

ПАН ТИНТИН

ТЕМБР ФЛЕЙТЫ В СОЧИНЕНИЯХ С. ПРОКОФЬЕВА НА ПРИМЕРЕ ЕГО ВТОРОЙ СОНАТЫ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И ФОРТЕПИАНО

*Кто это там на спокойной реке
Ночью играет на флейте?
В пении флейты как будто звучит
Весть моей родины дальней...*

Бо Цзюи¹

Актуальность заявленной темы определена значимостью творчества С. Прокофьева, одного из крупнейших композиторов и пианистов XX века. Флейта составляет один из выделяемых исследователями тембров-знаков наследия Прокофьева, и это отмечается в монографических и специальных трудах, посвященных мастеру [11, др.], хотя в качестве специального предмета данный феномен не освещался в музыкознании.

Целью статьи является систематизация представлений о флейтовом звучании в сочинениях С. Прокофьева с выходом на характеристику неорококо одного из выдающихся произведений для данного инструмента – Второй сонаты для флейты и фортепиано.

Методологическая основа работы – интонационный подход, направленный на исполнительство [1–3; 5; 10, др.], соотносимый с традициями музыковедения Китая (см. работы Ма Вэй [8] и др.). Объект исследования – инструментальные сочинения С. Прокофьева, предмет – произведения композитора для флейты. Научная новизна определяется тем, что впервые приведена систематизация материалов по флейтовому вкладу С. Прокофьева в музыку XX ст., новационным выступает принятый ракурс анализа названной Сонаты Прокофьева, а именно, с выделением эффектов неорококо как органичного наследия русской школы, контактной с художественным миром Китая.

Практическая ценность нашей статьи существенна в связи с работой спецкласса флейтовой игры, а также теории и истории исполнительства высшей и средней музыкальной школы.

Флейтовый тембр в музыке Прокофьева занимает самостоятельное и определившееся от начальных композиторских шагов смысловое качество. Такова флейтовая тема в побочной партии фи-

нала Классической симфонии 1917-го года. Данная тема является в тембровом качестве «облегченным» вариантом гайдновской инструментовки – коль скоро вся Симфония осознается как «стилизация под Гайдна» [11, с. 162]. Ведь стереотипом ведения мелодии был у Гайдна флейтовый дубль темы скрипок, тогда как Прокофьев в теме «снял» плотность скрипичного унисона. И получилась тема – нежно-скерцозного плана, «прокофьевское рококо» (об этом еще ниже).

А вот в балете «Стальной скок» (1927), в котором всплывают страницы, предвосхищающие образы детски трогательной любви героев, полнота характеристики которых отмечается в «Ромео и Джульетте», в «Семене Котко», особо значимой оказывается тема Работницы. И. Нестьев так характеризует этот тембрально-выразительный штрих музыки Прокофьева 1920-х годов: «И здесь (в балете «Стальной скок». – П. Т.) Прокофьев [...] остается самим собой, покоряя то незлобивой улыбкой, то чарующим лиризмом. Достаточно напомнить флейтовую тему Работницы – далекое предчувствие хрупких соло Джульетты» [11, с. 278]. Как известно, балет «Ромео и Джульетта» занял исключительное место в искусстве XX века в целом и в творчестве Прокофьева в особенности. А в качестве характерного показателя трактовки флейтового искусства композитором может быть представлена одна из знаменитейших прокофьевских мелодий – тема Мечтаний Джульетты из балета названного автора. Флейте поручена и музыка Танца Джульетты с Парисом – один из самых поэтичных эпизодов партитуры балета. Инструмент здесь звучит чрезвычайно женственно, в некоторой стилизации рококо, соотносимого в характере миропонимания с классикой китайского искусства (см. картину Ф. Буше «Китайская свадьба» и др. образцы искусства Франции XVIII и более раннего веков, явно откликнувшихся на влияния китайского Востока – и это специальная тема).

Неоклассицизм Прокофьева органично впитал и воздействия «чувствительного» рококо, эмоционально-аффектированные черты которого тщательно «отодвигались», а вот *игровая энергия* этого направления (весьма заметно проявившегося и в русском искусстве – см. картины И. Фирсова, украинца Д. Левицкого, Ф. Рокотова и др.) была близка и понятна С. Прокофьеву [4, с. 276–296].

И еще одна параллель Прокофьева к искусству рококо, почему-то никогда не поднимавшаяся в музыкознании: *милая детскость* образов героев и особенно героинь Прокофьева, которая замечательно

¹ [См. 6, с. 314].

соотносима с характером картин Ж. Б. Греза, Ж. Шардена, названного выше И. Фирсова, с «наивной» живописью украинского художника Г. Сороки и отдельными идиллическими видениями в поэзии Т. Шевченко («Садок вишневи коло хати...» и др.). И флейтовые – женственные – звучания в этих детских-«полудетских» темах Прокофьева продиктованы желанием максимально *осветлить* музыкальное звучание (ср. с определением ладового колорита сочинений Прокофьева как «дважды-мажора»).

Флейтовый тембр как запечатление иронической призрачности персонажа «из вымысла» – одна из тем, заявляющих «рождение поручика Кижее», порученная двум флейтам (одна из них – пикколо) и военному барабану. Результат смыслового наполнения этого и других эпизодов в сюите «Поручик Кижее», по словам автора этого сочинения, – «что за веселая музыка!» [11, с. 358].

В целом у Прокофьева сложился «осветляющий» тонус трактовки флейтового тембра. И это осознавалось современниками композитора, творчество которых хорошо было известно Прокофьеву, а его тембральный выбор нередко влиял на художественные решения его соотечественников и друзей из-за рубежа. Прежде всего следует помнить о Шостаковиче, воздействие на которого Прокофьева, по мнению Е. Марковой, недооценено в музыковедческих исследованиях [9, с. 99–101]. Именно в сочинениях 1930–40-х и последующих годов «прокофьевская» флейта явно просматривается в светлых страницах Симфоний Шостаковича, в частности, в знаменитой побочной партии из первой части Пятой симфонии и соло флейты в Военных симфониях советского симфонического летописца.

Флейта у Прокофьева звучит по преимуществу без вибрато, в духе скромности выражения старинного искусства, влияя на трактовку скрипичных партий у этого композитора. Например, тема Вальса Наташи из оперы «Война и мир» явно содержит ту аскетичную манеру звучания струнных, которая рассматривалась в качестве базовой в безвибрационной игре в XVII–XVIII столетиях.

Суммируя сказанное, отмечаем следующие признаки флейтовых соло у Прокофьева и композиторов, органично осваивавших его инструментальный опыт: 1) флейтовые соло в сочинениях Прокофьева отмечают этапы раннего и центрального периодов творчества, запечатлевая детски-ясные и призрачно-веселые образы-идеи, родственные детской радости искусства рококо; 2) нежность – и

женственность – флейтовых соло у Прокофьева составили источник творческих решений у современников и наследников его художественных открытий, в т. ч. это флейтовые соло Шостаковича, Денисова, например; 3) недооцененная в музыковедении связь Прокофьева с искусством рококо, имевшем значительный вес не только во Франции, но и в России, образует важный стилистический канал контактности с наследием данного автора в Китае, поскольку именно рококо оказалось соотносимым с базисными моментами мировидения китайского традиционного искусства.

В монографии И. Нестьева так описывается стимул сочинения Флейтовой сонаты (1943) композитора: «Идея сочинить грациозную (! – П. Т.) пьесу для флейты привлекла Прокофьева еще во Франции, где очень высока культура игры на деревянных духовых (с уважением вспоминал он «небесный звук» превосходного флейтиста Барера). Вновь композитор попытался воскресить простодушную мелодику классического инструментализма. Свирельный (! – П. Т.) тембр флейты отлично соответствовал образному строю Сонаты – ее наивному чистому лиризму (первая и третья части), ее несколько игрушечной скерцозности (третья часть), танцевальной грации финала» [11, с. 479].

При этом названный исследователь приводит свидетельства «моцартианства» в сочинениях, из которых Флейтовая соната составляет наиболее показательный опус: «Флейтовая соната – наиболее светлое и умиротворенное прокофьевское сочинение военной поры» [там же, с. 478]. Нестьев проводил параллели указанного творения с «трогательными и смешными» персонажами «Золушки», с планируемыми сочинениями «в стиле Моцарта» для певицы Л. Понс [там же, с. 479]. Но тут же он категорически заявлял: «...это произведение не имеет ничего общего с намеренным воскрешением музыкальной старины: напротив – это сегодняшний Прокофьев...» [там же].

Безусловно, прокофьевский стиль четко обнаруживается в «грациозной» Флейтовой сонате, хотя составляющей этого стиля является неоклассический уклон, органикой которого становится и рококо, хотя бы в виде «моцартианства». Каковы бы ни были причины, побуждавшие авторов минувшего столетия старательно отмежевывать Прокофьева от изящества и грации музыкального рокайля-

рококо, для нас важна констатация этой контактности, хотя бы в тех «половинчатых» тонах, которые находим у Нестьева.

Первая часть – Moderato, D-dur – определяется темой, выполняющей функцию главной партии в сонатных контурах строения этой части и обладающей балетно-танцевальной пластичностью. Справедливо это тема сравнивается с главной же партией первой части Скрипичного концерта (1917) Прокофьева. Такое сравнение тем более уместно, что в обоих случаях речь идет о моделировании старинных концертных форм, в которых и соло скрипки, и соло флейты идентифицировалось с певческими тембрами вокала сопранистов, кастратов и фальцетистов, избегавших вибрации в пении.

Достаточно самостоятельна тема, претендующая на роль побочной партии, хотя не содержит в себе ни жанрового, ни собственно тонального контраста. Сжата разработка и компактна реприза. В целом музыка первой части Сонаты содержит прелюдийно-лирические элементы, что связано с французской традицией, освоенной Прокофьевым и с аристократическими истоками его воспитания в целом, а также с непосредственным наблюдением музыкального бытия во время пребывания во Франции. А этой сугубо национальной традицией является написание цикла, в котором первая часть – прелюдия, что в национальных предпочтениях этой страны указывает на сакральный исток [12]. Итак, первая часть Флейтовой сонаты написана в весьма умеренном темпе. В ней не образуются тематические контрасты, показательные для театрализованной сферы немецкого сонатного Allegro.

Вторая часть – скерцо, Presto, с выраженным «трио» в центре композиции. Танцевальная грациозность заполняет музыку этой части Сонаты. Причем, в основе крайних разделов – по две темы, которые взаимодополняют друг друга в танцевальном движении. С ними обеими контрастирует тема Трио, в которой архаизмы «пустых» квинт и целотонные обороты вводят колорит детской сказки. В репризе тональности первых двух тем унифицируют темы экспозиции.

Andante третьей части – выполнено в «прециозном» («блестящем») духе изысканных последователей пасторальных видений эпохи рококо, что сосредоточено в ведущей теме. Образ музыки Andante отмечен той красотой и ровностью, которые были специальным предметом творчества Ли Бо, написавшего для императора и его возлюбленной фрагменты распеваемых и играемых на флейте стихов, составленных из строф-аллегорий:

*Облако... Думает – платье! Цветок... Мнится – лицо!
Ветер весенний коснется куртин: сочно цветенье в росе.
Если не свидится там, на горе Груды Яшм,
То под луной повстречать, у Изумрудных Террас...
[7, с. 250].*

Парафраз приведенной строфы таков: «Вы, государь, смотрели на облако, и оно представлялось вам ее платьем... Глядя на цветок тюльпана, вы думали: вот ее лицо! Как весенний ветерок куртины, коснетесь вы ее своею милостью – и она сочно расцветет, как тюльпан в благодатной росе. Если – думалось вам – такую красавицу не увидеть мне на горе Яшм; если она не сама царица фей Си Ван Му, то уж, наверное, ее нужно искать у Террас Изумрудов, где живет фея И Фэй, воспетая древним Цюй Юанем. Она – лучшая, самая царственная не только среди людей, но и среди фей» [там же, с. 273–274].

Приведенный пересказ изящно скупой заявляемого поэтического текста позволяет оценить емкость образа, данного в немногих и в высшей степени точных словах. Так и музыка Прокофьева: она лаконична и тонко красива, в ней господствует *умное и восхищенное любовование* Красотой. К характеристике последней относится тонкое витие басового голоса, как в старом французском дисканте, как в духовном русском канте.

Четвертая часть, финал Allegro con brio, вновь показывает quasi-сонатные отношения, подобно тому, как это выполнено в первой: ярко вырисовываются две *неконтрастные* темы, но появление, как это было и в скерцо второй части, центрального эпизода, вносит признаки рондо-сонаты в строение финала. Отличительный признак первых двух тем – подчеркнутая механичность «этнодной» инструментальной музыки, тогда как более сдержанный по движению названный центральный *лирический* эпизод наполнен вокальным мелодизмом.

Подводя итоги анализа, отмечаем: 1) флейтовая Соната концентрирует черты «женственной флейтовости» сочинений С. Прокофьева, апеллирует к французской грации звучания, что само по себе указывает на преломление признаков рококо, поскольку последнее является показательным для Франции преломлением барокко; 2) в трактовке четырехчастного цикла с парной сменой темпов *умеренно – очень быстро – медленно – быстро*, с выделенной первой, прелюдийно-моторной по господствующему в ней типу танцевального движе-

ния, частью, находим показательное для французской традиции переплетение сонатности и сюитности, поскольку прелюдийная начальная пьеса составляет высокий серьезный знак изложения.

Культура рококо имела стойкий интерес к китайскому искусству, одним из столпов которого выступает эстетика отделки камня – рококо имеет своим истоком «рокайль», то есть *работу с камнем* [4, с. 7]. Китайская флейта *сяо* близка к народной свирели, ее нежные звуки красиво соотносятся с лаконизмом воспевания и *тихим восхищением* всем тем, что называется китайским термином «псяо ля» – Красота:

*Стремится среди камней прозрачная быстрина,
К зеленому тростнику легко прикоснуться мне.
У хижины – с двух сторон – бежит за волной волна
И омывает песок, белеющий при луне.*

Ван Вэй [6, с. 74].

Проделанная работа по систематизации сведений о традициях флейтовой игры и ее проявлениях в прошедшем столетии обнаруживает некоторый поворот на возрождение культуры рококо и преломление флейтовой игры именно в указанном ракурсе трактовки этого инструментального тембра. Французские ссылки Прокофьева при написании рассмотренной Сонаты, в связи с существенностью в его раннем и центральном периодах творчества памяти о символистских заимствованиях из рококо и тяготение к *женственной* трактовке флейтового тембра, – свидетельствуют об осознанном воспроизведении в его творчестве культуры рокайля-рококо.

Глубинная связь вышеназванной культурной традиции Франции и России с китайскими стимулами культуры обработки камня и высокий смысл осуществляемой тонко-детализированной обработки материала в художественном изделии создают органические предпосылки принятия китайской художественной традицией названного европейского пласта творчества рококо – «неорококо» XX–XXI столетий. В пояснение названного термина – выделение особого рода тенденции «облегчения» смыслово-технической оснащенности звучания при выдерживании значительности и емкости выразительного наполнения музыки, обращенной к Радости, которые имеют место в постмодернистском искусстве от 1970-х годов, категорически избега-

ющего трагико-драматического наполнения, солидаризируясь с *умилительностью* рококо и бидермайера XVIII–XIX веков.

Проанализированная Соната Прокофьева содержит выразительность «флейты XX века» в том объеме, который определен ассоциациями к «простоте» салонного искусства XVII столетия и апеллирует к пасторальной-пастушеской грации звучания. А в этом случае закономерным выступает подключение отдельных внеакадемических приемов – и дело вкуса и артистизма исполнителя соотнести данные находки с традициями флейтового искусства в профессиональной сфере.

Важным моментом понимания специфики флейтовой Сонаты выступает соотнесенность ее «французской легкости» со всей совокупностью сочиненного композитором для данного инструмента, в котором женские юные образы составляют преимущественный выразительный ареал. Исполнение на флейте сочинений типа Сонаты С. Прокофьева составляет естество продолжения в современных условиях глубинных линий культуры КНР. Флейтовая традиция, как отмечалось выше, образует тысячелетнюю историю, в которой различимы контуры самых разнообразных направлений, имеющих место в музыкальном искусстве Европы. И «заветом рококо» из Танской эпохи звучат стихи Ли Бо, создавая ритмику изящного скерцо – совершенно в «прецизном» стиле Флейтовой сонаты С. Прокофьева:

*Здесь обезьянки в заводи речной,
Похожие на белые снежинки,
Играют с отраженною луной
И корчат ей гримасы и ужимки.*
[7, с. 157].

ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – М.-Л. : Музыка, 1971. – Кн. 1–2. – 379 с.
2. Веркіна Т. Б. Актуальне інтонування як виконавська проблема : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Т. Б. Веркіна. – Одеса, 2008. – 16 с.
3. Давидов М. А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навч. пос. [для вищ. муз. навч. закладів] / М. А. Давидов. – К. : Муз. Україна, 1997. – 240 с.
4. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – СПб. : Азбука-классика, 2007. – 336 с.

5. Дзисюк В. Ю. Гра на флейті як художній феномен : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / В. Ю. Дзисюк. – Одеса, 2006. – 17 с.
6. Китайские четверостишия. Горечь разлуки. – М. : Летопись. – 2000. – 415 с.
7. Ли Бо. Нефритовые скалы / Ли Бо. – СПб. : Кристалл, 2000. – 283 с.
8. Ма Вей. Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства : автореф. дис. ... канд. мист. : 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ма Вей. – Одеса, 2004. – 17 с.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. – Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.
10. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – К. : Музична Україна, 1990. – 182 с.
11. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – М. : Сов. композитор, 1973. – 662 с.
12. Couperin F. L'art de toucher le Clavesin – Die Kunst das Clavesin zu spielen – The Art of playing the Harpsichord / François Couperin. – Leipzig : Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 s.

Пан Тинтин. Тембр флейты в сочинениях С. Прокофьева на примере его Второй сонаты для флейты и фортепиано. В статье систематизированы представления о флейтовом звучании в сочинениях С. Прокофьева с выходом на характеристику неорококо одного из выдающихся произведений для данного инструмента – Второй сонаты для флейты и фортепиано. Приведена систематизация материалов по флейтовому вкладу С. Прокофьева в музыку XX ст., новационным выступает принятый ракурс анализа названной Сонаты Прокофьева. Автором акцентируются эффекты неорококо как органичного элемента наследия русской школы в проекции на художественное мировоззрение Китая.

Ключевые слова: тембр, рококо, неорококо, стиль в искусстве, стиль в музыке, выразительность флейтовой игры.

Пан Тинтин. Тембр флейты у творах С. Прокоф'єва на прикладі його Другої сонати для флейти і фортепіано. В статті систематизовані уявлення про флейтове звучання у творах С. Прокоф'єва з виходом на характеристику неорококо однієї з видатних композицій для даного інструмента – Другої сонати для флейти та фортепіано. Наведена систематизація матеріалів з флейтового внеску С. Прокоф'єва в музику XX ст., новационним виступає прийнятий ракурс аналізу названої Сонати Прокоф'єва. Автором акцентуються ефекти неорококо як органічний елемент спадщини російської школи у проекції на художній світогляд Китаю.

Ключові слова: тембр, рококо, неорококо, стиль в мистецтві, стиль в музиці, виразність флейтової гри.

Pan Tintin. Flute timbre in S. Prokofiev's compositions on example of his Second sonata for a flute and a piano. In article ideas of sounding of a flute

in S. Prokofiev's compositions with an exit to the characteristic of neorococo of one of outstanding works for this instrument – the Second sonata for a flute and a piano are systematized. Systematization of materials on S. Prokofiev's contribution to flute music of the XX century is given, innovative the accepted shortening of the analysis of the called Sonata of Prokofiev acts. The author accents effects of neorococo as organic element of heritage of the Russian school in a projection to art outlook of China.

Keywords: timbre, rococo, neorococo, style in art, style in music, expressiveness of a flute playing.

Д. КАРЛОВ

ПОРІВНЯЛЬНИЙ АНАЛІЗ ВИКОНАВСЬКИХ РЕДАКЦІЙ МУЗИЧНОГО ТВОРУ ЯК ЗРАЗОК ФЕНОМЕНУ МНОЖИННОСТІ ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ СКРИПКИ З ОРКЕСТРОМ П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО)

*«Кожен знак чи акцент, вказані у творі композитором
чи авторитетним редактором, важливі, як і сам звук,
якому вони надають того чи іншого характеру»
Л. Ауер¹*

Аналіз музичного твору у його виконавському аспекті є провідним об'єктом дослідження в українському, російському та зарубіжному музикознавстві. Зазначена проблема аналізується у працях Б. Асаф'єва [1], В. Москаленка [7], Є. Назайкінського [10] та багатьох ін.

Одне з основних положень концепції виконавства Б. Асаф'єва, що полягає у діалектичній єдності та взаємозв'язку композиторської творчості, виконавського відтворення і слухачького сприйняття, звучить так: «Музика не існує поза процесом інтонування. Створюючи музику, композитор інтонує в собі або імпровізує на фортепіано. Слухач інтонує «напам'ять», наспівуючи або награвши те, що залишило враження. І, звичайно, за самою суттю своєї діяльності, цілком інтонаційної, виконавець в інтонуванні здійснює музику: звідси і виростає особлива важливість стилів виконання» [1, с. 297].

¹ [Див. 2, с. 250].