

ФЛЕЙТА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВІЙ МУЗИЦІ Ф. ПУЛЕНКА

У статті досліджується жанрово-стильова специфіка камерно-ансамблевих творів Ф. Пуленка за участю флейти. Спеціально виділяються такі аспекти ансамблевої флейтової музики, як зв'язок з національною музичною традицією, ансамблеві функції флейти в інструментальному складі, а також жанровий аспект.

Ключові слова: флейта, флейтовий тембр, звуковий образ, жанр, ансамблева музика, інструментальний склад.

ФЛЕЙТА В КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВОЙ МУЗЫКЕ Ф. ПУЛЕНКА

В статье исследуется жанрово-стилевая специфика камерно-ансамблевых сочинений Ф. Пуленка с участием флейты. Специально выделяются такие аспекты ансамблевой флейтовой музыки, как связь с национальной музыкальной традицией, ансамблевые функции флейты в инструментальном составе, а также жанровый аспект.

Ключевые слова: флейта, флейтовый тембр, звуковой облик, жанр, ансамблевая музыка, инструментальный состав.

FLUTE IN CHAMBER ENSEMBLE MUSIC OF POULENC

Chamber ensemble works for flute by French composers of the first half of the twentieth century, did not become the object of special scientific interest in the concrete, therefore, appeal to this area of flute repertoire seems to be actual for modern musicians.

Chamber ensemble flute repertoire, created by composers of the twentieth century, where French authors occupy significant place, is not without interest as a specific genre sphere of flute music, in which extensive and various sounds of flute formed as an ensemble instrument.

In the works of the classic of French music of the twentieth century Poulenc flute is widely represented in the chamber ensemble works: the composer addressed to this instrument at every stage of his career.

A variety of experiments is typical for chamber music for flute by Poulenc – both in terms of genre, and at the level of musical language and expressive timbre.

Researching the flute ensemble works by Poulenc it is necessary to notice some aspects of their genre-style specifics.

The genre aspect reveals the connection between the individual composer's style of Poulenc and genre traditions of European and French music. Priority sonata genre in this case points to the traditionalist orientation of chamber and instrumental works of the French composer, which is focused on the preservation of the genre under the conditions of radical renewal of musical creativity. However, such experiments in the field of chamber music ensemble as «Negro Rhapsody» refers to the principle of genre fusion realized by combining various traditions of the genre – folk and ethnic (Rhapsody) and Baroque (suite).

The interaction and correlation between instruments in the ensemble composition as well as the question about the types of tonal interaction are of great importance. In each case whether mixed or single type of ensemble – the performer will experience various expressional and technical problems. A mixed type of ensemble that implement traditional idea of concerto and virtuosity is of particular interest.

The principle of a concert instrument or orchestral group was one of the leading lines of

chamber and instrumental music of the twentieth century, defining the style of such directions in music as neo-classicism and expressionism. This idea is particularly relevant in the chamber ensemble music of Poulenc.

Key words: *flute, flute timbre, chamber and instrumental music, ensemble music.*

Серед репертуарних переваг сучасного камерно-ансамблевого флейтового виконавства музика Ф. Пуленка займає досить значне місце: вона часто звучить як в концертних програмах, так і в класах навчальних закладів. Широка популярність камерно-ансамблевих творів французького композитора зумовлена їхньою яскравою виразністю, оригінальністю жанрових рішень і абсолютно незвичним, «по-французьки» витонченим, звучанням. Але, не дивлячись на стійку цікавість виконавців до цієї жанрової сфери творчості Ф. Пуленка, вона до цього часу не ставала об'єктом спеціального музикознавчого інтересу. Тому для сучасного флейтового виконання звернення до теоретичних аспектів камерно-ансамблевих творів французького композитора з участю флейти є актуальним.

Враховуючи нечисленність україно- і російськомовної музикознавчої літератури, пов'язаної з розробкою творчості Ф. Пуленка, його флейтові твори представлені виключно в камерно-ансамблевому варіанті і не були досліджені.

Питання жанрово-стильової специфіки камерно-ансамблевої музики Ф. Пуленка з участю флейти фрагментарно згадуються у відомій монографії І. Медведєвої [5], дисертаційному дослідженні В. А. Захарової [3], деякі аспекти жанрової специфіки творів розглянуті в окремих статтях [2].

Мета статті – виявити жанрово-стильову специфіку камерно-ансамблевих творів Ф. Пуленка з участю флейти та їхній взаємозв'язок з національною музичною традицією.

Серед жанрового різноманіття творчої спадщини Ф. Пуленка твори для флейти займають досить скромне місце: композитор не писав для цього інструмента сольні твори, його звернення до флейти, яку часто ототожнюють саме з французькою музичною традицією, обмежилось кількома камерно-ансамблевими опусами.

Флейта як ансамблевий інструмент присутня у творах Ф. Пуленка різних років – кожен з них представляє певний момент еволюції композиторського стилю, в кожному з них знаходимо оригінальне переломлення традицій французької музики.

Як відомо, флейтове мистецтво має давнє коріння у французькій музичній культурі і воно було в пріоритетному напрямі її розвитку: Паризька консерваторія, відкрита у 1795 році, спочатку була зорієнтована на підготовку професійних виконавців на духових інструментах. Починаючи з епохи бароко, коли флейта міцно закріпилась в оркестровій музиці Ж. Б. Люлі, Франція славилась своїми музикантами-флейтистами, майстерність яких була визнана в усьому європейському світі (Р. Декото, Філібер, М. Барр, Ж. Оттетер, П.-Г. Буффарден, Ж.-К. Нодо, М. Блаве, Ф. Дев'єн, Ж.-Л. Тюлу, Л. Ф. Друе, Б. Т. Бербіг'є, Л. Дорюс, К.-П. Таффанель, А. Еннебен, Л. Фльорі, Ж. Баррер, Р. Ле Руа, Ф. Гобер).

Багато європейських флейтистів перенесли традиції французької флейтової школи в свою рідну культуру, навчаючись у видатних французьких майстрів флейтового мистецтва. Так, І. Кванц навчався у П.-Г. Буффардена, італієць П. Грассі став відомим саме в Парижі. Таким чином флейтове мистецтво займало значне місце у Франції, складаючи своєрідну магістральну лінію розвитку інструментальної музики, що дає привід дослідникам ставити питання про існування французької флейтової культури [3].

Творчість Ф. Пуленка знаменує той етап розвитку французького музичного мистецтва, коли сформовані канони і традиції підлягали радикальному переосмисленню, а багато композиторів йшли шляхом створення «нової музики». «На противагу послідовникам символізму, романтизму і імпресіонізму з'являються прибічники то тих, то інших напрямів, які називають себе кубістами, дадаїстами, сюрреалістами, основний принцип яких полягав у нігілістичному руйнуванні традиційних форм реального бачення світу», – пише І. Медведєва [5, с. 29].

Долучаючись до знаменитої і скандальної групи «Шести», яка боролась за «позбавлення» музики від вагнеріанства і дебюссізму, з одного боку, і попереджувала про небезпеку модернізму, з іншого, – Ф. Пуленк був тим композитором, в творчості якого знайшли

втілення найсміливіші і оригінальні музичні ідеї. Враховуючи той факт, що композиторів французької «Шестірки» сучасники небезпідставно називали «маніфестантами мюзик-хольної циркової естетики» [5, с. 48], формування творчої індивідуальності Ф. Пуленка можна розглядати під знаком «примітивізації» музики, під знаком опозиції традиціям музичної класики.

Проте фігура Ф. Пуленка тим і цікава серед його соратників, що в ній чітко простежується зв'язок з класичними традиціями як європейської, так і своєї французької музичної культури. Не випадково цього композитора прийнято називати «французьким Шубертом», що акцентує увагу на мелодичному обдаруванні та ліричному наповненні творчої манери Ф. Пуленка (і така паралель тим більш парадоксальна, якщо враховувати культурний контекст авангардного мистецтва, в якому формувався авторський стиль композитора).

Камерно-ансамблеві твори Ф. Пуленка з участю флейти є тією жанровою галуззю його творчості, в якій утілені найбільш сміливі експерименти композитора в ній простежується еволюція його індивідуального стилю, а головне – його творче трактування звукового образу такого улюбленого у Франції інструмента. Кожен з цих творів демонструє оригінальний відбиток жанрових традицій камерно-ансамблевої музики, художньо-виразних особливостей флейтового тембру і його звукового образу.

Вказані камерно-ансамблеві твори можна умовно розділити на три жанрові групи: твори для голосу й інструментального ансамблю, твори в традиційних жанрах камерно-інструментальної музики (секстет і соната) і твори, які синтезують різні жанри мистецтва (хореографічний концерт). Ми розглянемо першу з цих груп, яка найменш популярна у вітчизняному виконавстві.

Перша із зазначених груп представлена найбільш широко: чотири вокальні цикли, створені композитором в різні періоди творчості, але можна говорити й про деякі загальні принципи використання флейти в цих творах.

Негритянська рапсодія для баритона та інструментального ансамблю (1917, фортепіано, квартет струнних, флейта і кларнет) є зразком взаємодії новаторського прагнення композитора з класичними традиціями французької музики – синтезу жанрових ознак рапсоди і сюїти. Дослідники в зв'язку з цим відзначають «розбіжність жанрової назви цього твору і його музично-структурного вирішення» [2, с. 204].

Дійсно, формально означена як «рапсодія» (яка, як правило, складається із контрастних епізодів і відрізняється імпровізаційною свободою форми), «Негритянська рапсодія» витримана в дусі класичної сюїтної композиції. Кожна з частин цього твору в своїй назві несе жанрову конкретику і разом з тим програмний сенс: Прелюдія, Рондо, Гонолулу, Пастораль і Фінал. Дві частини цієї композиції звернені до характерних для французької музики жанрів – рондо, пастораль, а сюїтний принцип організації музичного матеріалу підіймається до самих джерел французької музичної традиції, сповіщаючи музиці образну та виразну конкретність.

Звертаючись до екзотичної поезії вигаданого поета Макоко Кенгуру (поема «Гонолулу») і прагнучи передати в музиці африканський колорит, Ф. Пуленк звертається до дуже виразного в тембровому відношенні складу інструментів, який, за справедливим зауваженням О. Грицюк, пов'язаний «...з пошуком незвичайних тембрових поєднань, що розкривають «образ негритянського» [2, с. 203].

Виразна функція флейти в цьому сполученні направлена на створення екзотичного звучання «примітивної» африканської музики. Присутня в чотирьох із п'яти частин цієї сюїтної композиції (окрім третьої), флейта надає достатньо архаїчний колорит нехитрим мелодіям – її тематика спирається на пентатоніку і рівномірний метричний рух (в Прелюдії, наприклад) або заснований на фігурній музиці (Фінал).

Показовим виразним прийомом в Рапсодії виступає сполучення тембрів флейти і кларнета, їхнє ансамблеве звучання в деяких випадках надає гнучкість і пластичність мелодійному розвитку на фоні «первісного» ритму акордів, кварто-квінтового співзвуччя та скупі музичної фактури. Так, наприклад, в другій частині флейта і кларнет виконують функцію своєрідної «тембрової інкрустації» [2, с.206] в бурхливому вихрі танцювального ритму регтайму.

Характерною особливістю звукового образу флейти в цьому творі можна вважати імітацію гри на примітивному архаїчному духовому інструменті (з цією програмною ідеєю твору, очевидно, пов'язаний дуже простий тематизм флейтової партії та її технічна невігадливність). Таке трактування тембру флейти органічно вписане в загальну стилістику твору Ф. Пуленка, яка спирається на музичне втілення архаїки в дусі К. Дебюссі (пентатоніка, колоритні «пусті» кварто-квінтові співзвуччя, «стрічкові» унісонні рухи, октавні дублі голосів у різних інструментів, проведення мелодичної лінії у духових інструментів, а не у струнних).

В цілому можна стверджувати, що в Негритянський рапсодії виразна функція флейти як ансамблевого інструмента пов'язана виключно з тембровим його колоритом, який включає образ екзотичної африканської музики. Звучання цього тембру в ансамблевому поєднанні з іншими – кларнетом (Прелюдія, Рондо), голосом (Фінал), кларнетом і фортепіано (Фінал) – створює специфічний звуковий колорит, зумовлений принципом поєднання чистих тембрів.

У вокальному циклі *Бестіарій чи Кортеж Орфея* (шість пісень на вірші Г. Апполінера, 1919), який існує в двох версіях – для голосу і фортепіано, а також для голосу та інструментального ансамблю (квартет струнних, флейта, кларнет, фагот) – виразне значення флейтового тембру набагато скромніше: він лише фрагментарно «пробивається» через музичну фактуру, підкреслюючи заявлений у поетичному тексті образ.

Традиційно цей вокальний цикл із шести пісень виконується вокалістами в супроводі фортепіано, але спочатку він був задуманий автором саме як ансамблевий твір. І. Медведєва відзначає, що композитор добивався у своїх «музичних картинках» на тексти французького сюрреаліста Г. Апполінера адекватності віршів та музики в мелодійній виразності [5, с. 41–42]. Короткі «вкраплення» флейти якраз направлені на виразність і конкретність музичного образу.

Так, у першій п'єсі циклу («Верблюди») у флейти з'являються «стогнучі» інтонації в низькому регістрі, конкретизуючи образ втомленої тварини.

У третій п'єсі («Коник») флейтові інтонації (знову в низькому регістрі) придбали граціозний, «фуркуючий» обрис, підсилюючи виразність поетичного тексту Г. Апполінера.

Чотири вірші Макса Жакоба для тенора і духового квінтету (1920) є надто показовими творами Ф. Пуленка в плані продовження традицій французької музики для духових інструментів. Цікавість композиторів до ансамблевих можливостей духових інструментів відома ще з часів бароко, в епоху класицизму нам відомий абсолютно конкретний приклад звернення до цієї жанрової сфери: німецький композитор А. Рейха, славетний своїми «паризькими університетами», увійшов в історію як автор цілої серії духових квінтетів, що склали класику духового репертуару. Також показовими в цьому плані є шість сонат для п'яти флейт Ж. Буаморт'є, які значно вплинули на хід розвитку французької флейтової музики. Творчий досвід А. Рейхи в інструментальній сфері залишив помітний слід в подальшому розвитку духових інструментів, а твори Ф. Пуленка – достатньо рідкісний приклад звернення до складу духового квінтету в камерно-вокальній музиці ХХ століття.

В указаному творі прийом унісонного звучання флейти з кларнетом і тенором в повільному і монотонному розгортанні мелодійної лінії можна назвати основним. Флейта в цьому випадку виконує функцію дублюючого голосу, а її «холодний» тембр надає відчуття скутості (що зумовлено образним змістом вірша М. Жакоба – «Одинокий кут», № 1). Подібний прийом присутній в п'єсі «Поет і Тенор» (№ 2): там мелодія не дублюється, але ж «холодність» звукового образу флейти повідомляє музиці віддаленість і деяку скутість.

Згаданий раніше прийом «тембрової інкрустації» присутній в «Куці мімоси» (№ 4): поетичний образ вірша втілений в «мереживній» фактурі голосів духових інструментів, серед яких флейтовий тембр поданий то в низькому, то у високому регістрі, повідомляючи музиці витіюватість і легкість. Така образна конкретність зумовлена також традиціями французького музичного стилю, який опирається на ідею живописного бачення образів і конкретику музичної виразності (сюїти і п'єси Ф. Рамо, музичний імпресіонізм К. Дебюссі і т.ін.).

Селянські пісні на вірші М. Фамбера (1942) написані композитором у двох версіях для голосу і фортепіано, а також для голосу і камерного оркестру. У цьому творі особистого значення флейта набуває, мабуть, в одній єдиній із шести п'єс циклу. Виразність флейтового тембру (високий регістр і характерні «пташині» інтонації) направлені на відтворення

традиційного пасторального образу флейти, який втілює поетичний настрій натхненності природою («Прекрасною весною» № 3).

У такому звичному звуковому образі флейта зустрічається в камерно-ансамблевій музиці Ф. Пуленка досить рідко, і подібне використання виразних можливостей флейти зумовлене традиційною для французького музичного стилю рисою – картинно-живописною програмністю. Виділяючи цю рису як споконвічно французьку, Т. Золозова відзначає, що її характерною особливістю є створення «... правдивих, але одиничних образів зовнішнього світу, мінливих колористичних картин натхненної природи, образів стихії руху, динаміки танцю, гри, дії» [4, с. 16]. А дослідники національних стилів флейтової музики підкреслюють такі специфічні атрибути французької флейтової музики, як прагнення до портретизації, конкретності, картинності у трактуванні тембру флейти як носія меланхолічних, жалібних та ліричних, вишукано-граціозних образів, тяги до жанру сюїти [7].

Стильова установка французьких композиторів на образну конкретику звукового образу флейтового тембру, який складає художню суть флейти у творах Ф. Пуленка, бере свій початок в більш ранніх епохах. Так, у сюїтних композиціях Ф. Куперена флейта виступає носієм абсолютно конкретних (часто портретних) музичних образів. Наприклад, в сюїті для чотирьох інструментів і клавесина «Султанша» флейтовий тембр виступає в якості характеристики то граціозної, то вишукано-м'якої східної красуні. А в «Концерті-апофеозі» в пам'ять про незрівнянного пана Люллі (також сюїтної будови) флейтовий тематизм підкорений принципу «бачення образів»: співчуття і жалоба меркнучих перед славою Люллі його сучасників-композиторів втілюються у мовних «говорячих» інтонаціях флейти в низькому регістрі, а піднесення пана Люллі на Парнас передано стрімкими зльотами ширяючих флейтових пасажів.

У жанровому відношенні вокальні цикли Ф. Пуленка також звернені до давніх традицій французької музики, оскільки ідея неоднорідних змішаних тембрових поєднань в ансамблевому звучанні знаходила своє втілення ще в композиторських дослідженнях епохи бароко. Так, кантати М. П. де Монтеклера являють собою приклад засвоєння ансамблевих можливостей голосу і окремих інструментів: такі твори композиторів, як «Пірам і Фісба», «Смерть Дідони», «Смерть Лукреції» написані для голосу (сопрано, тенора), скрипки, флейти і басо-континуо.

Ці давні традиції французької музичної культури і флейтової музики знайшли свою оригінальну реалізацію в камерно-ансамблевих творах Ф. Пуленка, а саме в сміливих експериментах жанрового синтезу. Поєднуючи жанри духового квінтету та інструментального ансамблю з жанром вокального циклу, Пуленк на базі композиційної логіки сюїти створює нетрадиційний варіант камерно-ансамблевої музики. Як зазначає О. Вендюк, «... композиторська практика початку двадцятого століття показує, що подібного роду синтетичні формування досить поширені. Використання вокальної партії і різного роду інструментальних складів стає для композиторів своєрідною сферою для експериментів з тембрами, фактурою, структурою, словом, а також і музичним жанром» [1, с. 4].

Таким чином, камерно-ансамблева музика Ф. Пуленка з участю флейти оригінально відбиває національні традиції французької музики, які зумовлюють її стильову своєрідність. Серед стильових атрибутів розглянутих творів французького композитора спеціально виділяємо ті, які наслідують жанрові традиції (сюїтний принцип музичної композиції, звернення до жанру духового квінтету і «змішаного» типу вокально-інструментального ансамблю), музично-естетичні (установка на описову програмність і образну конкретику), а також традиції трактування звукового образу флейти і виразної специфіки її тембру (картинність, портретизація та образна конкретика).

ЛІТЕРАТУРА

1. Вендюк О. О феномене жанрового синтеза (на примере вокальных циклических произведений первой трети XX века) / О. Вендюк // Музыкальный журнал «Израиль-XXI» [интернет-ресурс]. – Режим доступа : <http://www.21israel-music.com/Tsykl.htm>
2. Грицюк О. Жанровые парадоксы «Негритянской рапсодии» Ф. Пуленка / О. Грицюк // Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Механізми новацій у музичній творчості : зб. статей [упорядник В. Г. Москаленко]. – К., 2013. – Вип. 108. – С. 203–209.

3. Захарова В. А. Флейтовая культура Франции: генезис, пути и закономерности развития : дисс. ... канд. искусствоведения : Специальность : 17.00.02. – Музыкальное искусство / В. А. Захарова. – Санкт-Петербург, 2008. – 246 с.
4. Золозова Т. В. Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) : Исследование / Т. В. Золозова. – К. : Музична Україна, 1989. – 216 с.
5. Медведева И. Франсис Пуленк / И. Медведева. – М. : Советский композитор, 1969. – 240 с.
6. Мутузкин И. А. Флейта в музыкальной культуре начала XX века: к вопросу о самоопределении инструмента / И. А. Мутузкин // Искусствоведение. Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. – 2009. – № 6 (2). – С. 161–164.
7. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко : дисс. ... канд. искусствоведения : Специальность : 17.00.02. – Музыкальное искусство / Ю. В. Шелудякова. – Тамбов, 2008. – 244 с.

УДК 7.071.2

I. С. КУРКОВА

**ЗБИГИ У ВИКОНАВСЬКОМУ РЕПЕРТУАРІ
С.В. РАХМАНІНОВА ТА В.С. ГОРОВИЦЯ ЯК ФАКТОР ТВОРЧИХ БІОГРАФІЙ
(НА ПРИКЛАДІ ФОРТЕПІАННИХ МІНІАТЮР РАХМАНІНОВА)**

У статті досліджено особливості виконавського репертуару С.В. Рахманінова та В.С. Горовиця у контексті творчих біографій. Розглянуто збіги в концертних програмах митців як важливий фактор їхньої творчої комунікації. Проаналізовано інтерпретації композитора та Володимира Горовиця деяких фортепіанних мініатюр С. Рахманінова.

Ключові слова: С. Рахманінов, В. Горовиць, виконавський репертуар, творча біографія, інтерпретація, фортепіанна мініатюра.

И. С. КУРКОВА

**СОВПАДЕНИЯ В ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ РЕПЕРТУАРЕ С. В. РАХМАНИНОВА
И В. С. ГОРОВИЦА КАК ФАКТОР ТВОРЧЕСКИХ БИОГРАФИЙ (НА ПРИМЕРЕ
ФОРТЕПИАННЫХ МИНИАТЮР РАХМАНИНОВА)**

В статье исследуются особенности исполнительского репертуара С. В. Рахманинова и В. С. Горовица в контексте творческих биографий. Рассматриваются совпадения в концертных программах музыкантов как важный факт их творческой коммуникации. Проанализированы интерпретации композитора и Владимира Горовица некоторых фортепианных миниатюр С. Рахманинова.

Ключевые слова: С. Рахманинов, В. Горовиц, исполнительский репертуар, творческая биография, интерпретация, фортепианная миниатюра.

I. S. KURKOVA

**THE COINCIDENCES IN THE PERFORMING REPERTOIRE OF
S.V. RACHMANINOFF AND V.S. HOROWITZ AS A FACTOR OF CREATIVE
BIOGRAPHIES (FOR EXAMPLE RACHMANINOFF PIANO MINIATURES)**

The article studied the features of the performing repertoire of S. V. Rachmaninoff and V. S. Horowitz in the context of creative biographies. It is considered the coincidences in concerts