

УДК78.03+38.071.2

Ню Нин

Внутрижанровые преобразования в творчестве С. Прокофьева (на основе образцов учебного материала)

В статье предлагаются рассуждения по поводу использования Сергеем Прокофьевым своих ранних произведений – в основном учебных работ. Рассматриваются характерные черты и особенности создания ранних произведений композитора, относящихся к жанру фортепианных сонат – Первой, Второй, Третьей и Четвертой. Особое внимание обращается на Третью сонату Прокофьева – одно из ярчайших произведений композитора. По-новому выстраивается временная, стилистическая и циклическая иерархия ранних сонат.

Ключевые слова: творческий метод, учебные произведения, переработка ранних произведений, повторная редакция, ложная цикличность, интерпретационность.

Актуальность темы исследования определена востребованностью современным пианизмом клавирных возможностей фортепианной техники, обнаруживаемой в фортепианных сонатах С. Прокофьева.

Объект исследования — жанр фортепианной сонаты, предмет — конкретика сочинений Прокофьева. Цель статьи — выявить причинно-следственные связи обращения Прокофьева к ранним творениям в контексте обогащения предшествующим опытом новых сочинений в жанре фортепианной сонаты. Задачи исследования: 1) обобщение сведений о развитии жанра сонаты, ее составляющих композиционных элементах и соотносимых с ней явлений в творчестве С. Прокофьева; 2) анализ фортепианных сонат Прокофьева в контексте процессов эволюции творчества композитора и в выходах жанра в информативное пространство современности.

Методологической основой работы выступает интонационный подход Б. Асафьева и Б. Яворского, солидарных в осознании речево-языковых возможностей музыкального выражения и базисности стилевого анализа музыковедения. Практическая ценность работы определяется ее

возможным использованием в работе специального класса вокала в музыкальной высшей и средней школе, а также тем, что в указанных учебных заведениях материалы данного исследования оказываются полезными в курсах теории и истории исполнительства.

В 1917 году Сергей Сергеевич Прокофьев, впервые после пятилетнего перерыва, обращается к жанру фортепианной сонаты и создает одно за другим два произведения. Это Третья и Четвертая сонаты (Третья, ор. 28, написана весной 1917 года; Четвертая, ор. 29, — летом того же года). Оба сочинения снабжены откровенным подзаголовком — «Из старых тетрадей».

Третья соната Сергея Прокофьева — одно из наиболее ярких и самобытных произведений раннего периода творчества композитора. Поэтому материалом для статьи выбрана именно Третья фортепианная соната. Одной из наиболее характерных черт творческого метода Сергея Прокофьева является принцип реминисценции — обращение композитора к материалу раннее созданных произведений.

Известно, что Прокофьев активно и постоянно использовал различные подходы

к созданию своих сочинений, в том числе и достаточно частое возвращение к ранним опусам. Это происходило в различных формах: неоднократные вторые редакции произведений; вкрапление ранее созданного тематического материала во вновь создаваемое сочинение; обращение к учебным, школьным образцам своего творчества, их преобразование либо использование как основы для нового сочинения, вычленение отдельных тем и тематических построений и использование их в новом качестве и т. д.

Например, во Второй фортепианной сонате Прокофьева «вкрапления» из ранее написанных произведений в виде отдельных мелодических элементов и тематических образований довольно значительны. В этой связи становится актуальным вопрос о соотношении начальной редакции произведения и его «повторной редакции» как о принципиально разных сочинениях.

Во избежание неверных выводов по определению принципа создания сочинения, необходимо первоначально уяснить себе некорректность применения к подобным сочинениям (как Вторая соната) самого понятия «повторная редакция». При этом следует иметь в виду, что Вторая фортепианная соната не была результатом переработки аналогичного циклического сочинения.

По свидетельству самого композитора одна из двух юношеских фортепианных сонатин (одночастных, без определения опуса) сперва «разрослась в сонатное Allegro, которое в свою очередь разрослось в четырехчастную сонату ор. 14 (т. е. во Вторую сонату — *Н. Н.*)» [6, с. 145]. Вспоминая о периоде учебы у Александра Лядова в Петербургской консерватории, Прокофьев пишет в своей «Автобиографии»: «... наибольшим „памятником“ нашим занятиям с ним остались пьесы в двухколенном и трехколенном складе, потому что это было все-таки сочинение. Позднее я выбирал наиболее удачные и затем развивал их и отделявал. Так сформировались Марш, Гавот, Скерцо, вошедшие в ор. 12 (10 пьес для фортепиано, 1913. — *Н. Н.*); также скерцо для сонаты ор. 14 (речь идет о Второй сонате для фортепиано, ре минор, в четырех частях,

1912. — *Н. Н.*). Эти пьесы были расширены и усложнены по сравнению с тем, что было принесено в класс» [8, с. 477].

Вторая фортепианная соната, ор. 14, таким образом, не представляет собой новую редакцию одного целого произведения, а лишь включает переработанную музыку, причем разных нескольких ранних сочинений. Кроме того, работая над Второй сонатой, композитор «создал и совершенно новые фрагменты, масштабно преобладающие в образовавшемся четырехчастном цикле» [1, с. 42].

Не случайно Вторая соната не имеет авторского подзаголовка «Из старых тетрадей», предпосылаемого композитором, переработанным из собственных ранних произведений — Третьей и Четвертой фортепианным сонатам.

В то же время, являясь одним из наиболее широких аспектов композиторской работы, как в ее процессе, так и в достигаемом конечном творческом результате, повторная редакция произведения может включать переходы-вкрапления мелодического тематизма или целые музыкальные фрагменты из другого сочинения. Именно такой явилась повторная редакция Четвертой сонаты Прокофьева, где происходит замена прежней средней части полным переходом *Andante assai* из юношеской симфонии.

Таким образом, характерными чертами, определяющими наличие повторной редакции, являются масштабность использования прежнего, ранее созданного, тематизма и его развернутых структур, сложившихся еще в первом варианте сочинения, и степень их изменения в соотношении с достигаемым новым творческим результатом. Иначе говоря, о новой редакции можно говорить лишь тогда, когда произведение полностью основано на тематизме сочинения-предшественника, принадлежащего к тождественной (аналогичной) жанровой сфере, или когда оно вбирает его в достаточно полной мере.

Нередко исходный тематизм произведения частично остается неизменным, но чаще меняется координальным образом. Изменения в новой редакции касаются не

только мелодико-интонационного состава тематизма, начальных экспонирований тем-тезисов, но и его дальнейшего структурного развития с новыми принципами (при этом нередко вводится новый тематизм). В результате, в прокофьевских новых редакциях обычно существенно обновляется образная драматургия и радикально меняется общая архитектоника произведения [1, с. 43].

Вместе с тем некоторые повторные редакции прокофьевских произведений вообще не включают в себя нового тематизма. Об одной из таких своих переработок композитор пишет: «Симфонietta в редакции 1914 года не очень удовлетворяла меня, поэтому я всю ее развилгал и вновь собрал, подсочинив некоторые места, но не прибавляя нового материала» [6, с. 184]. Но и в этом случае радикальность переделки не вызывает сомнений, что видно из сопоставления обеих редакций произведений.

Радикальный характер носила и переделка Второго фортепианного концерта Прокофьева. Оценивая ее в письме к Николаю Мясковскому, Прокофьев говорит о концерте как о «сильно переделанном и почти превращенном в № 4» [7, с. 191]. Несколько позднее он «расшифровывает» направленность этой переработки: «Мне трудно определить сущность переделки Второго концерта. Тематический материал оставлен целиком, контрапунктиская ткань слегка усложнена, форма сделана стройнее, менее квадратной, а затем я работал над улучшением как фортепианной партии, так и оркестровой» [7, с. 200].

Изменение музыкального текста касается общего соотношения сравниваемых вариантов в каждом произведении. Такая изменчивость не всегда определяется соотношением детальной переработки и изменений крупного плана. В прокофьевском творчестве это особенно ясно видно при рассмотрении второй редакции Четвертой фортепианной сонаты. В данной переработке композитор словно шел двумя параллельными путями: 1) предложены радикальные изменения в крайних частях цикла; 2) произошла полная замена средней части.

Иной принцип подхода (но один из упомянутых выше) к изменчивости музыкального текста при повторном обращении к нему мы наблюдаем в Третьей фортепианной сонате Прокофьева. Обратимся к особенностям этой сонаты.

Третья фортепианная соната Сергея Прокофьева действительно «родом из юности» композитора, явилась вариантом его учебной, так называемой «школьной» работы (1907–1917) (о роли учебных работ для дальнейшего творчества композиторов читайте в монографии С. Мирошниченко [4]).

Среди других фортепианных сонат композитора, Третья соната выделяется наиболее открытой передачей напряженного, бурно взволнованного чувства. По своему настроению, построению (в одной части) и по общему характеру музыки эта соната близка Первой фортепианной сонате композитора. Хотя образы Третьей сонаты значительно ярче, контрастнее, композиционная структура — пластичнее, чем обнаруживаем в Первой.

При этом Третья соната гораздо динамичнее и более сжата во времени — вся соната идет в авторском исполнении всего шесть минут (в нашем исполнении она занимает почти 8 минут — *Н. Н.*). Подобная лаконичность удивительна даже для сонат Прокофьева. Таким образом, всё в Третьей сонате говорит о расцвете юного прокофьевского дарования, трансформирующегося впоследствии в высокое композиторское мастерство.

Третья соната a-moll, op. 28, посвященная Б. Верину (псевдоним молодого поэта Бориса Николаевича Башкирова, автора текстов романсов Прокофьева op. 23), была закончена Сергеем Прокофьевым весной 1917 года.

В основу произведения композитор положил свою одночастную Третью *ученическую* (учебную, «школьную») сонату, написанную за десять лет до окончательного создания Третьей сонаты — в 1907 году. В этом и состоит смысл подзаголовка Третьей сонаты — «Из старых тетрадей» (аналогичен подзаголовков и Четвертой сонаты, также варианта учебной работы).

Композитор почти полностью сохранил общий план произведения (своей учебной работы), его тематизм. Однако внес изменения в разделы разработки, репризы и коды: кое-где обострил гармонию и, главное, — значительно развил и новаторски обогатил техническую виртуозность произведения, придав сонате характер блестящей («шикарной» — по словам композитора) концертной пьесы.

Прокофьев писал, что в Третьей сонате вся техника была сделана более фортепианной, более «шикарной», переделано кое-что в разработке и репризе, но общий план остался без изменения. В Четвертой сонате, задуманной одновременно с Третьей, по сравнению с аналогичной учебной, было больше нового, особенно в ее Анданте, взятом из симфонии 1908 года; и в финале, в консерваторские времена просто не досочинённом [7].

Таким образом, Третья и Четвертая сонаты Прокофьева по своему тематическому материалу, драматургии и даже по времени написания (первоначальному), оказались более ранними, чем Вторая соната. И тогда одночастная Третья соната может быть поставлена вслед за одночастной Первой, что даст возможность заполнить и объяснить принципиальный стилистический скачок от Первой ко Второй сонате. Это подтвердит нашу мысль о существенной значимости одночастной формы для творческого мышления Прокофьева, а также экспериментах, связанных с ложной цикличностью, т. е. циклом, сжатым в одночастность.

Выстраивается следующая временная и стилистическая иерархия фортепианных сонат Прокофьева:

- Первая — одночастная;
- Третья — одночастная;
- Четвертая — трехчастная;
- Вторая — четырехчастная.

О Третьей фортепианной сонате очень тонко высказался Николай Мясковский, соученик и друг Прокофьева, прекрасно знавший все его учебные и самостоятельные произведения и наблюдавший за развитием его творчества на протяжении всей жизни: «Третья соната С. Прокофьева зародилась еще в его юношеские, консерваторские годы, но только за год до революции решился автор выпустить ее в свет, облекши предварительно в столь технически блистательную форму, что она займет по вполне неоспоримому праву место в ряду его лучших новых сочинений. Залог этому во всех как внутренних, так и внешних качествах произведения. Соната одночастная, но столь цельная и, несмотря на свое исключительное разнообразие, законченная, что дает вполне исчерпывающее впечатление. Основной характер ее — пылкость, заражающая и увлекающая устремленность, серьезная страстность, сквозь которую просвечивает яркими бликами ясная свежесть пафоса молодой самоутверждающейся воли. Завораживающе-таинственные рокоты переходной партии, напевная вкрадчивость побочной, убаюкивающие колыбельные заключительной, все это в целом охвачено основным настроением произведения» [5, с. 200].

Таким образом, в решении проблемы формообразования этой сонаты С. Прокофьев отталкивался в основном от романтических тенденций, классического формообразования Ф. Шопена (но не от импровизационной формы Р. Шумана) и не избежал воздействия свободной одночастной формы Ф. Листа. Так произошло в Третьей сонате Прокофьева (и в его Первом фортепианном концерте).

По мнению В. Дельсона, жанр и форма Третьей сонаты — романтически одночастная *соната-поэма* [3, с. 174]. Кстати, это единственная соната Прокофьева, в которой цельность достигается сквозным развитием немногих, но ярких, скульптурно рельефных и эмоционально насыщенных тем и их вычлененных мотивов, в том числе характеризующих образы судьбы, рока.

Компактной связности формы способствует, с одной стороны, контрастность тематизма, с другой — резкие противопоставления динамики и различных типов фактуры основных разделов (начальных моментов побочной партии, разработки и коды в особенности). Произведение явно стремится к отражению программности, скрытой композитором за ярчайшей дра-

матургией текста, ее тематической и образной диалогичности.

Третья фортепианная соната Прокофьева — одно из наиболее популярных его произведений. Она подлинно виртуозна и в то же время чрезвычайно удобна для исполнения. ПИАНИЗМ сонаты, хотя и новаторский, но естественно и органично вытекает из драматургического содержания произведения.

Третья соната среди других фортепианных произведений этого жанра Прокофьева выделяется, по мнению Холоповых, «наиболее открытой передачей напряженного, бурно взволнованного чувства» [9, с. 51]. По своему построению — в одной части — и по общему характеру музыки эта соната близка Первой, хотя значительно динамичнее и более сжата по музыкальному времени. Тем не менее, мы считаем, что данная соната по своим качествам формообразования и содержания следует после одночастной Первой.

Лаконичность Третьей сонаты удивительна даже для произведений Прокофьева (по масштабности в ней — 234 такта). Считается, что созданная весной 1917 года, соната, на первый и традиционный взгляд, ярко выразила радостные и оптимистические настроения композитора. Отсюда, мол, и выбор формы произведения — одночастность с пронизывающим ее единым энергичным динамичным развитием, единым настроением. Но это далеко не так...

Анализируя тематическое, мотивное, интонационное содержание сонаты, слышим в ней глубокие размышления не только о светлой стороне жизни, но и о трагических страницах бытия. Об этом свидетельствуют и «страшные» мотивы *Dies irae*, и прокофьевские многовариантные (разнообразные) темы рока. И не важно, что эти мотивы проходят только несколько раз в произведении. Важно, что они присутствуют и всегда занимают новое — *высшее* (по важности и значимости в драматургии)

место в сонатной форме: находятся в конце структурных тематических построений и связующих переходов, что достаточно необычно; а также — всегда динамически и агогически выделяются самим композитором.

Третья фортепианная соната Прокофьева — это непрерывный монолог с рядом резких цезур и фермат. Именно в Третьей сонате «проблема одночастности решена Прокофьевым блестяще, — пишет И. Глебов (Б. Асафьев). — Вся музыка дышит единым порывом и охвачена неустанным стремлением вперед. Даже на остановках — чтобы перевести дух — ощущается это нетерпеливое волевое устремление... Принцип, всецело свойственный сонатной форме, — динамика контрастов и раскрытие тематической энергии в движении — воплощен здесь Прокофьевым с изумительной силой и ясностью, сжато и интенсивно» [2, с. 327].

Соната исключительно краткая: сопоставив все доступные интерпретаторские концепции, мы выяснили, что произведение играет всего от 6 до 7,5 минут! Но не дольше! Мы в своем исполнении также укладываемся в это время.

В Третьей сонате естественно сопоставляются неукротимый натиск юношеских сил (вспомним, что в основе лежит юношеский учебный материал), устремленно напористый динамизм главной и связующей тем с мягкой, напевной и характерно русской песенностью побочной [10, с. 175].

Прокофьев лично впервые исполнил Третью сонату в Петрограде 15-го апреля 1918 года в одном из фортепианных вечеров перед своим длительным отъездом за границу.

Таким образом, согласимся с заявлением Николая Мясковского, который изумительно чувствовал перспективу бытования музыкальных произведений и практически никогда не ошибался, что «для концертной эстрады 3-я соната Прокофьева — произведение незаменимое» [5, с. 201].

Литература

1. Блок В. Метод творческой работы С. Прокофьева : Исследование / В. Блок. — М. : Музыка, 1979. — 143 с.
2. Глебов И. Фортепианное творчество Прокофьева. Аннотация к концерту С. С. Прокофьева в Ленинграде 17/II-1927 / И. Глебов // Сергей Прокофьев. — Л. : Государственная академическая филармония, 1927. — С. 327.
3. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. — 286 с.
4. Мірошніченко С. Поліфологія як музикознавча дисципліна та національна природа української національної музики : Монографія / С. Мірошніченко. — Одеса : Астропринт, 2012. — 296 с.
5. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания : В 2-х т. / Н. Я. Мясковский. — М. : Советский композитор, 1960. — Т. 2. — С. 199–202, 503.
6. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев // Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2, доп. / Составление, примечания и вст. статья С. И. Шлифштейна. — М. : Музгиз, 1961. — С. 13–196.
7. Прокофьев С. С. и Н. Я. Мясковский. Переписка. — М. : Советский композитор, 1977. — 599 с.
8. Сергей Прокофьев. Автобиография / С. С. Прокофьев // Редакция, подготовка текста, комм. и указатели М. Г. Козловой. — М. : Музгиз, 1973. — 704 с.
9. Холопова В. Н., Холопов Ю. Н. Фортепианные сонаты С. С. Прокофьева / В. Н. Холопова, Ю. Н. Холопов. — М. : Музгиз, 1961. — 88 с.

У статті надаються роздуми з приводу використання Сергієм Прокоф'євим своїх ранніх творів – в основному учбових робіт. Розглядаються особливості ранніх творів композитора жанру фортепіанних сонат – Першої, Другої, Третьої й Четвертої. Особлива увага звертається на Третю сонату – одному з яскравих творів композитора. Строїться часова, стилістична і циклічна ієрархія ранніх сонат композитора.

Ключові слова: творчий метод, учбові твори, переробка ранніх творів, повторна редакція, ложна циклічність, інтерпретаційність.

The article proposes discussions about the use of Sergey Prokofiev his early works – is mainly educational work. The features of the early work of the composer – a genre of piano sonatas – the First, Second, Third and Fourth.

Special attention is drawn to Prokofiev's Third Sonata – to one of the most striking works of the composer. Builds temporary, is cyclic and stylistic hierarchy early sonatas.

It turns out that Prokofiev's Third Sonata is temporary, genre, cyclic second place, anticipating, pushing it in time and style of creation, as it uses the material of educational work. The problem of different types of editing, revision and updating of previously created works.

Key words: creative method, educational works, processing of the early works, re-editing, false cyclicity, interpretative.

