

**ШЕСТАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА С.С. ПРОКОФЬЕВА: СПЕЦИФИКА
ОБРАЗНОСТИ И НЕКОТОРЫЕ АСПЕКТЫ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ****А.Н. Панфилова,****И.А. Посевкина**

Волгоградская консерватория им. П.А. Серебрякова

Аннотация. Статья посвящена одному из центральных фортепианных сочинений советского периода творчества Прокофьева – шестой сонате. Автор рассматривает образный мир сочинения и средства музыкальной выразительности как факторы, определяющие специфику его исполнительской интерпретации.

Ключевые слова: Прокофьев, творчество, фортепиано, соната.

**PROKOFIEV'S SIXTH PIANO SONATA: SPECIFICITY OF IMAGERY AND SOME ASPECTS OF
PERFORMANCE INTERPRETATION****A. N. Panfilova,****I. A. Posevkina**

Volgograd Conservatory named after P. A. Serebryakov

Annotation. The article is devoted to one of the central piano compositions of the Soviet period of Prokofiev's creativity – the sixth Sonata. The author considers the imaginative world of the composition and the means of musical expression as factors that determine the specifics of its performance interpretation.

Keywords: Prokofiev, creativity, piano, sonata.

Шестая соната (А-dur, op. 82) является одним из центральных сочинений для фортепиано, созданных С.С. Прокофьевым в советский период его творчества. Жанру сонаты композитор уделял существенное внимание на всех этапах своего творческого пути, и каждый из девяти его завершённых опусов, созданных с 1907 по 1947 гг. выявил важные стороны его художественного мира. Как известно, Шестая соната открывает «сонатную триаду», включившую, помимо неё, также опусы № 83 и № 84. Особое значение этих сочинений Прокофьева в эволюции жанра фортепианной сонаты в XX веке подчеркнул И. Нестьев в своей фундаментальной работе, посвящённой творчеству Прокофьева: «Никому из его современников – ни Хиндемиту, ни Бартоку, ни Стравинскому не удалось внести столь же ощутимый вклад в развитие жанра клавирной сонаты, создать столь же впечатляющие и широкоохватные “симфонии для фортепиано”...» [6, с. 485].

Четырёхчастный цикл Шестой сонаты отличается смысловой и конструктивной спаянностью, тематической насыщенностью, многообразием выразительных средств и исполнительских приёмов, что неоднократно отмечалось исследователями творчества композитора (Г. Орджоникидзе, И. Нестьев, В. Дельсон и др.). Не случайно к исполнению этой сонаты обращались многие крупные мастера фортепианного искусства XX – XXI вв. Характеризуя Шестую сонату, С. Рихтер отмечал: «Необыкновенная ясность стиля и конструктивное совершенство музыки поразили меня. Ничего в таком роде я никогда не слышал» [1, с. 489].

С точки зрения исполнителя-практика это сочинение Прокофьева в силу своей концептуальной глубины и многообразия технических средств, использованных композитором, предполагает немало сложностей и одновременно содержит значительный потенциал для творческого поиска. Собственно, попытка охарактеризовать Шестую сонату под углом зрения возможных нюансов её исполнительского прочтения и является главной целью настоящей работы.

Первая часть (*Allegro moderato*, А-dur) представляет собой сонатную форму, основой драматургии которой является противопоставление и столкновение контрастных по содержанию образов – активной наступательной главной партии, с выразительными ритмически-акцентированными повторами нисходящих терций, и созерцательно-отрешённой темой побочной партии с подчеркнуто-диатонической организацией мелодической линии. При этом «сюжетная линия» части строится на основе постепенного подчинения светлого образа побочной партии сокрушительному энергетизму главной. Показ этого процесса: противопоставление (экспозиция) – конфликтное столкновение и подавление (разработка) – изменение характера побочной партии (реприза) и должен, на наш взгляд, стать важнейшей задачей при исполнении данной части.

Что касается трактовки самих тем, то в главной партии пианисту важно прочувствовать прежде всего заложенное в ней агрессивно-наступательное начало, что выражено в заострённых пунктирных ритмоформулах, напористой повторности, создающей эффект механистичности, подчеркнутой «схематичности» мелодической структуры. При исполнении данной темы стоит постоянно удерживать внимание на остроте её метrorитмического рисунка, подчёркивая, но в то же время и подчиняя единому звуковому потоку ритмическую акцентность и синкопирование.

Связующая тема (от т. 24) как по своему образному наполнению, так и тематически является продолжением главной, усиливая и расширяя заложенный в ней образный смысл. Здесь в центре внимания – хроматизированное движение октавных унисонов, оттеняемое остигнутыми проведениями диссонантных созвучий в правой руке.

Яркое образно-тематическое противопоставление побочной партии (*Poco più mosso*, от т. 40) в экспозиционном проведении предыдущему звуковому материалу предполагает игру с акцентированием легатной техники, с вслушиванием в свободно развивающуюся мелодическую линию широкого дыхания; при этом и заложенные в теме речитативные элементы также не должны остаться без внимания, однако исполнять их следует скорее в элегическом духе, чтобы не нарушить единство образа. Соблюдение этих условий в игре обеспечит достижение столь необходимого для воплощения данного образа ощущения «воздуха», пространства, погружения в своего рода медитативную отстранённость.

С самых первых тактов разработки (*Pio mosso del Tempo I*, от т. 92) заявляет о себе ритмическая остигнутость, сообщающая драматический «нерв» всему разделу: на фоне «застывшего» в глубоких басах диссонантного созвучия «h - d - a» возникает пульсация восьмых, из которой далее вырастает зеркально-симметричный элемент из темы побочной партии. Он, а также ритмически раздробленный первый элемент побочной являются основой тематического развития начала разработки, привнося в изначально гармоничный образ зловещие черты. Включение в развитие первого элемента главной партии (нисходящие терции) приводит к первой кульминации, где он сопровождает ритмически-увеличенный вариант побочной темы (от т. 129), который в данном случае может быть трактован как образ страдания под натиском враждебных сил. Соответственно логике образного взаимодействия, в исполнении важно подчеркнуть смысловую полярность тем друг другу: с одной стороны, весомо, акцентируя каждый звук, передать ритмическое укрупнение побочной, придающее ей черты драматической речитации, а с другой – выделить зловещие «реплики» терцового оборота, возникающие как в ритмическом укрупнении, так и в своём исходном виде.

Вторая, генеральная кульминация всей части основана на триольном мотиве опевания из побочной темы, который звучит от тона «g» второй октавы в октавных удвоениях на фортиссимо, в сопровождении неистовых вихреобразных хроматизированных пассажей (от т. 179), символизируя собой отчаяние, крах светлого образа. В исполнении необходимо максимально рельефно артикулировать все проведения данного тематического элемента.

Реприза части (от т. 218) утверждает торжество фанфарно-наступательного образа темы главной партии, и вся логика интонационного развития оказывается подчинена этой идее. Акцентируемый в глубоких басах аккомпанемента настойчиво повторяемый тритон «a - dis» подчёркивает образ мрачного и грозного триумфа; соответственно, его следует исполнить максимально жёстко и акцентно. Оканчивается часть решительным утверждением терцового оборота главной темы на *ff*, октавой выше экспозиционного варианта.

Вторая часть (*E-dur*) призвана перевести развитие в русло спокойного, умиротворённого настроения после бурь и драматических взрывов, совершившихся в первой части. Доминирующим образным началом здесь становится скерцозность, которую, однако, композитор трактует расширенно, насыщая тематическое развитие разнородными по своему образному наполнению элементами, взаимодействующими в рамках сложной трёхчастной (с элементами рондальности) формы. Именно от такого понимания скерцозности и следует отталкиваться в исполнительской интерпретации данной части.

Основная тема, экспонируемая в приглушённой динамике, воплощает активный жизнерадостный образ, с оттенком лёгкой иронии. Ритмическое остигнато, играющее существенную роль и во второй части, в данном случае несёт в себе скорее позитивный «заряд». В исполнении следует подчёркивать присущую этой теме ритмическую упругость, моторику, стаккатность, но при этом не «пережидая», и одновременно следя за тем, чтобы «скользящая» мелодическая линия не «потерялась» в приглушённой динамике.

Развивающий эпизод первого раздела (от т. 20) основан как на обогащении и расширении главного образа, который появляется в высоком регистре в плотном аккордовом изложении, обретая весомость и «объём», так и содержит новые тематические элементы. Это в частности, прихотливая мелодическая линия с акцентированием ходов на широкие интервалы и хроматизированных ниспаданий - «жалоб», обозначенная авторской ремаркой «*espressivo*» (тт. 20 - 25). Соответственно, её исполнение предполагает выраженную легатность и утончённость звучания, в известном смысле апеллирующего к традиции позднеромантических тем широкого дыхания, но без излишней

экспрессии, памятью о главном содержательном векторе всей части. Также это активная динамичная тема с наступательно-волевыми чертами, возникающая в басах на фоне оstinato тонического трезвучия C-dur в правой руке (от т. 30). Она воплощает собой живую энергию активного действия, движения. Исполнение её, несмотря на довольно прихотливый рисунок, предполагает скорее тяжеловесно-ударный стиль с подчёркиванием ритмической акцентуации.

Завершается первый раздел динамизированным проведением основной темы, к которой добавляется выразительный контрапункт в виде беспокойно хроматизированного «бега» восьмых в партии левой руки – своего рода «отголосок» процессов развивающего эпизода.

Мятежный, насыщенный обострённо-экзальтированной экспрессией характер привносит эпизод *Meno mosso* (от т. 93), наступление которого предваряет общее замедление темпа, тем самым подчёркивая его значение в драматургии части. Тема эпизода возникает в глухом сумрачном b-moll, дублируясь в октаву в партиях обеих рук. Начинаясь как простая песенная мелодия, она быстро перерастает в широкую линию с «взлетающими» оборотами, хроматизмами, напоминая своим характером позднеромантические темы. Этот контрастный переход внутри одной темы необходимо подчеркнуть в исполнении, с одной стороны выявив песенную мягкость восходящего в пределах малой терции поступенного хода – ядра темы, а с другой – исполняя её продолжение в романтически-импровизационном духе. Также для полноты образа очень важны авторские указания относительно динамической нюансировки, которые нужно точно соблюдать.

В репризном разделе второй части (от т. 131) – основная тема возникает в динамизации, утверждая основной образ. Она излагается по преимуществу трихордового типа созвучиями на фоне стремительно ниспадающих квинтолей шестнадцатых, «цементирующих» основную тональность части E-dur на органном пункте тоники. Всё это сообщает ей дополнительную «плотность», энергию. Ненадолго возникает напоминание о волевой (т. 145) и экспрессивно-жалобной (т. 147) темах, а завершается вся часть энергичным аккордовым оstinato с отголосками основной темы.

Третья часть сонаты (*Tempo di valzer lentissimo*) воплощает танцевальный образ, однако, здесь композитор также существенно выходит за рамки заданного образного и жанрового наполнения, что, соответственно, определяет вектор исполнительской мысли. По форме часть представляет собой трёхчастную структуру, в основе крайних разделов которой находятся многократные проведения лирической темы вальсового плана, решенной в слишком медленном для данного танца темпе, и это, разумеется, необходимо учесть в исполнении темы, в особенности в отношении темпа, который, на наш взгляд, должен быть довольно свободным, показывая образ как бы овеянных дымкой далёких воспоминаний. В процессе развития всё большее значение приобретает второй элемент темы, который тонально расцвечивается (D-dur, G-dur) и фактурно обогащается, тем самым сообщая теме черты лирической гимничности. Исполненная именно под таким углом зрения, данная тема будет, на наш взгляд, наиболее соответствовать авторскому замыслу.

Средний раздел состоит из двух самостоятельных по тематизму эпизодов. Первый из них (*Poco più animato*, от т. 42) отличается зыбким, «убаюкивающим» колоритом. Здесь большую роль играет монотонный оstinатный ритм, задаваемый левой рукой, в которой проводится секундовый ход «as - g», исполняемый октавными унисонами.

Второй раздел (*a tempo*, от т. 71) обозначен довольно существенным оживлением темпа и повышенным градусом эмоциональной экспрессии. В основе тематизма – ритмически-акцентированные скачки терций на фоне широких стремительных пассажей аккомпанемента. В исполнении нужно ориентироваться на создание единой непрерывной линии усиления эмоционального напряжения соответственно динамизации темы, сопровождающейся нарастанием хроматических элементов, уплотнением фактуры, усилением динамики, приводя к кульминации на фортиссимо (*Tempo I*, от т. 88).

Репризный раздел утверждает основной образ, приводя его к экспрессивно-гимническому звучанию в кульминации (от т. 109), за которой следует зона постепенного спада, замирания звучности, приводя к унисону тоники C-dur, подобно тому, как образ, на время оживший в воспоминании, вновь затягивается пеленой забвения. Этот эффект необходимо воплотить в игре, чётко следуя многочисленным авторским указаниям.

Финал (*Vivace*) написан в одноимённом к основной тональности сочинения миноре, с точки зрения структуры представляя собой рондо-сонату.

Тема главной партии (рефрен) отличается активностью, ярко выраженной моторикой, вызывая ассоциации со стилем ранних «токатных» опусов композитора. Вместе с тем, в ней заложен драматизм, восходящий к бетховенским прообразам. В её основе – оstinатно повторяемый оборот на основе тонического трезвучия ля-минора с акцентированием увеличенной секунды.

Остинатность, усиленная темпово, задаёт ключевой образный посыл – сумрачную атмосферу тревоги, напряжения, что и следует акцентировать в игре.

До-мажорная первая тема побочной партии (от т. 29) являет собой яркий контраст рефрену. Это образ, исполненный внутреннего света, юношеского задора и оптимизма: мелодическая линия с опорой на звуки тонического трезвучия C-dur, развивающаяся на фоне триольного движения восьмых в левой руке, начинается в высоком регистре третьей октавы, что придаёт ей особенную лёгкость, и сочетает в себе напевность и скерцозные элементы. Диатоническая организация темы ассоциативно восходит к образам детской линии в музыке Прокофьева («Петя и волк», «Зимний костёр»).

После небольшой связки (от т. 100), основанной на ритмически-артикулированной интонационной линии и повторов первого элемента главной темы в басах, появляется вторая тема побочной партии в gis-moll (от т. 126), сочетающая в себе токкатный ритм и драматически-тревожную экспрессию. В её исполнении желательно добиться качественного стаккато в соединении с ритмической моторикой.

Средний раздел (эпизод вместо разработки, от т. 185) – важнейший в драматургии части эпизод, связанный с реминисценцией – появлением ключевого интонационного символа всей сонаты – терцового элемента главной партии первой части (в основной тональности A-dur). Это подчёркнуто резкой сменой темпа, разреженной фактурой с акцентированием «застывших» квинт в партии левой руки. Возникнув, данный тематический оборот постепенно начинает заполнять собой звуковое пространство, в сопровождении диссонантных хроматически «сползающих» созвучий, обретая всё большую мощь и силу, а затем столь же стремительно «угасает», – и именно на показе этого процесса должно быть сконцентрировано исполнительское внимание.

Вершина всей части – её кода (poco a poco riprendendo il tempo primo). Здесь получают предельное драматическое обострение и интенсивно взаимодействуют друг с другом основные элементы главных тем финала и первой части. Возникает линия непрерывного крещендирующего звукового потока, сопровождаемая нагнетанием диссонантности, которая приводит к мощной кульминации, в динамике двойного форте утверждающей триумф зловещего лейтмотива сонаты.

Таковы, в общих чертах, наблюдения относительно специфики образного наполнения, выразительных средств и их возможного исполнительского выражения в Шестой фортепианной сонате С.С. Прокофьева.

Список литературы:

1. Вишневецкий И. Сергей Прокофьев. – М.: Молодая гвардия, 2009. – (Жизнь замечательных людей, вып. № 1200).
2. Гаккель Л. Фортепианное творчество С.С. Прокофьева. – М.: ГМИ, 1960.
3. Григорян Л. Фортепианные сонаты Прокофьева: интерпретация стиля и стиль интерпретации. // Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: По материалам науч.-практ. конференции. – М.: Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2006.
4. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – М: Советский композитор, 1973.
5. Каратыгин В. Особенности творческого стиля Сергея Сергеевича Прокофьева и их выражения в сонатном жанре // Избр. статьи. [Вступ. ст. Ю. А. Кремлева]. – М.-Л, 1965.
6. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. – М: Советский композитор, 1973.
7. Фейнберг С. Пианизм как искусство. – М: Классика-XXI, 2003.