

УДК 78.01+786.2

Г. Дубровская

**О ВЛИЯНИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ
НА СОЗДАНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ КОНЦЕПЦИИ
ФОРТЕПИАННОЙ СОНАТЫ
(на примере Восьмой сонаты С. Прокофьева)**

В статье автор исследует проблему взаимосвязи идейной концепции, проводя аналогию между понятиями театральной драматургии и драматургии инструментального произведения крупной формы. Примером исследования избрана Восьмая соната С. Прокофьева.

Ключевые слова: музыкальная драма, музыкальная драматургия, фортепианная соната, тема детства, философская глубина, музыкально-драматургическая концепция.

Прежде чем исследовать влияние музыкальной драматургии на создание исполнительской концепции инструментальных произведений крупной формы (например, сонаты), рассмотрим сами понятия *драма*, *драматургия* (в частности, музыкальная), *соната*, чтобы выяснить, что же их роднит и что отличает.

Советский Энциклопедический словарь определяет *драму* как действие (греч.), «род *литературный*, принадлежащий одновременно двум искусствам: театру и литературе; его специфику составляет сюжетность, конфликтность действия и его членение на сценические эпизоды ... отсутствие повествовательного начала». Драматургия, соответственно, — «принцип сценического воплощения отдельного произведения» [11, с. 410]. **Музыкальная драматургия**, согласно «Музыкальной энциклопедии», — «система выразительных средств и приемов воплощения драматического действия в произведении музыкально-сценического жанра (опере, балете, оперетте)». В ее основе «лежат общие законы драмы, как одного из видов искусства в борьбе сил действия и противодействия, определенная последовательность этапов раскрытия драматургического замысла (экспозиция, завязка, развитие, кульминация, развязка) и т. д.» [5, с. 299]. При этом оговаривается возможность применения понятия музыкальной драматургии и к произведениям инструментальной музыки, «не связанных со сценическим действием или определенной литературной программой. Принято говорить о симфонической драматургии, драматургии сонатной формы», допуская аналогию «музыки с драматур-

гическим действием», но учитывая при этом относительность подобной аналогии [5, с. 300].

Следовательно, родственными моментами музыкальной драмы и инструментального произведения крупной формы являются: наличие движения, конфликтности (в программных сочинениях — и наличие сюжетности), при наличии каких-либо персонажей, образов.

Будучи особым видом искусства — живым, изменяющимся, движущимся, отражающим в звуках образы окружающего мира, музыка родственна драме как «дуэту» двух искусств: литературы и театра. Но, поскольку и в музыке, и в вышеперечисленных видах искусства образы, как правило, не есть образы повседневные, бытовые, а облечены в условную, символическую форму, подчинены художественному замыслу их творца, становясь «художественным образом», то можно говорить об общности законов музыки и драмы (синтеза литературы и театра). Вспомним емкое определение *художественного образа* Г. Г. Нейгаузом: «Что такое художественный образ музыкального произведения, если это не сама музыка, живая звуковая материя, музыкальная речь с ее закономерностями и ее составными частями, именуемыми мелодией, гармонией, полифонией и т. д., с определенным формальным строением, эмоциональным и поэтическим содержанием» [7, с. 17].

Именно борьба противодействующих сил, заложенная в основе музыкальной драматургии, включает в себя разнообразные образы, которые сталкиваются, объединяются, развиваются, изменяются и т. п. в различных «музыкальных ситуациях», характерна и для сонатной формы. В отличие от музыкальной драмы (например, оперы) инструментальная (например, фортепианная) соната — это своего рода — инструментальная «моноопера», которую исполняет не певец и оркестр, а лишь один пианист, в которой есть и повествовательное начало, слово «от автора». Соната, несмотря на наличие нескольких частей, тем не менее, более цельна по строению, чем опера, имеющая деление на отдельные эпизоды. Вместе с тем калейдоскопичность, кадровость (подобная кинокадрам) имеет место и в фортепианной сонате. Сходная мысль звучит в высказывании В. В. Медушевского: «Типы композиции (сонатная форма, рондо, вариации) не слитно соседствуют с типами интонационной фабулы (конфликтная драматургия, эмоционально-волновое развитие, медитация)» [3, с. 49].

В этом плане особое значение приобретает искусство исполнителя, его интуиция, умение создавать форму музыкального произведе-

ния, ощущение им драматургической целостности. Исполнитель выступает во многих ипостасях — режиссера, дирижера и собственно артиста-исполнителя. Общеизвестно, что режиссер или дирижер, прежде чем начать выстраивание первоначальной драматургической концепции музыкально-сценического произведения, вначале изучает, «прочитывает» его. Затем, данное произведение разучивают по партиям с солистами, хором, оркестром, после чего начинают «склеивание» деталей, например, оперы — спевки, мизансценные и оркестровые репетиции, прогон спектакля и только после этого произведение выносится на суд зрителя и слушателя. Аналогичный метод должен быть и в основе работы музыканта-исполнителя, причем как зрелого, так и учащегося. Ему необходимо предварительно также прочесть, изучить, прочувствовать замысел музыкального произведения, создать свою музыкально-драматургическую концепцию, соглашаясь при этом с авторским текстом.

Это касается исполнения произведений любых жанров и форм, но в большей степени произведений крупной формы, особенно тех, которые требуют не только технической оснащенности, виртуозного совершенства, но вообще человеческой, жизненной зрелости и глубины. Таким произведением, например, Г. Нейгауз считал знаменитую Ариетту из сонаты ор. 111 Бетховена: «Для меня это дело невозможное — хорошее исполнение Ариетты молодым человеком, еще не успевшим приобщиться к вершинам духовной культуры, не пережившим Гете, не предававшимся философским раздумьям, не размышлявшим о религиозных верованиях (и — иллюзиях!) человечества, не полюбившим хотя бы раз — до умопомрачения — Пушкина и т. д., и т. д.» [8, с. 168]. Эти слова можно отнести и к Восьмой фортепианной сонате С. Прокофьева. По-своему строению, форме, глубине философского замысла она также требует от исполнителя, помимо хорошей технической оснащенности, глубины и духовной зрелости. Это подтверждает и С. Рихтер: «Из прокофьевских сонат она самая богатая. В ней сложная внутренняя жизнь с глубокими противопоставлениями... Соната настолько тяжела от богатства — как дерево, отягченное плодами...» [10, с. 201].

Богата же она и музыкальными темами, и глубиной мысли, и своей драматургической концепцией. Как бы подтверждением вышесказанной мысли о сходстве инструментальной (в частности, фортепианной) сонаты с музыкально-драматическим сочинением служат музыкальные автоцитаты С. Прокофьева в этой сонате. Так, напри-

мер, главная тема 1-й части Восьмой сонаты — тема детства — точная цитата темы Лизы из музыки к к/ф «Пиковая дама», тема 2-й части сонаты — Менуэта — цитата музыки к драматическому спектаклю «Евгений Онегин». Вместе с тем у слушателя, конечно, невольно всплывают музыкальные ассоциации и с мелодиями опер П. Чайковского, до боли знакомыми и любимыми.

Но, поскольку Восьмая соната — сочинение композитора XX века, она как бы «читает» и «слышит» эти темы «глазами» и «ушами» своего современника. XX век, как никакой из предшествующих, — очень динамичный, конфликтный, насыщенный событийно, век глобальных исторических коллизий: войн, революций, смен исторических формаций, художественных стилей и направлений, технических революций и всевозможных открытий, многому из которых мы были свидетели и очевидцы. Вместе с тем многие события XX века были подготовлены и обусловлены предшествующими не только в области общественно-политических, исторических явлений, но и в науке, искусстве, в частности исполнительском, и сугубо фортепианно-исполнительском искусстве.

Как известно, к концу XIX, а особенно с начала XX века рояль завоевал поистине королевское место среди других музыкально-исполнительских профессий. И неудивительно, что за очень небольшой срок было создано такое огромное количество концертов для солирующего рояля с оркестром, какого не знал до этого ни один другой инструмент. И следует отметить, что эта тенденция к «симфонизации рояля», начатая Л. Бетховеном, продолженная Ф. Листом, в конце XIX — начале XX века получила большое развитие в произведениях не только западноевропейской, но и русской музыки. И неудивительно, что русская музыка на пике «золотого века» расцвета всей русской культуры на переломе столетий явила миру такие шедевры, как концерты и сонаты П. Чайковского, С. Рахманинова, А. Скрябина и многие другие произведения.

В это же время, первые ряды мирового музыкального искусства выдвинулось и русское исполнительство, заговорили об особом феномене русской исполнительской, в частности пианистической, школы. От нее «олимпийский огонь» приняла советская школа пианизма, всемирно прославленная именами многих и многих мастеров рояля. Но несомненна и очевидна преемственность советского пианизма от русского. Мало того, ростки русского исполнительства прорастали настолько глубоко в почве тех стран, куда эмигрировали

русские исполнители, педагоги, что ощутимы уже и в их учениках не одного поколения. Один из ярчайших примеров такого рода — Вэн Клайберн, воспитанник Розины Левиной, лауреат 1-й премии Первого Международного конкурса имени П. И. Чайковского в Москве.

В советском искусстве один из таких продолжателей традиций русского пианизма (при всем своем новаторстве) — выдающийся русский советский композитор-пианист — Сергей Прокофьев, младший современник С. Рахманинова, С. Танеева, А. Скрябина. От педагога С. Прокофьева А. Н. Есиповой вглубь протягиваются нити через Т. Лешетицкого — К. Черни к самому Л. ван Бетховену. Таким образом, С. Прокофьева можно считать музыкальным праправнуком Бетховена, и неудивительно, что в произведениях (особенно поздних) русского советского композитора высвечивалась бетховенская мощь, монументальность и глубина.

Фортепианное творчество Прокофьева, с одной стороны, — во многом родственно русской фортепианной школе, но с другой, — самобытно и ни на кого не похоже и по своему музыкальному языку, и по особой ритмике. Если характерной особенностью русского пианизма было «пение на рояле», а отличительной чертой педагога С. Прокофьева А. Н. Есиповой была «жемчужная» техника (*jeu perle*), то «ранний» Прокофьев дерзнул продемонстрировать «ударность» рояля, господство маркированных, отрывистых штрихов. Комментируя фильм о С. Прокофьеве, Г. Нейгауз остроумно говорит о том, что композитор никогда не был «утенком», а только «лебеденком», и потому у него «не было «превращения»... а было лишь развитие, развитие грандиозное, такое, какое бывает у действительно больших композиторов, создающих новую эпоху в музыкальном искусстве» [8, с. 394].

Особенно проявился грандиозный размах Прокофьева-творца в его поздних сочинениях, одно из которых — его предпоследняя Восьмая фортепианная соната. Она поражает не только сплавом русской песенности и маркированности XX века, но и особой мудростью и глубиной концепции.

Как известно, первым исполнителем Восьмой сонаты был Э. Гилельс, а на I Всесоюзном конкурсе пианистов ее сыграл С. Рихтер, разделивший первую премию с В. Мержановым. Восьмая соната была и в репертуаре Станислава Нейгауза. Именно он особенно подчеркивал в своей интерпретации лирические черты. «В Восьмой сонате Прокофьева у С. Нейгауза мы слышим, если угодно, жизнь лирика-

романтика в XX веке. О преимущественно лирическом характере Сонаты говорил, как известно, ее автор, да и виден он, что называется, невооруженным глазом, но до чего характерна интерпретация! Экспрессивное интонирование (рефрен второй части), изысканнейшая колористика гармонии, необычайно стремительное, «воодушевленное» (*animato*) ощущение ритма (никакой механичности ни в финале — даже в среднем эпизоде, приводящем к на редкость проникновенной реминисценции побочной партии, ни в быстрых эпизодах первой части; причем и то и другое играет в очень быстрых темпах с великолепной виртуозностью и пианистической пластикой) — все это приближает сонату Прокофьева к стилям Дебюсси и Скрябина, но нечего тут возражать, потому что «дышат почва и судьба», а стиль, как учил Нейгауз-отец, это и есть правда в искусстве [9, с. 292–293]. Таким образом, можно сказать, что первенство в деле популяризации Восьмой сонаты С. Прокофьева принадлежит пианистической школе Г. Г. Нейгауза.

Полностью согласимся с В. Могильницким, сказавшим: «Восьмая соната — одна из вершин прокофьевской музыки, и мировой фортепианной музыки вообще, купол и венец грандиозной сонатной триады, по которой можно изучать историю той эпохи: 6-я соната — предчувствие, предвестие войны, 7-я — война; и, наконец, 8-я — некое музыкально-философское обобщение происходящего, воспоминания и взгляд вдаль, переживание и раздумье собственно артиста» [4, с. 89].

Неслучайно, что соната иначинается замечательной темой, вводящей нас в мир детства, домашнего тепла, детской наивности и, вместе с тем, детской защищенности, безмятежности. В попевке 5-го такта ощущается, если можно так выразиться, присутствие взрослого (вспомним интонации прокофьевской Джульетты-девочки); в эпизоде *Es-dur* в т. 10 звучит цитата темы Лизы из музыки к к/ф «Пиковая дама» (в разработке интонации этой темы в измененном виде сначала мелькают, а затем получают самостоятельное значение в кульминационном разделе разработки, «споря» с основным мотивом темы «детства»).

В целом же тема «детства», подчеркивающая детскую чистоту, незлобивость, которые как бы охраняют душу человека от жизненных коллизий, от окружающего зла, проходит через всю I часть сонаты. Ее интонации и спокойный характер «наследует» и тема II части — Менуэт, радостные и ликующие интонации I части «мелькают» и в

теме финала H-dur (такты 42–46) и в заключительном эпизоде сонаты B-dur в теме левой руки в несколько видоизмененном виде (такты 462–466).

Вместе с тем в басовых октавах главной темы I части отчетливо слышна, ставшая уже символической, баховская тема «Креста» (a-gis-c-f, тт. 3–4), ее же черты только в ускоренном, сжатом виде узнаются в финале (d-c-h-es, тт. 468–469), только в финале она звучит под «колокольный» перезвон, символизируя крестный путь России и ее значение в мировой культуре¹.

Возможно, поэтому и исполнители Восьмой сонаты самым характером звукоизвлечения также хотели подчеркнуть «лиричность высказывания» позднего прокофьевского творчества. Именно этот «ракурс» выделялся в исполнении сонаты Станиславом Нейгаузом. «В его исполнении даже жестокий «трехдольный марш» в финале Восьмой сонаты Прокофьева был не прямым, а метафорическим отображением «злых сил» и в акустическом плане не покидал те естественные пределы фортепианного звука, за которыми он неминуемо превращается в стук» [9, с. 303]. И неслучайно С. Нейгауз подчеркивал преемственность от венского классицизма, ибо, писал Г. Нейгауз-младший, «чаще всего отец играл моцартовские сонаты или фантазию как вступление перед 8-й сонатой Прокофьева» [там же, с. 313].

Лирический центр сонаты — II Andante. Он — как бы воспоминание о дорогом прошлом. Композитор как бы не случайно «уводит» слушателя в «далекую» по отношению к основной B-dur тональность Dsdur. Эту отдаленность усиливает и стилизация под менуэт: на фоне чеканного марша крайних частей (особенно в эпизоде *ben marcato*), с его острыми, угловатыми диссонансами, как бы символизирующими фашистскую жестокость и неумолимость, нереальным кажется менуэт — бальный танец, с его совершенно классическими гармониями. Это — словно мечта о мире, благополучии родного дома, корнями уходящими в XIX век, откуда родом Прокофьев, «защепивший» 9 лет раннего детства этого «золотого века» русской культуры. Из интонаций Andante вырастают темы с ремаркой *irresoluto pp* (такты 70–71), нерешительные, робкие в Andantino из III части. Это — как бы надежда на воплощение мечты.

¹ В финале появляется также знакомая тема «взрослого» (a-d-c-es) в басовых октавах, как в первоначальном виде, только звучащая не мягко, нежно, ласково на р, а ликующе ff, как гимн человечности, любви, поддерживающих человека в самые трудные минуты жизни (такты 465–466).

Символична в сонате еще одна тема — тема «*времени*», неумолимо отсчитывающего свои часы: появляясь в конце экспозиции *fis-d-d-d*, она же предвещает репризу, наряду с темой детства, как бы демонстрируя, что, несмотря на течение времени, человек должен в идеале сохранить свою детскую чистоту и душевную целостность. Над этим размышлял С. Рихтер: «Временами она (соната) как бы цепенеет, прислушиваясь к неумолимому ходу времени» [2, с. 9]. Символично своеобразное переченье, закольцованность в этом «временами — времени»: «Это сказано не только о сонате, но и о каждом из нас: мы тоже лишь «временами» бываем способны слышать ход «времени». Прокофьевская соната не просто дает такую возможность, она почти заставляет это сделать...» «И исполнительский гений Рихтера философски возносит шедевр Прокофьева на такую высоту, что время становится «образом времени конкретного, времени Прокофьева и Рихтера, но вместе — и некий символ почти апокалиптического звучания, вызывающий в памяти полотна Босха или автора «Слепых» и «Безумной Греты», эпизод *ben marcato*, шествие зла, победное и неостановимое, по земле, где минуту назад звучали радость и ликование. Но теперь уже оно побеждается другой силой, не той, что в Седьмой сонате: тема детства из первой части вплетается в это макабрическое видение, сама беззащитность встает против беспощадности, безгрешие — против бездушия» [4, с. 89–90].

И это восстание «беззащитности» против «беспощадности», «безгрешия» — против «бездушия» неслучайно озвучено звоном колоколов в финале сонаты — это гимн человеческому духу, который выстоял, несмотря на все испытания, и в этом, говоря словами незабвенного Г. Г. Нейгауза, — «торжествующая мудрость Прокофьева» [8, с. 413]. Это — и своего рода гимн христианству-Православию, который открыто не мог звучать в суровые дни и годы «сталинского» лихолетья, но который символически «просвечивал» в произведениях искусства. Его провозглашали исполнители, для которых «самый точный интерпретирующий текст сам все же есть новая символическая форма, в свою очередь требующая интерпретации, а не голый смысл, извлеченный за пределы интерпретируемой формы» [1, с. 389]. В таком смысле можно говорить о «музыкальной символизации» и признать ее как не «ненаучной», но инаучной формой знания, имеющей свои внутренние законы и критерии точности [там же]. А «перевернутая» тема рока, звучащая в финале, хотя пытается

разрушить радость и ликование, своей цели все-таки не достигает: заканчивается соната вопросом, на который дается утвердительный ответ.

Таким образом, итог музыкально-драматической концепции сонаты — оптимистичен: он дает ответ на многие вопросы и делает «долгосрочный» прогноз на будущее, ведь в период создания сонаты (1943 г.) исход войны был еще неясен. Но в том и сила этого произведения, как и прозорливость ее автора, что, создавая свою фортепианную «драму», он уготовал ей светлый, гимнический финал.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверинцев С. Собрание сочинений. София—Логос. Словарь / С. Аверинцев ; [под ред. Н. П. Аверинцевой и К. Б. Сигова]. — К. : ДУХ І ЛІТЕРА, 2006. — 912 с.
2. Гаккель Л. Для музыки и для людей : [Искусство и мастерство сов. пианиста С. Т. Рихтера] / Л. Е. Гаккель // Рассказы о музыке и музыкантах. — М. — Л. : Советский композитор. — 1973. — С. 124—150.
3. Медушевский В. Интонационная форма музыки : [исследование] / В. Медушевский. — М. : Композитор, 1993. — 262 с.
4. Могильницкий В. Святослав Рихтер / В. Могильницкий. — Свердловск : «Урал»-LTD, 2000. — 345 с.
5. Музыкальная энциклопедия в шести томах / Глав. ред. Ю. В. Келдыш. — М. : Советская энциклопедия, 1974. — Т. 2. — 959 с.
6. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1972. — 383 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры: записки педагога / Г. Г. Нейгауз. — М. : Музыка, 1982. — 4-е изд. — 299 с.
8. Нейгауз Г. Г. Размышления. Автобиографические заметки. Дневники. Избранные статьи / Г. Г. Нейгауз. — М. : Дека-ВС. 2008. — 540 с.
9. Нейгаузы: Густав, Генрих, Станислав / Ред.-сост. Б. Б. Бородин, научн. ред. М. П. Рахманова. — М. : ООО «Дека ВС», 2007. — 424 с.
10. Прокофьев о Прокофьеве : Статьи и интервью / Ред.-сост. В. Варунц. — М. : Сов. композитор, 1991. — 285 с.
11. Советский энциклопедический словарь / Гл. ред. А. М. Прохоров. — М. : «Советская энциклопедия». — 1979. — 1560 с.
12. Холопова В. Н. Научные зарницы неординарного ученого / В. Н. Холопова // Музыкальная академия. — М., 2010. — № 4. — С. 66—72.

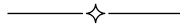
Дубровська Г. М. Про вплив музичної драматургії на створення виконавської концепції фортепіанної сонати (на прикладі Восьмої сонати С. Прокоф'єва). У статті автор досліджує проблему взаємозв'язку ідейної концепції, проводячи аналогію між поняттями театральної драматургії та драматургії інстру-

ментального твору крупної форми. Прикладом дослідження вибрана Восьма соната С. Прокоф'єва.

Ключеві слова: музична драма, музична драматургія, фортепіанна соната, тема дитинства. філософська глибина, музично-драматургічна концепція.

Dubrovskaya G. About the influence of music playwright on creation of rendition's conception of piano sonata (for example of the Eighth sonata of S. Prokofiev). In the article the author researches the problem of correlation of idea conception and passes the analogy between notions of theatre playwright and music creations playwright of great form. The example of research is the choose of the Eighth sonata of S. Prokofiev.

Key words: music drama, music playwright, piano sonata, the theme of childhood, philosophic depth, music playwright conception.



УДК 78.03+785.7

Л. Повзун

АНСАМБЛЕВИЙ ІНСТРУМЕНТАЛІЗМ ЯК СУМАРНА ЯКІСТЬ КОЛЕКТИВНОЇ ТВОРЧОСТІ

У статті розглядаються процеси спільної інструментальної творчості в ансамблі. Вводиться термін «ансамблевий інструменталізм», що визначає сукупність предметно-інструментальних якостей ансамблю та ідеально-психологічних особливостей її учасників. Множинність цієї системи передбачає не формально-механічне співіснування, а взаємодію та активне спілкування

Ключові слова: ансамбль, музичний інструменталізм, ансамблевий інструменталізм.

Інструментально-ансамблеве мистецтво є одним із найдавніших видів музичної діяльності людства. Ансамблевість як генетична ознака музичної творчості, що передбачає діалог людини з інструментом навіть при сольному виконанні, складає основу поняття музичного інструменталізму.

Поняття музичного інструменталізму, в плані ідеального призначення змісту музично-інструментальної творчості, співвідносять з філософським інструменталізмом — взаємозв'язок, взаємопроникнення виконавця та інструмента стає зрозумілим у світлі філософської концепції людської діяльності П. Флоренського: поєднання