

## О ТЕНДЕНЦИИ НЕОЭКСПРЕССИОНИЗМА В РАЗВИТИИ ФЛЕЙТОВОЙ МУЗЫКИ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Инструментальная музыка второй половины XX века, представляющая собой некое поле для экспериментов в области жанра, стиля, техники композиции и исполнительской техники, нуждается сегодня в специальных размышлениях и научных толкованиях. Причина этому – обновление звучания самой музыки, переосмысление традиционной системы музыкальных средств, активные поиски и новые решения в плане трактовки инструментов, открытие в них новых художественно-содержательных резервов. Результатом этого непростого процесса стало качественно новое наполнение тембра, что перевернуло традиционные представления практически обо всех инструментах.

Усиление значения звука, выделенного в самостоятельный параметр музыкального языка XX века, привело к активному взаимодействию композиторских поисков в сфере трактовки инструмента, в области расширения возможностей тембра, обладающего своими, специфическими свойствами, ранее «принадлежавшими творчеству исполнителей: артикуляцией и способами звукоизвлечения» [15, 447], с ведущими стилевыми течениями.

Предметом настоящей статьи является флейтовое творчество Э. Денисова, Б. Тищенко, А. Эшпая, Л. Солина, Г. Банщикова, Д. Смирнова. Обновление средств музыкальной выразительности в сочинениях для солирующего инструмента связано с внедрением в исполнительскую и композиторскую практику нетрадиционных приемов игры и способов звукоизвлечения, что значительно обогатило сферу возможностей флейты и способствовало реализации новых тембровых идей современных композиций.

Усовершенствованная в XX веке конструкция инструмента стала мощным стимулом для всевозможных экспериментов с флейтовым звучанием, расширила перспективы в области ее технического оснащения, ранее неиспользованных и сегодня открытых тембро-динамических возможностей, которые позволили композиторам ввести в испол-

нительский обиход новые средства выражения свежих музыкальных идей. Многие из них своим рождением обязаны самим исполнителям – выдающимся флейтистам О. Николе, А. Адорьяну, Х. Хертах, А. Корнееву, И. Лозбень и др. Результатом совместных – композиторских и исполнительских экспериментов стала «**новая флейта**» XX века<sup>1</sup>.

Новые музыкальные идеи в музыке для флейты потребовали и новых принципов их нотной фиксации, в рамках которой композиторы смогли передать тончайшие изгибы мелодии: полутоновые, четвертитоновые, богатство мелизматике и т. д. К ним отнесем и нотированную запись, и многочисленные графические символы, направленные на расшифровку нетрадиционных способов звукоизвлечения и требующие от исполнителя решения непривычных творческих задач.

«Новое звучание» флейты непосредственно является отражением того нового, что несет в себе музыка второй половины XX века. Поэтому представляется важным рассмотреть новые звучности флейты исходя из *стилевого параметра*.

Панорама стилей во второй половине XX века, широко освещенная в отечественном музыковедении<sup>2</sup>, сегодня представлена «собственно классическим, а также неоклассическим, неофольклорным, неоромантическим» направлениями [2, 7]. Кроме того, к этому ряду в большинстве источников прибавляется перечень новых техник композиции – додекафонии, алеаторики, пуантилизма и т. д. Осознавая разноуровневость понятий техники и стиля, отметим, что в современной музыке они зачастую между собой крепко связаны и пересекаются<sup>3</sup>, а так-

<sup>1</sup> Пользуемся этим понятием по аналогии с предложенным Ю. Холоповым – «новый роляль» [14].

<sup>2</sup> В той или иной мере полноты рассмотрения основные стилевые проблемы музыкального мышления второй половины XX века раскрываются в трудах М. Арановского, В. Вальковой, Б. Гецелева, Г. Григорьевой, Е. Долинской, Т. Левоу, М. Лобановой, В. Медушевского, Е. Назайкинского, Л. Никитиной, С. Савенко, Е. Скурко, А. Сохора, В. Холоповой, Ю. Холопова.

<sup>3</sup> О «техничко-стилевом факторе» пишет Г. Григорьева [1, 10], одна из глав книги Л. Никитиной так и называется: «Снова контрасты. Проблемы техники и стиля» [9].

же «проявляются через друг друга» [1, 10]. В то же время, вместе взятые, они, так или иначе, смыкаются и с техникой исполнения на флейте. Вот почему применительно к нашему объекту исследования и поставленным задачам данная классификация может быть применима лишь отчасти. Во-первых, во флейтовых сочинениях не обнаружено «чистых» образцов названных стилей: практически в каждом рассматриваемом сочинении встречаются показательные примеры работы с разными стилистыми моделями и композиторскими техниками. Во-вторых, следуя предложенной классификации, мы не сможем показать новые звучности флейты *в их соотношении* со стилями и техниками композиции.

Изложенное побуждает нас свести все многообразие стилистых течений, согласно концепции М. Друскина, к двум основным тенденциям: «неоэкспрессионизму» и «неоимпрессионизму» [8, 176–177]. В настоящей статье изучается первая из них.

Влияние экспрессионистской тенденции, сложившейся в первой половине XX века в творчестве Шенберга, Берга, Веберна, на последующий ход развития музыкального искусства – факт бесспорный. М. Друскин определяет ее не как стиль или творческий метод, но как «одно из духовных движений» эпохи [7, 131].

Феномен экспрессионистского, воспринятый и переосмысленный отечественными композиторами, наиболее отчетливо выразился в плане наследования его художественно-стилевых признаков, ведущих мотивов и приемов, черты которых в рассматриваемых нами флейтовых сочинениях проступают достаточно рельефно. И, прежде всего, на уровне содержания.

Экспрессионистское видение мира отразилось в культивировании трагизма отчуждения личности от реального мира как ее естественной реакции на противоречия и конфликты жизни. Отсюда – трагическая обостренность и истерическая гипертрофированность выражения чувств, острая дисгармония, неуравновешенность. Центральной в сочинениях становится тема «испытания», сопряженная с мотивами взвинченности, потрясения, смятения, отчаяния, боли, страха, подавленности, сверхутонченного переживания, обреченности, нередко приводящие к прострации сознания.

В рассматриваемых нами сочинениях, с одной стороны, развивается линия психологического экс-

прессионизма, со свойственными ему трагическим самоизлиянием личности, болезненной остротой эмоциональных переживаний и углублением в сферу подсознательных движений «Я». С другой, – по-является новая ориентация как отход от чувственной природы музыкального образа к абсолютной духовности, к замкнутости в мире чисто художественных ценностей.

Выявленная содержательная сфера в полной мере раскрывается на уровне тембрового мышления, продиктованного образной трактовкой флейты – весьма подходящего для этих целей «голоса», обладающего выразительной природой музыкального звука с его регистровой, артикуляционной, громкостной и тембровой характерностью и «не чуждого экспрессии в определенных границах» [16, 299].

Один из главных «проповедников» лирико-любовного начала, располагающий к созданию атмосферы доверительности, душевности, чувственности, страстности и открытости выражения, – таким воспринимался этот инструмент композиторами XVIII–XIX веков, – в XX столетии мыслится как *образ глубоко трагический и возвышенный*. Как можно судить по многочисленным источникам, они уходят в древность, в новых же исторических условиях *возрождаются и актуализируются*.

В ряде флейтовых сочинений трагический герой на протяжении длительного тернистого пути приходит к радикальной метаморфозе – обращению к Всевышнему, когда все страшные картины бытия остаются позади. От адского мрака с отдельными «проблесками жизни», от мучительных конфликтов с самим собой и с окружающим миром он идет к чистому небесному свету, к молитве, которая становится результатом его преобразования. Именно так, как «заключительное слово» автора, слово откровения и озарения воспринимаются финальные соло флейты в сочинениях В. Наговицина, Г. Банщикова, А. Эшпая, Л. Солина. *Флейта в XX веке вновь входит в храм*, как когда-то в древности, когда свирель и гусли были главными инструментами, употреблявшимися при богослужении [6, 77]. Герой исповеди божественно просветлен. Он собран духовно, а образом его духа является *дыхание*, под воздействием которого и происходит одухотворение личности.

Итак, в целях индивидуализации «образа флейты» в концертах, сонатах и других инструментальных сочинениях с ее участием, ярко преломляется

концепция личности, страдающей души, противостоящей жестокому миру<sup>4</sup> и проходящей путь от обывденного – через сферу «трагического лиризма» – к сакральному.

Новый тип экспрессионистской образности потребовал и *особых средств выражения*. Разумеется, в создании образа участвуют все средства, однако наблюдения показывают, что в каждом стилевом течении одно из них становится определяющим, организующим остальные. Так в произведениях экспрессионистского наклонения еще со времен Шенберга и Берга на передний план зачастую выходит речевое начало, специфическим образом поданное.

Подлинная стихия большинства флейтовых сочинений, приближенных к неоекспрессионистской эстетике, – это различные *проявления музыкальной речи*. Специфика же его воплощения состоит в том, что характерные признаки такого типа интонирования здесь преувеличены, заострены, доведены до крайних пределов. Звуковысотный профиль речевой мелодии отличается расширенным диапазоном, превышающим возможности человеческого голоса, ритмика также усложнена, изменчива. Не менее важны тонкие, подчас едва уловимые переходы от одной манеры интонирования к другой, скорость и динамика произнесения, распределение акцентов внутри отдельной фразы, а также приемы игры, выгодно подчеркивающие речевой облик мелодии. Таким образом, речевое начало, с его «генетической связью с вокальным интонированием, с декламацией...» [10, 173], сплетается с сугубо инструментальным, которое и делает *речь* в высшей степени экспрессивной.

Разнообразие приемов звукоподдачи, в том числе нередко встречающаяся условно фиксированная высота тонов (крестик вместо нотной головки или графический рисунок), создают эффект индивидуализированного речевого высказывания, отчасти соприкасающегося со стилем *Sprechgesang*, объединившим звуковысотную организацию музыкального мышления с речевой условностью звукоизвлечения. Оно требует точного соблюдения ритма и точного интонирования высотности тона. Его детальное описание мы находим у А. Шенберга: «...интонирование пения держит высоту тона

<sup>4</sup> Под таким углом зрения особые ассоциации получает традиционный тип взаимоотношения солиста и оркестра (партинера), когда последний буквально его подавляет.

неизменно твердо, речевое интонирование, хотя и фиксирует ее (в виде намека), но тотчас оставляет путем понижения или повышения, причем различия высотности отдельных тонов от соседних соответственно должны быть переданы» [12, 102].

Композиторы во флейтовых сочинениях прибегают к развернутым, протяженным монологам-соло широкого дыхания (заметим, ее «новой способности!»), с опорой на речевые интонации. Показательными чертами флейтовой мелодики становятся: графический рисунок линии (сочетание подъемов и спусков, качество интервальной структуры, где большую роль играет соотношение узких и широких интервалов, плавного и скачкообразного движения). Отметим поразительную свободу использования крайних тонов диапазона, легко достигаемых и непринужденно покидаемых, а также нерегламентированное обращение с самими скачками (в частности, композиторами успешно преодолен принцип обязательного сопряжения скачков и их постепенного заполнения, в том числе имеются случаи заполнения большого диапазона серией скачков в одну сторону).

Усиление внутренней напряженности диссонантной интервалики происходит также благодаря ее внеладовому применению, например, в темах-сериях (Соната для флейты и фортепиано Денисова, Концерт Эшпая). Отметим при этом, что судьба музыкального экспрессионизма во второй половине XX века, во многом связанная с развитием додекафонной техники, с нею отнюдь не отождествляется. Являясь определенным инструментом для воплощения экспрессионистской эстетики, она, тем не менее, может использоваться и вне образно-выразительной системы экспрессионизма (Концерт Фирсовой, Соната для флейты и арфы Смирнова).

Интервалы, составляющие мелодию, могут «служить и абстрактной конструктивной единицей, и быть наполненным... смысловой и экспрессивной нагрузкой» [4, 146–147]. Общим интонационным «строительным материалом» во многих флейтовых сочинениях второй половины XX века становятся секунды – интонации, наделенные очевидными ассоциативными смыслами и связанные, как правило, не только с миром медитативной и чувственной лирики, но и в большей степени со сферой драматических коллизий, образами скорби и страдания. Экспрессия полутона – так называемая «гемитонная интонация» [13, 81] находит

яркое выражение в авторском клише Денисова – «EDS», по словам композитора, «важнейшей из интонаций, из которой вырастает многое другое или, по меньшей мере, с ней обязательно перекликаются, сплавляются, сливаются очень многие другие интонации [16, 75–76].

Обостренная сопряженность диссонирующих интервалов всегда «зависит от контекста <...> и, конечно, – от тембра, в котором интервал излагается» [4, 146–147]. Поэтому необычайно важным моментом является темброво-колористическая окраска флейтовых высказываний, в звучании своем имитирующих женский (Соната и «Силуэты» Денисова, Lamento Смирнова, Sonata breve Шутя) или мужской голоса (Концерты Тищенко, Эпшая, Солина). Мелодико-интонационную логику также существенно дополняют темповые и динамические средства (от *pp* до *ff*), выбор разных регистров, в том числе, зачастую низкого. Велика роль артикуляции и агогики, которые «„оговаривают“ интонирование почти каждого звука» [11, 133], наделенного «экспрессией диссонанса и консонанса» [15, 451].

Нередко в сочинениях для флейты, приближенных к экспрессионистской эстетике, происходит очень тонкое распределение красок внутри одной фразы; точно взвешиваются динамические оттенки, нюанс отдельных тонов: какой из них нужно произнести с акцентом, какой другим способом. Применяются даже специальные знаки, определяющие характер интонирования – всевозможные условные символы для обозначения видов звукоизвлечения и приемов игры, в которых композитор подчас находит точный эквивалент образу: особые способы натяжения или расслабления губ, различная мера давления группы, необычные способы атаки, игра на вдохе и мн. др. (подробнее см. [3]). Наконец, в ремарках нередко учитывается темповые, агогические, динамические и т. п. оттенки, а также точно указанный образный эффект, что ранее было в рамках исполнительской свободы. И чем более автор регламентирует исполнителя, тем больше перспектив открывает перед ним на самом деле.

Например, в открывающем Концерт Б. Тищенко соло флейты созданы так называемые «поля неопределенности» [5, 119], в которых выражается ритмическая свобода исполнителя. Такое впечатление достигается фиксацией свободной ритмики, что находит отражение в специальных условных обозначениях, беспрерывно меняющемся темпе: *lento rubato*, *rubato*, *accelerando*, *molto ritenuto*, а

*tempo*. Композитор намеренно использует алеаторную технику в сольных высказываниях флейтиста, что способствует широкой свободе и импровизационности и вызывает аналогии с живой человеческой речью.

В Концерте Л. Солина каждое соло флейты снабжено авторскими предписаниями относительно характера звучания – своеобразными «путеводителями» по сюжету сочинения: *insistente* (напористо), *energico*, *dramatico*, *sforzo e patetico*, *ardito* (дерзко), *espressivo*, *grottesco capriccioso*, *rigoroso acuto* (строго в ритме, остро), *funesto* (зловеще), *furioso* (яростно), *lamentoso*, *sereno* (светло).

В начале I части высказывание солиста в низком регистре, имитирующее фанфарный призыв, насыщено внутренним волевым импульсом, который находит отражение не только в интервалике с ее восходящими квартами, устремленными в дальнейшем к кульминации – речитации на одном звуке «е» третьей октавы. Важнейшим компонентом музыкальной ткани становится динамическая амплитуда артикулированной речи флейты: от внезапных контрастных переключений внутри одного тянущегося звука с *p* на постепенное диминуирующее *f*, что создает эффект его раздувания и угасания (ассоциации с тем же приемом на медных духовых инструментах очевидны), игры динамическими нюансами внутри каждой фразы, приводящей в итоге к мощному *ff*. Фанфарность интонаций еще более усилена в разработке: автором рекомендован к исполнению штрих *marcato* и *marcatissimo*. В кульминации раздела, где солист буквально противостоит оркестру, настойчиво, исступленно борется с ним, происходит «тембровая модуляция» в сферу звучания электромеханического устройства: композитором вводится сигнал «SOS» из азбуки Морзе. С криком отчаяния в третьей октаве флейта «выдалбливает» мотив, ритмически абсолютно соответствующий искомой комбинации точек и тире для передачи сигнала в эфире (••• – – – •••), то есть сочетание трех шестнадцатых с тремя восьмыми). Ее «зов о помощи», звучащий внезапно после угрожающих кластеров оркестра, обособленный фактурно, вначале как бы «издалека», на *mf* (ремарка *rigoroso e insistente*), затем, перемещаясь из второй октавы (ремарка *energico*) в третью, на *ff*, гиперболизированно, в штрихе *marcatissimo* буквально прорезает ткань сочинения.

В репризе волевая и энергичная фанфарность уступает место кантиленности: исчезают акценты,

динамические контрасты внутри одного звука, обладающим штрихом становится *legato*. И только в последних тактах части флейта напоминает о тревожных событиях драмы: осторожно на *p* звучит метрически завуалированный сигнал «SOS».

В финале ее истерические пассажи на *ff*, устремленные в третью октаву, обрываются тремолирующими интонациями *lamento* (авторское указание *con dolore*), скатывающимися к подчеркнутому акцентом на *p* низкому звуку «с». Но герой не успокаивается: его последующие высказывания становятся дерзкими (ремарка *ardito*), звучат акцентировано, в динамической зоне *f*. Однако далее, словно не справляясь со своими эмоциями, он начинает «говорить» таинственно и причудливо: в его репликах появляются форшлаги, синкопы, преобладающей становится тихая динамика. Внезапное переключение в сферу зла, навязанную оркестром, меняет интонационный облик партии солиста, который «пляшет» танец смерти – остро, зловеще, яростно. Этот колорит звучания создают пронизывающий высокий регистр, от которого «холод идет по коже», механистичный ритм, штрих *marcato* и *staccato*.

Вся реприза – эпилог концерта – пронизана скорбью. Флейтовые высказывания, жалобные, печальные начинаются с тихого (на *pp*) «крика отчаяния-вздоха». Для его буквального, натуралистического воспроизведения композитор воспользовался новым приемом игры на флейте – глissандирующим вверх движением на нотированный звук. После этого следует «мелодия плача» – в *g-moll*, в среднем регистре на *p* (авторская ремарка *molto semplice con tristezza*), перемежающаяся с «воспоминаниями» о произошедших событиях. Таковы реминисценции мотивов из I части, но здесь они теряют свою энергию, волевой посыл, сигнальность, чему во многом способствует ровный ритм, пластичность мелодии, штрих *legato*. После троекратного погребального «боя колокола» в оркестре (так звучит преобразенное сопровождение главной флейтовой темы из первой части) мелодия широкими восходящими интервалами устремляется вверх, к свету. И здесь флейтовую исповедь дополняют выписанные над партией солиста слова из молитвы Господней «Отче наш» – «Да святится Имя Твое. Аминь»<sup>5</sup>. Текст этот выплакан – он становится «видимым словом», покаянием, про-

светленным обращением. Его исповедальное слово находит выход из создавшегося тупика, словно подытоживает пути искания мятущейся души. Интонационный облик темы в финальных тактах концерта приобретает благородство обновления и очищения. Поразительно по своей пластичности завершение – покачивающиеся светлые октавы «замирают» на истаивающей секунде *g – a*. Постепенно затухающая пульсация ритма в оркестре и у флейты сходит «на нет» мягким «прощальным ударом» низких струнных.

Воплощение Л. Солиным образа смерти в концерте переключается с аналогичным решением в созданной ранее пьесе Д. Смирнова «Dies irae» для флейты соло. Тема средневековой секвенции, раскованная ритмически, в звучании *non vibrato* особенно бесстрашна. Зловещий характер и особую колкость ей придают стаккатный и маркатный штрихи, упругие акценты, «завывающие» трели, «пугающие» *frullato*. «Вспышки гнева» выписаны в высоком регистре с подъемом к кульминационному звуку, варьируемому динамически (*ffff* < *sfz* или *sffffz*). Кода пьесы – плач флейты, скатывающийся в своих стенаниях на глissандо к самому низкому звуку на *pppp*.

Разные типы речевого интонирования, в полной мере способствующие отражению индивидуального характера героя и передачи смысла его высказываний, – при вполне традиционных средствах звукоподачи и звукоизвлечения – мы встречаем в Сонате для флейты и фортепиано Г. Банщикова.

В первой части герою присуща взволнованная, «стенающая» речь с отпечатком страдания и боли. Экспрессия темы подчеркнута прихотливым ритмическим рисунком и нанизываемыми друг на друга предельно выразительными полутоновыми интонациями, разорванными паузами и переходящими в следующие друг за другом незаполненные скачки.

Диалог флейты с фортепиано – незыблемым образом величия и силы – достигает уже в рамках I части невероятной по силе глубины переживаний. Этому способствует динамическая зона от *f* до *ff*, фактурное расширение ткани, полифоническая контрастность тем: в сферу боли и незащищенности вторгается зловеще, внеличные интонации рояля – обращенный вариант серии. Нарастание в конечном итоге приводит к эмоциональному взрыву – буквально истерическому крику отчаяния: так

<sup>5</sup> По рекомендации автора текст произносится дирижером или кем-нибудь из оркестрантов.

воспринимается кульминационное проведение в высочайшем регистре одного из сегментов темы-серии у флейты – нисходящий гаммообразный ход в равном ритме, в третьей и четвертой октаве, на *fff*. Резкая смена настроения подчеркнута последующим изменением типа интонирования – скандируемая на одном звуке мелодия резко обрывается полными отчаяния вздохами, восходящими к жанру *lamento* и данными здесь на высшем уровне эмоционального напряжения.

Краткая реприза, находящаяся исключительно в зоне *p* и *pp*, воспринимается как выход в запредельный мир человеческого сознания, иной эмоциональный уровень восприятия только что произошедшего и производит впечатление выхода в сферу тихого умопомешательства. Словно заклинание, флейта бесконечно повторяет тон «с», перемежая его с краткими плачущими секундами. А ее нисходящие, в основном диатонические (!) «стаккатные» гаммы, подобные «тихому смеху», производят впечатление звуковой фантазмагии и рождают ассоциации с образом шекспировской безумной Офелии.

Этот образ получает развитие во второй части – «безумном» танце. Ритмическая неустойчивость тарантельной темы, скатывающейся к повторяющемуся тону «с», пуантилистическая расчлененность рельефа мелодии паузами, облегченность фактуры, стаккатный штрих, резко переходящий в таинственное *frullato* на полутоновых интонациях, создают повышенное нервное напряжение. Разорванная кривая, где тема дробится на осколки, постоянно перемежается с относительно «гладкой» линией – таковы ее «вращающиеся» шестнадцатые, танцевальная тема на двойном стаккато, завершающаяся «фруллатными полутонами» в высоком регистре на *ff*, фразы в кантиленном духе. Особенно выразительны нисходящие гаммы, в которых каждый звук детализирован в штриховом отношении. Кульминационная зона среднего раздела – это «собрание» различных типов интонирования флейты: продекламированные ею октавные мотивы, инструментального типа мелодия в танцевальном духе в штрихе двойного *staccato*, подчеркнута «антивокальные» элементы, способствующие созданию разорванности сознания и некоей прострации.

После вселенского траурного шествия (III часть, соло рояля без участия флейты) особым эффектом вторжения нового эмоционального состояния, нового образа отмечено начало финала

(контраст динамики выражен от заключающего III часть *fffff* к *p* следующей части<sup>6</sup>).

Финал также концентрирует множество разнообразных типов интонирования: молитвенный напев флейты с аллюзией на «*Dies irae*» (трансформированная тема отзвучавшего траурного марша), темы-реминисценции из I части, развернутая флейтовая каденция – пластичная мелодия, подобная широкой волне с плавным подъемом и крутым спуском, в которой на миг исчезает оттенок жалобы, глубокой тоски, и это тут же находит отражение в широкой интервалике.

Во второй теме финала, в тишине флейте поручена многозначительная цитата: таинственно (ремарка *misterioso*) и призрачно звучит квартетный мотив из предсмертной Альтовой сонаты Д. Шостаковича. Композитор не просто цитирует интонационный материал, принадлежащий в оригинале инструменту другой природы, но и пытается приблизить звучание флейты к тембру альты. Имитации звучания струнного инструмента способствует прием тремоло на *p* в низком регистре (автор настоятельно рекомендует *non frullato*), а также штрих *tenuto*.

Образ скорби, состояния трагической безысходности, горестного прощания с жизнью подчеркнут нисходящим движением баса у рояля – вневличной роковой силы, – погружающегося в глубину и тянущего за собой мелодию. Герой, прошедший круги испытания, взмывает в итоге к высотам духовности. Катарктический выход найден в последних тактах сонаты: вновь цитата из альтовой сонаты и звучащая в увеличении молитва вступают в диалог с «голосом вечности» – темой-серией у рояля.

Итак, и Концерт Л. Солина, и Соната Г. Банщикова – сочинения, в которых последовательно происходит смещение психологических ракурсов, развертывающихся от драматических коллизий и мрачных предчувствий к духовному преображению героя. Его выразительные сольные реплики тяготеют либо к инструментальному, либо вокально-речевому типу высказывания. Первые из них, неизменно рвущиеся вверх, достигнув высочайшей точки, скатываются вниз. Обороты же вокального происхождения имеют более пластичный рисунок, но при этом они также нередко выражают

<sup>6</sup> Так же, как и начало III части: внезапное *fff* после завершающего скерцо *ppp*.

крайнюю степень эмоций – смятения, тревоги, отчаяния, какого-то безрассудства и раскрывают состояние полнейшей безнадежности. Тембр флейты не лишается своей естественной натуральной окраски, но интонации его детально дифференцируются благодаря агогическим и артикуляционным приемам, динамике и ритмической структуре, ее большей или меньшей расчлененности, степени насыщенности акцентами, соотношению и количеству долгих и коротких тонов. Показательно, что в этих сочинениях, выдержанных, в основном, в рамках традиционных приемов игры, флейта все же явно тяготеет к универсальности, что проявляется хотя бы в уподоблении звучанию иных, не родственных ей инструментов и даже электромеханического устройства.

Иной случай, когда флейтовая краска существенно трансформируется, – пьеса *Lamento* для флейты и фортепиано Д. Смирнова. В ее сольных флейтовых фрагментах мы встречаем такое обилие и насыщенность новыми звучаниями, что возникает потребность их детального описания.

Композиционное и тембровой решение пьесы опирается на двухчастную структуру, каждый из ансамблевых разделов которой предваряется сольными каденциями флейты. Они выстроены по нарастающей линии, которая изобилует тонкими эмоциональными поворотами.

Флейта, некогда считавшаяся ограниченной в своих экспрессивных возможностях, выявляет их здесь со всей полнотой. Расширена шкала ее выразительного потенциала, звучание инструмента раскрывает широкий спектр эмоций – от выражения аффектированного горя, страдания и боли до протрации и смирения. Композитор стремится не только возможно точнее передать приемы речевого интонирования, он гиперболизирует их, наделяет их чертами острой экзальтации, подчеркивает обнаженность переживаний, создавая при этом экспрессивную картину.

Д. Смирнов широко вводит такие нетрадиционные приемы звукоизвлечения как вдувание с произнесением различных фонем. При этом создается эффект «говорящей флейты», когда исполнитель шепчет через вдувное отверстие инструмента так, чтобы получался слабый флейтовый звук, и тихо произносит фонемы: *кх*, *х*, *ох*. Кроме того, используется прием вдувания без нажатия клапанов, ассоциирующийся с вполне слышимым дыханием человека.

Из приемов игры, наиболее ярко детализирующих музыкальную ткань, назовем глиссандирование как между близкими, так и далекими звуками, переокраску звука (*bisbigliando*), чередующуюся с ненотированной «речью». Перечислим самые показательные из них: имитация шелестящих, подчас бестелесных полувздохов, полурыданий; частые, порой на каждом звуке переключения штриха *vibrato* на *non vibrato*, влияющие на смену окраски тембра («теплый» – «холодный»); характерные форшлагги, интонационно словно утолщающие мелодию; глиссандирующие многозвучия в сочетании с тремоло, а также *frullato* на самых высоких нотах на *ff*, подчеркивающие трагичность звучания. При этом новые приемы, при всей своей яркости не превращаются в самоцель, а остаются музыкально осмысленными и строго взвешенными.

Обращает на себя внимание тщательный контроль над громкостной и артикуляционной сторонами выразительности – часто нюансировка детализирована как бы внутри дпящегося звука. Композитор отдает предпочтение динамической зоне *p*, градации которой расширены до *pppp* в низком регистре.

Флейтовая речь, опирающаяся в основном на печально ползущий хроматический комплекс, во второй каденции обогащается терцовыми интонациями вздоха, кантиленными фразами широкого дыхания. Вот несколько примеров характерной интонационности первой каденции инструмента: начальный рыдающий возглас с глиссандирующим форшлагом к «*b*» второй октавы, приостановка на этом звуке с тонкой динамической нюансировкой (*sf* > *p* < *f* > *ppp*); «оханье» в высоком и среднем регистре, разделенное паузами; вновь рыдание, уже продолжительное, с частыми сменами динамики; стоющие фразы с глиссандо; «вздрагивание звука» в трели; плач с переокраской «раскачивающегося» звука на слоги *ya-ya*, в конце кульминационный сброс медленным глиссандо к звуку «*e*» первой октавы на *pppp*.

В этой небольшой пьесе Д. Смирнов весьма чутко воспользовался тембровыми возможностями флейты, блестяще раскрыв ее ранее неиспользованный потенциал для передачи трагического образа.

Итак, флейта в XX веке, с одной стороны, выступает неким звучащим символом «очищения души» – традиция приписывать ей «психоведчес-

кие и экспрессивные свойства» [17, 78] восходит еще к эпохе пифагорейцев. От классицизма, в сочинениях которого она пробуждала разнообразнейшие настроения – от радости до печали, – через романтизм, наделивший ее звучание особым психологизмом, в прошлом столетии она приходит к триумфу гипертрофированной «чувственной экспрессии» [17, 82].

С другой стороны, в XX столетии в «музыке новой, в самом деле, третьей эпохе нашего искусства» [14, 261] обозначается другая тенденция, *неоимпрессионистская*, концентрирующаяся на передаче определенных состояний и настроений, на создании того или иного колорита, подчеркнутого, в том числе, флейтовым звучанием. Эта тема специального исследования.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г. Категория «стиль эпохи» в музыке XX века // XX век и история музыки: Проблемы стилеобразования: Сб. статей. М., 2006.
2. Григорьева Г. Музыкальные формы XX века: Учеб. пособие для вузов. М., 2004.
3. Давыдова В. Флейта в русской музыке последней трети XX века // Музыкальное искусство и проблемы современного гуманитарного мышления: Материалы межвуз. науч.-практ. конф. «Серебряковские научные чтения»: В 2 кн. Кн. 1. Ростов н/Д, 2004.
4. Денисов Э. О некоторых типах мелодизма в современной музыке // Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М., 1986.
5. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. М., 1971.
6. Диденко Н. Музыка – речь духовная // Музыкальное искусство и религия: Материалы конференции. М., 1994.
7. Друскин М. Австрийский экспрессионизм // Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. М., 1973.
8. Друскин М. Пути развития современной зарубежной музыки // Вопросы современной музыки. Л., 1963.
9. Никитина Л. Советская музыка: История и современность. М., 1991.
10. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
11. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. Л., 1977.
12. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. М., 1976.
13. Холопов Ю. Двенадцатитоновость у конца века: музыка Эдисона Денисова // Музыка Эдисона Денисова: Научные труды Московской гос. консерватории. Сб. 11. М., 1995.
14. Холопов Ю. Новый музыкальный инструмент: рояль // М. Е. Тараканов. Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи. М.–СПб., 2003.
15. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учеб. пособие. СПб., 2001.
16. Шульгин Д. Признание Эдисона Денисова: По материалам бесед. М., 1998.
17. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. М., 1978.