

Автор статьи – Кротова Ольга – магистрант 2 года обучения ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Научный руководитель – Гундорина Анастасия Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных».

Кротова Ольга

**ДРАМАТУРГИЯ ОДНОЧАСТНЫХ
ФОРТЕПИАННЫХ СОНАТ С.С. ПРОКОФЬЕВА
(ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АСПЕКТ)**

Из девяти сонат, написанных С.С. Прокофьевым для фортепиано, две – Первая и Третья, являются одночастными. Обе сонаты созданы в ранний период творчества¹. Однако интерес, как исследователей, так и исполнителей, сфокусирован на Третьей сонате, это подтверждает существенный список работ [1; 4; 6; 7; 8]. В качестве примера можно упомянуть несколько высказываний: «Именно в Третьей сонате проблема одночастности решена Прокофьевым блестяще», — пишет Асафьев [3]. Алексеев дает похожую оценку: «Третья соната a-moll принадлежит к числу лучших сочинений композитора, приобретших популярность во всем мире» [1, 319]. У пианистов Третья соната наиболее популярна, поскольку виртуозна и, в тоже время, удобна для исполнения. Сам композитор, подразумевая техническую сложность, назвал ее «шикарной». Первая соната не пользуется такой популярностью у исполнителей и, по мнению музыковедов, не обладает ярко выраженным прокофьевским стилем. Упомянув о ранних опусах Прокофьева (ор. 1 и ор. 3), Асафьев

¹ Первая соната Ор. 1 (1907-1909), Третья соната ор. 28 (1907-1917).

приводит в своем Очерке, посвященному творчеству Прокофьева, два отзыва московских журналов, которые считает: «одинаково неблагоприятными, но в обратном направлении, соответственно вкусам “органов”» [3, с. 13-14]. Асафьев пишет: «<...> в московской “Музыке” (№ 53 за 1911 год) говорится о том, что “соната могла бы полежать под спудом” как ученическая работа начинающего композитора, а в “Русской музыкальной газете” (“Библиографический листок” № 1 за 1913 год) “соната считается удачным началом композиторской деятельности” <...>» [там же].

Исследовательское наследие творчества Прокофьева включает практически все ракурсы и аспекты деятельности композитора, однако среди этого большого числа исследований, как исключение, можно обнаружить научные работы, которые затрагивают проблемы исполнительской интерпретации произведений композитора. Стремясь восполнить этот аспект, в своей работе мы остановились на изучении драматургии одночастных фортепианных сонат С.С. Прокофьева, с целью создания авторской интерпретации этих опусов.

В практической работе пианиста над произведением ставятся две ключевых задачи: решение технических сложностей и создание концепции интерпретации. Обе задачи в равной степени важны и являются взаимодополняемыми. Поэтому исполнительский аспект подразумевает их одновременное изучение.

Обращаясь к фортепианному сочинению пианист, первоначально, сталкивается с текстом. С его изучения начинается процесс поиска своей трактовки. М.Г. Арановский в своих трудах концептуально обосновывает идею познания текста через интерпретацию: «... любой процесс чтения нотного текста <...> есть его интерпретация, а интерпретация столь неопределенных по

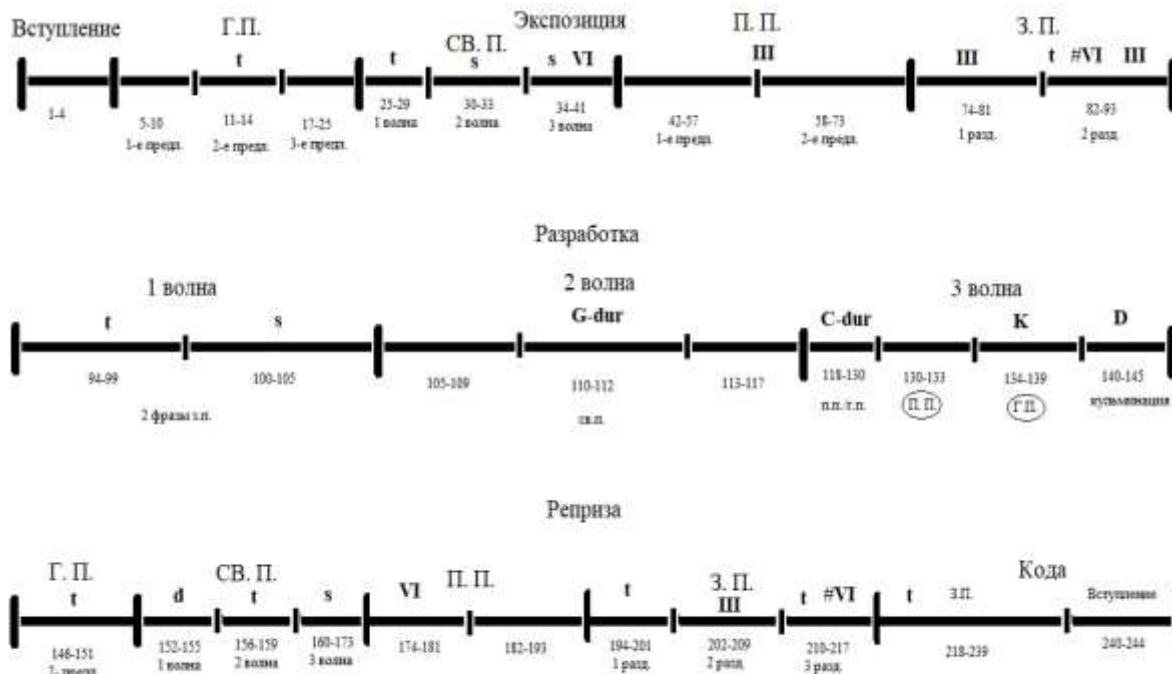
значениям структур, каковыми являются музыкальные, неизменно вариативна, и притом в очень широком диапазоне. Собственно, именно отсутствие границ и является источником исполнительского искусства, а бесконечность интерпретаций свидетельствует о бесконечности процесса познания музыкального текста» [2, с. 9].

В поиске концепции интерпретации нужно выстроить ее модель. Для этого исполнителю необходимо определить структуру текста. Установить главные и второстепенные роли в драматургии, выстроить кульминацию. Одним словом создать сюжет. О феномене музыкальной сюжетности М.Г. Арановский писал, что он возникает тогда, когда элементы текста выстраиваются в определенную последовательность событий, ведущую к какой-то заранее намеченной цели. Такова, например, кульминация. Ее достижение должно быть подготовлено [2, с. 326]. Все это в совокупности, по мнению Е.В. Назайкинского, образует смысловую структуру произведения, которая определяется не только тональным планом, тематическими процессами, но и вариациями жанровых и стилевых наклонений [6, с. 140]. В связи с этим для исполнителя определяющим становится понимание стилистики художественного текста. Эти положения стали основой для рассмотрения проблемы драматургии одночастных фортепианных сонат Прокофьева.

Рассматриваемые фортепианные сонаты одночастные и написаны в форме сонатного *Allegro*. По формальному признаку их объединяет принадлежность к жанру и форме. Проанализировав тональный план и тематические процессы в развитии, мы обнаружили некоторые закономерности в организации структуры².

² Более наглядно они отображены в схемах (См. схемы Первой и Третьей сонат).

Рисунок 1. С.С. Прокофьев. Соната для фортепиано №1 op. 1. f-moll. Схема.



Соната для фортепиано № 1 op. 1 (f-moll).

Тональное соотношение главной и побочной партий не подчиняется канонам сонатного Allegro: экспозиция – t–III, реприза – t–VI. В разработке представлен весь тематический материал экспозиции: заключительная, связующая, побочная и главная темы. Соната завершается развернутой кодой на материале заключительной партии.

В драматургическом плане разработку можно разделить на два раздела. Первый раздел (94–117 тт.) – заключительная и связующая партии, звучащие непосредственно друг за другом, в отличие от экспозиции. Этот раздел носит развивающий характер. Отсутствует противостояние. Вторым разделом (118–145 тт.) отличается конфликтность. Композитор «сталкивает» побочную и главную партии, каждая из которых достигает кульминации. Но их

контрапунктическое соединение (140–145 тт.) не подводит итог противостояния, оставляя разрешение конфликта до коды.

Таким образом, в разработке присутствуют все образы, представленные в экспозиции в практически неизменном виде. Трансформации подверглась только побочная партия, которая в процессе «борьбы» перестала контрастировать с остальными образными сферами.

Подготовленная каденционным оборотом (134–145 тт.) в 146 т. начинается реприза главной партии в темпе *Meno mosso*. В ней сохранено только второе предложение, в котором конец второго мотива (149–151 тт.) не повторяет экспозиционное проведение, а представляет собой нисходящую по полутонам секвенцию. Таким образом силы главной партии истощены после противостояния в разработке.

Темп восстанавливает связующая партия. По сравнению с экспозицией, в ней изменен тональный план. Первый фактурный элемент очерчивает *c-moll* (*t*), *f-moll* (*s*) и лишь третье проведение совпадает с экспозиционным развитием – *b-moll* (*s*). Борьба тональностей напоминает о развернувшемся в разработке противостоянии. Движение по квартам (*c-f-b*) структурирует связующую партию, придавая ей черты основных тем Сонаты. После сопоставления диезной (163–164 тт.) и бемольной (*c* 166 т.) сфер связующая партия приводит к побочной.

Побочная партия, подобно главной, истощена и усечена. Но она не подчиняется общему колориту минорной тоники в репризе, а проходит в тональности *Des-dur* (VI). Оба предложения сплавлены в единое построение. Первый восьмитакт (174–181 тт.) подобен экспозиционному проведению (42–49 тт.). Второй расширен до двенадцати тактов. Между четырехтактами 182–185 тт. и 190–193 тт.

добавлены два проведения тематического элемента (186–189 тт.), аналогичные тактам 42–43. Заключительная партия (194 т.) начинается в *f-moll* (t). В отличие от экспозиции, в репризе три предложения: A'+A+B. Первое в основной тональности, второе и третье повторяют экспозиционное проведение.

Неожиданный сдвиг в 216 т. приводит к развернутой коде на материале заключительной партии. В ней также присутствуют предложения A и B, скомпонованные из экспозиционного и репризного проведений. Фактура сопровождения предложения A динамизирована, в ней появляются акцентированные четверти. Представляется целесообразным немного сбавлять звучность в начале мотивов: 218 т. и 222 т., для создания ощущения постоянного динамического нагнетания.

Второе предложение точно повторяет аналогичный материал экспозиции. Соната завершается начальным мотивом вступления, который как бы возвращает все к самому началу. За ним следует доминанта с пониженной квинтой.

Таким образом в репризе главная и побочная партии, истощены после противостояния. А связующая и заключительная, не участвующие в конфликте, усилены и расширены. И в финале Сонаты именно они оказались «победителями», не истратив силы в разработке.

В фортепианной сонате №1, по сравнению с последующими опусами, образы еще достаточно сближены по характеру. Но уже здесь заметны ростки будущего композиторского стиля Прокофьева. Главная и побочная партии играют традиционную роль главных героев произведения. Тем не менее, связующая и заключительная также претендуют на эту роль. Таким образом, можно выделить две линии в драматургическом развитии: одна (развитие главной и

побочной партий) и другая линия (связующей и заключительной). Кульминация первой приходится на конец разработки, в то время как вторая находит свое разрешение в конце Сонаты. Образы главной линии развития достаточно контрастны по средствам выразительности:

1. метрически: 12/8 – «4/4»;
2. оба их проведения и в экспозиции и в репризе контрастируют в ладовом отношении: *f-moll–As-dur, f-moll–Des-dur*;
3. в побочной партии добавлены полифонические элементы, абсолютно отсутствующие в главной партии.

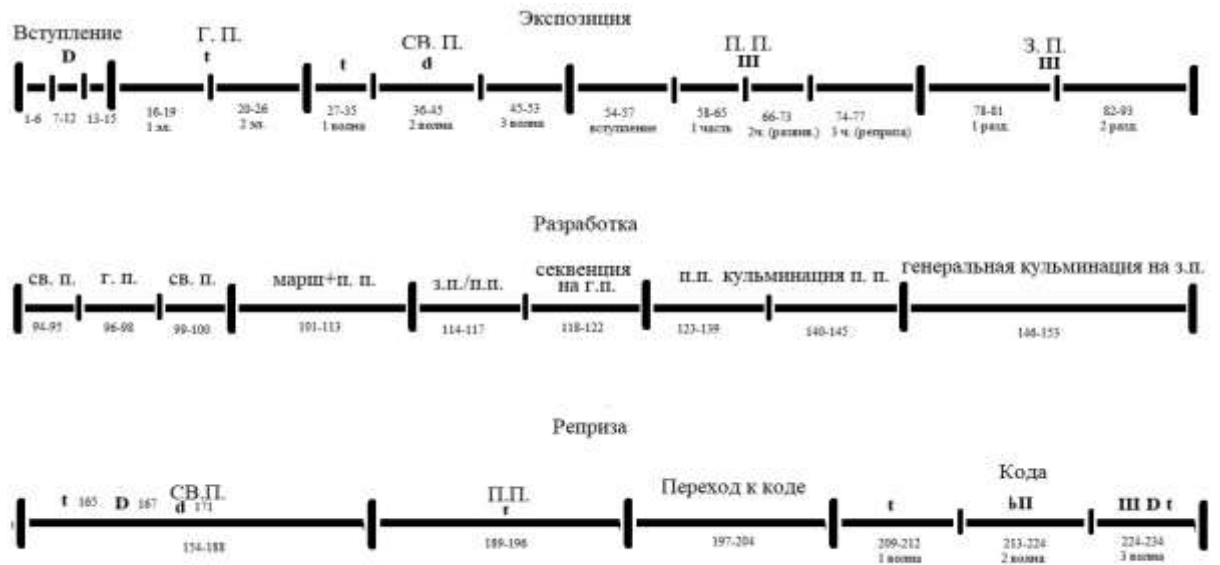
Образы второстепенной линии, наоборот близки по содержанию и выразительным средствам:

1. общий метр;
2. неустойчивый тональный план;
3. фактура.

Заключительная партия имеет более выраженный мелодический рисунок, что закладывает возможность того, что именно на ее материале строится кульминация в коде Сонаты.

Если темы второстепенной линии развития практически не изменяются в процессе развития, то темы главной линии подвергаются трансформациям. Так, в разработке они приобретают черты марша, что объединяет их метрически, но драматургически конфликт не исчерпывается. В репризе, после «битвы», они истощены и усечены. Но наибольшим изменениям подверглась главная партия, от которой «осталась» лишь лирическая середина.

Рисунок 2. С.С. Прокофьев. Соната для фортепиано №3 ор. 28. a-moll. Схема.



Соната для фортепиано № 3 ор. 28 (a-moll).

В Сонате №3 две основные образные сферы, которые в процессе развертывания формы подвергаются образным трансформациям. Первая сфера — темы вступления, главной и связующей партий. Подобно первой части сонатно-симфонического цикла, они представляют силу, противостоящую герою, окружающую его обстановку. Им противостоит блок побочной и заключительной партий. Он играет роль медленной части цикла, воплощая лирический мир героя.

Все средства выразительности направлены на создание контраста этих двух сфер в экспозиции.

1. Ритмической природе музыкального материала первой сферы противопоставлена мелодическая второй. Все темы вплоть до 53 такта объединены единой пульсацией восьмых, которая несет в себе суть образа: метричность, неотвратимость. Это сила, не зависящая от субъективных причин. Вторая сфера воплощена посредством

мелодии, которая характеризует личность, героя, его внутренний мир. Именно звуковысотная организация музыкального материала, красота интонаций выходит здесь на первый план.

2. Гомофонной фактуре противопоставлена полифоническая. Первая половина экспозиции представляет объективный мир, провозглашает единый образ. Этому способствует гомофонная фактура, в которой нет расслоения, все пласты объединены общей образной характеристикой. Побочная партия, воплощая внутренний мир героя, показывает его многогранность: можно сказать, что партия правой руки раскрывает его идеал, мечту, а партия левой выражает сомнения в возможности его достижения.

3. Преобладанию хроматики противопоставлена диатоника в музыкальном материале второй сферы. Хроматизмы нередко связаны с отрицательным образом: хитрости, саркастичности, подлости и т.д. И здесь через хроматику композитор показывает все трудности, которые окружают героя. В то время как сам он, являясь цельной личностью, раскрывается через преобладание диатоники в музыкальном материале.

4. С темпом *Allegro tempestoso* контрастирует *moderato*. В рамках одночастной сонаты композитор для большего контраста образов применяет изменение темпа, которое нивелируется в репризе, сближая противоположные образы.

5. Прокофьев, изначально указывая размер 4/4 (12/8), раскрывает его двойственность в дальнейшем развитии материала. Так в размере 12/8 изложены вся первая сфера отрицательных образов. Несмотря на обилие тем и элементов, именно расширенная четырехдольность на основе принципиально равновесной пульсации восьмых по три в четверти объединяет их в единое целое. Сфера побочной и заключительной партий звучит в размере 4/4. На

короткий миг стихает напряжение, преобладает мелодическое развитие. В разработке четырехдольность проникает в материал главной партии, меняя свою образную характеристику на противоположную, а пульсация по три восьмых становится частью партии побочной партии, также сводя ее к отрицательной сфере.

Темы подвергаются трансформации в процессе развития. Первая сфера в разработке приобретает черты неотвратимости, становится очевидной ее отрицательная природа. Выходит на первый план заложенная в экспозиции второй темы главной партии маршевость, хотя при этом она приобретает четырехдольность, характерную для побочной партии. Но самому большому преобразению подвергаются темы лирической сферы. Побочная изменяется от лирического идеала в экспозиции, через перемену метра и охват огромных пространств в разработке, на противоположный образ в репризе — тарантелльность, которая присуща первой сфере. Заключительная также подвергается двум преобразованиям. Если в экспозиции она воплощает образ скерцозности, то в дальнейшем развитии она предстает в характере *agitato* в разработке и, приобретая черты марша и неотвратимости отрицательной сферы, в коде. Таким образом, абсолютно контрастные темы, изложенные в экспозиции, в процессе развития приводятся к единой образной характеристике. При этом изменившиеся образно темы (побочная и заключительная) сохраняют очертания мелодии и общий гармонический *modus* — диатоничность с изменением лишь темпа и метра. Но эти изменения были достигнуты через борьбу, так как в разработке и в темы отрицательной сферы проникает характеристика лирической — четырехдольность, хоть и в новом качестве.

Соната, в плане драматургии, представляет собой ряд образов, которые отделены «торможениями» в экспозиции и разработке. Но в

репризе они звучат непрерывным потоком, постепенно набирая звучность к кульминации в самом конце произведения. Таким образом, динамика движения и напряжение к концу нарастают. Прокофьев работает с образными сферами по классическому образцу, излагая их экспозиции, сталкивая в разработке и подводя итог столкновения в репризе. Но при повторении тем, он не ограничивается изменением тональности побочной партии на основную, кардинально меняя ее образную составляющую.

Подводя итог, следует отметить следующие особенности в драматургии одночастных прокофьевских сонат.

I. В обеих сонатах можно выделить две линии развития: основная линия: главная и побочная партии, борьба которых разворачивается в разработке; второстепенная линия: связующая и заключительная, которая завершается в коде торжеством заключительной.

II. В Сонате № 1 отсутствует противопоставление главной и побочной; в Сонате № 3 очень яркий контраст партий.

III. Связующие обеих сонат аналогичны по характеру: обе в размере 12/8 при непрекращающейся пульсации восьмыми и имеют подобные пассажам элементы, которые переводят из одной тональности в другую.

IV. Заключительная партия Первой сонаты имеет два раздела, первый исполняется как бы под впечатлением от побочной партии, второй – мощная аккордовая фактура, материал которой и будет звучать в коде Сонаты; В Третьей Сонате заключительная партия – скерцозный элемент, что не мешает ему, поменяв характер ярко заявить о себе в коде.

V. В одночастных Сонатах очень заметно влияние кинематографа, когда второстепенная линия сюжета уходит за кадр и

затем продолжает свое развитие как бы с того же самого места. В Первой сонате это связующая партия, уходящая за кадр перед побочной и продолжающая свое развитие в рамках заключительной. В Третьей сонате это переключение из сферы главной-связующей в сферу побочной-заключительной, подобно смене декораций. Это требует от исполнителя умения мгновенного переключения, а также умения «держать в голове» одну из линий развития и помнить про вторую линию и общую драматургию.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А.Д. Русская фортепианная музыка. Конец XIX — начало XX века. М.: Наука, 1969. 390 с.
2. Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
3. Асафьев Б.В. (Глебов И.) С. Прокофьев. Современные композиторы: Очерк. Л.: Тритон, 1927. 40 с.
4. Григорян Л.Е. Ранние фортепианные сонаты С.С. Прокофьева. Проблемы интерпретации. автореферат дис. ... кандидата искусствовед.: 17.00.02 / МГК имени П.И. Чайковского. М., 1992.- 24 с.
5. Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
6. Назайкинский Е.В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
7. Нью Нин. Особенности циклической одночастности третьей фортепианной сонаты Прокофьева. / [Электронный ресурс]. URL: <https://docplayer.ru/55286104-Osobennosti-ciklicheskoj-odnochastnosti-tretej-fortepiannoju-sonaty-prokofeva.html>

8. Сафонова Т.В., Фомина З. В. Стилевые особенности третьей фортепианной сонаты С. Прокофьева в контексте раннего периода творчества // Издательство грамота № 7 (81) 2017 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/stilevye-osobennosti-tretiey-fortepiannoy-sonaty-s-prokofieva-v-kontekste-rannego-perioda-tvorchestva>
9. Семькин В.Г. Одночастная фортепианная соната XIX – первой трети XX столетия: композиционно-драматургические аспекты. Дисс. ... канд. искусств.: 17.00.02 / Семькин Валерий Григорьевич; [Место защиты: ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»], 2017. 216 с.