

Литература

1. Бетховен Л. На память Элизе. Для ф-п. Москва-Петроград: Гос. изд-во, 1923. 7 с.
2. Бетховен Л. Фортепианные пьесы под ред. А. Б. Гольденвейзера. Т. 2. М.; Л.: Гос. муз. изд-во, 1940. 137 с.
3. Бетховен Л. Пьесы для фортепиано / Сост. и ред. Ю. Питерина. М.: Музгиз, 1973. Вып. 1. 84 с.
4. Ludwig Nohl (1831–1885). Neue Briefe Beethovens, pp. 28–33 [электронный ресурс]. Stuttgart: J. G. Cotta, 1867. URL: [http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_(Beethoven,_Ludwig_van)) (дата обращения: 05.12.2013).
5. Ludwig van Beethovens Werke, Serie 25: Supplement. Instrumental-Musik, Nr. 298, pp. 354–356. Leipzig: Breitkopf & Hartel, 1888. Plate B. 298. [электронный ресурс]. URL: [http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_\(Beethoven,_Ludwig_van\)](http://imslp.org/wiki/Fur_Elise,_WoO_59_(Beethoven,_Ludwig_van)) (дата обращения: 05.12.2013).
6. Pour Elise. Pour le piano. Varsovie: E. Hoslick, 1904.

Alevtina BOYARINTZEVA
The 'voice' of the composer:
Origins of the phenomenon
(Sergey Prokofiev's vocal music)

The article is devoted to Sergey Prokofiev's vocal music. The author focuses on such principles of the composer's work in this sphere of genres as individualized 'pronouncing' of the literary primary source and attention to the images of movement embodied in the literary text. The article includes the author's attempt to reconstruct an image of the ideal 'voice' having been a source of inspiration for the composer.

Keywords: Sergey Prokofiev, voice, vocal genres, opera, romance, theater.

Алевтина БОЯРИНЦЕВА
«Голос» композитора:
происхождение феномена
(вокальное творчество
Сергея Прокофьева)

Статья посвящена вокальному творчеству С. Прокофьева. Автор рассматривает такие принципы работы композитора в данной жанровой сфере, как индивидуализированное «произнесение» литературного первоисточника и чуткость к воплощенным в слове образам движения. В статье предпринята попытка воссоздать образ идеального «голоса», вдохновлявшего композитора.

Ключевые слова: С. С. Прокофьев, голос, вокальные жанры, опера, романс, театр.

Прокофьевские сочинения для голоса никогда не были лишены исполнительского и исследовательского внимания¹. Допуская некоторую терминологическую вольность, автор статьи подразумевает под определением «вокальное творчество» все те сочинения, в которых композитор обращается к голосу, — от романса до оперы. Особенности этого широкого жанрового, точнее, жанрово-стилевого явления таковы, что они побуждают к новым поискам, размышлениям, к погружению в живое пространство прокофьевских интонаций.

Вокальная музыка всегда находилась в поле интересов Сергея Прокофьева. Конечно, конкретная творческая ситуация влияла на выбор жанра. Но почти не-

изменными с юных лет оставались принципы работы композитора со словом. Во-первых, это индивидуализированное «произнесение» литературного первоисточника — с видоизменением интонационного строя оригинала, внедрением собственных ритмических акцентов². Подобное отношение к авторским текстам легко объясняется императивностью собственного литературного дара Прокофьева. Он не только обладал способностью мастерски обращаться со словом, артистично преподносить его (что доказывают его статьи, рассказы): Прокофьев рождал слово, содержащее в себе «ген» самобытного творческого мышления. Во-вторых, это чуткость к воплощенным в слове образам движения.

¹ Количество интересных решений прокофьевских опер за последние 10–15 лет огромно. Но следует признать, что камерно-вокальнымopusам достается меньше внимания. Что касается исследовательского интереса, то к известным работам М. Сабининой [9], Н. Рогожиной [7], М. Арановского [1], М. Тараканова [11] в последние годы добавился ряд серьезных исследований. Среди них можно отметить объемную работу Е. Долинской «Театр Прокофьева» [3], монографию Е. Ручьевской «Война и мир». Роман Л. Толстого и опера С. Прокофьева» [8], статью В. Гавриловой «К вопросу о специфике трактовки вербального и музыкального компонентов в опере С. С. Прокофьева «Игрок» [2], статьи Е. Дурандиной «Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке» [5] и «Три взгляда на русскую оперу» [4]. Этот краткий перечень может быть дополнен солидным списком диссертационных исследований.

² Один из самых интересных и сложных примеров «переозвучания», «переинтонирования» — «Есть другие планеты» (ор. 9 № 1). «Музыкальный» замысел поэта К. Бальмонта — темброво-фонетические игры, ритмическая нестабильность, рождающие изысканно прерывистую, «с придыханием», мелодику стихотворения, — растворяется в баркарольном образе, созданном композитором.

Мимика, жест, шаг — все это может выражаться «полутонами», характерными штрихами, а может — рельефными пластами, их сопоставлениями, наложениями. Идет ли речь об изысканно романтических «Двух стихотворениях» (ор. 9) или об эксталично пульсирующем «Огненном ангеле», о мощных хоровых полотнах из «Войны и мира» или о монологичном пушкинском «В твою светлицу...» (ор. 73) — всюду музыка вдохновляется пластической выразительностью слова.

Разумеется, принадлежность к конкретному жанру (стихотворение / романс, опера, кантата, оратория) подсказывает свойственную именно ему форму ощущения слова. Однако прокофьевские образцы различных жанров вполне могут быть рассмотрены как динамичная целостность, поскольку композитор обходится без жестких разделительных линий.

Не только принципы работы со словом являются предметом внимания при изучении вокальных сочинений Прокофьева. Они дают исключительные возможности для рассмотрения феномена прокофьевской мелодики и всего круга вопросов, связанных с этим явлением. Очевидно, есть глубинная связь между влечением композитора к вокальной сфере и той самообытностью, которая отличает его мелодический стиль. Можно предположить, что мелодия ассоциирована в прокофьевском воображении со звучанием некоего голоса — безграничного по дыханию, диапазону, динамическим возможностям.

«Голос», определивший своеобразие вокального творчества Прокофьева, — это идеальный, точнее, обобщенный образ. Можно предположить, что прежде всего он связан с выразительными возможностями сопрано. Это подтверждается даже чисто количественным фактором: значительная часть камерной лирики композитора предназначена именно для высокого женского голоса. Важно и то, что сопрано посвящены сочинения, воплотившие всю проникновенность лирической линии прокофьевского творчества, — такие как «Пять стихотворений Анны Ахматовой» и «Гадкий утенок». Особенно показателен выбор голоса в андерсеновском романсе-сказке, который воспринимается как своеобразная духовная автобиография композитора.

В палитре певческих голосов Прокофьев выделял и экспрессивность тенора. В количественном отношении камерный теноровый репертуар уступает сопрановому, но, что касается оперы, то уже одной партии Алексея в «Игроке» достаточно, чтобы почувствовать авторское отношение к тембру мужского голоса. Разнообразие оттенков этого тембра — художественное открытие Прокофьева, обогатившее не только его собственный «голос», но и всю оперную музыку XX века.

Идеальный «голос» вдохновлен также выразительными возможностями скрипки. Они осваивались Прокофьевым в двух сонатах для скрипки и фортепиано, Сонате для двух скрипок, Сонате для скрипки соло, двух концертах, квартетах. Примечательна та легкость, с которой композитор превратил «Пять песен без слов» для

сопрано в сопровождении фортепиано (ор. 35) в «Пять мелодий» для скрипки и фортепиано (ор. 35 bis). Это свидетельствует о сближении скрипки и высокого женского голоса в индивидуальной тембровой «шкале» Прокофьева.

Как представляется, флейтовость — еще одно свойство идеального прокофьевского «голоса». Композитору был интересен тембр флейты: сам факт обращения к жанру сонаты для флейты и фортепиано подтверждает это. Прокофьеву удавалось мастерски использовать и природную тембровую «холодность» инструмента, доводя ее порой до аэмоциональности (к примеру, в теме сонного напитка из «Ромео и Джульетты»), и любоваться теплыми, проникновенными тонами.

* * *

Практически в каждой работе, посвященной творческому методу Прокофьева, акцентируется присущее композитору от рождения чувство театра. Настоящие открытия в сфере музыкальной драматургии на «территории» прокофьевской «чистой» музыки во многом инициированы действием флюидов театра. Даже в камерно-инструментальном наследии композитора трудно найти сочинение, в котором не проявилась бы потребность в театрализации звукового пространства.

Важным источником для становления «голоса» и, по сути, вокального стиля композитора стала сценическая речь. Тот огромный интонационный, ритмический, динамический, тембровый ресурс речи, который в повседневной жизни реализуется лишь отчасти, на драматической сцене раскрывается в полной мере. Образно выражаясь, «котурны» приближают речь к музыкальному явлению. К сценической речи легко применимы такие понятия, как мелодика и даже мелодический стиль. Прокофьев, имея значительный опыт работы в драматическом театре, несомненно, был восприимчив к музыкальности актерской речи.

Можно предположить, что «невокальный» характер высказываний героев прокофьевских опер, камерных опусов обусловлен, среди прочих причин, и стремлением прослушать каждую интонацию в атмосфере воображаемого драматического спектакля. Прокофьев приносил в вокальную линию объемность актерской речи, обогащенную благородным эхом зрительного зала. Цепкий слух композитора анализировал звуковысотные, ритмические, тембровые параметры актерской реплики и создавал ее музыкальную «транскрипцию». Пусть она не всегда удобна для прочтения, но вслушивание позволяет оценить ее точность, выразительную достоверность.

В исследовательской литературе также рассматривается вопрос об огромном влиянии разговорной, повседневной речи на вокальный стиль композитора. В этом отношении особенно выделяется написанная почти 40 лет назад статья М. Арановского «Речевая ситуация в драматургии оперы „Семен Котко“» [1, с. 59–95]. Автор

вводит понятие «интонационно-речевой жанр»: при всей своей точности и емкости оно до сих пор недостаточно активно используется при анализе вокального творчества Прокофьева. Представляется, что речь как форма повседневной коммуникации и речь, подчиненная законам драматической сцены, — два важных ключа к стилизованным константам прокофьевской вокальной музыки³.

В этой музыке почти нет такого образца, который сразу был бы воспринят как «легко ложащийся» на слух, на голос. Как и вокальная мелодика Глинки, прокофьевская мелодика органична, свободна. Но Прокофьев достигает этих качеств другими средствами. Композитор оставляет за пределами творческого внимания возможности певческого дыхания, законы распределения тембровых красок в диапазоне конкретного голоса. Ощущение свободного развертывания рождается от того, что Прокофьев «видит» мелодию с «высокой точки». Такую точку «видения» он и предлагает вокалисту. Это позволяет представить всю историю становления мелодии — с первого до последнего звука. Через мелодическую перспективу, раскрытую перед исполнителем, композитор четко обозначает актерские задачи.

Затронув вопрос о «неудобстве» вокальной музыки композитора, нужно признать: не всегда оно оказывается мнимым. В нередких случаях стресс, связанный с преодолением певцом трудностей вокальной партии, «запланирован» Прокофьевым как способ погружения артиста в определенное психологическое состояние. Такого рода трудности — это проявление активности режиссерских намерений Прокофьева, которым посвящены многие страницы исследований.

Не приводят ли режиссирующие импульсы автора⁴ к прямолинейности, дидактичности в выстраивании

драматургического процесса? Удастся ли композитору избежать чрезмерной авторитарности решений в композиционно-синтаксическом плане?

Прокофьев находит бесконфликтную форму самовыражения: раскрывая собственное слышание поэтического или прозаического текста, он экспериментирует внутри классической — в широком смысле слова — музыкальной системы. Прокофьев-режиссер, Прокофьев-поклонник слова никогда не создают конкуренцию Прокофьеву-музыканту, напротив: «немузыкальные» статусы помогают открывать композитору новые грани музыкальной выразительности.

* * *

Вокальное творчество С. Прокофьева является одним из богатейших источников, питающих современную музыкальную культуру. Как уже говорилось, сегодня оно является неотъемлемой частью концертной и театральной жизни. Но при этом нужно признать, что большая часть вокального наследия композитора не воспринимается как популярная, репертуарная. И композитор, думается, был готов к этому, понимая, что его музыка для голоса на многие десятилетия останется «другой планетой».

Б. Покровский в своих воспоминаниях признавался: «Люблю Прокофьева за терпение, настойчивость и верность оперному мастерству. При жизни композитора его произведения ставились редко и неудачно, а он все писал и писал... Писал с великой верой в оперный театр!» [6, с. 286]. Важно расширить сферу действия этой справедливой оценки: композитор писал музыку для голоса с великой верой в возможности вокального искусства.

Литература

1. Арановский М. Речевая ситуация в драматургии оперы «Семен Котко» // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М.: Музыка, 1972. С. 59–95.
2. Гаврилова В. К вопросу о специфике трактовки вербального и музыкального компонентов в опере С.С. Прокофьева «Игрок» // Вестник РАМ им. Гнесиных. 2012. №1. URL: <http://gnesin-academy.ru/vestnikram/issue.php?Year=2012&Number=1> (дата обращения: 10.10.2013).
3. Долинская Е. Театр Прокофьева. М.: Композитор, 2012. 376 с.
4. Дурандина Е. Универсум музыкального театра Прокофьева: к проблеме оперного жанра в XX веке // Звуковая среда современности: Сб. ст. памяти М.Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 132–142.
5. Дурандина Е. Три взгляда на русскую оперу // Звуковая среда современности: Сб. статей памяти М.Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 143–153.
6. Покровский Б.А. ставит советскую оперу / Вст. статья, коммент. к спектаклям, записи репетиций и спектаклей, составление и общ. редакция. М.: Сов. композитор, 1989. 286 с.
7. Рогожина Н. Романы и песни С.С. Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1971. 198 с.
8. Ручьевская Е. «Война и мир». Роман Л. Толстого и опера С. Прокофьева. СПб.: Композитор•СПб., 2010. 480 с.
9. Сабина М. «Семен Котко» и проблемы оперной драматургии Прокофьева. М.: Сов. композитор, 1963. 290 с.
10. Сац Н. Как создавалась сказка «Петя и волк» // С.С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. 2-е изд. М.: Государственное музыкальное издательство, 1961. 707 с.
11. Тараканов М. Ранние оперы Прокофьева. Магнитогорск: ГИИ, Магнитогорский гос. музык.-пед. ин-т, 1996. 197 с.

³ Интересную форму жизни слова в музыкальном контексте композитор нашел в симфонической сказке «Петя и волк». В партии тещи прослеживается любопытная связь с жанром мелодекламации. Наталия Сац, содействовавшая появлению на свет сказки и участвовавшая в ее исполнении, отметила: «Сергей Сергеевич присутствовал на всех репетициях, добивался, чтобы не только смысл, но и ритм и интонация в тексте сказки были в неразрывной связи с оркестровым звучанием» [10, с. 511].

⁴ К теме режиссирующего слова композитора в партитурах нековокальных сочинений обращается Е. Долинская в ряде очерков, вошедших в указанную монографию «Театр Прокофьева» [3].