров и острых дискуссий: постижение поставленных в нем художественных задач, как и само неординарное их решение, требует многостороннего осознания замыслов художника (//ССП).

 Родион Щедрин – крупнейший отечественный композитор. **Эволюция его творческого пути,** начавшись в середине ХХ века, не заканчивается и сегодня. Востребованность композитора безгранична: бесчисленное количество заказов побуждают к появлению новых опусов, которые исполняют прославленные коллективы и знаменитые артисты *(продан немецкому издательству «Schoot»).*

 В каждом сочинении композитор предстает в ином свете, показывая нам новые грани своего дарования, и почти в каждом он затрагивает новую образно-эмоциональную сферу, пользуется иным глубоко индивидуальным комплексом средств и приемов композиторского письма (*современный композитор контрастов).*

 На редкость широко и жанровое разнообразие сочинений Щедрина. Он обращается к опере и балету, симфонической и камерной музыке. Много пишет для драматического театра и кино. И всегда он и его сочинения созвучны нашему времени.

 Стремление «говорить» современно привело композитора к поискам новых выразительных средств и возможностей в области интонационного языка, ладо-тональности и оркестрового звучания, в способе изложения и развития музыкального материала. Оригинально трактуя уже существующие жанры и формы, Щедрин не останавливается перед созданием новых. Глубоко индивидуально и раскрытие сюжетов в операх и балетах, занимающих одно из ведущих мест в творчестве композитора.

Щедрин Р. Автобиографические записки. – М., 2008.

**Краткая биографическая справка:**

Родился в Москве 16 декабря 1932 года в семье музыканта (отец-теоретик). Занимался на ф-но в ЦМШ, затем хоровое училище В.Свешникова. 1955 год – окончание МГК по классу фортепиано (Я.Флиэр) и по классу композиции (Ю.Шапорин), аспирантура. 1965-1969 – преподавал в МГК. Секретарь Союза композиторов СССР, с 1973 года до 1990 – Председатель СК России (по рекомендации ДДШ). Народный артист СССР с 1981 года. Сегодня живет в Мюнхене (есть имение в Тракае).

**Вопрос периодизации** творчества Родиона Щедрина большинство исследователей делят особым (не традиционным – на ранний, зрелый, поздний) образом: а по десятилетиям. Одновременно отмечая при этом как **стремительность творческого процесса, так и выдержанность стиля.** «В искусстве надо идти своим собственным путем. Он может быть и коротким, и длинным, и широким, и узким, но он должен быть своим».

Периодизация М.Тараканова (ТВОРЧЕСТВО РОДИОНА ЩЕДРИНА М., 1980):

***первый период*** – определение основных жанровых областей творчества (опера, балет, симфония, концерт). Постижение художественного мышления русского народа (открытие возможностей художественного претворения частушки в профессиональной музыке), представитель «новой фольклорной волны».

**Начало.**

 С первых же творческих шагов молодой композитор проявил себя пытливым художником, чья музыка несет в себе значительный элемент новизны, необычности. В его ранних произведениях нашли воплощение героические образы: Фортепианный квартет, посвящен Зое Космодемьянской, Фортепианная поэма «Мария Мельникайте», симфоническая поэма «Повесть о настоящем человеке», Фортепианный квинтет с эпиграфом из Маяковского, вокально-симфоническая поэма «Двадцать восемь» о героях-панфиловцах.

 С самого начала творческого пути Щедрин работает в разных жанрах, стремясь к радикальному обновлению традиционных форм, активно осваивая современную композиторскую технику. Каждое его произведение всегда содержит в себе что-то новое, свежее, неожиданное, интересное. Путь Щедрина-композитора - всегда преодоление, каждодневное, упорное преодоление материала.

**Первый период – фольклорный.**

 Постепенно складывалось то индивидуальное, личностное, что присуще стало зрелому композитору. Национальная определенность образов, нашедшая отражение в мелодиях, гармонии, во всем «облике» его музыки, что уже довольно ярко проявилось в фортепианной сюите «Праздник в колхозе», интересной гармоническими и ритмическими находками, особенно во второй части, названной «Девичьим хороводом». Знаменательна в финале этого произведения первая частушечная «ласточка» (подлинно народная мелодия «Не сама машина ходит»), которая звучит необычайно оригинально и вместе с тем по-щедрински сердечно, с юмором. В этом произведении уже вполне четко обозначился своеобразный авторский почерк композитора.

 Многие источники питают творчество Р. Щедрина. В нем преломились традиции русской музыкальной классики прошлого столетия и некоторые черты современных западноевропейских течений, но главное пристрастие композитора - русский национальный фольклор, причем в различных его проявлениях: и протяжная лирическая песня, и суровый старинный напев, и задорная частушка. «Частушки... - писал он, - это, пожалуй, самая гибкая, самая „портативная " и подвижная область современного русского народного песенного творчества. Все происходящее в жизни народа - от крупнейших исторических событий до интимнейших лирических переживаний - незамедлительно, в тот же день, и в ту же минуту (импровизируя на месте), находит свое отражение в частушке».

 Продолжением творческих исканий Щедрина стал **Первый концерт для фортепиано с оркестром (1954),** который был отмечен премией на Всемирном фестивале молодежи и студентов в Варшаве (1955г) и послужил основанием для приема студента 4-ого курса в члены Союза композиторов. Несмотря на то, что многое в этом раннем произведении воспринято от опыта таких великих мастеров, как Прокофьев и Стравинский, оно покорило слушателей ярким своеобразием почерка, стремлением идти непроторенными путями. Это сказалось в мастерской разработке дотоле малоосвоенных слоев русского фольклора, в первую очередь такого, как частушка. Включение в финал Концерта частушечных наигрышей могло показаться дерзким вызовом, именно ориентация на этот фольклорный жанр на долгие годы определила направленность исканий Щедрина.

 Твердая и прочная опора на интонационные накопления, отложившиеся в русском народном песнетворчестве, отчетливо проявилась и в балете «Конек-Горбунок» (1955). Вместе с тем, это сочинение ясно выявило присущий музыке Щедрина дух лицедейства, когда композитор в чем-то уподобляется искусному режиссеру, направляющему музыкальное действие словно бы из-за кулис, такие качества творчества Щедрина, как пластичность, тонкое ощущение выразительности жеста, движения, запечатлённых в рельефных интонационных обобщениях. В этом сказалась присущая русской музыке своеобразная музыкальная пластика, обобщающая танцевальные прообразы. Глинка, Чайковский, Прокофьев и Стравинский - вот главные вехи, вот основные истоки стиля первого балета Щедрина.

 Русское фольклорное начало и интонационные богатства жанра частушки также нашли отклик в таких произведениях Щедрина как лирическая **опера «Не только любовь»** (повесть С.Антонова,1961, конфликт Варвары и Володи, «колхозный «Евгений Онегин» - лирические сцены) и **Концерт для оркестра «Озорные частушки» (**оркестровая токката, 1963). Оба этих сочинения стали своеобразной кульминацией первого этапа творческого развития Щедрина. С виду простые, непритязательные напевы популярного деревенского жанра, каким едва ли не повсеместно утвердила себя частушка, стали основой драматургии оперы, равно как и развитой симфонической формы. Удача творческих решений композитора во многом проистекала из того, что им был найден свой, оригинальный угол зрения на фольклорный материал.

**Другие сочинения первого периода:** Симфония №1(трагическая, 1958), Соната №1(1962), Первая тетрадь прелюдий и фуг (диезные, 1965), Кармен-сюита (53 струнных+47 ударных, 1967).

**СЛУШАЕМ:** Финал Первого фортепианного концерта, Озорные частушки, Маленькую кантату, Кадриль, Куплеты и Частушки Варвары, Кармен-сюиту (с партитурой, задание на инструментоведении), Прелюдию и фугу До мажор.

***Второй период*** – расширение и углубление горизонтов творческих исканий за счет освоения новых композиторских техник. Период экспериментов, период авангардизма. Интерес к инструментальным жанрам.

**Второй период – экспериментальный.**

 Особую значимость в творчестве композитора имеет 1965 год, когда появилась **Вторая (25 прелюдий с эпиграфом стиха А.Твардовского о войне) симфония** композитора. Это сочинение, равно как и последовавший за ним **Второй фортепианный концерт** (в 3-х частях с элементами додекафонии и с названиями – Диалоги, Импровизация, Контрасты,1966), ознаменовало существенную перемену стилистической ориентации мастера. Суть этой перемены связана с отходом от явной связи с фольклорными прообразами и со стремлением расширить круг жизненных явлений, воплощенных в интонируемых звучаниях. Внешней приметой стиля Щедрина середины 60-х гг. стало освоение новых средств музыки, вошедших в арсенал завоеваний творчества XX века. Конечно, подготовка «смены знамен» происходила и ранее - подспудно ее можно ощутить в «Озорных частушках», более явно в Фортепианной сонате (1962), и в первой тетради цикла 24-х прелюдий и фуг (1964), где охвачены диезные тональности. Однако только во Второй симфонии (с элементами сонорики и 12-тонового ряда) смена стилистической ориентации стала не просто свершившимся фактом, но и предстала в отчетливом, наглядном выражении.

 Хотя композитор и увлекся освоением новых средств музыки, дорогу к тому живому, неисчерпаемому роднику, каким было и остается для русского музыканта песенное творчество его родного народа, он не забыл. Это отразилось в **«Поэтории»** (концерт для поэта с оркестром на стихи А.Вознесенского, вывел образ Богородицы, 1968), оратории **«Ленин в сердце народном»** (прозаический текст, 1969). Его воздействие можно ощутить даже в таком ультрарадикальном сочинении, как Второй концерт для оркестра **«Звоны»** (заказ Нью-Йоркской филармонии,1968), в котором некоторые страницы вдохновлены живописью величайшего русского художника Андрея Рублева (14-15вв.). Теперь охват жанров народной музыки стал неизмеримо шире, композитор освоил ее глубинные слои, в частности, плач-причитание. В сочинениях Щедрина этих лет преломились древнейшие интонационные накопления русской культуры - обороты былинных повествований и мелодические рельефы знаменного распева.

**Другие сочинения:** 2-я тетрадь Прелюдий и фуг (бемольная, 1970), Третий фортепианный концерт (вариации и тема с элементами алеаторики, 1971), Геометрия звука для камерного оркестра (стереофоническая полифоническая пьеса, пуантилизм, 1978).

**СЛУШАЕМ:** 3 часть Второго фортепианного концерта (соединяются стилистические контрастные темы-образы – отдаленный колокольный звон, настройка пианино, драматическая экспрессия, упражнения Ганона, джазовые импровизации из приемника),

1 часть Поэтории, Рассказ работницы Наторовой из оратории «Ленин в сердце народном» и Плач, basso-ostinato.

***Третий период*** – усиление конфликтно-драматического и трагического начала музыки композитора. Акцент на музыкально-театральных жанрах. Проявление неоромантических тенденций, полистилистика.

**Третий период – романтический.**

 В сочинениях 70-х гг. явно обнаружилось другое существенное изменение. Речь идет о стремлении автора к решению значительной драматической темы, раскрывающейся в движении экспрессивных, психологически насыщенных образов.

 Образы русских литературных героинь нашли свое воплощение в балетах Щедрина**: "Анна Каренина"** (лирические сцены по роману Льва Толстого, в 3-х действиях, пример коллажной полистилистики, 1972), а также "Чайка"(1979, в 2-х актах, монтажность: 24 прелюдии + 3 интерлюдии + 1 постлюдия) и "Дама с собачкой" (тоже по мотивам рассказов А. П. Чехова, одноактный, 1985 год – подарок к 60-летию Майи). Соавтором этих балетов стала знаменитая балерина Майя Плисецкая.

 Стремление к большей глубине и значительности содержания ощущается и в Третьем фортепианном концерте (вариации (43!) и тема, алеаторика) - одном из наиболее экспрессивных и драматургически-насыщенных сочинений Щедрина. При этом, однако, талант композитора как мастера-изобретателя, поражающего слушателя хитроумием и выдумкой, достиг в этом сочинении законченного выражения.

 Итоговой вершиной данного периода в творчестве Родиона Щедрина стала опера **«Мертвые души»** (оперные сцены в 3-х действиях,1976). В ней ярко проявилась органическая связь с русским фольклором, с его глубинными, исконно русскими слоями, что с особенной силой сказалось в народно-песенных фрагментах оперы (распетый текст «Не белы снеги» в народном духе становится рефреном, хор сидит в оркестровой яме).

 Но и в этом сочинении не все коренится в фольклоре, поскольку в нем немалую роль играет вокальная мелодика, восходящая к речевому интонированию, претворяющая интонации русского говора в концентрированных мелодических обобщениях. В опере "Мертвые души" композитор в неприкосновенности сохраняет прозаический текст Гоголя и создает галерею колоритных персонажей-масок, саркастически высмеянных писателем (мир чиновников – второй пласт драматургии, некая опера-buff). Вокальные партии этих героев представляют собой мелодически выразительную музыкальную речь, в точности соответствуя типу и характеру каждого из них (первым опытом подобного рода в свое время явилась незаконченная опера Мусоргского "Женитьба" по Гоголю, а прозаический текст из "Истории Пугачевского бунта" А. Пушкина Щедрин использует в хоровой поэме "Казнь Пугачева"). Так Чичиков – баритон, Манилов – флейта, Коробочка – фагот, Ноздрев – валторна, Плюшкин – гобой+меццо-сопрано, Собакевич – два контрабаса. *ВИДЕО.*

 На примере оперы «Мертвые души» можно убедиться в многосоставности истоков стиля московского мастера, в его стремлении опираться на самые различные интонационные модели.

**Другие произведения данного периода:** Полифоническая тетрадь (25 прелюдий) (1972, «Фрески Дионисия» для камерного ансамбля (1981), 4 хора на стихи А.Вознесенского для смешанного хора (1978).

 **СЛУШАЕМ:** №19 «Сцена в итальянской опере» (в глубине сцены исполняется дуэт Ромео и Джульетты из оперы Беллини, а в оркестре звучат разорванные интонации тематизма Анны, передающие душевные страдания героини), №1 Пролог (с лейттемами = Чайковского), Романтическая музыка, Хор «Не белы снеги», Ария Чичикова.

С таракановской периодизацией творчества Родиона Константиновича согласна и В.Н.Холопова (ПУТЬ ПО ЦЕНТРУ. КОМПОЗИТОР РОДИОН ЩЕДРИН. М., 2000). Она продолжила периодизацию четвертым и пятым периодами.

***Четвертый период*** (80-е годы) – поворот к нравственной, психологической, философской проблематике. Интерес к камерным и хоровым жанрам (тенденция камернизации жанра). Обращение к каноническим и литургическим жанрам (жанрам духовной музыки, юбилей И.С.Баха и 1000-летие Крещения Руси). В периодизации О.Синельниковой (МЕТАМОРФОЗЫ ТВОРЧЕСТВА РОДИОНА ЩЕДРИНА В НАЧАЛЕ ХХI ВЕКА) 80-е – период медитативной направленности и философской лирики. Расцвет программно-инструментального и хорового творчества. Сам определил, как «*поставангардист*» (МА №4 1992 «О прошлом, настоящем и будущем»).

**Четвертый период – философский.**

Появляются неоклассические или неоканонические сочинения.

**«Музыкальное приношение»** (цитаты, монограммы, фактурно-тембровые особенности, обращение к самому жанру по примеру одноименного творения Баха, для 3-х флейт, 3-х фаготов, 3-х тромбонов и органа, 1985), **«Музыка для города Кетена»** для камерного оркестра (оживленная атмосфера Бранденбургских концертов), **Эхо-соната для скрипки соло** (эхо скрипичных сонат и партит Баха, «Слово «эхо» я рассматриваю здесь в своей сонате в двух аспектах: как музыкальные понятия «близко» - «далеко» и как эхо эпох минувших в днях сегодняшних»).

 Размышления композитора о становлении христианства на Руси, старообрядчестве привели его к использованию жанровых особенностей православной литургии, к каноническим текстам молитв и церковных песнопений, воссозданию особенностей древнерусского знаменного пения. **«Запечатленный ангел»** (русская литургия со свирелью=флейта в 9 частях о русском иконописце Севастьяне по Н.Лескову). Цитирование темы подлинной стихиры (знаменного распева без пауз) Ивана Грозного в **«Стихире на 1000-летия Крещения Руси»** для симфонического оркестра (1988).

**Другие произведения:** Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков (1989, // Стравинский «Петрушка», использовал ложки, бубенцы, блок-флейту), Четвертый концерт для оркестра «Хороводы» ( 1989, // Мусоргский, одна ритмическая формула), хоровая поэма «Казнь Емельяна Пугачева» (1981, проза Пушкина, **Строфы «Евгения Онегина»** (1981, 6 хоров а капелла), Концертино (1982, в 4-х частях), Тетрадь для юношества (1981, представлены все полифонические жанры и приемы).

**СЛУШАЕМ:** Автопортрет для симфонического оркестра (1984, вариации, несколько отражений в одновременности, полифоническая вертикаль, отражает многоголосный поток сознания), Эхо-соната, «Запечатленный ангел» часть 7 плач.

**Пятый период – универсальный (современный).**

 90-е годы – период главенства концертного жанра. Углубляется русская тема в драматическом и фольклорном варианте, продолжает диалоги с древнерусской культурой, церковной музыкой и фольклором.

 2000-е годы период создания масштабных и концепционных произведений в области оперной, симфонической и концертной музыки.

 Период, в котором сосуществуют все ранее освоенные начала композиторского творчества. На протяжении внушительного творческого пути композитор полностью или фрагментарно применял и сегодня использует самые разнообразные приемы и техники: додекафонию, сонорику и 12-тоновый ряд, пуантилизм, алеаторику, полистилистику, создавал и создает неоромантические опусы, сочинения в неоклассическом стиле, в стиле усложненного концептуализма и в стиле новой простоты минимализма. Ни одно направление в отечественной музыке второй половины ХХ века не прошло мимо него. Мы, вслед за В.Холоповой, причисляем его к центристам. «Я вижу перспективу развития музыкального языка в его разнообразии. Множество образов, стилей, жанров – в этом отображение жизни. А отсюда – вечный поиск, новизна, эксперимент…».

**Созданы:**

 Четвертый концерт для фортепиано (1991, диезные тональности), Пятый концерт для фортепиано (1999, одночастный), Шестой концерт для фортепиано со струнным оркестром (concerto lontano. 2003), Пятый концерт для оркестра «Четыре русские песни» (1997), Третья симфония «Лица русских сказок» (symfonie concertante, заказ Баварского радио, 2000).

 Опера для концертной сцены «Очарованный странник» (2002, заказ Линкольн-центра), опера «Лолита» (по В.Набокову в 3-х действиях, 1994, Стокгольм на шведском, 2003 – Пермь), хоровая опера «Боярыня Морозова» для смешанного хора, квартета солистов, трубы, литавр и ударных (из записок протопопа Аввакума, 13 номеров, 2006).

 **Концерт для трубы с оркестром** (1993, трагический), Концерт для виолончели с оркестром (sotto voce concerto в 4-х частях, 1994), Концерт для скрипки и струнного оркестра «Мой дневник чувств» (concerto cantabile, 1997), **Концерт для альта, струнного оркестра и арфы** (одночастный, неорусский, concerto dolce, 1997), Концерт для скрипки, трубы и струнного оркестра. Concerto parlando (2004), Концерт для гобоя с оркестром (2009).

 Особняком стоят «диалоги» композитора с великими предшественниками: «Эхо на cantus firmus О.Лассо» для органа сопранино блок-флейты (пел в училище А.Свешникова, 1994), «Два танго [Альбениса](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%2C_%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA%22%20%5Co%20%22%D0%90%D0%BB%D1%8C%D0%B1%D0%B5%D0%BD%D0%B8%D1%81%2C%20%D0%98%D1%81%D0%B0%D0%B0%D0%BA)» для симфонического оркестра (1996), Симфонические этюды **«Диалоги с Шостаковичем»** (2001), Симфонический фрагмент для оркестра «Гейлигенштадское завещание Бетховена» (2008), «Чайковский-этюд» для ф-но (2011). Круг композиторов становится все шире: Барток, Шопен, Гайдн, Россини и другие. А содержательная емкость тематизма при краткости, афористичности изложения становятся характерным качеством стиля композитора.

**Другие сочинения последнего времени:**

**«Гамлет-баллада»** для 1000 (1067+1) виолончелей по заказу японцев (2007, с голосом В.Высоцкого),

«Век мой, зверь мой» - вокальный цикл для тенора, рассказчицы и фортепиано на стихи О.Мандельштама (2003),

**«Балалайка»** для скрипки соло без смычка (1997),

«[Левша](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%88%D0%B0_(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0)&action=edit&redlink=1)» (Сказ о тульском косом Левше, опера в 2 действиях по [одноимённой повести](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%88%D0%B0_%28%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%29) [Н. С. Лескова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%2C_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87), либретто Р. Щедрина, [2013](https://ru.wikipedia.org/wiki/2013_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B5)), - **зимний дворец фрагмент**

«[Рождественская сказка](https://ru.wikipedia.org/w/index.php?title=%D0%A0%D0%BE%D0%B6%D0%B4%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D1%81%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D1%81%D0%BA%D0%B0%D0%B7%D0%BA%D0%B0_(%D0%BE%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B0)&action=edit&redlink=1)» (опера-феерия в 2 частях по мотивам сказки Божены Немцовой «О двенадцати месяцах» в переводе [Н. С. Лескова](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9B%D0%B5%D1%81%D0%BA%D0%BE%D0%B2%2C_%D0%9D%D0%B8%D0%BA%D0%BE%D0%BB%D0%B0%D0%B9_%D0%A1%D0%B5%D0%BC%D1%91%D0%BD%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87) и русских народных сказок, либретто Р. Щедрина, цитата из 9 симфонии Бетховена в финале, [2015](https://ru.wikipedia.org/wiki/2015_%D0%B3%D0%BE%D0%B4_%D0%B2_%D0%BC%D1%83%D0%B7%D1%8B%D0%BA%D0%B5))**,**

«[Клеопатра](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BB%D0%B5%D0%BE%D0%BF%D0%B0%D1%82%D1%80%D0%B0) и Змея» - моноопера. Драматическая сцена для женского голоса и симфонического оркестра на текст заключительной сцены трагедии [У. Шекспира](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%A3._%D0%A8%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%BF%D0%B8%D1%80) «Антоний и Клеопатра» в переводе [Б. Пастернака](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%91._%D0%9F%D0%B0%D1%81%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%BA) (2012).

**«Частушки».** Концерт для фортепиано соло (2001)

**«Дневник».** 7 пьес для фортепиано (2002)

«Вопросы». 11 пьес для фортепиано (2003)

Sonatine Concertante для фортепиано (2005)

Alla Pizzicato для фортепиано (2005)

Hommage a Chopin. Для четырёх фортепиано (2005)

«Романтические дуэты». Семь пьес для фортепиано в четыре руки (2007)

«Простые страницы». Семь экспромтов для фортепиано (2009)

«Концертный этюд» («Чайковский-этюд») для фортепиано (2010)

Dies irae по гравюрам на дереве Альбрехта Дюрера «Апокалипсис» для 3 органов и 3 труб (2009/2010)

**Месса поминовения** для хора а каппелла (2018, памяти М.Плисецкой)

 Сегодня, среди всего многообразия и постоянных творческих поисков, композитора невозможно назвать приверженцем лишь одного конкретного стиля. Ю.Н.Холопов в статье «Щедрый Щедрин» утверждает, что композитор начал свой творческий путь в период «второго авангарда» (1946(50) – 1968). Необходимо отметить, что эволюционный процесс творчества композитора имеет явную тенденцию к углублению содержания и обращению к более серьезным и важным проблемам, к усилению драматического начала и стремлению к тонкой психологической разработке образов.

**Слушаем и смотрим:** видео «Страсти по Щедрину» к 80-летию композитора 2012 год, «Услышать голос ангела своего» к 75-летию 2007 год, ЖЗЛ – 2001 ОРТ 14.03., Гость в студии у В. Познера – 17.12.2012.

**Домашнее задание к 18 мая:** госответ по теме занятия, выучить темы (минимум пять) для иллюстрации разных периодов творчества