ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
PROBLEMS OF MUSICOLOGY

УДК 78.04 *DOI: 10.52469/20764766_2026_03_129*

Т. В. ФРАНТОВА
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова

О «НЕПРАВИЛЬНЫХ» КАНОНАХ В ТВОРЧЕСТВЕ С. СЛОНИМСКОГО: НА ПУТИ К ФАЗНОЙ ФОРМЕ

Обширное творческое наследие С. М. Слонимского в наши дни привлекает внимание многочисленных исследователей. Они стремятся обозначить векторы стилевой эволюции композитора, оценить его главные художественные достижения, определить роль Слонимского в истории отечественной музыкальной культуры второй половины XX – начала XXI века. Формирование индивидуального музыкального языка, трактуемое в современную эпоху как важная творческая задача, осуществлялось Слонимским своеобразно и успешно, начиная с 1960-х годов. Собственный метод мыслился названным автором как двуединство оригинального изобретения и опоры на корневую систему музыкальной традиции.

В ранний период творчества одним из языковых изобретений Слонимского явилась собственная система ритмической нотации, которую композитор назвал квантовой ритмикой. Стремление к импровизационной свободе музыкального высказывания было одной из главных причин создания квантовой ритмики. На этой основе в многоголосной ткани сочинений Слонимского возникали необычные спонтанные каноны с нефиксированным ритмом, далекие от форм классической полифонии и наделенные специфическими выразительными качествами.

В период творческой зрелости квантовая ритмика довольно редко используется в партитурах Слонимского, однако из спонтанных канонов с нефиксированным ритмом произрастает техника многовариантных имитаций и канонов. Генетически она связана с классической вариантной имитацией и подголосочностью, но по сути является новой формой изложения музыкальной мысли, в пространстве которой взаимодействуют приемы монологического и диалогического сопряжения голосов. Многовариантная имитационность становится для Слонимского важным средством развертывания многоголосия, особенно в условиях фазной формы, явившейся еще одним значимым изобретением данного автора в сфере композиционной техники.

Ключевые слова: С. Слонимский, музыкальный язык, полифоническая фактура, канон с нефиксированным ритмом, многовариантная имитация, фазная форма.

Для цитирования: Франтова Т. В. О «неправильных» канонах в творчестве С. Слонимского: на пути к фазной форме // Южно-Российский музыкальный альманах. 2026. № 3. С. 129–139.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_129

T. FRANTOVA
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory

ON THE “IRREGULAR” CANONS IN WORKS BY S. SLONIMSKY: IN THE PATH TO PHASED FORM

The vast creative heritage of S. Slonimsky constantly attracts the attention of researchers. They seek to understand the trajectory of the composer’s stylistic evolution, evaluate his major artistic achievements, and define his role in the history of Russian musical culture during the 2nd half of 20th and early 21st centuries. The development of an individual musical language – viewed by contemporary composers as a crucial creative task – was addressed by Slonimsky in a distinctive and successful manner from the very beginning

of his career in the 1960s. The named author conceived of his own method as a duality comprising an original invention and a grounding in the root system of musical tradition.

In the early period of his creative work, one of Slonimsky's linguistic inventions was his own original system of rhythmic notation, which the composer termed "quantum rhythm system". The intention to improvisational freedom of musical expression proved to be one of the primary reasons for the emergence of this system. Against this backdrop, the polyphonic textures of Slonimsky's works give rise to unusual, spontaneous canons with unfixed rhythms – forms far removed from classical polyphony yet endowed with distinctive expressive qualities.

During the period of his creative maturity, quantum rhythmic system is more rarely used in Slonimsky's scores; however, a technique of multi-variant imitations and canons evolves based on spontaneous canons with unfixed rhythm. Genetically, it is linked to both classical variation-based imitation and the technique of supporting voices; yet, in essence, it emerged as a new form of musical exposition, intertwining techniques of monologue and dialogic voice interaction. Multi-variant imitation became a crucial means for Slonimsky to unfold polyphony, particularly within the framework of phase form – another of his inventions regarding the sphere of compositional technique.

Keywords: Sergei Slonimsky, musical language, polyphonic texture, canon with unfixed rhythm, multi-variant imitation, phase form.

For citation: Frantova T. On the "irregular" canons in works by S. Slonimsky: in the path to phased form. In: South-Russian Musical Anthology. 2026. No. 3. Pp. 129–139.

DOI: 10.52469/20764766_2026_03_129

Огромное творческое наследие выдающегося отечественного композитора Сергея Михайловича Слонимского (34 симфонии, восемь опер, три балета, множество инструментальных, хоровых, вокальных сочинений) вновь и вновь побуждает музыковедческое сообщество к изучению сложных проблем жизнеспособности и эволюции важнейших жанров академической музыки, осмыслению ее роли в современной культуре [1; 2; 3]. Этот интерес представляется закономерным, учитывая содержательную глубину произведений замечательного мастера, многообразие тематики, космическую всеохватность связей с художественными традициями, оригинальность способов выражения ярко самобытных замыслов [4; 5; 6; 7].

Творческий путь Слонимского начинался в 50-х годах XX века – в тот сложный период, когда незыблемые догматы «социалистического реализма», провозглашенные в 1948 году, были определены руководством Союза композиторов СССР как безусловная норма для соответствующей профессиональной деятельности [8]. Возникавшая потребность реализовать свою творческую идею независимо от соцреалистических обязательных правил не поощрялась, что требовало от молодого автора и мужества, и умения сформировать некий особый способ выражения, собственный музыкальный слог. При этом следует оговорить: Слонимский и в молодости, и в последующей творческой жизни никогда не отрицал живительной роли Традиции, понимаемой, однако, весьма широко.

Сложная индивидуальная проблема решалась композитором посредством формирования своего собственного оригинального языка, основой которого явилось сочетание Изобретения Нового и элементов, порождаемых глубоким осмыслением и отражением в своем композиторском «слове» опыта культуры (Традиций Прошлого), сочетание, реализуемое на всех языковых уровнях (вплоть до мельчайших «атомов»).

Казалось бы, данный подход отнюдь не нов. Разве не так мыслили многие современники Слонимского – И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Шнитке? Вместе с тем, каждым из выдающихся мастеров был предложен собственный ответ на вопрос о постижении и толковании дилеммы «старое и новое».

Своеобразное решение обозначенного вопроса было найдено и Слонимским. Здесь, безусловно, важную роль сыграло увлечение многих молодых композиторов того времени музыкальным авангардом. Сам Слонимский понимал указанное явление очень широко и с эстетических позиций, отличных от европейского Авангарда II: «…авангардная музыка, с моей точки зрения, это музыка всеохватывающая, то есть музыка, в которой все разрешено и ничего не запрещено» [9, с. 6].

В молодые годы изобретение нового воплотилось в особой системе ритмической нотации, разработанной композитором (о чем подробнее будет сказано ниже). Потребность же мыслить свою музыку как часть сложного многовекового музыкально-культурного процесса в дальнейшем привела Слонимского к необходимости всестороннего изучения музыкальной культуры: с одной стороны, – к погружению в сокро-

вищницу фольклора (участие в многочисленных экспедициях к подлинным носителям народно-национальной традиции в деревнях Русского Севера), с другой стороны, – к основательному изучению композиторского творчества различных эпох (см., например: [10; 11]). Сфера музыкальных и – шире – художественных культур, которые стремился постичь Слонимский и которые так или иначе воздействовали на его музыкальный язык и его художественный мир, неуклонно пополнялась, обретая вселенские масштабы. Назовем лишь некоторые «адреса» культурных и музыкальных интересов композитора: Шумеро-Вавилонское царство, Древняя Индия, Древняя Греция, музыкальный мир К. Монтеверди, шотландская песня XV века, русское партесное многоголосие, русское знаменное пение, роговой русский оркестр, музыка выдающихся мастеров XIX и XX столетий, джаз, рок, массовая советская песня. «Познать музыку всего мира», – эти слова можно было бы считать многолетним девизом композитора.

Обретенный в молодые годы метод выработки собственного музыкального языка, необходимого для воплощения оригинальных творческих идей – соединение и взаимодействие Изобретения Нового и глубинно постигаемых Традиций Прошлого, – стал для Слонимского принципом, которому он следовал на протяжении всей последующей жизни. Этот принцип действовал на различных уровнях мышления: от мельчайших элементов музыкального языка до построения масштабных концепций крупных музыкальных полотен (опер, симфоний, кантат).

Мы рассмотрим далее конкретный случай проявления названного принципа на уровне одной из составляющих – специфического построения многоголосной ткани, сыгравшего роль не только частного приема, но и значимого способа выражения художественной мысли в контексте многих сочинений Слонимского.

В № 1 «Поздно вечером» из вокального цикла «Лирические строфы» на стихи Е. Рейна (1964) в процессе развертывания музыкального материала возникает канон, явно не укладывающийся в общеизвестную типологию полифонических форм. Для его характеристики представляется необходимым специальное определение: *канон с нефиксированным ритмом (или спонтанный канон)*. Предпосылкой для появления такого канона служит упоминавшаяся ранее непривычная система записи ритма, изобретенная композитором. Ее суть заключается в приблизительной фиксации протяженности длительностей, нотируемых особыми знаками[1]. Сам композитор назвал изобретенную им систему *квантовой ритмикой:* «Еще в начале шестидесятых я предложил ритмическую запись импровизационной ритмики, которую позже сформулировал как квантовую ритмику. Это длительности… немензуральные по длине, импровизационно реализуемые исполнителем каждой партии по принципу “чуть-чуть” (чуть быстрее, чуть медленнее), что уместно и в певучей, и в пассажной фактуре» [12, с. 9]. В музыковедении же данную систему фиксации длительностей иногда называют «невмами», по-видимому, усматривая в ней отдаленную аналогию со средневековой системой нотации[2].

Главным побудительным мотивом для создания новой системы записи музыкального ритма явилась, конечно, не нотная графика как таковая, а желание уйти от метрической и акцентной регулярности. Длительности в системе Слонимского фактически не имеют единого времяизмерительного отсчета и исполняются свободно – в соответствии с фразировкой и временным развертыванием интонационного процесса. Обычно композитор в комментарии к нотному тексту сам разъясняет особенности такого ритма, называя его «импровизационным».

Обратимся к нотному тексту пьесы «Поздно вечером» (Пример 1). Здесь имитационное взаимодействие между голосами, подобное канону, неотделимо от «принципа относительности»: все мелодические фрагменты пропосты (вокальный голос) воспроизводятся в риспосте (фортепиано) в несколько измененном виде. При этом между голосами практически отсутствует активное контрапунктирование. В основном фактура организуется как диалог, в котором реплики каждого участника поддерживаются педальными звуками в партии его оппонента.

Необычность этого канона проистекает из особой природы временной организации. Ритмо-временная свобода здесь распространяется на многие стороны музыкального процесса: во-первых, это специфика длительностей, не имеющих точной фиксации и допускающих различные агогические отклонения; во-вторых, – приблизительность ускорений и замедлений в отдельных мотивах, возникающих в процессе развертывания; в-третьих, – свобода временных соотношений между установленной длительностью звуков пропосты (голос) и риспосты (фортепиано) в момент имитирования. Наконец, в процессе развертывания канона изменяется временное расстояние между вступлениями мотивов пропосты и риспосты (сокращение), что и приводит к контрапунктированию, в то время как в начале пьесы преобладал диалог соответствующих реплик.

Принцип отступления от тождества проводимых голосов влияет и на мелодико-линеарный рисунок. Это проявляется в типичной для

свободных канонов форме варьирования в риспосте отдельных интервальных ходов, но главное – в приеме свободного мелодического продления или сокращения некоторых построений. Важно подчеркнуть, что все участки мелодических линий выводятся из первого мотива, наделяемого функцией начального импульса. Таким образом, тематизм развивается в условиях мономотивной конструкции.

В целом количество несовпадений между пропостой и риспостой столь велико, что возникает законный вопрос: это канон или его иллюзия? Действительно, здесь нет жесткой дисциплины, предустановленной априори (правилом канона), но есть свободное диалогическое общение двух голосов, которые обсуждают интересующую их музыкальную тему, вследствие чего стихийно складывается особый канон с нефиксированным ритмом. Указанный спонтанный канон рождается как непосредственная импровизация-диалог двух солистов, чутко прислушивающихся друг к другу, но сохраняющих при этом свою индивидуальность. В качестве жанровых прототипов подобной формы можно назвать некоторые разновидности русского фольклора (частушки, песни-переклички), а также практику импровизационных диалогов в джазе. Слонимский, хорошо знакомый с обеими названными сферами музицирования, воплотил принцип спонтанного канона в академическом жанре – утонченной вокально-инструментальной миниатюре, тем самым придав ему статус композиционной инновации.

Сам по себе прием спонтанного канона с нефиксированным ритмом, описанный выше, безусловно примечателен. Но важен ли он в контексте музыкального языка и стиля других произведений Слонимского? Квантовая ритмика, изобретенная Слонимским, встречается в ряде его опусов 1960–1970-х годов. Вполне типично ее появление в сочинениях с участием певческих голосов. Вокальная сцена «Прощание с другом» для высокого голоса и фортепиано (по древнему шумерскому «Эпосу о Гильгамеше», 1966) пронизана свободой ритмического дыхания мелодии, бо́льшая часть которой записана в авторской системе импровизируемого ритма. Приемы фактурного изложения здесь довольно разнообразны. Среди них есть имитации и спонтанные каноны, возникающие в процессе развития главного мелодического голоса (цц. 5, 11). В «Хроматической поэме» для органа (1969) – сочинении преимущественно сонорном по материалу и приемам развития – каноны и имитации с нефиксированным ритмом встречаются многократно; они возникают благодаря взаимодействию сонорных компонентов, контрастирующих друг другу за счет темброво-регистровых характеристик (тт. 2, 14–15, 17–23 и т. д.).

В произведениях Слонимского 1960–1970-х годов спонтанные каноны (и имитации), как правило, сочетаются с элементами различных авангардных техник. В «Антифонах» (оригинальном Первом струнном квартете) канон с нефиксированным ритмом открывает сочинение (т. 1), объединяя голоса двух скрипок и альта, звучание которых доносится из-за сцены и пространственно отделяется от голоса четвертого участника ансамбля – виолончелиста, находящегося в середине партера. Кроме приемов инструментального театра, используемых в соответствии с концепцией произведения, в «Антифонах» широко применяется микротоновая техника, сочетаемая с квантовой ритмикой.

Названная ритмика Слонимского естественно вписывается в общий процесс фундаментального расширения музыкально-языковых ресурсов за счет разнообразного индивидуального преломления новых методов композиции, что приобрело характер весьма значимой тенденции в сочинениях многих советских композиторов второй половины XX века. Для Слонимского методы серийности, сонористики, алеаторики, пуантилизма, микрополифонии стали органичной частью воплощения авторских идей (как и для его современников – Р. Щедрина, Р. Леденева, Э. Денисова, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Артемьева, В. Мартынова, А. Кнайфеля, Н. Каретникова, Н. Сидельникова). У каждого из них внедрение элементов новых техник в собственный музыкальный язык осуществлялось неким особым путем адаптации и индивидуального преломления в контексте авторского стиля. В указанном смысле квантовая ритмика Слонимского, внешне соприкасающаяся с алеаторическим методом, не является формальным воспроизведением соответствующих приемов. Общее между ними – привнесение свободы в авторский текст композитора; при этом квантовая ритмика заметно отличается от распространенных типов алеаторики[3].

Существенная особенность музыкального языка С. Слонимского состоит в том, что в его сочинениях 1960–1970-х годов квантовая ритмика – лишь один полюс ритмической системы композитора; однако есть и другой: точно фиксированная ритмическая организация с широким спектром приемов регулярной и нерегулярной ритмики. Сопоставление указанных полюсов присутствует во многих опусах и подчеркивает важные особенности композиции. В вокальной сцене «Прощание с другом» оба вида ритмической организации постоянно взаимодействуют по вертикали и горизонтали. На этом строится

непрерывный процесс интонационного развития, причем основные мелодические темы и текстовые фразы выражены посредством точно фиксируемого ритмического рисунка (его характерные черты очень далеки от акцентной метрической регулярности). В то же время наиболее эмоционально выразительные участки вокальной партии основываются на слого-распевах с привлечением квантовой ритмики. Таким образом воссоздается эффект горестных стенаний, присущих плачевым традициям разных культур.

Сопоставление квантовой и точно фиксированной ритмики может использоваться как средство контраста внутри циклической формы. Так, в «Лирических строфах» пятичастный цикл строится на последовательном чередовании частей с квантовой ритмикой (I «Поздно вечером», III «Хоровод теней», V «Рассвет») и строго фиксированной ритмической организацией (II «Песня любви», IV «Полет»).

В произведении «Песни трубадуров» для сопрано, тенора, ансамбля блокфлейт и лютни (1975) четыре части из одиннадцати выдержаны в системе квантовой ритмики; в трех указанных частях канон с нефиксированным ритмом играет весьма значительную роль. В «Альбе» (№ 6) между вокальным голосом и инструментальным сопровождением комплементарно формируется спонтанный канон с вариантно импровизируемыми мелодическими фразами на протяжении большей части пьесы. В «Обратной песне» (№ 8) – аналогичный случай. Многоголосие здесь почти все время балансирует на грани свободного канона и вариантного плетения фактуры (Пример 2). Помимо общей спонтанной непредсказуемости, структурной основой рассматриваемой композиции является опора на серийную технику. Именно соотнесение мелодических голосов с основным видом серии, представленным в первом такте, позволяет констатировать заметную трансформацию исходного ряда, вполне очевидную и намеренно «преподносимую» слушателю[4].

Уже в 1980-е годы Слонимский фактически отказывается от последовательного использования данной системы квантовой ритмики и возвращается к традиционным способам записи длительностей[5]. Причин описанной трансформации авторских приоритетов, наверное, может быть несколько. Прежде всего, отметим сложности исполнительской реализации, особенно в условиях многосоставного оркестрового пространства (начиная с 1980-х, композитором создавалось большинство сочинений для оркестра или с его участием). Еще одна причина – по-видимому, усилившаяся потребность композитора в максимально точном текстуальном воплощении своих замыслов. Необходимо учитывать и культурные процессы, явственно побуждавшие Слонимского к формированию особой творческой позиции. Музыкальная действительность конца XX – начала XXI века вызывала у композитора отчетливо ощущаемую и осознаваемую угрозу нивелирования духовной и эстетической ценности академического искусства: «Озверение вкусов идет рука об руку с озверением нравов» [16, с. 4]. В сложившихся условиях у Слонимского, возможно, сформировалась внутренняя установка на «охранительную функцию» художника, акцентирование смысловой ценности академических жанров. Например, симфония, по его представлениям, – «…музыкальная исповедь, часто это музыкальный дневник, и это – самая свободная музыкальная форма. Я трактую симфонию как абсолютно свободную по форме музыкальную речь, которая является и исповедью автора, и его взглядом на действительность, а действительность наполнена конфликтами, противоречивым сочетанием абсурда и трагедии, юмора и отчаяния…» [9, с. 9–10]. Высоко ценил композитор также другие жанры и формы академического искусства[6].

Охранительная позиция – лишь одна грань творческого кредо Слонимского; не менее важна и другая – непременная устремленность творца к новому. В творческих идеях и в программных высказываниях он выступал убежденным сторонником новаций, констатирующим утверждение «третьего авангарда», с которым связана «абсолютизация тембра, то есть самого древнего выразительного свойства музыки» [9, с. 6]. При этом композитор признавался: «Я могу считать себя традиционалистом, а авангард занимает поисковое место в работе» [Там же, с. 24].

В сочинениях после 1970-х годов Слонимский зачастую отказывался от изобретенной им ранее особой системы приблизительной фиксации ритма. Вместе с тем, он не отступал от важнейшего принципа, разработанного благодаря фундаменту квантовой ритмики. Этим принципом явилась свойственная музыкальному языку Слонимского импровизационно-диалогическая свобода музыкального высказывания. Композиционно-технологическим средством достижения такой свободы стало органичное *взаимодействие имитационности, вариантности и разнотемности в многоголосном потоке*. Заметим, что главная побудительная сила для композитора – не сам факт соединения трех основных «китов» полифонического многоголосия (имитационность, разнотемность, вариантность). Случаи их разнообразного совмещения являются общепризнанной классикой полифонического письма (достаточно вспомнить «Камаринскую» М. Глинки). Для Слонимского синтез этих техник

становится важным инструментом, способствующим реализации живого процесса диалогического развертывания музыкальной мысли, которая заключена в мелодическом тезисе. Пребывая в структуре имитационного многоголосия, мелодический тезис не точно (буквально) тиражируется в риспостах, поскольку вновь вступающие голоса трактуются (и функционируют) как персоны диалогической ситуации, так или иначе выявляя собственную инаковость по отношению к исходному тезису, интерпретируя его на свой лад, внося нечто специфическое и т. п.

В Симфонии № 29 заключительный раздел III части (Adagio) представляется интенсивным обсуждением мелодической идеи, предложенной виолончелями (см. ц. 45). Каждый вновь вступающий участник диалога привносит специфические «нюансы», общая смысловая направленность которых – движение из сурового низкого регистра (тембр виолончелей, отчетливый натуральный минор в ладовой окраске мелодии) к светлому и подвижному звучанию (оживленная ритмика, последовательное имитационное чередование скрипок, гобоя и флейты в высоком регистре). У любого из тембров-персонажей – некая особенность произнесения общей темы, единой и при этом обновляющейся (Пример 3). В способах преобразования исходного мелодического тезиса отсутствуют повторяющиеся «трафареты» (и в указанном фрагменте, и в других случаях). Суть описываемого композиционного метода состоит именно в неповторяемости: как индивидуальна сама исходная мелодическая тема, так и непредсказуема реакция каждого участника музыкальной «беседы» между взаимодействующими мелодическими голосами.

Почему же в многовариантных имитационных диалогах (полилогах) такого рода усматривается продолжение имитаций и канонов с нефиксированным ритмом, которые встречаются у Слонимского в его сочинениях с квантовой ритмикой? Потому что ритмо-временной процесс становится главным способом выявления свободы в развертывании каждого голоса. Многовариантность имитаций, как правило, характеризуется направленностью, обусловленной композиционно-драматургическим процессом конкретного раздела формы или ее строением в целом.

Выстраивая инструментальные диалоги в виде многовариантных имитаций, Слонимский прибегает к очень широкому спектру средств – не только ритмическому, но и ладовому, интервальному варьированию, комбинаторным перестановкам мотивов и субмотивов, обращениям, ракоходам и т. д. Воспроизведение одних и тех же приемов в разных сочинениях избегается, поскольку любой тематический тезис, открывающий фазу (раздел) многовариантных имитационных соединений, наделен интонационным своеобразием и обретает собственный неповторимый путь развития.

У принципа многовариантной имитационности, разрабатываемого Слонимским, существует, конечно, определенная история и предыстория. Ведь сам факт использования нового тембра (при включении каждого последующего голоса) – это средство обогащения начальной мелодической идеи. Не случайно Е. Назайкинский предлагает различать в имитационной фактуре константные и мобильные характеристики темы при ее воспроизведениях в риспостах [17, с. 136–137]. Здесь и таится глубинная суть новаторства Слонимского: константная сторона темы, обусловленная мелодико-ритмическим содержанием последней в классической полифонической имитации, утрачивает неизменность, подвергаясь интенсивным преобразованиям, которые не ограничиваются типовыми способами изменения мелодической темы, давно сложившимися и общепринятыми (обращение, увеличение, уменьшение, противодвижение, тональный ответ).

Подобными многовариантными имитациями, разумеется, не исчерпывается техника многоголосия у Слонимского. Полифоничность как важнейшая сторона стиля органична для композитора во всем многообразии полифонических форм, жанров, приемов письма. Достаточно вспомнить хотя бы о представленном в творческом багаже мастера сверхцикле (цикле циклов) «24 прелюдии и фуги» для фортепиано.

Многовариантная имитационность, в изобилии и разнообразии присутствующая во многих сочинениях Слонимского различных жанров, является важной ступенью на пути к освоению специфической формы – *фазной мотетной композиции*, которую Слонимский нередко предпочитает сонатной структуре. Он замечает, рассуждая о композиционном строении собственных произведений, что сонатная форма в его сонатах и симфониях почти не встречается: «Скорее уж мотет, как свободное сопряжение звеньев… Мне ближе мотетный симфонизм, или фазная форма с любым количеством тем, разделов, этапов» [18, с. 142]. При этом идею фазности Слонимский распространяет на всю форму, которая может состоять из многих разделов[7].

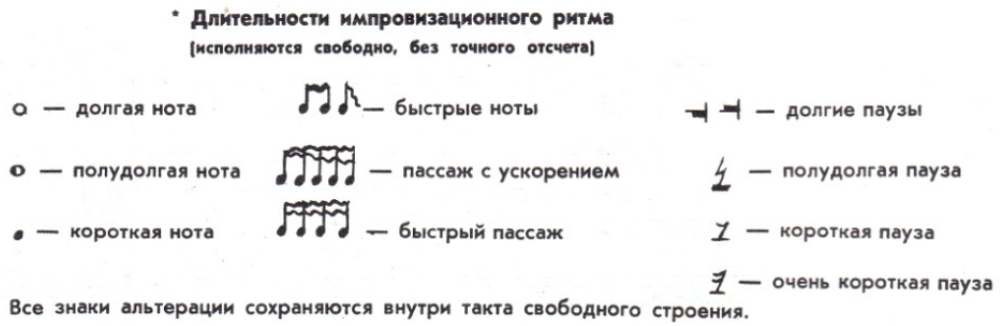
Фазная (цепная, мотетная) форма, безусловно важнейшая в композиторском арсенале Слонимского, встречается в целом ряде его сочинений, начиная с симфоний и заканчивая небольшим фортепианным циклом «Мотетные инвенции» (2015). В лаконичном автор-

ском комментарии к публикации этого цикла Слонимский излагает собственное толкование указанной формы. Игнорировать мнение автора (не только выдающегося композитора, но и талантливого, весьма квалифицированного музыковеда-исследователя) мы просто не имеем права: «Мотетные инвенции написаны в не совсем обычной полифонической форме. Голоса вступают поочередно, как в фуге, но не повторяют начальную тему, а вводят новые мелодические фразы, контрастирующие началу или линеарно развивающие его. Возможно совмещение обеих функций – контраста и линеарного продолжения – в новых мотивных образованиях. Форма мотетной инвенции свободная, сквозная» [19, с. 4]. Многовариантность в цикле «Мотетные инвенции» достигает очень высокого уровня выраженности. Например, в Первой инвенции исходный мелодический тезис, вариантно преобразуемый, объемлет весь тематический материал пьесы, в которой присутствуют 11 версий первой (основной) темы и 7 версий второй темы, которая фактически является контраверсией того же начального тезиса[8].

Итак, свобода развертывания мелодической музыкальной мысли, прямо и косвенно граничащая с импровизационностью, спонтанностью, сохранилась в музыкальном языке композитора на долгие годы и вне обязательной связи с квантовой ритмикой. Впрочем, едва ли следует недооценивать роль данного изобретения на пути композитора к «расширению мелодического дыхания»: по утверждению Слонимского, «в квантовой ритмике воля и стихийная интуиция исполнителя импровизационно определяют и изменяют детали ритмического рисунка» [12, с. 9]. Открытие импровизационной свободы в толковании ритма мелодических голосов стало для Слонимского важной ступенью в осознании и обретении свободы выражения его творческих идей.

ПРИМЕЧАНИЯ

[1]Авторские разъяснения сопровождают все опубликованные произведения Слонимского. См., в частности, изд.: Слонимский С. Песни трубадуров: Для сопрано, тенора, ансамбля блокфлейт и лютни. Л.: Советский композитор, 1979. С. 6:



[2] «…Главное ритмическое изобретение Слонимского состоит в системе "ритмических невм" – относительных длительностей без обычных штилей, полностью изменяющих принципы нотирования долготы звуков, что избавляет музыкальную ритмику от жесткой диктатуры такта…» [13, с. 44]. Е. Дубинец оценивает «ритмические невмы» Слонимского как одну из наиболее интересных систем авторской записи ритма в отечественной музыке [14, с. 55].

[3] Э. Денисов, исследуя алеаторические приемы в творчестве разных композиторов, систематизировал их, подразделив на три вида: 1) мобильная ткань (фактура, организация музыкальной ткани) при стабильности формы; 2) мобильная форма при стабильности звуковой ткани; 3) мобильность и ткани, и формы [15, с. 112–113]. Как видим, описываемые Денисовым виды алеаторики не пересекаются с квантовой ритмикой Слонимского.

[4] Напомним, что Слонимский трактует 12-тоновый ряд как особую ладовую структуру – некую разновидность «…двенадцатиступенного сложного лада с индивидуальной, строго закрепленной последовательностью тонов и интервалов в ее четырех основных формах» [12, с. 5].

[5] К немногочисленным примерам ее использования относятся «Гамлет» (1992) – «dramma per musica по трагедии Шекспира» (согласно авторской жанровой характеристике), «Петербургские видения» для большого симфонического оркестра (1994), «Славянский концерт» для органа и струнного оркестра (1988), Симфония № 13 («Четыре стасима трагедии») для большого симфонического оркестра (2004), «Антигона» (2006) – «ораториальная опера по трагедии Софокла».

[6] «Нет никаких причин отменять последовательно возникшие формы старинной, классической и романтической музыки, полнокровно дожившие до середины XX века, а фактически и до наших дней <…> Коль скоро мы не собираемся отменять и запрещать тематизм как явление талантливой музыкальной образности, пусть в обновленном облике встанет и стройная архитектоника великих творений, живая и для сегодняшних композиций» [16, с. 17].

[7] Следует напомнить, что, по-видимому, первым понятие фазы стал использовать Э. Курт, введя определение «“фаза движения” как понятие мелодического движения» [20, с. 48]. Отталкиваясь от идеи Э. Курта, при этом не копируя ее, данное понятие активно используют в своих трудах В. Задерацкий [21], С. Петриков и Т. Золозова [22].

[8] Анализ «Мотетных инвенций» Слонимского представлен в специальной статье [23].

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

С. Слонимский. «Лирические строфы». № 1 «Поздно вечером»



Пример 2

С. Слонимский. «Песни трубадуров». № 8 «Обратная песня»



Пример 3
С. Слонимский. Симфония № 29. III ч.



ЛИТЕРАТУРА

1. *Милка А. П.* Сергей Слонимский: монографический очерк. *Л.*–М.: Советский композитор, 1976. 112 с.
2. *Долинская Е. Б.* Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
3. *Валитова М. Г.* Стиль поздних симфоний С. М. Слонимского: дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2019. 231 с.
4. *Гаврилова Л. В.* Музыкально-драматическая поэтика С. М. Слонимского (парадигмы метатекста): исследование. Красноярск: КГАМиТ, 2002. 258 с.
5. *Черноморская С. Л.* Творчество Сергея Слонимского 1990–2000-х годов: эстетика, стиль: автореф. дис. … канд. иск. (17.00.02). М., 2010. 24 с.
6. *Лобзакова Е. Э.* Знаменный распев в музыкально-стилевом пространстве ранних симфонических опусов С. Слонимского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 3. С. 63–68.
7. *Зайцева Т. А.* Прожить бесконечно много жизней в одной! (беседа с С. М. Слонимским) // Сергей Слонимский – собеседник: [Интервью разных лет]. Изд. 2-е, испр. и доп. СПб.: Композитор, 2015. С. 20–27.
8. *Власова Е. С.* 1948 год в советской музыке: Документальное исследование. М.: Классика-XXI, 2010. 456 с.
9. *Слонимский С. М.* Парадоксы в современной музыке и в современной жизни: Несколько интервью. СПб.: Композитор, 2017. 40 с.
10. *Слонимский С. М.* «Песнь о земле» Г. Малера и вопросы оркестровой полифонии // Вопросы современной музыки: сб. ст. *Л.*: Музгиз, 1963. С. 179–202.
11. *Слонимский С. М.* Симфонии С. Прокофьева: Опыт исследования. М.–*Л.*: Музыка, 1964. 231 с.

12. *Слонимский С. М.* Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки: Заметки композитора. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
13. *Холопова В. Н.* Импульсы новаторства и культурный синтез в творчестве Сергея Слонимского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 41–55.
14. *Дубинец Е. А.* Знаки звуков: О современной музыкальной нотации. Киев: Гамаюн, 1999. 316 с.
15. *Денисов Э. В.* Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Денисов Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Советский композитор, 1986. С. 112–136.
16. *Слонимский С. М.* Мысли о композиторском ремесле. СПб.: Композитор, 2006. 28 с.
17. *Назайкинский Е. В.* Роль тембра в формировании темы и тематического развития в условиях имитационной полифонии // С. С. Скребков: Статьи и воспоминания. М.: Советский композитор, 1979. С. 132–162.
18. *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. 152 с.
19. *Слонимский С. М.* Мотетные инвенции для фортепиано. СПб.: Композитор, 2015. 20 с.
20. *Курт Э.* Основы линеарного контрапункта: Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 306 с.
21. *Задерацкий В. В.* Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича: [исследование]. М.: Музыка, 1969. 272 с.
22. *Золозова Т. В.* Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970): исследование. Киев: Музычна Украина, 1989. 216 с.
23. *Чувилкин В. С.* О роли вариантности в творческом методе С. Слонимского на примере его фортепианного цикла «Мотетные инвенции» // Статьи молодых музыковедов. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2018. Вып. 5. С. 124–134.

REFERENCES

1. *Milka A.* Sergey Slonimskiy [Sergei Slonimsky]: monographic essay. Leningrad: Sovenskiy kompozitor, 1976. 112 p.
2. *Dolinskaya E.* Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo [The Musical Galaxy of Sergei Slonimsky]. St. Petersburg: Kompozitor, 2018. 360 p.
3. *Valitova M.* Stil' pozdnikh simfoniy S. M. Slonimskogo [The style of S. Slonimsky's late Symphonies]: Ph. D. Thesis. Moscow, 2019. 231 p.
4. *Gavrilova L.* Muzykal'no-dramaticheskaya poetika S. M. Slonimskogo (paradigmy metateksta) [The musical-dramatic poetics of S. Slonimsky (Metatext paradigms)]: research work. Krasnoyarsk: Krasnoyarsk State Academy of Music and Theatre, 2002. 258 p.
5. *Chernomorskaya S.* Tvorchestvo Sergeya Slonimskogo 1990–2000-kh godov: estetika, stil' [The creative work by Sergei Slonimsky in the 1990s and 2000s: Aesthetics and style]: Abstract of Ph. D. Thesis. Moscow, 2010. 24 p.
6. *Lobzakova E.* Znamennyj raspev v muzykal'no-stilevom prostranstve rannikh simfonicheskikh opusov S. Slonimskogo [Znamenny chant in the musical-stylistic space of S. Slonimsky's early symphonic works]. In: Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyj al'manakh [South-Russian Musical Anthology]. 2020. No. 3. Pp. 63–68.
7. *Zaytseva T.* Prozhit' beskonechno mnogo zhizney v odnoy! (Beseda s S. Slonimskim) [To live countless lives in one! (The conversation with S. Slonimsky)]. In: Sergey Slonimskiy – sobesednik: Interv'yu raznykh let [Sergei Slonimsky – interlocutor: Interviews of different years]. The 2nd corr. and suppl. ed. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. Pp. 20–27.
8. *Vlasova E.* 1948 god v sovetskoy muzyke: Dokumental'noe issledovanie [1948 in Soviet music: A documentary study]. Moscow: Klassika-XXI, 2010. 456 p.
9. *Slonimskiy S.* Paradoksy v sovremennoy muzyke i v sovremennoy zhizni: Neskol'ko interv'yu [Paradoxes in modern music and modern life: Some interviews]. St. Petersburg: Kompozitor, 2017. 40 p.
10. *Slonimskiy S.* «Pesn' o zemle» G. Malera i voprosy orkestrovoy polifonii [Gustav Mahler's "The Song of the Earth" and problems of orchestral polyphony]. In: Voprosy sovremennoy muzyki [Problems of modern music]: collected articles. Leningrad: Muzgiz, 1963. Pp. 179–202.
11. *Slonimskiy S.* Simfonii S. Prokof'eva: Opyt issledovaniya [The Symphonies by S. Prokofiev: A trial of study]. Moscow–Leningrad: Muzyka, 1964. 231 p.

12. *Slonimskiy S.* Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki: Zametki kompozitora [Reflections on the Third Avant-Garde and the paths of contemporary music: The reviews of composer]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.
13. *Kholopova V.* Impul'sy novatorstva i kul'turnyj sintez v tvorchestve Sergeya Slonimskogo [Impulses of innovation and cultural synthesis in the works by Sergei Slonimsky]. In: Muzyka iz byvshego SSSR [Music from the former USSR]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 1994. Part 1. Pp. 41–55.
14. *Dubinets E.* Znaki zvukov: O sovremennoy muzykal'noy notatsii [Sound Symbols: On modern musical notation]. Kiev: Gamayun, 1999. 316 p.
15. *Denisov E.* Stabil'nye i mobil'nye elementy muzykal'noy formy i ikh vzaimodeystvie [Stable and mobile elements of musical form and their interaction]. In: Denisov E. Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tekhniki [Modern music and problems of the compositional technique evolution]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1986. Pp. 112–136.
16. *Slonimskiy S.* Mysli o kompozitorskom remesle [Thoughts on the composer's craft]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 28 p.
17. *Nazaykinskiy E.* Rol' tembra v formirovanii temy i tematicheskogo razvitiya v usloviyakh imitatsionnoy polifonii [The role of timbre in the formation of the theme and thematic development in conditions of imitative polyphony]. In: S. S. Skrebkov: Stat'i i vospominaniya [S. Skrebkov: Articles and Reminiscences]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1979. Pp. 132–162.
18. *Slonimskiy S.* Burleski, elegii, difiramby v prezrennoy proze [Burlesques, elegies, and dithyrambs in despicable prose]. St. Petersburg: Kompozitor, 2000. 152 p.
19. *Slonimskiy S.* Motetnye inventsii: Dlya fortepiano [Motet Inventions: For Piano]. St. Petersburg: Kompozitor, 2015. 20 p.
20. *Kurt E.* Osnovy linearnogo kontrapunkta: Melodicheskaya poliphoniya Bakha [Fundamentals of linear counterpoint: J. S. Bach's melodical polyphony]. Moscow: Muzgiz, 1931. 306 p.
21. *Zaderatskiy V.* Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha [Polyphony in the instrumental works by D. Shostakovich]: research work. Moscow: Muzyka, 1969. 272 p.
22. *Zolozova T.* Instrumental'naya muzyka poslevoennoy Frantsii (1945–1970) [Instrumental music of post-war France (1945–1970)]: research work. Kiev: Muzychna Ukraina, 1989. 316 p.
23. *Chuvilkin V.* O roli variantnosti v tvorcheskom metode S. Slonimskogo (na primere ego fortepiannogo tsikla «Motetnye inventsii») [On the role of variant tendency in S. Slonimsky's creative method (on the example of his piano cycle "Motet Inventions"]. In: Stat'i molodykh muzykovedov [Articles by Young Musicologists]. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2018. Part 5. Pp. 124–134.

Франтова Татьяна Владимировна
доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова
Россия, 344002, Ростов-на-Дону
tandim75@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6857-1382

Tatiana V. Frantova
Dr. Sci. (Art), Professor at the Department of Music Theory and Composition
S. Rachmaninov Rostov State Conservatory
Russia, 344002, Rostov-on-Don
tandim75@mail.ru
ORCID: 0000-0002-6857-1382