

УДК 78.071.1
ББК 85.31
Д64



Издано при участии Общероссийской общественной организации «Российский музыкальный союз»

Долинская, Елена Борисовна.

Д64 Музыкальная галактика Сергея Слонимского [Текст] / Елена Долинская. — СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2018. — 360 с. : нот., ил.

ISBN 978-5-7379-0923-9

Книга посвящена 85-летию юбилею одного из крупнейших российских композиторов — Сергея Михайловича Слонимского. Представленные в книге многосюжетные исследовательские очерки обрамляются портретом композитора с натуры и обобщением стилевых черт его музыки. В ней привлекается слово композитора, извлечённое из мемуарных разделов его многочисленных книг. В издании приведён каталог сочинений Слонимского, а также список его литературных работ.

Книга предназначена не только для музыкантов, но и для широкого круга читателей, интересующихся современной музыкой.

УДК 78.071.1

ББК 85.31

© Е. Б. Долинская, 2018

ISBN 978-5-7379-0923-9

© Р. Н. Слонимская, каталог, 2018

© Композитор • Санкт-Петербург, 2018

Оглавление

Итак, мы начинаем.....	4
<i>Малый эпизод: штрихи к портрету.....</i>	7
<i>В XX столетии</i>	
<i>Очерк I. Традиционно биографический. Родом из детства.....</i>	20
<i>Очерк II. Путь к себе: фольклор и авангард.....</i>	44
<i>Очерк III. Современные диалоги с прошлым.....</i>	78
<i>Очерк IV. Литературный слух.</i>	
Слово о музыке и музыкантах.....	102
<i>Очерк V. В кругу единомышленников. Слово и музыка.....</i>	122
<i>Очерк VI. Оперный полиэкрэн.....</i>	156
<i>Очерк VII. Трагикомедии.....</i>	196
<i>Идёт XXI век</i>	
<i>Очерк VIII. По разным звуковым путям.....</i>	214
<i>Очерк IX. В музыкальном театре и не только.....</i>	243
<i>Большой пролог: разговор о стиле.....</i>	264
<i>Р.Н. Слонимская. Портрет музыки С. М. Слонимского.</i>	
1954-2018: каталог.....	288
От автора. Неотправленное письмо.....	350
Список использованной литературы.....	352

Большой пролог: разговор о стиле

И чего на лету ни коснётся,
Всё становится сразу иным.
А. Ахматова

Не удивляйтесь, читатель, что книга открывалась камерным *Эпилогом*, а завершается симфоническим *Прологом*. Автор монографии за такую вольность ответственность несёт. И не только потому, что позволил себе смысловую инверсию и структурный плагиат. Известно, что задачи эпилога — подведение черты, итоговость обобщений. Показалось, что в зеркале книги её герою это не подходит абсолютно. Он по-прежнему *молод в творчестве*, неистощим в новых идеях, неутомим в обретениях. Ахматова мудро говорила: «К чему ни прикоснётся твоя рука, всё становится иным».

В спектре творческих деяний активного сегодняшнего Слонимского подчеркнём лишь его самые эксклюзивные свойства.

Слонимский признает «*петербургскую тональность*» одним из *ведущих факторов своего творчества*. Однако при этом утверждает, что «осознаёт своё весьма скромное место в музыке Петербурга шестидесятых — девяностых годов нашего кризисного века». Об обратном свидетельствует крупный петербургский поэт Евгений Рейн, друг и соавтор Слонимского, который 22 декабря 1999 года в аннотации к книге композитора «Бурлески, элегии и дифирамбы в презренной прозе» написал: «Еще в 50-е годы ленинградская художественная интеллигенция была очарована его композиторским дарованием. Музыка Слонимского вела нас в мир передовых исканий искусства XX века, она была разнообразна, изысканна, поражала остротой и гротеском образов. С годами творчество Слонимского набирало высоту, и сейчас, на мой взгляд, он является одним из самых интересных композиторов не только России — он входит в музыкальную элиту всей Европы и всей планеты» [5]. Последнее стало фактом самоочевидным, истиной, не требующей специальных доказательств. Однако можно выдвинуть и более географически точную координату жизни и творчества Мастера. Уже много лет он пишет, прежде всего, *петербургскую летопись России* — трагическую, великую и святую, навеянную Пушкиным и Лермонтовым, Достоевским и Блоком, Ахматовой, Мандельштамом и Бродским.

Отечественная музыкальная культура XXI столетия, эпохи позднего периода творчества А. Эшпая и К. Хачатуряна, Р. Щедрина, С. Слонимского и С. Губайдулиной, отличается многообразием сознания и его историзмом, а также тенденцией полифонического диалога с прошлым. Принцип историзма вооружил современных литераторов и композиторов, художников и режиссёров (театра и кино) новым подходом к мировому художественному наследию. Для деятелей искусства ведущим становится не столько изобретение нового (которое, несомненно, всегда имеет место), сколько критическая оценка уже устоявшегося в разных родах культуры. Так, показательным явлением современной культуры выступал стилевой плюрализм.

Для Слонимского XXI века характерны ностальгия по лирическому самовыражению, свобода в строительстве «мостов» между античностью и современностью, барокко и классицизмом, романтизмом и авангардом. При этом он не чурается и академических форм письма и подчёркивает естественность связей с корневыми явлениями прошлого. Менталитет композитора, как и других выдающихся мастеров его поколения, выражает и выявляет характерные черты нового типа современного творца. У Слонимского слово выступает инструментом для постижения интеллектуально-художественной среды. Это склонность к аналитичности мышления, нередко интерес к литературному творчеству, иногда и к написанию новаторских педагогических разработок.

Семантическая глубина музыки Слонимского замешана на *русскости*, свойственной наиболее тонким композиторам второй половины XX — начала XXI века. И в сочинениях, и в литературных работах композитор акцентирует Ренессанс духовного наследия отечественного искусства и возрождение интереса к русской поэзии, литературе, театру XIX- XX веков (как и к

античности), где важнейшим становится связь времён. Запрашивая прошлое, Мастер словно чувствует большую свободу ориентации в настоящем.

История отчизны интересует Слонимского и как драматическая ретроспекция («Видения Иоанна Грозного»), и как современный феномен («Время чудовищ»). Ключевым для композитора становится не изображение масс, а внимание к человеческой судьбе.

Путь развития страны композитор видит в её *новом Ренессансе*. «Наша путеводная звезда, может быть, не в духовном, а в душевном плане. То лучшее, что создано русской культурой в основной своей тональности, очень соответствует всему тому достойному, что есть в русской истории. В ней нет гордыни, зато всегда присутствует острое чувство греха и покаяния» [8, 5]. И в этой позиции Слонимский не одинок. Отец Александр Шмеман, известный зарубежный деятель отечественной православной церкви, говорит: «Мы постоянно ищем в нашей истории некий Золотой век, с которым хотелось бы себя соотнести и о котором можно было бы сказать: „Вот это была наша настоящая Россия“. Обычно ссылаются на эпоху Петра I или, как Г. П. Флоренский, абсолютизируют Киевскую Русь. Но русская история всегда была поляризованной, неорганичной. Нигде не было в ней момента какой-то устойчивости, равновесия. В русской истории присутствовало некое борение, неустойчивость. Верность России состоит не только в том, чтобы просто о ней всё время говорить, а в том, чтобы собирать своё знание вокруг её благодатных и грешных, прямых и извилистых путей. И постепенно собрать тот образ России, который будет началом нового, наверное, такого же трудного, такого же трагического, но свободного развития русского пути!» [14, 202-203].

Текущее столетие Слонимский называет временем открытий и стилового разнообразия. «Оно принесло музыкантам и слушателям россыпи творческих открытий, целые новые направления и композиционные системы. Грандиозно расширилась мажорно-минорная сфера. Стремительно обновились особые ладообразования. Явилась законченная, детально отшлифованная серийная техника. Выдвинулся ярчайший Второй авангард с его разнообразнейшими направлениями от постсериализма до стохастической музыки, сонористики, спектрализма, неоконплексити, алеаторики и открытых форм. „Мультипликация частот“ Булеза так же далека от строгой серийности Веберна, как ортодоксальная додекафония — от традиционной тональности. Немало талантливых находок принесла и минимальная музыка, а до нее — Орф и Свиридов. Наконец, на рубеже тысячелетий появился Третий авангард, триумфально возродивший самодержавное владычество его величества Тембра, древнейшего свойства музыки и самого звука. Всё это отрадн!» — с такой декларацией выступил петербургский Мастер в марте 2016 года. И продолжил: «В музыке, как и в философии, почти невозможно с инструментальной точностью доказать или опровергнуть талантливость или бесталанность нового опуса. Мы знаем и случаи незаслуженного неуспеха премьеры (например, Шестой симфонии Чайковского), и ажиотажного триумфа (например, оперы „Готы“ Гобатти, некоего канувшего в Лету современника Верди). Тем важнее нам быть доброжелательнее, терпимее и вдумчивей в своих поспешных оценках, увы, влияющих на жизнь новорожденных опусов. Ведь музыкальные создания подвержены смерти и незаслуженному небытию, как сами жизни и имена их создателей... Разрешите, уважаемые читатели, выразить уверенность в том, что новое Тысячелетие принесёт и новые эмоционально сочные и разнообразные музыкальные плоды. Да будет так!» [8, 5].

С чем же Слонимский подошёл к 85-летию? В своей обширной деятельности петербургский Мастер по-прежнему исключительно активен. Чем это обусловлено? Сопротивлением, говорит сам: «Если бы я его не выработал в 1960-е годы, то сломался». В это время композитора буквально заставляли писать так, как писал, к примеру, Гаврилин, но он не мог творить «диатонические лубочные страдания»: его «интересовала русская трагедия, трагическое в русской деревне, русский характер» [4, 41].

Последующие десятилетия показали, что Слонимский не боится плыть против течения и в любых обстоятельствах верен избранным позициям. В сложных ситуациях проявляет себя блистательным, остроумным полемистом, мастером афоризмов: «Композитору лучше не говорить словами потому, что ему могут отомстить в музыке» [4, 62]. Он смело, без оглядки на последствия,

защищал *alma mater* от имперских идей одного из воспитанников консерватории, отдавая себе отчёт в том, что из репертуара Мариинского театра тут же исчезнет его балет, блистательно поставленный М. Шемякиным в этом одном из лучших театров мира¹.

В творчестве же петербургского Мастера в XXI столетии, очевидно, видится не только продолжение всех жанровых видов, но и эстетико-стилевая стабильность. Размышлять о музыкальной культуре XXI столетия Слонимский начал ещё в предшествующем веке, прекрасно отдавая себе отчёт, что «предсказать творческие находки и новые выразительные средства невозможно, тем более теоретически, словесно. Остаётся определить новых первооткрывателей музыкальных чудес». И продолжает: «Запреты на мелодию, тематизм (его как раз очень не хватает), развитие, кантилену, гармоническую и мелодическую фактуру, внятную „закрытую“ форму пора, пора давно снять!» [10, 77].

Маститый композитор вступил в новое тысячелетие, опираясь не только на огромный творческий багаж и опыт, но и на свой *высокий вкус*. Он никогда не жертвовал своим стилем и вкусом, не подлаживался ни под официальные, ни под модные образцы. Последнее предопределено в значительной степени чувством *соразмерности* и *целесообразности*.

В жизни отечественной культуры XX-XXI веков Слонимскому многое довелось увидеть. Но не только. *Он многое не только увидел, но и предсказал*. Первые теоретические открытия композитор сделал в своей книге о стиле симфоний Прокофьева. Здесь он был в числе первых, кто обнаружил полифоническое противопоставление линий, затем их гетерофонное расслоение (по типу хоровой полифонии), ладовую многосоставность, оппозицию тема — контртема. В. Холопова права, когда утверждает, что «книга Слонимского в своё время сыграла заметную роль в *выработке современной музыкальной композиции*» [2, 109-114].

Среди первых в 1960-е годы Слонимский становится сторонником четверти-третьитоновой мелодики, в которую входят внеевропейские формы ладовости. Мастер подчёркивает: «Необъятная галактика ладов бытовала уже в древности. Диатонические лады (в том числе наши мажор и минор, натуральные лады, малообъёмные, многооктавные), хроматические тетрахорды и лады (преимущественно особые, индивидуально характерные), нетемперированные звукоряды и тетрахорды (особо напряжённые, ультраэкспрессивные) с древнейших времён жили в напевах Древнего Востока и Африки, античности, индейцев Нового Света и полинезийцев. Эта ладовая галактика может возродиться на новой основе, обогащённая всеми средствами современной сонористики и микрополифонии, применяемых там, где это необходимо» [10, 8].

Слонимский исключительно точен, когда говорит, что все его сочинения рождаются из импровизации. Именно в фантазийном потоке особенно явственно обнажается душа композитора. Крайне характерно, например, отношение Мастера к такому агогическому приёму, как *rubato*, в котором он также видит элементы квантовой ритмики.


Характеризуя этот ритмический тип, Слонимский подчёркивает: «Общие соотношения его единиц указаны. Но кратного отсчёта (каждая единица ровно вдвое длиннее или короче предыдущей) нет и не должно быть. Это выписанное *rubato*, но *rubato* контролируемое и отнюдь не чувствительное, не сентиментальное и не расхлябанное. Квантовая ритмика охотнее принимается исполнителями, чем мультидетерминированная ритмика с паузами с паузирующими квинтолями шестидесятчетвёртых, пунктирными двадцатьвосьмыми и прочими весьма почтенными атрибутами сверхдетерминированной ритмики. Стоит учесть, что и голоса природы, и звучания современного города часто ритмически неравномерны, как бы „аритмичны“. Кейдж это прекрасно слышал и перевоплощал...

Разумеется, квантовая ритмика не пытается заменить, а дополняет традиционную ритмическую запись с её точными длительностями и их кратными соотношениями» [10, 9].

¹ Волнует Мастера и ситуация неоправданной заформализованности современной процедуры защиты диссертаций, многие институции которой являются плодом интенсивного бумажного творчества чиновников, которые, в отличие от своих коллег XIX столетия, ничего не боятся и ни за что ответственности не несут. У Слонимского возникла идея официального отказа от своей степени кандидата искусствоведения.

Основные обозначения импровизационного ритма

(исполняются свободно, без точного отсчёта)

- — долгая нота
- ◐ — полудолгая нота
- — короткая нота
-  — быстрые ноты
-  — ещё более быстрые пассажи
-  — пассажи с ускорением
-  — пассажи с замедлением
- — очень долгая пауза
- — долгая пауза
- — полудолгая пауза
- — короткая пауза
- — очень короткая пауза
- — кластер (комплекс соседних тонов)
- ♭ — 1/4 тона вниз
- ♭ — 3/4 тона вниз
- ♯ — 1/4 тона вверх
- ♯ — 3/4 тона вверх

Каждый знак альтерации относится только к данной ноте, не сохраняя свое действие на последующие. Бекары ставятся лишь для удобства чтения. В каждую оркестровую партию вписываются вокальные строчки. Ноты и паузы, имеющие точную длительность, записаны традиционно.

Четвертитоновые мелодические построения входят в тематизм, например, «Хроматического распева» (Три пьесы для виолончели), в Виолончельную сонату, где четвертитоновый ряд идёт в сочетании с серийной техникой. В драматическом Виолончельном концерте (1998) *Andante* с арфой идёт в виде певучей четвертитоновой музыки (арфа играет в диатоническом хроматическом строе).

Так, многие ритмы, записанные композитором на бумаге, в момент исполнительского воплощения оказываются в высшей степени различными, а потому они по-разному воздействуют на слушателей. В частности, это касается приёмов *ostinato*, ведущих в современной музыке.

Ритмы танцев с древности воспринимались как едва ли не главные при отражении сути вещей или даже шире — духовной сущности явлений. Многократное повторение ритмоформулы при возвращении в опорной ноте создаёт своё поле, которое можно уподобить ритмической энергии квантового потока.

Все видоизменения каждой немензуральной ритмической длительности обозначены условно, допускают широкий спектр предельных отклонений. Именно ритмике присуще предельное разнообразие: от строгой остинатности или сверх-детерминированной дифференциации (обретённой школой неоконтекстности) до импровизационной квантовой ритмики.

Широко вошли в научный обиход термины Слонимского (к сожалению, без указания на его авторство). Речь может идти, например, о *вторгающемся контрапункте*, *цепной форме*, *множественном тематизме*. Слонимский всегда был подвержен вольной ассоциативной атрибуции, соответствующей его установкам композитора-теоретика.

Мастер искренне благодарит оркестрантов за «необычные приёмы — удары по мундштукам медных духовых или винтом смычка по подгрифникам струнных, музыканты периодически должны вставать, хохотать. В советские годы после таких репетиций могли

случаться путешествия в местком с протестами, что портятся инструменты или что в партитуре очень много диссонансов. <...> Сегодня любой приличный оркестрант и не усомнится в правомерности интервала. Он же спокойно повернёт смычок и ударит его винтом по подгрифнику. Любой студент откроет струны рояля и сыграет на них, как на арфе или гитаре, не забывая обильно педализировать. А если нужно, зажмёт струны и ударит по клавишам или закрепит на струнах нечто, препарирующее звук. То, что возмущало 50 лет назад, ныне работает без проблем» [10, 3].

При этом истинно крупному художнику естественно пребывать в *едином, но внутренне многосоставном эстетико-стилевом русле*. Это, как известно, *признак универсальности* выдающегося творца. С. Губайдулина, неизменный единомышленник Слонимского, признаётся: «С самого начала иду примерно высоким путём. Моей целью всегда было услышать звучание мира, звучание своей души и изучить их столкновение, контраст или, наоборот, сходство. И чем дольше я живу, тем яснее мне становится, что я всё это время занимаюсь поисками того звучания, которое соответствовало бы правде моей жизни. То, что я пишу сейчас, — это приблизительно то же самое, что я писала, когда была молодой» [1, 5].

Игровая концепция музыки Слонимского крайне важна для его стиля. Семантика игры, например, отличается у композитора множеством смыслов — юмор, ирония, серьёзно-смеховые или смехо-трагические карнавальные образы, парадокс и гротеск, пародия и абсурд. Широта спектров их воплощения служит усилению контраста и амбивалентности в содержании главного тематического материала.

В стилевом многообразии музыки Слонимского контекст игровой логики усиливается *театральностью*. Иногда она выступает в виде программы-сюжета (названия, ремарки, вербального текста, эпиграфа). Диалогический тип драматургии обогащается оригинальностью трактовки традиционных жанров, рождённых в разных эпохах.

Для Слонимского характерно жанровое и стилевое многообразие творчества, что активизирует и поиск новых смысловых возможностей через обретение особых звуковых эффектов, уникальных авторских типов партитурного текста, допускающих множественность исполнительских прочтений, новые способы звуко- и темброизвлечения, применение театральных эффектов в инструментализме.

Наряду с этим Слонимский продолжает создавать произведения, отражающие наличие традиционных жанровых признаков. Среди излюбленных классических жанров: ричеркар (финал Второй симфонии), мотет (Третья часть «Голоса из хора»), инвенция, фантазия², бурлеска, интермеццо... Вероятно, Слонимский мог бы подписаться под известным афоризмом Прокофьева, который говорил, что особенно любит классические жанры за то, что их так легко переделывать.

Но два магистральных жанра — опера и симфония — заслуживают нескольких обобщающих заключений. Авторские жанровые уточнения симфонических фресок нередко выходят за грань их традиционных дефиниций. К примеру, Восьмая симфония определена как партесный концерт, а Седьмая названа пасторальной сюитой. В тенденции *жанровых уточнений* (как симфоний, так и опер) Слонимский во многом сближается с Римским-Корсаковым, которого, кстати, он причисляет не к атеистам, а к позитивистам. В симфоническом творчестве для него очень показательны *междупусные связи* как в образно-смысловом, так и в драматургическом плане. Путь здесь пролегает от начальных симфоний-романов к фрескам симфонической человеческой трагикомедии XXI столетия. Кроме того, размышлениями о России объединяются Симфонический мотет и более ранняя «Драматическая песня». Полифония в них углубляет философскую глубину обеих партитур. Своеобразный диптих составили 9-я и 10-я симфонии, где финал первой из них есть ход к последующей. В двух симфониях «показано движение от литургии к постлитургической музыке искупления».

Иногда связанными оказываются три сочинения, как, например, 2-я симфония, опера «Мария Стюарт» и вокальный цикл «Песни трубадуров». Более того, первые десять симфоний Слонимский определил как единый макроцикл. При этом достаточно жанрово противоположные партитуры, написанные в оба периода, могут определяться как «сочинения-близнецы».

² «Колористическая фантазия» (1972) — одно из знаковых сочинений раннего авангарда. Она изобилует оригинальными способами звукоизвлечения на рояле.

В сфере инструментализма Слонимский — один из непревзойденных мастеров лепки *современного звукового образа* и оригинальных структурных конструкций. Первому способствует введение необычных приёмов звукоизвлечения на разных инструментах (игра на струнах фортепиано, применение скордатуры на струнных, игра аккордами на деревянно-духовых, без мундштуков на медных), включает и 1/3 и 1/4 тона. Важно и другое: общая линия эволюции симфоний Слонимского пролегает от крупных фресок (в литературе допускающих ассоциации с романом, эпосом, драмой, трагедией) к более камерному облику, который композитор определяет как *музыкальный дневник*. Создаётся впечатление, что, *уйдя от общесоциальной проблематики XX века*, Мастер в следующем столетии всё более тяготеет к сфере *исповедальности*. Думается, что в ней господствуют воспоминания-видения. Отсюда и смена объёма симфоний, и уход от традиционных форм (в частности, сонатности, а также структурного разделения экспозиций на составляющие партии). Словом, симфония как жанр оказалась более мобильной, чем инструментальный концерт. Возросший фактор программности потребовал и большей индивидуальности оркестровых составов.

Слонимский признаётся, что долго думал, что опера — не его жанр. Вместе с тем это быстро опровергла его художественная практика, показавшая, что ведущим для Мастера стала опера-драма. У Слонимского (как и у Шостаковича, Вайнберга, Клюзнера и Шнитке) немало опусов трагического характера, но все они вызваны позитивной устремлённостью к высшим нравственным и духовным ценностям, наиболее важным для мироощущения композитора.

При воплощении драматических сюжетов Слонимскому свойственно балансирование между «большой» и камерной операми. Новизну авторского замысла определяет многое, но прежде всего — свобода в реализации полифонически сочетаемых контрастных драматургических пластов, где наблюдается их мастерское переключение в сторону сценической кантаты («театр в театре», концертное, инструментальное театральное), что лишь подчёркивает богатые возможности укрупнённой подачи как ведущего драматургического пласта, так и линии основных героев. Последнее чаще всего реализуется в сквозном оперно-симфоническом развёртывании сцен с монтажным принципом организации музыкального тематизма³.

Драматургия опер Слонимского убедительно демонстрирует важное явление: киноэкран и сцена музыкального театра, давно открытые друг другу, продолжают продуктивно сближаться — не путём подмены, а, скорее, в своей комплементарно дополняющей функции. Подобный полиэкран и ныне далёк от своей исчерпанности.

Особую неповторимость героям опер Слонимского придаёт стремление композитора одновременно к полноте высказывания и к недоговорённости, к созерцательности и экзотичности. И это, прежде всего, ощутимо в кантилене Мастера, наполненной различными музыкально-стилевыми средствами: от традиций *lamento* до простых романсово-песенных интонаций, укоренившихся в оперном быту. Прежде всего, вокальная кантилена Слонимского может быть то окрашена в романтические («тристановские») тона, то вбирать в себя элементы оперного *bel canto*, то растворяться в иных красках звука — импрессионистических или экспрессионистических.

Ориентируясь на музыкальные знаки, которые остаются в памяти мировой оперной культуры, Слонимский стремится к звуковому портретированию образов, порой абсолютно полярных, но как бы «всеприсутствующих во времени» (А. Шнитке). Именно на сцеплении разного основывается главное в операх Слонимского — их драматургическое, структурное и стилевое решение. Таким путём опера всё более приближается к полифонически многослойному полиэкранному действию. При этом принцип драматургической переменности функций становится для опер Слонимского универсальным. В «Видениях», например, два эпилога, служащих завершением двух самостоятельно развивающихся линий, затем увенчиваются появлением пролога в конце оперы.

В вокально-речевой сфере оперы возможно всё: вне-высотное интонирование, а рядом —

³ По три сферы контрастных образов в их оригинальной музыкальной реализации имеют разные театральные партитуры. В XXI столетии это, например, балет «Волшебный орех» и оперы «Видения Иоанна Грозного» и «Антигона». При этом сами линии могут складываться из порой трудно сочетаемых источников.

эстрадная манера преподнесения текста, скороговорка и *Lamento*. Над всем этим господствует кантилена Слонимского, которую не спутать с кантиленой другого композитора.

Сейчас, к сожалению, на сценах отечественных театров не идут спектакли Слонимского, и композитор говорит, что «судьба выдерживает мои оперы, как старое вино». Однако думается, что художественная практика, как и само время, рассудит справедливо.

И здесь одной из причин является то, что Слонимский — наследник великой традиции отечественного композиторского творчества: он мелодист. «Любовь — это мелодия», — говорит композитор. У него же любовь к мелодии выражена не только в творчестве, но и в его новом масштабном учебно-методическом труде, завершённом летом 2017 года: он создал «Основы практического курса мелодики», видимо, подытожив свои многолетние наблюдения в этой сфере. Именно здесь он представил *удивительные образцы вокального инструментализма и инструментальной вокальности*.

Плодотворность соединения вокального с инструментальным ощущали великие творцы всех эпох. В частности, Бах в своей клавирной музыке чаще всего опирался на вокальную кантилену. Жанр арии, столь важный для всего его творчества, можно встретить и в ранних клавирных пьесах («Каприччио на отъезд возлюбленного брата» включает «Ариозо друзей» и «Арию почтальона»). Есть у великого кантора и «Ария, варьированная в итальянской манере». В поздних сочинениях Баха вокальные жанры встречаются в «Гольдберг-вариациях», в Партите № 6. Характерно, что о своём предпочтении кантилены Бах говорит в словесном предисловии к инвенциям (1733). На взгляд гения, наибольшей ценностью для музыканта-исполнителя является приобретение напевной манеры игры и вкуса к импровизациям.

Не чужаются вокальных жанров в инструментальных сочинениях ни Гайдн (Ариетты), ни Моцарт (Романсы). Бетховен в двух сонатах, завершающих его грандиозный цикл, преломляет в мелодике медленных частей жанры *Arioso dolente* (op. 110) и Ариетты (op. 111).

Удивительную пластику в тематизм вводили композиторы эпохи романтизма. Шопен избирает *bel canto* прототипом своей мелодики и заключает: если музыкант хочет достойно научиться играть на рояле, он должен уметь петь на инструменте. Ноктюрны Шопена и Листа, инструментальное творчество Шумана и Шуберта дают последнему многочисленные примеры.

Показательно, что приёмы вокального *bel canto* легли в основу московской фортепианной школы, в частности К. Игумнова, владевшего в совершенстве искусством пения на рояле.

Всем своим творчеством Слонимский доказывает, что мелодика, появившаяся не в доисторическом космосе, а через некоторое время после появления человека, далеко не исчерпана. Мелодическое своеобразие — редкий дар. Глубоко содержательный тематизм — это «музыкальное золото, найденное избранником». Композиторской молодёжи он советует: «Если опус тонален, тематичен — подавай яркую небанальную мелодику, рельефный тематизм. Если замысел сугубо сонористичен — необходима буйная звуковая фантазия, мастерское владение техническими возможностями каждого инструмента и голосов. Если фактура гомофонная или полифоническая — найди свежие, выразительные гармонические краски или напряжённое линейное развитие. И так далее...» [10, 3].

Самому Слонимскому подвластен любой стиль, любая эпоха, любой жанр. Пишет ли он новую композицию, даёт ли интервью, читает ли консерваторскую лекцию, работает ли над литературным эссе — везде ощущается главное: долгий жизненный и творческий путь доказал, что во всех сферах, будь то музыка или слово, *творения Мастера не бывают однообразными*. Например, очерк о М. Балакиреве написан так многопланово, что его можно воспринять и как *автокомментарий через близкий педагогический стиль*. Слонимский подчёркивает, что Балакирев учил своих учеников-сверстников новому музыкальному языку, новой образности, «обучал их совершенно новым способом, принципиально далёким от методов, систем ранее сложившихся курсов композиторского образования» [12, 35]. Балакирев направлял к смелости, раскованности и артистической импровизационности, сам немедленно исполнял (как пианист и дирижёр) каждую удачно завершённую работу своих учеников; начинал с ними работу не с миниатюр, а с труднейшего задания — сочинения симфонии и этим быстрее обеспечивал процесс обучения технике. Особое внимание Балакирев уделял отработке тематизма, воспитывал и жёстко отработывал острейший художественный вкус. И далее, уже через музыкальный вкус и стиль, вёл

учеников к новой технологии (подобный метод свойствен новаторской технологии в живописи, поэзии, театре). В основе его метода не голосоведение и контрапункт, не аккордика, не разработка фактуры или формы-схемы «композиции, а создание *темы-персонажа*». В очерке о Балакиреве Слонимский определяет его как «самого великого педагога по композиции за всю историю мировой музыки» [11, 55].

Петербургский Мастер пока не написал отдельного исследования о Танееве, которого особо чтит среди представителей московской композиторской школы рубежа XIX- XX веков. Насколько в оригинальный труд это могло бы воплотиться, можно судить по отдельным замечаниям, восхищённости тем, что Танеев самоучкой прошёл школу строгого контрапункта; с юности овладел системой близости всех 24 тональностей и возможностью взять любой аккорд после любого (что уже слышно в Квинтете); первым из русских композиторов стал пользоваться математическими формулами; своими работами предвосхитил учебники по додекафонии XX века. Кроме того, Слонимский говорит о том, что Танеев первым в русской музыке стал писать хоры *a cappella*, уподобляя их симфоническим поэмам (разумеется, не листовского плана); ввёл одним из первых принципы непрерывного слаженного развития — мотивного и тематического. В преобладании разработочного начала над репризностью продолжил традиции Чайковского и предвосхитил Шостаковича.

Постулируя всё это, Слонимский задаётся риторическим вопросом: почему композиторы, прошедшие всю премудрость школы Танеева, не становились полифонистами, а вырастали в очень утончённых мастеров позднеромантической гармонии? Скрябин написал одну фугу (в Первой симфонии), Метнер — ни одной, у Рахманинова полифония тематически-контрапунктическая, орнаментально-подголосочная и полифония пластов. В петербургской школе, напротив, появились последователи Танеева. Это прежде всего Глазунов, полюбивший нидерландцев (Седьмая симфония). Симфонистов линейного направления воспитал Римский- Корсаков: представитель его школы Прокофьев выйдет к микрополифонии (Третья симфония). Слонимский по- своему развил традиции Танеева — Шебалина в некоторых своих сочинениях (таковы, в частности, *a cappella*'ные части «Голоса из хора» и «Часа мужества»).

Оркестровая фактура сочинений Слонимского располагается по пути от монодии до многослойной микрополифонии, от разнотембровых ансамблей до целых комплексов фактурных или монотембровых пластов.

Мастер создал обширный *темброво-инструментальный оригинальный театр*: с четвертитонами арфы («Аполлон и Марсий», 10-я симфония), игрой на струнах рояля (фантазия «Колокола»), ударами по деке и подгрифнику струнных, аккордами на духовых.

Композитор смело сочетает античную гетерофонию с русским строчным пением (6-я симфония) или авангардную сонантную фактуру с фольклором. Он убеждён: в сегодняшней музыкальной фоносфере (термин М. Тараканова) на равных должны сосуществовать новая музыка, классика и масскультура. Начиная с 2003 года Слонимский выдвигает и обосновывает идею: именно в России может начаться новый Ренессанс. Композитор напоминает: первый Ренессанс, Серебряный век, был насильственно прерван тяжёлыми социальными потрясениями. В третьем тысячелетии нужны новые музыкальные первооткрыватели.

«Пусть тот, кого осенило мелодическое вдохновение, кто бы он ни был, не таит боязливо в душе найденное сокровище, а поделится им с людьми! Пусть тот, чья фантазия самозабвенно устремлена к новым берегам бесконечно щедрого владыки-тембра, представит этого властелина во всём его могуществе! Изобретателю новых увлекательных ритмов — честь и место в современной музыке! Тонко слышащий гармонию, далёкие обертоны, спектральную палитру и прочие чудеса звуковой фактуры — желанный гость! Мастер разнообразнейших линий, сталкивающихся, пересекающихся и совместно живущих в стройном и могучем мире полифонии, — приходи и представь нам свои драгоценные творческие дары! Создатель необычных форм и жанров музыки — явись!

Пусть будет простор и голосам, и инструментам!

Пусть явится и торжествует в музыке, самом вольном искусстве, величайшая милость природы и общества — вожденная свобода творчества!

И тогда третье тысячелетие станет золотым тысячелетием свободной музыки» [10].

В понимании стиля Слонимского многое проясняет XXI столетие — его размышления как о *музыке Слова* (выбор поэтической основы), так и в связи со *Словом о музыке* (новейшие литературные труды). Представляется очень тонким и точным наблюдение Р. Н. Слонимской о неслучайности подбора литературной основы в камерных сочинениях с вербальной основой. Здесь русское фольклорное слово (как и напев в отдельных случаях) постоянно чередуется со словом мировой поэзии разных народов и эпох. Например, конец 1950-х и 1960-е годы приносят романсы на стихи японских поэтов, «Песни вольницы» на народные тексты, «Польские строфы» Антония Слонимского и «Виринею» по Л. Сейфуллиной. В 1970-е соседствуют «Песни трубадуров» и «Песнохорка» (на народные слова), в 1980-е публикуются обработки русских народных песен, «Рубаи» на стихи А. Джами и «Газели» Надиры. Справедливо наблюдение музыковеда и по поводу выбора текстов для романсов. Здесь путь композитора во многом оказался обращённым к хронологии русской поэзии: в 1960-е годы — Блок, Рейн, Ахматова, в 1970-е — Хармс, Я. Гордин, Введенский, Мандельштам, Пушкин, 1980-е — Баратынский, Дельвиг, Вяземский, Фет, Тютчев, 1990-е - Лермонтов, Державин, Городницкий, Бродский, Тютчев, 2000-е — Гумилёв, Кушнер, Кольцов, В. Соловьёв, А. Толстой, Рубцов, 2010-е — Некрасов, Тургенев.

Многообразие привлечённых текстов — поэтических и прозаических, литургических и фольклорно-архаических, древних памятников и творений современных писателей — предопределило как *жанровую безграничность сочинений с вербальным рядом, так и наличие всех видов современных вокально-речевых ситуаций*. Имеет место *Sprechstimme* и *Sprechgesang*, *bel canto* и псалмодическая речитация, импрессионистская или экспрессионистская монодийность, духовные стили разных эпох. О. Девятова права, когда говорит о *синтетическом типе мелодизма Слонимского*, сочетающего в себе разнообразные приёмы ренессансной, барочной культур с современной интонационной лексикой. Напомним примеры: опора на русскую фольклорную архаику (Фортепианная соната, Альтовая соната, «Голос из хора», «Видения Иоанна Грозного»)⁴, европейская инструментальная и вокальная монодия («Польские строфы», «Диалоги» духовых), древнеиудейская библейская архаика («Псалмы Давида»). Широко обращается Слонимский к ренессансной и средневековой европейской полиmodalности («Песни трубадуров», «Мария Стюарт»). В линии русского византизма (монодия для скрипки «По прочтении Еврипида») Слонимский продолжает традиции Танеева, Римского-Корсакова, Балакирева, Лядова, тяготевших к русской старине. Древние языческие попевки мелькают в «Петербургских видениях». Одной из своих любимых образных сфер Слонимский называет кантовый тематизм (9-я симфония) и охотно обращается к мелодике ориентальной окраски, тем продолжая её развитие в петербургской (Бородин, Балакирев, Римский-Корсаков) и московской традициях. Стиль ретро автор «Антифонов» стал разрабатывать в 1974 году одним из первых в СССР — даже раньше А. Пярта и А. Шнитке.

Аналитический слух Слонимского выявляет в XXI столетии провидческие ростки в современность у крупнейших мастеров. Казалось бы, в скромных строках краткой заметки об оперном театре Прокофьева, например, утверждает: «Инфернальная фантазмагория оперы „Огненный ангел“ (сцены видений) музыкально предвосхищает вокально-оркестровую микрополифонию авангардистов конца XX века — Лигети, Лютославского, Пендерецкого» [9].

Рассматривая творческие находки Шопена сквозь достижения авангардистов XX столетия, Слонимский отмечает, что именно в лиричнейшей музыке польского гения «впервые чётко сформировалось асимметричное сопряжение контрастных ритмических слоёв, от Булеза, Штокхаузена, Лигети перешедшие к русским авангардистам конца прошлого века. Это как-то мало отмечалось, ибо любовь Шопена к Баху и Моцарту заслоняла для многих его новаторскую смелость в сфере музыкального языка, выразительных средств. У того же Баха и Моцарта Шопен слышал, выявлял и по-новому развивал самые смелые, радикальные черты их стиля, фактуры,

⁴ «Две русские песни», что родились под непосредственным воздействием экспедиции в Пермскую область, наложили свой отпечаток на авангардные «Антифоны». Слонимский, говоря об их связях с фольклором, указывает на те интонации, что не укладываются в 12-ступенный звукоряд.

поли melodической и полиритмической ткани. Добавим к этому плодотворное воздействие итальянского *bel canto* (в особенности Беллини) и удивимся тому новому качеству, которое приобрели беллиниевские и россиниевские колоратуры в инструментальных мелодических пассажах Шопена, насыщенных неаккордовыми тонами» [7, 72].

Исключительно чутко Слонимский к возможностям камерной трактовки фортепиано, где «шопеновская новая фортепианность выросла не без учёта достижений так называемых „акробатов рояля“ рубежа 20-30-х годов XIX века. Не кто иной, как Шопен впервые применил сурдины у струнных в партитуре обаятельной второй части юношеского концерта ми минор. Партитуры обоих его концертов вообще поражают тонкой *колоритностью и сбалансированностью оркестровой и фортепианной фактур*. Поистине, гениальный музыкант гениален во всём, даже в сфере оркестрового письма, в котором он имел так мало практики. А новая *сонорная колоритность его фортепианной политембровости, полифактурности* поразительна» [7, 74]. Вместе с тем широко бытует утверждение, что оркестр польского гения — лишь скромный аккомпаниатор.

Безмерно мастерство Слонимского-аналитика увидеть (т. е. расслышать в образцах культуры прошлого) ростки будущих стилей. Вдумаемся в собирательный смысл финального абзаца эссе о Листе: «Уверен, что из всех великих, живших в XIX веке, именно Листу пришлось бы по вкусу и многое в музыке XX века. Никакие диссонансы его бы не отпугнули. Интересовался бы он и нынешней музыкальной молодёжью XXI века. Вероятно, он возродил бы и сегодня многое из того, что незаслуженно и скоропостижно забыто в музыке середины XX века. Помогал бы и современному искусству — не тому, что на поверхности, а более глубокому и серьёзному. Жаль, очень жаль, что нет среди нас Листа... Но как хорошо, что он был, жил долго и многое свершил!» [13, 22].

Вслед за Листом и Брамсом Слонимский как пианист-композитор очень широко применяет симфоническую трактовку фортепиано, где главенствует оркестровая красочность. Общеизвестно, что отдельные свои транскрипции Лист называл фортепианными партитурами, в их числе, например, транскрипция «Фантастической симфонии» Берлиоза. Симфоническая трактовка фортепиано проступает и в многочисленных переложениях симфоний Бетховена или многих оперных сцен. Могучий фортепианный стиль Листа *al fresco* имеет в виду *колористическое обогащение разных регистров рояля*. Именно колористические возможности фортепиано становятся важнейшей краской таких транскрипций Листа, как песни Шуберта, капризы Паганини или органные прелюдии и фуги Баха. У петербургского Мастера показательно, например, само название фортепианной пьесы — «Колористическая фантазия».

Опираясь на достижения, усиленные опытами Балакирева и А. Рубинштейна, Слонимский идёт дальше — активно использует игру на струнах фортепиано, часто применяет, как и в фольклоре, щипковые принципы звукоизвлечения в семействе струнных инструментов. В том же удивительно провидческом очерке-эссе о Листе Слонимский подчёркивает: «Как хорошо, что Лист играл свои транскрипции „Фантастической симфонии“ Берлиоза, „Марша Черномора“ из „Руслана“ Глинки, опер Вагнера сразу после премьер этих произведений, утвердив их право на всемирный успех. И, судя по самим этим транскрипциям, играл превосходно, ни в чём не уступая оркестровым исполнениям авторских партитур» [13, 22].

Не может пройти незаметным и тот факт, что, раскрывая перед читателем сферы исключительно бурной и разнонаправленной творческой деятельности Листа, композитора и пианиста, дирижёра и общественного лица, педагога и философа-мыслителя, *Слонимский подчёркивает именно те сферы, которым сам посвящает жизнь и творчество*.

Слово Слонимского о музыке, написанное в XXI столетии, очень представительное не только по жанрам, но и по проблематике, касающейся в том числе педагогики. Он убеждён, что «индивидуально тонко работать с каждым творчески ярким учеником, помочь ему найти своё в творчестве, обучать его чутко и плодотворно есть тайна, которую не следует пытаться раскрыть научными разоблачениями. Поэтому я больше пишу о творчестве и музыкантской личности, чем о педагогической методике и приёмах обучения» [6, 10].

Вместе с тем, создавая серию портретов крупнейших композиторов-педагогов, Слонимский не ограничивается традиционными перечислениями главных учеников, прошедших

через класс профессора, или акцентированием созданных ими особо знаковых произведений. Для него на первый план выходит задача понять, почему произведения крупного педагога-композитора могли просто кануть в Лету или почему компрометировалась в советское время фигура того или иного музыканта. Он стремится сделать всё, чтобы *прервать круг молчания* вокруг действительно больших мастеров отечественной культуры.

Так, например, размышляя о нелёгкой, даже трагической судьбе Максимилиана Штейнберга, ученика Римского-Корсакова, учителя Шостаковича, Слонимский стремится разобраться в ситуациях, прежде всего, 1920-х годов, эры, как он говорит, «славнейшего ректора А. Глазунова», который ещё в 1917 году назначил Штейнберга деканом композиторского факультета, на котором преподавали и учились не только композиторы, но и музыковеды. Слонимский тактично упоминает о свойственных Б. Асафьеву «переменах взглядов». Именно он в итоге поддержал разделение факультета на музыковедческий и композиторский, что, по мнению профессора Штейнберга, было недопустимым (подобные сведения Сергей Михайлович черпает из архивных источников, в частности из протокола № 82 Правления Ленинградской консерватории 10 декабря 1927 года). С грустью констатирует Слонимский и ещё два обстоятельства: глубоко чтящий Штейнберга Шостакович не поддержал в трудные минуты своего учителя, а Асафьев в 1948 году с лёгкостью переориентировался в своих пристрастиях⁵.

В том, что делал Слонимский в «Заметках о композиторских школах Петербурга XX столетия», в книге «Свободный диссонанс», а также в своих очерках о Листе, Шопене, просматривается дление очень важной тенденции петербургских композиторов-исполнителей, ставших видными деятелями отечественной культуры. Так, сама собой возникает параллель Антон Рубинштейн — Сергей Слонимский. На разных этапах развития отечественной культуры оба они — создатели просветительского слова в Петербургской консерватории и борцы за сохранение и развитие её живительных традиций — опирались на сходные позиции: *воспитать у слушателей в лекциях-концертах «понимание смысла и значения взаимосвязи музыки и действительности»*. «Антон Григорьевич убеждал на лекциях присутствующих в том, что музыка выражает внутренний мир человека, а мир этот определяется его, человека, общественной и личной жизнью, социально-политическими событиями, характером культуры, национальными особенностями. Рубинштейн считал, что для глубокого понимания путей развития музыки недостаточно ограничиться изучением творческого наследия исключительно великих композиторов, ибо не только они создают историю культуры. В силу этого *нельзя проходить мимо сочинений композиторов второго и даже третьего рангов*. Он полагал, что и учащиеся консерватории, и слушатели его лекций-концертов должны постичь в результате его занятий три важнейших момента: во-первых, особенности исторически обусловленных музыкальных стилей; во-вторых, главные идеи, которыми осознанно (или неосознанно) руководствовался в своём творчестве композитор; в-третьих, характерные, неповторимые черты данного музыкального произведения и его отличие от других сочинений. При этом ассоциации и сравнения были призваны разбудить фантазию слушателей», — справедливо обобщал Л. Баренбойм⁶ [3, 6].

Разумеется, глубочайшие знатоки отечественной и мировой культуры XIX-XX столетий, и А. Рубинштейн, и С. Слонимский высказывали сугубо индивидуальные, нередко парадоксальные суждения не только о музыкальной жизни двух прошедших столетий, но и о современной культуре и её роли в жизни общества. Бегло сравним разнящиеся точки зрения двух выдающихся музыкантов на творчество Шопена и его роль в дальнейшей эволюции мировой музыкальной

⁵ «В двадцатые годы Асафьев и его юная команда были заядлыми прогрессистами-асмовцами, требовавшими кадровой перетряски в пользу своей команды. Между тем позднее, в 1948 году, после Постановления ЦК КПСС о так называемом „антинародном формалистическом направлении в музыке“, тот же Асафьев оказался во главе традиционалистов-реалистов» [см.: 6, 16].

⁶ Свой первый курс лекций «История литературы фортепианной музыки» А. Рубинштейн провёл в 1888/1889 учебном году. Состоялось 58 лекций-концертов, на которых было исполнено и прокомментировано 1 302 произведения 78 авторов. Программа второго рубинштейновского курса была сокращена до 32 лекций-концертов. Курсы записывались слушателями, но не стенографировались. Среди записывающих был Ц. Кюи, который опубликовал их в Санкт-Петербурге в виде отдельной брошюры: «История литературы фортепианной музыки. Курс А. Г. Рубинштейна. 1888-1889».

культуры. Свою лекцию о Шопене Рубинштейн кончал так: «Со смертью Шопена музыкальное творчество прекратилось. Многие из написанного после Шопена — интересно, колоритно, но собственно творчества в нём нет» [3, 197]. Слонимский уходит от ретроспективной позиции в современность и, как уже отмечалось, показывает у польского гения стилевые ростки в современность.

Список использованной литературы

1. Губайдулина С. А. Услышать звучание жизни // Музыкальное обозрение. № 11-12. 2016.
2. Вольные мысли: к юбилею С. Слонимского / ред.-сост. Т. А. Зайцева и Р. Н. Слонимская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002. 616 с.
3. Пришвин М. М., Пришвина В. Д. Мы с тобой. Послесловие. М.: Художественная литература, 1996. С. 335.
4. Сергей Слонимский — собеседник. М.: МГИМ имени А. Г. Шнитке. Шнитке-центр, 2014.
5. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2000. 152 с.
6. Слонимский С. М. Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2006. 24 с.
7. Слонимский С. М. О новаторстве Шопена: к 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 16 с.
8. Слонимский С. М. Парадоксы в современной музыке и в современной жизни: несколько интервью. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2017. 40 с.
9. Слонимский С. М. Радостное восстановление справедливости // Буклет ГАБТ к юбилею С. Прокофьева. 2016. Октябрь.
10. Слонимский С. М. Раздумья о Третьем авангарде и путях современной музыки (заметки композитора). СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. 16 с.
11. Слонимский С. М. Свободный диссонанс: очерки о русской музыке.
12. Слонимский С. М. Симфонии Прокофьева. М.: Музыка, 1964. 230 с.
13. Слонимский С. М. Творческий облик Листа: взгляд из XXI века: эссе современного композитора. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2010. 24 с.
14. Шмеман А. Проповеди и беседы. М.: Паломник, 2003. 208 с.