

Сергей Прокофьев. Девятая соната для фортепиано. К проблеме стиля и интерпретации



Мазина Ангелина Александровна
профессор кафедры специального фортепиано,
Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского
mazina.an@yandex.ru

Mazina Angelina Alexandrovna
Professor of the Special Piano Department,
Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts
mazina.an@yandex.ru

Аннотация

В статье рассматриваются содержательные и стилевые особенности последней сонаты Сергея Прокофьева в контексте эволюции его сонатного творчества. Девятая соната, появившаяся после знаменитой и грандиозной «Триады», по своему содержанию, по стилю письма и по конструктивным решениям – сочинение особенное, в котором зрелый и маститый композитор неожиданно совершил поворот в сторону камерного письма, характерного для лирики раннего периода творчества. Исполнение данного произведения сопряжено с рядом только ей присущих сложностей. Автор статьи предлагает исполнителям сонаты в своей интерпретации опираться на объективные данные: прежде всего, на нотный текст и конкретные авторские указания в нем. Отсутствие в сонате драматической конфликтности образов, преобладание «эпизодов статики», над «моментами действия» и особенности строения ее формы требуют особой точности темпоритмических и динамических соотношений всех элементов конструкции сонаты, что является необходимым условием достижения цельности исполнительской формы сочинения. Камерному стилю композиторского письма данного сочинения должен соответствовать и стиль исполнения. Ограничение во внешних проявлениях и, прежде всего, «умеренность» во всем используемом автором комплексе средств музыкальной выразительности обязывает исполнителя сонаты компенсировать эту сдержанность внутренней энергетикой интонирования, тщательной проработкой и детализацией музыкального материала в плане артикуляции, колористики, педализации, технического качества исполнения. Кроме обозначения общих подходов к решению непростых исполнительских задач в статье даны некоторые практические рекомендации исполнителям.

Ключевые слова: Сергей Прокофьев, соната, стиль, интерпретация, композиторское творчество, музыка, фортепиано, консерватория, концертная деятельность, исполнительский талант.

Sergei Prokofiev. Ninth Sonata for piano. On the problem of style and interpretation

Abstract

The article examines the content and style features of Sergei Prokofiev's last Sonata in the context of the evolution of his Sonata work. The ninth Sonata, which appeared after the famous and grandiose "Triad", is a special composition in its content, writing style and constructive solutions, in which the Mature and venerable composer unexpectedly made a turn towards chamber writing, characteristic of the lyrics of the early period of creativity. The performance of this work is associated with a number of inherent difficulties. The author of the article suggests that performers of the Sonata should rely on objective data in their interpretation: first of all, on the musical text and specific author's instructions in it. The lack of the Sonata is dramatic conflict images, the predominance of "episodes of static" over "action

moments" and the structural features of its forms require great precision of tempo-rhythmic and dynamic ratios of all structural elements of the Sonata, which is a necessary condition for achieving wholeness for the performing forms of work. The chamber style of the composer's writing of this work should also correspond to the style of performance. Restriction in external manifestations and, above all, "moderation" in the entire complex of musical expressiveness used by the author obliges the performer of the Sonata to compensate for this restraint with the internal energy of intonation, careful study and detailing of the musical material in terms of articulation, color, pedalisation, and technical quality of performance. In addition to identifying General approaches to solving difficult performing tasks, the article provides some practical recommendations for performers.

Key words: Sergei Prokofiev, sonata, style, interpretation, composition, music, piano, conservatory, concert activity, performing talent.

В творчестве С. Прокофьева мощно представлен жанр фортепианной сонаты, которому он был привержен и верен на протяжении всего своего творческого пути. С сонаты op. 1 №1 (1909) началась его композиторская биография, а сонате op. 103 №9 (1945–1947) суждено было стать его последним фортепианным сочинением.

Рассматривая эволюцию фортепианного стиля композитора в жанре сонаты, исследователи, теоретики, практики-исполнители и педагоги говорят о сонатах Прокофьева как о цикле. Если приверженность композитора к цикличности в жанре миниатюры очевидна и постоянна, то об этой тенденции в сонатном творчестве, прежде всего, свидетельствует выделение в подструктуру знаменитой триады сонат – Шестой, Седьмой и Восьмой, связанных между собой раскрытием масштабного исторического замысла. О восприятии сонат Прокофьева как единого художественного целого и внутренних связей между ними высказывались известные пианисты Г. Нейгауз, Л. Власенко, Н. Петров и др. Существуют мнения о парности, (по определенным признакам), Первой – Третьей и Второй и Четвертой сонат; об особой связи Пятой и Девятой сонат и их роли как лирико-философского центра всего цикла. Кроме того, биографы композитора говорят о том, что Прокофьев задумал и следующую триаду – Девятую, Десятую и Одиннадцатую сонаты, из которой композитор успел написать Девятую и сделал наброски Десятой.

Практически единодушным является признание того, что Девятая соната, появившаяся после грандиозной триады, стала поворотным сочинением в данном жанре и, в определенном смысле, «сигнальным» в плане обозначения нового вектора в эволюционном стилевом процессе. Приведем высказывание известного пианиста Николая Петрова, считавшего, что «у Прокофьева, как и у Бетховена, есть центральные вершинные сонаты и есть проходные, которые играть особенно сложно, поскольку в них многое только вызревает. Они написаны настолько тонкой кистью художника, что собрать воедино эту музыку очень трудно – многое здесь скрыто из того, что будет ясным и открытым далее» [1, с. 164]. Именно к таким сочинениям исполнитель относил и Девятую сонату. Она гораздо менее популярна, чем предшествующие сонаты, о ней меньше написано, она нечасто звучит в концертных залах и к ней реже обращаются в классах консерваторий.

Истоки замысла произведения – в светлых детских образах инструментальных и вокальных сочинений раннего периода творчества и в образах лирических хрупких и нежных героинь балетных и оперных произведений Прокофьева. Размеренно-повествовательный тон высказывания, преобладание светлых красок, уравновешенность эмоций отличают эту музыку. Состоянию особой гармонии и стабильности способствуют черты, характерные для раннего периода творчества композитора:

- камерная манера письма, фактурная прозрачность изложения и акустическая чистота звучания инструмента;
- использование в качестве главенствующей тональности до мажора и склонность к «белоклавишной» фортепианной топографии;
- пристрастие (по тонкому наблюдению Б. Асафьева) к тонике как центру притяжения, к

замкнутости и утвердительности завершающих интонаций структурных построений; и др. [2].

«Нужно было пробиться сквозь диссонансы, пройти сквозь атональность, сквозь джаз, чтобы обрести буквально невспаханную землю – прийти к истинной современной музыке, главным девизом которой стало движение к простоте: простоте голосоведения, простоте мелодике, простоте форм, звуковых эффектов» [3, с. 241]. Впрочем, этот поворот к «сонатинной» манере письма раннего периода творчества был для композитора скорее естественным и желаемым, чем неожиданным: «Не люблю в сонатах пышность изложения. Я вижу сонату не пятиэтажной, а камерной, строгой, почти четырехголосной», – писал С. Прокофьев Н. Я. Мясковскому еще в 1925 году [4]. Однако и упрощение фактуры и «облегчение» содержания Девятой сонаты ошибочно понимать как просто возврат к камерному стилю зарубежного периода. Такие не сразу различимые богатства, как особая обобщающая глубина, мудрость простоты, ставят ее на другую, более высокую ступень.

Остановимся на некоторых практических задачах исполнительского воплощения авторского замысла, в частности, на решении задач исполнительского формообразования.

Вполне традиционный четырехчастный цикл имеет свои конструктивно-драматургические особенности. В нем автор отказывается от присущего жанру метода сквозного симфонического развития тематического материала. Логика драматургии Девятой сонаты зиждется на контрастных сопоставлениях различных замкнутых эпизодов. Движение музыки как бы подчинено движению сюжета. В строительстве формы превалируют не плавность переходов, а порой внезапные и неожиданные сдвиги событий из одной сферы в другую. Роль разработочных эпизодов невелика и они сокращены. Постоянное вторжение новых образов приводит к определенной «монтажности» в сопоставлении планов и отдельных разделов формы, что сопряжено с частыми сдвигами темпа внутри частей формы [5].

Целостности цикла автор достигает, используя ряд конструктивных приемов, как то: прием «арки», «портала» – когда главная тема первой части, выполняя эту функцию, начинает и завершает весь цикл, являясь и прологом и эпилогом всей сонаты, ее своеобразным психологическим лейтмотивом; посредством применения оригинального композиторского приема – в трех из четырех частей основная тема последующей части появляется в конце предыдущей, связывая форму в единый процесс.

Темпово-динамическая драматургия сонаты, в основном, связана с конструктивными особенностями формы сонаты и характером музыки, что отражено в тексте посредством авторских обозначений темпа и динамики. Так же обращает на себя внимание авторская приверженность к принципу «умеренности» не только в скромности фактурных средств, но и в преобладании умеренных темпов в цикле. Отчетливо прослеживается тенденция к частому сдерживанию скорости движения с целью противодействия нежелательной инерционности и во имя рельефной подачи тематического материала. Ни в одной из предшествующих сонат Прокофьева нет столь подробных темповых указаний, причем преимущественно в сторону сдерживания.

Так, неторопливый основной темп первой части сонаты *Allegretto* еще более сдерживается авторским указанием *meno mosso* (тт. 61–76) уже в заключительной партии экспозиции. В разработке (тт. 77–132) основной темп выдерживается на протяжении всего раздела, а необходимая активизация и динамизация развития реализуется за счет дробления единицы пульсации (от четвертей – к простым восьмым, а затем – к триолям) и постепенного динамического нарастания звучности. В данном разделе следует предостеречь исполнителя от возможного произвольного ускорения движения. Следующий темповый сдвиг происходит снова в сторону сдерживания: *meno mosso* заключительной партии (тт. 192–197) с дополнительным *ritenuto* в последних тактах первой части.

Во второй части *Allegro strepitoso* стремительное движение крайних разделов трехчастной формы существенно сдерживается в среднем эпизоде, причем дважды за короткий промежуток: *meno mosso* (т. 45) и, далее, *andantino*. В заключительных тактах скерцо вновь возникает авторское требование *andante* с дополнительным *ritenuto* в самом конце части (т. 51).

Третья часть сонаты в темпово-ритмическом плане решена посредством чередования контрастного сопоставления эпизодов *andante tranquillo* и *allegro sostenuto* (сдержанное аллегро!). Через эту ремарку, автор как бы предупреждает исполнителя о своем нежелании чрезмерной скорости. В заключительном разделе – снова указание на сдерживание движения – *andante tranquillo* (т. 106) [6].

В четвертой части основной темп *Allegro con brio ma non troppo presto* (не слишком быстро!) в процессе развития тоже несколько раз снижается, а весь достаточно протяженный заключительный раздел финала исполняется в сдержанном *meno mosso* (тт. 101–146). Первоначальный темп уже не возвращается, а вытекающее из характера музыки естественное желание постепенного растворения звучности и успокоения движения реализуется через постепенное укрупнения единицы ритмической пульсации – от восьмых к четвертям, затем к половинным и, наконец, к целым тактам.

Четко прослеживается тенденция к умеренности и в динамике звучности: в авторских указаниях, в основном, предлагаются средние и тихие звучности с достаточно редкими вспышками *f* и вовсе единичными – *ff*. Явное преобладание «эпизодов статики» над «моментами действия» и отсутствие драматической конфликтности образов является причиной первоначально возникающего ощущения некоторой «монотонности» звучания сонаты, которое проходит при более глубоком погружении в эту музыку. Именно об этом говорит, так же не сразу оценивший эту музыку по достоинству, первый исполнитель сонаты С. Рихтер: «Эта Соната, лишённая каких бы то ни было внешних эффектов, дорога мне чистотой и искренностью, с которой проявляется в ней авторский замысел... чем больше ее слышишь, тем больше ее любишь и поддаешься ее притяжению, тем совершеннее она кажется. Я очень люблю ее» [7, с. 117; 8].

Ограниченные рамки статьи не дают возможности останавливаться на подробностях практической исполнительской работы в плане строительства исполнительской формы сочинения, но основной идеей и наиболее продуктивным методом работы представляется, на наш взгляд, путь «от целого к частностям». Задача исполнителя – найти верный основной темп для каждой части сонаты, соблюсти точные пропорции в темповых соотношениях как между частями, так и внутри, и использовать ту меру темпо-ритмической свободы, которая даст музыке живое дыхание, не разрушая цельности формы. К примеру, основной стержневой темп первой части сонаты должен быть все-таки достаточно подвижным, чтобы реализация ряда внутренних отклонений от него в сторону сдерживания была возможной и органичной.

Такой подход применим в построении динамического плана сонаты. В этом произведении нет единой общей кульминационной зоны, как бы стягивающей всю форму сонатного цикла, а те вполне яркие динамические всплески-кульминации в каждой части должны быть соразмерны общей камерной звучности сочинения.

Умеренность во внешних проявлениях, к которым мы в данном случае относим динамические и темповые предпочтения автора, исполнитель должен компенсировать другими средствами выразительности: внутренней энергетикой, интенсивной интонационной выразительностью, артикуляционным разнообразием и т. п. К примеру, в развернутых лирических эпизодах сонаты можно в полной мере проявить мастерство кантилены, искусство игры легато, фразировки широкого и длинного мелодического дыхания. Однако следует учитывать особое отношение автора к выражению лирических чувств. В таких эпизодах он всегда несколько сдерживал свою экспрессию, сентиментальной чувствительности не допускал никогда и даже переживал, по его словам, чувство неловкости при ее проявлении у кого-либо из пианистов. Графичность для его эстетики предпочтительнее живописности, а инструментальная природа фортепиано раскрывалась им в большей мере, чем «вокальная». Поэтому исполнителю следует исходить из толкования мелодии, прежде всего, как выразительной речи и максимально пользоваться пальцевым легато. Педализацию следует использовать дозированно и ситуативно – не как средство суммирования звучности, а наоборот, ее расслоения, чтобы дать голосам полярные акустические характеристики. Кроме того, именно благодаря педали возможна реализация излюбленного авторского приема – удерживания нескольких голосов в несмежных и удаленных

друг от друга регистрах, когда педаль выполняет не только темброво-колористическую функцию, но является фактурно необходимой [9].

Виртуозная составляющая в Девятой сонате нигде не выходит на первый план, хотя практически весь набор прокофьевской пианистической техники, за исключением крупной аккордово-октавной, здесь присутствует. Огромное разнообразие графически отточенных штрихов, снайперская точность скачков, блеск и стремительность пальцевых пассажей – все это требует серьезной технической оснащенности и высокого пианистического мастерства. Заметим, что в фактуре такого типа особенно заметны погрешности в технике пианиста, а точность и чистота исполнения всех ее элементов особенно важна [10].

Принцип вариантной множественности исполнительских интерпретаций предполагает право исполнителя на индивидуальное прочтение музыкального произведения. Сам Прокофьев определил главные линии своего стиля – классическую, новаторскую, токкатную и лирическую. Такая классификация, при всей своей условности, полезна для анализа и интерпретации, ибо выявление и подчеркивание в разной степени этих линий позволяет исполнителю более точно и вдумчиво подойти к материалу любого произведения, в том числе и Девятой сонаты.

Последнее фортепианное сочинение композитора, в котором автор возвращается к своим истокам, – музыка высокого профессионального качества, духовного смысла и глубинного потаенного подтекста: «Есть в этой негромкой, на первый взгляд, непритязательной музыке какая-то особая, данная свыше миссия – очищать, умиротворять и возвышать душу человека – и глубоко скрытая сакральность: поразительно, что тон эпилога так явен в творении, которому лишь судьбой, но не волей творца, предназначено стать эпилогом» [11, с. 230].

Список литературы

1. Григорян Л. Е. Фортепианные сонаты Прокофьева. Интерпретация стиля и стиль интерпретации // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: по материалам научно-практической конференции / [ред.-сост. А. М. Меркулов]. Москва: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. С. 160–188.
2. Глебов И. Прокофьев-исполнитель // С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания / [Сост., ред., примеч. и вступ. статьи С. И. Шлифштейна]. 2-е изд., доп. Москва: Музгиз, 1961. С. 325–330.
3. Прокофьев о Прокофьеве: Статьи, интервью / Ред.-сост. В. П. Варунц. М.: Советский. Композитор, 1991. 285с.
4. Прокофьев С. С., Мясковский Н. Я. Переписка / Д. Б. Кабалецкий (отв. ред.) [и др.]; Вступ. статья Д. Б. Кабалецкого; Сост. и подгот. текста М. Г. Козловой и Н. Р. Яценко; Комментар. В. А. Киселевой. Москва: Сов. композитор, 1977. 597 с.
5. Кремлев Ю. Эстетические взгляды Прокофьева: по материалам высказываний. М.-Л.: Музыка, 1966. 156 с.
6. Денисов Э. В. Сонатная форма в творчестве Прокофьева // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. М.: Сов. композитор, 1986. С. 31–46.
7. Дельсон В. Ю. Проблемы исполнения фортепианных произведений Скрябина и Прокофьева // Вопросы музыкально-исполнительского искусства. Вып. 3. М., 1962. С. 65–123.
8. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. Москва: Сов. композитор, 1973. 285 с.
9. Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. Дневники. Избранные статьи. Письма к родителям. [Вступ. ст. и коммент. Я. И. Мильштейна]. 2-е изд., испр. и доп. М.: Сов. композитор, 1983. 526 с.
10. Фейнберг С. Я. Пианизм как искусство. 3-е издание, стереотипное. СПб.: Издательство «Лань»; Издательство «Планета Музыки», 2017. 560 с.
11. Гаккель Л. Сергей Прокофьев // Л. Гаккель. Фортепианное искусство XX века. Л.-М.: Сов. композитор, 1976. С. 193–231.

References

1. Grigoryan L. E. Prokofiev's Piano Sonatas. Interpretation of Style and Style of Interpretation. Sounding Life of Musical Classics of the XX Century. Editor A. M. Merkulov. Moscow: Moscow conservatory, 2006. Pp. 160–188.
2. Glebov I. Prokofiev-performer. Prokofiev S.S. Materials. Documents. Memoirs. Moscow: Muzgiz, 1961. Pp. 325-330.
3. Prokofiev about Prokofiev: Articles, Interviews. Ed. comp. P. Varunts. Moscow: Soviet Composer, 1991. 285 p.
4. Prokofiev S. S., Myaskovsky N. Ya. Correspondence. Editorial Board: D. B. Kabalevsky (ed.); Introductory article by D. B. Kabalevsky; Comp. M. G. Kozlova, N. R. Yatsenko; Commentary by V. A. Kiseleva. Moscow: Soviet Composer, 1977. 597 p.
5. Kremlev Yu. Prokofiev's Aesthetic Views: Based on the Materials of Utterances. Moscow, Leningrad: Music, 1966. 156 p.
6. Denisov E. V. Sonata Form in Prokofiev's Works. Modern Music and Problems of the Evolution of Compositional Techniques. Moscow: Soviet Composer, 1986. Pp. 31–46.
7. Delson V. Yu. Problems of Performing Piano Works by Scriabin and Prokofiev. Questions of Musical and Performing Arts. Issue 3. Moscow, 1962. Pp. 65–123.
8. Delson V. Yu. The Piano Works and the Pianism of Prokofiev. Moscow: Soviet Composer, 1973. 285 p.
9. Neyhaus G. G. Reflections. Memories. Diaries. Selected articles. Letters to parents. Introduction and commentary by J. I. Milstein. 2nd ed. Moscow: Soviet Composer, 1983. 526 p.
10. Feinberg S. Ya. Pianism as Art. 3rd edition, stereotypical. Saint-Petersburg: publishing house «LAN»; publishing house «Planet of Music». 2017. 560 p.
11. Gakkel L. Sergey Prokofiev. Piano Art of the XX Century. Leningrad, Moscow: Soviet Composer, 1976. Pp. 193–231.