

**54. ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ. BWV 1017, 1018.
ДМИТРИЙ ДМИТРИЕВИЧ ШОСТАКОВИЧ. СОЧ. 134**

ИОГАНН СЕБАСТЬЯН БАХ (1685–1750)

1. Соната для клавира и скрипки фа минор BWV 1018
2. Соната для клавира и скрипки до минор BWV 1017

ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ (1906–1975)

3. Соната для скрипки и клавира соль минор. Соч. 134 (1968 г.)

Общее время звучания: 63'23"

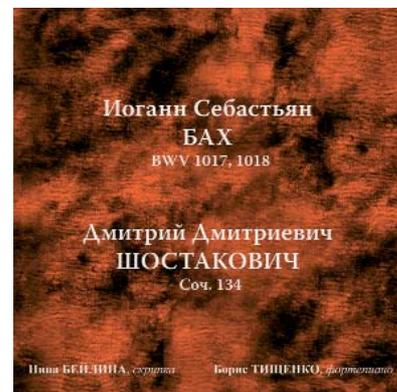
НИНА БЕЙЛИНА, *скрипка*. БОРИС ТИЩЕНКО, *фортепиано*.

Записано в Санкт-Петербургской студии грамзаписи в феврале 1990 года.

Звукорежиссёр Феликс Гурджи.

Выпущено в Санкт-Петербурге в 2008 году.

JMR CD 018



Комментарии к дискографии

В описании грампластинок и компакт-дисков фамилия композитора пишется в той транскрипции, которая означена на обложках. Обращаю особое внимание ИЗДАТЕЛЕЙ, что еще в 2003 году композитор выразил пожелание и письменно утвердил единое для всех языков написание своих имени и фамилии латинскими буквами как **Boris Tišchenko**.

Хочется высказать премногую благодарность самому Композитору — за помощь и терпение, проявленное к автору-составителю во время подробного библиографического описания пластинок и компакт-дисков, т. к. большую часть информации возможно было почерпнуть только у самого Бориса Ивановича. Пришлось столкнуться и с неэтичным отношением к Композитору некоторых выпускающих фирм. К приме-

ру, сам Автор был крайне неудовлетворен давней записью своих квартетов. Тогда ему не удалось предотвратить их тиражирование (компакт-диски были выпущены в Англии). Каково же было его искреннее возмущение, когда он узнал, что *без его ведома* эти записи теперь тиражируются и в России! Даже об этом тираже Автор узнал *случайно*!

Вскоре выйдет подарочный альбом из 10 CD «Из золотого архива петербургской музыки», приуроченный к 75-летию Союза композиторов Санкт-Петербурга. Для альбома отобраны 45 произведений 25 авторов. Записи — из фондов Ленинградского отделения Всесоюзной фирмы «Мелодия» (ныне — Санкт-Петербургская студия грамзаписи). В альбом по праву войдут и сочинения Бориса Ивановича Тищенко.

Lidiya RAVIKOVICH

Sergey Slonimsky's choral works a cappella

Данная статья посвящена творчеству выдающегося мастера русской музыкальной культуры второй половины XX века Сергея Слонимского. Основное внимание автора сосредоточено на его хоровой музыке а cappella, отличающейся жанровым разнообразием (лирическая миниатюра, хоровая песня, фольклорный концерт, цикл хоров, бестекстовый хор-вокализ) и представляющей немалый интерес. Хоровые опусы Слонимского сравниваются с сочинениями других жанров и рассматриваются в контексте всего его творчества, что позволяет выявить отличительные особенности композиторского письма, его музыкального мышления, стиля и творческого метода.

The article is devoted to creative work of the prominent master of Russian musical culture of the second half of the 20th century S. Slonimsky. The author's attention is first of all focused on his choral music a cappella, which distinguishes by variety genres (lirical miniature, choral song, cycle of choruses, folklore concerto, textless chorus-vocalise), and it is of great value. Choral opuses of Slonimsky are compared with the musical compositions of the other genres and examined in the context of all his creation. The main task of the article is to reveal specific features of the composer's musical language, his mentality, style and creative method.

Лидия РАВИКОВИЧ

Хоры а cappella Сергея Слонимского

Хоры а cappella Сергея Слонимского, написанные в зрелый период творчества композитора (1960–1980-е годы), представляют собой значительный вклад в развитие отечественной хоровой музыки. Несмотря на то, что магистральные пути искусства петербургского мастера связаны с крупными жанрами (опера, симфония, концерт), тем не менее, его вокально-хоровые сочинения являются важной сферой музыкального

высказывания, в которой отражается сокровенный мир художника, глубинные тайники его творческой природы и мировоззрения. Воплощенные композитором в монументальных творениях, те же идеи в хоровых произведениях в связи с литературно-поэтическим текстом раскрываются, возможно, глубже и полнее, поскольку музыкальные образы в них заострены и конкретизированы художественным словом.

В хорах Слонимского в концентрированном виде нашли отражение основные черты стиля большого мастера: тонкость и оригинальность творческого замысла, глубина мысли, значительность идейных концепций, которые всегда сочетаются с яркой образной выразительностью музыки. Хоровые сочинения композитора отличаются широта тематического диапазона, богатство эмоционального содержания и многогранность

жанрового облика. В них получили воплощение все ведущие темы его творчества. Так, *русско-фольклорная линия*, впервые «звучавшая» в вокально-симфоническом цикле «Песни вольницы» (1961) и Сонате для фортепиано (1962–1963), была продолжена в опере «Виринея» (1965–1967), в хоровых циклах «Две русские песни» (1967), «Четыре русские песни» (1974), в «Драматической песне» для симфонического оркестра (1973–1976), в концерте «Тихий Дон» (1977). Музыкальные характеристики главных героев «Песен вольницы», «Виринеи» переключаются с персонажами из вышеназванных циклов. Например, разбойничья песня «Хороша наша деревня», партия Магары напоминают образ «ясна Сокола» из хора «Уж, вы ветры». Женские песни «Жалоба девушки», «Белая лебедушка», лирика Виринеи находят отголоски в хорах «Уродилась я», «Доля моя». Две образные сферы (женская лирическая и мужская драматическая) представлены в концерте «Тихий Дон», который в композиционно-драматургическом плане близок циклу «Песни вольницы». Невольные аналогии возникают также при сравнении шуточно-танцевальных частей хоровых циклов и эпизодов оперы: плясовая стихия песни «Куманек», хоровых антрактов «Виринеи» («Метель», «Трепак») вызывает ассоциации с хорами «Люби жену, да не бей!» и «Поедем, поедем!».

Параллельно в эти же годы развивается *ренессансная линия* творчества Слонимского, заявившая о себе вначале в инструментальных произведениях — фортепианной сюите «Три грации» (1964) и Концерте для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов (1973). В полную силу эта образно-стилевая сфера развилась в сочинениях, связанных с поэтическим словом, таких как вокальный цикл «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, четырех блокфлейт и лютни на стихи старонемецких и старофранцузских поэтов (1975), хор «Если жизнь тебя обманет» на стихи А. Пушкина (1977). Эти инструментальные и вокальные сочинения подготовили появление оперы-баллады «Мария Стюарт» (1978–1980), где композитор обратился к шотландскому фольклору. Позже ренессансная линия была продолжена и в других произведениях, на-

пример, в Симфоническом мотете (1979) и первой части Седьмой симфонии (1983–1984) — Пасторали, отличающейся красочностью и поэтичностью.

Важное место в творчестве Слонимского занимает *линия светлой лирической пейзажности*, которая получила воплощение в симфониях — Второй (1977–1978), Третьей (1981–1982), Седьмой (1983–1984), симфонической пьесе «Тихая музыка» (1981), Концерте для гобоя и камерного оркестра (1987), а также в хоровых циклах: «Два северных пейзажа» на стихи Вс. Рождественского (1969), «Два хора на стихи Ф. Тютчева» (1981), триптихе «Ночь» на стихи С. Орлова (1983).

К этой же сфере примыкают произведения, связанные с образом весны и «весенностью» (Б. Асафьев), который О. Девятова относит к «сквозным звукообразам» в музыке Слонимского [2]. Данный образ-символ объединяет самые различные сочинения: вокальные циклы «Весна пришла» (1958–1959) и «Песни трубадуров», «О, весна, без конца и без края» (первая часть кантаты «Голос из хора», 1965), Весенний концерт для скрипки и струнного оркестра (1983), Весенняя сонатина (1985) и другие. В этот ряд встраиваются и хоровые произведения, например: «Весна» из цикла «Три хора на стихи А. Фета» (1985), «Цвела, цвела черемуха», «За рекою в непокое», «Белой ночью на реке» из цикла «Заречье» на стихи А. Прокофьева (1986).

Сквозную роль в музыке Слонимского играет также *образ Ленинграда — Санкт-Петербурга*, который представлен в сочинениях, посвященных городу на Неве: «Песня о Ленинграде» на слова А. Чепурова для баса, смешанного хора и симфонического оркестра (1983), «Приветственный кант» на слова П. Баллона для сопрано, хора, двух труб, двух тромбонов, флейты, фортепиано и ударных в честь 125-летия Ленинградской консерватории (1987), симфоническая пьеса «Петербургские видения» (1994), «Гимн Петербургской консерватории. Приветственный кант» для хора и симфонического оркестра (1999). Петербургские мотивы пронизывают кантату «Голос из хора» на стихи А. Блока, вокальные циклы на стихи А. Ахматовой, О. Мандельштама (1974), хоры «Ночь белая» на стихи

Б. Окуджавы (1982) и «Ленинградская белая ночь» на стихи А. Чепурова (1983).

Особую группу в творчестве Слонимского составляют сочинения, относящиеся к *современно-экспрессивной линии* (М. Рыцарева), которая нашла отражение еще в ранних произведениях композитора: Соната для скрипки соло (1960), Пастораль и токката для органа (1961), вокальные циклы «Польские строфы» на стихи Антония Слонимского для сопрано и флейты (1963), «Лирические строфы» на стихи Е. Рейна (1964), струнный квартет «Антифоны» (1968–1970). Позже она была продолжена в «Колористической фантазии» для фортепиано (1972), хоре «Вечерняя музыка» (1973), Экзотической сюите для двух скрипок, двух электрогитар, саксофона и ударных (1976), в пьесах «Тихая музыка» для симфонического оркестра и «Musica lyrica» для флейты, скрипки и клавесина (1981), «Новгородской пляске» для ансамбля солистов (1989).

Таким образом, хоры а саррелла Слонимского неотделимы от контекста его творчества в целом. Между хронологически близкими вокальными, хоровыми и инструментальными сочинениями мастера существует глубокая внутренняя связь. Их соседство далеко не случайно. Камерные хоровые опусы являются своего рода творческой лабораторией, в которой формировался вокально-интонационный язык композитора, оттачивалось его мастерство. Причем они не просто сопутствуют оперным и симфоническим произведениям, а, как в зеркале, отражают круг интересов Слонимского, его устремления и многолетние разносторонние искания. В хорах претворены главные темы и образы музыкального искусства композитора, а также поставлены свои особые и важные художественные задачи.

При этом следует отметить, что вышеназванные тематические линии разнообразно сочетаются и синтезируются благодаря универсализму музыкального мышления Слонимского, умеющего найти единство во внешне не связанных явлениях, благодаря его способности органически соединять стили и жанры различных эпох и направлений. Широта и многогранность культурных интересов композитора, универсализм его художественного сознания, харак-

терные для его творчества в целом, вполне проецируются и на вокально-хоровые произведения, которые отличаются многообразием жанрово-композиционных решений. Наряду с традиционными видами а'сарпелл'ной музыки — лирической миниатюрой и хоровой песней, сформировавшимися еще в творчестве русских классиков, композитор обращается к новым жанровым разновидностям — хору-вокализу («Вечерняя музыка»), фольклорному концерту («Тихий Дон»), которые сложились в конце 1960 – начале 1970-х годов XX века (см. об этом: [6, с. 228–266]). В ряде его произведений синтезируются черты песни-хора и академической хоровой миниатюры («Ночь белая» на стихи Б. Окуджавы, «Ленинградская белая ночь» на стихи А. Чепурова). Вместе с тем, особое предпочтение Слонимский отдает хоровому циклу, который он трактует как некое целостное музыкальное единство. Группируя хоры по опусам, объединяющим произведения на стихи одного автора или народно-песенные тексты, композитор стремится раскрыть идейную концепцию не только музыкальными средствами, но и путем включения поэтических образов в особый контекст, возникающий в результате соответствующей их компоновки.

Слонимский тщательно отбирает стихи для своих хоровых циклов, проявляя особое внимание к эстетическим достоинствам художественного текста. Чутко откликаясь на эмоционально-образный строй избранных стихотворений, композитор в своем музыкальном решении подходит к каждому из них максимально бережно, стремясь по возможности сохранить его поэтическую форму. При этом Слонимский далек от буквального раскрытия слова в музыке. Вдумчивый и трезвый подход, проявляющийся при выборе стихов, сохраняется и в отношении уже избранного им текста. Важнейшее значение для него имеет то, насколько содержание стихотворения соответствует его собственным художественным устремлениям, насколько его форма отвечает возможностям музыкального воплощения.

Нередко композитор подвергает поэтический текст весьма существенным изменениям: вводит повторы строф, отдельные строк и слов с целью расширения словесной основы, дающей простор для

музыкального развития; сокращает стихи, опуская бытовые детали и заостряя внимание на главной идее произведения; переставляет строфы, заменяет слова и т. д. Такая переработка вполне оправдана и является необходимым элементом композиторской работы. Обращение Слонимского с выбранными текстами, в частности, изменение поэтической структуры, определяется приспособлением их к закономерностям музыкальной организации, а также самой их трактовкой, соотношением в ней тенденции к художественному обобщению и к индивидуальной характеристике образно-смысловых компонентов стихотворения.

Отметим, что творческий подход к литературному оригиналу в полной мере проявляется и в других музыкально-поэтических произведениях композитора: в вокальных циклах («Польские строфы», «Четыре стихотворения О. Мандельштама», «Десять стихотворений Анны Ахматовой»), кантате «Голос из хора», операх, на что указывают многие исследователи: А. Милка [5], А. Порфирьева [7], М. Рыцарева [10; 11], А. Стратиевский [13] и другие.

Компоновка поэтического текста, его расположение обуславливает *идейный замысел сочинения, логику развития музыкального материала*, а также оказывает влияние на выбор той или иной композиции. Архитектоника хоров Слонимского всегда отличается конструктивной ясностью, рельефностью, неповторимостью индивидуального облика. Обращаясь большей частью к классическим разновидностям композиционных структур, композитор стремится внести в их конкретную реализацию свое понимание, свою трактовку.

Музыкальные формы хоров Слонимского отличаются многообразием и мастерством. Их характеризует нетрадиционность и оригинальность решения, органический синтез художественного слова и музыки, тонкое проникновение в образно-эмоциональное содержание и характер поэтического первоисточника. Обусловленные авторским прочтением стиха, они концентрируют в себе характерные черты творческого стиля композитора — стремление к музыкальному единству, целостности драматургии, к архитектурной соразмерности и стройности композиции.

Специфической особенностью трактовки форм Слонимским можно считать синтез, сочетание различных композиционных структур. В своих хорах он обращается к классическим, исторически сложившимся инструментальным формам (период, простая двух- и трехчастная, сложная трехчастная, контрастно-составная, сонатная), синтезируя их с собственно вокальными (куплетная, куплетно-вариационная, вариантно-строфическая, сквозная), в результате чего образуются *смешанные композиции*, в которых органично соединяются существенные черты двух или нескольких типизированных музыкальных структур. Подобная трактовка формы вообще характерна для творческого стиля композитора, о чем пишут А. Климовицкий [3], О. Курч [4], А. Милка [5], анализируя его симфонии и инструментальные ансамбли.

Кроме объединения различных композиционных структур Слонимский часто прибегает к принципу «цепной» формы с характерным постоянным обновлением тематического материала и его суммированием в конце сочинения. Подобный структурный принцип встречается во многих хорах композитора («Печальное сердце мое», «Уж, вы, ветры», концерт «Тихий Дон»), а также в его инструментальных, симфонических и музыкально-сценических произведениях: Сонате для фортепиано, Первой симфонии, Драматической песне, балете «Икар», операх «Виринея», «Мастер и Маргарита» и других сочинениях.

Многообразие архитектурных решений сказывается и в композиции хоровых циклов, в которых много общего со структурой инструментальных сочинений композитора. Так, циклические двухчастные произведения («Два северных пейзажа», «Две русские песни», «Два хора на стихи А. Пушкина», «Два хора на стихи Ф. Тютчева»), основанные на сопоставлении «медленно — быстро», обнаруживают сходство с Девятой симфонией и Концертом для гобоя и камерного оркестра, имеющих аналогичную конструкцию. Трехчастные циклы («Три хора на стихи А. Фета», триптихи «Ночь» на стихи С. Орлова и «Заречье» на стихи А. Прокофьева) близки по своему строению сюите «Три грации», «Трем пьесам для виолончели соло», Сонате для скрипки с фортепиано,

Весеннему концерту. Причем Слонимский более всего тяготеет к трехчастности, которая характерна как для архитектоники его циклических произведений, так и для структуры их отдельных частей, в чем проявляется его склонность к симметрии.

Интересна композиция цикла «Четыре русские песни», которая напоминает тип классического симфонического цикла: конфликтная первая часть, *Andante*, выполняет функцию основного звена сонатной конструкции, вторая, *Allegretto*, — своего рода лирическое интермеццо, третья, *Vivace*, — своеобразное скерцо, и, наконец, подытоживающий финал, *Andante*, — психологическая реприза. Отметим, что аналогичное образно-драматургическое сопоставление частей используется композитором в Сюите для альты и фортепиано, в которой первая и четвертая части, основанные на протяжном мелосе, более медленные, чем контрастные средние, свободно ритмизованные и звучащие в быстром темпе. При этом драматическим центром, как и в хоровом цикле, выступает финальная часть сюиты, представляющая собой наивысший этап в развитии скорбной образности, что также дополняет аналогию.

Отдавая предпочтение свободным композиционным структурам, Слонимский вместе с тем всегда стремится придать им внутреннее единство. Для достижения этой цели он пользуется различными средствами. Среди них: интонационное родство тем, которое реализуется иногда с помощью монотематического принципа, лейтинтонации и лейтгармонии, сквозные ритмические формулы, тональные планы, отличающиеся тщательной продуманностью.

Единству целого способствует также принцип сопоставления двух интонационно-тематических или образных сфер с последующим их объединением в конце произведения. Подобный прием, являющийся характерной приметой стиля Слонимского, широко используется в сочинениях различных жанров. Среди них можно назвать такие хоры, как «О, Север мой!», «Печальное сердце мое», «Люби жену, да не бей!», «Я скажу тебе с последней прямой». Аналогичное решение встречается в вокальных циклах («Песни вольницы», «Весна пришла»), симфониях, инструмен-

тальных сочинениях (Квартет на русские темы, Соната для фортепиано, «Диалоги») и многих других. При этом особое значение в структуре и драматургии произведений приобретают финалы, заключающие в себе вывод, разрешение конфликта, что обеспечивается целенаправленностью всех средств музыкальной выразительности.

В зависимости от художественного замысла и композиционнотехнических задач, поставленных перед собой, Слонимский пользуется различными методами тематического развития — мотивно-разработочным, полифоническим, но ведущим в его музыке является вариантно-вариационный, тесно связанный с традициями русского песенного фольклора. Сфера влияния этого метода распространяется фактически на все жанры его творчества.

Оставаясь на особенностях музыкального языка Слонимского, важно подчеркнуть, что ведущим и наиболее содержательным компонентом музыкальной ткани в его произведениях является мелос, который отмечен яркой индивидуальностью. Мелодии композитора легко узнаются независимо от стиля и жанра конкретного сочинения. Это объясняется вокальной природой его мышления, о которой не раз писали многие исследователи: А. Климовицкий [3], А. Милка [5], Е. Ручьевская [8], М. Рыцарева [10; 11], Л. Серебрякова [12], М. Тараканов [14] и другие. Даже в инструментальной музыке композитор стремится отражать характерные особенности человеческого голоса, манеру пения, интонации различного рода распево, декламаций, причитаний и т. д.

Для вокально-хорового творчества Слонимского характерен *синтетический тип мелодики*, органично объединяющий в себе свойства различных жанрово-стилистических явлений. В них могут органично сочетаться интонации крестьянского и городского мелоса (циклы «Ночь», «Заречье»), романсовые обороты с элементами речевой выразительности («Три хора на стихи А. Фета»), свойства вокальных и инструментальных жанров («Ночь белая» на стихи Б. Окуджавы, «Вечерняя музыка»). Он смело разрушает стилистические и исторические барьеры между жанрами, в результате чего происходит их сближение, взаимообо-

гащение, рождаются необычные их сплавы, выразительно сопряженные с конкретными деталями и образами поэтического текста.

Мелодика в музыке Слонимского тесным образом связана с ритмом, который занимает важное место в системе выразительных средств композитора. В этом смысле он типичный представитель нашего времени — века бурных, стремительных темпов жизни, неожиданных и резких поворотов. В ритмике Слонимского наблюдаются три основные тенденции. Первая характеризуется *свободой и нерегулярностью метроритмической организации*, проявляющейся в частой смене метра и ритмических рисунков, что обусловлено отражением закономерностей лироэпических жанров русского фольклора (медленные части из Сонаты для скрипки соло, Сонаты для фортепиано, Второй симфонии, хоры «Печальное сердце мое», «Уж, вы ветры»). Вторая тенденция — *четкая метричность, моторика движения* — связана с опорой композитора на танцевальные жанры народной музыки («Куманёк» из цикла «Песни вольницы», Праздничная увертюра, хоры «Люби жену, да не бей!», «Поедем, поедem!»). Однако и тогда, когда Слонимский использует метричность, регулярность ритмики, в его музыке ощущается стремление нарушить ее, внести в равномерное движение разнообразие путем введения акцентов, синкоп, перебоев ритма.

Наконец, третья тенденция проявляется в произведениях, где *ритм выполняет тематическую роль* — ритмическая формула находится на первом плане (тема ковки крыльев из балета «Икар», Экзотическая сюита, Карнавальная увертюра, Концерт-буфф, Бурлеска из Седьмой симфонии, хоры «Упрямый ветер», «Ветер»). Основу этих сочинений составляет импульсивный острый ритм с несимметричной группировкой длительностей внутри такта.

Весьма существенна роль ритма в создании дифференцированной многоплановой фактуры (divisi партий, выделение соло, разделение на мелодический рельеф и фон, полипластовость), что происходит за счет ритмической индивидуализации отдельных слоев музыкальной ткани.

Подчеркнем, что метроритмическая организация в вокально-хоровых произведениях Слонимского

неразрывно связана с прочтением поэтического текста. Соотношение слова и музыки всегда составляет для композитора специальную творческую задачу, которую он решает каждый раз заново. В одних сочинениях автор интерпретирует текст по принципу *стиха*, сохраняя деление на строки и чередование альтернирующих рифм, в других — по принципу *прозы*, расчленяя поэтическую речь не по строкам и рифменным окончаниям, а по смыслу и синтаксису. Композитор чутко улавливает все изменения, происходящие в ритмоинтонационном строе стиха, что находит отражение в гибких и пластичных ритмоформулах его произведений. При этом для каждого сочинения Слонимский избирает такой «встречный ритм» (термин Е. Ручьевской), который в совокупности со всеми остальными средствами выразительности (мелодией, гармонией, фактурой) создает неповторимый индивидуальный характер музыки.

Необычайно богата и оригинальна ладогармоническая структура хоров композитора, которая выполняет определенные семантические, структурные и драматургические функции в композиции, служит формированию символического плана сочинения, его историко-стилевого аспекта. И хотя специфика многоголосного пения без сопровождения несколько ограничивает композитора в выборе средств, что объясняется необходимостью создания условий, благоприятных для вокального интонирования и слуховой координации тонов в последовательности и одновременности, тем не менее, в звуковысотной организации хоров а *carpella* нашли отражение наиболее важные черты его гармонического стиля.

Свободно владея различными техниками письма, Слонимский в соответствии с образно-эмоциональным строем поэтического текста, с той или иной идейно-эстетической концепцией применяет самые различные ладогармонические средства. В некоторых хорах он опирается на строгую семиступенную диатонику (цикл «Заречье»), в других — на расширенную тональность («Два хора на стихи Ф. Тютчева», «Три хора на стихи А. Фета»). Но в большинстве своих произведений композитор отказывается от единого структурирующего принципа, обращаясь к раз-

ным типам звуковысотной организации, представленной тональной, неомодальной, атональной и сонорной разновидностями, которые могут интегрироваться в одном сочинении и восприниматься как компоненты единой сложной ладогармонической системы.

К характерным стилевым признакам гармонии Слонимского следует отнести *ладовую многооставность*, богатство и разнообразие ладовых структур, придающие музыке ярко выраженный национальный характер. На основе натуральных диатонических ладов, заимствованных из фольклора, композитор создает новые ладогармонические образования, достигая при этом художественной выразительности, гибкости нюансов, ярких колористических эффектов («Два хора на стихи А. Пушкина», хоры «Ночь белая» на стихи Б. Окуджавы, «Ленинградская белая ночь» на стихи А. Чепурова).

Наряду с этим Слонимский широко использует средства взаимопроникновения традиционных мажорных и минорных ладов (параллельных, одноименных, однотерцовых), расширение сферы родственных тональных центров, некоторые виды симметричных ладов (целотоновый, уменьшенный), пентатонику, политональные и полиладовые образования. Примером могут служить циклы «Два северных пейзажа», «Две русские песни», «Три хора на стихи А. Фета», «Четыре русские песни» и другие сочинения.

Для гармонического языка композитора типично применение терцовых созвучий, нередко усложненных добавочными тонами, аккордов нетерцового строения (моно- и полиинтервальных), последований из мягко диссонирующих созвучий, как в виде параллелизма (точного или вариантного), так и в виде особого рода многоголосных перемещений, всевозможных полигармонических комплексов, разрешающихся в консонирующие трезвучия (хоры «Уж, вы ветры», «Поедем, поедем!», «Доля моя»), сонорных средств для создания особых звукоцветочных эффектов (хор «Вечерняя музыка»).

Органично объединяя традиционные принципы тонально-функциональной системы с современными приемами письма, Слонимский для каждого сочинения находит свой ладовый ракурс, свои инди-

видуальные средства выражения, удачно избегая как гармонической инертности, банальности, так и ее чрезмерной сложности и перегруженности.

Не менее важную роль в хорах композитора играет *фактура*, которая отличается разнообразием и образует стилистическое единство с другими сферами его творчества. Большинство хоровых произведений мастера написаны для смешанного четырехголосного хора, обладающего широким спектром возможностей темброво-фактурного варьирования. В своих партитурах Слонимский использует как классические приемы хорового письма (выделение *solo* либо ансамбля солистов, *divisi*, сопоставление *solo* и *tutti*, временное выключение и включение голосов), так и современные: дифференциация вокальных линий, инструментализация хоровой ткани, полипластовость. К общим свойствам фактуры следует отнести многоплановость, наличие нескольких фактурных ярусов, имеющих свою внутреннюю организацию, разделение хоровых голосов по семантическим функциям, что особенно рельефно проявляется в таких произведениях, как «Два северных пейзажа» на стихи Вс. Рождественского, «Две русские песни», «Ночь белая» на стихи Б. Окуджавы, «Четыре русские песни», концерт «Тихий Дон».

В хорах а *carpella*, как и в сочинениях других жанров, Слонимский заметно обновляет круг выразительных средств, обогащая их различными приемами современной техники. Так, в хоровых эпизодах из оперы «Виринея» и кантаты «Голос из хора» композитор значительно расширяет вокально-технические ресурсы хора, используя кластеры, *glissandi*, говор, свободное линейное развертывание голосов, элементы пуантилизма, терпкие многосекундовые напластования, полифункциональные и атональные сочетания, хоровую многоплановость — от 3–4-х до 7–8-ми линий.

Новаторский подход отличает и его хоры без сопровождения, которые отмечены рядом специфических особенностей, связанных с использованием *нестандартных унисонных ансамблей отдельных партий* (например, тенор — альт в концерте «Тихий Дон» и цикле на стихи А. Фета), *унисона всего смешанного хора* (фольклорные опу-

сы), своеобразных тембральных эффектов — *фальцет теноров* («Печальное сердце мое», «Доля моя»). В них широко используются сонористические и инструментальные приемы: пение пассажей, неточная фиксация звука, выкрики, щелчки языком («Вечерняя музыка»), вокализация на слоги («Ночь белая»). В то же время очевидна преемственность его сочинений с многовековыми традициями хорового искусства — через обращение к фольклору, к русской отечественной классике, к жанрам и стилистике композиторов XX века.

Следует отметить, что принципы вокально-хоровой фактуры Слонимский применяет не только в оперном и кантатно-ораториальном жанрах, но и в своих инструментальных произведениях. Например, в «Драматической песне» для симфонического оркестра композитор претворяет черты древнерусского искусства: поступенно-секундовая интервалика знаменного тематизма, линейность строчного многоголосия XV века. Побочная тема первой части Сонаты для скрипки с фортепиано

стилизует характер звучания партесных концертов. В Девятой симфонии темы излагаются как в гетерофонном народном многоголосии, так и в хорально-гармоническом, идущем от партесного стиля. Аналогии можно продолжить и со многими другими произведениями. Как видно, в своем симфоническом и инструментальном творчестве композитор опирается на традиции русского песенного фольклора, а также партесного хорового искусства, что обусловлено его вокальным мышлением.

Анализируя творчество Слонимского, многие исследователи указывают на множественность истоков стиля композитора при внутреннем единстве и цельности, обусловленные его русскими корнями и наличием устойчивых элементов в произведениях разных жанров. Это в полной мере относится и к вокально-хоровой музыке композитора, круг источников которой весьма широк. Среди них следует назвать народное песенное искусство, а также западноевропейскую и русскую музыкальную культуру разных эпох и стилей (от древнейших времен к со-

временности), в чем проявляется универсализм мышления композитора, обусловленный природой его самобытного дарования и широтой художественных устремлений, которые сложились под воздействием общих тенденций литературы и искусства XX века.

Сфера хорового творчества Слонимского весьма обширна и включает не только хоры а cappella, но и вокально-симфонические произведения (кантаты, реквием), оперы, где партия хора играет действенную драматургическую роль («Виринея», «Мария Стюарт», «Видения Иоанна Грозного», «Царь Иксион», «Король Лир» и другие), вокально-инструментальные сочинения («Песнь песней», «Приветственный кант»). То, что сделано Слонимским в этих жанрах, прочно вошло в фонд отечественной музыки и представляет широкое поле для научного исследования. Аккумулируя в себе важнейшие тенденции в развитии современного искусства, хоровое творчество Слонимского перспективно и заслуживает дальнейшего изучения в разных контекстах и объеме.

Список литературы

1. Вольные мысли: К юбилею Сергея Слонимского // Сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. — СПб: Композитор, 2003. — 616 с.
2. **Девятова О.** Художественный универсум композитора Сергея Слонимского. — Екатеринбург: Урал. гос. ун-т, 2003. — 408 с.
3. **Климовицкий А.** Вторая симфония С. Слонимского в свете новых тенденций в современном музыкальном творчестве // Современные проблемы советской музыки. — Л.: Сов. композитор, 1983. — С. 63–82.
4. **Курч О. О.** Симфонии С. Слонимского (проблемы стиля): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Вильнюс, 1989. — 23 с.
5. Милка А. Сергей Слонимский: Монографический очерк. — Л.: Сов. композитор, 1976. — 112 с.
6. **Паисов Ю.** Современная русская хоровая музыка. 1945—1980: Исследование. — М.: Сов. композитор, 1991. — 280 с.
7. **Порфирьева А.** Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960—1970-х годов. — Л., 1979. — С. 33–45.

8. **Ручьевская Е.** О методах претворения и выразительном значении речевой интонации: На примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилина и Л. Пригожина // Поэзия и музыка. — Л.: Музыка, 1973. — С. 137–185.

9. **Ручьевская Е.** О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века // Русская музыка на рубеже XX века. — М.: Музыка, 1966. — С. 65–110.

10. **Рыцарева М.** Композитор Сергей Слонимский: Монография. — Л.: Советский композитор, 1991. — 256 с.

11. **Рыцарева М.** Сергей Слонимский // Музыка России. Вып. 7. — М.: Сов. композитор, 1988. — С. 35–46.

12. **Серебрякова Л.** О претворении народных черт в мелодике С. Слонимского // Вопросы музыкального образования: Сборник трудов МГПИ имени Гнесиных. Вып. 46. — М., 1980. — С. 96–111.

13. **Стратиевский А.** Кантата С. Слонимского «Голос из хора» // Блок и музыка / Сост. М. Элик. — Л.; М.: Советский композитор, 1972. — С. 229–245.

14. **Тараканов М.** Талант в развитии // Советская музыка. — 1967. — № 10. — С. 11–21.

15. **Холопова В. Н.** Философская «камерата» Сергея Слонимского // Советская музыка. — 1989. — № 10. — С. 22–25.