

Кодовое слово:

Божественное вмешательство

Тема:

Всетональные полифонические циклы второй
половины XX века. Отечественный композитор в диалоге с музыкой Барокко

Номинация:

Музыкальное искусство XX-XXI вв.

ФИО автора:

Баязитова Камилла Эдуардовна

Учебное заведение:

ГАПОУ «Казанский музыкальный колледж имени И. В. Аухадеева»

Специальность и курс:

Теория музыки, 4 курс

ФИО научного руководителя:

Павлова Полина Анатольевна (кандидат искусствоведения)

ВВЕДЕНИЕ

В каждой музыке

Бах,

В каждом из нас

Бог.

И. А. Бродский

Всетональный полифонический цикл появился с утверждением тонально-гармонического мышления в эпоху Барокко. Из множества подобных сочинений, как хорошо известных, так и недавно открытых исследователями, лишь одно творение стало не только памятником эпохи, но и источником вдохновения для следующих поколений композиторов.

В последние десятилетия миру открылся первый всетональный цикл прелюдий и фуг XX века, созданный немного раньше «Ludus tonalis» П. Хиндемита (1942 г.). Его написал в нечеловеческих условиях колымского лагеря никому не известный в СССР даже после освобождения композитор В. П. Задерацкий (1906-1975 гг.).

Писать в СССР фуги было очень опасно, за это легко могли обвинить в формализме. Д. Д. Шостаковичу после 1948 г. терять было уже нечего. В 1950 году, когда весь мир отмечал 200-летие Баха, а сам Дмитрий Дмитриевич совершил поездку на баховские торжества в Лейпциг, был задуман второй в советской музыке цикл прелюдий и фуг (1951 г.). Несмотря на неоднозначную реакцию представителей официальной идеологии, он получил широкую известность открыл целую серию всетональных полифонических циклов второй половины XX века. Как пишет А. Е. Колягина, в этот период «тотальной полифонизации музыкального мышления <...> личность [Баха] становится культовой, а его наследие образцом недостижимой красоты и гармонии» [8, 129]. Имя И. С. Баха, обобщившего достижения музыкального искусства своего времени, становится своего рода синонимом эпохи Барокко.

А. Е. Колягина вводит термин «бахинство», под которым подразумевают «обращение к И. С. Баху: ко всему, что может быть вообще связано с данным

композитором, включая его творческое наследие» [8, 128]. Автор выделяет музыкальное бахианство, т.е. обращение к Баху в композиторском творчестве, и немusикальное – иные формы обращения.

А. Е. Колягина выделяет некоторые формы музыкального бахианства: композиционные техники (цитирование, коллаж, аллюзия); обращение к полифоническим жанрам; создание обработок (транскрипций, переложений, аккомпанементов); отражение в творческом процессе философской глубины баховской музыки; использование темы *BACH*; написание посвящения И. С. Баху.

Мысли А. Е. Колягиной вдохновили меня на написание работы, где проводятся параллели между всетональными циклами трех отечественных композиторов – Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина и С. М. Слонимского и музыкой Баха. Сначала мы заметили общие черты в циклах прелюдий и фуг Баха и Шостаковича, который перенял некоторые слова из «музыкального словаря эпохи» Баха, потом обратились к Р. К. Щедрину и С. М. Слонимскому.

Характеристику цикла «24 прелюдии и фуги» Шостаковича мы нашли в работах А. Должанского. О баховских истоках музыки Шостаковича писали Л. А. Мазель, Г. Казарян, С. В. Надлер, В. П. Бобровский. Интересные наблюдения над бахианством Д. Д. Шостаковича высказывает в своих лекциях И. Г. Соколов.

Цикл Щедрина рассматривают И. В. Лихачёва, Д. Г. Ромадинова, В. Н. Холопова, М. Е. Тараканов. Иногда в указанных работах мелькают отдельные отсылки на сочинения Баха, но никто еще специально в работе не рассматривал диалог Р. К. Щедрина с И. С. Бахом. Также необходимо заметить, что в указанных выше работах о цикле Р. К. Щедрина подробно рассматриваются тематизм и строение его частей, а об образном строе, своего рода эмоциональном тоне, что нам кажется важным при характеристике диалога, говорится вскользь, прежде всего у И. В. Лихачевой.

Что касается литературы о Слонимском, то ее здесь оказалось больше. Были рассмотрены труды А. Д. Буньковой, В. В. Орловой, Е. А. Присяжной,

С. Б. Максименко, Е. А. Ручьевской, Е. Б. Долинской, Т. Н. Овсянниковой и др. Последовательного анализа всех прелюдий и фуг, как в случаях с Д. Д. Шостаковичем, Р. К. Щедриным, мы не обнаружили. Все ученые излагают свои идеи емко в виде «заметок», «некоторых черт», «вольных мыслей». Не было ни одного автора, который не подчеркнул бы связи с барокко Сергея Слонимского, для которого необарочность является одной из граней творчества, о чем писал уже в своей монографии 1976 г. А. П. Милка.

Мы начали свое исследование с мыслей о бахианстве, диалоге с И. С. Бахом. Рассматривали все, что имеет к этому какое-либо отношение: символику, хоральные цитаты, жанры, полифонические приемы, особенности фактуры и т. д. В ходе прочтения работы у читателя может возникнуть суждение, что все эти черты свойственны не только И. С. Баху, но и всей эпохе. Да, это действительно так, но именно творчество И. С. Баха явилось квинтэссенцией барокко. Подобно А. С. Пушкину, которого называют «солнцем русской поэзии», Баха можно называть «светилом эпохи барокко». В связи с этим угол зрения в работе мы поставили немного шире, из чего вытекает общая тема – диалог с Барокко.

Цель работы – выявить особенности претворения музыки Барокко в циклах прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича, С. М. Слонимского и в первом томе 24 прелюдий и фуг Р. К. Щедрина (диезные тональности), так как в нем, по нашему мнению, они прослеживаются гораздо более ярко, чем во втором томе, который стилистически отличается от первого.

Задачи работы:

1. Изучить литературу о связи циклов Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина и С. М. Слонимского с музыкой Барокко;
2. Выявить особенности стилового диалога Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина и С. М. Слонимского с музыкой И. С. Баха как квинтэссенцией стиля Барокко.

Работа состоит из введения, трех глав, в соответствии с тремя рассматриваемыми циклами, и заключения. Во введении рассматриваются

причины выбора, актуальность и степень изученности темы, ставятся цель и задачи, описывается структура исследования. В основной аналитической части рассматриваются данные циклы. Считаем необходимым пояснить здесь ракурс исследования. Наткнувшись на статью Г. Казарян «Семантическая продуктивность иконических символов в музыкальных контекстах (И. С. Бах, Д. Д. Шостакович)» [7], мы решили рассмотреть уже кристаллизовавшиеся и зафиксированные в книгах В. Б. Носиной и Р. Э. Берченко интонационные символы музыки Баха и его эпохи в «24 прелюдиях и фугах» Р. К. Щедрина. Многие интонации, складывавшиеся веками, у Р. К. Щедрина получают новое значение, они переродились в его творчестве с новым смыслом, автор как бы вступает в диалог с Бахом, не теряя присущей ему импрессионистической «звукосписи», нотки иронии, гротеска, некой «лукавинки», о чем пишет В. Н. Холопова [32, 7] и которая нам особенно близка.

В статье Е. А. Ручьевской «Стиль как система отношений» рассматриваются определения стиля различных музыковедов, в числе которых Б. В. Асафьев, М. К. Михайлов, Л. А. Мазель, Е. В. Назайкинский и другие. Мы разделяем позицию Асафьева, который считал, что стиль вне интонации определяется ограниченно. Е. А. Ручьевская приходит к мнению, что в XX веке происходит сближение стилей. Так, например, рождаются необарокко, неоклассицизм. Но так как стиль, по мнению Б. В. Асафьева, зависит от интонации, то можно сказать, что происходит и сближение интонаций. Однако смыслы использования интонаций барочных мастеров и композиторов XX века разнятся. Интонации начинают приобретать новый смысл, так как отображают проблемы человека XX века. Эта проблема различий одних и тех же интонаций в разных эпохах весьма интересна, но ещё не до конца изучена.

Мы не пытаемся «навязать» свою позицию читателю. Наша работа – это своего рода эксперимент, в котором мы всего лишь стараемся расслышать диалог композитора XX и XXI века с баховскими символами и иными приметам музыкального стиля Барокко. В заключении делается вывод об особенностях

претворения музыки Барокко у Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина и С. М. Слонимского.

ГЛАВА 1. ДМИТРИЙ ШОСТАКОВИЧ: БАРОККО ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ТРАГЕДИЙ XX ВЕКА

«Он [Шостакович] мне сказал, что мое исполнение Баха ему очень импонирует, очень нравится. Вот это для 26-летней девицы было очень важно. Это было какое-то <...> благословение, можно сказать. Моего Баха» [34].

Т. П. Николаева

В 1950 году пианистка Т. П. Николаева участвовала в конкурсе, приуроченному к 200-летию со дня смерти И. С. Баха. Именно под впечатлением конкурса композитор начал работу над своим полифоническим циклом «24 прелюдии и фуги». Первым исполнителем, как ни странно, оказалась Николаева.

На конкурсе имени И. С. Баха композитор также выступил с докладом, в котором признался в близости баховскому гению. Шостаковича с полным правом можно назвать бахианцем, не в смысле «подражания», а следования высоким гуманистическим и эстетическим идеалам, претворения опыта наследия в XX веке. На баховские истоки творчества Шостаковича указывают Л. А. Мазель, Г. Казарян, С. В. Надлер, В. П. Бобровский и др.: высокий пафос провозглашения гуманистических ценностей, роль жанра пассакалии в обобщающе трагическом значении, ставшего Д. Д. Шостаковича частью инструментального цикла и оперы, баховские мотивы, единовременный контраст, [11, 7]тематически концентрированное развертывание [7].

Как пишет **К. Южак**, во всетональном цикле Шостаковича активное интонационное развертывание происходит в прелюдии, а следующая аттасса фуга выполняет роль «кульминационного провозглашения» итога этого развертывания [33].

Лю Чже в статье «Двадцать четыре прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича в аспекте эволюции авторского стиля» приводит черты сходства циклов «24 прелюдий и фуг» И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича:

- Объединение прелюдий и фуг попарно. «Не случайно в них часто как бы обыгрывается определенная фактурная формула и, своего рода, принцип прелюдийности, как, например, в Прелюдиях *a-moll*, *H-dur* или двухголосном «экзерсисе» *cis-moll*» [там же];

- Образные параллели, в данном случае образ «образ благости и высшего спокойствия» в циклах *C-dur* Д. Д. Шостаковича и И. С. Баха (I том «ХТК») [там же];

- Стилевое моделирование Прелюдии *h-moll* Д. Д. Шостаковича и Прелюдии *g-moll* Баха (II том «ХТК»)

Автор приводит классификацию разнообразных жанровых влияний, которыми «обусловлена смысловая многозначность цикла <...>: 1) русская песня, 2) академические вокальные жанры, 3) отголоски музыки И. С. Баха (прежде всего его «ХТК»), 4) современная песенная лирика, 5) двигательные-характерные, театрально-хореографические жанры» [13, 117].

В соответствии с этими пунктами систематизируем наши наблюдения.

Принцип прелюдийности. Прелюдийно-фантазийная фактура в сочетании с имитационностью – неотъемлемое свойство баховских прелюдий нашли свое претворение в прелюдиях Шостаковича *A-dur* и *cis-moll* и в фуге *b-moll*.

Д. Д. Шостакович излагает некоторые свои сочинения в виде *токкаты*, что, несомненно, связывает их с токкатными произведениями Баха. В качестве примеров можно назвать прелюдии *a-moll*, *B-dur*, *Des-dur* и фуги *H-dur*, *gis-moll*, *As-dur*.

Нередко можно обнаружить и *длинные басы*, которые берут «тянут ветви» к органным сочинениям И. С. Баха. Например: прелюдии *e-moll*, *h-moll*, *A-dur*, *E-dur*, *c-moll*.

*Речитатив, берущий начало в музыке средневековья, с каждым столетием приобретал все новые черты. У И. С. Баха это, прежде всего, речь, направленная к Богу, характеризующаяся строгостью, ясностью. У Д. Д. Шостаковича речитатив, помимо вышесказанного, впитал в себя и иные черты: скороговорки, причета. Пример скороговорки можно найти в фугах *G-dur, D-dur*. Другие примеры претворения речитатива: прелюдия и fuga *fis-moll*, прелюдия *es-moll*.*

Жанровые влияния. Ряд произведений в цикле Д. Д. Шостаковича связан со старинными танцами. Например, в прелюдии *C-dur* слышится ритмика сарабанды. Как пишет Л. А. Мазель в статье «О фуге до мажор Шостаковича», только Д. Д. Шостакович дает сарабанду не в привычной «погребальной» трактовке, а в лирико-повествовательной. Шостакович воплощает в прелюдии образ светлой печали, очень возвышенной и спокойной (не без использования терпких гармоний, конечно же). В конце, после напряжения, наступает умиротворение, а за ним полный каданс. Несмотря на завершенность, возникает желание продолжения, и идет переход аттасса к фуге.

В прелюдии *h-moll* благодаря жанровым признакам пассакалии возникают ассоциации с пассакалией из оперы «Катерина Измайлова». В фуге *B-dur* можно найти черты менуэта. Характер фуги бодрый и, как отмечает А. Н. Должанский, «мускулистый» [4, 168]. Ритмика активного барочного танца (может быть, гавота) звучит в фуге *a-moll*. В ней противосложение типично для баховских фуг, слышится интонационное родство с фугой *c-moll* из 1 тома «ХТК» Баха, что отмечается в статье С. В. Надлер «О фуге Шостаковича. Аналитическая версия». Суть работы заключается в сравнении и сопоставлении стилей Д. Д. Шостаковича и барочных композиторов. Конкретно эта фуга является примером, в котором соединились два противоположных, казалось бы, начала: полифонический театр Шостаковича и строгость фуг Баха. С. В. Надлер привела очень интересное сравнение: «Бах в беседах с учениками говорил о фуге как о разговоре воспитанных собеседников, которые не перебивают один другого и вежливо друг друга выслушивают. Шостакович мог бы добавить, что голоса

фуги могут дразнить друг друга, спорить и чуть ли не в драке решать, какой из голосов чего стоит» [17, 53]. Уже с самого показа темы мы можем наблюдать диалог И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича. Своей резкостью, штрихом, интонацией, мотивом fuga *a-moll* Д. Д. Шостаковича близка к фуге *c-moll* И. С. Баха из первого тома. «У Баха фигура такого типа связана с образами “бега времени”: наиболее точны были бы слова “быстротечность”, “круговорот”, “неизменность”. У Шостаковича мотив такого рисунка всегда сопутствует иному, совершенно особому и как раз абсолютно “антивременному” состоянию воображаемого персонажа». Однако в отличие от И. С. Баха у Д. Д. Шостаковича тема (в экспозиции) представляет собой ядро без развертывания. Эту фугу считают одновременно тональной и политональной. Например, с начала второй трети фуги идут некоторые гармонические изменения, отсылающие нас в барокко. Более того приобретает явный пафосный трагизм, который присущ именно эпохе барокко.

Также Шостакович в своих микроциклах воплощает *типичные для Баха интонации, семантику*, описанные в работах В. Б. Носиной, Р. Э. Берченко, Г. Казарян. **Г. Казарян** опираясь на «теорию аффектов» эпохи Барокко, замечает, что во множестве произведений всех времен можно найти символы, имеющие иконический характер, или «мотивы-эмблемы», пришедшие из литургической музыки, и рассматривает последние с денотативного (предметного) ракурса: крест, оранта¹, арка.

Д. Д. Шостакович явился ярким представителем претворения иконических символов в творчестве (вспомним его крестообразную музыкальную монограмму DSCH). Однако если у И. С. Баха символы креста, оранты, арки выражались в своем прямом значении, то у Шостаковича эти символы не всегда звучат в баховском контексте.

¹ Оранта, один из основных иконографических типов изображения Богоматери, представляющий Её с поднятыми и раскинутыми в стороны руками, в музыке воплощается в виде расходящейся в противоположные стороны мелодии с чертами скрытого двухголосия.

Г. Казарян приводит два примера из всетонального цикла Д. Д. Шостаковича. 1. Тема фуги *C-dur* включает в себе образ арки, что придает ей черты космичности, религиозности. Соколов трактует эту тему как тему Родины, России, проводя параллели с темой мужского хора из интродукции оперы М. И. Глинки «Жизнь за царя» и темой Второго концерта С. В. Рахманинова. 2. Тема фуги *Des-dur* включает в себе символ оранты, однако, как и в первом случае, исполнительские заметки, штрихи, темп не соответствуют уже устойчивому значению. Г. Казарян характеризует ее «карнавально-буфонной».

Развивая идею Г. Казарян, мы нашли в цикле некоторые символы баховской музыки и попытались определить контекст их употребления.

- Трелеподобные движения, по словам В. Б. Носиной, обозначают смех. Близкий контекст можно найти в фуге *G-dur* Д. Д. Шостаковича, где в «трелях» слышится «детский смех».
- «Полеты ангелов», которые И. С. Бах преподносил в виде быстрых восходящих и нисходящих движений, можно найти в прелюдиях *B-dur*, *H-dur*.
- Символ оранты в фуге *Des-dur*. В данном случае Д. Д. Шостакович претворяет этот символ в гротесковом значении.
- Нисходящую терцию как символ печали можно найти в прелюдиях *e-moll*, *g-moll*.

Излюбленный И. С. Бахом протестантский хорал «Из глубины взываю к тебе» становится интонационной основой тем некоторых фуг: *C-dur*, *cis-moll*, *H-dur*, *es-moll*, *Des-dur*, *b-moll*, звучит и в прелюдии *As-dur*. Интересно, что интонационно-ладовая основа хорала близка глинкинскому гексахорду, имеет сходство с русской песенностью, что особенно ярко проявляется в фуге *C-dur*.

Л. А. Мазель в статье «О фуге до мажор Шостаковича» пишет: «Слушая до-мажорную прелюдию и фугу, как и многие другие сочинения Шостаковича, непосредственно ощущаешь, что в наш век сократились не только пространственные – географические и космические, – но и временные

расстояния, что очень многое в историческом далеком оказывается близким и понятным» [14, 346].

В ходе изучения прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича были выявлены главные черты, идущие от Баха и его эпохи: использование старинных танцев, хорала «Из глубины взываю к тебе», речитатива, «органного» баса, символики. Некоторые методы изложения тоже имеют баховские истоки: токкатность, прелюдийно-фантазийная фактура, имитационность.

Диалог заключается в использовании схожих композиторских приемов, интонаций и музыкальных символов, но в различном контексте. Философичные и трагедийные страницы, более близкие Баху, соседствуют с образцами переинтонирования путем фольклорных, жанровых, речитативных влияний. То, что у И. С. Баха символизировало оранту или полет ангелов, может у Д. Д. Шостаковича звучать карнавально-буффонно, тривиально, пошло, милитаристски и гротесково.

Такого рода противопоставления – суть творческого метода Д. Д. Шостаковича, его «двоемирия». Мы всегда четко слышим, когда в музыке композитора провозглашаются высшие человеческие ценности, а когда они полностью отрицаются и искажаются. Если в своей медитативной лирике композитор предстает наследником Баха, то в любой момент может произойти переинтонирование, и те же реплики насыщаются кинетической энергией взбесившейся кровожадной толпы.

Завершая главу о Шостаковиче, хотелось бы обратиться к словам дирижера К. Зандерлинга, поклонника творчества Шостаковича, обращенные к Т. Николаевой: «Вы знаете, Татьяна, прелюдии и фуги – это интимный дневник Дмитрия Шостаковича». После этого она подумала: «Действительно, это такой интимный дневник Шостаковича, который он вел для себя. <...> И осчастливил всех нас» [34].

ГЛАВА 2. РОДИОН ЩЕДРИН: ПОИСК НОВЫХ СМЫСЛОВ В СТАРИННЫХ МОТИВАХ

Родион Щедрин – уникальный композитор, который претворяет в своём творчестве различные образы самыми неординарными средствами.

Композитор говорил, что И. С. Бах всегда был его кумиром, а на вопрос Д. Д. Шостаковича о том, какую партитуру он взял бы с собой на необитаемый остров, неизменно отвечал: «Искусство фуги» И.С. Баха [32, 276]. Как и для его кумира, полифония уже с ранних сочинений стала для Р. К. Щедрина естественной формой мышления, что не могло не проявиться в написании полифонических циклов [22].

Любовь и почтение к И. С. Баху и виртуозная полифоническая техника особенно ярко проявились в таких сочинениях как «24 прелюдии и фуги» (1963-1970 гг.), «Полифоническая тетрадь», (1972 г.) «Музыкальное приношение» (1983 г.) и «Эхо-соната» для скрипки (1984 г.).

Р. К. Щедрин любит полифонию, и она отвечает ему взаимностью. Во-первых, он демонстрирует виртуозное владение полифонической техникой (например, в «Бюрократиаде»: контрапунктирование, каноны с обращением, увеличением, вертикально-, горизонтально-, вдвойне-подвижные контрапункты, полиметрия, старинный прием гокет, единовременный контраст континуальной и дискретной фактуры). Во-вторых, полифония знакомила его с разными стилями, открывала ему новые музыкальные горизонты. Например, история любви к джазу началась с отрицания полифонии в нем. В процессе жаркого спора с американскими джазовыми музыкантами Р. К. Щедрин утверждал, что джаз по своей природе гомофоничен и «вертикален», что полифония джазу недоступна и в ней нет необходимости. Д. Маллиген бурно возражал ему. Неудовлетворенный словесной дуэлью, музыкант взял инструмент, подозвал Б. Брукмейера, и они вдвоем стали исполнять джазовые темы: излагались в увеличении, уменьшении, каноном, со всеми видами контрапунктов и т. п. Более того, артисты показали глубокие познания в музыкальной литературе. Р. К. Щедрин был сражен. Позднее он и сам с увлечением участвовал в джазовых импровизациях. Можно сказать, что джазу тоже повезло, так как Р. К. Щедрин

расширил его стилистические границы своим полифоническим мастерством. И в этом считается заслуга И. И. Баха – полифония, как его высшее мастерство, передалась Щедрину. К слову, Н. Г. Капустину удалось совместить джаз и полифонию в своем цикле «24 прелюдии и фуги».

О баховских истоках и их претворении в полифонических сочинениях Щедрина пишут В. Н. Холопова, И. В. Лихачева, Д. Г. Ромадинова, М. Е. Тараканов.

Так, например, В. Н. Холопова в «Музыкальном приношении» Р. К. Щедрина находит аналогии с Бахом и его эпохой в претворении: имитационной техники, «неотъемлемой от мысли о Бахе» [32, 131] в крупных разделах формы и частях цикла, в прелюдиях, о чем пишет также Д. Г. Ромадинова; «хитроумной ракоходной формы» (это в обрамляющих пьесах); органного колорита; прелюдийно-фантазийной фактуры; трио-фактур; монограммы *bach*, «без которой мало кто обошелся из поколения Щедрина» [32, 132]; символики, музыкальных цитат.

Как оказалось, подобные аналогии, которые нам удалось обнаружить в первом томе всетонального цикла Р. К. Щедрина. Результаты наблюдений представим далее в виде кратких заметок.

Прелюдия и fuga №1. Настроение прелюдии сходно с баховским [12, 26]. Преобладают интонации секунд и нон. От И. С. Баха – прелюдийно-фантазийная фактура, имитационность.

Тема фуги имеет периодическое строение, что характерно для Р. К. Щедрина [12, 28], в ней два элемента: первый состоит из двух долгих звуков, второй – из попевки шестнадцатыми. В долгих звуках зашифрована монограмма И. с. Баха перестановке (см. 3-4 такты: *a-b-h-c*). Попевку шестнадцатыми И. С. Бах трактовал бы как «ангельские полеты», однако у Щедрина она приобрела юмористическое значение. Нельзя сказать, что Р. К. Щедрин смеется таким образом над И. С. Бахом, но все же здесь слышится его характерная «лукавинка»: «Взгляд на мир с лукавинкой ближе мне, нежели гениальный психоанализ, метания и страсти» [32, 7].

Прелюдия и fuga №2. Имитационное изложение, сменяющееся контрастным двухголосием, преобладание секвентной формы развития – черты, родственные музыке И. С. Баха. В основе прелюдийного раздела используется символ пребывания (нахождение в каком-то едином состоянии духа): перебор звуков трезвучия. Здесь Р. К. Щедрин созвучен баховской трактовке.

Тема фуги содержит все 12 звуков хроматического ряда, внешне напоминая о серийной технике. Но у И. С. Баха были и такие темы, вспомним темы фуги си минор из 1 тома ХТК и Хроматической фуги.

В целом, у И. С. Баха хроматизм символизирует распятие, муки Христа. Несмотря на сосредоточенный, немного печальный характер, нельзя то же самое сказать о Р. К. Щедрине. Сходство можно обнаружить первых интонациях: многократно повторенное «ми», что характерно для тем Р. К. Щедрина, иллюстрирует речитатив, который можно найти у И. С. Баха (вспомним фугу *g-moll* из второго тома).

В теме можно услышать черты нетемперированной монодии, возможно, связь с фольклорным интонированием (квинтовый остов находит Д. Г. Ромадинова), вертикаль напоминает гетерофонию. То, что здесь интермедии выполняют функцию разделяющих разделов формы, также роднит Р. К. Щедрина с И. С. Бахом, но у последнего, как пишет Д. Г. Ромадинова, встречается как исключение, например, в фуге *f-moll* из 2 тома «ХТК») [22].

Прелюдия и fuga №3. Прелюдия написана в жанре сицилианы. Использование пунктирного и триольного ритмов обусловлено спецификой жанра и не ассоциируется, как у В. Б. Носиной, с «бодростью, величием» и «усталостью, унынием» соответственно.

В основе темы третьей фуги лежит два элемента: отдельные маркированные звуки и нисходящие хорейческие секунды. Первый элемент у Баха связан с образом бичевания Христа (вспомним фугу *a-moll* из второго тома), а второй связан тихой печалью. Однако здесь Р. К. Щедрин переосмысливает интонации, сформулированные И. С. Бахом. В противосложении появляются

многократные повторения примы, как в предыдущем примере. Сама fuga имеет шуточный характер. Таким образом, автор будто иронизирует над горем, как над чувством.

Прелюдия и fuga №4. Использование одиннадцати звуков в теме. От И. С. Баха: использование канона. Голоса вступают в октаву сверху вниз, а при повторении – в октаву снизу вверх.

В четвёртой fugе Р. К. Щедрин использует одиннадцать неповторяющихся звуков. Своей интонационной изломанностью тема (символ страстей) и противосложение (символ страстей, *passus duriusculus*) напоминают о «крестной» fugе *f-moll* И. С. Баха из первого тома. В данном случае, как и во второй fugе, баховские символы приближены к проблемам человека XX века, и воплощают не столько крестные муки, сколько состояние одиночества, философских размышлений, обреченности.

Прелюдия и fuga №5. Преобладает импровизационное изложение, восходящее к барочной эпохе. Здесь преобладает образ легкого вихревого движения. Р. К. Щедрин создает таким образом импрессионистический колорит.

Импровизационным изложением пятая fuga близка произведениям барочных авторов, однако сама мелодика представлена своеобразно, Р. К. Щедрин использует нетипичные для тональности альтерации. Композитор экспериментирует с ладом, создаёт ощущение монодийности, нетемперированности. Первая интонация – октавный скачок. И. С. Бах придавал этой интонации спокойное, благополучное значение. Р. К. Щедрин же наделяет этот скачок другим, «лукавым» смыслом. Это осуществляется с помощью взятия звуков разными штрихами.

Прелюдия и fuga №6. Так же, как и в третьей прелюдии, Р. К. Щедрин использует танцевальную ритмику. Прелюдия излагается в хоральной фактуре. Так, воссоздается жанр, близкий сарабанде.

Тема шестой fugи строится на основе однотоковой фигуры и трёх ее варьированных повторений по нисходящему хроматизму, что придает ей черты пассакалии. В отличие от баховских тем здесь нет противопоставленных

разделов ядра и его развертывания. Здесь само варьированное повторение представляет собой развертывание.

Прелюдия и fuga №7. Прелюдия напоминает баховские сочинения токкатного склада. В басу широкие, размашистые скачки. В барочное время им бы придали трагическое значение, но в данном случае они приобретают гротесковый характер.

Тема седьмой фуги имеет речитативную природу. Как и во второй, и в третьей фугах, Р. К. Щедрин осуществляет это с помощью многократного повторения одного и того же звука. Однако благодаря быстрому темпу получается скороговорка. Остроту и ощущение злой шутки придают широкие скачки на большую септиму и увеличенную октаву в теме и двойные скачки в противосложении.

Прелюдия и fuga №8. В этой прелюдии смысл использования широких скачков близок баховскому. В. Б. Носина трактует подобные ходы как «старческую немощь». В данном случае здесь скорее предстает образ одиночества.

Строение темы восьмой фуги схоже со строением темы первой фуги. Два элемента здесь трактуются иначе, чем в первой фуге. Благодаря медленному темпу fuga носит задумчивый характер.

Прелюдия и fuga №9. В девятой прелюдии преобладает импрессионистическое звучание. Баховских интонационных истоков здесь не обнаруживается.

Тема девятой фуги имеет интонационное и образное сходство с прелюдией *a-moll* из второго тома «Хорошо темперированно клавира».

Прелюдия и fuga №10. Р. К. Щедрин использует форму вариации на *basso ostinato*, продолжая, таким образом, традицию барочных мастеров (вспомним Пассакалию *c-moll* И. С. Баха).

В основе темы десятой фуги лежат два элемента. В первом элементе слышны «отголоски» из противосложения первой фуги, которые напоминают смех. В сочетании со штрихом (*legato* от третьей восьмой к первой) создается

игривый образ. Второй элемент, трель, изображает смех [19, 17]. Таким образом, Р. К. Щедрин совмещает две трактовки смеха: свою и баховскую.

Прелюдия и fuga №11

Здесь преобладают движение по хроматизму и трели. В. Б. Носина пишет, что ровный хроматизм символизирует боль и печаль, а трелеподобное движение – смех. Первая трактовка совпадает с характером этой прелюдии, однако трель звучит здесь вовсе не как смех, а трепет, что придает драматизм звучанию.

В одиннадцатой фуге композитор вновь даёт монограмму *bach* (см. 2-3 такты, на полтона выше – *h – ais – cis – his*). Сочетания полутоновых интонаций и широких острых скачков создают образ страданий Христа. Более того, в 37-м такте используется аллюзия на тему чаши страданий. Роднит с баховским циклом также тональный колорит, шаг в сторону диезов по квинтовому кругу.

Прелюдия и fuga №12. Двенадцатая прелюдия напоминает о седьмой своим токкатным складом, однако сам образ, настроение здесь более стихийное: слышны тревога, смятение, велика роль острой хроматической интервалики, в частности характерной для И. С. Баха уменьшенной кварты.

Двенадцатая fuga обладает шутовым характером. Р. К. Щедрин вновь придаёт устоявшимся баховским интонациям новый смысл. Так, триольный ритм (четверть-восьмая), воплощавший уныние, транслирует, напротив, радость, приподнятое настроение. Возникшие полтона в пятом такте не имеют трагического контекста, как у И. С. Баха, а лишь дополняют образ.

Изучив первый том прелюдий и фуг Щедрина, можно прийти к некоторым выводам.

О сближении стилей И. С. Баха и Р. К. Щедрина говорят использование: имитационной техники (прелюдии №№1, 2, 9, в т.ч. каноны в прелюдии 4); ракохода (в обрамляющих пьесах циклов №№ 1 и 24); приема обращения (в композиции прелюдии № 4); органного колорита (прелюдии №№ 1, 6, 9, 12); прелюдийно-фантазийной фактуры (прелюдии № 1, 2, 3, 5, 7, 10, 12); импровизации вне такта (прелюдии №№ 9, 10); черт жанра фантазии (прелюдии

№№ 3, 5, 9, 10, 12); элементов трио-фактуры (прелюдия № 3); интонаций и символов, трактовку которых для большей наглядности мы представили в виде таблицы:

Интонации/ символика	Значение этой интонации у Баха	Значение этой интонации у Щедрина
перебор по трезвучию	символ пребывания	символ пребывания
хроматизм	распятие, муки Христа	<ul style="list-style-type: none"> • фольклорное интонирование, черты монодийности (см. фугу №2, фугу №5) • черты пассакалии (см. фугу №6) • боль, печаль (см. прелюдию №11) • тревога (см. прелюдию №12)
многократное повторение одного звука	речитатив (в медленном темпе)	<ul style="list-style-type: none"> • речитатив (см. фугу №2) • смех (см. противосложение фуги №1, противосложение фуги №3) • скороговорка (см. фугу №7)
пунктирный ритм	бодрость, величие	<ul style="list-style-type: none"> • с целью показать специфику танцевального жанра (прелюдия №3)
триольный ритм (четверть-восьмая)	усталость, уныние	<ul style="list-style-type: none"> • с целью показать специфику танцевального жанра (см. прелюдии №3, №6) • радость (фуга №12)
отдельные маркатированные звуки	бичевание Христа	гротеск (см. фугу №3)
нисходящие по два звуки	тихая печаль	гротеск (см. фугу №3)
интонационная изломанность (символ страстей)	страдания Христа	одиночество, обреченность (см. фугу №4)
чаша страданий	страдания	страдания (см. фугу №11)
октавный скачок	спокойное, благополучное значение	гротеск, ирония (см. фугу №5)
размашистые скачки	трагизм	гротеск (см. прелюдии №7, тему и противосложение фуги №7)
размашистые скачки вниз на широкие интервалы	старческая немощь	образ одиночества (прелюдия №8)

трель	Смех	смех (фуга №10)
монограмма bach	автограф	отсылка к кумиру, преемственность традиций (см. фугу №1, фугу №11)

Нам удалось заметить, что в диалоге Р. К. Щедрина с И. С. Бахом символика Барокко существенно переинтонируется в связи с особенностями его творчество мира. Черты *фольклорного*, как бы нетемперированного интонирования, гетерофонии проявляются в переинтонировании хроматических тем, значение которых не всегда совпадает с баховским. Р. К. Щедрин развивает глинкинское начало с *лукавинкой* его «Камаринской», доходя порой до гротеска. Это проявляется в новом контексте широких скачков, интонаций *lamento* и токатности. *Импрессионистичность* была отмечена еще в таких произведениях, как «Чайка», «Обращение аккорда», «Музыка цирков», «Гусли», «Завтрак на траве». Конкретно в данном цикле смысл использования прелюдийно-фантазийной фактуры и импровизационности близок баховской трактовке, но иногда приобретает импрессионистический колорит.

ГЛАВА 3. СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ И НЕОБАРОККО

«Я не знаю никакого другого композитора, кто так широко бы распахивал ниву музыкальной культуры, музыку других, давая ей прорасти в культурном сознании людей своего времени» [30, 114].

В. Н. Холопова

В творчестве Сергея Слонимского можно найти отголоски разных эпох. Живя и творя в XX веке – веке резких исторических резонансов – С. М. Слонимский пробовал себя в различных стилях. В. П. Задерацкий пишет о связи С. М. Слонимского с И. Ф. Стравинским из-за возникающих многочисленных приставок «нео» в творчестве Сергея Михайловича. Е. А. Ручьевская пишет, что Сергей Михайлович – смелый композитор, так как писал не модные мюзиклы, подобно своим современникам, а классическую музыку.

В связи с вышеуказанной многоликостью Роман Леденев называет С. М. Слонимского «Северным Леонардо». И сам Слонимский намекает на это:

«Мне кажется, для творческого человека счастьем является возможность прожить бесконечно много жизней в одной. Каждое сочинение (самое маленькое, вокальное или инструментальное, программное или непрограммное) – это особая форма иного бытия, воображаемого и в то же время реального».

Ю. Н. Холопов выделяет в своей работе ряд различных принципов мышления в творчестве С. М. Слонимского: таинственный свет вечной жизни человеческого духа и – скоморошья «Новгородская пляска» (где музыканты под конец вместо игры и дирижирования принимаются плясать на сцене); русский неофольклоризм (композитор записывал в деревне народные песни) и – додекафонная техника композиции (когда-то строгий нововедец Ф. М. Гершкович, познакомившись с понравившимися ему произведениями Слонимского, ворчал, однако, насчет этого фольклора в композиторской музыке); высокий стиль «Десяти стихотворений Анны Ахматовой» и – потешка «Праздничная музыка» для балалайки и ложек с оркестром; пестрая география текстов и сюжетов у С. М. Слонимского (русские народные в «Песнях вольницы», японские в цикле «Весна пришла», «Польские строфы» польского поэта А. Слонимского, ветхозаветная «Песнь песней» царя Соломона, старофранцузские трубадуры, Шекспир и античность); двоимирие: божественное и inferнальное; песни разбойничьи – песни лирические – песни шуточные; ладовость простонародная – гемитонно-полифоническая – изощренная микрохроматическая (четвертитоны); синтаксис народно-песенный – барочно-полифонический (24 прелюдии и фуги) – тембро-сонорный – пространственно-стереофонический; дифирамбы – бурлески – элегии – «в презренной прозе» С. М. Слонимского. многопространственность можно отыскать даже в слонимской генеалогии (и номинологии).

Барочно-полифонический принцип проявился в цикле 24 прелюдии и фуги. Сам композитор указывает и на связь с барокко как на одну из его многочисленных «ипостасей». О. Курч в своей работе отмечает высокую роль полифонического начала в симфониях С. М. Слонимского.

Цикл «24 прелюдии и фуги» был создан в 1994 году. С. Б. Максименко пишет, что «идея возникла почти внезапно: в новогодний вечер 1993 года после прослушивания композитором баховского цикла в исполнении Г. Х. Гульда и Прелюдий и фуг Д. Д. Шостаковича в исполнении Т. П. Николаевой. Эскизы прелюдий и фуг были созданы С. Слонимским фактически за две недели» [16, 23]. Автор посвятил всетональный цикл своему учителю, мастеру полифонии – А. Н. Должанскому, который, подобно С. И. Танееву, внес ценный вклад в изучение полифонии, взрастил плеяду талантливых композиторов и музыковедов.

В работе Э. Ф. Печерской приводится интервью, в котором идет речь о цикле «24 прелюдии и фуги». Слонимский сам приводит различные аналогии с творчеством Баха, «рассекречивает» замысел того или иного микроцикла². Э. Ф. Печерская пишет, что композитор не порывает нитей родства с циклами И. С. Баха и Д. Д. Шостаковича.

А. Д. Бунькова, В. В. Орлова, Е. А. Присяжная в работе «Диалог эпох. Преломление традиций “Хорошо темперированного клавира” И. С. Баха в цикле С. М. Слонимского “24 прелюдии и фуги”» сообщают, что полифонический цикл Слонимского больше, чем другие рассмотренные нами выше циклы, отражает баховские прелюдии и фуги.

Об этом свидетельствуют: сохранение тонального плана (подобно И. С. Баху, С. М. Слонимский выстраивает свои прелюдии и фуги по восходящему хроматизму); почти идентичное соотношение голосов в фугах С. М. Слонимского и И. С. Баха (1 fuga двухголосная (как и у Баха); 12 трехголосных (у Баха – 11); 9 четырехголосных (у И. С. Баха – 10); 2 пятиголосные (у И. С. Баха – тоже 2). С первым томом 50% фуг совпадает (количество голосов и тональности); интонационные параллели (например, fuga *c-moll* – гаммообразные пассажи и противосложения, fuga *g-moll* – фигура *circulato*).

² Выдержки из интервью будут указаны в основной части.

В фуге *g-moll* фигура *circulato* и не противоречит своей трактовке, и не следует ей всецело. У С. М. Слонимского это скорее способ обратиться к барокко, в данном случае к И. С. Баху, нежели передать тот образ «чаши страданий». Поэтому звучание немного печально, но без глубоких переживаний.

Что касается микроцикла *c-moll*, то мы бы назвали его большой аллюзией на И. С. Баха. Во-первых, он довольно драматичен. Во-вторых, уже в прелюдии слышатся знакомые триольные фигуры, которые можно услышать у И. С. Баха в фуге *d-moll* из второго тома. При этом в прелюдии много и авторского, например, в трактовке лада. В фуге гаммообразные пассажи противосложения не столько имеют символический смысл, сколько помогают автору не утратить барочный стиль до конца цикла.

Отличие в том, что тематические связи между прелюдиями и фугами у Слонимского проявляются ярче, чем у И. С. Баха, в чем С. М. Слонимский наследует традиции Д. Д. Шостаковича.

Е. Найденова отметила некоторые сходства и различия с баховскими-барочными традициями. Черты сходства:

- Фуга *C-dur* Слонимского подобна этой же фуге И. С. Баха: схожая интонационно-ритмическая фигурация в теме, размер 4/4, обилие стретт. Более того, тема фуги С. М. Слонимского звучит в том же диапазоне, что и тема фуги И. С. Баха. Что касается характера фуги, то она звучит у С. М. Слонимского так же безмятежно, как и у его барочного собеседника. Что касается прелюдии, то здесь прямой отсылки к барокко нет, зато есть аллюзия на ту же прелюдию Д. Д. Шостаковича. Однако, как мы и упоминали выше, Д. Д. Шостакович обращается к ритмике сарабанды. С. М. Слонимский же, напротив, не использует ее в этом микроцикле.

- Использование музыкальных символов барокко. Монограмму И. С. Баха можно заметить в фуге *d-moll* (*B-H-C-As-A-B*), в фуге *Es-dur* (*ВАСН*).

- Использование характерных для барокко танцевальных жанров. Например, прелюдия *d moll* отсылает к сарабанде, тема фуги *d-moll* – к жиге, прелюдия *h-moll* – к пассакалии. Тема фуги *d-moll*,

да и в целом вся fuga, звучит довольно легко, что не совсем характерно для барочной музыки. Мы помним, что барочные танцы часто звучат немного перегружено. Здесь этого нет.

- Схожие полифонические приемы (имитационная техника, двойной контрапункт прелюдиях *c-moll* и *D-dur*, строгий двойной контрапункт в прелюдии *As-dur*, секвенции в прелюдии *G-dur*, каноны в прелюдии *E-dur*, и т. д.)

Отличие в ладовом строении – возвращении к ренессансным ладам.

В целом, несмотря на большое влияние барокко, есть и «современные» фуги, в которых используется хроматические обороты (хотя и здесь стоит вспомнить опередившую свое время «Хроматическую фантазию и фугу» И. С. Баха). Здесь автор отсылает к классификации И. К. Кузнецова, который делит фуги на две группы: классические (с квартой или квинтой в ядре) и современные.

Р. Н. Слонимская, Цзы Ин Линь разобрали стилевые особенности прелюдии и фуги *d-moll* Слонимского. В прелюдии и фуге *d-moll* форма – тема с 3-мя вариациями. Ее гармоническая и фактурная составляющая отсылают к пассакалии Г. Ф. Генделя. Сама прелюдия С. М. Слонимского звучит драматично. Сочиненная в модальной ладовой системе, она «отсвечивает» красками мажорных трезвучий. Сопоставление мажорных и минорных красок, возвышающаяся мелодическая линия создают драматично-торжественное звучание – тот самый «высокий стиль» эпохи барокко.

В ней «сочетаются черты стреттно-контрапунктической и тонально-развивающей фуги эпохи барокко с встроенной свободно-адаптированной сериальностью и вариабельностью подголосочного развития, характерного для русской традиции» [26, 182].

Здесь С. М. Слонимский создает новый тип современной полифонической формы, вступая в диалог с традициями барокко, воплощая полифоническое письмо неоклассицизма А. Шёнберга, И. Ф. Стравинского и стиля Д. Д. Шостаковича.

С. Б. Максименко в работе «Некоторые наблюдения об образной сфере и стилистике 24 прелюдий и фуг С. Слонимского» пишет, что на связь с барокко указывает стремление к соответствующей символике. Например, символ «креста» в фуге *b-moll*. В прелюдии и фуге *h-moll* есть символ оранты и символ «креста».

Цикл *cis-moll* схож по образу с тем же циклом И. С. Баха. Однако С. М. Слонимский достиг этого состояния несколько иными способами. Например, в прелюдии он ввел остинато. Хроматических ходов много, поэтому само состояние так или иначе создается напряженным. Конечно, что касается фуги, тот здесь сравнивать с той же фугой И. С. Баха не совсем корректно. О распятии С. М. Слонимский не повествует – это точно. Но можно почувствовать григорианский хорал в теме фуги, что создает несколько отрешенный характер, без яркой драматургии.

И. Ф. Соколова в работе «Традиции и новаторство фортепианного цикла С. Слонимского “24 прелюдии и фуги”» выделила импровизационное начало (например, прелюдия *a-moll*). Известно, что барочная исполнительская практика во многом была импровизационной, а композиторы того времени в совершенстве владели искусством импровизации. Сам С. М. Слонимский в своей статье писал: «Ныне импровизационный метод почти исчез из консерватории, что немислимо...» [27, 12].

Интересно, что думает по «барочному» поводу сам мастер. Об этом можно узнать из интервью Э. Ф. Печерской. Ниже представлены некоторые выдержки из занимательного интервью.

С. М. Слонимский о прелюдии *F-dur*: «Она очень веселая, словно вариант “Итальянского концерта” Баха, но с резкими тональными сдвигами. Если бы я инструментовал фугу *F-dur*, то было бы так: две тубы и флейта пикколо. Фактура прелюдии *E-dur* – очень смешной точный канон: второй голос буквально передразнивает первый» [21, 461].

Э. Ф. Печерская обращает внимание на замечание С. М. Слонимского, что «для каждой прелюдии, для каждой фуги найден свой жанрово-стилевой облик.

Поэтому я бы не советовал в исполнении всего цикла ориентироваться только на баховскую модель стилистики. С точки зрения обучения полифонии, фактуры – да, это по баховской модели. Но по ладовому, по жанровому мышлению это больше опирается на музыку предбаховского времени – XVI век. Например, в цикле *As dur* прелюдия представляет собой ренессансный хорал, скорее старо-английский или франко-фламандский. Во всяком случае это ближе к стилю модальной гармонии конца XVI века» [21, 463].

Можно найти и опору на фольклорные жанры – давнюю традицию полифонического цикла со времен И. С. Баха. Характерный пример – fuga *f-moll*. Вот как рассказывает об этом сам автор: «Что касается пятиголосной фуги, то она – двойная и со стреттами, в известной мере взятыми из *b-moll*'ной баховской фуги, с двойным канонем в конце. Так что здесь хочется подчеркнуть скрытые полифонические сложности, при том, что сама тема поется почти как крестьянская песня, в ней нет ни одной хроматической ноты, вся в натуральном ладу. Этим она тоже отличается от прелюдии. Прелюдия, в общем, хроматизирована и модальна, зато по складу суровая и монодийная. Фуга – по мелодике диатоническая, песенная, а по полифоническим приемам довольно хитрая: есть каноны в разные интервалы в различных вариантах. Пятиголосие вообще нелегко писать, да и играть тоже» [21, 464].

При этом опус С. М. Слонимского остросовременен. В нем также воплощаются основные тенденции отечественной музыки последней четверти XX столетия: «интерес к жанрам чистой музыки, полистилистика (творчество А. Г. Шнитке), стремление к камерности (трио, квартеты Э. В. Денисова, «Полифоническая тетрадь» Р. К. Щедрина), обращение к духовной сфере (хоровые композиции А. К. Вустина, симфонии А. С. Караманова)» [16, 23].

С техникой композиции XX века так или иначе связаны многие микроциклы, в том числе прелюдия и fuga *fis-moll*: «Прелюдия здесь сугубо хроматическая (*fis-moll* со всеми низкими ступенями), да и fuga – одна из самых сложных. В ней есть и скрытая полифония, и скрытое многоголосие в самой теме, и удержанное противосложение» [21, 463], – подчеркивает

композитор. Количество интонационно сложных прелюдий и фуг в цикле невелико, но в драматургии целого их удельный вес очень значителен. Слонимский в связи с этим говорит: «Вообще хроматических прелюдий и фуг не так много, но они самые главные в цикле, они образуют несущий каркас – основу цикла. Если позволите мне кощунственно сравнивать мой скромный опыт с высочайшей классикой, можно сказать, что среди бетховенских симфоний только три трагедийные: III, V и IX, а гораздо больше – шесть – светлых. Тем не менее эти три считаются главными, и цикл симфоний по ним определяется. Основные фуги достаточно похожи друг на друга. Это *es-moll*, *fis-moll*, *h-moll*, отчасти *b-moll* и *Es-dur*. Их очень немного, но они образуют единый ряд. Последняя прелюдия и фуга написаны на одну и ту же двенадцатиступенную тему крестного шествия на Голгофу» [21, 463].

Художники с XX века нередко обращаются к прошлому. Минималисты – к архаике, И. Ф. Стравинский – к классике, а С. М. Слонимский – к барокко и предбарочной эпохе. Благодаря идее раздвижения пространственно-временных координат, композиторы наметили не только свои собственные дальнейшие пути, но и музыкального искусства в целом. Е. Б. Долинская называет Слонимского «мастером петербургского барокко и представителем авангарда одновременно», так что по отношению к одной из граней его стиля, отразившейся в его всетональном цикле, следует говорить уже о «необарокко».

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Создатели всетональных циклов второй половины XX века Д. Д. Шостакович, Р. К. Щедрин и С. М. Слонимский – музыкальные потомки И. С. Баха, бахианцы. Каждый из них унаследовал от своего творческого прародителя что-то свое. У первых двух авторов есть какая-то яркая видимая черта сходства: у Д. Д. Шостаковича – трагедийный пафос, у Р. К. Щедрина – в высшей степени искусство полифонии как основы мышления.

В ходе изучения их циклов можно найти черты сходства, общие «реплики» в диалоге с И. С. Бахом: использование жанровых сфер токкатности и

прелюдийно-фантазийности; органичный колорит; своеобразное претворение речитатива.

При этом есть и отличия. Так, Д. Д. Шостакович чаще обращался к старинным танцам, чем Р. К. Щедрин; в отличие от Р. К. Щедрина, использует интонации хорала, правда, единственного – *«Из глубины взываю к тебе»*, имеющего поразительное интонационное сходство с русской песенностью и русской профессиональной музыкальной традицией (М. И. Глинка, С. В. Рахманинов).

А Р. К. Щедрин чаще в прелюдиях обращался к имитационной технике, в отличие от Д. Д. Шостаковича, который не использовал ее; чаще использовал баховскую символику, однако нередко он претворял ее по-своему.

При этом оба композитора сохраняют свое лицо. Так, у Д. Д. Шостаковича звучит трагедийность этического провозглашения, обличительный гротеск, а у Р. К. Щедрина – лукавинка, граничащая с гротеском, фольклоризмы, импрессионистичность. Об определенной дистанции между участниками диалога говорит совсем не барочный принцип квинтового круга тональностей в организации цикла.

С. М. Слонимский тоже очень похож на своего немецкого прародителя, но конкретные черты сходства сложно выделить. В своем всетональном цикле он использует стилевое моделирование, что как раз и характерно для необарокко. При этом автор прибегает к моностилистике – синтезу стилей барокко и своего композиторского «я». Это единство дополняется использованием модального ренессансного музыкального мышления, что проявилось и в звукорядном принципе построения цикла. В обращении С. М. Слонимского к необарокко считается упорядочивание хаотических настроений конца XX века с помощью испытанных временем строгих форм.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- 1. Бобровский В. П.** О двух методах тематического развития в симфониях [Текст] // Дмитрий Шостакович: [сборник] / сост. Г. Ш. Орджоникидзе. – Москва: Советский композитор, 1967. С. 359-396.
- 2. Бунькова А. Д., Орлова В.В., Присяжная Е.А.** Диалог эпох. Преломление традиций «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха в цикле С.М. Слонимского «24 прелюдии и фуги».
- 3. Виноградова М. А.** Эволюция цикла Прелюдия и fuga: от И. С. Баха до современности // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование: [сборник] – 2022. С. 28-34.
- 4. Должанский А. Н.** 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича [Текст]. – Ленинград: Советский композитор 1970. – 258 с.
- 5. Долинская Е. Б.** Северный Леонардо // Сергей Слонимский – собеседник: [сборник]. – Спб., 2015. – С. 8-19.
- 6. Зайцева Т. А.** Прожить бесконечно много жизней в одной // Сергей Слонимский – собеседник: [сборник] – Спб., 2015. – С. 20-27.
- 7. Казарян Г.** Семантическая продуктивность иконических символов в музыкальных контекстах (И. С. Бах, Д. Д. Шостакович) [Текст] // Критика и семиотика : [сборник]. – Вып. 16. – 2012. – С. 106–117.
- 8. Колягина А. Е.** Феномен бахианства в свете исторических и культурных процессов прошлого и настоящих дней [Текст] // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики : [сборник]. – Тамбов, 2016. – № 11 (73): в 2-х ч. – Ч. 2. – С. 127–133.
- 9. Курч О.** Клавир темперирован хорошо (о 24 прелюдиях и фугах Сергея Слонимского) // Музыкальная академия. 1995. №4-5. С. 42-48
- 10. Курч О.** Фуга и фугато в симфониях С.Слонимского // Теория фуги: сборник научных трудов / Ленинградская консерватория. – Л., 1986. – С 195-225.

- 11. Ливанова Т. Н.** О музыкальной драматургии И. С. Баха и ее исторические связи [Текст]. Москва; Ленинград, 1948. – 282 с.
- 12. Лихачева И. В.** 24 прелюдии и фуги Р. Щедрина [Текст]. – Москва, 1975. – 111 с.
- 13. Лю Чже.** 24 прелюдии и фуги Шостаковича в аспекте эволюции авторского стиля [Текст] // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение : [сборник]. 2018. – С. 113-120
- 14. Мазель Л. А.** О фуге до мажор Шостаковича [Текст] // Черты стиля Д.Шостаковича : [сборник]. Москва, 1962. — С. 332-347.
- 15. Мазель Л. А.** Этюды о Шостаковиче [Текст]. Москва: Советский композитор 1986. – 176 с.
- 16. Максименко С. Б.** Некоторые наблюдения об образной сфере и стилистике 24 прелюдий и фуг С. Слонимского // Мировое музыкальное пространство: наблюдения и открытия: [сборник]. – 2019. – С 23-24.
- 17. Надлер С. В.** О фуге Шостаковича: Аналитическая версия [Текст] // Проблемы музыкальной науки: [сборник] – С. 52-56.
- 18. Найденова Е. В.** Заметки о цикле «24 прелюдии и фуги» Слонимского // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2009. – № 3(16). – С. 5.
- 19. Носина В. Б.** Символика музыки И. С. Баха [Текст]. – Санкт-Петербург, 1997. – 93 с.
- 20. Овсянникова Т. Н.** Фуга в творчестве С. Слонимского // Вопросы музыкальной формы: сб. статей / ред., сост. В. В. Протопопов. – М.: Музыка, 1985. – Вып. 4. – С. 128-150.
- 21. Печерская Э. Ф.** «24 прелюдии и фуги» С.Слонимского // Вольные мысли: к юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 457-466.
- 22. Ромадинова Д. Г.** Полифонический цикл Р. Щедрина [Текст]. – Москва: Советский композитор 1973. – 31 с.
- 23. Ручьевская Е. А.** Классические черты творчества Шостаковича [Текст] // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 146-151.

24. Ручьевская Е. А. Наш современник Сергей Слонимский // Вольные мысли: к юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 115-117.

25. Ручьевская Е. А. Работы разных лет. Статьи. Заметки. Воспоминания [Текст] : [сборник] . – Санкт-Петербург., 2011. – 485 с.

26. Слонимская Р. Н., Цзы Ин Линь. Стилевые особенности прелюдии и фуги ре минор С. Слонимского // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой: [сборник]. – 2015. – № 1 (36). – С. 176-182.

27. Соколова И. Ф. Традиции и новаторство фортепианного цикла С. Слонимского «24 прелюдии и фуги» // Наука и общество в условиях глобализации: [сборник] – 2018. – С. 11-14

28. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина [Текст]. – Москва: Советский композитор 1980. – 328 с.

29. Холопов Ю. Н. Дифирамб Сергею Михайловичу Слонимскому // Вольные мысли: к юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 93-95.

30. Холопова В. Н. Большое видится на расстоянии // Вольные мысли: к юбилею С. Слонимского. – СПб.: Композитор, 2003. – С. 109-114.

31. Холопова В. Н. Несколько наблюдений над ритмикой Шостаковича (о многообразии типов метроритмической организации) [Текст] // Черты стиля Д. Шостаковича: [сборник]. Москва, 1962. – С. 283-308.

32. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин [Текст] – Москва, 2000. – 319 с.

33. Южак К. И. Первые всетональные циклы прелюдий и фуг в XX веке: к истории создания и освоения // Музыкальная академия. 2023. № 3. С. 160–173.

Электронные ресурсы

34. Воспоминания Татьяны Николаевой [Электронный ресурс] <https://ru-shostakovich.livejournal.com/6525.html>