

На правах рукописи

ВАЛИТОВА Марина Галиевна

СТИЛЬ ПОЗДНИХ СИМФОНИЙ С. М. СЛОНИМСКОГО

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2019

Работа выполнена в ФГБОУ ВО

«Российская государственная специализированная академия искусств»

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор

Долинская Елена Борисовна

Официальные оппоненты: **Демченко Александр Иванович,**

доктор искусствоведения, профессор, ФГБОУ ВО

«Саратовская государственная консерватория

имени Л. В. Собинова», профессор кафедры

истории музыки

Лазарева Наталия Ивановна,

кандидат искусствоведения, доцент,

ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная

консерватория (академия) имени М. И. Глинки»,

профессор кафедры истории, теории

исполнительского искусства и музыкальной

педагогике

Ведущая организация: **ГБОУ ВО «Оренбургский государственный**

институт искусств им. М. и Л. Ростроповичей»

Защита состоится 25 мая 2019 года в _____ часов на заседании диссертационного совета Д 999.146.03 при ГБОУ ВО ЧО «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки» по адресу: 455036, г. Магнитогорск, Челябинская область, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Магнитогорской государственной консерватории имени М. И. Глинки.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2019 г.

Ученый секретарь диссертационного совета,

кандидат искусствоведения, доцент

Сокольева Наталья Леонидовна

I. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Творчество Сергея Михайловича Слонимского неизменно вызывает повышенный интерес исполнителей, исследователей, слушателей. И это не случайно, поскольку композитор обращается к духовным основам бытия и раскрывает вечные и остросовременные проблемы жизни, используя особый арсенал художественных средств. Жанровая палитра мастера многолика и охватывает широкий диапазон, где особое место принадлежит симфонии – высшей форме инструментальной музыки, тяготеющей к обобщению.

Путь симфониста начался более шестидесяти лет назад. Уже в ранние годы проявились характерные свойства стиля мастера – органичная, глубокая взаимосвязь его музыки с русским фольклором и выразительными возможностями техник композиции XX века. Интенсивность его творчества не снижается и сегодня. Ныне Слонимский является одним из крупнейших современных симфонистов.

В настоящий момент именно в симфонии особенно ярко выявляются наиболее устойчивые черты композиторского почерка Слонимского, которые связаны, прежде всего, с образным миром, особенностями драматургии, мелодики, ритмики, ладовых и гармонических черт, принципов фактурного письма. В этом плане его поздние симфонии представляют серьезный интерес в контексте всего творчества мастера.

Актуальность исследования обусловлена обращением к новейшим сочинениям современной музыки – семи симфоническим партитурам С. М. Слонимского, начиная с Симфонии №27 – «Лирической», посвящённой Н. Я. Мясковскому, и заканчивая Симфонией №33, последней из изданных композитором на данный момент. Приоритетным жанром его творчества симфония стала на рубеже тысячелетий. Семь поздних партитур рождались как бы на одном дыхании – появлялись стремительно. Они были созданы в течение четырех лет – с сентября 2009 по сентябрь 2013 года. О некоторых из них композитор говорит как о страницах своего дневника, при этом наделяя

каждую симфонию образно-смысловой автономностью. Тем важнее изучить и раскрыть все составляющие феномена *поздних симфоний С. М. Слонимского*.

Какие индивидуальные качества симфонического письма проявляются в его партитурах, созданных уже в XXI веке? Что представляет собой их образный мир? Какие неизвестные грани творчества открывают новые симфонические полотна композитора? Эти и другие вопросы побуждают внимательно изучить все семь новых симфоний мастера, репрезентирующих его стиль в настоящее время; рассмотреть их во взаимодействии с другими жанрами. Автор делает попытку выявить роль поздних симфоний в творчестве С. М. Слонимского как центрального элемента его жанровой системы. Подчеркивается главное – обобщающее значение семи поздних симфоний и для всего творчества композитора, и для мегацикла симфоний, создаваемых им на протяжении всей жизни.

Степень разработанности данной темы к настоящему моменту отличается невысокими показателями, что в большей мере обусловлено новизной поздних партитур. На сегодня отсутствуют труды, обращенные к изучению семи поздних симфоний как целостного музыкального комплекса. Также не предпринималась попытка рассмотреть весь путь Слонимского-симфониста вместе с последними из его тридцати трёх симфоний.

Само же творчество композитора в разнообразных трудах исследователей получило широчайшее освещение. Первые публикации датированы 1950-ми годами. Пионерами здесь выступили ленинградцы-петербуржцы А. И. Климовицкий, Е. А. Ручьевская, Г. А. Орлов. В Москве их поддержали, прежде всего, М. Е. Тараканов и М. Д. Сабина. Первый крупный труд о композиторе и его музыке «Сергей Слонимский: Монографический очерк» был создан А. П. Милкой в 1970-е годы. В начале 1990-х годов линию обобщающих исследований продолжила монография М. Г. Рыцаревой «Композитор Сергей Слонимский». 2000-м годом датирована монография Т. А. Зайцевой «Композитор Сергей Слонимский».

Портрет петербуржца». В 2018 году Е. Б. Долинская опубликовала труд «Музыкальная галактика Сергея Слонимского». К рубежу XX и XXI столетий в исследовательское поле все чаще включались новые симфонические партитуры композитора, что предопределило сложение накопленного музыковедческого опыта в некую систему со своим словарём, применяемым к симфониям автора.

Первыми в 1960-1970-е годы, кто сформулировали особенности музыкального языка ранних симфонических партитур С. М. Слонимского, были А. П. Милка и М. Е. Тараканов (на примере Симфонии №1, инструментальных концертов, «Карнавальной увертюры», «Драматической песни»). В их анализе параллельно рассматривались авангардная и фольклорная тенденции как важнейшие для обретения новых средств выразительности. Наиболее перспективными обозначились смелые тембровые миксты, нестандартные музыкальные формы, сочетание разнообразных техник композиции. Многие тогда применялось С. М. Слонимским впервые и относилось к ультра-авангардным явлениям, что «особенно поначалу, вызывает удивление, кажется непонятным, иногда неожиданным, иногда странным и необъяснимым... Почти никогда невозможно даже приблизительно предугадать, какого рода сочинение Слонимский напишет следующим»¹.

С 1990-х годов симфоническое творчество Слонимского (тогда включающее только десять симфоний) уже рассматривалось как единый макротекст, с внутренним подразделением на группы. Данный взгляд сформировался в процессе наблюдений аналитиков. Важно, что он подтверждался высказываниями Слонимского, что мыслит своё симфоническое творчество как целостный объединенный текст. А. И. Климовицкий, В. Н. Холопова, Г. В. Григорьева, М. Г. Рыцарева,

¹ Милка А. Сергей Слонимский: Монографический очерк. 2-е изд. Л., М.: Музыка, 1976. С. 97.

Ю. Л. Кудлач, О. О. Курч, О. Л. Девятова, И. Г. Умнова по-разному классифицировали данное явление, так как оно корректировалось появлением всё новых симфонических партитур. Возможность оценить уже созданное (и в ретроспективе, и с новых позиций) имело место и в трудах молодых музыковедов, которые избирали инструментальное творчество Слонимского объектом своего анализа.

В слагаемых понятийного аппарата, описывающего явления симфонического творчества мастера, стали появляться близкие по своей направленности определения – макротекст, макроцикл, суперцикл, макросимфония, сериал симфоний, симфоническая сага, симфонический роман, макросюжет. Отдельные понятия (категории) ныне стали традиционными при изучении разных групп симфоний композитора.

«Слонимский, столь свободно владеющий симфоническим письмом и, главное, симфоническим методом, с его острой реакцией на жизнь и неумемной художественной фантазией – уже не сможет не писать симфонии по мере того, как будут накапливаться новые творческие идеи. Нужно терпеливо подождать»². Основным положением, выдвинутым музыковедами более тридцати лет назад, стало определение творческого статуса Слонимского как композитора-симфониста, не разделяющего для себя симфоническую и театральную сферы. Последнему в разных научных подходах посвящены диссертации И. Г. Умновой и С. Л. Черноморской.

В данной работе среди прочих задач уделяется внимание литературным трудам композитора, его публикациям музыковеда. В частности, новейшему труду, монументальной монографии «Мелодика» (2018). На 314-ти примерах рассматривается не только история мелодического феномена, но и комментируется её эволюция в историко-стилевом аспекте. Внимание также привлекается к ранней монографии композитора «Симфонии Прокофьева.

² Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. Монография. – Л.: Музыка, 1991. С. 217.

Опыт исследования» (1964), которая создавалась параллельно с Симфонией №1.

Несмотря на обилие работ, посвящённых разным сферам творчества Слонимского и его пути симфониста, отсутствует исследование позднейших симфонических партитур.

Объектом настоящего исследования стали все тридцать три симфонии Петербургского мастера как явление совокупное, в котором партитуры, созданные с 1958-го по 2009-й годы, представлены обзорно. **Предметом** стал многоаспектный анализ стилевых особенностей позднейших партитур. Все они анализируются впервые.

Цель исследования — изучить и обобщить в симфониях Слонимского XXI столетия общие черты с их многочисленными предшественницами; описать особенные свойства поздних партитур. Также рассмотреть семь симфоний как субцикл, обладающий внутренней общностью. Контекстное рассмотрение поздних партитур позволило доказательно резюмировать черты их стиля.

Выбор и изучение избранной темы сформировали комплекс научных **задач**:

- определить вехи периодизации внутри всего симфонического творчества; обозначить границы длительных перерывов в симфонической саге (в 20 и 11 лет); ввести симфонии в контекст параллельного создания сочинений иных жанров и литературных трудов мастера;
- выявить генезис симфонического стиля, очертить круг отечественных и зарубежных композиторов-симфонистов, на опыт которых опирался ранний Слонимский;
- обосновать ведущие ракурсы в изучении симфонического творчества Петербургского мастера;
- сформулировать общие и особенные черты симфоний XX и XXI столетий;

- обозначить перспективы дальнейшей разработки темы *Слонимский-симфонист*.

Центральное место в настоящей работе отводится подробному разноаспектному анализу каждой из позднейших симфоний, что позволяет вывести их стилевые черты. Полученные в анализах данные по вопросам своеобразия мелодики и гармонии, особенностей полифонии, оркестровки и тембровой драматургии создали теоретическую базу для рассмотрения семи поздних симфоний как совокупного текста и субцикла в контексте всего симфонического творчества Слонимского.

Методологию настоящего исследования можно определить как комплексную. Она базируется на историко-аналитическом и стилистическом методах, дополненных инструментарием сравнительного и описательного анализов.

Исторический подход проявился в обращении к вехам творческого пути композитора – от Симфонии №1 до Симфонии №33. Ракурс сравнительной аналитики позволил обосновать периодизацию жанра. Также аналитический метод был предопределен спецификой избранной темы и стал ведущим при изучении новейших партитур – с целью подробного описания происходящих здесь процессов. Подобный подход по отношению к поздним симфониям предпринимается впервые. В завершающем разделе диссертации с помощью стилевого подхода суммируются обобщенные аналитические наблюдения, относительно разных слагаемых языка Слонимского с целью выявить приметы стиля его поздних симфоний.

Научная новизна исследования определяется несколькими пунктами:

- впервые линия тридцати трёх симфоний, центрального жанра в творчестве композитора, рассмотрена обобщённо, как ведущая и сквозная;
- впервые поздние симфонии С. М. Слонимского позиционируются как композиции, имеющие внутри себя важные точки схождения;
- впервые предложена периодизация внутри тридцати трёх симфоний, где поздний этап определяется как симфоническое *crescendo*;

- впервые как продолжение поздних симфоний рассматриваются новейшие партитуры «Восхождение и триумф» (2018) и «Симфонический распев» (2019).

Положения, выносимые на защиту:

- периодизация симфонической саги С. М. Слонимского (состоящая из тридцати трех глав) представляет собой последовательность двух симфонических периодов (XX и XXI столетий), обладающих своими макротекстами, сложившимися на данный момент;

- итоговая фаза всего мегацикла, симфонии с №27 по №33, трактуются как самостоятельный блок;

- характеризуются связующие нити между поздними симфониями и другими жанрами, опирающимися на логику симфонического развития (Реквием (2003), оратория «Час мужества» (2013), цикл романсов на стихи Г. Ибсена (2018)).

Теоретическая значимость работы заключается в формулировке нескольких новых положений относительно многоаспектной темы *Слонимский-симфонист*. Аналитическое рассмотрение поздних симфонических партитур даёт возможность представить аргументированные обобщения относительно всего позднего стиля композитора. Ценным в контексте отечественного оркестрового исполнительства может оказаться разработка темы *стиль поздних симфоний* одного из крупнейших музыкантов современности.

Практическая значимость работы заключается в возможности использования результатов настоящего исследования в курсах изучения «Истории русской музыки» на ступенях среднего специального и высшего образования, а также в рамках таких дисциплин как: «Русская музыка XX века» и «Русская музыка XXI столетия», «История оркестровых стилей»; при раскрытии истории жанра симфонии и, в целом, отечественного симфонизма обозначенного периода.

Апробация результатов. Диссертация подготовлена на кафедре истории и теории музыки Музыкального факультета ФГБОУ ВО «Российская государственная специализированная академия искусств». Работа была обсуждена на заседании кафедры 02.03.2019 года и рекомендована к защите. Некоторые результаты исследования в виде статей приняты к публикации в рецензируемых изданиях, рекомендуемых ВАК при Министерстве образования и науки Российской Федерации. Также главные идеи диссертации были представлены в рамках докладов на конференции «Современное музыкальное искусство: тексты и контексты» в Союзе московских композиторов, 2014 г. («О Двадцать девятой симфонии Сергея Слонимского»); на III Открытой научно-практической конференции «Проблемы музыкального исполнительства и педагогики: взгляды молодых исследователей» в Московском государственном институте музыки им. А. Г. Шнитке, 2015 г. («Особенности Двадцать седьмой симфонии С. М. Слонимского в контексте позднего творчества автора»); на научно-практической конференции молодых исследователей, аспирантов, студентов, педагогов «Притяжение времени: аспектация, комбинаторика и реалии музыки» в Союзе московских композиторов, 2016 г. («О концепции Симфонии №33 Сергея Слонимского»); на XI научной конференции «Грани культуры: актуальные проблемы истории и современности» в Институте мировых цивилизаций, 2016 г. («Поздние симфонии Сергея Слонимского: к вопросу о программности сочинений XXI века»); на научно-практической конференции в Союзе московских композиторов, 2018 г. («Сергей Слонимский и его учителя»).

Подготовка настоящего исследования велась на протяжении пяти лет. В процессе работы над избранной темой автор исследования принимал участие в публикации книги «Сергей Слонимский – собеседник», выдержавшей два издания (Москва, 2014, Санкт-Петербург, 2015). Неоднократно были проведены беседы-интервью с С. М. Слонимским. В качестве научного сотрудника отдела «Музей С. С. Прокофьева»

Российского национального музея музыки автор диссертации участвовала в Фестивале к юбилею мастера «Музыкальная молодежь Москвы – к 85-летию С. М. Слонимского» и Концерте-презентации в Москве его монографии «Мелодика».

Структура работы. Диссертация состоит из введения, двух глав, заключения, списка литературы (печатные источники: 277 наименований, из них 4 – на иностранных языках), корпуса приложений (хронограф симфонического творчества С. М. Слонимского; серия интервью с С. М. Слонимским).

II. ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Вводный раздел работы обозначает круг вопросов и проблем, которые определяют главные магистрали настоящего исследования: предмет и объект работы, цели и задачи, параметры новизны и позиции, выносимые как главные постулируемые идеи. Рассматриваются также степень разработанности темы и главные аспекты научного рассмотрения позднего симфонического творчества С. М. Слонимского.

Каждая из глав получает определённый жанровый ракурс в связи с проблемами, которые в ней ставятся, что предусматривает и разные методологические подходы.

Первая глава – историко-обзорная, кратко характеризует фоносферу (термин М. Е. Тараканова), в которой формировался композиторский стиль С. М. Слонимского, осуществлялись его первые симфонические идеи. Также в этой главе представлена периодизация его симфонического творчества и обзорно выявлены особенности ведущих симфоний, созданных в XX столетии – от Симфонии №1 до Симфонии №10.

Вторая, центральная глава – аналитическая. Первый параграф посвящён симфониям XXI столетия. Далее представляется разноуровневый комплексный анализ семи поздних симфоний.

Заключение обобщает наблюдения над поздними симфониями по эстетико-стилевым параметрам и выявляет ведущие черты их стиля, касающиеся структуры содержания и образного строя, особенностей мелодики и гармонии, ладовых принципов и фактуры; отдельно рассматривается оркестровая палитра. В сопоставлении с предшествующими образцами жанра выделяются как общие, так и новые свойства поздних симфоний. Обзорно характеризуются партитуры, созданные после Симфонии №33.

Первая глава, «Первый этап симфонического творчества С. М. Слонимского: вторая половина XX столетия», состоит из двух параграфов. В первом воссоздаётся картина стилевой ситуации до появления Симфонии №1 С. М. Слонимского. Культура первой половины минувшего столетия обозначила изменения жанровых доминант, в частности, перенос центра тяжести из сферы театральной музыки в иные: инструментальную, симфоническую и камерную. Среди целой плеяды крупнейших мастеров первой половины века выделяются гении, повлиявшие на стилевые тенденции музыки ушедшего столетия не только в России, но и во всём мире. Слонимский называет своими учителями, прежде всего, Н. Я. Мясковского, С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, а также В. Я. Шебалина, который в 1940-е годы, в пору юности музыканта, стал его наставником в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории. Указываются некоторые зарубежные мастера, также художественные ориентиры и события, повлиявшие на стиль ранней камерно-инструментальной и оркестровой музыки.

Вопрос периодизации пути Слонимского-симфониста ставится во втором параграфе. В общем разрезе статистика предьявляет следующие цифры – первые *10 симфоний* родились за период в *34 года*, где между Симфонией №1 и Симфонией №2 оказывается перерыв в два десятилетия. Последняя из симфоний минувшего столетия, №10, «Круги ада» (по Данте), стоит особняком. После неё вновь возникает пауза в *11 лет*. Исследователи первых десяти симфоний выдвинули идею, поддержанную композитором: масштабные симфонии №1 и №10 выполняют функцию обрамления первого симфонического макроцикла как Пролог и Эпилог.

Продолжение симфонической саги Слонимского последовало уже в XXI столетии. В 2003 году композитор вновь обратился к одному из своих любимейших жанров инструментальной музыки. После 11-летнего перерыва, следующие *10 лет* ознаменованы активной работой в жанре симфонии:

начиная с Симфонии №11, петербургский мастер неустанно создаёт новые партитуры, вписывая в свой симфонический сериал новые страницы.

Отмечается другое важное обстоятельство: путь Слонимского-симфониста совпал с началом его литературной деятельности. В последней он изначально заявил о себе как самобытно мыслящий музыковед. 1958 год стал знаковым для двойного творческого старта: Слонимский создает Симфонию №1 и параллельно работает над изучением симфоний С. С. Прокофьева, где проявляются его исследовательское и литературное призвания. Напомним, что после окончания консерватории по классу композиции О. А. Евлахова (1955 год) и по классу фортепиано В. В. Нильсена (1956 год) Слонимский занимается в аспирантуре теорией музыки под руководством Т. Г. Тер-Мартirosяна, которому ныне посвящает свой труд «Мелодика». Концепция книги «Симфонии Прокофьева. Опыт исследования» формировалась и разрабатывалась в процессе создания кандидатской диссертацией. Так, Слонимский доказывает на практике собственное утверждение, что «каждый композитор, в сущности, музыковед». Также литературная работа допускает параллель в творческой деятельности Слонимского и Прокофьева. Мысль последнего известна: «Если бы я был не композитором, я, вероятно, был бы писателем или поэтом».

Рубеж XX и XXI веков положил начало новому, нынешнему этапу развития гигантского макроцикла из тридцати трёх симфоний, который на настоящий момент остаётся открытым. После 2013 года мастер перестал писать симфонии. Подчеркнем, однако, факт показательный: *Слонимский не уходит от сферы симфонической музыки, обозначает новые симфонические фрески иными жанровыми наименованиями. В этом прямое доказательство того, что композитор-симфонист продолжает вписывать новые главы в свою симфоническую сагу.*

Вехи периодизации симфонического творчества отразим схемой:

1958	1958 – 1978 20 лет	1978-1992 14 лет	1992 – 2003 11 лет	2003 – 2013 10 лет	2013 – по настоящее время
Симфония №1	<i>Пауза</i>	1978 № 2 1981 – 1982 №3 1982 №4 1983 № 5 1983 – 1984 №6, № 7 1985 № 8 1989 № 9 1992 №10	<i>Пауза</i>	2003 № 11 2004 № 12, 13 2007 № 14, 15, 16 2008 № 17, 18, 19, 20 2009 № 21 – 27 2010 № 28, 29, 30 2011 № 31, 32 2013 № 33	2018 «Восхождение и триумф» 2019 «Славянский распев»
Иные жанровые сферы					
	1959 – 1961 «Песни вольницы» (вокальный и вокально- симфонический циклы) 1963 Кантата «Голос из хора» 1964 Концерт-буфф 1967 Опера «Виринея» 1968 «Антифоны» для струнного квартета 1970 Балет «Икар» 1972 Опера «Мастер и Маргарита»	1981 Опера «Мария Стюарт» 1983 «Весенний» концерт для скрипки и струнного оркестра 1991 Опера «Гамлет»	1995 Опера «Царь Иксион» Опера «Видения Иоанна Грозного» 1997 «Еврейская рапсодия», концерт [№1] для фортепиано, струнных, флейты и ударных 2001 Опера «Король Лир» Балет «Принцесса Пирлипат»	2003 «Реквием» 2004 Балет «Волшебный орех» 2005 «Трагикомедия», концерт для альта и камерного оркестра 2006 Опера «Антигона» 2013 Оратория «Час мужества»	2019 Вокальный цикл- симфония на стихи Г. Ибсена

Рассмотрение симфонических партитур мастера в хронологическом соотношении, прежде всего, с театральными и другими опусами, демонстрируют то, что его «симфонические антракты» всегда заполнялись активной работой в сфере оперы и балета, вокально-симфонической музыки.

Также устанавливается параллель симфонического и литературного творчества С. М. Слонимского. Здесь наблюдается иная ситуация – в периоды симфонического молчания композитор практически не пишет ни крупных очерков, ни эссе. Возвращение же к жанру симфонии совпадает с повышением интенсивности литературной деятельности. Например, с наступлением второго симфонического макропериода XXI столетия, в свет выходит большое количество литературных трудов Слонимского. С 2000 по 2013 год появились такие работы как «Свободный диссонанс. Очерки о русской музыке», «Мысли о композиторском ремесле», «О новаторстве Шопена. К 200-летию со дня рождения Фридерика Шопена», «Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. Эссе современного композитора», «Заметки о композиторских школах Петербурга XX века». После Симфонии №33 Слонимский завершил очерк «Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки (заметки композитора)». На настоящий момент этот корпус работ обрамляет монография «Мелодика». Также в этот период композитор неоднократно высказывал свои идеи в беседах с музыковедами, так появились коллективные издания «Сергей Слонимский – собеседник» и «Парадоксы в современной музыке и в современной жизни. Несколько интервью».

Констатируем важное явление творческой лаборатории С. М. Слонимского: обобщение идей идёт не только на языке музыки, но и с помощью слова.

Вторая глава «Второй период симфонического творчества: XXI столетие» обращена к позднему периоду – с 2003-го по 2013-й годы.

Первый параграф обзорно представляет симфонии с №11 по №26 на предмет объединения опусов во внутренние циклы, с выявлением в них как

константных, так и мобильных черт. В параграфе рассматривается важный контекст бытования симфоний: внутри мегажанра ранних партитур Слонимского и в соприкосновении с иными музыкальными феноменами, как русской, так и зарубежной культуры.

Вновь, как и на рубеже XIX и XX веков, в отечественной музыке произошла смена жанровых предпочтений: симфония отдала пальму первенства камерно-инструментальным жанрам, а также музыке, оперирующей электронными красками.

У Слонимского же в период 2000 – 2010-х годов симфония наоборот выходит на первый план: ни один из жанров не может конкурировать с ней. Параллельно с симфониями создаются крупные театральные и инструментальные сочинения, не столь многочисленные. Это балет «Волшебный орех», ораториальная опера «Антигона», альтовый концерт «Трагикомедия».

Симфонии Слонимского XXI века представляют мощнейшее симфоническое *crescendo*. Данное явление характеризуется динамикой появления позднейших партитур. Если в первый симфонический период, в XX веке, композитор, как правило, обращался к жанру симфонии не чаще, чем раз в год, то в XXI столетии он пишет по 2-3 партитуры в год. В 2008 году завершает сразу четыре симфонических фрески, а в 2009 году – новейших симфоний уже семь!

Подчеркнём, что период симфонического *crescendo* отмечен у Слонимского появлением двух крупных концептуальных сочинений для солистов, хора и оркестра. В 2003 году, когда композитор вернулся к симфоническому жанру и завершил Симфонию №11, появляется Реквием. Оратория «Час мужества» на стихи А. А. Ахматовой, одна из самых знаковых для Слонимского поздних композиций, была завершена в один год с Симфонией №33 (это даёт основание провести параллель с симфониями №1 и №10, Прологом и Эпилогом первого симфонического макроцикла XX века). Взаимовлияния вербальных жанров и симфонии,

имевшие место в композициях XX столетия, наблюдаются и в позднем творчестве.

Аналитический *второй параграф* дается с подробным рассмотрением аспектов содержания и музыкальной ткани каждой из поздних симфоний, что предваряется обоснованием их выбора для исследования.

Главенствующими были два обстоятельства. Первое связано с семантической составляющей Симфонии №27. Цифра «27» (как и цифра «33») является для С. М. Слонимского символичной, связанной, прежде всего, с историей отечественной симфонии XX века и личностью Н. Я. Мясковского, завершившего на этом опусе путь симфониста. В период становления композиторской индивидуальности стиль Мясковского оказал на молодого Слонимского огромное влияние. К моменту окончания консерватории увлечение его музыкой было самым значительным.

Завершив Симфонию №26, композитор случайно обнаруживает эскизы своего раннего скрипичного концерта, написанного ещё в студенческие годы под влиянием Н. Я. Мясковского. Тематический материал этого сочинения не был ранее использован и Слонимский решил включить в свою новую Симфонию №27 дорогие его памяти темы.

Эта композиция появляется на пике симфонического *crescendo* – в завершение 2009 «симфонического» года, который открылся Симфонией №21 «Из “Фауста” Гёте». Симфония №27 обозначилась как в своём роде высшая точка творческой активности мастера в данный период. В этой партитуре композитор, по его словам, отдаёт «дань искреннего преклонения перед трагическим уделом человека, который столько сделал для своей страны и в музыке, и в педагогике».

Если в случае с Симфонией №27 посвящение было данью памяти музыканта, близкого автору, то в связи с Симфонией №28 посвящение выражает протест, адресованный «врагам» композитора, его тенденциозным критикам.

Программа Симфонии №28 снабжена предуведомлением, подзаголовком – анти-посвящением: «Посвящается моим врагам – антимузыкальным критикам, постоянно помогающим автору-бретёру преодолевать скуку и лень, переплавлять гневную реакцию в творческую энергию. Чем больше брани и запретов – тем больше симфоний, тем заинтересованнее аудитория. Благодарный автор».

Анализ музыки показал, что вербальный ряд несет в себе программный смысл, так как многое в структуре содержания симфонии обусловлено именно гневом анти-посвящения. Симфония №28 – грозный манифест композитора, высказанный колючим, острым музыкальным языком. При этом здесь обнаруживается почти классическая чёткость общей структуры. Например, первая часть написана в сонатной форме, которая нечасто появляется в поздних партитурах Слонимского. В данном случае композитор использует её «назло критикам, так как – сонатная форма считается устаревшей». При этом она усложнена значительным количеством контрапунктических тонкостей, разнообразных фугато, вертикальными и горизонтальными перестановками, бесконечными канонами. Густое полифоническое сплетение голосов фактуры определяет особенности тематизма. Так, все темы симфонии – лаконичны, собраны, немногословны, что делает их удобными для многочисленных контрапунктических приёмов, имитаций и фугато. Особая жёсткость и напряжённость звучания обуславливается средствами оркестрового контрапункта при *divisi* микрополифонии пластов. Назойливое повторение одних и тех же мотивных групп и тем вызывает ассоциации с чем-то тупо навязчивым. Отсюда создаётся впечатление как бы многократно повторенных отдельных слов, фраз, мыслей, формулировок.

Четырехчастная Симфония №29 представляет собой цикл с оригинальным планом наполнения образных сфер каждой части. В симфонии представлены две взаимодополняющие стихии: лирическая и активно-действенная. В древнекитайской философии их обозначали как

энергии Инь и Янь (женское и мужское начала). В симфонии они рассредоточены таким образом, что первая и третья части образуют лирико-философскую линии, а вторая и четвертая увлекают в мир танцевальности, которая временами граничит с агрессией. Внутри данных сфер также существуют различные градации обозначенных образов. В звуковой сфере, многоплановой и очень подвижной, налицо явления, обусловленные игрой красок разных оркестровых звучностей, что позволяет утверждать, что в Симфонии №29, прежде всего, тембр становится одним из основополагающих факторов развития.

Другим образцом программного опуса в симфоническом творчестве Слонимского стала Симфония №30, законченная, как и Симфония №29 в начале 2010 года. Здесь аллюзии на сюжетность проявляются в жанровых подзаголовках трех частей: эпико-героической «Былине», «Протяжной», с оттенком глубокой меланхолии, и стремительной вихревой «Плясовой». Сходный принцип обобщённой программности, где в качестве основы также избраны жанры народной музыки, находим в Симфонии №7 (1984) первого макропериода; её части: I. Pastorale (Пастораль); II. Fistola cromatica (Хроматическая свирель); III. Burlesca (Бурлеска); IV. Monodia (Монодия); V. Ballo popolare (Народный танец). Но если в ранней симфонии композитор опирался на западноевропейский фольклор (в том числе – на немногочисленные образцы древнегреческого), то в Симфонии №30 – на русский. Три части укладываются в последовательность: от экспозиции главного, богатырского образа, через лирический центр к суммирующему итогу. Отсутствие же скерцозной составляющей восполнено в «Плясовой», финале симфонии.

Особое внимание в анализе трёх поздних симфоний, №31, №32, №33, уделено раскрытию средств воплощения их трагедийной глубины. В центре внимания каждой из них оказывается тема страданий и смерти. В связи с этим композитором органично введены мотив креста и интонации средневековой секвенции *Dies irae*, к которым Слонимский каждый раз

подходит по-разному, что демонстрируется образно-смысловым различием трёх партитур, основанных на близкой драматической идее и объединенных сквозной мотивно-интонационной фабулой.

В первой симфонии триптиха концепция беспросветно трагична. В Симфонии №32 – при той же окраске главного образа, ток музыки внешне менее экспрессивен, но, несомненно, он весьма напряженный. В Симфонии №33 вновь встречаем тип программности с подзаголовками каждой из частей (как в Симфонии №30). Но если в последней композитор обращается к традициям русской жанровой музыки, то Симфония №33 решена им как романтический цикл, состоящий из двух крупных частей - *Lamento* и *Danse Macabre* с небольшим Эпилогом. Он выполняет функцию коды симфонии и выделен в отдельный раздел. Цикл зиждется на непримиримости антитез борьбы добра и зла, что порождают образ и антиобраз, тему и антитему. Цельность цикла обеспечивается его внутренними интонационными связями, единой мотивной основой, трактуемой то как лик жизни, то как образ смерти (в духе традиций Ф. Листа).

Заключение «Стиль поздних симфоний С. М. Слонимского» обобщает и подытоживает наблюдения, сложившиеся в анализе всех поздних симфоний. Прежде всего, это их содержательный пласт, особенности раскрытия программы в каждой из симфоний. В них программность присутствует всегда, но в разных формах. В отдельных случаях смысловую суть проясняют посвящения или заглавия частей (№№27, 28, 30, 33). Помимо этого, большое значение имеют принципы инструментального театра, которые раскрываются во всех без исключения симфониях. Порой драматургия выстраивается на основе тембровой логики. В некоторых опусах программа кроется в самой образной характерности тематического материала, как, например, в симфониях №№31, 32, 33, в которых использованы исторически устоявшиеся символы (мотивы, интонации).

Мироощущение композитора остро драматично. Уже с Симфонии №1 ярко обозначились две противоборствующие, противостоящие друг другу силы. Одна - это агрессия окружающего мира. Другая – сфера идеалов: духовных, нравственных и, конечно, музыкальных. Как в начале пути Слонимского-симфониста, так и сейчас – первая сфера связана с танцевальной музыкой, с активностью, но однообразием ритмических построений (как, практически, во всех поздних симфониях, кроме симфоний №№ 27, 30), вторая же, наоборот – с монологичностью и русской песенностью (без исключения во всех поздних симфониях).

В сравнении с более ранними симфоническими композициями, в поздних симфониях, в их семантической составляющей находим присутствие стабильных и мобильных черт. Стабилен всегда наличествующий конфликт, его глубокая концепционная основа. Мобильными выступают средства его воплощения: обострённость контрастов, формы частей, методы развития, некоторые элементы языковой и оркестровой палитры.

В поздних симфониях, в отличие от ранних, уже не появляются жанры эстрадной музыки: поп-, рок-, джаз- и других музыкальных направлений. Конфликт может быть выражен нарочито абстрактно, как в симфониях №№ 28, 31, 32, – путём обострения антагонизма контрастных тембровых групп. Обостряют фоннику поздних симфоний авангардные приемы композиции с опорой на различные интервальные и гармонические центры. На другом полюсе - иные образные формы воплощения, как, например, в симфониях №№ 28, 33. Неумолимое движение жизни и смерти воплощено в двух частях в Симфонии №33, где в коде Эпилоге наплывают образы первой (ламентозной) части, что сметаются ураганом смерти во второй. Здесь композитор опирается на принцип инструментального авангардного театра.

Наблюдается мобильность структуры симфонии как жанра («это жанр естественный, совершенно свободный, сегодня нет каких-либо ограничений, предписанных форм»). Слонимский не просто отказывается от сонатной

формы (которая появляется только в первых частях симфоний №№27, 28): он приходит к свободной, сквозной структуре, где возможно говорить лишь о становлении новых тематических комплексов на протяжении всей формы. Имеется в виду то явление, которое автор обозначает как «венки мелодий», что встречается в симфониях №№ 29, 30, 31, 32. Однако подчеркнем: при всей гибкости, с которой он подходит к строению поздних симфоний, неизменными остаются наличие смыслового контекста, значительность тематизма, энергия симфонического развития.

При этом в поздних симфониях мастер тяготеет к стабильности общей структуры. В них доминирует трехчастное построение цикла. Из семи анализируемых партитур четыре имеют трехчастное строение (№№28, 30, 31, 32), две – четырехчастное (№№27, 29), одна – двухчастное с кодой-эпилогом (№33).

Четырехчастные циклы формируются по сходному принципу: главный образ экспонируют первые части (не *allegro*) в спокойном движении. Скерцо остро-ритмические, основаны на танцевальных формах движения. Медленная часть характеризуется философски окрашенной лирикой, а завершает композицию стремительный многотемный финал. Стоит отметить, что партитура двухчастного цикла Симфонии №33 формально имеет деление на три части, среди которых заключительная примыкает ко второй («Пляске смерти») как кода-эпилог. Особенностью трехчастных циклов становится обязательное появление главной темы в финале, которая образует структурную арку (данное явление отмечается также в четырехчастном цикле Симфонии №27). Тема не всегда предстает в своем первоначальном облике: трансформация происходит соответственно композиционному замыслу. В трех случаях – возвращение следует в кульминационном разделе симфонии (№30, №32, №31), в двух других – интонации главной темы первой части проступают уже в главной теме финала (№27, №28).

Мелодическая система симфонических циклов отличается сложностью и разнообразием. Выделим главные составляющие:

- фольклорная, разнонациональная мелодика составляет интонационную базу тематизма, в котором преобладают попевочные структуры (№№ 27, 29, 30, 31, 33);
- ренессансная (средневековая европейская) мелодика кладется в основу танцевальных тем скерцозных разделов (№№ 27, 28, 29);
- в мелодике, обусловленной хроматической тональностью, наблюдается усложнение интонационных структур, разнонаправленные альтерации, порой отсутствие тонального центра (симфонии №№ 31, 32, 33);
- quasi-античная монодия опирается на микрохроматику и четвертитоны, что позволяет их применить и в авангардном типе письма.

Гармоническая составляющая музыкального языка тесно связана с жанровой стороной симфоний:

- в тематическом материале с русской фольклорной основой доминируют лады народной музыки (в особенности – *дорийский*), благодаря полифоническим подголоскам гармония усложняется введением обильных разнотоновых наслоений и приобретает черты полиладовости (№№ 27, 29, 30, 31, 33);
- в тематизме, связанном с ренессансным стилем, гармония несет в себе черты средневековой модальности, ясности внутритональных сопоставлений, фактура в таких случаях становится прозрачной, разреженной (№№ 27, 29);
- в тематизме, основанном на хроматической тональности, гармонический облик обогащается наслоением нетерцовых тонов; в таких случаях гармонические структуры зачастую опираются на

нетерцовую интервальную систему строения аккордов (№№ 31, 32, 33).

Стоит отметить большую роль сонорных элементов (в том числе и шумовых) и включение в симфонические партитуры алеаторических эпизодов.

Полифоническая составляющая фактуры симфонических партитур опирается на:

- принцип, разработанный Слонимским в его новом авторском жанре *мотетных инвенций*, который опирается на такую полифоническую вязь фактуры, где каждый новый вступающий голос не имитирует предшествующий, а продолжает развитие главного тематического элемента (симфонии №28, 29, 31, 32, 33);
- часто используемый классический имитационный принцип (в ансамбле тематических голосов и подголосков, встречается во всех поздних симфониях), а также фугированное изложение тематического материала (№№ 28, 30, 31, 32, 33);
- развитую систему микрополифонии (№№ 28, 31, 32, 33);
- обилие нетематических контрапунктических линий фактуры (во всех поздних симфониях);
- контрапункт различных тем (№№ 28, 31, 33).

Оркестр поздних симфоний разнообразен и может быть охарактеризован различными определениями в зависимости от того, какую функцию он выполняет, или на какие функциональные группы подразделяется. Отметим, что композитор всегда обращается к большому симфоническому оркестру, вне зависимости от последующего использования его возможностей. Довольно часто в партитуре возникает ансамбль солистов, что скорее относится к сфере камерного оркестрового письма. Данная особенность встречается нередко, но не становится главенствующей, а лишь вписывается в спектр различных приемов использования всей массы симфонического оркестра.

Важна роль оркестра в становлении формы, когда смена принципа оркестровки выражает переход от одной части формы к другой на её внутренних гранях (№№ 29, 31, 32). Осуществляется это через усиление роли тембровой драматургии. Голоса оркестра естественным образом являются линиями в полифонической вязи партитуры (№№ 27, 28, 30, 31, 33). Не менее важную роль играют отдельные тембры как краски (красочно-колористическая функция – во всех симфониях без исключения).

Множество факторов указывает на особо чуткий тембровый слух Слонимского. Имеет место развитая система групповых solo, выделение солистов оркестра (по принципу *тембров-персонажей*), повышение роли образно-смысловых и драматургических функций группы ударных инструментов. Ставшие определяющими в симфониях Слонимского в XX веке, стилевые черты на новом уровне проявляются в позднем симфонизме. К примеру, группа ударных инструментов отличается невероятным разнообразием. В каждой симфонии, начиная с Симфонии №27, список ударных инструментов занимает самое видное место в перечислении участвующих групп: при использовании по 4-5 (в среднем) голосов у струнных, деревянных и медных духовых, в ударной группе насчитывается порой до 20-ти различных видов инструментов. С одной стороны, это демонстрирует расширение состава группы с целью обогащения её красочных возможностей, с другой – повышение роли ударных в проведении тематического материала. Напомним о фугато ударной группы (№ 28, 33), о каденциях (№№ 29, 31, 32), о ритмических эпизодах ударных (*Allegro furioso* № 31), о программной трактовке различных тембров ударных инструментов («стук костей» №№ 31, 33).

В использовании групп струнных и духовых инструментов огромна роль микрополифонии. Выделяются предпочтения композитора относительно тембров деревянных духовых инструментов: главенствующие образы связаны именно с ними. Многочисленные тому примеры содержат партитуры симфоний №№ 27, 29, 30, 31, 33.

В оркестре поздних симфоний сохраняют важную роль нетрадиционные приемы игры, появившиеся в партитурах Слонимского-симфониста ещё в начале его пути. К примеру, это касается тех эпизодов, где струнные и медно-духовые инструменты трактуются как ударные: струнные ударяют винтом смычка по подгрифнику, пальцами по декам или исполнители на деревянных и медных духовых инструментах ударяют по мундштукам (наиболее яркие примеры: № 31, 33). К явлению перформативности относим пение оркестрантов (№32).

Развитая система тембровой драматургии в симфониях характеризуется:

- обособлением групп инструментов по принципу «антифона», их сопоставление, противопоставление, взаимовлияние.
- многоуровневой дифференциацией внутри тембровой группы (многочисленные *divisi*).
- индивидуализацией внутри той или иной группы оркестра характерного тембра солиста.

Для Слонимского последнее в оркестре – важнейший аспект звучания.

Таким образом, *Заключение* «Стиль поздних симфоний С. М. Слонимского» является итогом разнонаправленного рассмотрения симфонических полотен композитора, где каждый из разделов обобщает и собирает всё, что было выявлено при анализе симфоний.

В завершении работы обзорно представлены самые новые симфонические опусы композитора. Они продолжают линию его симфонического творчества, это «Восхождение и триумф» и «Симфонический распев», который сам автор определяет как одночастную симфонию. В данном разделе также указываются пути развития темы *Слонимский-симфонист* и те направления, которые еще предстоит осветить и разработать в новых исследованиях о творчестве петербургского мастера.

*Публикации по теме диссертации в изданиях, рекомендованных
Высшей аттестационной комиссией
при Министерстве образования и науки Российской Федерации:*

1. *Валитова М. Г.* Сергей Слонимский и Генрих Орлов: страницы истории отечественной симфонии [Текст] / М. Г. Валитова // Музыкаведение. — 2019. — С. 3–9 [0,8 п. л].
2. *Валитова М. Г.* Былина, Протяжная Плясовая: образный мир Тридцатой симфонии Сергея Слонимского [Текст] / М. Г. Валитова // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2019. — №3. — С. 61–70 [0,8 п. л.].
3. *Валитова М. Г.* Слово крупнейшего симфониста о мелодике [Текст] / М. Г. Валитова // Музыка и время. — 2019. — № 4. — С. 33–35 [0,2 п. л.].

Статьи, опубликованные в других изданиях

1. *Валитова М. Г.* Симфония №27 памяти Н. Я. Мясковского [Текст] / М. Г. Валитова // Сергей Слонимский – собеседник / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. — СПб.: Композитор, 2015. С. 170 – 181 [0,9 п. л.].
2. *Валитова М. Г.* Симфония №29: авторские комментарии к анализу [Текст] / М. Г. Валитова // Сергей Слонимский – собеседник / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. – СПб.: Композитор, 2015. С. 182 – 190 [0,8 п. л.].
3. *Валитова М. Г.* О концепции Симфонии №33 Сергея Слонимского [Текст] / М. Г. Валитова // Школа молодого исследователя. Сборник научных трудов. Вып. 6 (13). По материалам конференций в Союзе Московских композиторов. – М.: РИТМ, 2017. С. 153 – 162 [0,8 п. л.].

Участие в публикации в качестве редактора-составителя:

1. Сергей Слонимский – собеседник / Ред.-сост. Е. Б. Долинская, М. Г. Валитова – М.: МГИМ имени А.Г. Шнитке, 2014. — 204 с. [12,7 п. л.]; 2-е изд. – СПб.: Композитор, 2015. — 196 с. [12,2 п. л.].