

ОСОБЕННОСТИ ТРАКТОВКИ МИКРОЦИКЛА ПРЕЛЮДИЯ-ФУГА В
ТВОРЧЕСТВЕ С. СЛОНИМСКОГО
(на примере прелюдий и фуг из цикла «24 прелюдии и фуги»)

Теория музыки

Цыганова Марина Васильевна

Колледж ФГБОУ ВО «Луганская государственная академия культуры и
искусств имени Михаила Матусовского»

Специальность «Теория музыки», 4 курс

Научный руководитель Орел Наталия Николаевна,
преподаватель-методист ПЦК «Теория музыки» музыкального отделения
колледжа Академии Матусовского

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

РАЗДЕЛ 1. Полифонические циклы в музыке композиторов XX века

РАЗДЕЛ 2. Структурные и композиционные особенности микроциклов в цикле «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

ПРИЛОЖЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность исследования. Особое место в фортепианной музыке XX века занимают жанры, которые не привлекали композиторов классического и романтического периодов. Возросшая потребность в философском осмыслении многих процессов, изменения в музыкальной эстетике, усиление роли интеллектуального начала, характерные для XX века послужили отправной точкой для возрождения типичного для барочного искусства микроцикла прелюдия-фуга. Данный микроцикл сложился в творчестве композиторов эпохи Барокко и существовал в таких жанровых вариантах, как прелюдия-фуга, фантазия-фуга, токката-фуга и т. д.. Сочетание фантазийно-импровизационной первой и логически выверенной, интеллектуальной второй части цикла было привлекательно для многих композиторов. Однако, по-настоящему популярной стала такая форма в контексте макроцикла, состоящего из ряда таких микроциклов и, как правило, объединенного общей композиционной идеей.

XX век дает массу примеров того, как идеи, заложенные в двух томах Хорошо темперированного клавира И. С. Баха были заново переосмыслены композиторами. В контексте концептуальных пересмотров макроцикла в целом несомненно, изменяется и соотношение внутри каждой пары прелюдия-фуга. И, если общая тенденция трактовки макроциклов неоднократно привлекала внимание исследователей, то взаимодействие пьес не становилось объектом изучения. Данный факт определяет проблемное поле и актуальность данной работы.

Объект исследования – особенности цикла прелюдия-фуга в XX веке.

Предмет исследования – трактовка микроцикла прелюдия-фуга в творчестве С. Слонимаского.

Материалом исследования являются избранные прелюдии и фуги из сборника «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского.

Цель исследования – раскрыть особенности трактовки жанра прелюдия-фуга С. Слонимским.

Задачи исследования:

1. Изучить трактовку фортепианных циклов прелюдий и фуг в отечественной фортепианной музыке XX века.
2. На основе анализа избранных микроциклов из сборника раскрыть особенности трактовки жанра С. Слонимским.

Научная новизна заключается в том, что сделана попытка проанализировать трактовку микроцикла прелюдия-фуга в контексте развития жанра.

Теоретической базой работы послужили исследования, посвященные творчеству С. Слонимского, истории развития полифонических форм.

Методы исследования. В работе были использованы такие методы исследования: аналитико-синтетический метод обработки источников; сравнительно-исторический.

Практическая значимость. Результаты исследования в дальнейшем могут быть использованы в курсе анализа музыкальных форм, полифонии, истории отечественной музыки.

Структура исследования. Работа состоит из введения, двух разделов, заключения, списка литературы из 39 позиций, приложения. Общий объем работы 29 страниц.

РАЗДЕЛ 1. Полифонические циклы в музыке композиторов XX века

Большое место в развитии фортепианной музыке имеют небольшие циклы, состоящие из двух-трех самостоятельных произведений, объединенных в микроцикл. Понятие микроцикла в настоящее время, несмотря на достаточно большое распространение, практически не освещено в музыковедческой литературе. К такому типу можно отнести цикл прелюдия-фуга, который часто называют бинарным или малым полифоническим циклом. В настоящий момент не удалось обнаружить сформулированного определения этого понятия, поэтому в данной работе предлагается понимать под термином «микроцикл» и синонимичными ему понятиями (бинарный полифонический цикл, малый полифонический цикл) такой тип цикличности, в котором объединены два различных по выразительно-конструктивным средствам и самостоятельным по тематизму произведения. При этом предполагается, что в музыкально-драматургическом отношении они могут находиться в различных отношениях: быть контрастными или взаимодополняющими.

Рассмотрим некоторые особенности микроцикла прелюдия-фуга.

Микроцикл прелюдия-фуга – уникальное и своеобразное явление в инструментальной музыке. Сформировавшись в эпоху Барокко, этот малый полифонический цикл вобрал многие характерные черты музыкальной эстетики данного периода, прежде всего – тенденцию к использованию крайне выразительных контрастов. Основной контраст в паре заключается между импровизационным, фантазийно-непредсказуемым характером прелюдии и логически выверенной структурой фуги, а в образном отношении – между свободой, хаосом, ирреальным началом и упорядоченностью, рациональной логикой. В бинарном соотношении прелюдия-фуга существовали также такие варианты, как фантазия-фуга, токката-фуга, что является отражением стремления к жанровой определенности первой части микроцикла. В исторически более поздние периоды происходило внутреннее расширение структуры микроцикла путем введения третьей части, например «Фантазия,

хорал и fuga» С. Франка.

Исторически форма прелюдии зародилась из небольших импровизационных настроек, в которых происходило установление тональности будущего произведения. Форма прелюдии, как правило, не регламентирована, большое значение имеет именно свободное развертывание материала, однотипность фактурного изложения, фигурационная разработка.

Fuga исторически возникла из форм, написанных в имитационной технике, когда в разных голосах проводился один мотив. Появление fugи как самостоятельной формы связывается с именем Дж. Фрескобальди, который в своем сборнике органных пьес «Цветы музыки» вплотную подошел к созданию данной формы.

Как логическая конструкция fuga имеет свой прообраз в богословских трактатах, целью которых в эпоху Барокко было доказательство христианских догматов. Структура таких проповедей была фиксированная и содержала такие разделы, как 1. изложение основного тезиса, 2. опровержение возражений, 3. утверждение основной мысли. Таким же образом происходит организация материала в fugе, где первый раздел, экспозиция есть изложение основной мысли, второй – ее всестороннее развитие полифоническими и тонально-гармоническими методами, третий – утверждение основной идеи на новом уровне. В процессе развития собственно музыкальной формы fugи происходили различные трансформации данной схемы и далеко не всегда форма укладывалась в рамки трёхчастной композиции, нередко двухчастные fugи, в хоровой музыке ее структура может еще больше отклоняться от указанной схемы.

Классический образец, энциклопедия микроциклов, в которой представлены не только разнообразнейшие типы прелюдий и fug, но и различные варианты их музыкально-драматургического сочетания – это, несомненно, два тома Хорошо темперированного клавира И. С. Баха. После длительного периода формирования микроцикла в органном творчестве И. Пахельбеля, Д. Букстехуде, И. Фишера, Д. Циполи, у которых кристаллизировались основные жанровые особенности малого полифонического цикла, ХТК Баха — это не просто два

сборника, отличающиеся неистощимой творческой фантазией, но выверенные с музыкально-драматургической и содержательной точки зрения макроциклы. Эту точку зрения убедительно доказывает Б. Яворский, анализируя данное произведение с позиций музыкальной риторики. Такой тип макроцикла оказался не только чрезвычайно интересным сам по себе с точки зрения музыкальной драматургии и концепции, но и послужил мощным творческим импульсом для композиторов XX века.

После И. С. Баха мощный творческий потенциал малых полифонических форм практически не был задействован в связи с интенсивным развитием гомофонно-гармонических форм. Полифонические приемы, откристаллизовавшиеся в музыке барочных мастеров использовались композиторами-классиками, а затем романтиками (прежде всего, Л. ван Бетховеном, Г. Малером) как один из способов преобразования тематизма в контексте симфонической разработки тем. Собственно форма малого полифонического цикла использовалась редко, среди образцов можно назвать такие произведения, как Фантазия и fuga До мажор В. А. Моцарта, Вариации и fuga на тему Генделя, ор.4, Хоральная прелюдия и fuga для органа И. Брамса, транскрипции органных прелюдий и фуг Баха, Фантазия и Fuga «ВАСН», Фантазия и Fuga c-moll для органа на тему хорала из оперы Ш.Гуно «Гугеноты» Ф. Листа. Среди русских композиторов образцы малых полифонических циклов достаточно малочисленны. Это: Прелюдия и fuga П. Чайковского, Прелюдия и fuga ор.29 С. Танеева, Большие прелюдии и фуги ор.62 и 101 А. Глазунова, Токката и fuga До мажор С. Ляпунова.

Подлинное возрождение полифонических форм произошло в творчестве композиторов XX века. Необходимость воплощения сложной философской проблематики заставила многих композиторов обратиться к наследию барочных мастеров и использовать в новом преломлении найденные ими композиционные и музыкально-драматургические приемы. Хо Да отмечает, что в настоящее время существует четыре формы существования полифонических циклов: «1). Сюитные полифонические циклы; 2). Бинарные полифонические циклы; 3).

Крупные полифонические циклы; 4). Полифонический цикл, интегрированный в сонатно-симфонический цикл» [38].

Большое распространение получили в XX веке как микроциклы, так и различные типы полифонических макроциклов в творчестве таких композиторов, как В. Бибик, В. Задерацкий, К. Караев, А. Караманов, П. Хиндемит, М. Скорик, С. Слонимский, М. Тиц, А. Хачатурян, Д. Шостакович, Р. Щедрин и другие. Среди произведений этих и других композиторов можно выделить такие полифонические циклы:

- малый полифонический цикл в «инвариантном» и расширенном виде (9 прелюдий и фуг, Фантазия и fuga на тему ВАСН М. Регера; Прелюдия, ариозо и фугетта на тему ВАСН А. Онеггера; Пастораль, хорал и fuga Э. Сати; Вариации, интерлюдия и fuga П. Дюка; Прелюдия, хорал и fuga О. Респиги, Пассакалия и тройная fuga К. Караева, Прелюдия и fuga М. Мирзоева и др.;

- большой полифонический цикл представлен такими сочинениями, как «Ludus tonalis» П. Хиндемита, 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича, 24 прелюдии и фуги С. Слонимского, 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина.

Основные новации полифонических циклов касаются, прежде всего, музыкального языка. Расширение выразительных средств гармонии, доходящее в начале XX века до возникновения атональности, додекафонии, серийной и сериальной техники, сонористики и других нетональных техник композиции,

Если последние названные произведения сочинены с учетом классической модели большого полифонического цикла (ХТК Баха), то «Ludus tonalis» П. Хиндемита — это произведение, организованное по оригинальной модели. В его основу положен принцип кругового движения по тональностям квинтового круга (от До до Фа диез, при этом композитор не указывает ладовое наклонение фуг, обозначая только основной тон: in C, in G и т. д.), фуги, лишенные определенной ладовой окраски, перемежаются интерлюдиями, цикл в целом открывается и завершается прелюдией и постлюдией (которая является ракоходной инверсией прелюдии). Все фуги трехголосные, что обеспечивает фактурное единство цикла. Таким образом, складывается симметричный

замкнутый цикл, подчиненный одному композиционному замыслу, который задумывался и реализовывался автором именно как единое целое. При этом в «Ludus tonalis» не только в фугах, но и в прелюдиях используются полифонические приемы, что делает цикл еще более интеллектуализированным и целостным по замыслу.

В отечественной музыке второй половины XX века большой полифонический цикл переживает ренессанс и новый виток развития, получая не только новую интерпретацию в плане конструктивных особенностей, но также и новой образно-содержательное наполнение. Это как уже указанный выше циклы из 24 прелюдий и фуг, созданные по образцу баховского, так и циклы, отличающиеся индивидуальной структурно-композиционной трактовкой.

Потенциал полифонических форм настолько широк, что позволяет композиторам воплотить самые разнообразные типы содержания. И. Васирук выделяет несколько типов содержания, заключенного в циклах XX века:

- музыкально специфичное, в котором центром является собственно музыкальная идея (24 прелюдии и фуги Р. Щедрина);
- темы общехудожественной направленности (24 прелюдии и фуги Ю. Гонцова);
- темы общечеловеческой значимости: время и вечность, жизнь и смерть, смысл человеческой жизни (24 прелюдии и фуги С. Слонимского, «Растекшееся время» Д. Смирнова, 15 концертных фуг А. Караманова. Микроциклы, входящие в структуру таких концептуальных произведений также становятся носителями значимых идей.

В целом для полифонических микроциклов XX века характерны такие особенности.

Мотивная организация тем опирается на тональное мышление при усилении и обострении интонационной характерности. Также сохраняются основные типовые особенности строения тем; по мнению Е. Найденовой, «Скрепляющим моментом в мотивной структуре темы выступает логика

функционально-мелодических связей. Аналогичная система лежит зачастую и в основе современного тематизма» [20]. Можно говорить о том, что усложнения в полифоническом мышлении коснулись, прежде всего, ладово-интонационной стороны, расширения тональности до двенадцатиступенной, что повлекло обострение интонационности и гармонической вертикали, усиление колористических элементов. Традиционным для музыки XX века становится экспериментирование с ладовой основой тем, опираясь на традиционные ладовые структуры, композиторы создают также индивидуальные, среди которых, пожалуй, наиболее узнаваемой является так называемые лады Шостаковича, в которых натуральный минор обостряется за счет введения альтераций отдельных, наиболее характерных ступеней.

Кроме того, активно используется джазовая стилистика (например, в таких произведениях, как «Джаз-токката и фуга» К. Хартмана, «Свинговая фуга» Г. Бахлунда, «Джаз-рок фуга» О. Горчакова), которая приводит к появлению такой жанровой разновидности, как джазовая фуга, обладающая индивидуальными жанровыми особенностями. Так, для произведений в данном стилистическом направлении характерно доминирование джазовой стилистики в собственно темах (что проявляется в ритмических и интонационно-ладовых особенностях), в использовании традиционной барочной структуры, которая, как правило, нарушается внедрением импровизационного начала, вследствие чего собственно полифоническая разработка не соблюдается. Джазовая идеоматика может присутствовать в виде использования некоторых отдельных элементов, например, синкопированных ритмов, специфических гармонических оборотов или отдельных аккордов.

Полифонические методы, используемые в современных циклах практически не отличаются от традиционных. Большее значение приобретают такие способы преобразования темы как ракоход и ракоходная инверсия. Обогащение полифонических приемов происходит за счет использования ряда приемов из современных техник композиции: серийного метода, ротаций, алеаторики, кластерного контрапункта.

Интенсивное развитие и переосмысление выразительных возможностей фортепиано нашли свое место и в микроциклах, что повлекло использование тембровых возможностей различных регистров инструмента, расширение тембровой и динамической палитры.

РАЗДЕЛ 2. Структурные и композиционные особенности микроциклов в цикле «24 прелюдии и фуги» С. Слонимского

Творческая деятельность С.М. Слонимского в целом очень многогранна. Кроме собственно композиторской деятельности необходимо отметить, что Слонимский был блестящим пианистом, педагогом, автором метких по наблюдательности музыковедческих исследований и заметок, его авторству принадлежит около 200 текстов различной тематики и жанров. Собственно композиторское его наследие достаточно объемно и включает в себя произведения самых разнообразных жанров, в число которых входят оперы, балеты, произведения других сценических жанров, симфонические, камерно-инструментальные и вокальные сочинения.

Но, несомненно, будучи блестящим пианистом, Слонимский не мог пройти мимо фортепианного творчества, с детства воплощая в фортепианных импровизациях и сочинениях свои музыкальные образы. Линь Цзы Ин отмечает, что «Оригинально мыслящий композитор, думающий пианист, Сергей Михайлович непрерывно ищет новые идеи смысла в своем фортепианном творчестве. Многогранность творческой личности композитора и пианиста стимулирует и разнообразные исполнительские трактовки его сочинений» [17, с. 84]. Непосредственная и очень тесная связь с инструментом определила и некоторые особенности процесса создания сочинений, определяя интимность, сокровенность музыкальных высказываний, воплощенных в фортепианных жанрах.

Полифонические жанры занимают в творчестве Слонимского большое место. Привлекает внимание цикл «Двенадцать прелюдий». Этот цикл

примечателен нетрадиционным построением тонального плана. Слонимский располагает прелюдии по нисходящей хроматической гамме, так же в данном цикле композитор точно не определяет лада, задаёт лишь центральный тон, в связи с этим количество пьес всего двенадцать. Нетрадиционной является и эмоциональная окраска прелюдий, развиваясь в необычном направлении: от света к тьме, трагедии. Пролифонический цикл «Мотетные инвенции» (2015) – это цикл из пяти пьес для фортепиано. Включает в себя пять мотетных инвенций: три трехголосные инвенции (№ 1, 2, 3), одна четырехголосная (№ 3) и одна пятиголосная (№ 5). И, несомненно, центральное место занимает цикл 24 прелюдии и фуги.

Глубоко символично посвящение цикла «Памяти Александра Наумовича Должанского», крупного советского музыковеда, исследователя, в круг интересов которого входило и полифоническое наследие классика XX века Д. Шостаковича (авторству Должанского принадлежит фундаментальная работа «24 прелюдии и фуги Шостаковича»). Таким образом, произведение Слонимского, с одной стороны, отдает дань уважения личности выдающегося Учителя. С другой – это посвящение позволяет включить цикл в круг характерных для XX века произведений мемориального плана, получивших обозначение *in memoriam*, следовательно, уже из этого можно сделать вывод о глубокой философской проблематике сочинения, о поставленной в нем теме жизни и смерти. И. Васирук, анализируя содержание современных полифонических циклов, отмечает, что цикл Слонимского воплощает тему жизни и смерти «пожалуй, наиболее ярко, наглядно, почти иллюстративно <...> Проблему крестного пути человека композитор уподобляет шествию по кругам ада и трактует в свете современного состояния культуры с признаками апокалиптического сознания» [1, с. 59].

Моделью для цикла Слонимского послужил первый том ХТК И. С. Баха, что проявляется как в общем принципе организации целого (прелюдии и фуги идут в восходящей хроматической последовательности тональностей, чередуются одноименные мажорные и минорные тональности), так и в отдельных деталях композиции. Кроме того многочисленны интонационные

связи с прелюдиями и фугами ХТК, аллюзии на баховские сочинения.

Как и в баховском цикле, в произведении Слонимского два типа соотношений прелюдия-фуга: по принципу контрастного противопоставления частей и по принципу дополнительности, кроме того нередко части микроцикла взаимосвязаны тематически. Рассмотрим некоторые примеры соотношения частей в микроциклах.

Прелюдия и фуга *До мажор* (первая тетрадь). Как и в ХТК Баха первый микроцикл носит характер вступления, он достаточно обобщенный по образности и «задает тон» всему полифоническому развитию в цикле. Можно отметить следующие характерные особенности данного микроцикла.

Центральный компонент микроцикла, в котором заключена его основная идея, это тема фуги. Ее характерными чертами являются: песенно-романсовый характер интонационного строения, поступенность и плавность мелодического движения, которая чередуется с квартовым и секстовым скачками. Тема диатонична, в ее основу положено обыгрывание главного интонационного зерна – нисходящего хода от III ступени к I.

Необходимо отметить родство данного микроцикла баховскому циклу *До мажор*. Это проявляется в тематическом и композиционном родстве фуг, в наличии интонационной связи двух тем, а также в общих закономерностях структурирования фуги (См. схему фуги *До мажор* Слонимского в Приложении, Рис. 1). Общими композиционными принципами являются песенный тип тематизма, наличие четырех голосов, ясная трехчастная структура фуги, опора на полифонические принципы преобразования темы (а не на развитие в интермедиях) и минимальная роль кратких интермедий, которые выполняют функции связок или модуляций. При этом большое значение Слонимский придает различным способам преобразования темы, встречается тема в обращении, увеличении, в увеличении и обращении, кроме того, в зависимости от фактурно-гармонических условий может незначительно варьироваться ее начальное интонационное зерно, а также общий ритмический рисунок. В разработочном разделе существенно изменяется ладовая окраска темы. Такое

многообразие вариантов самой темы совмещается с контрапунктическими приемами: композитор использует три типа стретт (двух, трех и четырехголосную), используя при этом различные варианты преобразованной темы, разный интервал и время вступления голосов. Такая интенсивность полифонического развития делает события этой небольшой (28 тактов!) фуги чрезвычайно насыщенными и свидетельствует о неистощимой полифонической фантазии автора.

Характерной особенностью микроцикла является также интонационное родство темы фуги и основного интонационного зерна прелюдии. Такое тематическое родство достаточно редко встречается в микроциклах, однако в данном случае данный прием способствует раскрытию образа темы с различных сторон. Обращает внимание тот факт, что прелюдия производна от фуги не только в тематическом отношении, но и заимствует ее композиционные принципы. Как и в фуге, в прелюдии выделяется три раздела, основное развитие заключается в ладо-гармоническом преобразовании и переосмыслении темы. В прелюдии можно говорить о наличии черт вариаций сопрано остинато: основная мелодия, за исключением последнего проведения, находится в верхнем голосе, она практически не изменяется как в интонационном так и в структурном отношении, основное развитие заключается в гармоническом переосмыслении темы. В отличие от классических образцов формы сопрано остинато композитор сохраняет единый тип фактуры (хорально-аккордовый) на протяжении всей прелюдии, что способствует ее композиционной целостности.

Таким образом, в прелюдии и фуге До мажор утверждены взаимодополняющий тип отношений частей в микроцикле. Интонационное родство тем дает основание для формирования различных методов развития основной музыкальной мысли.

Привлекает внимание музыкально-композиционное решение *Прелюдии и фуги ре минор*. Прелюдия по своему фактурному и интонационному решению вызывает ассоциации с Сарабандой Генделя из

С ю и т ы d-moll. Общими являются: жанровая основа (сарабанда), мелодико-интонационные контуры, взаимодополняемость, комплиментарность мелодии и баса, общий план гармонического развития, фактурное решение, которое позволяет раскрыть оркестровую трактовку фортепиано. В изложении темы характерно использование крайнего нижнего регистра, что приносит элементы органного звучания, в процессе развития композитор охватывает также и высокий регистр. Тема Слонимского, в соответствии с индивидуальными особенностями стиля, характеризуется использованием сопоставления тональностей хроматического родства (A dur и g moll).

Тема прелюдии развивается в форме вариаций, композитор дает три варьированных повтора, в которых тема видоизменяется фактурно-фигурационными методами. При этом мелодический контур и общий план гармонического развития остаются неизменными, варьируется гармонизация отдельных интонационных оборотов.

Фактурные изменения касаются добавления мелодических фигураций, при этом хорально-аккордовый склад как основа сохраняется. После небольшого фактурного отклонения во второй вариации, композитор приближает фактуру заключительной третьей вариации к изложению темы, укрупняя ее. За счет этого заключительная вариация выполняет функцию динамизированной репризы.

Фуга ре минор (Рис 2) — один из образцов двухтемной трехголосной фуги в цикле. Как и в большинстве двухтемных фуг, темы контрастируют друг другу по интонационному строению и ритмической организации, кроме того, композитор разделяет экспозиции тем, что подчеркивает их контрастность.

Первая тема — однотональная, замкнутая, в ее структуре можно выделить три элемента. Они элемента разнородны по ритмическому и интонационному строению. Первый элемент складывается из двух комплиментарных мотивов, основанных на кварто-квинтовых интонациях, второй мотив — на поступенном восходящем движении шестнадцатыми, третий носит характер мотивного обобщения. Такая трехэтапная структура темы является одной из типовых для тем фуг. Наличие кварто-квинтовых интонаций подразумевает тональный твет,

второе, тональное проведение, звучит в партии тенора. Противосложение основано на интонациях второго элемента. Третье экспозиционное проведение в басовой партии отделено от второго достаточно развернутой интермедией, которая использует интонации второго и третьего элементов темы, но в целом построена достаточно свободно. И тема и интермедия выдержаны в строгой диатонике.

Однако, уже вторая интермедия носит развивающий характер, что проявляется в хроматизации гармонического решения; по своей функции данная интермедия отделяет экспозицию первой темы от ее развития. Второй раздел фуги – развивающий. Уже начальное проведение в басовом голосе звучит в тональности субдоминанты и еще диатонично, а в последующих тема насыщается хроматизмами, что искажает ее спокойно-уравновешенный характер, приносит драматизм. Кульминационная стретта развивающего раздела, в которой оба проведения темы (бас и сопрано) хроматизированы, подготавливает появление второй темы. Экспозиция и разработка первой темы структурно образуют достаточно большой первый раздел фуги, отграниченный от последующего развития каденцией в Си бемоль мажоре.

Второй раздел фуги посвящен изложению и развитию второй темы. В отличие от первой темы, изложение которой было традиционно (экспозиция в основной тональности структурно отделена от развивающего раздела), экспозиция второй темы сразу дается с элементами развития, что проявляется в наличии стретт, а также в использовании ритмических вариантов темы. Для второй темы характерна краткость, лаконичность, использование восходящего хроматического движения. Структурно тема складывается из двух восходящих хроматических мотивов, изложенных крупными длительностями. Такое, относительно простое строение темы позволяет в дальнейшем преобразовывать ее ритмическое устройство (тема далее звучит в нескольких ритмических вариантах, в одинарном и двойном уменьшении). Кроме того, ее простота и краткость позволяют использовать разнообразные стретты.

Третий раздел фуги – совместная реприза, это динамическая и

полифоническая кульминация произведения. Кроме новых контрапунктических сочетаний тем, например, первой темы и удвоенной второй темы (первоначальное соединение тем), первой темы и стреттного проведения второй темы, также необходимо отметить, что потенциал второй темы настолько велик, что и в репризном разделе, наряду с полифоническими преобразованиями можно наблюдать ее разработку. Так, в пятом репризном проведении второй темы ей контрапунктируют противосложения, основанные на преобразованной второй теме в уменьшении.

Насыщенность тематического развития приводит к возникновению некоторых композиционных особенностей фуги. Прежде всего, можно отметить, что интермедии в данной фуге практически отсутствуют, исключение составляет только интермедия в середине первого раздела фуги, отделяющая экспозицию первой темы от ее развития. Второй особенностью композиции является уплотнение событийности от раздела к разделу и при этом — сжатие масштабов разделов. Это продиктовано особенностями второй темы и постепенным вытеснением общих интонационных формул и интонаций первой темы насыщением всех голосов интонациями второй темы.

Если рассматривать драматургию микроцикла в целом, то необходимо отметить ее целостность, постепенное композиционное усложнение, модуляцию от вариационных методов развития через контрапунктические к мотивно-разработочным.

В микроцикле прелюдия-фуга *Ля бемоль мажор* соотношение частей основано на контрастном противопоставлении, заключенном практически во всех параметрах музыкального языка: тематизме, темпе, ритме, характере музыкальной образности. Сдержанной, углубленной, философски-сосредоточенной прелюдии противопоставлена двигательно-активная фуга, несущая черты концертной виртуозности, текучести мелодико-гармонического развертывания — строгая структурная симметрия и классическая уравновешенность, хроматике — диатоника, ритмической свободе и асимметрии — периодичность.

Одной из наиболее характерных черт прелюдии является по своей функции скорее интерлюдией между фугами соль минор и Ля бемоль мажор. Она носит явный отпечаток настроения и образной сферы соль-минорной фуги. Основное внимание композитора сосредоточено на колористических свойствах гармонических последовательностей, альтерированных аккордов мажоро-минорного соотношения, которые своей мягкой диссонантностью, сходящимся и расходящимся движением вызывают ассоциации с произведениями композиторов-импрессионистов. Метрическая сетка на 5/4 позволяет завуалировать и сделать не столь откровенной жанровую основу (сарабанда).

В противоположность гармонически насыщенной, краткой, но событийной прелюдии развитие в фуге (Рис. 3) сосредоточено на двигательном, моторном образе. Композитор практически не использует сложных полифонических приемов, кроме кульминационной четырехголосной стретты (в которой, вдобавок, первое и второе проведения темы сокращены), тонально-гармоническое развитие также минимально. В качестве особенностей гармонического плана необходимо назвать проведение ответа в тональности субдоминанты (Ре бемоль мажор), проведения темы в развивающем разделе в тональностях фа, соль и си-бемоль минор. Таким образом, практически все проведения темы, кроме указанных, сосредоточены в основной тональности.

Такая гармоническая простота тонального плана фуги соответствует простоте самой диатонической темы. В основе этой действенной трехтактовой темы лежит целенаправленное восходящее движение по трезвучию, завуалированное проходящими и вспомогательными звуками. В структуре темы можно выделить три элемента, все они сходны по своему строению. Необходимо также обратить внимание на то, что композитор, в соответствии с музыкальным развитием, может варьировать протяженность темы. Основным вариант — трехтактовое построение, однако, встречается четырехтактовый и двутактовый варианты. Кроме того, композитор реализует гомофонный потенциал темы, из-за чего в репризном разделе практически отсутствуют полифонические преобразования, а сама тема звучит в аккордовом изложении.

Среди структурных особенностей фуги можно назвать наличие трех разделов. Необычно, что обозначая фугу как четырехголосную, Слонимский дает только по три проведения темы в экспозиционном и развивающем разделах, трехголосное изложение в принципе доминирует, а в конце фуги вообще можно говорить о преобладании гомофонного, аккордового склада. Даже в кульминационной четырехголосной стретте количество голосов фактически не соблюдено и сведено к трем, т. к., первое и второе проведения сокращены.

Большое значение в фуге имеют интермедии. Их шесть различной протяженности (от двух до девяти тактов) и структуры. Большинство из интермедий основаны на канонических или простых секвенциях. Тематической основой интермедий становится материал темы. Так, первая интермедия основана на третьем элементе темы, который секвентно проводится в нижнем голосе и дублируется в верхнем в виде ломанных фигураций. Постепенно из краткого элемента шестнадцатых темы формируются новые мотивные образования гаммообразного и юбилейного типов, это двигательно-моторное начало преобладает.

Таким образом, в микроцикле *Ля бемоль мажор* можно говорить о наличии двух образных полюсов – внутреннего и внешнего, психологически-углубленного, интровертного и активно-действенного, экстравертного, которые определяют контрастность выразительных средств прелюдии и фуги.

Микроцикл *Прелюдия и fuga си минор* – одна из драматических вершин цикла. Если в микроцикле *До мажор* композитор апеллировал к стилю и структурно-композиционным особенностям баховской музыки, то си-минорный цикл носит обобщающий характер. С одной стороны, Слонимский использует тематизм такого рода, который вызывает ассоциации скорее с творчеством Д.Д. Шостаковича, с вершинами его полифонического творчества, но с другой стороны, интонационная структура темы фуги имеет много общего с некоторыми темами Баха, в частности, с темой Хроматической фантазии и фуги.

После радостно-приподнятой, по-детски праздничной прелюдии и фуги *Си мажор* си-минорная прелюдия звучит зловеще-напряженно. Характерным

является преобладание среднего, низкого и крайне низкого регистра, пустотных созвучий, спокойного размеренного ритмического движения. Особенностью данного микроцикла является не просто родство тем прелюдии и фуги, но их тождественность.

Тема обеих частей микроцикла отличается своеобразием строения. В ее основе – двенадцатиступенный звукоряд, звуки которого появляются таким образом, что диапазон темы расширяется от тоники вверх и вниз по хроматизмам, образуя последовательность неповторяющихся 12 звуков. При этом композитор сохраняет признаки минорной тональности, расширяя ее звуковой состав, что является типичным ладо-гармоническим приемом в музыке XX века.

Для прелюдии характерным является мотивное развитие основного, начального секундового зерна темы, которое подвергается вычленению и имитированию в разных голосах. Методом развития является также транспозиция мотива, что способствует росту напряжения.

Наличие развивающего, достаточно протяженного раздела, а также заключительное проведение темы в основной тональности способствуют наличию в прелюдии черт репризной трехчастности. При этом композитор сохраняет, как и в большинстве прелюдий цикла, на протяжении всей части фактурное единообразие, способствующее целостности композиции.

Большое значение имеет достаточно протяженное (для общих пропорций) заключительное построение, выполняющее функцию коды. Гармонической особенностью коды является игра вариантными ступенями (II натуральной и пониженной), а также хроматический нисходящий ход в среднем голосе, способствующий варьированию ладовой окраски тоники в каденции.

Фуга си минор (Рис. 4) – четырехголосная, двухтемная, обладает своими конструктивными особенностями и индивидуальным композиционным решением. Это одна из наиболее сложных в контрапунктическом отношении фуг цикла, насыщая обобщающий характер.

Первый раздел это экспозиция первой темы и складывается из четырех основных проведений во всех голосах и дополнительного проведения темы в

обращении и уменьшении в басовом голосе. Для темы характерен охват всех 12 ступеней гаммы, что позволяет трактовать тональность фуги как расширенную, при этом сохраняется и ее ладовая окраска, и централизующее значение тоники. Благодаря сохранению тяготений эту тему, в которой звуки не повторяются, нельзя назвать двенадцатитоновой серией. Для структуры темы характерно расходящееся разнонаправленное движение по хроматизмам, достаточно спокойное и размеренное ритмическое изложение. Тональный план экспозиции традиционен и включает тональности тоники и доминанты.

Особенностью экспозиционного раздела является наличие двух противосложений к теме, которые в дальнейшем развитии формы не удерживаются, но обладают ярко выраженной интонационной характеристичностью и в дальнейшем их интонации имеют важное значение. Так, первое противосложение, которое удерживается в экспозиции складывается из нескольких контрастных мотивных образований и контрастирует теме.

Особенностью первого противосложения является использование гаммообразного движения, разнообразных ритмических формул, при помощи которых происходит варьирование в секвенции, нарушается повторность и достигается индивидуализация. Кроме того, для противосложения характерна опора на диатонику (композитор использует лад с переменными II, IV и V ступенями), что является средством дополнительного контраста полностью хроматической теме. Второе противосложение менее выразительно по интонационной структуре и имеет скорее дополняющий характер. Оно синтезирует с себе характерные черты темы и первого противосложения: интонационно родственно первому противосложению и имеет хроматически обостренное интонационное строение.

Особенностью первого раздела фуги является наличие дополнительного проведения темы в обращении и уменьшении в основной тональности; это проведение вносит в экспозицию черты разрабочности. Характерно также хроматизация противосложений от одного проведения темы к другому, что способствует росту напряжения. Структурной особенностью первого раздела

является наличие трех интермедий, которые имеют связующе-развивающий характер, основаны на хроматических мотивах темы и противосложений.

Для второго раздела фуги, в котором экспонируется вторая тема, характерно более свободная структура. Раздел содержит два проведения второй темы, разделенные интермедией и проведением первой темы в двойном уменьшении. Для второй темы характерны следующие особенности. Прежде всего, это ритмическая дробность, благодаря которой она воспринимается более насыщенной, развернутой и фантазийной. Второй особенностью темы является интонационное родство первому противосложению, использовано характерное для него гаммообразное движение с прихотливыми ритмическими изменениями. Родство с первым противосложением подчеркнуто также ладовой структурой темы. Во втором полном проведении темы происходит нетрадиционный для полифонических форм переброс мелодии темы из голоса в голос (альт – бас).

Третий раздел фуги по традиции — кульминационный, он содержит совместное проведение обеих тем, , стреттное проведение первой темы (тема в уменьшении в партии сопрано и варьированная тема в теноре). Кроме того, особенностью раздела является наличие неполных, отрывочных проводений в заключительном построении, включение стилистической цитаты в одну из последних интермедий, наличие каденционного построения, основанного на интонациях тем.

Таким образом, заключительная фуга цикла одновременно содержит традиционные элементы и новаторские черты, касающиеся особенностей композиции и необычное интонационное родство материала.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, в музыкальной культуре XX века полифонические циклы имеют большое значение. При этом возрастает роль «суперциклов» (И. Кузнецов) или «сверхциклов» (Т. Франтова), в рамках которых малые полифонические циклы, состоящие из прелюдии и фуги, объединены в единое целое какой-либо композиционной идеей. Особенностью таких циклов является относительная самостоятельность малых циклов и в то же время, их подчинение одному крупному замыслу. В таком контексте можно говорить о переосмыслении функции микроцикла в музыке XX столетия в контексте общей симфонизации большого полифонического цикла. При этом функции самих частей практически не изменяются: прелюдия может выполнять функции вступления, интермедии, образного антитезиса по отношению к фуге, за которой традиционно закреплена функция центральной части микроцикла.

Обновление циклической формы происходит на уровне музыкального языка: по сравнению с барочными образцами переосмысливается тип интонационного наполнения тематизма, ладовые структуры, гармонический язык, тональные планы. Полифонические приемы развития в фугах практически не подвергаются видоизменениям, но дополняются приёмами, выработанными во внетональных композициях (серийная техника, алеаторика, сонористика), что позволяет расширить диапазон выразительных средств.

На фоне этих общих тенденций развития микроциклов полифоническое творчество С. Слонимского является одним из образцов, в котором, наряду с общими тенденциями, проявилось индивидуальное мышление композитора. На основании анализа отдельных микроциклов из данного полифонического цикла можно сделать следующие выводы.

1. Слонимский большое внимание уделяет связям между своим циклом и циклами предшественников, в наибольшей степени – с ХТК Баха. Это проявляется как во множественных стилистических аллюзиях, так и в использовании музыкально-композиционных закономерностей в строении микроциклов. Этот прием свидетельствует о наличии диалога между

современным мышлением композитора и традициями предшественников.

2. Тематический материал характеризуется особенной яркостью, интонационной выпуклостью. Особое его качество – неистощимое интонационное разнообразие, проявление богатого мелодического дарования композитора. Разнообразны жанровые истоки тем – это могут быть песенные, романсовые, кантиленные, скерцозные, драматические темы, жанровой основой тематизма становятся такие жанры, как сарабанда, жига, русская народная песня, народные наигрыши и т. д.

3. Особенности отличается гармоническое мышление в цикле. Выстраивая микроциклы в традиционном порядке (по хроматизмам в восходящем направлении появления тональностей), композитор наполняет цикл индивидуальными перекрестными связями. При написании тем фуг, кроме различных диатонических ладов композитор использовал средства расширенной хроматической тональности, мажоро-минора.

4. В соотношениях прелюдия-фуга в микроциклах композитор придерживается принципа тесной взаимосвязи частей. Это проявляется в использовании исполнительского према attacca, выдержанного во всех микроциклах, а также во множественных связях их частей, что чаще всего проявляется в использовании единого интонационно-тематического зарна для прелюдии и фуги. Такое объединение способствует цельности микроциклов. Одним из приемов объединения может служить использование одного первичного жанра в качестве основы частей микроцикла.

5. Полифонические приемы, используемые Слонимским, опираются на традиции и применяются как в фугах, так и в прелюдиях (инвенция, канон, каноническая имитация). Для обеих частей микроциклов характерно сочетание полифонических и гомофонных принципов фактурной организации, что особенно ярко проявляется в фугах с простыми темами, основанными на движении по звукам трезвучий.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Васирук, И. Художественно-содержательные особенности фуги в творчестве отечественных композиторов последней трети XX века/ И. Васирук// автореф. дисс. <...> канд. искусствоведения. – 17.00.02 – “Музыкальное искусство”. – Саратов, 2008. – 20 с.
2. Вольные мысли: к юбилею Сергея Слонимского / ред-сост. Т. А. Зайцева, Р. Н. Слонимская. – СПб.: Композитор, 2003. – 616 с
3. Гаврилова Л. В. Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста): автореф. дис. ... канд. иск. (17.00.02) / Л. В. Гаврилова; ЛГК им. Римского-Корсакова. – СПб., 2001. – 41 с.
4. Данько Л. Г. В критическом жанре: Статьи, Рецензии / Л. Г. Данько. – СПб.: СПбГИК, 2002. –156 с.
5. Девятова О. Л. «Русский Гамлет»: от музыки Чайковского к опере Слонимского / О. Л. Девятова // Музыкальный театр XIX-XX веков: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону: Гефест, 1999. – С. 73-87.
6. Девятова О. Л. Культурный феномен личности и творчества Сергея Слонимского: автореф. дис. ... д-ра культурологии (24.00.01) / О. Л. Девятова; УрГУим. А. М. Горького. – Екатеринбург, 2004. – 44 с.
7. Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования / О. Л. Девятова. – Екатеринбург: УрГУ им. А. М. Горького, 2003. – 408 с.
8. Демченко А. И. Искусство активного жизнеутверждения / А. И. Демченко // Советская музыка. – 1982. – №10. – С. 10 – 14.
9. Демченко А. И. Начало. Первое творческое десятилетие / А. И. Демченко // Вольные мысли: к юбилею Сергея Слонимского. – СПб: Композитор, 2003. – С. 408-425.
10. Демченко А. И. Отечественная музыка начала XX века: К проблеме создания художественной картины мира. Исследование / А. И. Демченко. – Саратов: Изд-во СГУ, 1990. – 112 с.
11. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX века.

- Исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2005. – 560 с.
12. Зайцева Т. А. Динамическая реприза: о творчестве Сергея Слонимского 90-х годов / Т. А. Зайцева // Музыкальная академия, – 1998. – № 2. – С. 16–24.
13. Зайцева Т. А. Композитор Сергей Слонимский. Портрет петербуржца / Т. А. Зайцева. – СПб.: Композитор, 2009. – 40 с.
14. Зайцева Т. А. Сергей Слонимский о музыке и о себе / Т. А. Зайцева // Музыкальная жизнь. – 1997. – № 10. – С. 9–11.
15. Зайцева Т. А. Слонимский и Петербург / Т. А. Зайцева // Музыкальная академия. – 2002. – № 3. – С. 1–6.
16. Золотарев, В.А. Фуга: Руководство к практическому изучению, изд. 3-е, доп./ В.А. Золотарев. – М.: Музыка, 1965. – 500 с.
17. Линь Цзы Ин Фортепианное творчество Сергея Слонимского в контексте школы исполнительского мастерства: диалектика традиций и новаторства / Линь Цзы Ин : дис. ... канд. иск. 17.00.02. - Спб., 2016. - 196 с.
18. Мазель, Л. Строение музыкальных произведений : учеб. пособие. М. : Музыка, 1979. – 536 с.
19. Милка А. П. Сергей Слонимский: Монографический очерк / А. П. Милка. – Л.; М.: Советский композитор, 1976. – 110 с.
20. Найденова Е. Заметки о цикле «Двадцать четыре прелюдии и фуги С. Слонимского». [Электронный ресурс] // Израиль XXI век № 3. 2016. Режим доступа : <https://elibrary.ru/contents.asp?issueid=1602311>, свободный. – Загл с экрана.
21. Нижников С. А. Метафизика веры в русской философии: Монография / С.А. Нижников. – 2-е изд. – М.: ИНФРА-М, 2012. – 313 с.
22. Праздников Г. А. Сергей Слонимский о гуманитарных основах музыкального творчества / Г. А. Праздников // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: по материалам Междунар. форума к 80-летию С. Слонимского (4–7 апреля 2012 года) / сост. науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. – СПб.: LennexCorp., Edinburgh, 2014. – С. 76-96.

23. Праздников Г. А. Традиция как диалог культур / Г. А. Праздников // Советская этнография. – 1981. – №3. – С. 54–56.
24. Рыцарева М. Г. Вокальное творчество Сергея Слонимского / М. Г. Рыцарева // Композиторы Российской Федерации. – М.: Советский композитор, 1982. – Вып. 2. – С. 31–54.
25. Сандлер А. Пять прелюдий и фуг для фортепиано Сергея Слонимского: заметки исполнителя / А. Сандлер // Актуальные вопросы исполнения современной фортепианной музыки: сб. ст. – СПб.: Композитор, 1996. – С. 34–50.
26. Слонимская Р. Н. Биографический хронограф; Хронограф сочинений С. М. Слонимского / Р. Н. Слонимская // «От русского Серебряного века к Новому ренессансу: Международный форум; к 80-летию со дня рождения композитора (4–7 апреля 2012 г.) Науч.-информационное изд. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2012. – С. 24–27; 30–37.
27. Слонимская Р. Н., Черная М. Р. Жанровые метаморфозы новых фортепианных произведений Сергея Слонимского / Р. Н. Слонимская, М. Р. Черная // «EuropeanSocialScienceJournal» Европейский журнал социальных наук. – М.: – 2014. – № 2 (2). – С. 252–258.
28. Слонимская Р. Н., Черная М. Р. Из детских фортепианных альбомов Сергея Слонимского последних лет / Р. Н. Слонимская, М. Р. Черная // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сб. ст. по материалам Международной науч. конф. 9–13 апреля 2013 года. – М.: Нобель-пресс, 2013. – С. 415–420.
29. Слонимская Р. Н., Черная М. Р. Фортепианная культура Санкт-Петербурга – век XXI / Р. Н. Слонимская, М. Р. Черная // Музыкальная академия. – 2014. – № 2. – С. 131–135.
30. Сорокина Е. А. Мир детства в русской музыке XIX века: монография / Е. А. Сорокина; Тамб. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова. – Тамбов, 2012. – 182 с.
31. Умнова И. Г. Литературное творчество композитора Сергея Слонимского /

И. Г. Умнова. – Кемерово: КемГУКИ, 2010. – 188 с.

32. Умнова И. Г. Поэтика Сергея Слонимского: к постановке проблемы / И. Г. Умнова // От русского Серебряного века к Новому Ренессансу: по материалам Междунар. форума к 80-летию С. Слонимского (4–7 апреля 2012 года) / сост. науч. ред. Р. Н. Слонимская, Р. Г. Шитикова. – СПб.: LennexCorp., Edinburgh, 2014. – С. 96-106.
33. Умнова И. Г. Поэтика Сергея Слонимского: к проблеме взаимосвязи музыкального и литературного творчества: автореф. дис. ... док. иск. (17.00.02) / И. Г. Умнова; РГПУ им. Герцена. – СПб., 2012. – 40 с.
34. Умнова И. Г. С. М. Слонимский. Литература о жизни и творчестве. Справочник // И. Г. Умнова. – М.: ФГОУ ВПО МСХА, 2005. – 210 с.
35. Умнова И. Г. Сергей Слонимский: «Перестать сочинять музыку не удастся» (интервью) / И. Умнова // Музыкальная жизнь, 2001. – №10. – С. 14-16.
36. Фраёнов В.П. Фуга. Статья. [Электронный ресурс] // Belcanto.ru // режим доступа: <http://www.belcanto.ru/fuga.html>, свободный. – Загл с экрана.
37. Фраёнов В.П. Циклические формы // Музыкальный энциклопедический словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. 615 с.
38. Хо Да определение понятия «полифонический цикл» в контексте исполнительской интерпретации полифонических произведений [Электронный ресурс] / Хо Да // Современная психология и педагогика. – Новосибирск: СибАК, 2018. – С. 43-50. – Режим доступа : <https://sibac.info/conf/pedagogy/ix/101286>, свободный. – Загл с экрана.
39. Шаталова Н.С. Бинарный полифонический цикл как особая художественная разновидность концептуальной формы в ее исторической эволюции. Методический доклад [Электронный ресурс] // Социальная сеть работников образования // Режим доступа : <http://nsportal.ru/shkola/dopolnitelnoeobrazovanie/library/2014/02/21/binarnyy-polifonicheskiy-tsikl-kak-osobaya> , свободный. – Загл с экрана.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рис.1. Схема Фуги 1

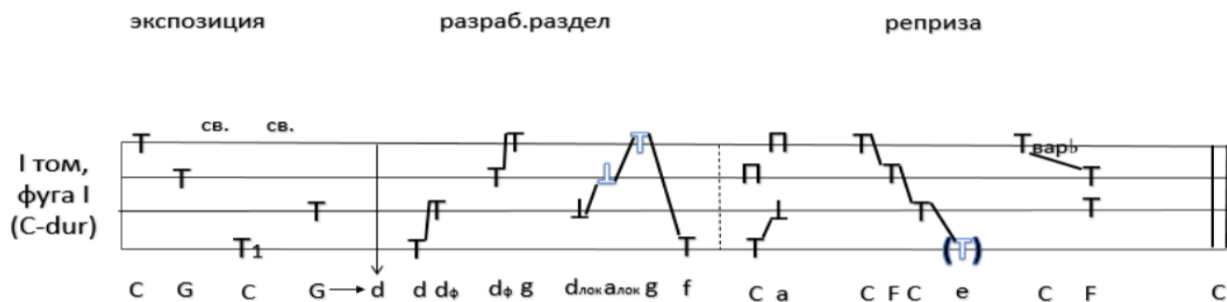


Рис 2. Схема Фуги 6

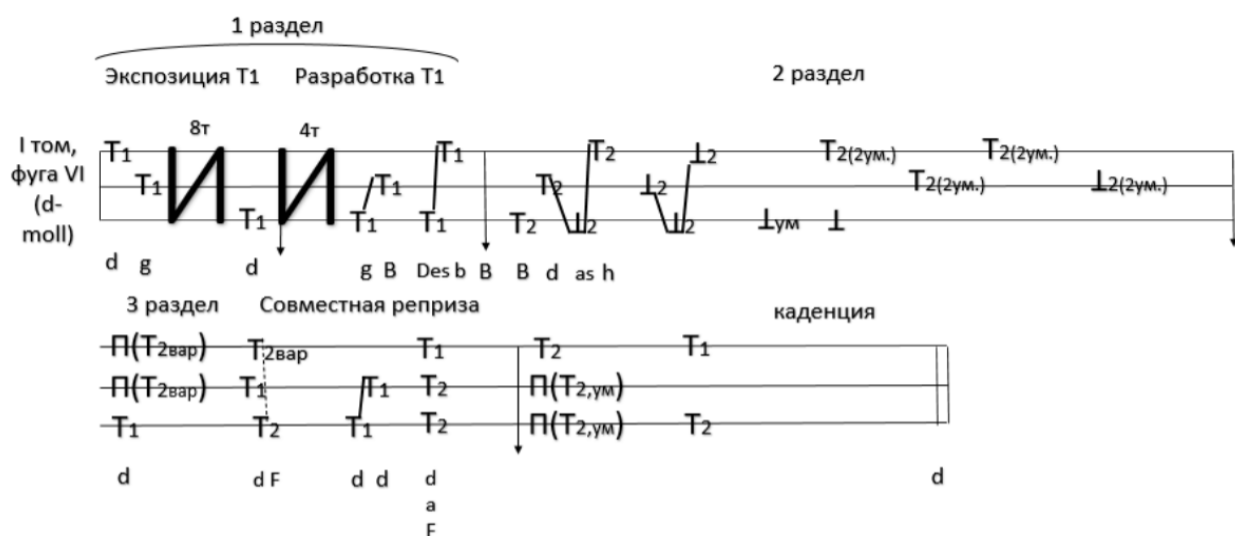


Рис 3. Схема Фуги 28

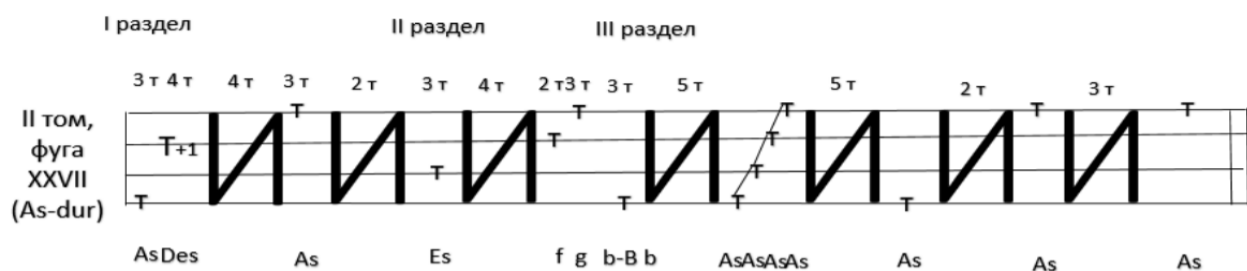


Рис 4. Схема Фуги 22

