

**Наталья Горбунова**

*(Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова)*

## **ФЕНОМЕН ДИАЛОГИЧНОСТИ В «ИНТЕРМЕЦЦО ПАМЯТИ БРАМСА» С. СЛОНИМСКОГО**

Одной из актуальных проблем современного музыкознания является соотношение «своего – чужого» в творчестве различных композиторов, а также диалогические процессы в искусстве. Обращение авторов к музыке прошлого может быть вызвано различными художественными задачами, например, созданием определённых ассоциативных связей в русле собственного стиля (автор будто бы аргументирует свою позицию, опираясь на авторитетные источники) или попыткой диалога с неким культурным адресатом (в этом случае автор противопоставляет себя источнику).

В данном ракурсе привлекает внимание творчество выдающегося композитора Сергея Михайловича Слонимского. В свои 83 года он является автором 33 симфоний, 8 опер, 3 балетов, Реквиема для солистов, хора и оркестра, огромного количества симфонических, хоровых, камерных, фортепьянных произведений. Им также написано немало музыки для детей и музыки к кинофильмам. И это лишь результаты его композиторской работы. Кроме того, С. Слонимский является замечательным пианистом, музыкальным писателем, педагогом, активным пропагандистом академической музыки и общественным деятелем.

Многие отечественные исследователи подчеркивают свойственный композитору универсализм, отмечая, что он одинаково свободно ощущает себя «в любой исторической эпохе: будь то античность и Восток, средневековье и Ренессанс, барокко и романтизм, классицизм» [2, 107]. Об универсальности художественного сознания Слонимского свидетельствуют разные факты: обращение к разноязычным текстам (русским, японским, корейским, польским и т.п.) и сюжетам (античным, средневековым), одинаково свободное претворение интонационного строя русского, английского и какого-либо иного фольклора, использование додекафонной техники, обращение к микрохроматической системе.

Объектом нашего внимания стала пьеса С. Слонимского «Интермеццо памяти И. Брамса», в которой феномен диалогичности получил многообразное воплощение.

Это сочинение было написано в 1980-м году и позднее включено в цикл «Воспоминания о XIX веке», куда также вошли пьесы «Мадригал Прекрасной Дамы» (1988) и «Романтический вальс» (19??).

Название ориентирует на мемориальный жанр, к которому Слонимский обращался достаточно часто. Впрочем, «Интермеццо» представляет собой многоуровневый диалог, направленный также на подчеркивание связей с романтической традицией, на выявление общности между различными национальными культурами, а именно – западноевропейской и русской. Поэтому и музыкальный портрет Брамса, воссоздаваемый композитором со всей точностью и скрупулезностью (в опоре на схожие фактурные, тематические, гармонические средства, пианистический стиль, жанровые параллели и проч.) в действительности является картиной романтической поэтики в целом.

Обратимся сначала к диалогу Слонимского с Брамсом. Обоих композиторов сближает отношение к музыке прошлого как неисчерпаемому источнику. Они считают себя наследниками классической музыкальной традиции. «Чужое Я важнее своего!» – говорит Слонимский, художественным кредо которого можно считать следующее высказывание: «Жизнями живущих продолжить ушедшую жизнь, а собственной жизнью продолжить ушедшие жизни» [3, 125, 127].

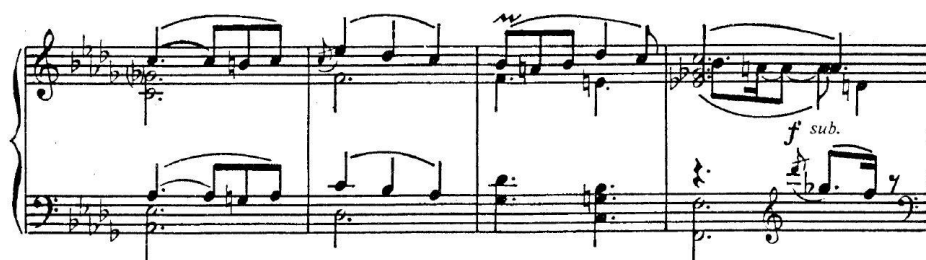
На Брамса также ориентирует и сам жанр, и форма свободных вариаций.

Жанр интермеццо не характерен для творчества Слонимского и явно использован им в ассоциативных целях. Интермеццо Брамса отличают одухотворенная лирика, поэтичность, возвышенная элегичность, самоуглубленность. Те же черты свойственны и рассматриваемому сочинению. В то же время интермеццо Брамса, как правило, опираются на единство лирического высказывания, у Слонимского же обнаруживаются смены различных модусов-настроений: лирическое самоуглубление, скерцозность, сдержанная страстность, порывистость, просветленный покой, глубокий трагизм.

Любовь к форме вариаций объединяет Брамса и Слонимского. Принцип варьирования играет ведущую роль в музыке Брамса. Среди произведений, в которых Брамс использовал вариационную форму, можно выделить «Этюды на тему Паганини» op. 35, «Вариации на тему Генделя» op. 24, «Вариации на тему Шумана» op. 9 и op. 23, «Вариации на тему Гайдна» op. 56, «Вариации на венгерскую мелодию» op. 21, вариационные финалы в камерных и симфонических произведениях, проявление принципа варьирования в фортепианных миниатюрах. Эта форма характерна также и для Слонимского (Вариации на тему народной песни «Из-за лесу, лесу тёмного», принцип вариационного развития в Сонате для фортепиано, в фортепианных пьесах, например – «Проходящая красotka»). Но у него вариации нередко связываются с образной трансформацией (например, в сюите «Три грации»). Нечто схожее наблюдается и в рассматриваемой пьесе.

Мелодика и гармония пьесы составляют наиболее сильный ассоциативный пласт с музыкой Брамса. Спектр гармонических средств не выступает за рамки классической мажоро-минорной системы. Уже в теме без труда видны «брамсовские» черты тематизма и гармонии: вокальность и певучесть интонаций, параллелизм терций, плагальность, секвенционное развитие, использование многотерцовых вертикалей (нонаккордов), большая роль задержаний и неаккордовых звуков, средств параллельного мажора-минора, воспроизведение особенностей фактуры (*пример 1a*). У многих слушателей тема вызывает ассоциации с третьей частью Третьей симфонии Брамса: их сближает общий функциональный план – T – S – T – S, экспрессивно звучащий гармонический оборот I – IV<sup>9</sup> (*пример 1b*). Тема «Интермеццо» опирается на тоническую терцию, для неё характерна фигура кружения (опевания). А. В. Денисов рассматривает данную тему как пример контаминации, особого приема стилизации, при котором заимствуются и творчески соединяются конкретные интонационные элементы, ассоциирующиеся с тем или иным произведением. Он указывает на связь «Интермеццо памяти Брамса» не только с третьей частью Третьей симфонии, но и с темой побочной партии из Второй симфонии (сходство ритмического рисунка, терцовых удвоений, модуляция в параллельную тональность).

Пример 1а. С. Слонимский «Интермеццо памяти Брамса». Тема



Пример 1б. И. Брамс. 3 симфония. III ч.



Одним из важнейших ассоциативных средств в пьесе выступает типично «брамсовская» фактура. Для нее характерна широкоохватность и, в то же время, насыщенность звучания [1]. Это выражается в том, что аккорды в каждой руке нередко берутся в смешанном расположении в пределах октавы, ноны и даже децимы. Примерами могут служить начала Рапсодии ор. 119 № 4 или Сонаты C-dur ор. 1. В интермеццо ор. 118 № 6 тема излагается монодийно, но далее проводится с терцовыми, секстовыми, октавными удвоениями, звучит на фоне мелодических и гармонических фигураций – этот приём использует и Слонимский в своей пьесе.

В «Интермеццо памяти Брамса» всего семь вариаций, при этом какие-то из них весьма приближены к теме, а в некоторых других она трансформируется почти до неузнаваемости. В итоге форма развивается как чередование схожих и новых музыкальных мыслей, благодаря чему обнаруживаются также черты рондообразности: тема воспринимается ясно во второй, пятой и седьмой вариациях, а другие сильно отличаются от неё.

Например, третья вариация имеет скерцозный характер благодаря пунктирному ритму, имитационным переключкам, смене динамики, учащению гармонической пульсации в сочетании с низким регистром (*пример 2а*). По образу она сближается с другим, характерным для И. Брамса жанром – каприччио. Восходящая интонация в объёме терции и гармония взяты из второго предложения темы (см. т. 13). Тема развивается секвентно. Основу звеньев составляет сопоставление малотерцовых трезвучий. Однако секвенция неточная (соотношение параллельных аккордов меняется на мажоро-минорные сопоставления). Интересное совпадение представляет собой близость третьей вариации «Интермеццо» Слонимского с началом средней части интермеццо Брамса op. 118 № 6. При внимательном вслушивании можно обнаружить даже сходство отдельных гармонических оборотов. Из *примеров 2а* и *2б* видно, что гармония в 49 такте имеет общую логику: минор – мажорная (суб)медианта – её доминанта. При этом обнаруживается другая, характерная для брамсовской гармонии черта – функциональная переменность. Эти примеры объединяет также интонационное родство восходящих мотивов с пунктирным ритмом, а также секвенционное развитие.

*Пример 2а.* С. Слонимский. Интермеццо памяти Брамса. Вариация 3 (начало)



*Пример 2б.* И. Брамс. Интермеццо op. 118 №6, фрагмент средней части



Пиком трансформации темы является вариация 6 (*пример 3а*). Можно обнаружить, что она прорастает из мотива, возникающего во втором предложении темы, являясь его обращением (тт. 10–11). Вариация написана в параллельной тональности по отношению к главной, начальный оборот Т–S меняется на S–Т.

Во многих отношениях эта мелодия является полной противоположностью теме вариаций (пример 3б). Четырехтактовую тему продолжает секвенция, звенья которой аналогичны мотивам в третьей вариации, уже не раз встречавшихся в других вариациях (сравни т. 108 и т. 54). В тт. 123–127 отчётливо слышны заключительные интонации исходной темы (аналогичны тт. 13–16), хотя фактура и метроритм немного меняются. Далее, появляется мелодия первой вариации, которая соединяется с мотивом из пятой. Мотив постепенно изменяется, в нём выделяется малосекундовая интонация, приобретающая трагическое звучание. Эта интонация «вздоха», кстати, заключительная для всей пьесы (последний аккорд –  $t^5_3$  с секстой, с последующим разрешением в квинту), впервые появляется в теме на границе предложений (т. 8). Таким образом, в этой вариации синтезируются интонации темы и других вариаций.

Пример 3а. С. Слонимский. Интермеццо памяти Брамса. Вариация 6 (начало)

The musical score for Example 3a shows the beginning of Variation 6. It is written for piano and consists of two systems. The first system includes a right-hand melodic line with a trill-like figure and a left-hand accompaniment. The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics are 'pp' and 'p'. The second system continues the melodic line with a 'rall.' marking and 'ppp' dynamics. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Пример 3б. Соотношение мотивов из 2-го предложения темы и вариации № 6

The musical score for Example 3b shows two staves of music. The top staff is a single melodic line in the right hand, and the bottom staff is a piano accompaniment in the left hand. The music is in 3/4 time and features a simple, rhythmic motif.

В «Интермеццо» отчетливы и черты авторского стиля. Прежде всего – это смелое обращение с формой, благодаря чему пьеса насыщается другими жанровыми признаками, становится более рельефной. Темперамент автора проступает также в общем эмоциональном тоне произведения. Также заметны чер-

ты фортепианного стиля Слонимского, например, приёмы колокольности, которые О. Щербатова называет «универсалией фортепианного стиля Слонимского» [5]. Действительно, приём колокольности легко обнаружить в самых различных произведениях Слонимского: детских пьесах («Колокола»), Сонате для фортепиано, «Колористической фантазии», фортепианных концертах, вокальном цикле «Десять стихотворений» на стихи А. Ахматовой, кантате «Голос из хора», опере «Виринея» (сцена «Набат»).

«Интермеццо», помимо Брамса, отсылает и к стилю иных композиторов – Шумана, Бетховена, и особенно Рахманинова. Так, «флорестановский» облик третьей вариации апеллирует к Шуману. Вариация № 4 коррелирует скорее с романтической эпохой в целом (Шопен, Мендельсон, Брамс ор. 119 № 3). А сама тема вариаций обнаруживает поразительное сходство с Музыкальным моментом Рахманинова соч. 16 № 3: те же терцовые удвоения, параллелизм квинт в аккомпанементе, многотерцовые вертикали, образованные за счёт задержаний (например,  $S_{11}$  в т. 3), прерванные каденции и общая «текучесть» формы. Основу их гармонии составляют плагальный оборот и отклонение в параллельный мажор. Ассоциации усиливаются еще больше, когда во втором предложении возникает эффект колокольности.

В целом сравнение приводит к мысли о некотором сходстве фортепианного стиля Брамса и раннего Рахманинова, что объяснимо, впрочем, не индивидуальными творческими влияниями, но более глобальным воздействием немецкой школы на русскую. Сам С. Слонимский в одном из интервью говорит, что русская музыка «выросла во многом из западноевропейской». Он указывает на «родственные отношения» между «Картинками с выставки» Мусоргского и «Карнавалом» Шумана и «Плясками смерти» Листа, «Маленькой сюитой» Бородина и творчеством этих же композиторов, а также отчасти Шопена. «Разделять эти источники очень не хотелось бы», – отмечает Слонимский [4].

Все же, несмотря на очевидное сходство, наиболее яркой отличительной чертой рахманиновского стиля по отношению к брамсовскому является стремление максимально полно выразить экспрессивные либо меланхоличные обра-

зы, что создаёт в его музыке глубокие контрасты, заострённость настроений. И в этом плане он сближается со Слонимским.

Включение в «диалог» новых «собеседников» обогащает смысловую палитру произведения. Анализ показал, что иногда невозможно отделить в данной пьесе сущностные черты фортепианного стиля конкретного композитора. Эти связи не противоречат творческому замыслу сочинения. В упомянутом ранее интервью журналист и музыкант Александр Харьковский высказывает предположение, что, несмотря на традиционное разделение русской и западной музыкальной традиции, Слонимский пытается их «сплавить или даже не разделять в принципе», и получает утвердительный ответ респондента [4].

При столь обширном списке ассоциаций и сугубо субъективном методе их поиска легко запутаться в бесконечных тематических и стилистических влияниях на произведение. К тому же, всегда есть риск неверно истолковать формальную схожесть отдельных элементов музыкального языка разных композиторов. Тем не менее, нахождение диалогических связей в сочинении представляет собой весьма соблазнительную задачу для исследователя, а также, хочется надеяться, помогает исполнителю глубже понять авторский замысел.

### Литература

1. Алексеев А. История фортепианного искусства: Учебник. В 3-х ч. Ч. 2. [Электронный ресурс] / Ale07 [сайт]. – URL : [http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev\\_ifi2\\_8.htm](http://ale07.ru/music/notes/song/muzlit/alekseev_ifi2_8.htm) (дата обращения: 13.12.2015).
2. Вольные мысли: сб. статей / Под ред. Т. Зайцевой и Р. Слонимской. – СПб.: Композитор – СПб., 2003 – 616 с.
3. Слонимский С. М. Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе: [записки музыканта] / Вступ. ст. А. И. Климовицкого. – СПб.: Композитор, 2000. – 150 с.
4. Слонимский С. Фортепианные циклы для детей и юношества / Беседовал А. Харьковский [Электронный ресурс] / Издательство «Композитор -



Санкт-Петербург»

[сайт].

URL: [http://www.compozitor.spb.ru/our\\_authors/slonimsky-interview.php](http://www.compozitor.spb.ru/our_authors/slonimsky-interview.php) (дата обращения: 11.11.2015).

5. Щербатова О. «Интермеццо памяти Брамса» Сергея Слонимского. Диалоги на фоне Петербурга [Электронный ресурс] / Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики [журнал]. – 2014 – № 10 (48). / Издательство «Грамота» [сайт]. URL: <http://www.gramota.net/materials/3/2014/10-2/53.html> (дата обращения: 10.12.2015).