

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

## TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 78.03

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13009>

**Е. Э. ЛОБЗАКОВА**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

### **ЗНАМЕННЫЙ РАСПЕВ В МУЗЫКАЛЬНО-СТИЛЕВОМ ПРОСТРАНСТВЕ РАННИХ СИМФОНИЧЕСКИХ ОПУСОВ С. СЛОНИМСКОГО**

Статья посвящена ранним симфоническим сочинениям Сергея Михайловича Слонимского (1932–2020) «Драматическая песнь» и «Симфонический мотет» в аспекте адаптации в их музыкальной ткани знаменного распева. Произведения рассматриваются с точки зрения формирования принципов художественного мышления, в дальнейшем ставших константными и определяющими в творчестве мастера, а также в контексте диалоговой поэтики, которая обнаруживает себя на разных уровнях – интонационных, языковых, текстовых, стилевых, эпохальных связей. В центре внимания – обнаружение авторского подхода к «переинтонированию» культового песнопения в ткани светского инструментального сочинения и его роли в смысло- и текстообразовании музыкального целого исследуемых опусов. При этом учитывается тот факт, что монодия в разных ее формах является ключевым элементом художественного мышления Слонимского, выполняющим важную композиционно-драматургическую и семанти-

ческую роль, а также существенным образом влияет на организацию ткани его сочинений. В результате проведенного анализа автор приходит к выводу о том, что в «Драматической песне» и «Симфоническом мотете» представлены разнообразные типы диалогических связей между текстом-источником и вновь создаваемым на его основе художественным объектом: от введения обиходного распева в хорошо распознаваемом виде до диффузного взаимопроникновения авторских стилистических средств и отдельных параметров распева (интонационных, ладовых, синтаксических). Кроме того, осуществляется попытка выявить систему диалектических отношений двух принципиально различных типов музыкального мышления – монодийного и многоголосного композиторского – в изучаемых произведениях.

*Ключевые слова:* С. Слонимский, отечественная музыкальная культура, древнерусский распев, монодия, симфонические произведения.

*Для цитирования:* Лобзакова Е. Э. Знаменный распев в музыкально-стилевом пространстве ранних симфонических опусов С. Слонимского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 63–68.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13009>

E. LOBZAKOVA

*Rachmaninov Rostov State Conservatory*

ZNAMENNY CHANT IN THE MUSICAL STYLISTIC SPACE  
OF EARLY SYMPHONIC PIECES OF S. SLONIMSKY

The article is devoted to the early symphonic pieces of Sergei Slonimsky (1932-2020) “Dramatic Song” and “Symphonic Motet” from the perspective of adaptation of znamenny chant. The pieces are examined, on the one hand, from the viewpoint of formation of the principles of artistic thinking that consequently became constant and defining in the works of the composer, and on the other – in the context of dialogue poetics that manifest itself on the levels of intonation, language, text, style and connection between the epochs. The article’s primary focus is discovery of the author’s approach to the “re-intonation” of the cult chant in the texture of the secular instrumental pieces and its role in the meaning-making and text formation processes in such works. Moreover, monody, in variety of its forms, is the key element of artistic thinking of Slonimsky, it serves an important compositional, dramaturgical and

semantic role and has a considerable impact on the texture organisation in his pieces. As a result of undertaken analysis of “Dramatic Song” and “Symphonic Motet”, the author concludes that there are various types of dialogic connections between the source text and the recreated on its basis work of art: from inclusion of the chant in a well-recognizable form to the diffusion of author’s stylistic features and particular parameters of the chant (intonational, modal, syntactical). Furthermore, the author attempts to identify the system of dialectical relationship between the two fundamentally different types of musical thinking – monodic and polyphonic of the composer in the examined pieces.

*Key words:* S. Slonimsky, Russian musical culture, znamenny chant, monody, symphonic pieces.

*For citation:* Lobzakova E. Znamenny chant in the musical stylistic space of early symphonic pieces of S. Slonimsky // South-Russian musical anthology. 2020. No. 3. Pp. 63–68.  
DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-13009>



Универсализм художественного мышления Сергея Слонимского, обширность жанрово-стилевого диапазона его творчества, впитавшего все богатство мировых и отечественных культурных традиций, не раз становились и еще будут становиться объектом внимания музыковедов, пытающихся постичь закономерности устройства музыкальной вселенной композитора. При этом необходимо учитывать, что сочинения мастера – богатый и неисчерпаемый материал для столь актуальных в современном музыкознании научных поисков, направленных на постижение явлений или процессов, отмеченных взаимодействием, взаимовлиянием или смешением разных систем, норм, дискурсов, языков, текстов; устремленных к расширению национальных и эпохальных рамок истории культуры, временных и пространственных границ контекста изучаемых

феноменов. Многомерность музыкально-стилевого пространства сочинений Слонимского во многом определяется диалогичностью как одной из основных эстетических тенденций современного искусства, обуславливающей специфику мышления композиторов, и отражает общую для этого периода тенденцию к воспроизведению отшлифованных временем форм.

Историко-культурный диалог – более или менее открытый – ведется автором на страницах большинстваopusов, написанных в различных жанрах и в разные периоды творчества, становясь своеобразной константой художественного метода. Это позволяет О. Девятовой, прослеживая развитие указанной тенденции, проводить аналогию между ее этапами в сочинениях композитора и эволюцией мировой культуры – от Древнего Востока и Античности к Средневековью и Ренессансу, через барокко и классицизм

к стиливому плюрализму XX – начала XXI века [1, с. 19]. Не подвергая сомнению справедливость этого наблюдения, нужно отметить, что, несмотря на преобладающий интерес мастера в разные периоды к художественной коммуникации со смыслами, жанрами, текстами, интонациями той или иной эпохи, можно выделить те историко-культурные звукообразы, которые остаются доминантными в его музыкально-стилевом контрапункте на протяжении всего творческого пути. Среди таковых – знаменный распев и, шире, отечественная церковно-певческая традиция, рецепция которой составляет одну из существенных граней диалогического пространства композитора. Ее разные формы – от цитирования до диффузного рассредоточения в авторском стиливом контексте – обнаруживаются в произведениях инструментальных, вокально-хоровых, музыкально-театральных жанров, относящихся к разным периодам деятельности мастера, начиная от ранних «Драматической песни» (1973) и «Симфонического мотета» (1975) и вплоть до одного из последних сочинений – «Симфонического распева» для духовых, струнных, ударных, двух арф и двух балалаек (2018). Авторские стратегии адаптации древнерусского распева в первых двух из названных опусов Слонимского, степень его детерминированности индивидуально-стилевыми параметрами, жанрово-композиционными и функциональными условиями, в которых он обретает новую жизнь, и являются предметом изучения в данной статье.

Прежде чем обратиться непосредственно к исследованию обозначенной проблемы, нужно отметить, что монодия как таковая, в разных формах ее проявления, будь то определенное жанровое образование (знаменный распев, григорианский хорал, фольклорная песня или quasi-античный мелос) или монодийная музыкальная организация авторского материала<sup>1</sup> – важнейший элемент художественного мышления композитора, всегда выполняющий яркую композиционно-драматургическую роль и приобретающий определенное семантическое наполнение в его сочинениях. Образно-смысловая сущность монодийности у Слонимского во многом обусловлена пространственно-временной организацией этого типа музыкального мышления, которую исследователи С. Галицкая и А. Плахова описывают таким образом: «Монодийный музыкально-художественный процесс, взятый в своем звуковысотном срезе, предстает

<sup>1</sup> Что может проявляться в музыкальной ткани сочинения, например, в линейности фактуры, формульной попевочности звукового материала, модальности ладовой организации, использовании полифонических принципов развития.

потому как менее плотный в поле восприятия и более рассредоточенный. И дело заключается не столько в меньшем числе звуковысотных функциональных событий за единицу физического времени, сколько в меньшем объеме качеств таких событий <...> Это, на наш взгляд, замыкает монодийное время на самом себе и приводит к концептуальному отвлечению, отрыву от пространственных координат. Иными словами, монодийное концептуальное время принципиально интравертно, направлено в глубину самого себя. Недаром многие тонкие музыканты ощущают монодийное развертывание как погружение в чистое, замкнутое время, как отключение от других сторон бытия» [2, с. 281]. Посредством монодийности у Слонимского отражается «изнутри – вовне» направленный процесс познания сложных моральных, нравственных, интеллектуальных процессов бытия через объективацию внутреннего «я» лирического субъекта: «Почти все мои сочинения начинаются несмелым, тихим сольным голосом, монодией <...> Мне близки *сольные*, а не “массовые” личности. Вовлечение их в сложную жизнь общества и природы, острые конфликты, приводящие к катастрофе, гибель и судьба их духа и жизненной цели – вот моя тематика», – пишет композитор [3, с. 40]. Особая роль монодийности как принципа художественного мышления и ее ярко выраженная семантическая направленность складываются в ранний период творчества («Диалоги», 1964; «Псалмы Давида», 1967 и др.), активно проявляясь не только непосредственно в музыкальной ткани сочинений, но и в их названиях: упомянем хотя бы «Монодию по прочтении Еврипида» для скрипки соло (1984), «монодийную», по определению автора, Шестую симфонию (1983–1984), четвертую часть «Monodia» Седьмой симфонии (1983–1984) и др. О константности этой тенденции свидетельствуют и более поздние примеры – симфония «Аполлон и Марсий» (1991), Десятая («Круги Ада», 1992) и Одиннадцатая (2003) симфонии, опера-оратория «Антигона» (2006) и др.<sup>2</sup>

Монодия как явление, в котором накоплены непреходящие художественные ценности, репрезентируемая в культуре множеством национальных, этнических, исторических модификаций, становится в диалогическом пространстве Слонимского одним из самых часто используемых «маршрутов» постижения им музыкально-стилевого историзма, культурной коммуникации

<sup>2</sup> Научно-теоретическую рефлексию автора на заданную тему обнаруживаем в его масштабном труде «Мелодика» (Глава 3. «Монодия»; 2018), в котором Слонимским исследуется эволюция мелодического феномена в историко-стилевом аспекте [4, с. 46–55].

с предшествующими эпохами, традициями, в том числе и с отечественной древнерусской церковной музыкой. В этом смысле написанные в двадцатилетний промежуток между созданием Первой и Второй симфоний «Драматическая песнь» для симфонического оркестра и «Симфонический мотет» принадлежат к числу наиболее ранних в отечественной музыкальной литературе XX века примеров адаптации в ткани светских сочинений подлинных образцов знаменного распева и открывают целую «галерею» соответствующих композиторских технологий, дифференцируемых и по масштабам заимствований православных песнопений, и по степени их проникновения и влияния в тексте<sup>3</sup>. Созданные в первую волну *nova musica sacra* (термин Н. Гуляницкой) в конце 1960-х – начале 1980-х годов, в опережение огромного всплеска интереса к церковно-певческой традиции, который захлестнул отечественную культуру в постсоветское время, эти произведения зачастую выражают духовно-религиозное содержание завуалированно. Не имея возможности заявить о себе открыто, например, в программных подзаголовках<sup>4</sup> или через непосредственно произносимый текст, скрываясь в бессловесности инструментального начала, сакральный элемент находит воплощение в самой музыкальной ткани, через цитаты знаменных распевов, используемых в качестве подразумеваемого «слова». Еще одна отличительная черта таких опусов, созданных в 70–80-е годы как Слонимским, так и другими авторами, – обнаружение своего рода «точек соприкосновения» между обиходной «лексикой» и современными композиторскими техниками, подчас радикально авангардного толка.

<sup>3</sup> Следует заметить, что в непосредственной хронологической близости от сочинений Слонимского находятся «Композиция» для флейты-пикколо, тубы и фортепиано Г. Уствольской (1970–1971), в которой автор использует погласицу 1-го гласа с псалмом «Господи воззвах» (атрибутировано в статье Б. Каца [5, с. 12]), а также опусы Ю. Буцко – «Полифонический концерт на темы русского знаменного распева» (1969), симфония-сюита «Древнерусская живопись» (1970) и «Евхаристический канон на древнерусскую знаменную тему» (1971), в которых претворяются знаменныя песнопения из рукописей XVI–XVII веков в расшифровках М. Бражникова, Н. Успенского, М. Рахмановой.

<sup>4</sup> Используемые композиторами в качестве названий сочинений практически нейтральные жанровые обозначения – «Драматическая песнь» и «Симфонический мотет» у Слонимского, «Композиция» у Уствольской, «Полифонический концерт» у Буцко – также являются свидетельством этой «тайнозамкнутости».

Самобытные художественные концепции «Драматической песни» и «Симфонического мотета» выстраиваются автором сходными методами, формируя благодатное поле для многочисленных сравнений этих опусов. В обоих случаях в качестве основного тематического материала Слонимский использует цитаты знаменного распева, трактованные им свободно, эвристически, в рамках «иных» по отношению к ним форм и принципов развития. В «Драматической песни» это Херувимская из рукописи XVIII века<sup>5</sup> и стихира на Рождество Богородицы<sup>6</sup> из рукописи конца XVII века, используемые в качестве главной и побочной партий сонатной формы, в «Симфоническом мотете» – песнопение «Слава» («Родился еси яко сам восхотел...») 2-го гласа<sup>7</sup>, выполняющее роль первой темы (из пяти) полифонической мотетной композиции. Несмотря на то, что Слонимский избегает «дословного» цитирования, внося в распевы некоторые изменения, они введены в хорошо распознаваемом виде, достаточно легко могут быть атрибутированы и участвуют в создании авторской концепции на паритетных началах с иными музыкально-языковыми сегментами<sup>8</sup>.

Вводимые в новый художественный контекст первоисточники оказывают непосредственное воздействие на организацию внутреннего устройства симфонических опусов благодаря собственной многоуровневой системе, включающей как имманентно-музыкальные характеристики, так и емкое семантическое поле: в новых функциональных условиях они способствуют решению сложных образно-смысловых, драматургических, коммуникативных задач. Сопряжение обиходной «лексики»<sup>9</sup> и стилизованного пространства музыки XX века, знаменной диатоники и мо-

<sup>5</sup> Опубликовано Н. Успенским в книге «Образцы древнерусского певческого искусства» (М., 1971); впервые атрибутирована А. Милкой [6, с. 95].

<sup>6</sup> Расшифрована и опубликована М. Бражниковым в издании «Новые памятники знаменного распева» (Л., 1967); впервые атрибутирована А. Милкой [6, с. 95–96].

<sup>7</sup> Опубликовано в антологии «Памятники знаменного распева» (Л., 1974; сост. М. Бражников); впервые атрибутировано Н. Сергиной [7, с. 113–114].

<sup>8</sup> Более подробно о типологии сопряжений древнерусской монодии и современного композиторского творчества см.: [8].

<sup>9</sup> В «Симфоническом мотете» в пространство историко-культурного диалога вовлекаются также стилизованные «знаки» русской фольклорной традиции, западноевропейского культового многоголосия, выстраивающие один из драматургических полюсов сочинения наряду со знаменным распевом.

дальности, с одной стороны, и комплекса сонористических и алеаторических приемов, додекафонной техники – с другой, в обоих опусах не только формирует сложную диалектику «древнего»/«современного», «традиции»/«новации», «канона»/«стиля», «своего»/«чужого». Складывающаяся стилевая антитеза становится стержнем остроконфликтной драматургии на основе противопоставления контрастных образов; утверждается сущностный принципиальный раскол, противостояние разных типов музыкального мышления. Траектория драматургического развития этого противостояния направлена к кульминационным зонам – гимническим утверждениям тем-первоисточников (стихиры в «Драматической песни» и песнопения «Слава» в «Симфоническом мотете») в изложении полной группы медных духовых, противопоставленной звучанию остальной части оркестра, которая современными (в том числе алеаторическими и сонористическими) средствами запечатлевает образ деструкции и хаоса.

Таким образом, присутствуя в ткани анализируемых сочинений во внешнем фабульном слое, цитируемые первоисточники выполняют важнейшую драматургическую функцию в разворачивающейся образно-стилевой конфронтации. Однако их значение в авторском контексте предстает гораздо более многомерным и глубоким, – они выполняют роль текстообразующего стержня, вокруг которого развертывается сложная система музыкально-языковых связей: распев не только испытывает воздействие контекста светского произведения, но и сам обладает трансформирующей силой. И в «Драматической песни», и в «Симфоническом мотете» Слонимским используются одновременно два метода работы с первоисточником (по типологии М. Арановского): один из них – *вариация*, максимально лексически приближенная к заимствуемому материалу, второй – *деривация*, предполагающая глубокую и многостороннюю его трансформацию, выходящая за рамки реконструирования образца: «...чужой текст в процессе его обработки становится импульсом для личной творческой фантазии и приводит к появлению совершенно нового текста» [9, с. 298].

Первый принцип обнаруживает себя в тех моментах, где распев, закрепленный в структуре сочинения в качестве тематического материала, присутствует эксплицитно, зримо, с четкими и устойчивыми гранями, оставаясь интекстовым включением. Действие второго – деривационно-

го – позволяет композитору «конвертировать» этот артефакт средневековой духовно-музыкальной культуры в авторский стиль, соединив тем самым «свое» и «чужое» в «единое». Это проявляется в извлекаемых из монодийного источника – своего рода «конспекта» – интонационных идеях, принципах структурной и ладовой организации, экстраполируемых на более крупные синтаксические единицы. Сонорный пространственно-звуковой комплекс, открывающий и завершающий экспозиционный раздел «Драматической песни», возникающий в результате наложения по вертикали звучащих у разных инструментов секунд, – интонационная модель будущих «знаменных» основных тем и, одновременно, звукообраз строчного многоголосия; определенные слуховые ассоциации вызывает и антифонно-хоровая оркестровка первой темы «Симфонического мотета». В обоих опусах автором используются: диатоническая поступенность; принцип вариантно-попевочно-го прорастания тематизма; практически точные повторы структурных единиц на расстоянии, благодаря которым образуются своего рода строчные формы, основанные на периодическом повторении музыкальных строк; метод «распространения» попевочных интонаций, каждая из которых является производной от предыдущей и служит точкой опоры для последующих, по голосам оркестра. Кроме того, наблюдаются значительный удельный вес полипластового склада (термин Т. Бершадской) музыкальной ткани и существенная роль модального фактора в ладовой организации. Сумма этих признаков наглядно демонстрирует попытку композитора «адаптировать» специфические закономерности распева к способам организации многоголосной ткани и синтезировать монодийный тип мышления со строгими законами сонатной (в «Драматической песни») или полифонической (в «Симфоническом мотете») композиции и особенностями драматургического симфонического развертывания. Найденный Слонимским в исследуемых опусах, равно как и в целом ряде других ранних сочинений, алгоритм, позволяющий «переинтонировать» в новых музыкально-языковых условиях артефакты исторического прошлого, демонстрирует неисчерпаемые возможности и перспективы постижения проблем современной реальности через творческий диалог с культурами ушедших эпох.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Девятова О.* Диалог культур в новой музыке С. Слонимского в контексте проблем России XXI века // *Культура и искусство.* 2012. № 5. С. 18–27.
2. *Галицкая С., Плахова А.* Монодия: проблемы теории. М.: Academia, 2013. 320 с.
3. *Слонимский С.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
4. *Слонимский С.* Мелодика: Основы учебно-практического курса. СПб.: Композитор, 2018. 404 с.
5. *Кац Б.* Семь взглядов на одно сочинение // *Советская музыка.* 1980. № 2. С. 9–17.
6. *Милка А.* Сергей Слонимский: моногр. очерк. Л.–М.: Сов. композитор, 1976. 112 с.
7. *Серегина Н.* Древнее в современном // *Современные проблемы советской музыки: сб. ст.* Л.: Сов. композитор, 1983. С. 102–118.
8. *Лобзакова Е.* Древнерусский распев и современное композиторское творчество: типология сопряжений // *Проблемы музыкальной науки.* 2020. № 1. С. 8–15.
9. *Арановский М.* Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.

## REFERENCES

1. *Deviatova O.* Dialog kul'tur v novoi muzyke S. Slonimskogo v kontekste problem Rossii XXI veka [Dialogue of Cultures in the New Music by S. Slonimsky in the Context of the Problems of Russia of the 21st Century]. *Kul'tura i iskusstvo [Culture and Art].* 2012. No. 5. Pp. 18–27.
2. *Galitskaia S., Plakhova A.* Monodiia: problemy teorii [Monody: Problems of Theory]. Moscow: Academia, 2013. 320 p.
3. *Slonimskii S.* Burleski, elegii, difiramby v prezrennoi proze [Burlesques, Elegies, Dithyrambs in Despised Prose]. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. 152 p.
4. *Slonimskii S.* Melodika: Osnovy uchebno-prakticheskogo kursa [Melodics: The Basics of the Educational and Practical Course]. St. Petersburg: Kompozitor, 2018. 404 p.
5. *Kats B.* Sem' vzgliadov na odno sochinenie [Seven Views on One Composition]. *Sovetskaia muzyka [Soviet Music].* 1980. No. 2. Pp. 9–17.
6. *Milka A.* Sergei Slonimskii [Sergey Slonimsky]: monographic essay. Moscow–Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1976. 112 p.
7. *Seregina N.* Drevnee v sovremennom [Ancient in Modern]. *Sovremennye problemy sovetskoi muzyki [Contemporary Problems of Soviet Music]: collected articles.* Leningrad: Sovetskiy kompozitor, 1983. Pp. 102–118.
8. *Lobzakova E.* Drevnerusskii raspev i sovremennoe kompozitorskoe tvorchestvo: tipologiia sopriazhenii [Early Russian Chant and Contemporary Compositions: A Typology of Conjugacy]. *Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship].* 2020. No. 1. Pp. 8–15.
9. *Aranovskii M.* Muzykal'nyi tekst: struktura i svoistva [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 344 p.

**Лобзакова Елена Эдуардовна**

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой истории музыки,  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова,  
*lel-22@mail.ru*

ORCID: 0000-0002-0502-0954

**Elena E. Lobzakova**

Ph.D. (Art), Associate Professor, Head of the Music History Department  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
*lel-22@mail.ru*

ORCID: 0000-0002-0502-0954