

**Е.А. ШАЛДАЕВА**  
(Оренбург)

### КАДЕНЦИЯ СОЛИСТА В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ КОНЦЕРТАХ СЕРГЕЯ СЛОНИМСКОГО

*Рассматриваются каденции солиста в инструментальных концертах С. Слонимского, раскрываются понятия традиционно-виртуозного и нового типов каденций в его творчестве. Сольные каденции анализируются с точки зрения их интонационного содержания и функциональной значимости в произведении.*



Ключевые слова: концерт, каденции, новый тип, Слонимский, функции.

Инструментальный концерт – один из самых популярных и востребованных жанров инструментальной музыки. В течение трехвековой истории он подвергался различным метаморфозам, но при этом сумел сохранить свое лицо и место в музыкальной культуре. Многоликий и переменчивый, концерт в XX–XXI вв. переживает период стремительного развития.

Концертное творчество С.М. Слонимского (род. 1932) в полной мере отражает ведущие тенденции современного музыкального искусства. При этом композитор, с одной стороны, опирается, на некий жанровый канон концерта, с другой – демонстрирует свою концепцию жанра, собственный стиль.

Всего в творчестве Слонимского насчитывается десять инструментальных концертов\*. Значительному обновлению в них подвергается такая важная составляющая жанра, как ка-

\* Приведем составленный нами каталог инструментальных концертов С. Слонимского:

1. Концерт-буфф для камерного оркестра (1964).
2. Концерт для симфонического оркестра, трех электрогитар и солирующих инструментов (1973).
3. Концерт для скрипки и камерного оркестра «Весенний» (“Concerto primaverile”) (1983).
4. Концерт для гобоя и камерного оркестра (1987).
5. Концерт для органа и струнного оркестра «Славянский» (1988).
6. Концерт для фортепиано, струнных, флейты и ударных «Еврейская рапсодия» (1997).
7. Концерт для виолончели и камерного оркестра (1998).
8. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром (2001).
9. Концерт для альта и камерного оркестра «Трагикомедия» (2005).
10. Концерт-симфония для альтовой домры и симфонического или народного оркестра (2005).

денция. В этой статье мы рассмотрим каденции из шести концертов композитора: Весеннего, Славянского, Виолончельного, Второго фортепианного, Еврейской рапсодии и Трагикомедии для альта и камерного оркестра.

Заметим: термин *каденция* по-разному расшифровывается в музыкальных словарях и энциклопедиях. Ю.Н. Холопов в Большой советской энциклопедии трактует каденцию как виртуозный сольный эпизод в инструментальном концерте; как бы свободную фантазию на темы концерта [15]. The New Grove: Dictionary of Music and Musicians (Словарь Гроува о музыке и музыкантах – пер. здесь и далее наш. – Е.Ш.) дает следующее описание каденции: “cadenza – a virtuoso passage inserted near the end of a concerto movement...” (каденция – виртуозный эпизод, расположенный ближе к концу части концерта...) [1, с. 586]. В музыкальном словаре Гроува под ред. Акопяна отмечено, что «в типичном случае главная, наиболее развернутая, каденция помещается перед кодой первой части концерта, менее обширная – перед кодой финала. <...> В некоторых концертах 19 века каденции помещаются ближе к середине части. Иногда концерт открывается развернутыми каденциями ...» [3, с. 368]. The New Grove: Dictionary of Music and Musicians упоминает о том, что, начиная с эпохи классицизма, “some concertos specify a cadenza in each movement...” (некоторые концерты предусматривают каденцию в каждой части...) [1, с. 595].

Взяв эти определения за отправную точку, можно сказать, что каденции Слонимского представляют собой виртуозный сольный эпизод, развернутую сольную импровизацию. Их местоположение весьма разнообразно: они могут встречаться в любом разделе формы и выполнять при этом различные функции.

Так экспонированная в начале произведения каденция выполняет драматургическую функцию завязки. Однако может восприниматься и «как эпитафия, либо вершина-источник и своего рода отправная точка для последующего движения» [6, с. 70]. Такова, например, первая каденция Славянского концерта, совмещающая в себе функции эпитафии и главной партии первой части. Каденция состоит из шести внутренне емких фраз, находящихся между собой в отношениях «вопрос-ответ-вопрос» и создающих ситуацию внутреннего диалога. Подобное решение сольной каденции предельно ярко демонстрирует ди-

алогическую природу жанра и при этом дает энергетический импульс последующему движению.

Каденция может возникнуть и в точке золотого сечения формы, например на стыке разработки и репризы, либо как раздел в центральном эпизоде. Так, каденция первой части Славянского концерта (ц. 14), находящаяся между разработкой и репризой, выполняет функцию углубления конфликта между протагонистом и антагонистом. Подобную же функцию несет каденция из третьей части Славянского концерта (ц. 47 – средний раздел эпизода D), а также две каденции Трагикомедии (цц. 11, 14 – главная и побочная партии в репризе соответственно).

Во Втором фортепианном (ц. 7), Весеннем (цц. 12, 23), Виолончельном (ц. 17) и Славянском (ц. 19) концертах каденции связаны с кульминационными моментами. В первых двух концертах они размещаются на стыке разработки и репризы. В Виолончельном концерте каденция расположена в конце второго эпизода классического рондо, а в Славянском концерте каденция играет роль побочной партии в репризе первой части.

В конце сочинения каденции в основном выполняют функцию кульминации всего произведения и звучат перед кодой или внутри нее как финал, итог развития. Таковы каденции в Славянском (ц. 53), Весеннем (ц. 36 – вместо проведения темы рефрена), Втором фортепианном (ц. 58 – внутри репризы третьей части, вместо проведения темы А гл. п.) концертах, в Трагикомедии для альты (ц. 32) и Еврейской рапсодии (ц. 46).

Заметим, что интонационное содержание каденций Слонимского весьма разнообразно. Их можно поделить на три неравные группы: каденции разработочного характера, построенные на ведущих темах концерта; каденции, где опора на ведущие темы концерта сочетается с последующим переходом к импровизации, и, наконец, каденции свободного характера.

Последняя группа представлена каденциями из Весеннего (ц. 12), Второго фортепианного (ц. 38) концертов, Еврейской рапсодии (средняя часть во вступлении) и составляет меньшинство. Подобного рода каденции – дань уважения Слонимского композиторам эпохи барокко, когда “the ‘true’ cadenza was characterized <...> by its rhapsodic, improvisatory character” («истинная» каденция носила <...> рапсодический, им-

провизационный характер) [1, с. 598]. Однако, в отличие от нетематических каденций Локателли, Торелли, Вивальди, Баха, которые, по сути, не имели ничего общего с исполняемым концертом, свободные каденции Слонимского неотделимы от концерта в целом. Так, финал второй части Второго фортепианного концерта (ц. 38) содержит вторгающуюся нетематическую каденцию солиста (десятая вариация). Смысловое единство здесь достигается за счет эмоционального характера, сходного с тем, который демонстрируют другие темы произведения, и общих форм движения, таких как равномерное движение шестнадцатых в каденции, напоминающих начало девятой вариации.

Более обширную группу составляют каденции, опирающиеся на тематический материал концерта, трансформирующиеся в виртуозную импровизацию. Это каденции в Трагикомедии для альты (цц. 11, 14), Еврейской рапсодии (ц. 46), Славянском (цц. 4, 14, 19 и 47), Виолончельном (ц. 17), Втором фортепианном (ц. 58) концертах.

Каденции же первого типа можно обнаружить во всех концертах. Они встречаются как в *самом начале*, так и в *конце* части или сочинения в целом. Каденции, играющие роль вступления, рефрена, главной партии в экспозиции, обнаруживают наиболее тесную интонационную зависимость от основного тематизма концерта. Подобные каденции можно обнаружить в Еврейской рапсодии, в Виолончельном, Славянском концертах, Трагикомедии для альты.

Каденция Второго фортепианного концерта (ц. 7) расположена между *разработкой* и *репризой* I части. Она состоит из нескольких разделов: первый построен на секундовой теме вступления, второй носит импровизационный характер. Из него постепенно прорастают отголоски темы, все более и более приобретающие характерные черты побочной партии и приводящие к третьему разделу каденции. Но вот опять резкая метаморфоза: полифоническое изложение сменяется торжественным аккордовым письмом, приводящим к четвертому разделу, построенному на секундовой интонации вступления, что создает некую тематическую арку в произведении.

В каденциях II и III частей Весеннего концерта (цц. 23, 36) используются элементы фактуры, данной во вступлении. А, например, каденция второй части Трагикомедии представ-

ляет собой изложение серийного ряда от *d'* главной партии первой части.

Заострим внимание и на других особенностях каденций у Слонимского. Композитор в своих концертах обращается как к объемным, чередующимся оркестровыми вставками, каденциям (Еврейская рапсодия, Виолончельный, Весенний, Второй фортепианный концерты), так и к кратким сольным построениям (Трагикомедия для альты ц. 11, 32; Славянский концерт ц. 4, 47). Наряду с традиционной виртуозной каденцией, он также использует «дуэтный», «рассредоточенный» и «монологический» типы каденций [6, с. 72].

Яркий пример «дуэтной» каденции представляет собой третья каденция (ц. 14) в Славянском концерте. Небольшая по объему, она охватывает шесть фрагментов, чередующихся между собой по принципу «медленно – быстро». При этом внутри них возникает некоторая репризность, поскольку третий и пятый фрагменты возвращаются к тематизму первого, а четвертый и шестой – к тематизму второго. Третий же фрагмент построен в форме диалога между солистом и оркестром. Таким образом, рождается новый вид каденции – «дуэтная» каденция, поручаемая протагонисту (солист) и антагонисту (оркестр).

Объемное вступление (до ц. 3) в Еврейской рапсодии представляется важнейшим в драматургическом плане. Здесь зарождается тема, пронизывающая все произведение подобно лейтмотиву. Вступление это содержит ряд разделов: первый, открывающийся небольшим оркестровым эпизодом, репрезентирует зародыш темы, обрисовывает ее основные очертания; второй строится как цепь виртуозных, импровизационно разворачивающихся интонаций; в третьем разделе тема окончательно оформляется, приобретая эстетические черты сурового псалма; следом за фортепиано эту тему подхватывает струнная группа и литавры, образуя четвертый раздел, в котором солисту отводится лишь второстепенная роль, и подготавливая переход к экспозиции. Здесь вновь реализуется идея «дуэтной» каденции, где в роли антагониста выступает оркестр.

Общее число каденций, как в концерте в целом, так и в каждой части, влияет на ее тип, рождая эффект «рассредоточенной» каденции. Так, во всех концертах Слонимского – Весеннем, Славянском, Виолончельном, Трагикомедии, Втором фортепианном концертах, Еврейской рапсодии – имеется по две и более каден-

ций. При этом они могут образовывать свою линию развития, независимую от движения других образных сфер произведения. Это подчеркнуто порой определенными интонационными переключками на расстоянии.

В Славянском концерте сольные разделы в разных частях не содержат прямых интонационных связей и различны в образно-эмоциональном плане. Однако четыре каденции первой части и две каденции третьей части образуют (каждые в своей части) эффект «рассредоточенной» каденции, поэтому ощущаются как единое целое, в котором одно построение вытекает из другого благодаря общему тематизму (в первой части это использование темы связующей партии и общих форм движения в импровизационных фрагментах каденций, а в третьей, написанной в форме рондо, – использование основной темы среднего раздела в эпизоде D) и приданию им значения *центра драматургических событий*.

Эффект «рассредоточенной каденции» в Весеннем концерте реализуется за счет использования варьированного мотива, который ассоциируется с птичьим щебетом, столь характерным для птичьей поры. В Виолончельном же концерте данный эффект можно наблюдать благодаря частичному использованию во второй каденции интонаций первой (секундовые вздохи, речитация).

В таких концертах, как Весенний, Виолончельный, Еврейская рапсодия, Трагикомедия для альты, Слонимский реализует принцип неvirtуозного, монологического концертирования. На первый взгляд может показаться, что термин входит в противоречие с основным принципом концертного жанра, заключающийся в диалоге исполнителей. Однако еще А.А. Потебня подчеркивал, что «мы говорим не только тогда, когда думаем, что нас слушают и понимают, но и про себя и для себя» [5, с. 305]. Таким образом, «даже один человек может вести диалог с самим собой или с другими людьми внутри себя. <...> Такой способ мышления можно назвать внутренним диалогом, а монолог называют иногда остановленным диалогом...» [4, с. 36].

По мнению А. Уткина, «монологическое концертничество предполагает особое решение проблемы инструментальной виртуозности, которая в данном случае состоит в тонком мастерстве речевой декламации на инструменте» [14, с. 79]. Закономерно, что при таком подходе каденция из сферы виртуоз-

ности модулирует в область напряженной медитации, нередко окрашенной в драматические тона.

Так, Виолончельный концерт открывается большой сольной каденцией – исповедью виолончели. Тема-монолог полна напряженных раздумий, поисками гармонии как внутри себя, так и в отношениях с внешним миром. Отсюда использование микрохроматики, крайних регистров диапазона, изменчивой динамической шкалы, которая колеблется от *ppp* до *sfff*, включая авторские указания *subito*. Не лишена каденция и виртуозных черт, что связано с присутствием в виолончельной партии техники двойных нот. Однако все это лишь сгущает драматические краски каденции.

В Трагикомедии для альты и камерного оркестра 4 каденции, две из которых – неvirtуозного типа. Первая открывает концерт, взяв на себя роль главной партии. Вторая каденция тоже исполняет тему главной партии, но в репризе. Развитый инструментальный монолог строится как внутренний диалог. Исполненный грусти и раздумий о целях и смыслах Бытия, звучащий на *p* в экспозиции, он достигает большого эмоционального накала в репризе (*f*), что подчеркнута авторской ремаркой *espressivo*, техникой глиссандо и модуляцией в импровизацию.

Подведем итоги. Можно сказать, что у Слонимского понятие каденции и, как следствие, «концертирования», которые традиционно ассоциируются с внешним блеском и виртуозностью, эволюционирует в сторону большей психологизации высказывания. При этом усиливается процесс тематического насыщения каденции, которая становится важным тематическим и драматургическим «узлом» произведения [2, с. 13]. Каденция может возникать на любом участке композиции – во вступлении, при проведении главной, побочной, партии, в экспозиции, репризе и коде. Она может выполнять любую функцию – от завязки центрального конфликта сочинения до кульминации всего произведения. Немаловажное значение имеет общее число каденций, выстраивающих собственную драматургическую линию.

Это позволяет композитору утверждать в своем творчестве новые, характерные для современного искусства виды каденций, к числу которых относятся «рассредоточенная», «монологическая» и «дуэтная» каденции. При этом их объединяет одно общее свойство – способность «цементировать» музыкальную

форму, «усиливать общую диалогическую напряженность концертного сочинения, подчеркивая его концертное начало как важнейший жанровый признак» [6, с. 72].

## Литература

1. Badura-Skoda E. Cadenza // The new Grove: dictionary of music and musicians ed. by S. Sadie. 1st. ed. L. : Macmillan, 1980. P. 586–593.
2. Денисова Е.Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века [Электронный ресурс] : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2001. URL : <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats2/av179.htm>.
3. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. д-ра искусствоведения Л.О. Аюпяна. М. : Практика, 2001.
4. Плеханова Т.Ф. Текст как диалог : моногр. Минск : МГЛУ, 2002.
5. Потебня А.А. Эстетика и поэтика. М. : Искусство, 1976.
6. Самбриш Е.Ю. Особенности реализации монологического концертирования в инструментальных концертах А. Эшпая // Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. 2007. № 2 (5). С. 63–72.
7. Самойленко Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2003.
8. Слонимский С.М. Еврейская рапсодия. Концерт для фортепиано, струнных, флейты и ударных [Ноты] // Партитура. СПб. : Композитор, 1999.
9. Слонимский С.М. Концерт «Весенний» для скрипки и струнного оркестра [Ноты] // Партитура. СПб. : Композитор, 1988.
10. Слонимский С.М. Концерт для виолончели и камерного оркестра [Ноты] // Партитура. СПб. : Композитор, 2001.
11. Слонимский С.М. Концерт № 2 для фортепиано с оркестром [Ноты] // Партитура. СПб. : Композитор, 2001.
12. Слонимский С.М. Славянский концерт для органа и струнного оркестра [Ноты] // Партитура. СПб. : Композитор, 2009.
13. Слонимский С.М. Трагикомедия для альты и камерного оркестра [Ноты] // Партитура. СПб. : Композитор, 2006.
14. Уткин А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов : сб. науч. тр. Л. : ЛГИТМиК, 1979. С. 63–84.
15. Холопов Ю.Н. Каденция // Большая сов. энцикл. / под общ. ред. А.М. Прохорова. 3-е изд. М. : Сов. энцикл., 1969–1978.

\* \* \*

1. Badura-Skoda E. Cadenza // The new Grove: dictionary of music and musicians ed. by S. Sadie. 1st. ed. L. : Macmillan, 1980. P. 586–593.

2. Denisova E.N. Neoromanticheskie aspekty v otechestvennom instrumentalnom kontserte posledney treti XX veka [Elektronnyy resurs] : avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2001. URL : <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats2/av179.htm>.

3. Muzyikalnyy slovar Grouva / per. s angl., red. i dop. d-ra iskusstvovedeniya L.O. Akopyana. M. : Praktika, 2001.

4. Plehanova T.F. Tekst kak dialog : monogr. Minsk : MGLU, 2002.

5. Potebnya A.A. Estetika i poetika. M. : Iskusstvo, 1976.

6. Sambrish E.Yu. Osobennosti realizatsii monologicheskogo kontsertirovaniya v instrumentalnykh kontsertakh A. Eshpaya // Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. 2007. № 2 (5). S. 63–72.

7. Samoylenko E.M. Zhanrovaya priroda instrumentalnogo kontserta i kontsertnoe tvorchestvo A. Eshpaya: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. M., 2003.

8. Slonimskiy S.M. Evreyskaya rapsodiya. Kontsert dlya fortepiano, strunnykh, fleyty i udarnykh [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 1999.

9. Slonimskiy S.M. Kontsert «Vesenniy» dlya skripki i strunnogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 1988.

10. Slonimskiy S.M. Kontsert dlya violoncheli i kamernogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2001.

11. Slonimskiy S.M. Kontsert № 2 dlya fortepiano s orkestrom [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2001.

12. Slonimskiy S.M. Slavyanskiy kontsert dlya organa i strunnogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2009.

13. Slonimskiy S.M. Tragikomediya dlya alta i kamernogo orkestra [Notyi] // Partitura. SPb. : Kompozitor, 2006.

14. Utkin A.N. O kontsertirovani i ego formah v sovremennoy instrumentalnoy muzyike // Stilevyie tendentsii v sovetskoy muzyike 1960–1970-h godov : sb. nauch. tr. L. : LGITMiK, 1979. S. 63–84.

15. Holopov Yu.N. Kadentsiya // Bolshaya sov. entsikl. / pod obsch. red. A.M. Prohorova. 3-e izd. M. : Sov. entsikl., 1969–1978.

### *Cadence of the soloist in the instrumental concerts of Sergey Slonimsky*

*There are considered the cadences of the soloist in the instrumental concerts of Sergey Slonimsky where there is revealed the notion of the traditional and virtuoso and the new type of cadencies in his creative work. Solo cadencies are analyzed from the point of their intonation contents and functional meaning in the work.*

Key words: *concert, cadencies, new type, Slonimsky, functions.*

(Статья поступила в редакцию 06.12.2013)

**Е.А. ЮНЕЕВА**  
(Волгоград)

### **ИСТОРИЯ СТАНОВЛЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ В ИТАЛИИ XVII В.**

*Описываются особенности возникновения консерваторий в Италии XVII в., анализируется система вокального образования, ставшая мощным фундаментом для развития современных методик обучения пению.*

Ключевые слова: *культура эпохи барокко, профессиональное музыкальное образование, консерватории, вокальное искусство.*

История становления профессионального музыкального образования уходит корнями в эпоху итальянского барокко, когда сложились устойчивые закономерности, обусловленные развитием важнейших тенденций в музыкальном искусстве. В первую очередь, это появление и становление оперы и, как следствие, – приоритет вокальных жанров в целом. В XVII в. обучение пению стало основой музыкального образования так же, как во второй половине XVIII в. обязательной стала игра на клавесине, а в XIX–XX вв. – на фортепиано. В настоящее время не подвергается сомнению тот факт, что эпоха барокко оказалась мощным фундаментом для развития современных методик обучения пению. В этой связи целями нашей работы ста-