

ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 78.082.4

doi: 10.17223/26188929/6/10

Вера Андреева, Анастасия Канаева

С.М. СЛОНИМСКИЙ. КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА «ТРАГИКОМЕДИЯ»

В статье рассматриваются особенности трактовки жанра концерта в творчестве С.М. Слонимского на примере его последнего концерта для альты и камерного оркестра «Трагикомедия». В основе анализа драматургии концерта Слонимского лежит сравнение с романом Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание». Воплощением идеи противостояния добра и зла являются сквозные главная тема концерта (каденция солиста) и гротесковые темы, отличающиеся многоликостью и жанровым разнообразием. Сложность замысла определила широкий диапазон в выборе средств музыкальной выразительности, что характеризует самобытный стиль С.М. Слонимского.

Ключевые слова: С. Слонимский, «Трагикомедия», «Преступление и наказание», концерт, каденция солиста, серия.

Сергей Михайлович Слонимский – один из крупнейших отечественных композиторов настоящего времени, автор произведений во всех жанрах: от опер и симфоний до музыки в кино. Начиная с 60-х гг. прошлого века композитором написано 11 концертов для разных составов. Одним из последних произведений в этом жанре стал концерт для альты и камерного оркестра «Трагикомедия», премьера которого состоялась в 2007 г. в исполнении известного альтиста Алексея Людевига.

Материалом для создания концерта послужила музыка, предназначенная изначально для балета «Преступление и наказание» по одноименному роману Ф.М. Достоевского, которая, к сожалению, не получила своего сценического воплощения.

Так же как и Ф. Достоевский, С. Слонимский – уроженец Петербурга. Некоторые их идеи и взгляды на предназначение творчества художника перекликаются между собой. «Я могу считать себя традиционалистом, а авангард занимает поисковое место в работе. Сейчас простое и сложное в жизни очень переплелось: традиционное и новое, трагическое и комическое, абсурдное и органичное. Посильнее, чем у Достоевского!» – так говорил о себе сам композитор [1].

Роман «Преступление и наказание» Ф. Достоевского – не единственное произведение, которое было использовано в творчестве С. Слонимского. Композитор также написал симфоническую сюиту «Петербургские видения» (1994) по повести Ф. Достоевского «Белые ночи» и посвятил ее Ю. Темирканову.

В «Преступлении и наказании» писатель затрагивает тему «маленького человека» и его роль в обществе. Точка зрения Ф. Достоевского о том, что страдание – единственный путь к счастью, находит свое отражение и в образе Сони, безответной жертвы, и в образе Раскольникова, который, по замыслу писателя, через заблуждения, преступление и нравственные муки должен прийти к «божьей правде».

В центре романа – борьба добра и зла, но не всего окружения, а внутреннего мира героя, который выносятся писателем на первый план.

Атмосфера окружающего мира является антиподом внутреннего мира героя. Петербург – город пороков, грязного разврата, а образованная молодежь «уродуется в теориях».

«М.М. Бахтин заметил, что Достоевский создал особый тип художественного мышления – полифонический (поли – много, фон – голос). Роман Достоевского “Преступление и наказание” можно считать полифоническим, т.е. многоголосным». Но и монологическое начало прослеживается в романе. «Это авторская мысль, которая выражается в идеологической позиции героев. Кроме того, монологическое прослеживается в одиноких монологах-размышлениях Раскольникова. Здесь он укрепляется в своей идее, попадает под ее власть, теряется в ее зловещем порочном круге. После совершения преступления это монологи, в которых его мучает совесть, страх, одиночество, озлобленность на всех» [6]. Монологичность в «Трагикомедии» играет важную роль в развитии основной темы первой части.

Название концерта определило особенность его жанровой специфики, в которой проявляется связь со сценическим театральным искусством. Кроме того, влияние названия сказалось и на особой двухчастной структуре произведения, в которой за каждой частью последовательно закреплены определения «трагедия» и «комедия».

Глубина раскрытия главной темы концерта постигается через понимание противоречивого образа Раскольникова. Воплощением сквозной драматической линии концерта выступает первая каденция солиста, она же является главной партией, с которой начинается произведение (пример 1). Основой ее изложения и последующего развития, становится серия.

Пример 1



Со времени введения в композиторскую практику додекафонной техники серия как ее основа трактовалась в качестве двенадцатитонового материала для сочинения, в котором важен прежде всего интервальный отбор между звуками. Из этого материала уже «выкраивались» все составляющие произведения, его горизонталь и вертикаль. Однако серия не рассматривалась как тема. Чаще всего ее сравнивали, например, с мотивом или фразой.

Отношение С. Слонимского к серии имеет свои особенности. В концерте «Трагикомедия» серия обретает значение темы. В проведении оригинальной формы серии (основной порядок, далее – Р) от звука g и ее инверсии от звука ges в кульминации первой части, во второй каденции солиста (ц. 11), важно сохранение не только звуковысотной линии, как и в главной партии, но и ее ритмического воплощения.

В каденциях концерта С. Слонимский «реализует принцип не-виртуозного, монологического концертирования» [2, с. 81]. Именно

монологичность определяет особую выразительность передачи со-листом речевой интонации. Серия-тема в произведении выступает в качестве навязчивой мысли, выражением сущности главного героя Ф. Достоевского – Раскольникова. В ней скрыт извечный вопрос: что есть добро, а что – зло? Вопросительные интонации содержатся в каждом варианте серии и связаны со скачками, диапазон которых расширяется с каждым последующим проведением: ч4, б7, ум8, б9 (пример 2). В этих интонациях эмоциональное напряжение достигает своего предела.

Пример 2



«Композиторы, желая перевести свободное речевое интонирование на язык “речи в точных интервалах”, применяют интервалы диссонирующие, т.е. наименее точные, но обладающие наиболее широкой зоной допустимых отклонений от акустически точного интонирования. Наибольшая допустимая свобода интонирования и сближает эти интервалы с интервалами речевой мелодии» [3, с. 5]. В связи с этим можно сказать, что следующий мотив в серии, который стоит на одном звуке или плавно движется в пределах кварты или квинты, – это интонации речи героя. Все вышеозначенные мотивы, из которых состоит серия, свидетельствуют о ее речевой выразительности.

Противоречивость образа Раскольникова подтолкнула композитора к особому выбору вариантов серии. На протяжении первой части прослеживается парное проведение вариантов серии: основного порядка и его ракохода, инверсии и ее ракохода. Такое парное соотношение наводит на идею постоянного отрицания и сомнения. Серией и ее вариантами пронизана вся ткань первой части, объединяя сольные и оркестровые разделы, а также второй раздел второй части.

Наложение разных вариантов серии образует полифоническую фактуру. Так, например, вступление оркестра после первой каденции (ц. 1) начинается с имитации серии-темы в партии виолончели (Pf – Re) и первых скрипок (Pe – Res). Подключение всех оркестровых голосов разделено на два пласта. В верхнем пласте композитор

активно использует инверсии и ракоходы инверсии серии (партии первых, вторых скрипок и альтов). Контрапунктическое соединение голосов подчеркнуто ритмическим контрастом диминуированных вариантов серии: триоли шестнадцатыми у первых скрипок, тридцать вторые у вторых скрипок и шестнадцатые у альтов. Нижний пласт образует следующее, второе имитационное проведение у виолончелей (Pc) и контрабасов (Ph) серии-темы в ритмическом увеличении (ц. 2).

В противоположность монологической линии концерта вторая сквозная образная контрлиния многолика, словно воплощение бездушного, жестокого окружения героя Ф. Достоевского. Композитор использует приемы гротеска, обращение к которым в произведениях разных лет стало особой составляющей его стиля.

В претворении «жанрового гротеска» С. Слонимский продолжает традиции С. Прокофьева, расширяя его границы и наполняя социальной остротой своего времени. «Сфера скерцозности у Слонимского также разнообразна и богата, но ее гротеск имеет иную обличительную силу, это не просто сатира, а сатира – предупреждение, когда с ее помощью противоречие между прекрасным и безобразным, низменным и возвышенным обостряется до такого предела, что апогей безобразного кажется непреодолимым» [4, с. 6].

Для тем контрлинии характерна жанровая определенность: скерцо – побочная партия первой части, плясовая и частушка – основные темы второй части. Они не только контрастно сопоставляются с первой, но и, вторгаясь, влияют на ее развитие.

Экспозицией второй линии является побочная партия первой части концерта (ц. 4) в партии альта. Если главная партия воплощает идею бесконечного мучительного размышления, то побочная партия полностью ей противоположна. Интонационно сложная серия уступает место коротким мотивам, для которых важной определяющей становится ритмическая моторность. Тема скерцо агрессивна по своему характеру, что подчеркнуто ремаркой *feroce* (сви-репо), остинатной пульсацией восьмыми, переходящей в пульсацию шестнадцатыми в сопровождении, и громкой динамикой (*ff*), усиливающей жесткий характер.

Основой темы скерцо является короткий мотив из трех звуков, который изменяется в своих вариантах ритмически и интонационно (пример 3).

Пример 3



Значение данной темы так велико, что в репризе развитие (с ц. 15) выводит ее на новый уровень: она обретает тотальный доминирующий характер.

Первая часть концерта написана в сонатной форме (рис. 1).

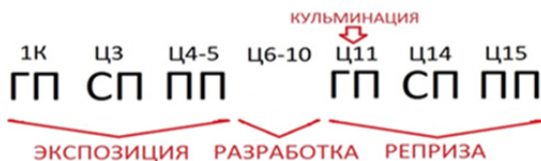


Рис. 1. Схема сонатной формы.

Главная партия появляется в начале репризы – важном драматическом моменте, являясь одновременно кульминацией разработки. Такое расположение кульминации первой части указывает на параллель с первой частью 4-й симфонии П.И. Чайковского.

В репризе первой части побочная партия (тема скерцо) вытесняет главную партию. Она расширяется и доводит свое развитие до механического движения на одном звуке.

Обратим внимание, что помимо основных проведений главной партии в первой части содержатся и другие сольные отступления. Если проследить их расположение, то в первой части можно также выявить признаки формы рондо.

Форма рондо и ее структура демонстрируются сложным взаимодействием партий солиста и оркестра. После каждого сольного проведения у альты (первая каденция, ц. 3, ц. 8, ц. 11 – вторая каденция и ц. 14) вступает оркестр (рис. 2). Сольные проведения выполняют функцию рефрена. Вступление оркестра после сольных вставок можно трактовать как эпизоды.



Рис. 2. Схема формы рондо

Конфликтная драматургия имеет форму конуса, вершиной которого является вторая каденция солиста. Проведения сольных монологических отступлений разрываются вступлениями оркестра.

Вторая часть концерта делится на два раздела. В первом (с ц. 21 до ц. 28) показан новый образ, который ярко контрастен первой части – плясовая и частушка.

Первая тема второй части (ц. 21) плясовая варьируется шесть раз.

Пример 4



Ее бесшабашный характер подчеркнут маркированным штрихом.

За основу второй темы второй части (пример 5а) взят распространенный напев частушки (пример 5б).

Пример 5а



Пример 5б



Тема частушки в полном виде проходит три раза. В оркестровых «проигрышах» между проведениями имитируется игра на народных инструментах. Переборы чистых квинт на двойном органном

пункте можно сравнить со звучанием игры на открытых струнах балалайки.

Второй раздел (с ц. 28) выполняет важную драматургическую функцию. Возвращение основных тем первой части подключается к развитию и выводит его на новый уровень, в котором противостояние образных сфер достигает наивысшего напряжения. В одновременном проведении сочетаются диатонический вариант частушки в ритмическом увеличении (партия альты) и разбитые на сегменты разные варианты серии, которые образуют волны (партия оркестра) подобно хаотичному движению в разработке первой части (пример 6).

Пример 6

Кульминацией развития, его предельной точкой является последняя каденция солиста (ц. 32). В ней наиболее ярко реализуется «принцип неvirtуозного, монологического концертирования». «Реплики» у солиста можно сравнить с крайне возбужденной речью человека, которая переходит на крик (пример 7).

Подхватывающий окончание каденции оркестр «разворачивает» развитие в противоположную образную сферу: в сложном переплетении разных вариантов серии просматриваются ритмические мотивы из сопровождения скерцо побочной партии первой части (пример 8).

Пример 7



Пример 8



Итогом концерта является развязка, смысл которой неоднозначный и двойственный.

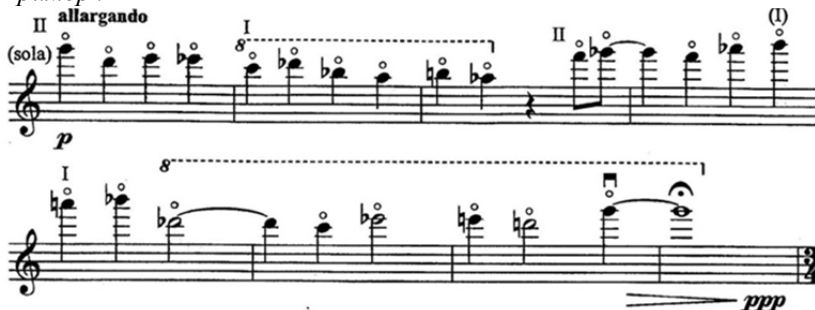
Последняя реплика солиста (ц. 35, с 4т.) подводит черту под монологической линией и передает всю остроту пронзительной душевной боли, словно тихая кульминация всего произведения. В истаивающей звучности флажолетов звучит серия-тема в основном виде – P_g, которая как бы парит над окружающим ее разгулом жестокости (пример 9).

Ритмическая нервность, характерная для первого проведения, исчезла. Ритмический рисунок выровнялся и приобрел размеренность (движение в основном четвертями). Просветленность этого момента в концерте сопоставима с катарсисом в трагедии, когда духовное нравственное очищение наступает в результате перенесенных страданий.

В заключительном разделе, коде второй части (с ц. 36), выплескивается вся накопленная на протяжении концерта агрессивность негативной контрлинии: создается атмосфера нарастающего гула, в котором различаются только ритмическая пульсация у оркестра со

штрихом удара смычком по деке и визгливые глиссандо у солиста. Эффектным одновременным возгласом «Хей» всех исполнителей композитор ставит точку в конце своего произведения.

Пример 9



«Трагикомедия» для альта с оркестром является точкой пересечения важных тем творчества С. Слонимского. Одна из них принадлежит к числу вечных тем в искусстве – это тема противостояния, борьбы добра и зла, в центре которой человек. «Поэтому особо востребованным оказывается концерт как наиболее “театральный” жанр чистой музыки, связанный с поэтикой игры. Композитор играет и с жанром, и с особенностями музицирования, и с составом участников, и с распределением ролей между ними, сочиняя, фантазируя все новые комбинации» [5, с. 32].

В концерте для альта и камерного оркестра также затронута тема размышления о современности и места человека в нем. Композитор раскрывает ее в трагическом духе Ф. Достоевского, но через гротеск. В этом проявляется самобытность творческого стиля С. Слонимского.

Использованные источники

1. Бугакова Т.Г. Соотношения и связи речевой и музыкальной интонаций : метод. пособие. Ростов н/Д : Изд-во РО ИПК и ПРО, 2005. 16 с.
2. Зайцева Т.А. Композитор Сергей Слонимский. Портрет Петербуржца. СПб. : Композитор, 2009. 40 с.
3. Интервью С. Слонимского газете «АиФ – Петербург» от 19.10.2016 г. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/sergey_slonimskiy_samye_strashnye_lyudi_-_lstecy

4. Огибалина В.М. Анализ романа «Преступление и наказание» Ф.М. Достоевского. Полифоническое и монологическое в структуре романа. URL: <http://rusteacher.ru/poleznye-materialy/23-analiz-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie>
5. Умнова И.Г. Интерпретация смысла невербальных сочинений С. Слонимского сквозь призму литературно-критического творчества композитора. URL: www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Umnova
6. Шалдаева Е.А. Каденция солиста в инструментальных концертах Сергея Слонимского // Известия ВГПУ. 2010. № 3. С. 79–83.

Vera Andreeva, Anastasiya Kanaeva

S.M. SLONIMSKY. CONCERTO FOR ALTO AND CHAMBER ORCHESTRA "TRAGICOMEDY"

Musical almanac of Tomsk State University, 2018, no. 5, pp. 75–85. doi: 10.17223/26188929/6/10

The article addresses the peculiarities of the concerto genre from the perspective of S.M. Slonimsky works, and is illustrates them by «Tragicomedy», S.M. Slonimsky's last concerto for alto and chamber orchestra. The analysis is based on the comparison of «Tragicomedy» with «Crime and Punishment» by F.M. Dostoevsky. The concerto's recurring main theme (cadence of the soloist) and grotesque themes are characterized by a variety of forms and expressions, and represent the conflict between the good and the evil. All that characterizes S.M. Slonimsky's original style in this particular work as well as in the others is the use of a wide range of the means of musical expression which were determined by the concerto's elaborate concept.

Keywords: S.M. Slonimsky, «Tragicomedy», «The Crime and the Punishment», concerto, cadence of the soloist, seria.

The used sources

1. Bugakova T.G. Relationships and connections of speech and musical intonation: Methodical manual. Rostov on Don, 2005.
2. Zaitseva T.A. Composer Sergey Slonimsky. Portrait of resident of St. Petersburg. St. Petersburg, 2009.
3. Interview with S. Slonimsky newspaper "AiF - Petersburg" from 10.19.2016. URL: http://www.spb.aif.ru/culture/person/sergey_slonimskiy_samy_e_strashnye_lyudi_1stecy
4. OgiBALIN V.M. "Analysis of the novel" the Crime and the Punishment by F.M. Dostoevsky. Polyphonic and monological in the structure of the novel. URL: <http://rusteacher.ru/poleznye-materialy/23-analiz-proizvedeniya-f-m-dostoevskogo-prestuplenie-i-nakazanie>
5. Umnova I.G. "Interpretation of the meaning of S. Slonimsky's non-verbal writings through the prism of the composer's literary-critical work". URL: www.gnesin-academy.ru/userphoto/File/MuzForum2k10/Umnova
6. Shaldaeva E.A. "Cadence of the soloist in the instrumental concerts of Sergey Slonimsky". *Izvestia VSPU*. 2010. № 3, pp. 79–83.