

Р. Н. Слонимская, Цзы Ин Линь

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПРЕЛЮДИИ И ФУГИ РЕ МИНОР С. СЛОНИМСКОГО

Музыкальная культура XX в., в которой полифония занимает одно из ведущих мест, отличается многосоставностью и моноуровневостью. Значение полифонического письма в творчестве современных авторов резко возрастает. Полифонические жанры и формы возрождаются и трансформируются в творчестве многих современных композиторов. Так, в «*Lutus tonalis*» П. Хиндемита, целом ряде циклов: 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, А. Флярковского, Р. Щедрина, различных сборниках, в частности, Полифонических тетрадах А. Хачатуряна и А. Пирумова органично преломляются современные приемы. В музыкальном искусстве конца XX — начала XXI вв. полифония остается одним из важнейших стилизованных элементов музыкального мышления. Реновация полифонического письма достигается новым образно-интонационным наполнением. Музыкальный язык усложняется, преобразуется тематический материал, часто в связи с нетрадиционными способами применения современной аккордики. Использование полиритмики и политональности, разнотемной фактуры, сонористики и алеаторики (в виде многослойности пластов) порождает в композиции, драматургии и оркестровке полифонию высшего порядка (Х. Кушнарев).

Концентрацией полифонического письма в творчестве С. Слонимского отмечен цикл «24 прелюдии и фуги». Он написан в 1994 г. и посвящен памяти Александра Наумовича Должанского, выдающегося исследователя полифонического стиля Д. Шостаковича. Цикл Слонимского выстроен по восходящему хроматизму, из чередующихся мажорных и минорных тональностей. Как отмечает А. Гусева: «Выстраивание цикла по хроматизму вверх, где каждая ступень ряда от звука “с” представлена в двух вариантах — мажорном и минорном, сразу же отсылает нас к традиции баховской эпохи»² [1, с. 295]. Пьесы субцикла Слонимского исполняются без перерыва, *attacca*, так же, как у И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича. Как подчеркивает А. Гусева: «Слонимский находит новые тональности в драматургии тональных структур и создает свою, глубоко оригинальную композиционную стратегию исторических перекрестных связей» [1, с. 296].

Проследим особенности реновации полифонического письма Слонимского на примере *d-moll*’ной прелюдии и фуги № 6. Форма Прелюдии представляет собой тему с 3-мя вариациями (таблица 1). Ее гармоническая и фактурная составляющая генетически восходят к пассакалии Генделя (рисунок 1 А). Натурально-

² См. также: Печерская Э. В. 24 прелюдии и фуги С. Слонимского / Вольные мысли к 70-летию композитора. СПб.: Композитор, 2003. С. 457–466.

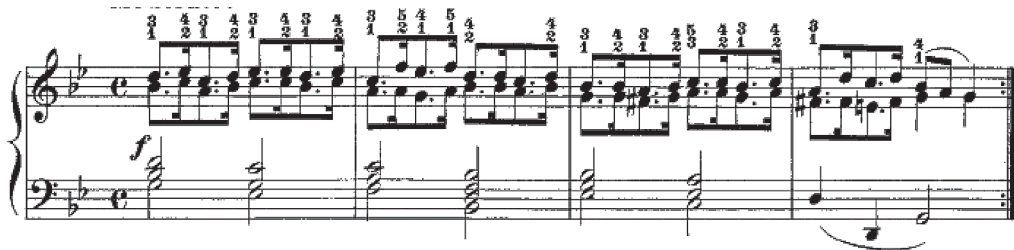
ладовая основа мелодики прелюдии опирается на хорально-гармоническую вертикаль и изложена в *d-moll*'е, с ярким миксолидийским повторением следующей фразы в *F-dur*'е. Секвентное развитие в восходящей третьей *A-dur*'ной фразе, второе предложение, торжественно завершается кульминацией в кадансе, где выделяется каждая доля хоральной вертикали. Контрастное противопоставление двух элементов хорально-маркированной вертикали и акцентированного баса суммируется в завершении экспозиционного построения темы разомкнутого 9 тактного периода. Характер пассакалии выделен также динамическим противопоставлением первого (*marcato, f*) и второго (*sf*) предложений, в расширенном кадансе возвращающего изложение темы к основной тонике (рисунк 1 В).

Т а б л и ц а 1

Тема и 3 вариации прелюдии *d-moll* Слонимского

Тема и вариации	A	A ₁	A ₂	A ₃
Структурное членение	1–9=9т.	10–17=8т.	18–24=7т.	25–33=9т.

А) Пассакалия Генделя



Б) Прелюдия Слонимского



Рис. 1. Темы Пассакалии Генделя и Прелюдии Слонимского:

В музыке трех вариаций Прелюдии Слонимского в свободно-вариабельной фактуре сочетаются хоральное и арпеджированное изложение. В последней вариации кульминация пьесы подводит к монолиту двух аккордовых пластов, звучащих на *fff con forza* и завершающих построение *D-dur*'ной тоники (баховский принцип), торжественно подготавливая появление темы фуги *attacca*. В процессе развития трех вариаций возникают аллюзии темы пассакалии с инвариантом барочной сарабанды. В двух фактурных вариациях (первой и второй) хоральная монументальность расцветивается юбилеями, благодаря которым форма каждой из них сокращается. В первой вариации арпеджированные пассажи триолей при сохранении гармонической вертикали сокращают структуру темы до 8 тактов. Во второй вариации фигурации шестнадцатыми варьировано сжимают форму до 7 тактов. В последней, третьей, репризной вариации на новом уровне возвращается хоральная фактура темы, сохраняя ее 9-тактную структуру.

Фуга двойная 3-х голосная. Контраст тем выявлен не только жанрово, но и структурно, с отдельными экспозициями и двумя свободными частями, в которой совмещается развитием обеих тем. Обе темы состоят из 4 тактов. Экспозиция первой сохраняет структурное единство баховских фуг, а проведение второй темы «квази-серии» ассимилирует шёнберговскую традицию (рисунок 2 А, Б).

А) 1 тема



Б) 2 тема



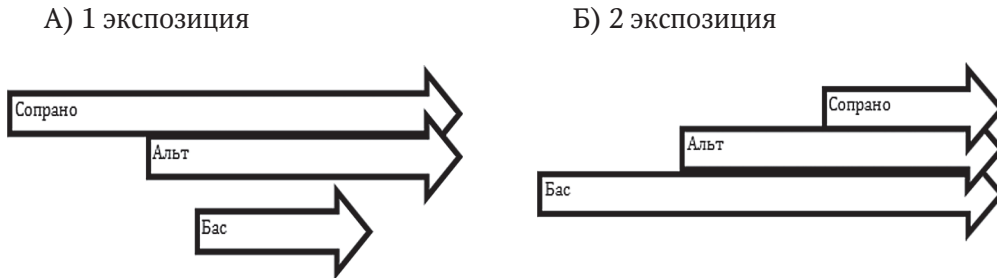
Рис. 2. Темы фуги *d-moll* Слонимского

Экспозиция первой темы фуги *d-moll* демонстрирует жанровое единство с жигой, с ее характерной пунктирной остинатностью и затактым квартовым починном начальной интонации. Тема состоит из звуков натурального минора: *d-a-b-g-e-f-c*. Экспонирование ее подчеркнуто контрастно. Диатоническая танцевальность первой темы выделена вступлением голосов: сопрано, альт, бас и архитектурно противостоит хроматической поступательности введения второй темы — бас, альт, сопрано, представляя симметричную законченность драматургии двух экспозиций (таблица 2 А, Б).

Тональный ответ первой темы (*a moll*, 5–8 т.) преломляет баховскую традицию. В контрапункте с неудержанным противосложением все развитие подводит

Таблица 2

Порядок вступления голосов темы 1 и 2 экспозиций



к первой интермедии (9–16 т.). В ней преобразуется последний элемент темы (мелодический каданс). Два звена канонической секвенции, в основе которой лежит свободное варьирование противосложения, даны в контрапункте и модулируют в основную тональность (9–12 т.). Третье проведение темы трехголосной фуги проходит в басу с новым противосложением (*d-moll*, 17–20 т.). Вторая интермедия построена на канонической секвенции, свободно трансформирует подголосочные принципы полифонии Глинки, в которой переосмысляются элементы того же противосложения (21–24 т.) В свободной части тональное проведение первой темы проходит стреттно в двух голосах на *mf* (25–28 т. тема бас — альт, *g moll* — *B dur*). Далее на тихой кульминации (29–33 т.) *tr* звучит стретта темы в басу и сопрано в *Des* и *B*, замыкая первую свободную часть фуги (таблица 3 А, Б).

Таблица 3

Структура фуги *d-moll* Слонимского

А) Экспозиция 1 темы

Такт	1–4	5–8	9–16	17–20	21–24
Сопрано	Тема (<i>d</i>)	Противосл. ₁ . Не удерж. Матер. мелодич. Каданса темы	И ₁ =8 т. Мат. из противосл. ₁ . использует св. Канон. Секвен. своб. Контрап. 2 звена, по 2 такта	Противосл. ₁ .	И ₂ =4 т. на мат. Противосл. ₁ .
Альт		Ответ тональ- ный (<i>a</i>)	Материал из проти- восл. ₁	Противосл. ₁ .	
Бас				Тема (<i>d</i>)	

Б) Свободная часть 1 темы

Такт	25–33
Сопрано	Тема: 2-х гол. Стретта бас. (g) и альт. (B) 29–33 т. басом (Des) и сопрано (B) (кульмин. Две 2-ные стрет.)
Альт	Тема: 25–29 т.
Бас	Тема: 25–29 т. Тема: 29–33 т.

Во второй экспозиции тема звучит в басу в виде неполной серии, состоящей из пяти звуков (*b, h, c, as, a* — 34–37 т.). Одновременно вместе с прямым движением баса в двух верхних голосах (альт, сопрано) даются противосложения. Оба противосложения построены на свободном движении элементов темы. Далее обращение темы в басу звучит одновременно с проведением ее в альту от *d* и в сопрано от *h* (38–42 т.) Инверсии в обращении и в ритмическом варьировании даны в последующих тактах баса (от *e, a, u des* — 43–47 т., 48–49 т., и 51–53 т.). При этом, в верхних голосах предстает свободное интонационное и ритмическое преобразование этих инверсий. Тихая кульминация в верхних голосах (альт, сопрано) отмечена канонической секвенцией на первом, трехзвучном элементе темы в уменьшении (50–53 т.).

Вторая свободная часть построена на совместном развитии двух тем — первой диатонической и второй хроматической (серия). В басу звучит первая тема (*d-moll*, 54–57 т.). В этот момент дается свободный контрапункт, вариант второй темы, в терцовом дублировании двух верхних голосов. Следующее, производное соединение двух тем, дано в вертикальной перестановке (58–62 т.). Первая тема в *d-moll* у альт, а в басу и сопрано стретта второй темы. Последующие волны развития — двухголосная стретта первой темы в *d-moll* (63–67 т.) и кульминационная зона динамической репризы, совмещают проведение двух тем (68–70 т.). Первая волна кульминации (67 т.) — первая тема в сопрано звучит в контрапункте со второй в основной тональности. Здесь в двух голосах дублируется кварто-квинтовое движение (бас, альт). Их связь выявляет свободный вертикально-подвижной контрапункт в виде производного соединения трех голосов (68–70 т.) по отношению к первоначальному (см. 54–57 т.). Вторая кульминационная волна также представлена трехголосным соединением двух тем. Вторая тема звучит в басу в октавном дублировании, а первая противопоставляется в сопрано основной тональности с противосложением (77–80 т.). В заключении, на органном пункте тоники, секвентно проводится противосложение, построенное на последнем элементе первой темы (81–84 т.), которая динамически размыкается к за-

вершающему кадансу всей двойной фуги на *ff* (85–87 т.). В этой свободной части обе темы звучат в контрастном единстве противопоставления как в строении, так и в принципах организации развития на *f* (таблица 3 В, Г, Д).

В) Экспозиция 2 темы

Такт	34–37
Сопрано	Противосл. ₂
Альт	Зерк. инверсия
Бас	Тема (Микросерия): 5 звуков (прямая <i>b</i>)

Г) экспозиция 2 темы (продолжение ее развития)

Такт	38–42	43–47	48–49	50–53
Сопрано	Тема: прямая стретта	Тема: прямое	Квартовый орг. пункт (<i>f</i>)	Тема: в ум. (<i>g</i>)
Альт	Тема: прямое	Тема: зеркало	Квартовый орг. пункт (<i>c</i>)	Тема: в обращ. и ум. (<i>es</i>)
Бас	Тема: обращ. (<i>as</i>)	Тема: обращ. (<i>e</i>)	Тема: обращ. (<i>a</i>)	Тема в обращ. (<i>des</i>)

Д) Свободная часть 2-х тем, реприза с совместными проведением двух тем в стретте:

Такт	54–57	58–62	63–66	67–71	72–76	77–80	81–87
Сопрано	Тема ₂ : инверсия (<i>a</i>) Стретта ₆	Тема ₂ : (<i>f</i>) Стретта		Тема ₁ : стретта (<i>d</i>) <i>f marcato</i>	Тема ₂ : (<i>d</i>) ритм. Вар. В ув.	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) <i>ff</i>	Кода Против. ₁ <i>con forza</i>
Альт	Тема ₂ : инверсия (<i>f</i>)	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>)	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) Стретта ₈	Тема ₂ : В дубл. (<i>a</i>)	Тема ₂ : (<i>a</i>) В ум. ритм. Вар., 2 раза	Против. ₃	Тема ₂ обращ.
Бас	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) <i>mf</i>	Тема ₂ : (<i>d</i>) зеркальное	Тема ₁ : прямое (<i>d</i>) <i>pizz f</i>	Тема ₂ : (<i>f</i>) прямое	Тема ₂ : (<i>g</i>) в обращении	Тема ₂ : (<i>d</i>) В ритм. Вар. дул. в октаву	Октав. орг. Пункт тоники+ каданс (ДТ)

Таким образом, вся fuga представляет собой двойную, стреттную с отдельными экспозициями форму и двумя свободными частями. Первая свободная часть стреттно развивает тему, преломляя традицию Глинки. Вторая свободная часть представляет собой динамическую репризу-кульминацию двух стреттно звучащих тем. Каждая из них сохраняет свою линейную целостность монотематического развития, и при этом органично соединяясь между собой по принципу контраста-сопоставления. В целом представляется новый современный тип двойной fugи, репрезентирующей и одновременно развивающей традиции предшествующих эпох с новыми находками в сфере полифонического письма. В ней сочетаются черты стреттно-контрапунктической и тонально-развивающей fugи эпохи барокко с встроенной свободно-адаптированной сериальностью и вариативностью подголосочного развития, характерного для русской традиции.

Итак, в анализируемой полифонической форме совмещаются черты различных эпох — XVIII и XX вв., органично преломившие индивидуальные черты композиторов Баха, Шёнберга, Глинки, Стравинского и Шостаковича. Создан неповторимый облик полифонического письма композиции С. Слонимского. В этом произведении С. Слонимский вступает в диалог с традицией Баха через обращение к ХТК, а также творчески свободно интерпретирует полифоническое письмо неоклассицизма А. Шёнберга, И. Ф. Стравинского, совмещая его с характерными элементами стиля Д. Д. Шостаковича сквозь собрание его прелюдий и fug, создавая новый тип современной полифонической формы.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гусева А. В. 24 прелюдии и fugи С. Слонимского: взгляд назад или размышление о будущем / От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: Сб. ст. по материалам международного форума к юбилею С. Слонимского (4–7 апреля 2012 г.). СПб: Lennex Corp., Edinburgh, 2014. С. 294–306.