

Сафонова Татьяна Викторовна, Фомина Зинаида Васильевна

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРЕТЬЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ С. ПРОКОФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА

Исполнительский анализ Третьей сонаты Прокофьева осуществлен в контексте социально-психологической атмосферы начала XX века и концепции теургийности искусства. Акцентируется стремление композитора по-новому ощутить музыкальную материю: звук, интервал, аккорд. Особенности фортепианного стиля молодого Прокофьева - "скифское начало", преобладание ритмической составляющей, токкатность, моторность, победа энергии, натиска, воли над лирической песенностью - рассматриваются в аспекте становления характерных черт его творческой личности: неиссякаемого оптимизма, самоуверенности, самодостаточности, а также влияния эстетики Серебряного века.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2017/7/47.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2017. № 7(81) С. 173-176. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2017/7/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7.01; 786.2

Искусствоведение

Исполнительский анализ Третьей сонаты Прокофьева осуществлен в контексте социально-психологической атмосферы начала XX века и концепции теургийности искусства. Акцентируется стремление композитора по-новому ощутить музыкальную материю: звук, интервал, аккорд. Особенности фортепианного стиля молодого Прокофьева – «скифское начало», преобладание ритмической составляющей, токкатность, моторность, победа энергии, натиска, воли над лирической песенностью – рассматриваются в аспекте становления характерных черт его творческой личности: неиссякаемого оптимизма, самоуверенности, самодостаточности, а также влияния эстетики Серебряного века.

Ключевые слова и фразы: С. Прокофьев; ранний период творчества; Третья фортепианная соната; особенности стиля; беспедальный ударный пианизм; оригинальные пианистические приёмы; токкатное начало; прокофьевский ритм; новый звуковой эталон.

Сафонова Татьяна Викторовна, к. искусствоведения
Фомина Зинаида Васильевна, д. филос. н., профессор
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
tatianasafonova@mail.ru; zinaf33@yandex.ru

СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТРЕТЬЕЙ ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ С. ПРОКОФЬЕВА В КОНТЕКСТЕ РАННЕГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА

Постижение музыкального произведения во всей его глубине и многогранности – весьма сложный духовно-интеллектуальный процесс, предполагающий не только освоение нотного текста, но и проникновение в множество пересекающихся культурных контекстов, среди которых – внутренний мир автора, художественная атмосфера эпохи, имманентная логика развития музыкального искусства и др. Поэтому подготовка музыканта-исполнителя, равно как и музыканта-педагога, не может ограничиться приобретением технических навыков, но с необходимостью включает введение обучающегося в общекультурный контекст создания произведения, проникновение в его смысловые слои.

Так, для адекватного прочтения Третьей фортепианной сонаты С. Прокофьева важно рассматривать это произведение в общем процессе становления стиля композитора. Творчество молодого Прокофьева разворачивалось на фоне социально-психологической атмосферы начала XX века – периода необычайного духовного и эмоционального напряжения, связанного с ожиданием революционных перемен, которых художественная интеллигенция чаяла как очищающего пожара, предпосылки будущего обновления жизни. Искусству в этом обновлении отводилась особая, едва ли не главенствующая роль, поскольку революция мыслилась художниками, прежде всего, как духовное преображение человека и мира. Идеи подобного рода, как известно, нашли теоретическое выражение в концепции теургийности искусства, активно развиваемой представителями «Серебряного века» [8; 9]. В таком контексте художник приобретал небывало высокий онтологический статус, уподобляясь творцу нового бытия.

Блестящим выражением этой интенции было и творчество Прокофьева (о генетических связях Прокофьева с искусством Серебряного века см.: [1; 3; 5; 7]), и это не случайно: здесь имело место уникальное совпадение настроений и общей направленности эпохи и особенностей внутреннего склада художника: его неиссякаемый оптимизм, творческая самоуверенность, стремление занять свое особое место в музыкальной культуре, по-новому ощутить саму музыкальную материю: звук, интервал, аккорд. Прокофьев творит собственный мир, как бы подтверждая статус «демиурга» – творит уверенно, ярко, без оглядки на чужие оценки. Это проявилось и в его известном авангардизме, в поиске новых форм музыкального выражения, в так называемом «скифстве» композитора и, одновременно, в следовании традиции (в неоклассических тенденциях, наряду со Стравинским и Бартоком), и в его твёрдом творческом самостоянии [6].

Указанные черты обнаруживаются и в Третьей фортепианной сонате композитора, однако, как утверждал Н. Мясковский, «основной характер её – пылкость, заражающая и увлекающая устремлённость, серьёзная страстность, сквозь которую просвечивает яркими бликами ясная свежесть молодой самоутверждающейся воли» [4, с. 223]. Написанная весной 1917 года, соната явилась закономерным звеном в контексте творческих исканий автора. Она была переработана из Третьей консерваторской сонаты, написанной ещё в годы обучения в Петербургской консерватории (1908). Этим объясняется её название – «Из старых тетрадей». Соната пронизана духом весеннего обновления, активного волеизъявления, порывом страстным и дерзновенным в традициях романтической образности.

Отличительной особенностью Третьей сонаты является её одночастное строение, отмеченное чертами поэмы. «Именно в Третьей сонате проблема одночастности решена Прокофьевым блестяще, – пишет И. Глебов. – 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 – воплощён здесь Прокофьевым с изумительной силой и ясностью, сжато и интенсивно» [2, с. 175]. Для сонаты характерно сквозное развитие, поддерживаемое динамическим нарастанием, итогом которого становится заключительный раздел формы – кода.

С точки зрения исполнительских задач на первый план выходит работа над устойчивостью, чёткостью ритмической организации. Особое значение приобретает работа над аккомпанементом. Моторное, бурлящее движение триолей в главной и связующей партиях придаёт произведению характер волевой, стремительный и активный.

Для выявления образной характерности и ритмического стержня важно обратить внимание на акценты. В главной партии Прокофьев подчёркивает мелодические ноты акцентами, что помогает выявить призывный, фанфарный характер темы (3-5 такты). Явные тембры меди слышатся в звучании этой партии. Хотя у Прокофьева редко встречаются ремарки, подобные листовским или скрябинским, однако примечательно, что в этой сонате в коде есть обозначение «вроде трубы», свидетельствующее о правомерности апелляций к тембрам симфонического оркестра.

Особое внимание следует обратить на пунктирный ритм. Он проходит сквозным лейтмотивом через всё сочинение и вносит элемент заострённости, собранности в главную партию, тем самым придавая музыке пружинистость, нерв. Связующей партии, построенной на тематическом материале главной, пунктир придаёт ощущение полётности, некоторой причудливости, характеристичности.

В связующей партии следует обратить внимание на ремарку *secco* (20 такт). Это одно из часто встречающихся указаний Прокофьева. Оно восходит к особенностям нового исполнительского стиля самого композитора, отличающегося приверженностью к беспедальному ударному пианизму в противоположность «водянистой» технике импрессионистов, ищущих размытые, смутные звучания.

Побочная партия знаменует собой новый контрастный материал. Она основана на диатонике и способствует воссозданию духа русской песенности. «Белоклавишность» побочной партии противостоит предваряющей её хроматике и способствует более выпуклому выявлению её «чистой», «незамутнённой» сущности. Неслучайна композиторская ремарка *semplice e dolce*. Она подсказывает то чувство, с которым нужно подходить исполнителю к миру прокофьевской лирики. Уже здесь, в ранней сонате формируется образ целомудренной, чистой лирики, главная сложность исполнения которой заключается в передаче самого характера, лишённого привкуса всякой изнеженности и чувствительности.

Особую трудность представляет фразировка данной темы, а именно – исполнение её начальной интонации, которая переходит из среднего голоса в верхний (58, 60, 62, 64 такты). Здесь возможно несколько вариантов исполнения. Целый ряд пианистов в своей интерпретации показывают первое проведение темы в среднем голосе, интонируя мелодию к ноте «ми» второй октавы. Среди них – аргентинская пианистка Марта Аргерих, исполнитель всех сонат Прокофьева Николай Петров. Другой вариант исполнения предполагает динамическое подчёркивание вступления темы в верхнем голосе, т.е. «высвечивание» «ми» первой октавы. Такое понимание позволяет показать переключку двух голосов и делает звучание стереофоничным, объёмным. Стремление высветить всё богатство подголосочной палитры обнаруживается в интерпретации корифея советской фортепианной школы Эмиля Гилельса.

Заключительная партия закономерно вытекает из побочной, но, вместе с тем, вносит много нового. Здесь лирика уступает место игривой скерцозности, которая проявляется в упругом, активном штрихе. Он чередуется с лигами, придающими музыке большую интонационную выразительность. Контрастное сочетание «лукавых» и певучих интонаций придаёт музыке характерности, свойственную игровой стихии (78-81 такты).

Интенсивному развитию заключительной партии способствует расширение диапазона голосов за счёт активного движения басовой линии. Фактура становится насыщенной. Возникает ощущение торжественности, гимничности. В создании оркестрового эффекта особое значение приобретает линия среднего голоса, поручаемая первому пальцу левой руки (86-90 такты). Её следует играть достаточно выпукло. В то время как вся звучность стихает, интонация среднего голоса, играемая в нюансе *crescendo*, выходит на первый план. В этом разделе тонкое мелодическое плетение создаёт ощущение объёмности, линейности, полифонического богатства многослойной фактуры. Перед исполнителем стоит нелёгкая задача выявить всё её многообразие.

Разработка врывается внезапно, как бурный вихрь (94 такт). Её необходимо отчертить, оформить люфтом, тем самым показывая важнейшую границу формы. По словам В. Дельсона, «такие остро контрастные “точки раздела” всегда способствуют углублению драматизма, яркости сопоставлений» [Там же, с. 147]. В разработке продолжается сквозная линия развития. Этот раздел открывается трансформированной главной темой, звучащей императивно, с акцентами на каждой ноте. Здесь следует обратить внимание на ремарки *feroce, precipitato*. Усиливают эффект эмоционального нагнетания в разработке маркированный штрих (ремарка *marcatissimo*), динамическая палитра в звучности *f, ff* и многообразии акцентов. Происходит трансформация тематизма побочной партии. Она звучит сначала в характере *agitato*, здесь явно слышится воздействие главной партии с её призывно-взволнованными интонациями, затем проходит в темпе *Moderato*, а также в *piu lento*. Несмотря на выявление лирически-певучих интонаций, подчёркиваемых композитором ремаркой *dolce*, тревожный аккомпанемент в виде синкопированных триолей придает музыке напряжённость и готовит, тем самым, главную кульминацию – не только разработки, но и всей сонаты. Она строится на материале побочной партии, приобретающей поистине оркестровый размах. Кульминация охватывает весь диапазон клавиатуры. Ремарки *alzando, con elevazione*, переводимые как «возвышенно», «открыто», динамика, доходящая до *fff*, создают ощущение масштабности, радости бытия и некоего гимнического воспеваания жизни. Апофеоз достигает вселенского размаха. Думается, что насыщенность каждого мгновения, полнота жизни отражаются в важности каждой восьмой, подчёркиваемой акцентами в аккордовой линии левой руки, а также в репетициях первого пальца правой (146-151 такты).

К концу разработки временной поток замедляется (*ritardando*) и происходит нечто, сравнимое со взрывом коллапсирующей Вселенной. Звуковой поток прерывается кластером, исполняемым в нюансе *ff* с акцентом (153 такт). Здесь следует добиться особого звукового эффекта, что требует от исполнителя безупречного

владения техникой педализации. Для этого все звуки аккорда берутся на правой педали, затем необходимо постепенно её «очищать» до тех пор, пока звучащей не останется только нота «ми». Чтобы этот звук не пропал, необходимо сразу взять его в аккорде чуть плотнее других, хорошо дифференцируя фактуру.

Особого внимания заслуживает переход от разработки к репризе. Он подобен выходу из состояния оцепенения и знаменует собой процесс зарождения новой жизни, которая, не зная ни на какие катаклизмы, продолжает своё движение. В нюансе *poco a poco accelerando* происходит постепенное закручивание спирали, подобное тому, как «слепая» материя – «меон» – начинает обретать некую оформленность. Важным представляется проинтонировать интервал «соль бемоль – ми» (155-156 такты). Круговращательная формула в виде нисходящей интонации, заполняющей этот интервал, должна создавать эффект некоторой механичности, таинственной пустоты. Сложностью является исполнение этих интонаций на *ppp*. Соответственно, важна озвученность каждой ноты, которая возможна благодаря обострённому осязанию и чуткости кончиков пальцев. Кроме того, здесь очень важно органично войти в первоначальное движение, которое не должно отличаться от темпа в экспозиции.

Собственно тема главной партии в репризе не появляется. Дальнейшее развитие получает связующая. Побочная партия обостряется ещё больше, чем в разработке. Она предстаёт в изменённом виде, сохраняя лишь свой остов. Её смысловая направленность определяется пунктирным ритмом аккомпанемента, стаккатным штрихом в верхнем голосе. Она подчиняется общему характеру всей сонаты, ритм и воля пронизывают её образность.

Следует обратить внимание на то, что весь этот раздел играет в нюансе на *pp*. Уход в такую звучность с точки зрения драматургии Сонаты здесь необходим, так как требуется накопление энергии перед заключительным «броском» на Коду, которая должна прозвучать бурно и стремительно.

Заключительный раздел сонаты (205 такт) составляет немалую техническую трудность для исполнителя. Кода очень концентрирована, играет на одном дыхании. Любопытна авторская ремарка «внезапно вроде трубы» (213 такт), что ясно ориентирует исполнителя на поиск тембровых красок. Внезапные переключения (ремарка *subito*) с *pp* на *ff* ассоциируются с сольными и туттийными звучаниями симфонического оркестра. Сонату завершает победное торжествующее проведение темы побочной партии, трансформируемой в трубный клич.

Таким образом, эта соната ставит перед исполнителем ряд задач. Здесь соединяются экспериментаторский дух с высокой технической сложностью. Несмотря на лаконизм Третьей сонаты, она невероятно энергетически насыщена и интенсивна. Н. Мясковский подчеркивал: «Исполнитель её должен обладать... законченной техникой... неукротимым темпераментом, глубочайшей проникновенностью, чтобы охватить всё многообразие прокофьевских красок, и, наконец, способностью к искреннему, притом здоровому лиризму. Для концертной эстрады Третья соната Прокофьева произведение незаменимое» [4, с. 223]. Безусловно, в этом произведении видятся самобытная и оригинальная техника композитора, его неукротимый темперамент, энергизм, выражающийся в преобладании ритмической составляющей, токкатного начала, моторности. Ритмическая устойчивость достигается приведением фразы к сильным долям, что является неотъемлемым свойством музыки Прокофьева, придающим ей особую выразительность, и подчёркивает её стилистическую специфику.

В области техники в Третьей сонате композитор широко использует новые пианистические приёмы: пятипальцевую позиционность, охват всех регистров, преобладание скачков и перебросов. Следует обратить внимание на звуковую эталон Прокофьева, обладающий материальностью и чёткой очерченностью. В этом смысле любопытна авторская ремарка *secco*, подчёркивающая в звуке сухой, металлический блеск. Примечательно, что так же, как и звук, форма имеет огромное архитектурное значение для композитора. Особенно в этой сонате, где её одночастность ставит вопрос о необходимости ясно структурировать разделы.

Таким образом, исполнительский анализ Третьей сонаты имеет и теоретическую значимость, поскольку он позволяет выявить особенности стиля, характерные для раннего творчества композитора: именно в этом произведении отчетливо обнаруживается окончательная победа энергии, натиска, воли над лирической песенностью.

Список источников

1. Гаврилова В. Формирование концепции балета Прокофьева «Блудный сын» в свете духовных исканий композитора 20-х годов XX века // Серебряковские чтения: материалы Международной научно-практической конференции: в 2-х кн. Волгоград, 2007. Кн. I. С. 144-150.
2. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 287 с.
3. Калашникова А. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века: дисс. ... к. искусствоведения. Нижний Новгород, 2008. 204 с.
4. Мясковский Н. Литературное наследие, письма. М.: Музыка, 1964. 612 с.
5. Савкина Н. Христианская наука в жизни С. С. Прокофьева // Научные чтения памяти А. И. Кандицкого: материалы научной конференции. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. С. 241-256.
6. Сафонова Т. В. Метафизическая составляющая в творчестве С. С. Прокофьева. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2011. 156 с.
7. Сворцова И., Петровская Ю. Бинарная структура как проблема поэтики Второй симфонии С. С. Прокофьева // Исследования о русской и зарубежной музыкальной культуре: статьи, аналитические этюды: научные труды / ред.-сост. О. В. Генебарг; Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова. Тамбов, 2007. С. 60-75.
8. Фомина З. В. Евразийский проект в художественной культуре 1920-1930-х годов // Эпоха «Великого перелома» в истории культуры: сб. науч. ст. / под ред. И. Ю. Иванюшиной, И. А. Тарасовой. Саратов: Изд-во Сарат. ун-та, 2015. С. 27-35.
9. Фомина З. В. Философия музыки. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2011. 208 с.

STYLE PECULIARITIES OF S. PROKOFIEV'S PIANO SONATA № 3 IN THE CONTEXT OF EARLY CREATIVE WORK

Safonova Tat'yana Viktorovna, Ph. D. in Art Criticism
Fomina Zinaida Vasil'evna, Doctor in Philosophy, Professor
Saratov State Conservatoire
tatianasafonova@mail.ru; zinaf33@yandex.ru

The performer's analysis of Prokofiev's Piano Sonata № 3 is conducted in the context of socio-psychological atmosphere of the beginning of the XX century and the theurgic art conception. The paper emphasizes the composer's tendency to introduce a new approach to musical texture: sound, interval, chord. Specificity of young Prokofiev's piano style – "Scythian element", prevalence of rhythmic component, toccata style, movement, dominance of energy, spurt over lyrical melodiousness – is considered in the aspect of forming typical features of his creative personality: inexhaustible optimism, self-confidence, self-sufficiency and influence of the Silver Age esthetics.

Key words and phrases: S. Prokofiev; early creative work; Piano Sonata № 3; style peculiarities; non-pedal percussive pianism; original piano techniques; toccata element; Prokofiev's rhythm; new acoustic model.

УДК 7; 78; 785.1

Искусствоведение

В статье рассматривается народное инструментальное творчество Белгородчины, его региональные особенности, некоторые этапы его становления и бытования. Выявлены концепция традиционного инструментализма, роль бытовых песенных «артелей» в организации самодеятельных форм народного музыкального творчества. Особое внимание в статье уделено непрофессиональному музицированию как одной из форм бытования музыкально-культурного пространства региона.

Ключевые слова и фразы: народное инструментальное творчество; региональная инструментальная культура; русские народные музыкальные инструменты; музыкальная культура провинции; бытовые песенные артели; музыкальный фольклор; традиционное искусство; инструментализм.

Селюкова Татьяна Александровна, к. филос. н.

Селюков Эдуард Анатольевич

Белгородский государственный институт искусств и культуры
Taleks37@mail.ru

НАРОДНЫЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТРАДИЦИИ БЕЛГОРОДЧИНЫ

Локальные народные инструментальные традиции на территории России различны. В одних регионах фольклор продолжает свое естественное существование; там бытуют элементы старинной обрядности, исполняются песни, пляски, хороводы, звучит наигрыш на традиционном музыкальном инструменте. В других – фольклорные традиции угасают, как отмечают фольклористы, сохраняются хотя бы две-три песни, наигрыши, которые обязательно исполняются на местных свадьбах.

Изучали русские народные инструменты с практической целью В. В. Андреев и его сподвижники: А. С. Фамицин, Н. И. Привалов, в области балаечного искусства Б. П. Бабкин, Н. П. Штибер как первый историограф «Великорусского оркестра». По историческому изучению народного музыкального творчества проводились исследования (К. В. Квитка, Е. В. Гиппиус, В. Л. Гошовский, Ф. А. Рубцов и др.).

Так, К. А. Вертков особое внимание уделял разработке системы научной классификации музыкальных инструментов, ибо всякая классификация отражает, с одной стороны, эмпирический опыт, с другой – уровень, обобщающий этот опыт. Главными классификационными признаками музыкального инструмента, на наш взгляд, следует считать те, которые связаны прежде всего с музыкальной функцией. Но самым значимым трудом в области народного инструментального творчества явилась книга К. А. Верткова – «Русские народные музыкальные инструменты».

Изучение региональной музыкальной культуры весьма необходимо, так как провинциальная культура России является малоизученным, огромным пластом российского культурного наследия, который вобрал в себя духовно-нравственные идеалы и ценности русского народа. Удаленность от центра России многих регионов создавала условия для относительно замкнутых культурных пространств, где достаточно мирно уживались традиционная культура и культура, привнесенная извне.

Народное музыкальное инструментальное творчество является богатейшей частью в истории и культуре Белгородского региона. Являясь предметом гордости, оно требует серьезного научного исследования. В истории народного музыкального инструментального творчества края много непознанного, загадочного, и задача заинтересованных специалистов состоит в том, чтобы как можно быстрее и основательнее изучить то, что пока еще недоступно нашему познанию.