

УДК 788.511

ФЛЕЙТА В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ НАЧАЛА XX ВЕКА: К ВОПРОСУ О САМООПРЕДЕЛЕНИИ ИНСТРУМЕНТА

© 2009 г.

И.А. Мутузкин

Нижегородская государственная консерватория (академия) им. М.И. Глинки

mutuzkin@yandex.ru

Поступила в редакцию 10.09.2009

Рассматривается процесс развития флейтовой музыки в западноевропейской культурной традиции начала XX века с точки зрения самоопределения инструмента как сольно-концертного. Представлен обзор этапных для данного процесса произведений таких композиторов, как Дебюсси, Равель, Малер, Штраус, Стравинский, Хиндемит, Шёнберг, композиторы французской «Шестерки».

Ключевые слова: современное музыкальное искусство, флейта, пьеса для флейты, композиторы XX века, эволюция инструмента.

Процесс накопления классического флейтового репертуара и репертуара с участием флейты, берущий свое начало с эпохи барокко, не всегда был однородным. В частности, практически все крупные композиторы эпохи барокко оставили сочинения для флейты и с ее участием. В эпоху романтизма, например, композиторский интерес к инструменту был минимальным. В начале XX века, с его интенсивной историко-культурной динамикой, возрождается композиторское внимание к издавна знакомому звуку такого старого как мир и «обросшего» мифами инструмента, как флейта.

Казалось бы, в XIX веке традиция флейтового музицирования не прерывалась. Опусы для флейты и с флейтой не переставали появляться. На ней демонстрировали свое исполнительское мастерство многие композиторы-романтики. Флейтовые соло звучали в оперных и симфонических произведениях XIX века. Наконец, именно в XIX веке Т. Бём, опередив свое время, совершает коренной переворот в конструкции инструмента, открывая в нём массу неиспользованных возможностей. Однако, несмотря на эти факты, процесс развития флейтовой романтической музыки представляется несколько вялотекущим – чувствуется, что «золотой век флейты» миновал. Круг авторов сравнительно неширок: К.М. Вебер, Ф. Шуберт, Ф. Шопен, К. Сен-Санс, Г. Форте, из числа менее прославленных композиторов – Б. Годар, Ф.Ж. Фетис, К. Рейнеке, композиторы-флейтисты А. Рейха, Ж. Тюлу, Л. Гуви, К. Келлер. Выдающиеся сочинения единичны. В «Трактате об инструментарии» Г. Берлиоз утверждает, что «флейта – инструмент, почти лишённый специфической вырази-

тельности» [1, с. 284]. Н.А. Римский-Корсаков пишет о «легкомысленности и некоторой холодности» флейтового звучания [2; с. 18]. П.Н. Столпянский утверждает, что русским музыкантам в тембре флейты в XIX веке слышалась «сентиментальность», чуждая славянской душе [3; с. 201]. Во всех приведённых высказываниях сквозит доля недоверия к творческому потенциалу инструмента.

Причины смещения столь любимого некогда инструмента на периферию видятся нам в следующем. Звукообраз флейты, сложившийся в европейской культуре к XIX веку, представляет этот инструмент прежде всего как пасторальный. В меньшей степени раскрыт романтиками воинственный потенциал флейты, обладающей пронзительным, призывным тембром. Таким образом, семантическое «поле» флейты, подержанное вековыми традициями, в высокой степени мифологизированное, кажется романтику, ищущему небывалых звучаний, недостаточно разнообразным и ограничивающим творческую фантазию.

Флейтовое звучание с лёгким оттенком домашнего музицирования («Hausmusik») также мало привлекает композиторов-романтиков, особенно в первой половине XIX века. Отношение к этой особенности флейтовой музыки заметно меняется от толерантности и творческого развития традиции (Шуберт, Мендельсон, Брамс) до неприятия и насмешки над «филистерством» (Шуман, Вагнер). Последняя тенденция сопровождалась громкими манифестами и активно формировала общественное мнение.

Еще одной причиной является инновационное отношение романтиков к тембру. Наиболее

яркие новаторы XIX века отдавали предпочтение смешанным тембровым краскам, работали над достижением гигантской мощи оркестрового звучания или вводили в обиход редкие и малоупотребительные ранее инструменты. Естественно, монотембровое звучание флейты было менее желанно для романтика-новатора, чем сочетания арф и скрипок, валторн и фаготов, новоизобретённые саксофон, валторновая труба или видовые инструменты: английский рожок, контрафагот.

Важным представляется нам и отрицательное отношение музыкантов-современников к реформе Т. Бёма, изменившей конструкцию и звучание инструмента. Консервативно настроенные музыканты считали, что она вызвала утрату специфического флейтового тембра¹. Итак, романтики в целом не видели флейту в числе своих музыкально-тембровых приоритетов.

Тем заметнее и стремительнее оказался взлёт флейты в культуре XX века. Смена эстетических парадигм, повлекшая за собой рождение и рост новых художественных направлений, высоко подняла на своей волне и престиж флейтовой музыки. Реформа Бёма не только получила высокую оценку, но и стала импульсом к дальнейшему совершенствованию флейты в открытом им направлении. Инструмент из преимущественно оркестрового вновь становится концертным, виртуозным, самодостаточным. В новой культуре все мнимые недостатки инструмента: и мифопоэтическая аура, и даже ностальгически уютная приватность – не только прощаются и оправдываются, но превращаются в достоинства.

Свидетельством популярности флейты в начале XX века становится появление в искусстве целого ряда опусов, содержащих яркие образы игры на флейте и флейтиста, поэтизирующих флейту и даже превращающих ее в характерный персонаж². Интерес к инструменту объединяет мастеров самых разных, порой противоположных направлений: и радикальных, и охранительных и ретроспективных. Она звучит в музыкальном театре, в оркестре, с оркестром, в ансамблях и, наконец, соло. Существенно обновляются выразительные ресурсы инструмента и исполнительские приёмы.

Колоссальным импульсом к возрождению флейты послужило творчество **К. Дебюсси**. Именно из-под его пера ещё в 1890-е годы выходит этапное для истории флейтовой музыки сочинение, вызвавшее широчайший отклик и ставшее отправной точкой музыкального импрессионизма – оркестровая *Прелюдия к «Послеполуденному отдыху фавна»* (1892–1894).

Знаменательно, что она начинается с соло флейты, одновременно открывая собою и ренессанс инструмента! Флейта раскрывает свой семантический потенциал, связанный с мифологической пасторалью, в условиях нового интонационного строя. Мелодия сочетает две излюбленные ладовые сферы композитора: хроматику (наигрыш как бы «вписан» в тритон) и пентатонику. Популярность опуса была невероятно велика³, а вместе с ней рос и престиж флейты. На пороге XX века Дебюсси вновь обращается к флейте. Вокальный цикл *«Песни Билитис»* на стихи П. Луиса (1897–1901) состоит из трех миниатюр (первая из них – *«Флейта Пана»*) для голоса, двух флейт, челесты и двух арф⁴. Дебюсси развивает найденное в «Послеполудне фавна» – стилизованную флейтовую пасторальность, пропитанную символистским эросом («изящный мотив слияния музицирующих уст в поцелуй»). В 1912 году Дебюсси решается вывести флейту на концертную эстраду без сопровождения в пьесе *«Сиринкс»*. Это событие стало рубежным в истории самоопределения инструмента. Со времени барочных мастеров флейта соло звучала только в инструментальных опусах. Дебюсси своей пьесой создал прецедент, положив начало новой сольно-флейтовой волне, которая простирается в своём подъёме вплоть до современности и в настоящее время не предполагает спада. В музыке слышны смятение и тревога погони, за которыми проглядывает символистское томление о недостижимом. Мелодический облик *«Сиринкса»* вновь соединяет квазиархаику и современную ладо-интонационную сложность. Дебюсси считал наиболее удобными для исполнения краткие виртуозные фразы и избегал длительной кантилены. Такого стиля композитор придерживался и в последнем своём сочинении с участием флейты – меланхолической трио-сонате (1915).

В меньшей степени представлена флейта в творчестве **М. Равеля**. Однако нельзя игнорировать необычно низкую, матово окрашенную, не в стиле Дебюсси протяжённую мелодию флейты в начале *«Болеро»* (1928), суггестивно-заклинательную сольную тему в «Сцене в священной роще» балета *«Дафнис и Хлоя»* (1912).

Повышенное внимание к инструменту заметно и в творчестве *позднеромантического* поколения начала XX века. **Г. Малер** в своих симфонических партитурах часто применяет флейтовый тембр внешне традиционно в связи с семантикой музыки леса, первоизданной чистоты природы. Однако в драматических моментах он заставляет инструмент звучать на-

рочито высоко и резко (*Пятая симфония*), а порой парадоксально низко (в «*Траурном марше в манере Калло*» из Первой симфонии флейты как бы прячется под гротескной маской).

Красивые и выразительные оркестровые сочетания с участием флейты оставил и **Р. Штраус**. Важно то, что композитор вводит новые приёмы игры на флейте. В симфонической поэме «*Так говорил Заратустра*» (1896) звучит тремоло на одном звуке с ударом языка. В «*Дон Кихоте*» (1897) используется приём *Flutterzunge* для иллюстрации шума мельницы. Итак, «последние могикане» романтизма внесли свою лепту в формирование «нового флейтового бума».

Признанный лидер неоклассицизма **И. Стравинский** охотно использует флейту в различных сочинениях для специфического инструментального состава, которые особенно часто появляются у него в 1920-е годы. В выборе инструментария автор отдаёт предпочтение именно духовым. *Симфонии духовых памяти К. Дебюсси* (1919–1920) имеют молитвенно-ритуальный характер и в духе французского мэтра открываются флейтовым напевом, правда, русским по складу. «Это – чистая музыка, – говорит композитор в интервью. – ...я пытался создать нечто напоминающее атмосферу церковной музыки, но без её религиозности... Это сочинение строгое, терпкое, но неподдельное» [4; с. 54]. Вряд ли является случайным тот факт, что Стравинский ещё в «русский период» в прославившем его балете «*Петрушка*» (1911) поручает именно солирующей флейте мелодию Фокусника, оживляющего затем кукол прикосновением инструмента. Тем самым флейте придаётся – конечно, в пародийном плане – некая мистификаторская функция. Спустя многие годы композитор вновь обращается к флейтовому звучанию в серийных *Шекспировских песнях* (1953) для вокального дуэта и ансамбля с флейтой, в *Эпитафии князю Фюрстенбергскому* (1959) для флейты, кларнета и арфы.

Флейта – активный участник симфонических, камерных и концертных составов в произведениях **П. Хиндемита**, где она звучит как соло, так и в ансамбле. Композитор, написавший сонаты почти для всех инструментов, не оставил своим вниманием и флейту. Хиндемиту принадлежат два сочинения для флейты и фортепиано: *Соната* (1936) и «*Эхо*» (1942), в которых нашли свое воплощение доклассические принципы мышления: вариационность и полифоничность, барочная импровизационность. Следующим шагом к признанию флейты стало создание Хиндемитом опусов для ансамбля флейт в 1920-е годы. *Каноническая сонатина*

для двух флейт (1924) демонстрировала стилизованный переход от романтической развернутой поэмы к ёмкой и ясной структуре сонатины, от густой и плотной ткани к чёткой линейности. Несколько позже появляются *8 пьес* для флейты соло (1927).

В деятельности французской «Шестерки», протекавшей на пересечении неоклассицизма и урбанизма, флейта также занимает важное место. Реабилитируя жанры чистой музыки, французские композиторы акцентируют в звучании флейты сугубо инструментальную природу. Так флейтовая монодия постепенно избавляется от мифопоэтической ауры. Содержательной доминантой музыки становится интеллектуально-духовное осознание современным горожанином мира, меняющегося на глазах. В таком русле написаны флейтовые сочинения **Мийо**, **Пуленка**, **Тайффер**. Не без влияния Дебюсси создан сольный «Танец козы» **Онеггера** (1919), где соединяются античная пасторальность и уже постимпрессионистская ритмическая активность.

Тот же рубежный 1912 год, что принёс «Сиринкс» Дебюсси, дал и совсем иной плод – «*Лунного Пьеро*» **Шёнберга**, «библию музыкального экспрессионизма». Уникальный исполнительский состав сочинения (ансамбль солистов), как известно, включает флейту и флейту-пикколо. С позиции самоопределения инструмента этот опус особенно важен, поскольку в нем происходит введение флейты в зону новой атональной звуковысотной организации. Благодаря инструментальному сопровождению композитор создаёт жутковатую атмосферу лунного наваждения, в которой так эффектно «атакует» слушателя *Sprechstimme*. Автор предписывает «создавать настроение и характер... исходя не из смысла слов, а только из музыки» [5; с. 24]. Так выявляется основа для целого корпуса экспрессивных флейтовых мелодий, утверждая флейту кричащую, стонущую, безумствующую, иронизирующую, призрачную.

Итак, к началу XX века флейта прошла огромный путь эволюции от сугубо оркестрового инструмента к солирующему. Изначально оркестровый инструмент, поющий диатоническую кантилену, большей частью в ключе пасторальной семантики, становится оркестровой краской с характерными образами античной пасторали, сочетанием архаичной бесполутоновости и тонкой хроматизации. Одним из ключевых моментов является обособление флейты как солирующего инструмента. Как следствие флейта выступает в качестве ансамблевого и концертного инструмента, самопроявляющегося как виртуозный, осваивающий сложные техно-

логические и композиционные задачи. Далее флейта представляется участником ансамбля нового типа, направление которого охватывает эмоциональные крайности, атональное письмо.

На следующих этапах своего развития флейта проходит длительное испытание на художественную «прочность» в экстремальных условиях музыкального авангарда середины XX века – испытание новыми композиторскими техниками и экспериментальными исполнительскими приёмами.

Примечания

1. Эта ситуация повторяет широко известные случаи с барочной реформой темпериации, когда долгое время новый клавиш не мог получить всеобщего распространения, или смену виолы скрипкой, долго считавшейся слишком грубой и простонародной. Такие ситуации «сопротивления материала» отнюдь не единичны в истории культуры, они часто возникают в периоды смены старого, но испытанного – новым, но сомнительным.

2. Назовём популярную в начале века комическую оперу Э. д'Альбера «Соло флейты» (1905), балет У. Пистона «Невероятный флейтист» (1938), сюиту А. Русселя «Игроки на флейте», песню «Тайнственная флейта» А. Веберна (1917), картину импрессиониста Э. Мане «Флейтист», скульптуру экс-

прессиониста Э. Барлаха «Играющий на флейте», «Флейту-позвоночник» и прочие «флейты» футуриста Маяковского, «Ночную флейту» Н. Асеева, а также пёстрое множество других флейт, «флейт Пана», свирелей и др.

3. Диапазон отзывов – от восторга (С. Малларме, М. Равель, П. Дюка, П. Луис) и подражаний («Фавн» В. Ребикова) до скептицизма (К. Сен-Санс) и издёвки (пьеса-пародия Ц. Кюи «Отдых фавна после чтения газеты»), были предприняты попытки балетной постановки «Прелюдии» (К. Голейзовский).

4. Существует также вариант с фортепиано.

Список литературы

1. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке. М.: Музыка, 1972. 286 с.

2. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки. С партитурными образцами собственных сочинений / Под редакцией Максимилиана Штейнберга. Репринт издания 1913 года, издательство «Российское музыкальное издательство», Берлин, Москва, С.-Петербург. Том 1. Elibrion Classics, 2001. 198 с.

3. Столпянский П. Музыка и музицирование в старом Петербурге. Издание 2-е. Л.: Музыка, 1989. 223 с.

4. И. Стравинский – публицист и собеседник / Ред.-сост. В. Варунц. М.: Сов. композитор, 1988. 501 с.

5. Гецелев Б. А. Шёнберг. «Лунный Пьеро». Руккопись. Горький, 1969. 19 с.

THE FLUTE IN THE MUSICAL CULTURE OF EARLY 20th CENTURY: THE ESTABLISHMENT OF THE INSTRUMENT

I.A. Mutuzkin

This article observes the growing interest in flute from an aesthetical point of view throughout the beginning of the twentieth century. Focused on the compositions that defined the establishment of the instrument, works by Debussy, Ravel, Mahler, composers of the «Les Six» are presented in support of the growth of the flute in the twentieth century as a self-sufficient instrument.

Keywords: modern musical art, flute, composition for flute, composers of the 20th century, evolution of the flute.