

**УДК 008****Особенности фортепианной партии в цикле С.М. Слонимского  
«Шесть стихотворений Ахматовой»****Чжао Юйсы**

Аспирант,  
Институт музыки, театра и хореографии  
Российского государственного педагогического университета  
им. А.И. Герцена,  
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. Реки Мойки, 48;  
e-mail: 569591819@qq.com

**Аннотация**

В статье рассматриваются особенности аккомпанемента (фортепианной партии) в камерно-вокальном цикле крупнейшего современного композитора С.М. Слонимского, созданном на основе шести стихотворений А.А. Ахматовой. Актуальность данного исследования обусловлена необходимостью глубокого анализа поэтики музыкального произведения, что является востребованной тенденцией в современном музыковедении. Особое внимание уделяется выявлению средств художественной выразительности фортепианной партии в вокальном творчестве С.М. Слонимского, а также их роли в создании эмоционального контекста и формировании общего музыкального лексикона произведения. В статье делается вывод о целостности вокальной и фортепианной партий в цикле «Шесть стихотворений Ахматовой», которые объединены общей музыкальной драматургией и тесно коррелируют с поэтическим текстом. Такой анализ помогает лучше понять уникальные особенности композиторского стиля Слонимского и значение его музыки в контексте современного искусства. В статье также подчеркивается важность взаимодействия мелодической линии и аккомпанемента, которое создает многослойность восприятия музыкального произведения. Исследование акцентирует внимание на технике исполнения и выразительности, которые необходимы для полного раскрытия замысла композитора, и на том, как фортепианная партия не просто сопровождает, а активно участвует в интерпретации поэтического текста.

**Для цитирования в научных исследованиях**

Чжао Юйсы. Особенности фортепианной партии в цикле С.М. Слонимского «Шесть стихотворений Ахматовой» // Культура и цивилизация. 2024. Том 14. № 10А. С. 315-324.

**Ключевые слова**

Фортепиано, аккомпанемент, Слонимский, Ахматова, камерно-вокальный цикл, музыкальная драматургия, фортепианная партия.

## Введение

С.М. Слонимский (1932–2000) принадлежит к числу композиторов, внесших огромный вклад в развитие отечественного музыкального искусства. Он оставил масштабное наследие, охватывающее практически все музыкальные жанры [Кузнецова, 2016, 58]. Камерно-вокальная лирика занимает в его творчестве значительное место.

Н.С. Варядченко отмечает, что в своих произведениях Слонимский стремится отразить фундаментальные композиционные принципы русского классического романса, сохраняющиеся со времен XIX века. К таким принципам относят: 1) ключевую роль вокальной партии как носителя мелодии и поэтического текста; 2) регулярную акцентность и равномерное «движение» метрического стиха в музыкальной метрике и ритмике; 3) соблюдение строфичности, периодичности и соподчиненности структур как основных формообразующих аспектов [Варядченко, 2007]. Л.В. Гаврилова считает, что самобытность музыки Слонимского заключается в театральности его композиторского мышления [Гаврилова, 2001].

## Основная часть

С.М. Слонимский обращался к стихотворениям крупнейших поэтов, среди которых особое место принадлежит А.А. Ахматовой: избранная лирика была положена композитором на музыку, в результате чего возникли два цикла – «Шесть стихотворений Ахматовой» и «Десять стихотворений Ахматовой». В центре данного исследования – первый цикл, который был написан в 1969 году и включает в себя следующие произведения: «Белой ночью»; «О том, что сон мне пел»; «Лучше б мне частушки задорно выкликать»; «Я недаром печальной слыву»; «Я с тобой не стану пить вино»; «Твой белый дом и тихий сад оставлю» [Слонимский, 1982].

Как и стихотворения А.А. Ахматовой, музыка С.М. Слонимского отражает сложный и многогранный мир лирической героини, которая переживает сильные, часто контрастные эмоции [Порфирьева, 1979]. Первый романс цикла «Белой ночью» повествует об отчаянном ожидании возлюбленного. Композитор целенаправленно воплотил в музыке накал драматических чувств, которые переживает девушка [Линь Цзы Ин, 2013]. Особенностью текста является присутствие в нем коротких и страстных восклицаний («ах», «о»), инверсионный порядок слов в предложении, экспрессивная и эмотивная лексика, множественные повторы с отрицаниями. Эти элементы создают атмосферу глубокой интимности и уязвимости, что особенно трогает и заставляет задуматься о внутреннем состоянии героини. В ее словах чувствуется не только тоска, но и отчаяние, которое можно понять только через личный опыт утраты или ожидания:

Ах, дверь не запирала я,  
Не зажигала свеч,  
Не знаешь, как, усталая,  
Я не решалась лечь [Слонимский, 1982].

В данных строках проявляется не только физическое ожидание, но и психологическая борьба. Это заставляет слушателя почувствовать всю глубину ее переживаний и неотвратимость происходящего.

Все эти средства свидетельствуют о повышенной эмоциональности текста, которая не менее

выразительно и убедительно проявляется в музыкальном произведении – как в вокальной партии, так и в фортепианном аккомпанементе. Обращает на себя внимание уже вступление романса (рис. 1).



Рисунок 1 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Белой ночью»

Вступление ограничивается аккордом с резким диссонансным звучанием в скрипичном ключе, который повторяется в следующем такте на октаву ниже. Таким образом, фортепианная партия сразу подготавливает слушателя к особой эмоциональности и драматичности, которая передается здесь не только с помощью диссонанса, но и шприха – *sforzando*. Собственно, этот аккорд выполняет в музыкальном тексте такую же функцию, как междометие «ах» в тексте поэтическом. Усиливает этот эффект доминантовая ступень.

Далее композитор очень своеобразно выстраивает аккомпанемент – поначалу он контрастирует с вокальной партией, потом вторит ей, а далее вступает в диалог. Это достигается посредством развития фактуры – от аккордов до коротких мелодических фраз. Настойчиво звучащая секунда и остинато целенаправленно подчеркивает дисгармонический разлад в душе героини, поскольку только лишь одной вокальной партии для этого будет недостаточно. Аккомпанемент в этом романсе, несмотря на внешнюю лаконичность, обогащает и насыщает произведение выразительными акцентами.

Второй романс «О том, что сон мне пел» (в качестве названия Слонимский выбрал строку из стихотворения Ахматовой «Бывало, я с утра молчу...»):

Бывало, я с утра молчу,  
 О том, что сон мне пел.  
 Румяной розе и лучу,  
 И мне – один удел [Слонимский, 1982].

Это стихотворение менее страстное и эмоциональное, чем предыдущее. Точнее сказать, его эмоциональность спрятана внутри, что не исключает драматизма переживаний. Героиня предпочитает уходить в иллюзии, в сновидения, так как реальность без возлюбленного оказывается для нее очень жестокой. Слонимский и в этом романсе верно угадал настроение стихотворения, и аккордовое вступление звучит нежно, намекая слушателю на потаенную грусть (рис. 2).

Композитор использует здесь *pianissimo* и делает авторское указание *dolce cantabile*, стремясь передать настроение, заложенное в ахматовском стихотворении. Неожиданная альтерация в третьем такте создает диссонанс, благодаря которому возникает углубление конфликта, намек на то, что внешний характер романса (нежный и спокойный) является

обманчивым. На это же обстоятельство указывают и постоянные смены размера, создающие эффект внутренней импульсивности, неровности.



Рисунок 2 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Бывало, я с утра молчу...»

Необходимо также отметить, что практически вся фортепианная партия исполняется либо на piano, либо на pianissimo, что соответствует динамике вокальной партии, поэтому аккомпаниатору необходимо найти оптимальный баланс, чтобы не заглушать солистку и не потеряться в звуковом отношении [Зайцева, 1997]. В этом романсе фортепиано поддерживает вокальную партию, чем объясняется лаконичность аккомпанемента, представляющего из себя в основном последовательности мягких аккордов. Кроме того, в отдельных фрагментах фортепианная партия заполняет небольшие паузы и служит переходом к началу новой вокальной фразы (рис. 3).



Рисунок 3 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Бывало, я с утра молчу...»

Третье произведение цикла носит название «Лучше б мне частушки задорно выкликать», что соответствует первой строчке стихотворения Ахматовой, в котором одним из главных средств выразительности являются речитативные интонации, свойственные частушкам:

Лучше б мне частушки задорно выкликать,  
А тебе на хриплой гармонике играть,  
И уйдя обнявшись, на ночь за овсы,  
Потерять бы ленту из тугой косы [Слонимский, 1982].

По словам Б.М. Эйхенбаума, здесь в первую очередь выделяются «выкликания», свойственные частушкам, а также «голосоведение – с его характерными взвизгиваниями и

резкими скачками интонации от высокого положения к низкому» [Эйхенбаум, 1923, 30]. Эти принципы имитации частушки наблюдаются и в музыкальном тексте – как в вокальной партии, так и в фортепианной. Сочинение начинается развернутым вступлением, аккорды которого создают иллюзию наигрышей на гармонии, которыми часто сопровождаются частушки (рис. 4).



**Рисунок 4 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Лучше б мне частушки задорно выкликать»**

Вступление носит экспрессивный и эмоциональный характер, который задает тон всему произведению. В данном случае исполнителю необходимо обратить внимание на динамику (*forte*), штрихи (*marcato*) и чистоту исполнения аккордов при достаточно оживленном темпе исполнения. В дальнейшем это настроение большей частью сохраняется, и аккомпанемент либо дублирует вокальную партию, либо усиливает интонации и характер.

Четвертый романс «Я недаром печальной слыву» контрастирует с предыдущим и по настроению, и по способу изложения фортепианной партии. Это логично и объяснимо, поскольку текст этого ахматовского стихотворения отличается строгостью и скорбью:

Как ты можешь смотреть на Неву,  
 Как ты смеешь всходить на мосты?..  
 Я недаром печальной слыву  
 С той поры, как привиделся ты [Слонимский, 1928].

Лирическая героиня не только эмоционально задает вопросы своему возлюбленному, с которым произошел трагический разрыв, но и фактически выносит ему приговор, который звучит во второй части стихотворения:

Черных ангелов крылья остры,  
 Скоро будет последний суд,  
 И малиновые костры,  
 Словно розы, в снегу цветут [Слонимский, 1982].

Героиня четко ощущает неизбежность приговора, который будет вынесен не земными силами, а небесными, благодаря чему драматическое напряжение приобретает фатальную,

сакральную окраску. Следуя логике произведения, композитор так же делит романс на две части.

В первой части аккомпанемента автор сохраняет тихое и печальное настроение, поэтому фактура проста: арпеджио в правой руке и шагающий бас в левой. В динамическом плане необходимо соблюдать *piano* и *pianissimo* (вокальная партия также исполняется тихо, что свидетельствует о гармоничном соответствии обеих партий). *Staccato* позволяет передать обостренность чувств, эмоциональность. Эту же функцию выполняет и возникающий в некоторых эпизодах диссонанс.

Далее и в вокальной, и в фортепианной партиях происходит отчетливо выраженный переход ко второй, контрастной по динамике и экспрессии части (рис. 5).

The image shows a musical score for a song. It consists of three staves: a vocal line at the top, a right-hand piano accompaniment in the middle, and a left-hand piano accompaniment at the bottom. The vocal line has the lyrics 'ты.' and 'Черных'. Above the vocal line, there are markings 'poco a poco acceler.' and 'Piu mosso f marcato'. The piano accompaniment has markings 'p cresc.' and 'f marcato'. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature.

Рисунок 5 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Я недаром печальной слыву»

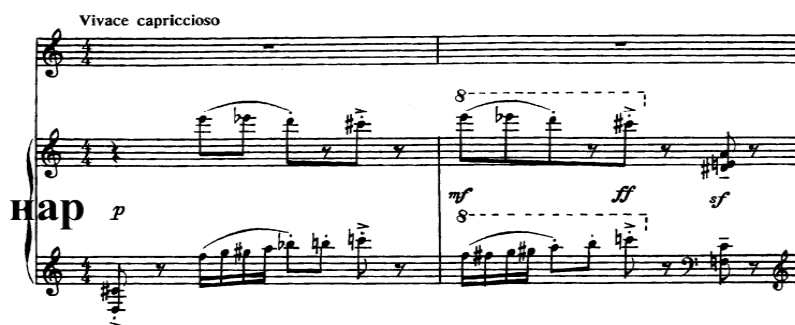
Этот переход происходит через пассаж, который исполняется на *crescendo* и приходит в мощное *forte*. Здесь необходимо не только соблюсти это динамическое требование, но и обязательно следовать авторскому указанию в отношении штриха, а именно – *marcato*, поскольку он позволяет передать речевую интонацию. Этот фрагмент очень важен в художественном плане, так как он дополняет вокальную партию и передает душевные движения лирической героини. Во второй части состояние героини, как и атмосфера стихотворения, передаются эмоционально и выразительно. В партии фортепиано – это резкие, словно падающие аккорды, подчеркивающие сакральность происходящего. Тем не менее, романс завершается мажорным аккордом, несмотря на минорную тональность.

В пятом романсе «Я с тобой не стану пить вино» композитор вновь обращается к эстетике частушки – возможно потому, что в этом стихотворении ощущаются озорные, даже шаловливые нотки:

Я с тобой не стану пить вино,  
Оттого, что ты мальчишка озорной.  
Знаю я – у вас заведено  
С кем попало целоваться под луной [Слонимский, 1982].

Кроме того, Б.М. Эйхенбаум отмечает, что А.А. Ахматова и в этом случае обратилась к «частушечным выкриканиям» [Эйхенбаум, 1923, 30]. Композитор, тонко чувствующий поэтический текст, не мог проигнорировать данный аспект. Короткое фортепианное вступление

в быстром темпе (*vivace capriccioso*), в котором затрагивается высокая тесситура, имитирует наигрыши на гармони (рис. 6).



**Рисунок 6 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Я с тобой не стану пить вино»**

Этот романс также состоит из двух частей, коррелируя с логикой текста, в котором первая половина является задорной, а вторая – более лирическая. По этой причине в первой части преобладает быстрый темп, *staccato* и оживленный темп; чередование восьмых и шестнадцатых; высокая тесситура. Во второй части также присутствуют аналогичные средства выразительности, но исполняются они в медленном темпе и на *piano*. Таким образом, в этом романсе аккомпанемент вторит вокальной партии и дополняет ее.

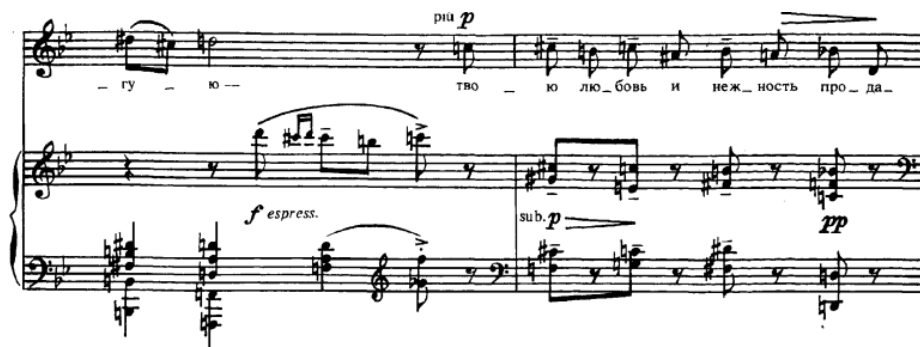
Завершает цикл романс «Твой белый дом и тихий сад оставлю», который в плане текста переключается с первым романсом, в том числе и на цветовом уровне. Переключка происходит также в музыкальной сфере, поскольку автор намеренно вплетает в это произведение интонации из первого романса.

В стихотворении «Твой белый дом и тихий сад оставлю» происходит примирение лирической героини с ситуацией и разрывом с возлюбленным, решение о котором она приняла сама. Героиня выражает благодарность спутнику жизни за прошедшие годы, и благодаря мягкости и лиричности тона стихотворение наполняется светлым и щемящим чувством:

Твой белый дом и тихий сад оставлю.  
 Да будет жизнь пустынна и светла.  
 Тебя, тебя в моих стихах прославлю,  
 Как женщина прославить не могла [Слонимский, 1982].

С одной стороны, аккомпанемент первой части отличается строгостью и лаконичностью; с другой стороны, кластеры (в данном случае – движение по секундам) указывают на стремление автора передать внутренний драматизм, внутреннее напряжение [Рогалев, 1986]. Во второй части фортепианная партия также развивается в соответствии с вокальной партией и стихотворным текстом. Короткие, но насыщенные проигрыши добавляют экспрессию и драматизм (рис. 7).

В самые проникновенные эпизоды в фортепианной партии возникают более длительные проигрыши, которые следует исполнять на крайнем динамическом уровне (*ppp*). В дальнейшем обращают на себя внимание триольные пассажи, которые выражают драматизм ситуации, которую невозможно разрешить.



**Рисунок 7 - Фрагмент романса С.М. Слонимского «Твой белый дом и тихий сад оставлю»**

Е.А. Степанидина, которая рассмотрела «диалогическую систему камерно-вокальной лирики середины XX века», пришла к выводу о том, что она представляет собой «пересечение, сопряжение и взаимодействие многих диалогов» [Степанидина, 2007, 30]. Ее выводы применимы и к рассмотренному в данной статье циклу: в большей мере фортепианная партия, содержащая в себе множество разнообразных художественно-выразительных и музыкальных средств, дублирует или усиливает партию вокала, перекликаясь с ней на различных уровнях, то есть вступает в диалог. Согласовываясь с текстом, обе партии составляют единую систему, оказываются пронизанными общей музыкальной драматургией. Это обстоятельство необходимо принимать во внимание аккомпаниатору, взявшемуся за исполнение цикла.

### Заключение

Таким образом, в цикле «Шесть стихотворений Ахматовой» С.М. Слонимский не только продемонстрировал свою уникальную способность к музыкальной интерпретации поэтического слова, но и создал произведение, в котором фортепианная партия играет ключевую роль в раскрытии эмоциональных глубин текста. Каждое стихотворение обретает свою жизнь в музыке, причем аккомпанемент становится не просто фоном, а полноправным соавтором, который активно участвует в диалоге с вокальной линией.

Важно отметить, что использование разнообразных средств выразительности в фортепианной партии позволяет создать сложную музыкальную ткань, в которой смешиваются разные эмоциональные состояния. Эта многообразность выражения отразила многогранность женской лирики Ахматовой и помогла композитору передать ее душевное состояние – от отчаяния до надежды. Таким образом, слуховой и эмоциональный опыт, получаемый при прослушивании цикла, зависит не только от особенностей вокальной партии, но и от тщательной проработки аккомпанемента.

В контексте современного музыкального искусства данное произведение Слонимского призывает исследователей и исполнителей к более глубокому изучению взаимодействия между поэзией и музыкой. Оно открывает новые горизонты для понимания не только творчества Слонимского и Ахматовой, но и камерно-вокальной лирики в целом, акцентируя внимание на значении каждого элемента в создании целостного художественного образа. Таким образом, следует признать, что музыкальная интерпретация произведений Ахматовой в композициях Слонимского представляет собой верный путь к пониманию не только индивидуального творческого процесса, но и взаимосвязи искусства слова и музыки.



---

## Библиография

1. Варядченко Н.С. О моделировании структурно-композиционных принципов русского классического романса XIX века в камерно-вокальной музыке С. Слонимского // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. Т. 17. № 43-1. С. 64-72.
2. Гаврилова Л.В. Музыкально-драматическая поэтика С.М. Слонимского (парадигмы метатекста): автореф. дис. ... канд. иск. СПб., 2001. 41 с.
3. Зайцева Т.А. Сергей Слонимский о музыке и о себе // Музыкальная жизнь. 1997. № 10. С. 9-11.
4. Кузнецова С.Г. Сергей Слонимский: на исходных рубежах вокального творчества // Альманах современной науки и образования. 2016. № 3 (105). С. 58-62.
5. Линь Цзы Ин. Философия смысла фортепианного творчества Сергея Слонимского // Европейский журнал социальных наук. (European Social Science Journal). 2013. № 11 (38). Т. 1. С. 303-311.
6. Порфирьева А.Л. Русская поэзия в вокальных циклах С. Слонимского 70-х годов // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960-1970-х годов: сб. науч. труд. Л.: ЛОЛГК, 1979. С. 97-125.
7. Рогалев И.Е. Лад и гармония в музыке С.М. Слонимского: автореф. дис. ... канд. иск. Л., 1986. 21 с.
8. Слонимский С.М. Шесть романсов на слова Анны Ахматовой: для сопрано в сопровождении фортепиано. Л.: Музыка, 1982. 27 с.
9. Степанидина Е.А. Диалогические отношения вокальной и фортепианной партий в романсах отечественных композиторов середины XX века // Вестник Оренбургского государственного университета. 2007. № 9. С. 25-30.
10. Эйхенбаум Б.М. Анна Ахматова. Опыт анализа. Петербург: Тип. им. Ивана Федорова, 1923. 123 с.

## Features of the piano part in the cycle of S.M. Slonimsky "Six poems of Akhmatova"

**Zhao Yusi**

Postgraduate Student,  
Institute of Music, Theater and Choreography  
of the Herzen Russian State Pedagogical University  
191186, 48 Reki Moiki emb., Saint Petersburg, Russian Federation;  
e-mail: 569591819@qq.com

### Abstract

The article deals with the peculiarities of accompaniment (piano part) in the chamber-vocal cycle of the largest contemporary composer S.M. Slonimsky, created on the basis of six poems by A.A. Akhmatova. The relevance of this study is conditioned by the need for a deep analysis of the poetics of a musical work, which is a demanded trend in modern musicology. Special attention is paid to the identification of means of artistic expressiveness of the piano part in the vocal work of S.M. Slonimsky, as well as their role in the creation of the emotional context and the formation of the general musical vocabulary of the work. The article draws a conclusion about the integrity of the vocal and piano parts in the cycle "Six Poems by Akhmatova", which are united by a common musical dramaturgy and closely correlate with the poetic text. Such an analysis helps to better understand the unique features of Slonimsky's compositional style and the significance of his music in the context of contemporary art. The article also emphasizes the importance of the interaction between melodic line and accompaniment, which creates a multi-layered perception of a musical work. The study emphasizes the performance technique and expressiveness, which are necessary for the full disclosure of the composer's intentions, and how the piano part does not simply accompany,

but actively participates in the interpretation of the poetic text.

### For citation

Zhao Yusi (2024) Osobennosti fortepiannoi partii v tsikle S.M. Slonimskogo "Shest' stikhotvorenii Akhmatovoi" [Features of the piano part in the cycle of S.M. Slonimsky "Six poems of Akhmatova"]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 14 (10A), pp. 315-324.

### Keywords

Piano, accompaniment, Slonimsky, Akhmatova, chamber-vocal cycle, musical dramaturgy, piano part.

### References

1. Eikhenbaum B.M. (1923) *Anna Akhmatova. Opyt analiza* [Anna Akhmatova. Experience of analysis]. Peterburg: Tip. im. Ivana Fedorova Publ.
2. Gavrilova L.V. (2001) *Muzykal'no-dramaticheskaya poetika S.M. Slonimskogo (paradigmy metateksta). Dokt. Diss. Abstract* [Musical and dramatic poetics of S.M. Slonimsky (paradigms of metatext). Doct. Diss. Abstract]. Saint Petersburg.
3. Kuznetsova S.G. (2016) Sergei Slonimskii: na iskhodnykh rubezhakh vokal'nogo tvorchestva [Sergei Slonimsky: at the initial stages of vocal creativity]. *Al'manakh sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Almanac of modern science and education], 3 (105), pp. 58-62.
4. Lin Zi Ying (2013) Filosofiya smysla fortepiannogo tvorchestva Sergeya Slonimskogo [Philosophy of the meaning of piano works by Sergei Slonimsky]. *Evropeiskii zhurnal sotsial'nykh nauk.* (European Social Science Journal), 11 (38), 1, pp. 303-311.
5. Porfir'eva A.L. (1979) Russkaya poeziya v vokal'nykh tsiklakh S. Slonimskogo 70-kh godov [Russian poetry in S. Slonimsky's vocal cycles of the 1970s]. *Stilevye tendentsii v sovetskoi muzyke 1960-1970-kh godov: sb. nauch. trud.* [Stylistic trends in Soviet music of the 1960-1970s: collection of scientific works] Leningrad: LOLGK, pp. 97-125.
6. Rogalev I.E. (1986) *Lad i harmoniya v muzyke S.M. Slonimskogo. Dokt. Diss. Abstract* [Mode and harmony in the music of S.M. Slonimsky. Doct. Diss. Abstract]. Leningrad.
7. Slonimskii S.M. (1982) *Shest' romansov na slova Anny Akhmatovoi: dlya soprano v soprovozhdenii fortepiano* [Six romances on the words of Anna Akhmatova: for soprano with piano accompaniment]. Leningrad: Muzyka Publ.
8. Stepanidina E.A. (2007) Dialogicheskie otnosheniya vokal'noi i fortepiannoi partii v romansakh otechestvennykh kompozitorov serediny XX veka [Dialogical relations of vocal and piano parts in romances of domestic composers of the mid-20th century]. *Vestnik Orenburgskogo gosudarstvennogo universiteta* [Bulletin of Orenburg State University], 9, pp. 25-30.
9. Varyadchenko N.S. (2007) O modelirovanii strukturno-kompozitsionnykh printsipov russkogo klassicheskogo romansa XIX veka v kamerno-vokal'noi muzyke S. Slonimskogo [On the modeling of structural and compositional principles of the Russian classical romance of the 19th century in the chamber and vocal music of S. Slonimsky]. *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [Bulletin of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], 17 (43-1), pp. 64-72.
10. Zaitseva T.A. (1997) Sergei Slonimskii o muzyke i o sebe [Sergei Slonimsky on music and on himself]. *Muzykal'naya zhizn'* [Musical life], 10, pp. 9-11.