

УДК 781.5
doi: 10.17223/26188929/5/3

Вероника Кривопалова, Ольга Харламова

СЕРГЕЙ СЛОНИМСКИЙ. ФОРТЕПИАННАЯ СЮИТА «ТРИ ГРАЦИИ» (1964)

Рассматриваются черты стиля композитора на примере фортепианной сюиты «Три грации». Определяются место данного произведения в контексте творчества композитора; влияние живописных первоисточников на выбор музыкальных средств; анализируется форма и средства музыкальной выразительности в каждой пьесе цикла; выявляются особенности трактовки цикла в целом; делаются выводы об особенностях стиля композитора в данный период.

Ключевые слова: фортепианная сюита, вариации, С. Слонимский, С. Боттичелли, П. Пикассо, О. Роден.

Сергей Михайлович Слонимский – один из наиболее авторитетных и самобытных отечественных композиторов современности, чьё творчество отличается жанровым и тематическим многообразием. Определяющей чертой творчества Сергея Слонимского является его универсализм. М. Арановский отмечает в музыке Слонимского «стремление творчески освоить, ассимилировать идеи и образы, созданные искусством прошлого и настоящего» [2, с. 16]. Особенности стиля композитора проявляются не только в его операх, симфониях, концертах, но и в небольших произведениях.

В данной работе автор рассматривает черты стиля композитора на примере фортепианной сюиты «Три грации».

Фортепианная сюита «Три грации» написана композитором в 1964 г. [2, с. 79]. 60-е гг. в творчестве С. Слонимского связаны с активным поиском собственных тем, жанров, освоением современных техник. В этот период композитор изучает музыку ведущих композиторов первой половины XX в. – И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита, а также представителей Новой венской школы. В. Холопова, исследуя творчество С. Слонимского, отмеча-

ет в нём Петербургскую традицию «синтеза, казалось бы, несоединимых крайностей – языка авангарда и элементов русской традиционной культуры» [4, с. 46]. Именно в этот период появляются знаковые для становления стиля композитора произведения – «Песни вольницы» (1961), «Голос из хора» (1965). Некоторые произведения появляются в тот же год, что и «Три грации». Среди них «Концерт-буфф» и «Хореографические миниатюры». В них композитор демонстрирует владение разными стилями и техниками, а также уделяет большое внимание пластике движений.

Цикл состоит из четырех частей. Сам композитор обозначил жанр и форму произведения как сюита в форме вариаций по мотивам Боттичелли, Родена и Пикассо.

Обращение к теме и образу трех граций не случайно. Это один из часто повторяющихся сюжетов в изобразительном искусстве. Он появился в Античности, в Средние века на некоторое время был забыт, вновь интерес к «Трем грациям» вернулся в эпоху Возрождения. И с той поры художники, скульпторы, поэты всех эпох вплоть до XXI в. постоянно обращаются к этому сюжету. Разделенные веками и тысячелетиями, отличающиеся манерой исполнения и мастерством создателя, они внешне очень похожи друг на друга. Три грации стали олицетворением женской прелести, красоты, несли ощущение радости бытия. Изначально образ был связан с мифологией, а в дальнейшем персонажи все больше наделялись земными чертами.

Для всех художников, которые обращаются к этому сюжету, свойственна изысканность и простота в изображении «их легких, грациозных тел, которые словно сами по себе мелодичны. Своей медлительной церемонностью и кокетливостью движений они утверждают идеалы поэтической и вечной гармонии» [5, с. 80].

1. Боттичелли

Первая часть цикла написана по фрагменту картины выдающегося представителя раннего Ренессанса Сандро Боттичелли «Весна», созданной в 1482 г. На картине изображена поляна в апельсиновом саду. Вся она усеяна цветами. В центре изображена Венера, символизирующая собой гуманность, которая царит над людьми. Группа слева – три танцующие грации. Сцену заключает Меркурий, рассеивающий тучи своим магическим жезлом.

По мнению исследователей этой картины, Три грации олицетворяют женские добродетели: Целомудрие, Красоту и Наслаждение. Жемчужины на их головах символизируют чистоту. Грации вроде бы и в одном хороводе, но движения их разобщены.

Боттичелли – величайший мастер линии. Этим простейшим элементом изобразительного языка он владел виртуозно. Линия служит главным средством построения фигур и их эмоциональной выразительности, линейный ритм связывает отдельные части в единую композицию. Линия и линейный ритм в какой-то мере подчиняют себе и объёмно-пространственные, и цветовые элементы картины, приобретая, вместе с тем, новые художественные качества. Боттичелли сумел передать в линии и чисто каллиграфическую красоту, и напряжённую душевную экспрессию, и отточенную музыкальность ритма.



Озвучивая картину Боттичелли, композитор обращается к танцевальным жанрам эпохи Возрождения паване и гальярде. В ренессансных сюитах эти танцы, как правило, объединялись и следовали друг за другом. Павана звучала торжественно и величаво. Этому соответствовал медленный темп, двухдольный метр 4/4 или 2/2; преимущественно аккордовое изложение, двухчастная форма. Не все признаки паваны композитор толкует буквально, он, скорее, создаёт аллюзию танца: темп не медленный, а умеренный (Andante); торжественность и величественность паваны, словно прядется за обозначениями динамики (piano); размер 4/4 компози-

тор периодически меняет на трехдольный. Интересно тембровое оформление танца: исторически мелодию паваны нередко исполнял гобой, в пьесе Слонимского мелодия вполне может быть исполнена гобоем; а ремарка «quasi organo» отправляет слушателя к инструменту, который занимал ведущие позиции в музыке Ренессанса. Поступенное движение баса, разделенное паузами, напоминает *pizzicato viola da gamba*.

Первая часть цикла написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной репризой. Первая тема – павана изложена в форме периода из восьми тактов повторного строения, где первое предложение звучит в тональности с-mdl (2т+2т+2т+2т), а второе начинается в C-dur с перегармонизацией в заключительном построении. Мелодия паваны содержит мягкие опевания, неширокие скачки, что подчеркивает плавность и грациозность линии.



Интересно гармоническое оформление мелодии, композитор использует хроматическую тональность с возможностью построения трезвучий практически на любой ступени. Принцип соединения этих трезвучий – линейный, что напоминает своеобразные «гармонические блуждания», свойственные модальной гармонии Ренессанса.

Средняя часть простой трехчастной формы строится на новой теме, по жанру – это гальярда. Композитор использует свойственный этому танцу трехдольный метр, умеренный темп, но вместо строгой аккордовой фактуры, характерной для этого танца, использует четкое разделение функций каждого пласта фактуры: верхний голос ведет мелодию, нижний голос имитирует звучание барабана в синкопированном ритме, а средние голоса выполняют функцию гармонического наполнения. Мелодия имеет сходство с паваной в мягких поступенных движениях, использовании форшлагов, вместе с тем, именно эта тема в дальнейшем станет основой вариаций в цикле.



Традиционно танцы соединялись по принципу контраста. В данной пьесе композитор также использует метрический, динамический, регистровый, фактурный контраст. Вместе тем можно сказать, что темповый контраст сглажен, а наличие трехдольных тактов в паване тоже направлено на сближение танцев.

Средняя часть звучит на органном пункте гармонически, это ассоциируется с доминантовой функцией, которая представлена вводнотоновым трезвучием h-d-fis и доминантовым секстаккордом h-d-g C-dur. Структура средней части – также восьмитактовый период из двух предложений (4т + 4т) неповторного строения, во втором предложении используется дробление с замыканием (1+1+2).

Реприза пьесы возвращает к тематизму паваны. Она звучит в уплотненной фактуре, в аккомпанементе появляется свойственная танцевальной музыке фигура бас-аккорд (трезвучия с добавочными тонами). Также созданию объема способствует своеобразный «переброс» аккомпанирующих аккордов в высокий регистр. Заключительная фраза паваны перемещается в верхний регистр, что создаёт эффект удаления. Пьеса завершается неустойчиво вводнотоновой доминантой, что способствует непрерывности перехода ко второй части цикла (attacca).

Итак, анализ первой пьесы цикла показал, что композитор гибко следует традиции в опоре на танцы эпохи Возрождения для иллюстрации картины той же эпохи; имитирует звучание старинных инструментов; использует периодичность и восьмитакты, свойственные светской танцевальной музыке; использует принципы модальности в соединении аккордов. Вместе с тем можно говорить о новаторстве, которое проявляется: в использовании хроматической тональности и диссонантности звучания; свободном преломлении жанровых признаков; сглаженных контрастах, переменных размерах.

2. Роден

Вторая пьеса цикла написана под впечатлением от скульптуры Огюста Родена «Три грации».

Франсуа Огюст Рене Роден – французский скульптор, признанный одним из создателей современной скульптуры. Творчество Родена находится на стыке реализма, романтизма, импрессионизма и символизма. Главным мотивом на протяжении его творческого



пути было изображение человеческого тела в движении. Стремясь передать движения, Роден рассматривал будущую скульптуру не как статичный объект, а как некоторый центр движущихся масс. Еще одной особенностью скульптуры является ее эмоциональность. По словам самого скульптора, на его работы надо смотреть сквозь слезы эмоций [3, с. 151] Роден воспринимал скульптуру не как завершенный объект, а как произведение, которое может и должно меняться вслед за автором.

Для музыкального воплощения скульптуры Слонимский использует стилистику французского импрессионизма, и прежде всего Клода Дебюсси, именно эта музыка отражает эпоху, в которую творил Роден. Объемность скульптуры композитор передает через использование особенных гармонических средств: красочность и колористичность аккордики. В основном опираясь на терцовый принцип строения аккордов, композитор использует многотерцовые аккорды – септаккорд, нонаккорд, терцдецимаккорд. Кроме того, Слонимский использует аккорды с побочными тонами: секундами, квинтами, секстами.

Эти диссонирующие аккорды звучат так же, как и у Дебюсси, мягко, почти консонантно, вспоминается фраза Пьера Ситрона о гармонии Дебюсси «Дебюсси заставил консонировать даже диссонансы» [1, с. 207].

Аккордовые последовательности базируются не на функциональных тяготениях, а на линейном соединении и красочных сопоставлениях. Линейные соединения представляют собой «утолщение» мелодической линии, так называемые ленточные параллелизмы [1, с. 208]. Форма пьесы двухчастная. Первая часть являет «утолщенную» мелодию, гармонизованную нонаккордами. Ладовой основой верхнего голоса является пентатоника. Мелодия практически не содержит кульминаций, строится на комбинировании терцовых и секундовых попевок.

52 (РОДЕН) 2 (RODIN)

Moderato con moto

f espress., quasi archi

f

dim.

В развитии первой темы заметны фактурные изменения: верхние голоса продолжают ленточное движение, а в нижнем голосе появляется новая одноголосная восходящая мелодия.

Во второй части пьесы звучит тема гальярды из первой, композитор использует здесь тип вариаций на неизменную мелодию. Её ведет нижний голос, а в верхнем голосе (в партии правой руки) – гармонические фигуры аккомпанемента, основанные на движении параллельными септаккордами.

Завершает вторую часть своеобразная кода-постлюдия, которая основана на арпеджированных нисходящих пассажах. Все истает *ppp* и растворяется в высоком регистре, в конце пассажи звучат на октаву выше.



3. Пикассо

Пабло Пикассо – один из ярчайших новаторов в искусстве XX в., чьё имя тесно связано с таким направлением, как кубизм.



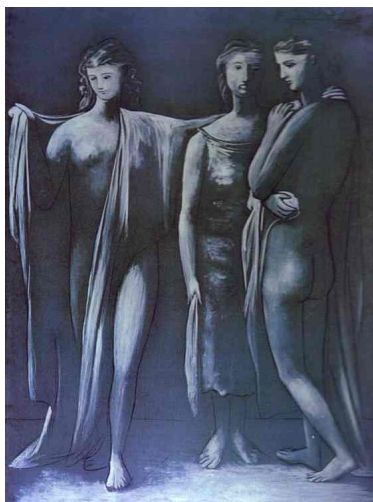
Интересно, что даже в самых авангардных произведениях художника часто ощущается опора на классические традиции. Пикассо многократно обращался к данному сюжету. Так, одно из первых обращений – «Три грации» (1908), где художник работал над объемной передачей формы. Это одна из самых значительных кубистических картин. В ней Пикассо осмысливает традиционный для европейского искусства мотив Трех граций, внося

в него свободу эмоций, показав, как меняется эталон женской красоты, подчеркнув жесткость контуров, яркость красок.

В 20-е гг. Пикассо создает ещё несколько вариантов традиционного сюжета «Трех граций» (1925). Один вариант относится к «голубому» периоду художника и возвращает к мягкости, сдержанности линий и красок. А в рисунке 1923 г. классичность передана через округлость форм.



П. Пикассо. Три грации. 1925



П. Пикассо. Три грации. 1923

В качестве музыкальной характеристики творчества Пикассо Слонимский использует стилистику, свойственную музыке XX в. Её характеризуют повышенная диссонантность, подчеркивающая жесткость контуров; угловатость в пассажах, мелодических фразах, рисунках; более резкие ритмические контрасты.

Пьеса написана в форме вариаций (тема + 3 вариации). В основе пьесы – вариант темы гальярды, которая первоначально появилась в среднем разделе первой части цикла (Боттичелли) и в дальнейшем стала основой для вариаций в каждой части. По сравнению с оригиналом темы, в третьей части гальярды имеет иную структуру. В противовес классичности оригинала, в котором есть черты квадратности и повторности, она представляет собой 7-тактовый пери-

од, кроме того, в ней содержатся интонационные изменения по сравнению с первоначальным вариантом. Гармоническое оформление остро диссонантно, пьеса изложена кластерами, состоящими из больших и малых секунд. Тема предельно хроматизирована, ни один из звуков не выполняет функцию центра, что позволяет сделать вывод о том, что в ее основе свободная 12-звуковая система – атональность.

Важную роль играют штрихи и ремарки. Несмотря на динамику *piano* тема исполняется *marcato*, каждый ее звук подчеркнут, а также используются акценты на слабых долях. Она «декорирована» звенящими аккордами (▼ – острое *staccato*), взятыми на слабых долях в высоком регистре, которые также подчеркивают ее остроту.

(ПИКАССО) 3 (PICASSO)

Первая вариация звучит контрастно теме: резко меняется динамика с *piano* на *Subito forte*. Ремарка «Quasi tromboni» придает звучанию торжественность, грозность. Здесь тема изложена парал-

лельными квартсекстаккордами, которые также подчёркивают жесткость звучания.



Композитор помещает тему в малую октаву, где она звучит насыщенно, густо. В ритмическом оформлении темы отсутствуют короткие длительности (32-е), поэтому ритмически она звучит более тяжело. На фоне темы в первой вариации звучат репетиционные повторы в очень высоком регистре, подчеркнутые динамикой *forte* и штрихом *marcato* (фа и ля 4-й октавы). Эти повторяющиеся тоны звучат настойчиво, остро, звеняще.

Вторая вариация (15–21-й такты) продолжает изменения, начатые в первой вариации. Тема тоже излагается параллельными квартсекстаккордами, только уже в большой и малой октавах. Сохраняется динамика, изменения преимущественно регистровые и фактурные, в верхнем голосе звучит прихотливая, обильно украшенная неаккордовыми звуками мелодия – контрапункт. Ритмическое оформление этого контрапункта основано на принципе диминуирования, постепенном уменьшении длительностей от 8-х через 16-е к 32-м. В качестве «украшений» появляется новый элемент – трель.



Третья вариация выполняет функцию синтетической репризы в этом мини-цикле, так как фактурно в ней используются острые аккорды на слабых долях в высоком регистре, как в теме; вместе с тем она изложена параллельными квартсекстаккордами, как в первой и второй вариациях, и звучит *forte*, т.е. продолжая общую линию динамического нарастания. Своеобразной связкой к финальной пьесе цикла является последний такт пьесы (Пикассо), где на фоне выдержанного аккорда, содержащего кварты и секунды, звучит пассаж в высоком регистре как напоминание о второй вариации. Все это подчеркнуто нарастающим *crescendo*.



4. Три группы граций

Финальная пьеса цикла выполняет функцию итога и содержит основной тематизм всех предыдущих частей. Каждая группа гра-

ций представлена лишь отдельным наиболее ярким тематическим элементом. Так, пьесу открывает тема гальярды из первой части (Боттичелли), она изложена лаконично в виде четырехтакта (2+2). В неё включены элементы третьей пьесы (Пикассо) в виде кластеров и созвучий в высоком регистре на слабых долях. Затем появляются начальные интонации основной темы цикла (гальярда) и контрапунктом к ней звучит одна из тем второй части (Роден). М. Рыцарева, исследователь творчества С. Слонимского, отмечает, что в этой пьесе «как в кинематографическом наплыве все три зрительных образа совместились в одном» [2, с. 81.]

В конце цикла звучание постепенно уходит в верхние регистры и затихает, это подчёркивают ремарки *quasi celeste* и *morendo*.



Анализ фортепианной сюиты «Три грации» показал, что в этом сочинении, относящемся к раннему периоду творчества, проявляется такое важное свойство стиля С. Слонимского, как универсализм и мастерское владение стилистикой различных исторических эпох. Так, для погружения в стилистику эпохи Возрождения композитор использует жанровые модели гальярды и паваны, обращается к консонантности звучания, преобладанию диатоники, признакам модальности и ясности формы. Для художественных стилей XX в. (Роден – импрессионизм, Пикассо – атональность) принимает диссонантность, хроматику, размывание границ разделов формы.

Для разных видов изобразительного искусства С. Слонимский использует разные приемы организации музыкального материала: объемность скульптуры показана – через утолщение мелодии параллельными аккордами, а живописные полотна через пластику мелодики и красочность гармонии.

Важным фактором объединения цикла становятся форма и роль вариационности как приёма развития и как принципа формообразования.

В этом небольшом произведении ярко проявляется дар Слонимского-мелодиста. По мнению исследователя его творчества М. Рыцаревой, «именно мелодизм, как особое свойство сопряжения интонаций, объединяет песенную мажоро-минорность его революционных, балладных, романсовых и танцевальных тем, диатонику его фольклорно-лирических и додекафонных тем, хроматику монодий» [2, с. 13].

Использованные источники

1. Дьячкова Л. Гармония в западноевропейской музыке (IX – начало XX века) : учеб. пособие. М., 2009.
2. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. Л., 1991.
3. Стародубова В.В. Огюст Роден: жизнь и творчество. М., 1998.
4. Холопова В. Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР : сб. ст. М., 1994 Вып. 1.
5. Вишневу Г. Три грации. Новая хронология. URL: http://new.chronologia.org/polemics/vishnev_three_graces1.pdf

Veronika Krivopalova, Olga Kharlamova

SERGEY SLONIMSKY. PIANO SUITE "THREE GRACES" (1964)

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 35–52. doi: 10.17223/26188929/5/3

In this paper, features of the composer's style are examined using the example of the piano suite "Three Graces". The place of this work is determined in the context of the composer's work; the influence of the picturesque primary sources on the choice of musical means; The form and means of musical expressiveness in each play of the cycle are analyzed; features of the treatment cycle as a whole; conclusions are drawn about the peculiarities of the composer's style in this period.

Keywords: piano suite, variations, S. Slonimsky, S. Botticelli, P. Picasso, O. Rodin.