

НИКОЛАЕВА ЕЛЕНА АЛЕКСЕЕВНА*e-nikola@yandex.ru*

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

ELENA A. NIKOLAEVA*e-nikola@yandex.ru*

Ph. D., Associate Professor of Music Theory Subdepartment of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Лирические строфы Сергея Прокофьева: Пять песен без слов ор. 35**

Пять песен без слов ор. 35 (1920) — один из редких образцов ранней прокофьевской лирики. Вокальный цикл посвящен певице незаурядного творческого дарования Нине Кошиц, чья личность и исполнительский темперамент несомненно учитывались композитором при его создании. Статья является опытом исследования композиционной структуры и музыкально-выразительных средств данного опуса в разнообразном историческом контексте.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, вокальная музыка Сергея Прокофьева, песни без слов, Нина Кошиц

ABSTRACT**Lyric Stanza's by Sergei Prokofiev: Five Songs Without Words, Op. 35**

Five Songs Without Words, Op. 35 (1920) are one of the rare examples of early lyrics by Prokofiev. The vocal cycle is dedicated to the singer of an outstanding creative talent Nina Koshetz, whose personality and performing temperament were undoubtedly taken into account by the composer during creation of this opus. The article contains results of the study of compositional structure and of expressive means of the work in a miscellaneous historical context.

Keywords: Sergei Prokofiev, vocal music by Sergei Prokofiev, songs without words, Nina Koshetz

Елена Николаева

ЛИРИЧЕСКИЕ СТРОФЫ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА: ПЯТЬ ПЕСЕН БЕЗ СЛОВ ОР. 35

В «солнечной системе» музыки Прокофьева рядом с «планетами-гигантами» соседствуют их малые спутники, подчас представляющие не меньший интерес. Так, между крупными оперными полотнами 1920-х, «Любовью к трем апельсинам» и «Огненным ангелом», располагается небольшое камерное интермеццо — Пять песен без слов для голоса с фортепиано ор. 35 (1920). Вокальный цикл примечателен как один из «оазисов» неповторимой *новой* прокофьевской лирики, расцветшей в более позднем его творчестве (Второй скрипичный концерт, «Ромео и Джульетта», «Золушка», Седьмая симфония). С одной стороны, это образец индивидуального авторского стиля композитора, с другой, — дань художественно-жанровой традиции. Семантический и стилевой анализ музыкального языка, композиционной структуры цикла дает более содержательные результаты, если учитывать сопутствующие событийно-жизненные контрапункты.

Известно, что создание ор. 35, как и ряда других вокальных сочинений Прокофьева, было инициировано певицей незаурядного творческого дарования Ниной Кошиц, чья личность и исполнительский темперамент вдохновляли композитора. Яркая фигура в русской музыкальной жизни

первой половины XX столетия, Нина Павловна Порай-Кошиц (1892–1965) окончила Московскую консерваторию у У. Мазетти (1913), также успела поучиться у К. Н. Игумнова и С. И. Танеева. Это звезда, блиставшая на сцене Оперы Зимина (1913–1917) и в Мариинском театре (1917–1918); обладательница редкого по красоте и диапазону голоса, много сделавшая для продвижения русской музыки в Европе и в США [8].

«Пять песен без слов» ор. 35 написаны Прокофьевым по ее просьбе в декабре 1920 года, уже за рубежом, во время концертного турне по Калифорнии, частично в Чикаго. Премьерное исполнение одной из песен состоялось 27 марта 1921 года в Нью-Йорке. В России цикл впервые прозвучал 16 мая 1924 года в Ленинграде, в зале Государственной академической капеллы в исполнении К. Н. Дорлиак и В. В. Щербачёва на концерте из цикла «Новая музыка», посвященном творчеству Прокофьева.

Одно из первых впечатлений от музыки «Пяти песен» мы находим в воспоминаниях В. А. Дукельского. Он рассказывает о встрече в Нью-Йорке в 1921 году с Кошиц в присущей ему ироничной манере: «Нина Павловна повествовала о наглом, хоть и даровитом фате, добровольно заточившем себя в баварском замке <...> и строчившем там уже третий фортепианный концерт и оперу на сюжет Достоевского. <...> Кошиц затем села за рояль, закутавшись в ярко-красную испанскую шаль, и принялась петь прокофьевские романсы на слова Ахматовой (ор. 23, 1915) и волшебные его вокализы. До недоумения простая и доходчивая, прозрачная эта музыка наполнила меня безудержным восторгом» [2, 78]¹.

Тем не менее, оригинальная (вокальная) версия Пяти песен и по сей день с концертной эстрады звучит нечасто. Наиболее вероятная причина тому — чрезвычайная исполнительская сложность этого сочинения. Композитор трактует голос инструментально, что выражается в причудливой, изобилующей изгибами и скачками мелодии весьма широкого (до двух октав) диапазона и дыхания. Кстати, сама Кошиц также вначале испытала сильнейшее сопротивление этого материала, в чем она признавалась Прокофьеву.

Гораздо бóльшую известность получила скрипичная транскрипция цикла, сделанная автором в 1925 году и изданная под названием Пять мелодий для скрипки и фортепиано (ор. 35 bis). При ее создании Прокофьев пользовался советами польского скрипача П. Коханского, благодаря чему в пьесы введен ряд характерных приемов (двойные ноты, трели, пассажи, использование сурдины и флажолетов). Прокофьев возвращается к ор. 35 и позже: в фортепианной сюите Шесть пьес ор. 52 (1930–1931) №4 «Скерцино» — это «двойное» авторское переложение четвертого вокализа из ор. 35.

Для начала XX века жанр концертного вокализа не редкость — вспомним Вокализ-этиюд в форме хабанеры М. Равеля (1907), «Пастораль»

¹ Доверившись вольному пересказу Кошиц, Дукельский допускает неточности: Третий концерт был написан не в эттальском доме — «баварском замке», а в Rochelet; в 1921 году Прокофьев писал не «Игрока», а «Огненного ангела», соответственно не по Ф. М. Достоевскому, а по В. Я. Брюсову.

И. Ф. Стравинского (1908), «Вокализ» С. В. Рахманинова (1914–1915). Почти одновременно с сочинением Прокофьева в 1920-х годах вышла в свет одночастная Соната-вокализ Н. К. Метнера. Прокофьевский цикл явно связан и с более ранней романтической жанровой традицией. Кстати, Прокофьев в своей «Автобиографии» вспоминает, как его учитель Р. М. Глиэр приводил пример инструментовки соль-минорной Песни без слов Ф. Мендельсона-Бартольди [6, 98].

Вообще же тяготение Прокофьева к *песенности* как жанровому и структурному феномену восходит, вероятно, еще к его детским впечатлениям. С легкой руки того же Глиэра, объяснявшего своему подопечному строение песенной формы, появилась «длинная серия фортепианных сочинений», называемых «песенками». Юный композитор очень радовался найденному алгоритму и за шесть лет (с 1902 года) написал их всего около 70 штук: «Некоторые из них были маршами или романсами, но все-таки нумеровались как “песенки”» [там же, 95]. Проекция этих детских опусов можно проследить и в дальнейшем — например, в цикле «Мимолетности».

Оставим пока в стороне исторический контекст, и попробуем дать краткую характеристику ор. 35 как музыкального целого. Несмотря на внешнюю сюитность, цикл очень крепко спаян, а последование частей драматургически выверено. Отсутствие словесного текста располагает к обобщенности образов: жанровые признаки очерчены очень условно — лишь легкими штрихами. В каждой из пяти пьес песенный лиризм поворачивается новой гранью, будучи окрашен неяркими, холодноватыми, но очень женственными оттенками (возможно, это силуэты каких-то оперных героинь). Так, в первой песне — *Andante* — угадывается ритм баркаролы. Вторая песня — *Lento*, *ma non troppo* — *quasi* колыбельная с экзотически ориентальным эпизодом в средней части². Третья — *Animato*, *ma non allegro* — самая загадочная, сложная пьеса цикла, лишенная жанровой конкретики (своего рода «вещь в себе») и отличающаяся непрерывной сменой эмоциональных модусов. Четвертая песня — *Andantino un poco scherzando* — наделена темпераментом испанской сегидильи. Завершающая пятая песня — *Andante ma non troppo* — ноктюрн, который своей элегичностью корреспондирует с №1 и образует композиционную арку.

Для каждой пьесы Прокофьев находит индивидуализированную фактурную модель, используя разнообразные виды полимелодической ткани, а также технику остинато — один из маркеров авторского стиля. Семантика остинатных эпизодов различна — это и магическая заклинательность (средняя часть №2), и экстатический порыв с последующим погружением в гипнотический транс (№3). Введение остинато словно переключает действие в какую-то параллельную реальность — «зазеркалье».

² Любопытно, что в первом издании она имела подзаголовок “Berceuse Hébraïque” — «Еврейская колыбельная» (об этом упоминает Н. Я. Кравец [9]), в то время как сама Кошиц находила в ней русские черты [3, 146].

Единство цикла обеспечивают и логические скрепы. Так, четкая идея обнаруживается в тональном плане — напряженный тритоновый «бросок» смягчается затем кварто-секундовыми соотношениями (*es-a-es\e-A-h*), что подчеркивает симметрию пьес №2 и №4 в общей диспозиции цикла. Здесь закодирована своеобразная интонационная «матрица», пронизывающая всю мелодико-гармоническую ткань ор. 35: особенно заметна роль интервалов квинты (кварты) и секунды как несущих конструктивных элементов. Эти интервалы выполняют также определенную семантическую миссию, символизируя синтез объективно-жанрового и интимно-личностного начала. Кварто-квинтовые вертикали в №2 сродни мягким, суггестирующим «колыханиям» колыбельной, но в №4 они же производят эффект бряцающих «пустых» струн (*a-e-h-fis-cis*). Секунда, как гармоническая парадигма, заметна в тональных и аккордовых рядах, а также в виде терпких «добавок» в гармонической вертикали.

1 Песни без слов ор. 35. №2

2 Песни без слов ор. 35. №4

Линейная логика «прошивает» форму №1 (*Es-e-D-C*), а в центральной песне (№3) наблюдается диссонантная тональность с блуждающим переменным центром (*es-e-d-e*). Примечательна «судьба» тритона и связанной с ним целотоники: тритон «показывает рожки» в фантазийно-остинатных эпизодах, однако по-модальному неконфликтен и легко монтируется с консонансами (см. №№2 и 3).

3

Песни без слов ор. 35. №2

Музыкальный фрагмент №2. Верхний стемм (голос) начинается с динамического обозначения *pp* и содержит мелодическую линию в 2/4 такте. Нижний стемм (фортепиано) содержит аккордовую поддержку, также с динамическим обозначением *pp*.

4

Песни без слов ор. 35. №3

Музыкальный фрагмент №3. Верхний стемм начинается с динамического обозначения *pp molto*. Нижний стемм начинается с динамического обозначения *pp*. В начале фрагмента присутствует пометка *teneroso e languido*. Музыкальный материал включает мелодические линии и аккордовую поддержку в 2/4 такте.

Образно, стилистически и конструктивно Пять песен без слов корреспондируют с созданными в 1916 году Пятью стихотворениями А. А. Ахматовой для голоса с фортепиано («ахматками», как называли их Прокофьев и Кошиц) — в частности, их роднит общее «интонационное поле» с теми же излюбленными кварто-секундовыми комплексами, сходство фактурных типов. Однако первое, наиболее явное отличие ор. 27 состоит в обостренной, обжигающей чувственности, что, конечно же, обусловлено ахматовским словом и его тончайшим прочтением (ведь прежде всего — это «стихотворения с музыкой»). Помимо того, здесь отчетливо присутствует драматургическая оппозиция двух контрастных семантических сфер: так, сухой говорок, тритон и малая терция олицетворяют «негативную программу» [1].

В созданных же спустя пять лет Пяти песнях без слов образный конфликт исчезает, уступая место господству чистого мелоса, остраненности и уравновешенности, приглушенности гармонических «колкостей».

Последующие версии пьес (скрипичная и фортепианная) приобретают еще более отвлеченно-концертный вид, академический «лоск», обрастая причудливыми фигуративными арабесками. Таким образом, на протяжении ряда лет (1920 / 1925 / 1930 годы) Прокофьев регулярно возвращается к этому материалу, который видоизменяется и эволюционирует вместе с авторским видением. Здесь можно усмотреть и определенную магию числа 5. Но одна из очевидных причин подобного постоянства — это присутствие в жизни Сергея Сергеевича такого важного «фактора влияния», как г-жа Кошиц.

Итак, Нина Павловна Кошиц, властительница дум творческой молодежи двух культурных столиц России, всеобщая любимица, «Шалаяпин в юбке», *femme fatale* Рахманинова. «Жгучий характер» и «дивное пение» [7, ч. 1, 636, 699] Кошиц произвели сильнейшее впечатление на молодого Прокофьева (в Дневнике он шутливо именуется «Кошкица» [там же, 623]). «Черным лебедем» она для него не стала, но дала повод для яркой вспышки вдохновения осенью 1915 года: «Результат четырех дней — пять романсов (ор. 27), которые мне все больше и больше нравятся <...>. Я даже думаю, что они — некоторый этап в цепи моих опусов: *я имею в виду их интимный лиризм*» (курсив мой. — Е. Н.; [там же]). Не раз, еще в России Прокофьев и Кошиц выступали вместе, исполняя «ахматки», в частности 2(15) марта 1918 года в Москве, незадолго до отъезда композитора за границу.

Дружба и симпатия между ними были взаимными и искренними: «Я ее очень ценю как певицу, да и как женщину, пожалуй, она мне нравится (недаром она увлекла Рахманинова)» [там же, 636]. Однако экзальтированность, экстравагантность и своеобразие Кошиц претили взвешенному рационализму Прокофьева. Эмоциональное притяжение-отталкивание, размолвки и примирения были характерны для их общения вплоть до возвращения музыканта в СССР.

В 1920 году Нина Кошиц эмигрировала из России (кстати сказать, благодаря деятельному участию Прокофьева). Сергей Сергеевич иронично описывает по-театральному эффектную встречу в порту Нью-Йорка: это был «целый крестный ход. Только разве появление Бабуленьки в “Игроке” может сравниться с этим» [там же, ч. 2, 120]. В Чикаго Прокофьев сразу же внедряет певицу в премьерную постановку оперы «Любовь к трем апельсинам»: в партии Фаты Морганы «фантастичная, мечущаяся» [там же, ч. 1, 664] Кошиц была очень органична, равно как и в более поздней роли Ренаты (1928), что, как минимум, не было случайностью...

Нина Павловна, как известно, отличалась склонностью к мистицизму еще в России, а ее увлечение спиритизмом в Америке только усилилось благодаря общению с семейством Рерихов. Кстати, в этот период сам Прокофьев также был весьма увлечен эзотерикой, детально «изучая» ее в «Огненном ангеле». Рерихи рассказывали ему об удивительных явлениях на спиритических сеансах, когда на рояле звучат «очень интересные аккорды», и хотели его пригласить, чтобы он попробовал их записать [там же, ч. 2, 107]. Но даже через год Прокофьев не смог попасть на спиритический сеанс — духи

сказали: «Никакому постороннему!» [там же, 149]. Также не состоялось творческое сотрудничество с Н. К. Рерихом в связи с постановкой «Любви к трем апельсинам». Возможно, все это поспособствовало скорому и резкому развороту духовных исканий Прокофьева в сторону Христианской науки (см.: [5]).

Спиритические бдения проводила и сама Нина Павловна, что подвигло ее на самостоятельные творческие опыты, заинтересовавшие композитора: «Кошиц играла и пела свои песни, написанные не ею, а “ее учителем”, спиритическим путем, через указания постукивающего столика. Две из них совсем хороши, оригинальны — прямо я раскрыл глаза и уши» [там же, 170]. Можно предположить, что подобные впечатления от магических ритуалов нашли свое отражение в многочисленных прокофьевских остинато с их заклинательным эффектом.

На фоне этих событий и возникла идея нового опуса. В ноябре 1920 года Кошиц пишет Прокофьеву в Европу и просит сочинить Песню без слов для предстоящего в январе будущего года концерта — «но чтобы эта песня была выразителем какого-либо чувства или настроения, не только мелодический рисунок». «Я помешалась на идее собрать несколько разных вокализов. До этого я пела мой “Вокализ” Рахманинова и “Осеннюю песнь” Григория Крейна. <...> Через две недели получила от Прокофьева Пять песен без слов!» [3, 146]. (Кошиц, по ее собственному признанию, ждала их с нетерпением, будто «влюбленная девушка свидания»; цит. по: [4, 49]). 12 января Прокофьев записывает: «Кошиц разрастается в своем успехе, получила мои песни и к удивлению нашла, что мои гармонии слишком непонятны. Вот не ожидал, но она в них разберется. Впечатление от письма Кошиц, как всегда, очень живое и кипучее. Как раз сегодня она поет две песни в Нью-Йорке» [7, ч. 2, 143].

Но на деле случилось иначе. Между композитором и певицей возникает явный диссонанс. Становится очевидным, что ожидания Кошиц не совсем оправдались: она, вероятно, хотела иметь эффектный концертный номер, а вместо этого получила изысканно-рафинированный «комплект», да еще с головокружительными трудностями. «У одной из них (самой длинной) (№3. — Е. Н.) трогательная, удивительная мелодия, но, откровенно говоря, гармонии меня пугают, — признавалась она. — Три другие очаровательны, но... больше подходят для Санкт-Петербурга. Я думаю, что смогу спеть только две из них на своем концерте. Я боюсь, что у меня не хватит мастерства для песни в мажоре (№4. — Е. Н.). Мне пока не удастся передать голосом эту песню во всей полноте звучания. <...> Ради всего святого, не спеши сорвать на мне зло, но песня в мажоре местами ужасна» (цит. по: [4, 51]). Модус отношений мгновенно изменился. Композитор чувствует себя уязвленным: ведь он вдохновился на целый цикл, рассчитывая на исполнительские возможности певицы, но, значит, переоценил их? «Кончилось тем, что 27 марта 1921 года в Ратуше (Нью-Йорк. — Е. Н.) она (Кошиц. — Е. Н.) исполнила только одну из пяти песен Прокофьева,

заменяв остальные более простыми вещами Мусоргского и Римского-Корсакова, а также произведениями Скрябина» [там же].

Однако позднее Кошиц в письме к Сувчинскому замечает, что находит эти песни «искренно лучшими из всего, что он написал» (цит. по: [8]). Возможно, ей все же удалось увидеть в них и свое отражение? Особенно она любила ля-минорную мелодию — грустную, с «русским напевом», и попросила Прокофьева скорректировать ее окончание — «“жалобно” спуститься на отдельном дыхании — “А-а” вниз? Он согласился, что это даст настроение, и так напечатал» [3, 146]. В 1922 году Песни без слов были изданы Кусевицким в издательстве «А. Гутхейль». В 1925 году в Париже Кошиц исполняла эти песни в одной программе с «Гадким утенком» ор. 18.

А композитор, видимо, почувствовав исполнительскую предельность ор. 35, как истинный перфекционист, продолжил совершенствовать свое детище в инструментальных версиях — словно добавляя новые штрихи к идеальному образу *Прекрасной Дамы*.

Использованная литература

1. *Гаврилова В. С. С. Прокофьев. Пять стихотворений А. Ахматовой для голоса и фортепиано ор. 27 (Из опыта семантического анализа) // Музыкальный журнал ИЗРАИЛЬ XXI: [Электронный ресурс]. URL: http://21israel-music.com/Prokofiev_Akhmatova.htm (дата обращения: 10.09.2018).*
2. *Дукельский В. Об одной прерванной дружбе // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма. Воспоминания. Статьи. М.: ГЦММК, 2007. С. 75–109.*
3. *Кошиц Н. Мои встречи с Прокофьевым // Сергей Прокофьев. К 110-летию со дня рождения. Письма. Воспоминания. Статьи. М.: ГЦММК, 2007. С. 110–147.*
4. *Моррисон С. Лина и Сергей Прокофьевы. История любви. М.: Центрполиграф, 2014. 383 с.*
5. *Савкина Н. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандинского. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, Редакционно-издательский отдел, 2007. С. 241–256. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 59).*
6. *Прокофьев С. Детство. М.: Музыка, 1983. 192 с.*
7. *Сергей Прокофьев. Дневник 1907–1918 (часть первая); Дневник 1919–1933 (часть вторая). Париж: sprkfv, 2002. 812 с.; 892 с.*
8. *Юзефович В. «Если в Ваш лавровый суп подсыпать немного перца...»: Переписка С. С. Прокофьева с С. А. и Н. К. Кусевицкими 1910–1953 (продолжение) // Семь искусств. 2011. №4 (17). URL: <http://7iskusstv.com/2011/Nomer4/Juzefovich1.php>. (дата обращения: 10.09.2018).*
9. *Kravetz N. “I must be the only Jewish composer!”: Prokofiev and Jewish Music / transl. by S. Morrison // Three Oranges Journal. No. 26 (January, 2014). URL: <http://www.sprkfv.net/journal/three26/jewishmusic3.html> (дата обращения: 10.09.2018).*