

ХУДОЖЕСТВЕННО-СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ БОЛЬШИХ ПОЛИФОНИЧЕСКИХ ЦИКЛОВ XX ВЕКА

*Работа представлена кафедрой теории и истории музыки
Астраханской государственной консерватории.*

Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор Л. П. Казанцева

Автор статьи обращается к большим полифоническим циклам XX в. в творчестве отечественных композиторов и выявляет их художественно-содержательные особенности, для чего прибегает к типологии общеэстетических тем в музыке.

The author of the article considers large polyphonic cycles of the 20th century in the creative work of the Russian composers and reveals their artistic and semiotic features, resorting to the typology of aesthetical themes in music.

В отечественной музыке XX в. большой полифонический цикл – «сверхцикл» (Т. Франтова) или «суперцикл» (И. Кузнецов) – переживает настоящий ренессанс, особенно во второй половине столетия. Возродившись в рамках типовой структуры из 24-х циклов «прелюдия – fuga» и в новых композиционных решениях, он смог отразить насущные проблемы современного мира, доказать свою востребованность вплоть до начала XXI в. Основопологающей причиной такого явления можно считать способность сверхциклов полно и многогранно раскрывать крупные общеэстетические темы. С целью выявления спектра подобных тем и особенностей их воплощения в современных полифонических опусах обратимся к типологии общеэстетических тем, разработанной в музыкознании Л. Казанцевой.

Собственно музыкальными называются темы, обладающие исключительно **музыкальной** специфичностью – профессионально-технологической, «ремесленной». Современные полифонические циклы отражают особые профессиональные проблемы музыкантов, последовательно решают поставленные композитором задачи. К примеру, Л. Бобылев создает уникальное по замыслу «белоклавишное» произведение – цикл «Диатоническая полифония» (1987), в котором воплощает идею творения природы музыки – звуков диатонических и хроматических. Семь малых циклов «прелюдия – fuga» выстраиваются по белым клавишам от «до» до «си», вмещая в себя все ладовое разнообразие эпохи Средневековья и освоенные веками полифонические формы (мотет, пассакалию, фугу, ричеркар, инвенцию, токкату). Выход из чистой семиступенной

диатоники происходит в последней фуге, где хроматические тоны внедряются в музыку цикла на мелодию хорала «Es ist genug». В итоге диатоника и хроматика сходятся в одной унисонной точке $eis=f$, которая в диатоническом ряду расположена посередине (c d e $eis=f$ g a h) и символизирует гармоническое единство всех музыкальных тонов.

В крупном цикле «34 прелюдии и фуги» В. Бибик ставит техническую задачу принципиальной неповторяемости метрических размеров. «Нетактированные прелюдии» композитора сочетаются или с такими же фугами или с фугами в необычном, редко используемом размере: 18/8, 10/4, 15/8, 5/2, 11/4, 14/4, 15/16, 12/4, 17/8, 13/8, 19/8. Таким образом, цикл воспринимается как своеобразное гигантское «ритмическое капричио», так как максимальная свобода метроритма каждой пьесы и непредсказуемое появление размера в фуге связано с эффектом неожиданности, контраста, «капризно-го» поворота.

Отчасти к музыкальной теме можно отнести цикл Р. Щедрина «24 прелюдии и фуги» из-за последнего цикла, зеркально отражающего первый номер, что можно рассматривать не только как тематическую арку, скрепляющую сверхцикл, но и как отражение композиторского мастерства в освоении технологической системы обратимости. Но особенно соответствует музыкальной теме другой цикл композитора – «Полифоническая тетрадь», где последовательно представлены полифонические жанры (инвенция, мотет, фуга, пассакалия) и полифонические приемы (увеличение, инверсия, виды контрапунктов, бесконечный канон), а последняя пьеса «Полифоническая мозаика» смонтирована из фрагментов всех предшествующих 24-х пьес и демонстрирует пример суммирующей формы (Н. Рыжкова), симультанной формы (Т. Франтова) или формы с симультанной репризой (В. Холопова).

Большие полифонические циклы воплощают и «темы *общехудожественной направ-*

ленности, роднящие музыкальное творчество с другими видами искусства»¹. Особенно ярко здесь представлено отношение к человеку, художнику, композитору-современнику, предшественнику. Свообразными «музыкальными приношениями» можно считать циклы «Симфонические фуги» (1972) И. Ассеева, «24 прелюдии и фуги» (1989) Ю. Гонцова, «Игра стилей» (2000) Л. Любовского. Создавая свой цикл, астраханский композитор Гонцов сначала даже назвал его музыкальным приношением, посвятив великим полифонистам – Баху, Шостаковичу и Щедрину (с цитированием фрагментов их музыки). Однако вскоре в орбиту воспевания попали другие композиторы, что выразилось в особом элегическом колорите цикла № 17, где композитор воспроизводит кадансовый оборот прелюдии П. Чайковского из цикла «Прелюдия и фуга», эпичности прелюдии № 16 и народности, песенности последней фуги № 24, которые связаны с творчеством М. Мусоргского. Игра и кураж слышатся в цитировании тем из опер Дж. Россини и В. Моцарта. Таким образом, хорошо знакомые темы конкретизируют содержание баянного цикла и помогают автору в создании музыкального приношения.

Символика баховского имени также может свидетельствовать об акте посвящения. Например, для А. Бреннга тональной и числовой идеей его цикла «4 прелюдии и фуги» (1999) стали инициалы Баха – В, А, с, h. Нередко музыкальное приношение имеет вид надписи-посвящения, что характерно для многих современных циклов, ведь память о современниках, как признается С. Слонимский, «должна быть доброй и благодарной»². Его цикл снабжен посвящением дорогому учителю А. Должанскому. Композитор В. Бибик свой цикл «34 прелюдии и фуги» посвятил отцу, как и Р. Щедрин. На титульном листе полифонического цикла «24 прелюдии и фуги» Г. Мушеля написано: памяти узбекского поэта и мыслителя XV в. Алишера Навои. Другой 24-частный

цикл – Ю. Гонцова – посвящен учителю Б. М. Егорову, «Полифоническая тетрадь» К. Сорокина – А. Эшпау а «24 прелюдии и фуги» для гитары И. Рехина – первому исполнителю, гитаристу В. Терво.

Однако наиболее яркое воплощение в больших полифонических циклах получают темы *общечеловеческой значимости*, «специфичность которых лежит не в сфере музыки и даже не в области искусства, а в пространстве духовного опыта человека»³, и которые обладают высокой степенью обобщенности. Они выявляют связь музыки с наукой, религией и философией.

Широко представлена в полифонических циклах тема человеческой жизни, которая поднимает вечные вопросы бытия, особенно такой, как *Жизнь и Смерть*. Художников всех времен интересовала человеческая судьба, земной путь человека, наполненный радостями и горем, и итог его крестного пути – смерть, неминуемо ожидающая каждого в последние минуты жизни. Многочастность композиции сверхцикла дает композиторам неиссякаемые возможности отражения многоцветной палитры человеческой жизни от рождения до смерти. Циклы Р. Щедрина, А. Флярковского («24 прелюдии и фуги»), А. Пирумова («12 прелюдий и фуг») по-своему отражают эту тему, но, пожалуй, наиболее ярко, наглядно, почти иллюстративно ее демонстрируют 24 прелюдии и фуги С. Слонимского. Проблему крестного пути человека композитор уподобляет шествию по кругам ада и трактует в свете современного состояния культуры с признаками апокалиптического сознания.

В связи с особым апокалиптическим ощущением жизни в XX в. художники все чаще обращаются и к теме *Времени и Вечности*. Так, программа полифонического цикла Д. Смирнова «Растекшееся время» (текст Т. Элиота читается пианистом параллельно с исполнением полифонического опуса) явно ориентирует на выражение про-

блемы времени в современном мире. Хронологическое создание цикла на протяжении 33-х лет (1967–1999) уже концептуально. Название произведения метафорично: в нем заключен сложный символический смысл, который служит отправной точкой в разворачивании художественного целого. Музыкально категория вечного, удаленного от бытия человека, оформляется в виде нерельефного интонационного материала (ходы на тритон, б. 7, 12-звучная серия), регистровой необъятности, быстрого перемещения в многомерном «бездонном» пространстве.

В «безумном мире» XX столетия величие человеческой души противостоит обществу, поправшему свою духовность. Взаимоотношения художника и общества (власти) раскрывает тема *Человек и Общество*. В цикле А. Караманова «15 концертных фуг» (1964) своеобразно воплотилось все то тяжелое время 60-х гг., как назвал его композитор – «кровавое время», когда творчество художников «было в тисках», и о свободе самовыражения не могло быть и речи. Композитор признавался: «Было ощущение, что берут нож и вонзают в твое живое существо, в живой творческий процесс»⁴. Его творчество становилось более трагичным: фуги из цикла – это «страшные фуги».

В современном мире, отмеченном нервными стрессами урбанизированного общества, грандиозными социальными потрясениями и катаклизмами, в мире, живущем под постоянной опасностью тотального уничтожения, народное мирозерцание предстает как идеал целостности, хранитель нравственных ценностей и бессмертной жизненной силы. Большие полифонические циклы («24 прелюдии и фуги» (1970) И. Ельчевой, «Фантазии и фуги» (1986) Н. Полинского) отражают тему сохранения истоков, памяти прошлого, воплощением которого в музыке становится *фольклор*. Уникальность каждой нации, ее неповторимость и

ОБЩЕСТВЕННЫЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ

особый строй музыки переданы в опусе Н. Польшинского с помощью тональных решений (24 тональности в свободном порядке), ладовых и ритмических особенностей народных напевов.

Таким образом, большие полифонические циклы отечественных композиторов XX в. отражают широкий спектр образов, созидающих темы музыкальные, общехудожественные и общечеловеческие.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Казанцева Л. П.* Основы теории музыкального содержания. Астрахань: Факел, 2001. С. 232.

² *Слонимский С. М.* Бурлески, элегии, дифирамбы в презренной прозе. СПб.: Композитор, 2000. С. 18.

³ *Казанцева Л. П.* Указ. соч. С. 232–233.

⁴ *Тевосян А. Т.* Откровение и благовествование Алемдара Караманова // Музыкальная жизнь. 1990. № 17. С. 8.