



Арсений Иванович Иванов

О ЦИТИРОВАНИИ И СТИЛИЗАЦИИ В ФОРТЕПИАННЫХ ИМПРОВИЗИЯХ Ф. ПУЛЕНКА

Мне хотелось бы начать с рассказа об эпизоде из жизни Франсиса Пуленка (1899–1963), произошедшем в 1940 году и описанном в монографии И.А. Медведвой [6]. Однажды фортепианная игра Пуленка в доме родственников в Бордо привлекла его маленькую племянницу. Со словами: «Как некрасиво ты играешь. Вот, сыграй это», – она поставила на пюпитр книжку с картинками Жана де Брюнофа «Бабар» о приключениях слоненка. Композитор начал импровизировать – сначала для забавы, а затем все больше увлекаясь, пока вокруг него не собралась восхищенная детская публика. Так появился цикл для фортепиано и рассказчика «История слоненка Бабара», посвященная «одинадцати маленьким мальчикам и девочкам, которые были его первыми слушателями» [6, 128]. Эта занятная история достойна внимания не только как яркая страничка биографии композитора. Она рассказывает о важном качестве творчества Пуленка – его склонности к импровизации. Импровизационность, проявляющаяся в качествах мелодизма, гармонии, фактуры, способах построения композиции, наконец, в свободном оперировании музыкальными стилями предшествующих

Работы молодых музыковедов

эпох¹, пронизывает многие его сочинения. В концентрированном виде это свойство проявилось в пятнадцати фортепианных пьесах, которым Пуленк предпослал соответствующее жанровое обозначение – «импровизации»².

Пуленк создавал импровизации в течение 27 лет, с середины и практически до конца своей жизни. Первые десять пьес были написаны с 1932 по 1934 год. Еще пять разбросаны по времени и сочинялись с большими перерывами: Одиннадцатая и Двенадцатая в 1941 году, Тринадцатая и Четырнадцатая – в 1958, последняя, пятнадцатая, – в 1959. Эти пьесы содержат стилевые отсылки к творчеству любимых композиторов Пуленка – как прошлых времен, так и современников. Отметим, что импровизации – не единственный опыт Пуленка в области стилизации. То же качество отличает и другие его сочинения, в частности, цикл «*Les soirées des Nazelles*» («Вечера Назеля», 1936), в котором воссоздаются черты стилей К. Дебюсси и М. Равеля. Импровизации же представляют собой целый калейдоскоп тем и образов, почерпнутых из музыки С.С. Прокофьева, С.В. Рахманинова, Ф. Шуберта, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, П.И. Чайковского, Н.А. Римского-Корсакова, Л. ван Бетховена, В.А. Моцарта.

¹ О воссоздании музыкальных стилей разных эпох и неоклассицизме как о характерной черте творчества Пуленка писали такие исследователи, как И.А. Медведева [6], Е.А. Киндюхина [5], М.И. Бакун [2] и др.

² Импровизация – это «процесс создания музыкального произведения или окончательной его формы во время ее исполнения». Как принцип сочинения импровизация известна с древности и в той или иной степени использовалась во все периоды истории музыки. Зарождение импровизационных музыкальных жанров связано с эпохой романтизма (пьесы, обозначенные как «экспромты»). Название «импровизация» по отношению к зафиксированной музыкальной композиции впервые появилось у Б. Бартока в 1920 г. [13].

Работы молодых музыковедов

Подобно тому как художники более или менее детально прорисовывают фигуры и детали своих полотен, так и Пуленк создает то близкие, то далекие аллюзии на стили разных композиторов. Это позволяет объединить импровизации по степени сходства с оригиналом. Самые очевидные стилевые отсылки возникают при использовании цитат. Так, тема раздела *Agitato* «Полишинели» Рахманинова (ор. 3 № 4) попадает во вторую строфу Первой импровизации; фрагмент рефрена из рондо Шестнадцатой сонаты Бетховена (ор. 31 № 1) проводится в Одиннадцатой импровизации в качестве начала экспозиционного периода; «Благородный вальс» Шуберта № 10 F-dur (D 969) становится темой первой части Двенадцатой пьесы; главный мотив Арии Любавы «Ох, знаю я» из оперы «Садко» Римского-Корсакова появляется в средней части Десятой; середина Девятой импровизации вызывает ассоциацию с заключением Арии Лепорелло «*Madamina, il catalogo è questo*» Моцарта; основа Пятнадцатой пьесы пуленковского цикла – тема песни Ж. Космы «*Les feuilles mortes*».

Иногда Пуленк обращается к характерным для других композиторов гармоническим средствам (доминантовый септаккорд с повышенной квинтой и септимой, часто встречающийся у Прокофьева [10, 49]), ритмам (сложное сочетание ритмоформул марша и полонеза в Восьмой импровизации, отсылающее к Прелюдии Рахманинова g-moll ор. 23 № 5, или ритмическое оформление каденционных оборотов в Шестой и Восьмой импровизациях, напоминающее каденции Гавота из «Классической» симфонии Прокофьева), типам фактуры (схожее, например, с этюдами Шопена или песнями без слов Мендельсона), излюбленным композиционным принципам (например, сложные и контрастно-строфические формы, свойственные композиторам-романтикам, специфический тип рондо с

Работы молодых музыковедов

чертами барочной концертной формы, который часто использует Прокофьев).

Есть импровизации, в которых встречаются стилевые ассоциации с творчеством сразу нескольких композиторов. Так, в Третьей и Восьмой слышны отголоски сочинений Прокофьева и Рахманинова, в Одиннадцатой – Бетховена и Чайковского, Шуберта и Прокофьева, в Девятой – Прокофьева, Шумана и Моцарта.

Одним из главных источников стилизации в импровизациях становится творчество С.С. Прокофьева (1891–1953), с которым Пуленк был знаком лично. Впервые они встретились в 1921 году, когда Прокофьев приезжал в Париж на гастроли с балетом «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Знакомство состоялось при посредничестве Дягилева за завтраком в отеле «Континенталь». Пуленк вспоминал: «Он [Прокофьев] был молчалив. Кроме того, я тогда был очень молод, он ничего не знал обо мне и держался несколько высокомерно; во всяком случае, ничто не предвещало, что мы станем очень добрыми друзьями» [9, 58]. Впоследствии между музыкантами действительно завязалась крепкая дружба. Вечерами в компании общих знакомых – пианиста Жака Феврие (1900–1979), российского шахматиста Александра Алехина (1892–1946) – они играли в бридж и музицировали на рояле в четыре руки. Перед отъездом русского композитора в Америку Пуленку довелось репетировать с ним его фортепианные концерты [8, 110].

Впечатления от этих дружеских и творческих встреч с выдающимся современником Пуленк перенес в собственную музыку. Среди импровизаций 1932–34 годов есть те, в которых ярче всего ощущается прокофьевский стиль. Прежде всего, это Третья, Восьмая и Девятая пьесы цикла. Интересно, однако, что чаще аллюзии на музыку Прокофьева появляются в сопоставлении со стилизациями

Работы молодых музыковедов

рахманиновских тем. Такова, например, Третья импровизация, воспроизводящая структуру двухтемного рондо. Первая, h-moll'ная тема в характере марша-скерцо с жесткими гармониями, постоянно дробящими музыкальную ткань паузами и кадансами, вызывает явные ассоциации со стилем Прокофьева. Вторая, a-moll'ная, хотя и родственна ей интонационно, но благодаря певучей мелодии, полнозвучной фактуре, колокольности, проявляющейся в мелодических раскатах и гармонических вертикалях, более близка Рахманинову. Подобное же сочетание «прокофьевской» и «рахманиновской» тем представлено и в Восьмой импровизации Пуленка.

С.С. Рахманинову (1873–1943) также уделено особое внимание в пуленковском цикле. Одно из самых близких стилистических сходств с первоисточником возникает между Первой импровизацией и «Полишинелью» Рахманинова. Пуленк создает сходство уже на уровне строения – его пьеса, как и «Полишинель», написана в контрастно-строфической форме. Довольно точно здесь воспроизводятся и музыкальные образы рахманиновского сочинения. В первой строфе звучат краткие стремительные трехзвучные мотивы, создающие мятежный характер. Во второй появляется практически точная цитата Рахманинова (см. примеры 1, 2), а в третьей – тема-стилизация, основанная на пентатонике и характерной рахманиновской колокольности.

Работы молодых музыковедов

Пример 1. Ф. Пуленк. Импровизация №1. Вторая строфа

Пример 2. С. Рахманинов. «Полишинель». Раздел «Agitato»

Последний раздел возвращает начальные мотивы, значительно смягченные под влиянием мелодизма средних строф пьесы.

Еще один частый «адресат» импровизаций – Ф. Шуберт (1797–1828), творчество которого сыграло огромную роль в становлении Пуленка как музыканта. Впервые интерес к музыке австрийского романтика появился у Пуленка в 11-летнем возрасте. Тогда из-за

Работы молодых музыковедов

наводнения в Париже семья Франсиса временно перебралась в Фонтенбло. Увлечшись вокальной музыкой, Пуленк купил «Зимний путь» Шуберта – произведение, надолго захватившее его воображение. Он без конца переигрывал «Липу», «Ворона», «Шарманщика». Однако сильнее других его взволновала мелодия песни «Die Nebensonnen» («Мнимые солнца»). Уже позже Пуленк признавался: «Она и по сей день остается для меня самой прекрасной мелодией на свете... Даже и теперь, тридцать пять лет спустя, эта мелодия заставляет меня волноваться» [цит. по: 6, 14].

Влияние Шуберта особенно заметно в вокальных сочинениях Пуленка, в частности, в раннем цикле «Бестиарий, или Кортёж Орфея» на стихи Г. Аполлинера (1919). Однако чувствуется оно и в инструментальных произведениях. Во многом именно от Шуберта Пуленк воспринял такие качества музыкального стиля, как мелодизм, ясность изложения музыкальных мыслей и демократичность языка.

В импровизациях стиль Шуберта воспроизводится в Шестой и Двенадцатой пьесах. В Шестой легкая танцевальная «шубертовская» тема в тесном диапазоне, с простой гармонией чередуется с жесткой «прокофьевской». Причем постепенно в пьесе усиливается влияние стиля Прокофьева за счет специфических каденционных оборотов, расширения гармонических красок и уплотнения фактуры. Главная тема Двенадцатой импровизации фактически цитирует Благородный вальс Шуберта F-dur № 10 (D 969):

Работы молодых музыковедов

Пример 3. Ф. Пуленк. Импровизация №12. Главная тема

The musical score for Example 3 is a piano accompaniment for Debussy's Impromptu No. 12. It is written in B-flat major and 3/4 time. The score consists of two systems of music. The first system includes the markings *pimprant* and *f*. The second system includes the marking *marquer les 1rs temps*. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands, with some notes marked with accents.

Пример 4. Ф. Шуберт. Благородный вальс F-dur № 10

The musical score for Example 4 is a piano accompaniment for Schubert's Noble Waltz. It is written in F major and 3/4 time. The score consists of two systems of music. The first system includes the marking *p legato*. The second system includes the marking *cresc.*. The music features a mix of chords and melodic lines in both hands, with some notes marked with accents.

Интересно, что, сохраняя опорные мелодические точки, гармоническую основу и фактуру шубертовской пьесы, Пуленк создает другую композицию. Если Шуберт использует миниатюрную двухчастную безрепризную запевно-припевную форму, то Пуленк избирает более масштабную сложную трехчастную структуру. Однако стилизового противоречия в таком решении нет: составные формы типичны для крупных фортепианных пьес Шуберта (экспромтов, музыкальных моментов, маршей).

Работы молодых музыковедов

Среди «героев» импровизаций Пуленка есть также Л. ван Бетховен (1770–1827) и П.И. Чайковский (1840–1893). Фрагменты их сочинений (припев рефрена из рондо Шестнадцатой сонаты Бетховена, мотивы и гармонические обороты из «Января» Чайковского) слышны в Одиннадцатой пьесе цикла.

Некоторые импровизации воспроизводят стилистику миниатюр Ф. Шопена (1810–1849) и Ф. Мендельсона (1809–1847) – композиторов, близких Пуленку по особой роли фортепиано в их творчестве. В этом случае Пуленк не использует прямых цитат, а обращается к характерным жанрам, гармоническим средствам и фактурным приемам.

Так, в стиле Шопена выдержаны Четвертая и Десятая импровизации. В Четвертой фортепианная фактура с опорным басом и взволнованной пульсацией аккордов напоминает этюды op. 10 – № 5 E-dur и № 10 As-dur. Десятая импровизация отсылает к фактуре и мелодике шопеновских ноктюрнов, однако в ее средней части появляется цитата из арии Любавы «Ох, знаю я» Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908).

Седьмая импровизация напоминает ля-минорную песню без слов Ф. Мендельсона op. 19 № 2 благодаря использованию белоклавишной тональности и сходству фактур – в обеих пьесах простая мелодия секвентного строения излагается на фоне альбертиевых басов.

Наконец, две пьесы цикла – Тринадцатая и Пятнадцатая – отсылают к эстрадно-джазовой музыке с характерной для нее песенной мелодикой и излюбленными гармоническими средствами – септаккордами, прерванными оборотами, «золотой» секвенцией и внезапными тональными сдвигами. Последняя Пятнадцатая импровизация написана на тему песни «Les feuilles mortes» («Мертвые

Работы молодых музыковедов

листья»), созданную композитором Жозефом Космой (1905–1969) и поэтом и кинодраматургом Жаком Превером (1900–1977)³. Пуленк посвятил эту пьесу культовой французской певице и актрисе Эдит Пиаф (1915–1963), впервые исполнившей «Les feuilles mortes» на радио в 1950 году.

Пример 5. Ж. Косма. «Les feuilles mortes». Тема песни

$Cm7$ $F7$ $BbMA7$ $EbMA7$ $Am7(b5)$
 ($Cm7 F\#13(\#11)$) ($F7(b9)$) ($BbMA7 E7(\#11)$) ($EbMA7(\#11)$) ($Am7(b5) Eb13(\#11)$)

1. $D7$ $Gm7$ | 2. $D7$ $Gm7$
 ($D7(b9)$) ($Gm7$) ($D7(b9)$) ($Gm7$) ($G+7(\#9)$)

Пуленк бережно отнесся к оригиналу, сохранив мелодический рисунок, гармонию, куплетную форму со специфическим для эстрадной музыки тональным сдвигом на границе строф (с-moll – a-moll).

Пример 6. Ф. Пуленк. Импровизация №15. Тема

Lent **Tempo subito**

Интересно, что, обращаясь к музыке какого-то композитора, Пуленк не только использует цитаты или очевидные приметы стиля –

³ Впоследствии эта композиция стала известна как джазовый стандарт «Autumn leaves» («Осенние листья»).

Работы молодых музыковедов

гармонию, фактуру, ритмы, но и воссоздает характерные музыкальные формы.

Для сочетания стилей двух композиторов он чаще всего выбирает форму двухтемного рондо (например, в Третьей, Шестой, Восьмой импровизациях). Причем, в такой композиции темы в процессе развития оказывают влияние друг на друга – так, в Третьей «прокофьевская» тема смягчается под влиянием «рахманиновской». Помимо двойного, имеется и однотемное рондо (Четвертая пьеса). Особенность форм рондо у Пуленка состоит в том, что рефрен может проводиться в разных тональностях (в Четвертой импровизации рефрен проводится в тональностях *As-dur*, *Des-dur* и снова в *As-dur*, в Восьмой – в *a-moll*, *d-moll*, *fis-moll* и *a-moll* и т.д.). Такую трактовку формы рондо, схожую с барочной концертной формой, можно обнаружить у кумира Пуленка Прокофьева⁴.

Другой часто употребляемой формой в цикле является строфическая, словно воспроизводящая структуру песни. Само явление инструментальной строфичности, впервые описанное Р.Н. Берберовым в статье «Структура хорового произведения» [3, 9], характерно для формообразования эпохи романтизма. Контрастно-строфические композиции оформляют пуленковские пьесы в стиле Шопена (Четырнадцатая), Мендельсона (Седьмая) и Рахманинова (Первая). Такая форма построена на чередовании ряда контрастных разделов (строф) с обязательной интонационной или тематической аркой в конце, причем Пуленк добавляет в форму черты сквозного развития.

⁴ Прокофьев часто выстраивает тональные планы своих рондо довольно свободно. Так, в финале Шестой сонаты рефрен звучит в тональностях *a-moll*, *b-moll*, *fis-moll* (схему формы см.: [6]), в «Джюльетте-девочке» из балета «Ромео и Джульетта» – в *C-dur*, *E-dur*, *A-dur*, *C-dur* и др.

Работы молодых музыковедов

Строфичность может быть продиктована и вокальной природой тематизма пьесы. Так, Пятнадцатая импровизация, основанная на теме песни «Les feuilles mortes», имеет черты вариационно-строфической формы: тема в ней развивается вариационно за счет обогащения фактуры и расширения диапазона.

Кроме того, ряд импровизаций, написанных в стиле композиторов-романтиков, изложены в составных формах, присущих масштабным фортепианным произведениям того времени – экспромтам и музыкальным моментам Шуберта, полонезам и мазуркам Шопена и т.д. Таковы Девятая, Десятая и Двенадцатая пьесы цикла.

Итак, в рассмотренных нами импровизациях волей фантазии автора словно оживают творческие портреты композиторов самых разных эпох и национальных школ. Ведя своеобразные диалоги с музыкантами-предшественниками и современниками, Пуленк фактически создает ряд интертекстуальных произведений⁵. Причем, этот ряд, несмотря на большой временной разрыв в сочинении, может быть рассмотрен как единое художественное целое, как музыкальный цикл.

В этом цикле есть своеобразная тональная логика. Между отдельными пьесами возникают тональные арки: Первая и Третья импровизации написаны в тональности h-moll, Вторая и Четвертая – в As-dur, Пятая, Восьмая и Тринадцатая – в a-moll. Тональный план строится концентрически – от Первой к Седьмой происходит движение к белоклавишным тональностям (h-moll, As-dur, h-moll, As-

⁵ Интертекстуальность – это «включение в текст целых других текстов с иным субъектом речи, либо их фрагментов в виде цитат, реминисценций и аллюзий» [1]. Термин изначально появился в трудах Ю. Кристевой в 1967 г., затем стал применяться при анализе постмодернистских произведений искусства. Позднее этим понятием стали пользоваться музыковеды, в т.ч. А.В. Денисов, М.Г. Раку, О.В. Веришко и др.

Работы молодых музыковедов

dur, a-moll, B-dur, C-dur), а от Восьмой к Пятнадцатой – от белоклавишной к бемольным (a-moll, D-dur, F-dur, g-moll, Es-dur, a-moll, Des-dur, c-moll). Причем, всегда после минорной импровизации идет мажорная – по принципу контраста.

Кроме того, сама игра композиторскими стилями, представленная в импровизациях, вовсе не выглядит хаотичной, а подчиняется определенным закономерностям. Например, в первой и последней импровизациях используются практически точные цитаты, в остальных – либо фрагментарные заимствования, либо стилизации. Начало цикла связано с именами русских композиторов-современников Пуленка (Рахманинов, Прокофьев), центральные пьесы – с композиторами-романтиками (Шуберт, Шопен, Мендельсон, Римский-Корсаков), в конце происходит возвращение к своему времени (Косма).

Еще одна важная объединяющая деталь в цикле – «слово» самого Пуленка. Каждая импровизация заканчивается характерным для творчества композитора аккордом с альтерированными и расщепленными тонами⁶, чаще всего сопровождаемым авторской ремаркой (например, «sans ralentir» – «без замедлений», «strictement en mesure» – «строго в состоянии» и др.):

⁶ О частом использовании Пуленком необычных красочных вертикалей в кадансах пишет И.А. Медведева [6, 104]. Так, например, Пятнадцатая импровизация заканчивается на тонике с расщепленной терцией. Подобные аккорды часто используются в джазовой гармонии, но с расщеплением тонов в разных октавах. Например, Ю. Чугунов в своем учебнике по джазовой гармонии приводит нормативные расположения подобных аккордов, у Пуленка же взяты ближайшие звуки [11, 66].

Работы молодых музыковедов

Пример 7. Ф. Пуленк. Окончания импровизаций №7 и №9



Эти созвучия, выходящие за рамки стилизации, словно напоминают слушателю о незримом присутствии Пуленка, «наблюдающего» за воссозданными им композиторскими образами.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Арнольд И. Интертекстуальность – поэтика чужого слова // Арнольд И. Стилистика. Семантика. Интертекстуальность: Сборник статей. СПб.: Изд-во СПб ун-та, 1999.

2. Бакун М.И. Трактовка жанров духовной музыки в творчестве Франсиса Пуленка. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2013..

3. Берберов Р.Н. Специфика структуры хорового произведения: Лекция по курсу «Анализ муз. произв. Для студентов муз. вузов». М.: ГМПИ, 1981.

4. Денисов А.В. Интертекстуальные взаимодействия в музыке: типология и механизмы формирования [Электронный ресурс] // Музыкальный журнал «Израиль XXI», 2013. №39. URL: <http://www.21israel-music.com/Intertextualnost.htm>.

5. Киндюхина Е.А. Музыкальный театр Франсиса Пуленка. Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М., 2011.

6. Медведева И.А. Франсис Пуленк. М.: Советский композитор. 1969.

Работы молодых музыковедов

7. Порошенков В.С. Рондо у Прокофьева и Шостаковича: два взгляда на немецкую теорию формы // Сб. Исследования молодых музыковедов. М.: РАМ им. Гнесиных. 2013. 41–47 с.
8. Пуленк Ф. Его фортепианная музыка (пер. И.А. Медведевой) // Советская музыка. 1969. №1. 106–110 с.
9. Пуленк Ф. Я и мои друзья. Ленинград: Музыка, 1977. 92 с.
10. Холопов Ю.Н. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1964.
11. Чугунов Ю. Гармония в джазе. М.: Советский композитор, 1988.
12. Keith W. Daniel Francis Poulenc: His Artistic Development and Musical Style. Ann Arbor: UMI Research Press, 1982.
13. Nettl B., Wegman R. et al. Improvisation [Электронный ресурс] // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Ed. by S. Sadie, J. Tyrrell. 2nd edition. London, 2001. 1 электрон. опт. диск (CD-Rom).

