

**ПОЛИФОНИЧЕСКАЯ СЮИТА ПАМЯТИ Д. Д. ШОСТАКОВИЧА
В. СИМОНОВА: АНАЛИТИЧЕСКИЙ ОЧЕРК**

*SUITĂ POLIFONICĂ DE V. SIMONOV
IN MEMORIA LUI D. SHOSTAKOVICH: ESEU ANALITIC*

*THE POLYPHONIC SUITE BY V. SIMONOV
IN MEMORIAM OF D.D. SHOSTAKOVICH: ANALITICAL STUDY*

ОЛЬГА СИГАНОВА,

преподаватель, кандидат искусствоведения,
Приднестровский высший музыкальный колледж им. А.Г. Рубинштейна, Тирасполь

Această lucrare prezintă o analiză muzicologică a Suitei polifonice În memoria lui D. Șostakovici, scrisă de compozitorul Victor Simonov în 1976, lucrarea ce a devenit un punct de reper nu numai pentru autorul ei, ci și pentru toți admiratorii marelui simfonist sovietic. Suita este un fel de dialog muzical, care a constituit un tribut precum și un omagiu al tânărului compozitor adus geniului recunoscut. Lucrarea include aluzii și citate din creațiile lui D. Șostakovici, organic întrețesute în materialul autorului V. Simonov, fapt care permite să o atribuim exemplelor strălucite ale muzicii memoriale.

Cuvinte-cheie: *suită polifonică, D. Șostakovici, Victor Simonov, In memoriam, muzică pentru orgă, ricercar, fugă, gigă, citat.*

The article presents a musicological analysis of The Polyphonic Suite In memoriam of D.D. Shostakovich written by Victor Simonov in 1976. This work has become a reference mark not only for its author, but also for all admirers of the creativity of the great Soviet symphonist. The Polyphonic Suite is a kind of an original musical dialogue that became the young composer's tribute and expression of gratitude to the memory of the recognized genius. The composition includes allusions and quotations from D.D. Shostakovich's musical works, organically interwoven in V. Simonov's material that allows to take it to bright samples of memorial musical compositions.

Keywords: *polyphonic suite, D. Shostakovich, Victor Simonov, In memoriam, music for organ, ricercare, fugue, gigue, quote.*

Полифоническая сюита Памяти Д.Д. Шостаковича В. Симонова существует в двух авторских редакциях. Первая версия сюиты в четырёх частях – Ричеркар, Фуга, Песня и Жига для готово-выборного баяна была написана в 1976 году в расчете на исполнение Вячеславом Помельниковым (позже – художественным руководителем Воронежского народного хора). Она зафиксирована только в авторской рукописи. Кроме

того, в фонотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств хранится ее запись, сделанная В. Коваль в апреле 1978 года.

Во второй редакции (1979 года) произведение было переработано для органа и включило в себя пять частей. Сохранив *Ричеркар*, *Песню и Жигу*, композитор написал новую *Фугу* и расширил цикл добавлением еще одного номера – *Прелюдии*, тем самым образовав малый полифонический цикл¹ (*Прелюдия и Фуга*) внутри сюитного цикла. Произведение было опубликовано в Киеве в 1990 году под названием *Сюита для органа Памяти Д. Шостаковича*. Первым исполнителем и редактором органной партии выступила Галина Булыбенко, ныне профессор Киевской консерватории.

Из заголовка произведения видно, что композитор сознательно акцентирует свое посвящение, имея в виду роль его объекта, во-первых, в своей композиторской судьбе, а, во-вторых, в своем творчестве. (В свое время Д. Шостакович проявил искреннее участие, дав В. Симонову рекомендацию для вступления в Союз композиторов СССР.) Написанная в 1976 году вскоре после смерти Д. Шостаковича, *Сюита* становится ярким примером мемориального сочинения - музыка крупнейшего советского симфониста стала «плюсом стилевого притяжения» для молодого композитора. Попытаемся определить, в какой мере и какими средствами В. Симонову удалось воссоздать ее стилевые приметы.

Полифоническая форма многотемного *Ричеркара* легла в основу I части сюиты. Вся часть состоит из четырёх разделов типа А В А₁ С с заключением, границы каждого из них отмечены появлением нового тематического материала.

Первый раздел выполняет экспозиционную функцию не только по отношению к первой части, но и ко всей *Сюите*. Именно в нём экспонируется весь арсенал выразительных средств, применённых композитором для реализации своего замысла. Первая половина раздела являет собой целеустремлённое восхождение декламационной мелодии, завершающееся местной кульминацией (такты 1-14). Сдержанный пафос ощущается в начальных широких секстовых ходах в темпе *Adagio*. Их упорное продвижение сдерживается мягкими ниспадающими малыми терциями, модальной «игрой» ступеней, переменным размером.

В кульминационный момент на вершине c^3 вступает тема-аллюзия на *Прелюдию № 23* из цикла *24 прелюдии и фуги* ор. 87 Д. Шостаковича, прерываемая в своем развёртывании хоральными аккордами. Краткая мелодическая связка плавно вводит во второй раздел *Ричеркара*, открывающийся теперь уже цитатой (4 такта) из той же 23 прелюдии. Отличающаяся «тонким интеллектуализмом...вольно текущей беседы просвещённых участников» [1, с. 183], она естественно продолжает начатое развитие. Тонкое интонационное родство мелодии В. Симонова и цитаты обеспечивается наличием в последней начального ниспадающего хода на сексту. Взятая в более подвижном темпе (*Sostenuto*), чем в оригинале (*Adagio*), она словно промелькнула, как подтверждение возникшим в первом разделе ассоциациям с *Прелюдией* Д. Шостаковича.

Следующее далее развитие включает в себя приёмы секвенцирования, двукратное проведение темы-цитаты, сначала в октавном удвоении и частичном увеличении, а затем с переносом её в низкий регистр. Всё это вместе с гаммообразными пассажами сопровождения, постепенно нарастающей динамикой вновь приводит к кульминации –

¹ В личной беседе автора с музыковедом Г. Кочаровой выяснилось, что у В. Симонова проявился особый интерес к изучению полифонической техники письма, полифонических жанров, сложившийся в классе полифонии Г. Литинского.

хоральным аккордам на *ff*. Однако, не сумев утвердиться, она сменяется стремительным низвержением в низкий регистр. Второй раздел заканчивается “смутным” и тревожным ожиданием (что выражает ритмически и интонационно неустойчивое движение).

Третий раздел представляет собой сокращённый вариант звучащего в более высоком регистре первого раздела, но вместо кульминации здесь неё появляется новая стонущая секундовая интонация, впоследствии используемая в *Песне*.

Четвертый раздел, как и второй, также открывается цитатой. Теперь выбрана тема вальса из III части *Симфонии № 7* Д. Шостаковича. Изменив тональность *Ми-мажор* на *Ми-бемоль мажор* и ускорив темп – *Piu mosso* вместо *Adagio*, В. Симонов сохраняет, однако, первоначальный безыскусный характер, присущий тематизму Д. Шостаковича. Мелодия вальса, к которой, по мнению М. Сабининой, вернее всего применимы слова самого композитора: «упоение жизнью, преклонение перед природой» [2, с. 189], приобретает черты песенности благодаря широкому развёртыванию. Однако тем сильнее становится контраст, когда постепенно растворяемый тематизм вальса трансформируется в начальные интонации средневековой секвенции *Dies irae*, этому дыханию смерти.

Так на простом примере В. Симонов воплощает одну из магистральных тем Д. Шостаковича – дуализм жизни и смерти, “маскарад”, некоторую карнавальность. Краткая мелодическая связка приводит к заключению. В нём в сжатом виде ещё раз напоминаются основные интонационные элементы. Часть оканчивается истаивающим умиротворённо-светлым аккордом в Ре-мажоре в высоком регистре на *pp*.

Вторая часть – *Фуга* (*Фа-мажор, Allegretto*). Небольшая (76 тактов) простая трёхголосная фуга без удержанных противосложений, стретт, далёких тональных сопоставлений являет собой блестящий образец воплощения скерцозных, игровых, шуточных образов в музыке, столь характерных для творчества Д. Шостаковича. Сочинённая В. Симоновым, тема фуги (4 такта) всё же рождает ряд ассоциаций, вызванных довольно традиционными оборотами в её интонационном строении.

Прежде всего, это начальное восходящее движение по звукам тонического трезвучия (И.С. Бах, Д.Д. Шостакович), вырисовывающаяся интонация сексты, аркообразный мелодический рельеф. Ладовая вариантность ступеней (IV повышенная, VI гармоническая и натуральная), штрих *staccato* придаёт шаловливой теме в чётком двухдольном метре особую пикантность.

Вступления голосов следуют в обычном порядке: в *Фа* (такты 1-4) – *До* (такты 5-8) и вновь *Фа* (такты 13-15) мажоре с традиционно построенным тональным ответом и с интермедией (такты 9-12) между вторым и третьим проведением. После второй интермедии (такты 17-24) следуют два дополнительных проведений в *До* и *Соль-мажоре*. Оба они, завершая экспозицию, содержат небольшие изменения. Так, в *До-мажорном* проведении, изменено начальное направление движения, а в *Соль-мажорном* оно дано в виде параллельных секст и терций.

Средняя часть фуги представляет собой минорный “вариант” экспозиции с прямым порядком вступления голосов. Три проведения темы с той же расстановкой интермедий, что и в экспозиции, звучат в форме темы и ответа в тональностях *ре – ля – ре-миноре*. Обращает на себя внимание необычное одноголосное начало развивающего раздела, нетипичное для классических фуг.

Доминантовый септаккорд основной тональности знаменует появление репризы. Два репризных проведения темы в *Фа-мажоре* в крайних голосах разделены

однотактовой связкой в виде мелодического гаммообразного хода, дублированного параллельными терциями. Пять крупных интермедий фуги раскрывают потенциальные возможности темы. Развитие получают её ритмическая и интонационная стороны. Отдельные вычлененные мотивы даны в виде имитационных переключек в прямом движении или в обращении (И₁), звеньев секвенции (И₄), “ложного” вступления темы (И₃). Заключение фуги (такты 68-76) основано на свободных имитациях ядра темы в обращении. Всё завершается двумя аккордами *staccato* на *p*.

Обратившись к жанру фуги, многократно обыгранному Д. Шостаковичем в разных инструментальных вариантах, В. Симонов сделал попытку вступить в стилевой диалог с творчеством великого мастера, ограничившись моделированием отдельных наиболее типичных признаков его художественной системы: особенностей ладогармонического языка, образного строя произведений токкатно-скерцозного характера. В то же время за кадром остались такие важные черты полифонических композиций Д. Шостаковича, как удержанное противосложение, удержанные, часто контрастные интермедии, сложные контрапункты, стретты. Зависимость развития темы от её интонационного строения, активное тональное развёртывание также остались им невостробованными.

III часть *Сюиты* носит название *Песня*. В ней В. Симонову удалось раскрыть другую образную грань творчества Д. Шостаковича. Он погружается здесь в лирическую сферу, связанную с глубоким пониманием русской бытовой музыкальной среды, носителем которой является ярчайший женский персонаж оперного творчества композитора – Катерина Львовна Измайлова. Известно, с каким вниманием и сочувствием относился Д. Шостакович к героине повести А. Лескова. Её музыкальное воплощение может быть поставлено в один ряд с величайшими “искупительницами” русской оперы – Лизой, Любашей, Девой Февронией.

Отмеченная нами связь данной части *Сюиты* с образом Катерины не случайна. В. Симонов в качестве интонационного ядра всего тематизма *Песни* избирает восходящий мелодический октавный ход с “вписанной” секстой. Звучащий в размере 3/4, тональности *фа-диез минор* и в темпе *Andantino*, он создаёт устойчивую аллюзию на тему ариозо Катерины *Я в окошко однажды увидела* из оперы *Катерина Измайлова*.² Дальнейшая работа с темой, её преобразования в *Песне* В. Симонова отвечают духу шедевра Д. Шостаковича, вызывая в памяти образ оперной героини с её трагической судьбой.

Тематизм *Песни* опирается на традицию русских лирических протяжных песен. Мелодия с развитым подголоском пропитана плавными, дышащими спокойствием интонациями, закруглёнными ниспадающими мотивами, томными задержаниями.

Два звена секвенции с характерным для русской метрики пятидольном размере (5/4) подводят к первой кульминации, основу которой составляет стонушая секундовая интонация из третьего раздела *Ричеркара*. Многократно повторяясь на *f* в высоком регистре она подобна горестному рыданию. Этот драматический момент всплеска эмоций, не затягиваясь, сменяется дважды повторенной интонацией вопроса, образованной нисходящей малой секундой и восходящей малой терцией в ритмическом

² Со студенческих лет В. Симонов находился под сильным впечатлением, которое произвела на него тогда московская премьера возобновленной оперы (Шостакович сидел в том же ряду). Впечатление от постановки освежило чувства, которые испытал композитор в Хабаровске, получив в подарок клавиры оперы *Катерина Измайлова*. Помимо этого, в годы учебы, когда композитор писал Пассакалию для Квартета, он анализировал Пассакалию из оперы *Леди Макбет* Д. Шостаковича по старой партитуре.

оформлении . Она относится к разряду «кочующих» в творчестве Д. Шостаковича (см., например, *Прелюдию № 18, фа-минор*) и относящихся к сфере скорбных образов.

Последующая декламация с выразительным ходом на уменьшенную октаву приводит к новому (третьему) проведению темы *Песни*. Смена тональности фа-диез минор на «траурный» *си-бемоль минор*, мерная поступь четвертями в сопровождении словно сковывают парящую в вышине мелодию. Она наполнилась безысходной печалью, вобрав в себя «стонущую» интонацию секунды. Тщетность мечтательного секстового взлёта подчёркивается неумолимым ниспаданием мелодической линии. И снова звучит настойчивый «вопрос» с метрической переменностью (3/4, 5/4, 4/4), сохраняющий, однако, пунктирный ритм . Заметим, что опорные звуки интонации вопроса складываются в нисходящую хроматическую последовательность в объёме тетра хорда, образующую известную в истории музыки риторическую фигуру скорби *passus duriusculus*. Весь раздел завершается приглушенно звучащим кластером на *ppp*.

Репризные проведения темы *Песни* в основной тональности решены в виде трёх- и двухголосных канонических вступлений голосов - стретт на расстоянии четверти. Между двумя проведениями темы введена цитата *Прелюдии № 1* Д. Шостаковича.

Её неожиданное появление в тональности тритонового соотношения, словно луч солнца, озаряет «тёмное царство». На первый план в ней выступает сила *До-мажорной тональности*, трактуемой Д. Шостаковичем как «эпически объективная, нерушимо светлая» [2, с. 290].

Но даже через смиренные хоральные аккорды прорывается вся страстность характера Катерины. Правда, сил на сопротивление у неё больше нет. Возвращение темы - цитаты в тональности *фа-диез минор* акцентирует траурный характер сарабанды, подавляющей последний отчаянный крик души, выражающий себя в сольном речитативе (каждый звук - *marcato*) в виолончельном регистре. Бесстрастные хоральные аккорды досказывают драму мятущейся личности.

Жига завершает всю *Полифоническую сюиту*. Её итоговый характер подчёркивается большими масштабами, по сравнению с другими частями, а также синтетическим характером тематизма. Жига представляет собой простую трёхголосную фугу с типичными композиционными разделами и с интонационно самостоятельными протяжёнными интермедиями. Развёрнутая семитактовая тема в размере 6/8 носит инструментальный характер. Её танцевальность подчёркивается быстрым напористым темпом (*Allegro moderato*), нерегулярной акцентностью, внутритактовыми синкопами. Начальный октавный разбег по звукам ми-минорного трезвучия даёт толчок всему развитию. Вторая часть темы строится на знакомых секстовых интонациях, утрачивающих здесь свою мечтательность. В ладовом отношении модулирующая тема хроматизирована.

Три проведения темы в классическом тонико-доминантовом соотношении сменяются интермедией (30 тактов), охватывающей во всей экспозиции половину времени звучания. Начавшееся было развитие на интонациях темы, прерывается двумя звеньями восходящей секвенции, которые приводят к местной кульминации. В ней композитор использует два мотива, уже знакомых по предыдущим частям: интонацию вопроса из *Песни* и грозные аккорды из *Ричеркара*. Но мотив «вопроса» обретает здесь

черты патетического порыва, чему способствует октавное удвоение, *f*, “выпрямленное” сопровождение восьмыми.

Кружащийся вихрь шестнадцатых стремительно врывается в последующее развитие (средний раздел). Два проведения темы в тональностях *си* и *фа-диез минор* даны в обращении. Следующая за ними интермедия включает в себя имитационные переключки, сменяемые, как и в первой интермедии, преобладанием общих форм движения в музыкальной ткани. Начало второй части среднего раздела знаменуется тональным поворотом – уходом в *Си-бемоль мажор*. Дальнейшее развитие демонстрирует свободное обращение композитора с контрапунктическими голосами. Сопровождением к проведению темы служит не полифоническое противосложение, а остигатные аккордовые “гроздь” на *staccato*.

С самой же темой произошли интересные изменения. В результате усечения из семи тактов только три остались прежними, получив совершенно новое продолжение (2 такта). То, что это именно продолжение первой темы, а не новая тема, подтверждается отсутствием её полной экспозиции во всех голосах. Решительные квартовые ходы создают здесь аллюзию на тему финальной *ре-минорной* фуги (№ 24) из цикла *24 прелюдии и фуги* Д. Шостаковича. Данное тематическое образование выполнено по принципу контаминации³, объединившей два устойчивых музыкальных элемента в единый конгломерат.

Следующее проведение темы в *Фа-мажоре* вообще ограничивается тремя тактами. Завершающая раздел интермедия вновь включает в себя интонацию “вопроса”, которая сменяется неожиданным появлением нисходящего целотонового звукоряда на фоне беспокойного кружения шестнадцатых в верхнем регистре. Из-за отсутствия сопутствующих средств контекста известная семантика целотоновости не реализуется в полном объёме, несмотря на проведение темы акцентированными крупными длительностями.

Два репризных проведения темы в основной тональности (*ми-минор*) даны в тройном увеличении. В них не остаётся и следа от контрапунктических сплетений голосов. Вся фактура разделена на два пласта – в одном тема изложена аккордами, в другом сопровождением её избран гаммообразный мелодический рельеф. Нужно оговорить, что тема проходит не в своём экспозиционном виде, а с тем изменённым продолжением, которое было получено ею в среднем разделе.

Третье проведение, выполняющее функцию коды, аккумулирует в себе две основные интонации жиги: образованную на движении по звукам трезвучия (начало темы дано в одновременном сочетании её прямого и обращённого вариантов) и акцентированную квартовую интонацию, завершающую всю *Сюиту*. Именно таким же способом заключает свой цикл прелюдий и фуг Д. Шостакович.

Проанализировав данное сочинение, можно с уверенностью сказать что, В. Симонову удалось воссоздать образ и дух музыкального стиля Д. Шостаковича. Композитор использовал в своей *Полифонической сюите* целый ряд приёмов, опираясь на семантику индивидуального стиля Д. Шостаковича и вводя как точные цитаты из известнейших произведений композитора, так и аллюзии, «кочующие интонации», к

³ Контаминация (лат. *contaminatio* – смешение) – 1) смешение двух или нескольких событий при их описании; 2) соединение текстов разных редакций одного произведения; 3) лингв.: возникновение нового слова или выражения в результате смешения частей двух слов или выражений.

которым сам великий мастер обращался неоднократно. Говоря о выразительных средствах, следует заметить, что В. Симонов ассимилировал характерный тип тематизма, сложившийся в творчестве Д. Шостаковича. Это касается, прежде всего, сферы скерцозности, особенно ярко проявившейся в *Фуге*, а также русской протяжной песенности (*Песня*). Гармонический язык сочинения опирается на модальную основу, в сочетании с характерными выразительными интервальными ходами на уменьшенную октаву, тритон. Всё это сделало возможным обращение к принципам стилевого диалога в произведении, где “свое” и “чужое” слово не противопоставлено, а органично слито.

Библиографические ссылки

1. ДОЛЖАНСКИЙ, А. *24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича*. Ленинград, 1970.
2. САБИНИНА, М. Д. *Шостакович – симфонист*. Москва, 1976.