

УДК 78.03+78.082.2

*Хуан Цзечуань***АМБИВАЛЕНТНОСТЬ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ  
СЕМАНТИКИ СЕДЬМОЙ ФОРТЕПИАННОЙ  
СОНАТЫ С. ПРОКОФЬЕВА**

*В статье рассматриваются композиционные и стилевые предпосылки исполнительской интерпретации Седьмой фортепианной сонаты С. Прокофьева. Предлагается сравнительная характеристика интерпретаций Г. Гульда и С. Рихтера, выявляющая амбивалентность семантики фортепианной сонаты.*

**Ключевые слова:** фортепианная соната, исполнительская семантика, исполнительская интерпретация, стилистика, амбивалентность.

Фортепианный цикл С. Прокофьева, задуманный как единство Шестой, Седьмой и Восьмой сонат, привлекает внимание высоким композиторским мастерством, новизной и смелостью жанровых решений.

Сонаты триады резко индивидуальны: накалённый, острый драматизм Шестой, монументальная эпичность Седьмой, философское раздумье и всепроникающий тонкий лиризм Восьмой сонаты составляют неповторимую особенность каждой из них. Крайне индивидуальны и композиционные решения этих сонат.

С. Прокофьеву удалось значительно переосмыслить традиционные жанры частей в сонатном цикле, их эмоциональную функцию и роль в концепции целого. В поздних фортепианных сонатах Прокофьев создаёт новое смысловое единство во многом преобразовавшее сложившиеся закономерности сонатного цикла. В этой своей истинно новаторской функции композитор выступает как «хозяин прошлого» (Л. Мазель), беря на вооружение лишь то, что отвечает его собственной концепции сонатного цикла.

От классиков композитор наследует, прежде всего, глубину и значительность общего замысла сонаты как единой концепции, реализуемой в каждой части по-своему; от классиков же идёт необычайная стройность архитектоники, структурная чёткость разделов, подчёркивание основных, «кризисных» разделов формы.

Отличительная черта сонатного цикла в советском периоде творчества С. Прокофьева (последние три симфонии, триада сонат, Девятая соната) — синтетичность композиции, сформированная на

основе глубокого и гибкого взаимодействия театральной и инструментальной сфер творчества.

Со страниц балетов в сонату входит танец, заменяя собой традиционное скерцо, вторгается в сонатный цикл и развёрнутая балетная сцена; наряду с чисто инструментальными темами в сонатах возникают и другие, вокальная или сугубо хореографическая природа которых очевидна.

Новаторскими чертами отмечена экспозиция сонатной формы. Как известно, к числу особенностей послебетховенской сонатной формы относится широкий показ главных партий, пришедший на смену лаконичным структурам классиков. Начиная с произведений Ф. Шуберта, показательным становится обращение к простым двух- и трёхчастным формам в главной партии; подобные развёрнутые структуры в главной партии сонат характерны и для Прокофьева [2, 8].

Контрастная двухтемность главной партии — один из распространённых принципов её строения. В главной партии Седьмой сонаты сталкиваются две темы, контрастные между собой. Первая тема имеет два элемента, несущих разную смысловую нагрузку. Первый элемент имеет графически-этиюдное движение *c, h, d, des*, что на секунду выше знаменитого *b, a, c, h*; это тема-зерно, на которой построена связующая партия, побочная партия, разработка, кода, а также финал (особенно 80-е и 90-е такты).

Особенно хочется остановиться на втором элементе первой темы главной партии (5-й, 6-й такты): глухие удары, предостережение, своеобразный стук рока — это своего рода и лейтмотив, и монотема сонаты. Он проходит во всех партиях и во всех частях, образуя при этом единый цельный монолитный цикл.

Монотему сонаты можно назвать «стуком судьбы», и в связующей партии он проходит в двух регистрах. С него начинается побочная партия, передающая состояние оцепенения, отчуждения, «голос одинокого странника» (Г. Орджоникидзе); в ней ощущается и скрябиновское начало — битональный комплекс *as-moll* и *a-moll*. Глухие удары трижды проводятся в побочной партии, и на них начинается разработка — бас остинато звучит очень тревожно и настороженно. В разработке также представлена вторая тема главной партии, которая превращается в грубый, жёсткий марш-бушевание злых сил — конечный итог развития; в кульминации разработки опять заявляет о себе «стук рока».

Главная партия в репризе отсутствует, но зато есть кода, которая построена на повторяющемся мотиве-стукке.

Роль медленных частей в сонатных циклах неодинакова. В драматически действенных сонатах, таких как Вторая, Четвёртая и особенно Седьмая, окружённая быстрыми частями, медленная является средоточием лирики, центром авторской концепции.

В Седьмой сонате после тревожной, беспокойной, конфликтной первой части, с её сложной ладовой структурой, жёсткими гармониями, следует лучезарная и светлая *Andante Caloroso*.

Художественный замысел медленных частей в сонатно-симфонических циклах С. Прокофьева, роль их в драматургии целого выступает яснее при сравнении, в частности, с музыкой Д. Шостаковича. Медленные части у Шостаковича не столько противопоставлены всему предшествующему, сколько продолжают в новых условиях развивать основной драматический конфликт.

В лирике С. Прокофьева нет омрачённости, нет и выстраданности, которая является существенной, а порой и решающей чертой лирических откровений Шостаковича, постоянно несущих на себе тяжесть пережитого. Трагическая антитеза добра и зла, драматизм концепции у Прокофьева, как правило, исчерпываются в первых частях циклов. Медленная же часть даёт полное переключение в мир глубокой и светлой мысли, немеркнувшей красоты человеческого духа.

Светлый, гимнически-возвышенный тон этих частей, их опозитивированная танцевальность вызвали к жизни такие формы и принципы развития, которые давали бы возможность многократного возвращения к основной мысли. Этим достигался особый эстетический эффект: неоднократное приближение к начальной теме словно помогало «созерцанию идеала».

Вторая часть — *Andante Caloroso* — мир светлой и страстной лирики. Она контрастирует с крайними, активно-стремительными частями своим созерцательным характером. *Andante* отделено от крайних частей на тритон: В-Е-В. Главная тема *Andante* светлая, чистая. В ней присутствуют повествовательность, песенность, «Русское начало», широта и «колокольность», ставшие «знаком» России. С *rosorüanimato* начинается постепенный разбег к кульминации. Тема начинается в низком регистре, как будто её исполняют мужские голоса, затем диапазон расширяется и она звучит особенно патетично и страстно. Но внезапно в басу появляются репетиционные повторы, напоминающие стук рока. После этого кульминация постепенно идёт на спад. Лишь как слабое эхо доносятся отдалённые созвучия колоколов. В наступившей тишине вновь звучит возвышенная *E-dur'*ная тема.

По сравнению с симфоническими финалами, финалы фортепианных сонат более разнообразны по жанровым признакам, а их образный строй более индивидуален.

В своих фортепианных сонатах Прокофьев выступает как блестящий мастер циклической композиции. Его финалы обнаруживают тесную сопряжённость с предшествующими стадиями действия. Однако органичность финала проявляется не менее ярко и в тех случаях, когда, казалось бы, прямых связей нет между частями.

Большой интерес представляет в этом отношении Седьмая соната. Поразительно контрастные по образной сфере три части Седьмой сонаты образуют на редкость единый цельный цикл.

Ритмическое и аккордовое остинато на протяжении всей сонаты — не тот ли это «стук рока» из главной партии первой части, только уже в преобразованном виде? Предостережение, неверие, стук рока из первой части преобразовались в неудержимое стремление волевого самоутверждения, властного порыва финала. Это токката-марш. Уже в начале финала ходы на ув.2 в басовой партии содержат интонационный импульс. Что это, непреклонная воля человека или радость демонических сил? В основе остинатных аккордов квинты — не от листовского ли Мефисто-вальса идут импульсы в финал прокофьевской сонаты? Объединяющая функция ритма ещё большую драматургическую значимость приобретает в среднем разделе финала (e-moll, 80-е, 90-е такты). В ярком В-dur'е каждое звено темы охватывает всё больший диапазон, переходя, наконец, в гул восьмизвучных аккордов.

Фортепианные сонаты С. Прокофьева по духу музыки, масштабам замысла, принципам претворения циклической композиции ближе всего стоят к его симфониям. Но, в отличие от других жанров, именно сонаты более всего испытали на себе воздействие театра Прокофьева — его опер и балетов.

Следовательно, в творчестве Прокофьева фортепианная соната перестаёт быть чисто инструментальным жанром. Она словно вбирает в себя богатейший мир образов и композиционных приёмов, свойственных самым разнообразным жанрам творчества композитора, особенно ярко передавая амбивалентность— двойственность разного содержания прокофьевской музыки.

Многие авторы (Г. Орджоникидзе, В. и Ю. Холоповы, А. Дельсон) разделяют мнение о том, что финал сонаты поражает обилием света, радостным подъёмом. Таким образом, они создают картину волевого

самоутверждения, властного порыва. И идея всей сонаты вырисовывается как развитие от тревоги и ужасных потрясений к мощному победному натиску. Но так ли это?

Характерность музыке финала придаёт размер 7/8, неустойчивый, лишённый метрической регулярности и поэтому чрезвычайно возбуждённый (ритмика и фактура финала довольно неожиданно ассоциируются с темой ссоры из балета «Золушка»).

Уже в начале финала первые ноты представляют ход на увеличенную секунду, который сохраняется на всём протяжении произведения, один ритмический импульс и одно и то же ритмическое остинато, которое ещё большую драматургическую роль приобретает в среднем разделе финала. Нанизываемая на неизменный ритмический остов, изломанная мелодия по своему характеру переключается с главной темой первой части. Перед репризой нарастает гул токатной фактуры (идут *martellato*, построенные на б7, внутри которой — ходы на ув.4), что звучит ужасающе и устрашающе. В репризе главная партия приобретает оркестровую звучность (динамику звучания), причем каждое звено темы охватывает всё больший диапазон, переходя наконец в гул из восьмизвучных аккордов, с необыкновенной настойчивостью ходов на ув.2, к тому же акцентируемых автором. Какова семантика данного финала?

В связи с ответом на данный вопрос сравним, в общих чертах, исполнение Седьмой сонаты Святославом Рихтером и Гленом Гульдом.

Анализируя исполнительскую программу Г. Гульда, отметим, что данная интерпретация выходит за рамки традиционного исполнения. Личность музыканта предъявляет свою исполнительскую версию, весьма отличную от авторской и вступающую с ней в сложные взаимоотношения. Обсуждать ее значительность, ценностность и оригинальность не входит в нашу задачу — остановимся лишь на тех моментах, которые отличают ее от традиционного и ожидаемого. В целом, отметим момент лиризации музыки всего цикла Седьмой сонаты, некоторой романтизации ее, скорее в духе стиля русской музыки (П. Чайковского и С. Рахманинова). Этому способствуют такие факторы, как: сглаживание, смягчение контрастов между сферами за счет сужения громкостно-динамической шкалы (замены авторских ремарок «f» на «p»); обильная педализация, порой вуалирующая остроту штриха, «остранненность» образа; временами лишенная ритмического стержня, агогически свободная игра (в кульминациях и кодах); добавление к авторским — своих ремарок *rit.*, ферматы; цезур.

Все эти моменты способствуют открытию новой образной семантики, ведущей к несколько иному процессу формообразования и в целом — драматургии — возможно, вуалирующей «скрытую авторскую программу». Собственно, романтизация в духе русской музыки и влечет за собой такие особенности, как широту и свободу течения музыки в кульминационных эпизодах (как следствие — обилие педальных пластов); развитие через преодоление (здесь особенно ощущается массивность фактуры); пристальное интонационное внимание (как проявление личностного участия); конфликтность (вместо контраста); весьма свободное обращение с авторскими ремарками (их замена).

Для сферы токкатно-маршевых образов характерны лиризация, сглаживание остротности, их одухотворение. Например, иная фразировка ГП выявляет элемент танцевальности, что, собственно, противоречит и жанру токкаты, и марша. Данный фактор подчеркивает личностное начало в образе, в котором оно завуалировано. С другой стороны, данное переинтонирование смягчает остроту написанных диссонансов, характерность и остротность образа. Этому же способствует и замена «ff» на «mf». Кульминация ГП звучит на обильной педали, создающей эффект колокольности, даже праздничности. Таким образом, темы (их жанрово-языковые особенности), которые являются устойчивым знаком сферы механистических образов в данной трактовке, меняют свой знак, следовательно, и образно-семантическую направленность.

Иначе Г. Гульд трактует и кульминацию в разработке I-й части («разгул нечеловеческих сил», «тревожная обстановка потерявшего равновесие мира» — С. Рихтер [9, с.141] ). ПП вместо «f» звучит на «p». Отметим в репризе I части, кроме замены авторских динамических ремарок «f» на «pp», то, что тема обильно оснащена агогическими отступлениями, вносящими цезуры в безостановочный поток.

Гораздо серьезнее дело обстоит с Финалом, в котором особенно чувствуется уход от авторской программы. Так, основная тема тоже одухотворяется — в ней выявляются и подчеркиваются динамические мотивы в партиях правой и левой рук. Длинная педаль превращает в фон, смягчает остроту штриха и шире — остротность образа в целом. Кода же звучит праздничным апофеозом — свободно и широко, с агогическими оттяжками, с колокольными длинными педальями, которые уничтожают авторское пожелание играть ff «detache».

Следующая сфера — скерцозно-фантастических образов. В ней стремление пианиста приблизиться к авторской программе более

явно, однако и здесь Г. Гульд вносит ряд новшеств. Так, стремление выявить личностное начало побуждает его по-своему фразировать СП. Авторское подчеркивание остранный образа динамическими контрастами несколько вуалируется игрой на одном громкостно-динамическом уровне либо наоборот. Эта сфера занимает в сонате не очень значительное место, скорее — это одна из сторон предыдущей сферы, которой присущи черты гротеска, остранный. В ее трактовке отметим акцентуацию общих интонационно-мотивных корней (способствующую сглаживанию контраста между сферами неодушевленными и одухотворенными, миром надличностным, ирреальным — и реальным, субъективным), подчеркивающую танцевальную жанровую основу в целом.

Лирическая сфера выявлена музыкантом с большой любовью и глубоким проникновением в подтекст. Уход в иллюзорный, недостижимый и прекрасный мир пленяет своей тембрально-колористической красочностью, глубоким психологизмом, недосказанностью. Из этого плена «тихих» звучаний труден возврат в реальное...

Повествование ведется неспешно, с агогической свободой и отступлениями. Весьма насыщена «внутренняя» динамическая жизнь ткани (включая все полифонические пласты). Использование длинных педалей создает эффект огромного звукового пространства, объемности, политембральности и гетерофоничности. Эти же черты в еще большей степени выявляются в исполнении II части — лирическом центре цикла Седьмой сонаты. Собственно, здесь продолжается развитие всех тех исполнительских факторов, о которых говорилось ранее. Интересно отметить, что вначале в основной теме подчеркнута танцевальность (жанровость), а в репризе благодаря более спокойному темпу ( вместо авторского — *Tempo primo*) подчеркивается личностное начало, повествовательность (песенность). Эти же черты можно отметить в трактовке пейзажно-фоновых моментов — их лиризация становится возможной благодаря агогически-свободной и прихотливой игре.

В зависимости от того, какое образно-семантическое начало исполнитель выбирает как ведущее, соответственно происходит выбор темпов, степени контрастности и яркости образов, масштаба и силы кульминационных зон.

Необычайно убедительно интерпретирует Седьмую сонату её первый исполнитель Святослав Рихтер. «К прокофьевской музыке я... относился с осторожностью... Слушал всегда с интересом, но оста-

вался пассивным. «Мешало» воспитание на романтической музыке» [9, с. 132] Это — 1937 год. Рихтер в классе у Нейгауза. Нейгауз хоть и уходит в 30-е годы от былых ультраромантических пристрастий (Скрябин), но, конечно, всем существом своим по-прежнему связан с романтическим музыкальным идеалом, соединившим «устремление ввысь», фантастичность и, может быть, долю «сатанизма». Рихтер получает от учителя обширный романтический багаж, однако стоит иметь в виду следующее: на первых порах романтическое наследство мешало искренне откликнуться на музыку иного корня, но затем, уже после «вторжения» в прокофьевский мир, обогатило диалог между автором и интерпретатором неожиданными поворотами мыслями последнего, необычным углом зрения, почти всегда находившим (и это делает честь интуиции Рихтера) предпосылки в прокофьевском тексте. Все лучшее от эпохи «романтического Прокофьева» досталось Рихтеру: ощущение радости, мажорности прокофьевской музыкальной стихии, да и само это ощущение стихии — неслабеющего эмоционального накала музыки Прокофьева, неслабеющей энергии её ритма.

С. Рихтер пришёл к Седьмой сонате с достаточной «прокофьевской эрудицией». Анализируя исполнительскую программу Святослава Рихтера, отметим, что он — прокофьевский пианист. Крупный масштаб контрастов, однородность эмоциональных состояний внутри больших единств формы, тезисная четкость материала, длительное следование единому принципу изложения, решающая роль ритмического начала — это Прокофьев, и это резонирует звукоосерцанию Рихтера.

В первой части, сохраняя жёсткий, тревожный характер главной темы, С. Рихтер умудрённо спокойно играет побочную партию, вносит необходимую разрядку в музыку Allegro. Для Рихтера первая часть Седьмой сонаты — не только разгул злых сил, но и глубокое раздумье.

Как цепь последовательно разворачивающихся событий трактует Рихтер разработку. Растянувшиеся на 34 такта *accelerando* приводит к ослепительной «вспышке» главной темы. Выразительно «оттягивает» исполнитель тяжёлые аккорды. Затем начинается колючий марш и, наконец, властно, грозно, как голос возмездия, в басу звучит побочная тема. С. Рихтер акцентирует каждую её ноту, противопоставляя мужественную тему жуткому вихрю начальных тем.

Вторая часть звучит у пианиста эпично. *As-dur*'ная тема среднего раздела кажется в его интерпретации цитатой из «Александра Невского». Величаво исполняет он и эпизод *Piulargamente*. Рихтер не



вносит в этот эпизод драматизма. Он играет строго и спокойно, рельефно ведёт голоса. Умиротворённая концовка второй части выглядит естественным завершением развития.

Ясно, уравновешенно, мудро играет пианист финал Седьмой сонаты. Зная Рихтера как художника чрезвычайно эмоционального, поражаешься его выдержке и организованности. Исполнитель берёт сдержанный темп. Он чеканит звонкие аккорды, создавая образ былинной рати. Финал у Рихтера — победоносная битва. Выразительно оттеняет пианист интонацию главной темы первой части — будто вьётся горький дымок над пепелищем... И снова гудят колокола на торжестве. Рихтер подчёркивает героическое начало произведения.

Ценность рихтеровской интерпретации состоит в утверждении светлых образов Седьмой сонаты. Исполнитель трактует сонату как рассказ о борьбе и победе Родины.

Пианистические средства Рихтера так же богаты, как богата поздняя прокофьевская музыка, — и так же непредвзяты, исполнитель и здесь свободен от догмы. Это не значит, что он не чувствует стиль, тон произведений — он их великолепно чувствует, но он видит стиль каждый раз в конкретном запечатлении, а не стиль «вообще» с какими-то его канонами. Поэтому так и гибок он в приёмах, такой разный от произведения к произведению, от трактовки к трактовке. И, пожалуй, он гибче автора как пианиста, если сравнивать их в рамках одного и того же репертуара. («Наваждение», «Мимолётности» и т. д.). Автор всё-таки более экзотичен в своей исполнительской манере. Рихтер мягче, он не так резко очерчивает круг «неповторимых черт», он хочет в неповторимом заставить узнать вечное и, в конце концов, всем ведомое: человеческое тепло музыки.

Мнообразие трактовок Седьмой сонаты — пусть и не всегда убедительных — говорит о живой заинтересованности исполнителей музыкой Прокофьева, о богатстве образного мира этой музыки, дающем возможность художникам различных индивидуальностей проявить сильные стороны своих дарований.

В целом, анализ данных «романтических» трактовок С. Рихтера и Г. Гульда позволяет говорить, что исполнение Гленом Гульдом Седьмой сонаты можно назвать транскрипцией, так как имеется расхождение и разногласие с авторским текстом, а исполнение Святославом Рихтером — *исполнительской редакцией*, которая позволяет глубже проникнуть в замысел композитора. Каждый исполнитель делает акцент на каких-то особых моментах. Так, отметим превали-

рование виртуозного, токкатно-механистического начала в исполнении С. Рихтера, интерпретация которого затрагивает в основном, агогико-артикуляционный, громкостно-динамический уровни и, как следствие, образно-семантический.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гаккель Л. Исполнителю, педагогу, слушателю / Л. Гаккель. — Л. : Советский композитор, 1988. — 168 с.
2. Гаккель Л. С. С. Прокофьев / Л. Гаккель // Фортепианная музыка XX века. — Л. : Советский композитор, 1976. — С. 193–232.
3. Дельсон А. Некоторые вопросы эстетики исполнительства / А. Дельсон // Советская музыка. — 1960. — № 11. — С. 112–116.
4. Дельсон А. Фортепианное творчество и пианизм С. Прокофьева / А. Дельсон. — М., 1973. — 287 с.
5. Коган Г. Работа пианиста / Г. Коган. — М., 1969. — 342 с.
6. Либерман Е. Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Либерман. — М., 1988. — 236 с.
7. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты С. Прокофьева / Г. Орджоникидзе. — М., 1962. — 151 с.
8. Холопова В. Фортепианные сонаты С. Прокофьева / В. Холопова, Ю. Холопов. — М., 1961. — 88 с.
9. Цыпин Г. Портреты советских пианистов / Г. Цыпин. — М. : Советский композитор, 1990. — 328 с.

*Хуан Цзечуань. Амбівалентність виконавської семантики Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва.* У статті розглядаються композиційні та стилізові передумови виконавської інтерпретації Сьомої фортепіанної сонати С. Прокоф'єва. Пропонується порівняльна характеристика інтерпретацій Г. Гульда та С. Ріхтера, що виявляє амбівалентність семантики фортепіанної сонати.

Ключові слова: фортепіанна соната, виконавська семантика, виконавська інтерпретація, стилістика, амбівалентність.

*Huan Czzechuan. The ambivalence of performing semantic of S. Prokofiev's Seventh pianosonata.* The article is considered of compositional and stylistic prerequisites of performing interpretation of S. Prokofiev's Seventh sonata. The comparative characteristic of G. Gould's and S. Richter's interpretation, which detects ambivalence of performing semantic of the piano sonata is proposed.

Key words: piano sonata, performing semantic, performing interpretation, stylistics, ambivalence.

