МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
**ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ**
**ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ**
**ВЫСШЕГО ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ**
**МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ КОНСЕРВАТОРИЯ ИМЕНИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

Оркестровый факультет

Кафедра скрипки

Кафедра истории и теории исполнительского искусства

Реферат на тему:

# «Соната С. С. Прокофьева для скрипки соло D-dur op. 115. Проблемы интерпретации»

53.09.01 Искусство музыкально-инструментального исполнительства

Сольное исполнительство на струнных смычковых инструментах

Ассистент-стажёр **АЙДЫН БИРОЛ**

Научный руководитель -

Е.Л.Сафонова,

доцент, кандидат искусствоведения

Москва, 2018

# ОГЛАВЛЕНИЕ

**ВВЕДЕНИЕ**

**ГЛАВА 1. СКРИПИЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО ПРОКОФЬЕВА**

1.1. Скрипичное наследие Прокофьева: краткий обзор

1.2. Стиль скрипичного письма композитора

**ГЛАВА 2. СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО ОР. 115**

2.1. Истоки и эволюция жанра сольной скрипичной сонаты

2.2. История создания и сценическая жизнь Сонаты Прокофьева для скрипки соло

2. 3. Музыкальные образы, драматургия и выразительные средства Сонаты

**ГЛАВА 3. ПРОБЛЕМЫ СОЗДАНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

3.1. Интерпретация Й. Сигети

3.2. Интерпретация Г. Бариновой

3.3. Интерпретация Г. Шахама

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

# ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** Скрипка занимает особое место в творчестве С.С.Прокофьева, выступая и как солирующий инструмент в сценических произведениях, и как участник камерных ансамблей, и как концертирующий инструмент. Его скрипичное наследие невелико по объему, однако требует постоянного осмысления в контексте всего творчества композитора и с позиции анализа различных исполнительских интерпретаций. Актуальность данной работы определяется необходимостью изучения сонаты для скрипки соло ор. 115 D-dur с точки зрения исполнителя.

**Степень изученности проблемы.**

В ходе работы над данным рефератом была широко использована литература о жизни и творчестве композитора – монографии И. Мартынова[1], И. Нестьева[2], капитальный труд Е. Долинской[3], главы, посвященные Прокофьеву, в учебнике «Русская музыка XX века»[4].

Специальной литературы, посвященной скрипичному творчеству композитора, очень немного. Прежде всего, это труды Я. Сорокера[5], которому также принадлежит книга о первом исполнителе сонаты ор.115 Й. Сигети[6]. Были также использованы статьи, освещающие отдельные грани композиторской техники (В. Блок, Т. Боганова, М. Арановский)[7]. Раздел об исполнительских интерпретациях был написан с опорой на указанные в списке литературы Интернет-ресуры и собственный исполнительский опыт.

---

[1] *Мартынов И.* Сергей Прокофьев: жизнь и творчество М., 1974
[2] *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2 изд. М., 1973
[3] *Долинская Е*. Театр Прокофьева. Спб., 2012
[4] История русской музыки в 10-ти томах. Том 10 Б: 1890-1917е. М., Музыка, 2004
[5] *Сорокер Я.* Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1965.
[6] *Сорокер Я*. Йожеф Сигети. М., Музыка, 1968
[7] *Арановский М.* Мелодика С.Прокофьева: Исследовательские очерки. М., 1969; *Блок В.* Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева // Музыка и современность Вып. 3. М., 1965;
*Боганова Т.* Национально-русские традиции в музыке С.С.Прокофьева. М. 1961

**Объект исследования** - соната для скрипки соло ор. 115 D-dur С.Прокофьева, а также интерпретации данной сонаты в исполнении Й. Сигети, Г. Бариновой и Г. Шахама. **Предмет исследования –** стилевые черты Сонаты как основа для создания исполнительской интерпретации.

**Цель исследования** - внести вклад в изучение проблем интерпретации Сонаты для скрипки соло ор. 115 D-dur С.Прокофьева. С этим связаны следующие **задачи**: рассмотрение скрипичного творчества в контексте камерного наследия композитора; выявление особенностей, присущих скрипичному стилю Прокофьева; обобщение характерных черт, исторически сложившихся в сонатах для скрипки соло; изучение истории создания и всесторонний анализ Сонаты; исполнительский анализ трех интерпретаций Сонаты.

**Методологической основой** данной работы являются принцип историзма, комплексный и системный подходы, а также теоретико-аналитические и исполнительские методы исследования.

**Научная новизна** работы обусловлена отсутствием специальных исследований, посвященных произведению, вопросам его интерпретации и сравнительному анализу звукозаписей крупнейших артистов современности.

**Практическая значимость** работы состоит в возможности ее использования исполнителями, применения в учебном процессе, а также при дальнейшем изучении, чтении лекционных курсов по истории скрипичного исполнительства и педагогики.

**Структура работы.** Реферат состоит из ведения, трех глав, заключения и списка использованной литературы. Объем - 52 страницы.

# ГЛАВА 1. СКРИПИЧНОЕ ТВОРЧЕСТВО ПРОКОФЬЕВА

## *1.1. Скрипичное наследие Прокофьева: краткий обзор*

Произведения для скрипки составляют самостоятельную и важную ветвь прокофьевского творчества не только и не столько в количественном отношении, сколько в значимости художественных достижений, новых преломлений традиционных жанров, самобытности скрипичного письма композитора. Оригинальное скрипичное творчество С. Прокофьева невелико по своим масштабам, оно включает в себя:

– два концерта для скрипки с оркестром (ор. 19, D-dur, 1916-1917 гг. и ор. 63, g-moll, 1935 г.)

– две сонаты для скрипки без сопровождения (ор. 56, соната для двух скрипок C-dur, 1932 г. и ор. 115, соната для скрипки без сопровождения D-dur, 1947)

– две сонаты для скрипки с фортепиано (ор. 80, f-moll, 1938-1946 гг., ор. 94bis, вариант флейтовой сонаты, D-dur, 1944 г.)

– пять мелодий для скрипки и фортепиано (ор. 35bis, 1925 г.) – вариант пяти песен без слов для голоса и фортепиано.

Прокофьеву не слишком свойственно камерное мышление, это композитор крупных масштабов. Тем не менее, он оставил в своем творческом наследии несколько замечательных камерно-инструментальных произведений. Это *Юмористическое скерцо для 4 фаготов, op. 12 bis, 1912; Увертюра на еврейские темы для кларнета, 2 скрипок, альта, виолончели и фортепиано c-moll, op. 34, 1919; Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альта и контрабаса g-moll, op. 39, 1924; Квартет № 1 для 2 скрипок, альта и виолончели h-moll, op. 50, 1930; Соната для 2 скрипок C-dur, op. 56, 1932; соната № 1 для скрипки и фортепиано f-moll, op. 80, 1938-46; Квартет № 2 (на кабардинские темы) для 2 скрипок, альта и виолончели F-dur, op. 92, 1941; Соната для флейты и фортепиано D-dur, op. 94, 1943; соната № 2 для*

*скрипки и фортепиано (транскрипция сонаты для флейты и ф-п.) D-dur, op. 94 bis, 1943-44; Соната для виолончели и фортепиано C-dur, op. 119, 1949*. К ним следует прибавить произведения для виолончели (*Баллада для виолончели и фортепиано c-moll, op. 15, 1912; Adagio из балета «Золушка» для виолончели с фортепиано, op. 97 bis, 1944*) и для скрипки соло (*Пять мелодий для скрипки и ф-п., op. 35 bis, 1925; Соната для скрипки solo D-dur, op. 115, 1947*). Последняя из них станет объектом нашего пристального рассмотрения во второй главе.

Несмотря на то, что камерные произведения Прокофьева, как правило, невелики по объему, в плане значительности содержания они не отстают от крупных симфонических полотен. Особенно к произведениям такого рода следует отнести скрипичную сонату № 1, квинтет, квартет № 1, сонату для двух скрипок.

Для композитора свойственно трактовать потенциал камерной музыки расширенно, как и ее образные сферы и жанровые рамки. Камерная музыка может вырасти в его мастерских произведениях до симфонических масштабов. Последние сонаты для фортепиано, сонату для виолончели можно назвать поистине сонатами – симфониями.

Камерная музыка в творчестве композиторов играет очень разную роль. В эпоху венских классиков вплоть до Л. ван Бетховена это была в основном прикладная музыка, служившая развлечением для высоких особ. В творчестве Бетховена наметился кардинальный поворот в сторону более серьезного содержания и высочайшего композиторского мастерства. Композиторы эпохи романтизма обратили пристальное внимание на камерно-инструментальное творчество в связи с изменившейся эстетикой, вниманием к внутреннему миру человека, для чего камерная музыка подходит как нельзя лучше (вспомним, к примеру, камерно-инструментальные ансамбли Ф. Шуберта). Во второй половине XIX века камерные произведения начинают состязаться в серьезности с симфоническим творчеством (ярким примером

является камерное наследие Й. Брамса). На рубеже XIX – XX веков отношение к камерности изменилось: если для некоторых (как, скажем, для А. Онеггера) это была своеобразная «лаборатория», область творческих исканий, то для Прокофьева более характерно возвращение в инструментальных ансамблях к образам, уже воплощенным им ранее в своих основных крупных творениях. Можно провести некоторые образно-стилевые параллели между его произведениями в крупных формах и камерными сочинениями: так, квинтет будто воссоздает лубочные пародии «Шута» «a la russe», много общего мы можем найти в суровой строгости концерта № 2 для фортепиано с оркестром и кантате «Семеро их»; виолончельная соната носит отпечаток богатырского эпоса в духе «Александра Невского», симфоний №№ 5 и 6; буйные и дерзкие образы «Скифской сюиты» возрождаются в квартете № 2; неоклассицизм «Классической симфонии» и комедия масок «Обручения в монастыре» нашли свое отражение в сонате для флейты и фортепиано.

В камерном творчестве сочетается отражение ведущих стилевых граней музыкального наследия Прокофьева, но также раскрывают и новые стороны его образно-музыкального мира.

Рассмотрим особенности скрипичного творчества композитора в следующем разделе.

### *1.2. Стиль скрипичного письма композитора*

Скрипичное творчество композитора вбирает в себя лучшие достижения мировой литературы для скрипки. Особенно сильно влияние русских композиторов, таких, как П.И. Чайковский, А.К. Глазунов, С.И. Танеев. При этом произведения Сергея Сергеевича остаются всегда узнаваемыми и носят неповторимый отпечаток яркого прокофьевского стиля. Его манера скрипичного письма в значительной мере отлична от театрально-виртуозного стиля зарубежных композиторов XIX века (например, Н. Паганини, А. Вьетана, Г. Венявского) и сменяет также позднеромантическую парадигму, представленную в творчестве Й. Брамса, Я. Сибелиуса, Э. Элгара.

Композиторский стиль Прокофьева, нашедший свое претворение также и в его скрипичных опусах, является сочетанием прогрессивных, новаторских находок и лучших традиций национального музыкального искусства.

Сергей Сергеевич, как широко известно из биографии, много лет жил за рубежом во Франции, Германии, США, знакомясь с новейшими тенденциями современного искусства и отбирая лишь то, что было ему близко и соответствовало высочайшим требованиям его художественно-музыкального вкуса. Это касается и трактовки выразительных и технических средств солирующего инструмента и всей специфики скрипичного стиля.

Прокофьев, по наблюдению Я.Л. Сорокера, «был одним из первых композиторов XX века, возвративших древнее скрипичное искусство в его естественное, веками определившееся лирически-эмоциональное “русло”»[8]. Инструмент зачастую выступает у Прокофьева в роли «лирического героя», выводящего выразительную кантилену. Это связано с тем, что во всем творчестве композитора очень сильна лирическая сторона. Таким образом, *лирическая* направленность является главенствующей в скрипичном наследии

[8] *Сорокер Я.* Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1965, с. 96

Прокофьева. Во многом этому способствует такое средство музыкальной выразительности, как мелодия. Прокофьев является одним из самых выдающихся мелодистов XX века, его мелодии всегда узнаваемы и свежи. Не случайно многие из самых высоких образцов своих тем Прокофьев поручил исполнению скрипки: вспомним, например, главную партию первой части и финала Концерта для скрипки № 1, Пять мелодий, темы сонаты для двух скрипок, главную и побочную 1 части и основную тему второй части Концерта для скрипки № 2, тему медленной части Первой сонаты. Список можно продолжать, расширив его перечислением тем, порученных скрипке в операх, балетах, симфониях композитора…

Свойственная Прокофьеву изобретательность в полной мере проявилась в том, как композитор обращается с инструментом, в глубоком понимании и мастерском применении специфических особенностей скрипки, использовании различных ее регистров и тембровых оттенков в тех или иных художественных условиях.

Например, лирической главной партии Концерта № 1 наилучшим образом подходит звучание и тембр первых трех позиций на струнах *a* и *d.*

Пример 1.1.

Другой пример применения разнообразия тембровых оттенков скрипки мы видим в главной партии Концерта № 2, звучащей томно и чувственно на «грудном» баске.

Пример 1.2. Концерт №2, ГП

Главная тема Третьей мелодии потребовала из-за своего резкого и взволнованного характера всего диапазона первой струны *е*.

Пример 1.3. Пять мелодий для скрипки и фортепиано, № 3

Композитор также искусно использует не только певучую сторону, но и жанрово-изобразительные возможности скрипки. В таких случаях ярко проявляется мастерство Прокофьева-рассказчика и живописца.

Прокофьеву принадлежит заслуга переосмысления всего арсенала скрипичной виртуозной техники. Композитор по-своему раскрыл ее художественный потенциал. Если взглянуть вглубь веков, мы увидим, что виртуозность весьма активно культивировалась и классиками, и позже, в эпоху романтизма, достигла своего апогея в творчестве Паганини, однако впоследствии стала вырождаться в формальный техницизм. Прокофьеву удалось простыми и скромными, но сильными средствами преобразить

разнообразную скрипичную технику и вдохнуть в нее новое высокохудожественное содержание. Все виртуозные элементы у композитора не выглядят анахронизмом, но всецело подчинены конкретным художественным задачам каждого произведения.

Однако не все современники Прокофьева оценили по достоинству новый подход композитора к скрипичной виртуозности. Так, например, Первый скрипичный концерт подвергся нападкам критики. Камил Белень отмечал, что «рядом с техническими трудностями нового прокофьевского опуса знаменитые “Трели дьявола” – не более чем детская игра»[9]. Но, проанализировав сочинение, можно прийти к выводу, что все виртуозные эффекты логически вытекают из образного содержания. Например, преобладающий в изложении главных тем высокий регистр скрипки лучшим образом соответствует возвышенному строю и просветленно-лирической музыке концерта.

Главная тема концерта становится итогом цикла и звучит в финале в крайне высоких регистрах солирующей скрипки; при этом ее сопровождают трели и тремоло, выполняющие образно-колористическую функцию.

Пример 1.4.

[9] *Сорокер Я.* Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1965, с. 101

Иная сфера применения таких необычных и смелых штрихов, как широкие скачки, pizzicato, glissando без указания исходного звука – фантастические образы концерта.[10] Можем вспомнить острые штрихи, saltando, tremolando, связанные с таинственными, подчас «бесовскими», фантасмагоричными образами, как, например, в скерцо Первого концерта.

Пример 1.5. Концерт № 1, скерцо

[10] Исследователи проводят некоторую параллель с фортепианной техникой Прокофьева и его излюбленными приемами – острым staccato, глиссандированием и др.

Подчас встречаются размашистые штрихи, олицетворяющие грубую, необузданную силу. Так, например, во 2й части Первого концерта использован штрих ⋂⋂⋂⋂ (вниз смычком, ударяя о струны).

Прокофьев применяет также и колористические штрихи, использованные впервые художниками-романтиками, такие как col legno или sul ponticello. Первый был применен впервые в Фантастической симфонии Г. Берлиоза, второй – Н. Паганини. Прокофьев впервые после Паганини употребил sul ponticello в сольной скрипичной музыке.

Нельзя не упомянуть также и внимание Прокофьева к скрытой полифоничности скрипичной фактуры. Примеры с неявным двухголосием крайне часты, одними из наиболее удачных являются проведения мелодии на одной струне с условной гармонизацией на других в репризе 1й части Второго концерта, а также отдельные фрагменты подробно рассматриваемой нами сонаты для скрипки соло.

Стиль скрипичных произведений не являлся константным на протяжении творческого пути и отразил естественные изменения в

художественных принципах композитора. Последний этап творчества, в который создавались Второй концерт, соната ор. 94 и рассматриваемая нами соната, отмечен стремлением к максимальной ясности музыкальных мыслей, прозрачности фактуры, скромности и большей точности выразительных средств. Современные критики не верили в искренность такого преображения автора «Шута» и «Скифской сюиты». Однако на более чем полувековом расстоянии очевидно, что Прокофьеву была свойственна тяга к классичности и стройности музыкального мышления, заложенная еще в раннем периоде его композиторского развития, так что такая эволюция воспринимается вполне закономерно. В следующей главе мы проанализируем произведение, относящееся как раз к последнему периоду творчества – сонату для скрипки соло ор. 115.

## Глава II. Соната для скрипки соло ор. 115 D-dur.

### *2.1. Истоки и эволюция жанра сольной скрипичной сонаты*

Становление жанра сонаты для скрипки соло относится к XVII веку, когда в инструментальной и вокальной музыке происходили процессы переработки жанров, сложившихся в эпоху Возрождения, и создания новых в границах своеобразия стиля барокко. Параллельно с формированием инструментального тематизма происходило освоение принципа концертирования, принципа сольности и технических возможностей тех или иных музыкальных инструментов, в том числе и скрипки. В сонатах для скрипки соло эпохи барокко нашли отражение такие эстетические идеи, характерные для этой эпохи в целом, как «философичность, склонность к пространным размышлениям о Бытие и Небытие, Жизни и Смерти, Грехе и Надежде на Спасение, Вере и сомнении».[11] К этому жанру обращались такие композиторы, как Г. Бибер, И. Вестхоф, Т. Бальтацар, Ф. Джеминиани, И. Пизендель. В итоге в XVIII веке можно говорить о трех основных моделях скрипичной сонаты, представленных в работах И.С. Баха, Г. Телемана, И. Хандошкина.

Скрипичные сонаты и партиты И. Баха многие исследователи рассматривают как комментарии к Евангелию. Они посвящены рождественским, страстным событиям и празднику воскресения, как утверждению идеи Вечности. Это единый метацикл, распадающийся на два подцикла из двух частей – sonata da chiesa и sonata da camera (церковная и камерная сонаты, противопоставленные друг другу). Именно в творчестве И. С. Баха соната приобретает четкую структуру: в центре цикла – фуга, во второй половине – ария, в завершении – финал, как символ вечного движения; при этом sonata da Chiesa каждый раз открываются малым полифоническим циклом из прелюдии и фуги, что является чисто баховской характерной

[11] *Нестеров С.* Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века. Автореф. дис… канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2009, с. 8

чертой. В партитах, наряду с сюитным принципом построения цикла, проглядывает форма второго плана – вариации, отраженные в ряде танцев – дублей.

Вторая модель представлена в творчестве Г. Телемана в сочинениях, написанных спустя 15 лет после баховского метацикла, уже в предклассическую эпоху. У Телемана двенадцать фантазий олицетворяют деяния двенадцати апостолов. Это очень компактные и светлые произведения. В основе – четкие по рисунку и ритмике и краткие фразы. Иногда композитор использует особенности церковной сонаты с медленной первой частью типа Adagio и фугированной второй, хоть и называет это фантазией. Часто он прибегает к концертной практике музицирования середины XVIII века, обращаясь к мазуркам, полонезам, тарантеллам в рамках сюитного принципа, формируя тип фантазии с чертами сонаты и сюиты. Подобно Баху, стиль изложения партии скрипки у Телемана полифоничен, усложнен скрытым двухголосием, интенсивной разработкой техники двойных нот и аккордов.

Третья модель сонат разработана в творчестве выдающегося русского скрипача и композитора И. Хандошкина. Для него характерна свободная комбинация церковной сонаты, барочной партиты и вариаций. Хандошкин применяет виртуозные способы игры на скрипке, идущие от Моцарта и Тартини. В его произведениях сочетаются классические и барочные черты. Можно утверждать, что И. Бах создал философскую концепцию трехчастного цикла сонаты, Г. Телеман предложил более светскую фантазию-сонату, а И. Хандошкин разработал синтетический вариант, соединив два основных стиля.

В XIX веке скрипка, с ее повышенной мелодичностью, активным интонированием каждого поворота мелодического голоса заняла исключительное положение в музыкальной культуре романтизма с его эстетическими принципами повышенной экспрессивности, эмоциональности. Кроме того, некоторые технические новшества способствовали особому положению в ряду всех инструментов скрипки: новый прямой смычок,

предложенный Туртом в конце XVIII века, изобретение подушечки и мостика. Все это позволило усложнить технические приемы игры на инструменте (стремительные пассажи, прыгучие и бросовые штрихи, певучая кантилена). Скрипке стало подвластно исполнение сложных масштабных, философски глубоких произведений с развитым гармоническим языком и сложным полифоническим звучанием. Однако в XIX веке так же активно меняется картина жанров. Если произведения для скрипки соло являлись в эпоху барокко довольно популярной сферой, то в XIX веке наблюдается отход от нее в сторону таких жанров, как концерты, каприсы, фантазии, вариации на темы из опер, поэмы, миниатюры, баллады. Значительную роль в панораме жанров играла соната для скрипки и фортепиано, мыслившаяся, как ансамблевое произведение со сложными концепциями дуэта, где скрипка не всегда играла главную роль.

При этом композиторы эпохи романтизма обратили свое внимание на творчество старых мастеров. Немалая заслуга в этом принадлежит Ф. Мендельсону, «открывшему» своим современникам творчество Баха. Выдающийся скрипач Й. Иоахим стал включать в свой репертуар партиты и части сонат для скрипки соло, постепенно входили в концертную жизнь и другие барочные произведения. Повышается интерес композиторов-скрипачей к полифоническим формам и использованию скрипки как многоголосного инструмента. Мы можем встретить в каприсах Донта, Крейцера. Соре, Венявского такие полифонические жанры, как фугато, каноны, вариации на ostinato – пассакалии и чаконы. Скрипичное искусство достигло новой степени технологического совершенства, что повлияло на возможности отражения в музыке скрытого многоголосия. Усложненный гармонический язык, разнообразные полифонические процессы, концептуальные открытия в разнообразных жанрах эпохи романтизма преломились и в жанрах для скрипки соло. Скрипка стала восприниматься не просто как виртуозный инструмент, но и как способный без поддержки

фортепиано или оркестра создавать и развивать масштабные философские концепции.

Рубеж XIX- XX веков стал временем нового взлета жанра сонаты для скрипки соло. Субъективные причины взлета скрипичной культуры наложились на объективные процессы развития искусства XX века, один из которых связан с проявлениями необарокко. Частным проявлением общего процесса стал расцвет жанра сонаты для скрипки соло.

Реформатором скрипичной сонаты на рубеже веков стал Макс Регер – немецкий композитор и дирижер, пианист и органист. Его приверженность стилю неоклассицизма может быть объяснена философскими предпочтениями: в его мировоззрении идеи неокантианства соединялись с религиозной философией протестантизма. 27 произведений для скрипки этого композитора демонстрируют продолжение традиций Баха, Моцарта, Брамса, Вагнера. Несомненно, доминировали черты баховского наследия: полифоническое мышление, обращение к жанрам прелюдии, фуги, чаконы, партиты, тематическая текучесть. Религиозно-философский характер творчества М. Регера предопределил значительную роль хорала, использование риторических фигур, соотносимых с сакральными символами. Два цикла (ор. 42 и ор. 91) активно используют образы креста, круга, радости и света, хаоса и ада, монограмму BACH и различные варианты собственной монограммы. Композитор активно обращается к актуальным жанрам романтизма – ноктюрну, романсу, мазурке, вальсу. Оба цикла завершаются чаконами, в отличие от Баха, у которого они занимали композиционно центральное место. Структурно произведения немецкого композитора часто следуют трем общим правилам: разработка главной и побочной темы первой части в последующих частях, «концентрическое расширение»; формирование главной партии финала в первых трех частях («интеграция»); выражение сверхсмысла как итога цикла. Одновременно следование наследию Моцарта проявляется в трактовке сонатного цикла, сонатного аллегро, формы рондо, в

строении средних частей. Знаковым можно считать это обращение на рубеже веков к знаковым фигурам Баха и Моцарта, чье творчество сильно духовными ориентирами, вечным миром гармонии. Сопоставление творческого пути И. С. Баха и И. Брамса можно наблюдать в ор. 42, где явны аллюзии и аналогии с творчеством этих композиторов. Идея Крестного пути Творца-Художника раскрывается в трагедийном цикле Первой сонаты, побочную партию выполняет Вторая, по-моцартовски легкая, разработка лежит на Третьей, наиболее сложной и разноплановой, реприза – Четвертая соната. Автор широко использует прием диалога эпох путем сравнения и сопоставления исполнительских приемов и скрипичной техники периодов романтизма, барокко и классицизма: во Второй сонате – Паганини, Крейслер, Донт, Венявский, в Третьей – легко узнаваемы Паганини (каприччио первой части) и Франк (каприччио финала, отдельные сюжеты поэмы «Проклятый охотник»). Второй цикл (ор. 91), состоящий из 7 сонат, раскрывает христиански идеи подобно циклу Гайдна «Семь слов Иисуса на кресте». Композиционное единство цикла обеспечивается общей ритмикой, интонацией, жанровым своеобразием.

Синтез барокко и классицизма ярко проявился в сольных сонатах И. Хиндемита – Сонаты ор. 31 посвящены скрипачам квартета, в котором играл Хиндемит: один был страстным поклонником Баха, второй – Моцарта и Бетховена. И хотя сонаты ориентированы на музыкальные пристрастия и исполнительские техники конкретных скрипачей, их образно-смысловые ориентации значительно шире. Скрипичный цикл является частью более широкого полотна, представляющий «групповой портрет» участников квартета. Диалог барокко, венской классики с современностью автор подчеркивает моделированием традиции сольных сонат Баха. Характеристики частей явно вязаны с партитой: «очень оживленные восьмые» (1 часть), «очень медленные четверти (вторая часть), «очень оживленные четверти» (третья часть) и т.д. Ассоциации с Бахом вызывают куранты и менуэты в Третьей

части, связь песенных интонаций с луром и ритмические группы гавота партиты № 3 в Четвертой части, а изящная цитата восточного характера, схожая с турецким барабанчиком из оперы «Похищение из Сераля», отсылает слушателя к Моцарту. Вторая соната ор. 31 № 2 для скрипки соло может считаться предшественницей полистилистики: хотя произведение и проникнуто барочными формулами, вариантами монограмм, здесь представлены технические приемы, интонационные рисунки, способы артикуляции разных эпох.

Концепция метацикла ярко воплощена в цикле 6 сонат для скрипки соло Э. Изаи – великого скрипача, композитора, дирижера, педагога и общественного деятеля. По его идее каждая соната должна была представлять творческий портрет виртуозов исполнителей – музыкантов, которых он хорошо знал, представителей разных национальных школ. Первая – это портрет венгра Й. Сигети – прекрасного исполнителя произведений Баха. Вторая рисует француза Ж. Тибо – его театральное мышление, символическая трактовка музыкальных образов. Третья – романтический портрет румына Дж. Энеску – его темперамент и виртуозность. Четвертая – Ф. Крейслер – ясность, строгость, уравновешенность. Пятая посвящена французу М. Крикбому, любимцу Дебюсси и Равеля – утонченность, изысканность. Шестая соната-поэма – своеобразный памятник испанскому скрипачу М. Квирога.

Хотя сонаты и посвящены разным людям и стилям, они едины своей атопортретностью, сильны индивидуальностью автора. Для Изаи-новатора характеры многозвучные аккорды с пятью-шестью звуками с различными структурами, сочетание позиционной комбинации пальцев (тонов, терций и т.д.) с открытыми струнами. В отличие от метацикла Баха произведение Изаи более четко следует струнному составу скрипки. Иная и структура: первая триада состоит из старинной сонаты партиры и поэмы-моноцикла, вторая – и партиты непрограммной, партиты программной, поэмы-моноцикла.

Завершение их едино: это поэмные моноциклы с чертами баллады (первая часть) и фантазии (вторая часть).

Метацикл Изаи представляет собой уникальное явление: это строго выстроенная концертная программа, дающая картину развития жанра сонаты, рисующая эволюцию исполнительской техники от барокко до первой трети XX века.

Ведущие композиторы XX века – А. Онеггер, С. Прокофьев, Б.Барток – работали в жанре сонаты для скрипки соло в контексте симфонических исканий. Так, для А. Онеггера его соната стала моделью Второй, Третьей, Пятой симфоний в интонационно-тематическом, ритмическом, гармоническом планах. Общая концепция цикла сонат схожа с «военными» симфониями и кантатой «Пляска мертвых», близка трактовками конфликта агрессивного общества и личностью художника-творца.

Соната для скрипки соло пианиста-виртуоза и композитора Б. Бартока является заключительным аккордом исканий первой половины XIX века. В его скрипичных сочинениях сочетаются концепции гармонии, формы, стиля с особенностями фортепианной стилистики и новаторской трактовкой достижений скрипичного искусства. В композиции сонаты проявилось и увлечение Бартока числовым рядом Фибоначчи: расположение кульминаций всех частей и отдельно взятых тем жестко фиксировано, четко рассчитано временные ресурсы каждой части единого целого. Автор использует достижения прежних эпох и обращается к разным типовым формам барокко – камерной и церковной сонате, чаконе (Первая часть), прелюдии, фуге (Вторая часть), токкате (Финал). Интонационный рисунок Сонаты допускает две возможные трактовки ее содержания и исполнения. Первая – идея преодоления Смерти (Первая часть), агрессии (Вторая часть) с помощью патриотизм (Третья часть), внутренних потенций личности (Четвертая часть). Вторая – акцент на мистический финал с некоторой незавершенностью конфликта Личности и Общества, мира человека и агрессивности

цивилизации. Во всех частях сонаты венгра Бартока опосредованно присутствует фольклорное начало, многие элементы народного происхождения.

Кульминацией развития жанра сонаты во второй половине XX века можно считать «Эхо-сонату» Р. Щедрина. Концепция этого произведения представляется перекличкой эпох, где переплетаются цитаты из сонат и партит Баха. Сочинение построено как воображаемый диалог скрипки реальной и скрипки мистической. Этот метод противопоставления позволяет сравнить образные сферы, тематизм, типы штрихов современности и прошлых эпох. Художественный мир героя постепенно становится упорядоченным, но потом вновь распадается. Однако цитаты Баха в партии ирреальной скрипки звучат как надежда на возможное возрождение мира и достижения покоя в душе художника.

***

В ряду обозначенных произведений для скрипки соло соната С. Прокофьева занимает свое место. Она адресована молодым исполнителям, не случайно поэтому она пронизана светом, отличается жизнелюбием, полна юношескими образами. К истории ее создания, а также к некоторым особенностям драматургического решения и скрипичного стиля мы обратимся в следующей главе.

## *2.2. История создания и сценическая жизнь Сонаты Прокофьева для скрипки соло*

Соната D-dur для скрипки соло была написана в последний этап творчества композитора. Это был чрезвычайно плодотворный период. После окончания окрестровки Шестой симфонии и набросков картины Военного совета в Филях для своей оперы «Война и мир», он сочиняет отрывки сонаты для виолончели, составляет из ранее написанных произведений сюиту «Вальсы» (три вальса из балета «Золушка», два вальса из оперы «Война и мир», «Мефисто – вальс» из музыки к кинофильму «Лермонтов»). Композитор спешил воплотить свои замыслы, коих было очень много, однако болезнь давала о себе знать – Прокофьев до конца дней работал при строжайшем медицинском режиме.

Примерно с 1947-1948 года Прокофьев почти не выезжал в город из своей дачи на Николиной горе. Святослав Рихтер, присутствовавший в 1947 году на праздновании пятидесятишестилетия композитора, так вспоминает дни на Николиной горе: «Помню раннюю весну, шоссе, поворачивающее к Николиной горе, переезд через Москву-реку на лодке... Сергея Сергеевича, идущего навстречу по саду, элегантный завтрак, устроенный на прохладной веранде...». В то утро Прокофьев обрадовал молодого пианиста драгоценным сюрпризом, показав ему наброски Девятой фортепианной сонаты: «Это будет ваша соната... Только не думайте, что будет на эффект... Не для того, чтобы поражать Большой зал»[12].

Период этот отмечен некоторой двойственностью. С одной стороны, внешне все обстоит благополучно. Приближалось празднование 30-летия Великой Октябрьской революции. Поступают заказы от некоторых концертных организаций с просьбой написать произведение в честь столь

[12] *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2 изд. М., 1973, с. 526

знаменательной даты. И хотя у Прокофьева уже имелась Кантата об Октябре, которую он предлагал к исполнению, он принял предложение Комитета по делам искусств, за лето 1947 года написав «Праздничную поэму» для оркестра и небольшую кантату «Расцветай, могучий край».

С другой стороны, в скором времени композитор испытал нападки властей и музыкантов в отношении своего творчества. После постановления ЦК ВКП 1948 года «Об опере “Великая дружба” В. Мурадели», в котором Прокофьев в числе других советских композиторов (Шостакович, Мясковский, Шебалин, Хачатурян) был раскритикован за «формализм», некоторые его сочинения были запрещены к исполнению. На Первом съезде Союза композиторов в том же году подверглись гонениям такие выдающиеся произведения, написанные незадолго до того, как Шестая симфония (1946) и опера «Повесть о настоящем человеке».

На фоне несправедливого обвинения, гонений со стороны коллег и бывших друзей (Б. Асафьев), на фоне запрета к исполнению ряда сочинений Прокофьев не утратил своего оптимизма и жизнелюбия, не опустил руки, но продолжал творить.

Незадолго до гонений, в летние месяцы 1947 года родилась соната ор. 115. Удивительно, что такое светлое и яркое мажорное сочинение появилось в столь непростые для композитора годы. Хотя соната не занимает такого важного положения, как другие крупные сочинения этого периода, она заслуживает особого внимания, ознаменовывая вместе с Виолончельной сонатой ор. 119 и Сонатой для фортепиано № 9 новые грани стиля позднего творчества Прокофьева, «отмеченного светлым умиротворением и умудренностью мысли. Все меньше привлекают его виртуозные трудности, драматические эффекты. Лирика становится более созерцательной, порой по-осеннему блеклой, фактура облегчается до строжайшей экономии»[13].

[13] Там же, с. 526

### *2.3. Музыкальные образы, драматургия и выразительные средства сонаты*

Новый камерный стиль Прокофьева отразился в сонате на простоте светлых образов, ясности и демократичности музыкального языка, компактности и лаконичности, а также известной «квадратности» музыкальных тем и фраз. Все эти черты могут вызвать в памяти «неоклассический» период творчества композитора. Здесь ясно слышится диалог с венско-классической эпохой, с Моцартом. Параллель этого сочинения и произведений Моцарта дает основания подчеркнуть театральность мышления, тесное взаимодействие чисто инструментальных и театральных жанров. Можно уловить в некоторых фрагментах интонационные элементы из оперы «Семен Котко», балетов «Золушка», «Ромео и Джульетта», «Сказ о каменном цветке», оратории «На страже мира».

Сам композитор отмечал: «Я ясно представляю ее в исполнении унисона молодых скрипачей, быть может, воспитанников одной из наших музыкальных школ»[14].

В отличие от других композиторов XX века, писавших сонаты для скрипки соло, которых привлекала возможность максимально показать все виртуозные возможности инструмента, стиль Прокофьева в этой сонате далек от концертного виртуозного блеска, что отнюдь не означает отсутствие технических трудностей. Основным свойством этого произведения является камерность.

Многие композиторы стремились воскресить барочный стиль сонат в XX веке; так, например, соната П. Хиндемита явно отсылает к опыту сольных сонат и партит И. С. Баха. Даже у Б. Бартока, написавшего в 1944 году крайне трудную сонату для соло скрипки специально для Иегуди Менухина, есть

[14] *Сорокер Я.* Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1965, с. 89

четко слышимые отсылки к реконструкции старинного инструментализма эпохи барокко.

Неоклассицизм в наследии Прокофьева имеет огромное значение; в скрипичном творчестве о нем можно говорить в связи со Второй скрипичной сонатой. По музыкальному языку соната соло Прокофьева примыкает в целом к «классицистической» линии своего творчества. Однако, в отличие от своих современников, также писавших сонаты для скрипки соло, Прокофьев далек от идеи реставраторской стилизации, хоть мы и найдем некоторые приметы эпохи барокко в фактуре и «бахизмы» (например, фигурации первой части). Здесь слышна, прежде всего, русская национальная интонационная основа, органично сливающаяся с неповторимым и узнаваемым характером тематизма, присущим только Прокофьеву.

Тональность сонаты D-dur, одна из наиболее популярных и удобных для скрипичной музыки. В произведении господствует светлый мажорный колорит.

Цикл представляет собой миниатюрную трехчастную структуру. Первая часть – сонатная форма; вторая часть – медленные лирические вариации; третья часть – быстрый радостный финал.

Первая часть крайне компактна. Это сонатная форма, но не allegro, а moderato. Открывается соната тремя разложенными «интрадными» аккордами D к основной тональности, создающими театральный эффект поднимающегося занавеса. Главная партия – гибкая и прихотливая мелодия, основанная на квартовых нисходящих интонациях и примыкающих к ним форшлагах. Изложение здесь преимущественно одноголосное, изредка встречаются двойные ноты для создания гармонической полноты. Можно уподобить аккорды и продолжение темам эпохи барокко, построенным по принципу «ядро - развертывание». Но если барочные темы были направлены на показ тональности, то у Прокофьева собственно тоническая гармония появляется не сразу, а только в продолжении темы в третьем такте.

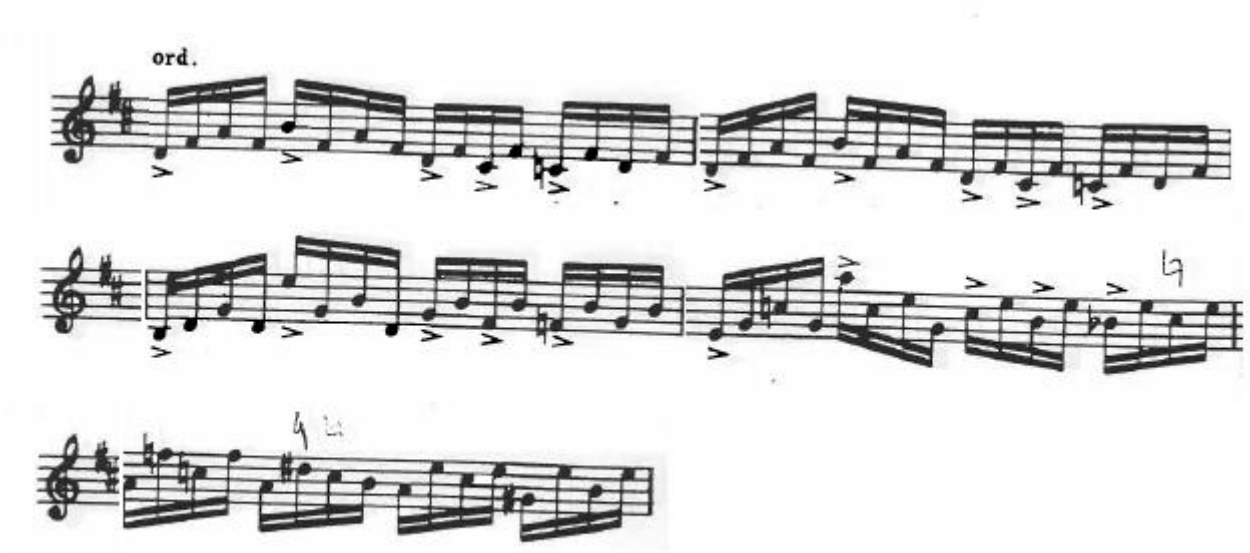
Пример 1. I часть. Главная партия, начало

Второе предложение главной партии начинается также с аккордов, но имеет другое продолжение: мелодия приходит к первой самой высокой ноте – $g^3$, гармония усложняется, появляется медиантовое соотношение D-dur – B-dur, приводящее к ум. вв. 7 D основной тональности с пониженным терцовым тоном, с указанием игры у колодки (al tallone). Каждое из 2-х предложений главной партии завершает активная фигура две шестнадцатых – две восьмых, повторяющаяся на одной ноте.

Пример 2. I часть. Главная партия, 2 предложение

Связующая партия напоминает барочные общие формы движения со скрытым двухголосием и акцентными первыми нотами в группе четырех шестнадцатых. Постепенно захватывая все больший диапазон, она модулирует в тональность D – A-dur и подводит гаммообразным и хроматическим ходом к побочной партии.

Пример 3. I часть. Связующая партия (фрагмент).




Побочная партия – лирическая одноголосная прозрачная мелодия с чертами ладовой переменности (A-dur – fis-moll). Как и главная партия, она имеет квадратную структуру, однако по форме развернута гораздо больше, нежели первая тема: если главная представляет собой по форме период из двух сходных предложений, то побочная разрастается до миниатюрной простой трехчастной разомкнутой формы, переходящей в заключительный раздел. Первая часть – quasi-период из двух предложений, середина формы – секвенция в двух звеньях на восходящем пассаже.

Пример 4. I часть. Побочная партия.

Реприза возвращает начальный элемент мелодии на октаву ниже, при этом в него вторгается и динамически, и фактурно контрастный элемент – несколько «гармошечно-балалаечное» аккордовое тематическое образование с оттенком миксолидийского лада. Поначалу оно ненадолго прерывает побочную партию (лишь на один такт), однако затем разрастается, образуя фактически заключительную. Единственная во всей экспозиции динамика ff достигается именно здесь в самой высокой мелодической точке – как и в начале экспозиции, это $g^3$. Резкий гаммообразный спуск до D к основной тональности (*a* tremolo) подводит к разработке, начинающейся после двойной черты.

Пример 5. I часть. Заключительная партия.

Разработка первой части сонаты сравнительно лаконична. Она объединяет интонации всех тем экспозиции.

Открывается разработка «бахианскими» фигурациями из связующей партии в тональности доминанты. Плавно уводящий гармонический ход на мотивах побочной партии приводит к $DD^{\uparrow III}$ по отношению к основной тональности.

Пример 6. 1 часть, начало разработки

Ввиду отсутствия в цикле отдельной части скерцо, эту функцию берет на себя разработка первой части. Квартовые ходы из главной партии с форшлагами, занимавшие в начале один такт, в разработке получают широкое развитие, приводя к секвенции по полутонам на мотивах фигураций шестнадцатыми:

Пример 7. 1 часть, 2 раздел разработки

Заключительный раздел разработки проводится на тоническом органном пункте с двойными нотами. Прокофьев использует технику скрытого двухголосия и полифонизацию фактуры.

Пример 8. 1 часть, разработка, предыкт

Нарастание звучности ведет к главной вершине всей первой части – проведению побочной партии в тональности F-dur в ложной репризе. Облик темы сильно меняется: если в экспозиции она имела характер нежного напева, близкого к народным мелодиям, то здесь, благодаря использованию двойных нот, октав и дублирования дополнительными шестнадцатыми, тема приобретает торжественный и гимнический оттенок.

Пример 9. 1 часть, реприза, побочная партия

Главная партия проводится без существенных изменений. Зона побочной партии расширена и приводит к репризному проведению побочной партии с необходимыми тональными изменениями.

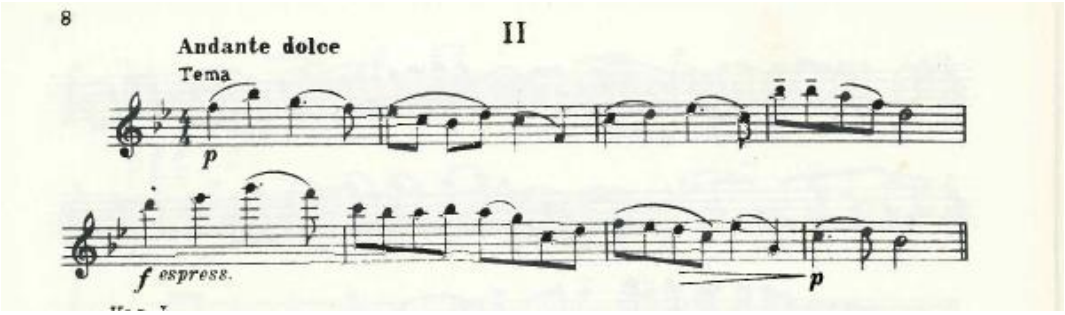
Пример 10. 1 часть, реприза, зона связующей партии

Часть завершается небольшой кодеттой, повторенной дважды, на тоническом органном пункте, создающем два фактурных пласта – мелодический (сверху) и остинатный (повторяющаяся фигура «две шестнадцатые - восьмая» или «две восьмых»). В качестве «поклона» использован аккордовый мотив, открывавший первую часть сонаты. Первая часть эффектно обрывается на тремолирующем звуке $d^2$.

Пример 11. 1 часть, кодетта.

Вторая часть сонаты представляет по форме тему с вариациями. Тональность части – большая субмедианта B-dur. Сама тема определяет облик всей части, являющейся лирическим центром сонаты. Тема носит светлый характер и является типичным образцом прокофьевской широкой кантилены.

Пример 12. II часть, главная тема




Изложение темы в первом проведении максимально просто и бесхитростно: это одноголосная мелодия песенного характера

преимущественно в верхнем диапазоне с квадратной структурой и четким членением на два предложения.

В первой же вариации мелодия претерпевает сильные видоизменения. Опорные звуки в первом предложении переносятся на октаву вниз, при этом мелодическая линия «расцвечивается» шестнадцатыми с паузами после каждой группы длительностей, что придает вариации взволнованно-трепетный характер. Группы шестнадцатых представляют ходы по аккордовым звукам и, таким образом, создают гармонизацию мелодии и делают ее более рельефной, объемной.

Пример 13. II часть, вариация I, 1 предложение

Второе предложение ближе по изложению к оригинальной теме: вновь возвращается высокий регистр, диминуирование происходит только в пятом и шестом тактах, а также в каденции (изящное групетто).

Пример 14. II часть, вариация I, 2 предложение

Вторая вариация еще дальше уходит от прототипа. Прокофьев обозначает характер вариации – Scherzando; происходит смена размера – переменный размер 12\8 и 6\8 вместо 4\4. Опорные звуки теряются в мелодической линии, раскиданной на две октавы. Структура периода меняется: из-за переменного размера и расширения внутри каждого предложения тактов оказывается 10 вместо 8.

Линия скрытого двухголосия, намеченная еще в первой вариации, получает здесь свое продолжение. Особенно это заметно во втором предложении, где верхний пласт составляет мелодическая линия (с залигованными звуками), а нижний – аккордовые звуки, «гармонизующие» мелодию. В мелодию также встраиваются неаккордовые звуки – повышенные ступени, придающие большую изысканность и капризность мелодии.

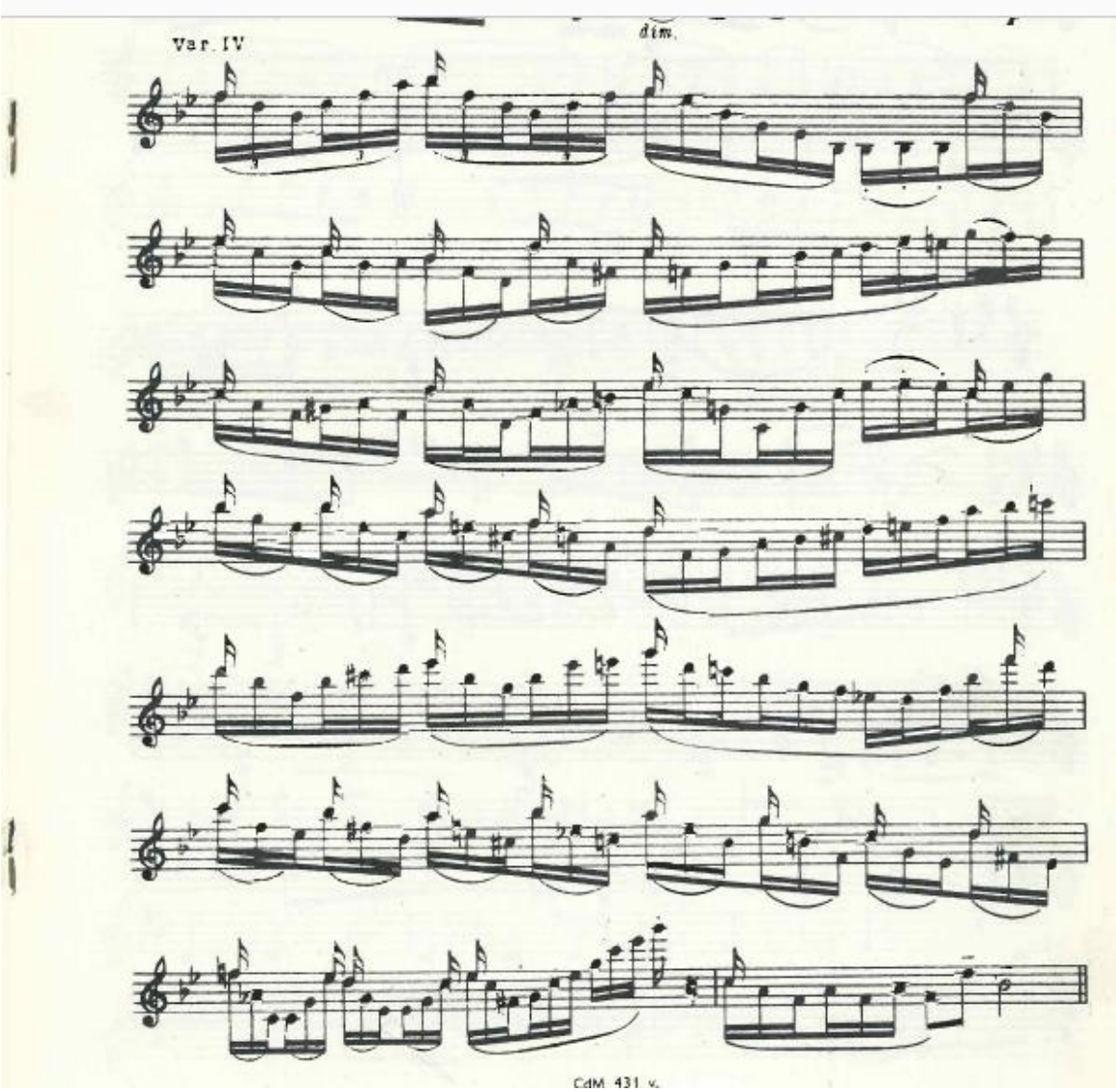
Пример 14. II часть, вариация II.

Центральная вариация составляет резкий контраст по отношению ко всей остальной части. Это единственная минорная (в одноименном миноре) вариация. В плане движения мелодической линии она ближе остальных к изложению темы в самом начале: здесь нет скрытого двухголосия, диминуирования, однако есть альтерированные ступени, какие встречались в предыдущих вариациях. Из-за переноса на октаву ниже всей мелодии тема приобретает матовое звучание, подходящее для бемольной минорной тональности.

Пример 15. II часть, вариация III.

Предпоследняя вариация объединяет тенденции гармонизации мелодии со скрытым двухголосием и диминуирование (на этот раз триоли шестнадцатых). При этом почти все опорные звуки темы сохраняются на тех же долях в том же регистре, что и при первом проведении.

Пример 16. II часть. Вариация IV.



В последней – пятой – вариации мелодия звучит максимально близко теме, однако здесь представлено полноценное двухголосие с двойными нотами. Первое предложение звучит на октаву ниже, но резкий восходящий «взлет» тридцатьвторых в конце подводит мелодию на высоту третьей октавы, при этом на два такта Прокофьев выключает двухголосие, так как в этом регистре тема звучит ярко и экспрессивно и без контрапункта. Завершается часть скромной каденцией и тихими аккордами pizzicato.

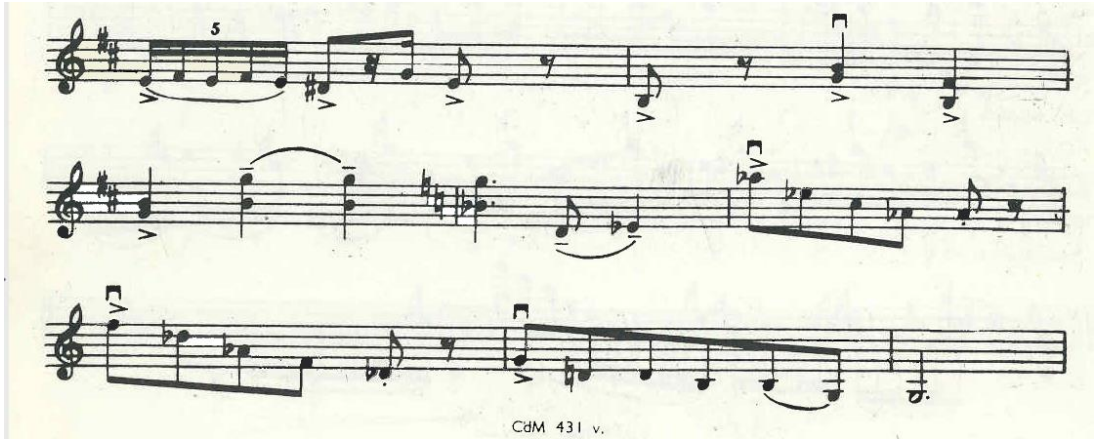
Пример 17. II часть, вариация V.

Финал возвращает яркие танцевальные образы первой части. В главной теме финала отчетливо слышны характерные признаки мазурки: затакт, типичный ритм с пунктиром на второй доле, акценты то на сильной, то на слабой долях, смелые скачки и синкопы. Часть носит помпезный, энергичный и целеустремленный характер во многом из-за открывающей ее главной темы.

Пример 18. III часть, главная тема, 1-е предложение.

Первое предложение сразу же представляет разнообразные типы мелодического движения: «расшифрованная» трель в первом такте, двойные такты с «перекрещивающимися» голосами во втором, «взлеты» и «падения» на полторы октавы в четвертом и шестом. Второе предложение структурно дублирует первое, но более разнообразно в плане гармонии и альтераций в связи с отклонением во вторую ступень основной тональности (e-moll), а затем и появления гармоний области тритонанты.

Пример 19. III часть, главная тема, 2-е предложение.



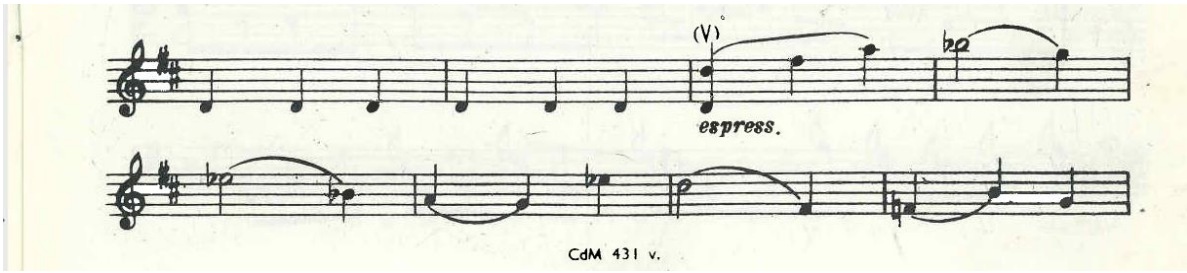

Связующая тема проходит на доминантовом органном пункте. При этом некоторые элементы роднят ее с главной темой – это движение

восьмыми, однако если в главной теме это были аккордовые взлеты, то в побочной – поступенные нисходящие ходы. В рамках связующей темы развиваются основные мотивы главной темы.

Пример 20. III часть, связующая тема.

Побочная тема оттеняет мазурочную по характеру – это более задумчивая мелодия с прихотливым извилистым рисунком и отклонениями во II↓ ступень. При этом она остается в рамках основной тональности всей части и так же, как и главная тема, четко членится на два предложения, второе из которых подводит к началу эпизода (форма части – сложная трехчастная с развитым эпизодом и кодой).

Пример 21. III часть, вторая тема.



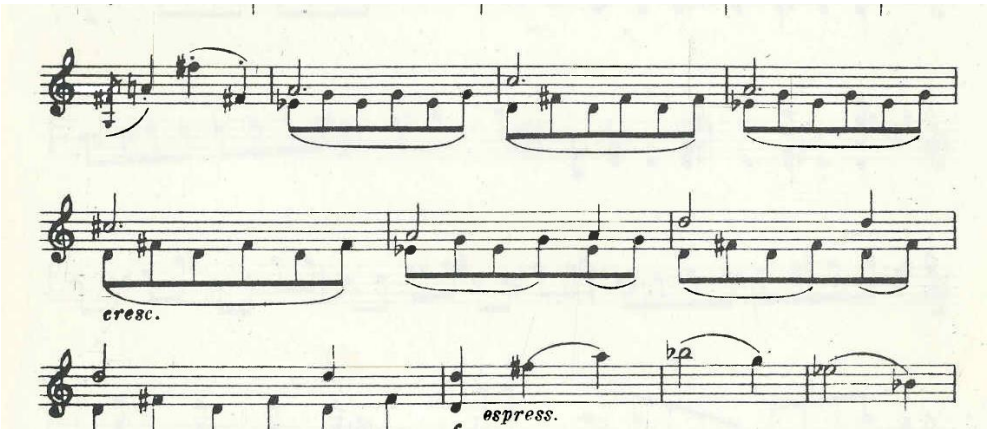

Эпизод проводится в одноименном миноре и резко контрастирует первой части формы. Меняются темповое и характерное обозначения (Allegro precipitato вместо Con brio), размер (2\2 вместо 3\4), лад (d-moll вместо D-dur).

Пример 21. III часть, эпизод.

Эпизод привносит новую волну развития с его взлетами и пассажами, а также обилием скрытых подголосков, напоминающих о некоторых эпизодах первой части. Внутри эпизода есть своя внутренняя граница, которую определяет смена тональности – c-moll. Завершение эпизода плавно подводит к ходу в основную тональность.

Главная тема проведена в репризе без изменений, зато связующая расширена. В ее мелодические линии внесено разнообразие: выдержанный звук проводится теперь не только в нижнем голосе, но и составляет верхний мелодический пласт.

Пример 22. III часть, связующая партия (реприза).



Изменения в побочной партии касаются только второго предложения – мелодическая линия поначалу уходит наверх, а затем плавно опускается, подводя к коде.

Пример 23. III часть, побочная партия (реприза).

Венчает финал и всю сонату светлая, торжественная и бравурно-виртуозная кода, основанная на материале эпизода. Игра мажоро-минора и аккорды по всем четырем струнам усиливают ее эффектность.

Пример 24. III часть, кода.

Весь цикл объединен торжественными интонациями и мотивами. Соната открывается «блестящими» фанфарами и завершается близкими по изложению аккордами. Соната для скрипки соло ре мажор – одно из самых светлых, радостных и ярких произведений С.С. Прокофьева.

***

Как это ни удивительно, соната является не самым репертуарным произведением композитора. Возможно, сказалось непривычно «скупое» и линейное письмо и звучание скрипки, или невнимательным слушателям ладовая структура музыки кажется несколько простоватой, пресной по сравнению с другими произведениями композитора.

Прокофьев изначально поставил перед собой особую исполнительскую задачу, предназначив эту пьесу не только и не столько для одного солиста, сколько для ансамбля исполнителей, играющих ее в унисон. Это была любопытная практика, одно время популярная в советские годы. Подобные ансамбли из двадцати – тридцати юных артистов не раз выступали на торжественных концертах в Большом театре с исполнением сольных пьес Баха, Генделя и других старых мастеров. Первое исполнение данной сонаты состоялось именно в таком формате – ансамбль скрипачей выступил с ней в Малом зале Московской консерватории весной 1960 года. Однако практика ансамблевого исполнения не вошла прочно в концертную жизнь. Напротив, сонату соло исполняют в большинстве случаев именно сольно, так как она дает массу возможностей для создания индивидуального прочтения произведения. То, как интерпретировали данный опус выдающиеся исполнители, мы раскроем в следующей главе.

## *Глава III. Проблемы создания исполнительской интерпретации*

### *3.1. Интерпретация Й. Сигети*

*Йожеф Сигети* (1892-1973) – продолжатель высоких традиций венгерского скрипичного искусства. Получив первые уроки музыки у отца – профессионального музыканта, Йожеф поступил в Будапештскую академию музыки в класс видного венгерского скрипача Енё Хубаи. В десятилетнем возрасте впервые выступил перед широкой публикой, в возрасте 13 лет дал сольный концерт в Берлине. Выступление вызвало одобрение Йозефа Иоахима и предложение стать его учеником. С 1907 года Сигети несколько лет провел в Великобритании, где вел активную концертную деятельность, выступая с Ферруччо Бузони, Майрой Хесс и др. Непродолжительное время после окончания Первой мировой войны Сигети являлся преподавателем Женевской консерватории, однако в 1920х вернулся к концертной деятельности по всей Европе, а с 1930х – и по всему миру (Восточная Азия, Австралия, Новая Зеландия и Южная Америка). Сигети переехал в США в 1940 году, где познакомился с Белой Бартоком, творчество которого он высоко почитал. Во второй половине 1950х скрипач покинул сцену, переехав в Швейцарию и посвятив себя написанию мемуаров и методических пособий.

Сигети высоко ценили современники. Как отмечает Я. Сорокер, «Рихард Штраус считал его исполнение Скрипичного концерта И. Брамса потрясающим; Леопольд Стоковский назвал его великим артистом; Золтан Кодай писал: “Я наблюдаю за ним уже 60 лет <…> и не удивляюсь тому, что он словно играючи одолевает все технические трудности…Замечательно то, что в его исполнении говорит сама человеческая душа”».[15] Композиторы вдохновлялись его игрой на создание новых опусов: так, Эжен Изаи под впечатлением от исполнения Сигети сонат и партит для скрипки соло И.С.Баха написал и посвятил ему одну из своих шести сонат для скрипки соло.

[15] *Сорокер Я*. Йожеф Сигети. М., Музыка, 1968, с. 5

Сигети был большим поклонником и пропагандистом творчества С. Прокофьева. Он сыграл значительную роль в утверждении в концертной жизни всех без исключения скрипичных произведений, вышедших из-под пера композитора. В 1920 году он познакомился впервые с творчеством Прокофьева через Первый скрипичный концерт. Сигети стал тем музыкантом, который смог убедительно и ярко представить его публике и способствовать распространению концерта в европейском масштабе.

Именно Йожефу Сигети принадлежит первенство в записи сонаты ор.115. Запись была осуществлена 1 апреля 1954 в нью-йоркской студии Columbia. К сожалению, с записью в его исполнении возникли большие сложности. Библиотек и заведений, в которых была бы доступна данная пластинка, оказалось всего два – Московская консерватория и Российская государственная библиотека им. В. Ленина. При этом в РГБ не оказалось необходимого оборудования для ее прослушивания, а пластинка в консерватории оказалась «битой», и запись проигрывалась рваными кусками.

Однако по тем фрагментам, которые удалось прослушать, можно составить впечатление о данном исполнении. Прежде всего, обращает на себя внимание крайне умеренный темп. Примерный хронометраж составляет 14 минут. Исполнитель точно следует композиторскому тексту и указаниям. Начальные аккорды в первом такте играются ровно, без замедлений, короткие форшлаги – строго в едином темпе, в арпеджио выигрывается каждая нота. В разработке то же касается и двойных нот: все они составляют не просто фон, общие формы движения, а мелодизированную и гибкую фактуру. Вариации второй части звучат в беспрекословном соответствии с авторским текстом – особенно важна артикуляция исполнителя и четкость таких штрихов, как staccato и marcato. Финал выдержан в блестящей и насыщенной звучности.

### *3.2. Интерпретация Г. Бариновой*

Галина Всеволодовна Баринова (1910 - 2006) – одна из ярчайших исполнительниц русской скрипичной школы XX века. Ее исполнительское искусство – «звучащая страница истории отечественной музыкальной культуры»[16]. Родившись в семье музыкантов, она дебютировала как солистка в 10 лет, совершенствовала свою игру в Париже в классе Жака Тибо. Окончила Ленинградскую консерваторию, брала уроки у Л. Цейтлина, вела, помимо концертной, преподавательскую деятельность и почти полвека преподавала в МГК и ЦМШ.

В репертуар Бариновой входили не только популярные и часто исполняемые произведения (такие, как концерты Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона, И. Брамса, А. Дворжака, Я. Сибелиуса, с которым она лично познакомилась во время гастролей в Финляндию, К. Сен-Санса, П. Чайковского, А. Глазунова, А. Хачатуряна, Д. Шостаковича), но и менее известные широкой публике (концерты М. Карловича и М. Старокадомского, Фантазия на русские темы Н. Римского-Корсакова, сочинения И. Хандошкина, пьесы Ф. Делиуса, Х. Монастерио, Х. Манона, Т. Аулина, Й. Уайта и *Соната для скрипки соло С. Прокофьева*).

Стиль скрипачки сформировался под влиянием польской, французской и русской школ. Для исполнительской манеры Бариновой характерны «незаурядная техника, лёгкость штрихов, певучий закруглённый тон, вдумчивая трактовка»[17]. Пресса также отмечала, что «её игра согрета, хоть не оформившимся ещё, но искренним художественным темпераментом»[18].

Мы можем найти отражение вышеперечисленных черт в исполнении Бариновой Сонаты ор.115, осуществленную на одном из концертов и выпущенную в виде пластинки студией «Мелодия». Хронометраж записи

[16] http://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=135499
[17] https://ru.wikipedia.org/wiki/Баринова,_Галина_Всеволодовна
[18] Там же

составляет 13.25 мин. Вновь обращает на себя весьма умеренный темп и, можно сказать, некоторая степенность игры. Время звучания форшлагов крайне мало, акцент сделан на звуках, к которым эти форшлаги примыкают. Звуки на баске скрипки исполнены подчеркнуто сухо и отделено от основной мелодической линии, арпеджио в связующей партии идут в строгом ритме, и подход к побочной осуществляется почти без замедления. Однако побочная отделена от предыдущего текста четко слышимой сменой тембра. Особенно деликатно и нежно исполняются верхние звуки (*fis*$^3$). «Гусельные» аккорды звучат нарочито грубо и смело, с широким штрихом.

В начале разработки наблюдается некоторое оживление темпа; форшлаги более отставлены от примыкающих звуков. В коде исполнительница делает небольшое замедление, что дает эффект расширения музыкального времени к концу.

Тема второй части звучит в ее исполнении особенно проникновенно. В каждой вариации она меняет характер звучания, подчеркивая многоликость темы в обработке композитора. Особенно эффектно звучит IV вариация с танцевальным движением триольными шестнадцатыми. По тому вниманию к звуку и особенной аккуратности исполнительницы к штрихам именно в этой части можно сделать вывод о центральном значении медленной части для нее.

Финал в ее исполнении отличает плотное звучание и использование отрывистого штриха. Особенно слышна полифоничность фактуры во фрагменте с огранным пунктом на струне *g*. Яркость звучности и «изюминку» придает использование pizzicato в некоторых двойных нотах, отсутствующее в авторском тексте. Смена размера в средней части вызывает и резкую смену темпа, который перейдет и в коду, венчающую произведение виртуозным бегом.

### *3.2. Интерпретация Г. Шахама*

В качестве автора третьей исполнительской интерпретации был выбран современный израильско-американский скрипач Гил Шахам (р. 1971). Он признан одним из виртуозных и наиболее обаятельных скрипачей нашего времени. Он родился в семье ученых и начал занятия музыкой в возрасте 7 лет в классе Сэмюэля Бернстайна в Иерусалимской Академии Музыки и Танца. Некоторое время обучался в музыкальной школе Аспена, затем в Джульярдской школе в Нью-Йорке и Колумбийском университете.

Шахам концертирует с Нью-Йоркским Филармоническим оркестром, а также симфоническими оркестрами Нового Света, Бостона, Филадельфии, Сан-Франциско, Сент-Луиса, Милуоки, Нью-Джерси и Далласа. В его репертуаре. Скрипачом осуществлены записи более чем 25 концертных и сольных компакт-дисков, в том числе, запись сонаты ор. 115 Прокофьева (1995).

Хронометраж записи составляет 11.10 – самый короткий из всех рассматриваемых нами. Первые аккорды исполнены значительно более свободно и с расширением к верхней ноте ($a^2$). Форшлаги же, наоборот, звучат в более оживленном темпе и намеренно вразнобой. Перед связующей партией сделана ощутимая цезура, а в ее конце перед побочной большое замедление. Контраст динамики при исполнении нежной мелодии побочной и «гусельных аккордов» усилен и подчеркнут. Разделяющая экспозицию и репризу нота *a* и отраженная в нотах двойной чертой граница выделены люфтом перед началом разработки. Двойные ноты ложной репризы побочной сыграны фанфарно и очень ярким звуком. В коде подчеркнут органный пункт Т, а финальная нота звучит пронзительно и броско.

Совсем по-иному звучит скрипка во второй части. Тема проведена выразительно и выпукло. Первая вариация продолжает мягкое звучание темы, вторая – напротив, с резким и ярким звуком; третья – с меланхолическим звучанием и замедлениями; четвертая – в духе легкого воздушного скерцо или

каприччио, а финальная – с плотным и сочным звучанием двойных нот и верхних звуков.

Финал предельно насыщен контрастами динамики и плотности звука. Примечательно, что скрипач не трактует, как в рассмотренных выше интерпретациях, среднюю часть как нечто чуждое и вторгающееся; для него это как продолжение первого раздела – конфликт темпа или динамики отсутствует.

В целом, в прочтении Шахама соната предстает блистательным и очень эффектным произведением. Увлечение, с которым играет музыкант, передается и слушателю.

# Заключение

Творчество С. Прокофьева в области скрипичного мастерства показывает, что композитор обладал самобытным и индивидуальным почерком и скрипичным стилем, который в отражал типичные для него черты эстетики и музыкального языка. Это рельефный тематизм, яркость и броскость мелодий, лаконичность образов, чеканный и волевой ритм, красота и простота мелодики, ясность гармонического мышления, все виды юмора от добродушного подтрунивания до сарказма, сдержанность, искренность эмоций и человечность.

Соната для скрипки соло – жанр, к которому после творчества И.С. Баха (а в России И.Е. Хандошкина) композиторы обращались сравнительно редко. Лишь в XX веке наметилась тенденция возрождения жанра в творчестве Изаи, Бартока, Хиндемита. Соната для скрипки соло D-dur С. Прокофьева влилась в русло этой тенденции, имея при этом свои особенности: классичность, простота, ясность гармоний. Можно назвать ее примыкающей к «неоклассическим» произведениям композитора.

Интересно проследить за тем, как с течением времени менялись исполнительские трактовки скрипачей разных школ: от буквального следования тексту у Сигети - через некоторые отступления и, условно говоря, вольности у Бариновой и, наконец, к наибольшей свободе у Шахама. Вероятно, причину следует искать в тех целях, которые ставили перед собой исполнители: для Сигети было важным донести до слушателя текст Прокофьева в неизменном виде для знакомства впервые; можно предположить, что Баринова, подразумевая, что слушатель знает сонату, пыталась преподнести ее в несколько ином, менее скованном, лирическом свете с приматом второй части; Шахам трактует всю сонату как блестящее произведение, и его исполнение нацелено на то, чтобы вовлечь слушателя в ее виртуозный поток.

Обратим внимание на то, что Прокофьев не дает строгих указаний темпа (кроме первой части и среднего раздела финала). Есть указания штрихов, почти не встречаются указания замедлений. Таким образом, соната дает большой простор для фантазии скрипача и его исполнительской воли. Задуманная изначально лишь как инструктивная пьеса для молодых скрипачей или скрипичного унисона, при умелом и внимательном исполнительском прочтении она может стать маленькой, но яркой «жемчужиной» концертной программы.

## Список использованной литературы

1. *Арановский М.* Мелодика С.Прокофьева: Исследовательские очерки. М., 1969.

2. *Блок В.* Особенности варьирования в инструментальных произведениях Прокофьева // Музыка и современность Вып. 3. М., 1965.

3. *Боганова Т.* Национально-русские традиции в музыке С.С.Прокофьева. М. 1961.

4. Галина Баринова. Музыка и слово // Ред.-сост. Е.Л.Сафонова. М., 2012.

5. *Глиэр Р.* Воспоминания о С.С.Прокофьеве // СС Прокофьев Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2. М., 1961.

6. *Долинская Е*. Театр Прокофьева. Спб., 2012.

7. История русской музыки в 10-ти томах. Том 10 Б: 1890-1917е. М., Музыка, 2004

8. *Мартынов И.* Сергей Прокофьев: жизнь и творчество М., 1974.

9. *Нестьев И.* Жизнь Сергея Прокофьева. 2 изд. М., 1973.

10. *Прокофьев С. С*. Автобиография. 2-е изд. М., 1982.

11. С. С. Прокофьев: Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е. М., 1961.

12. Сергей Прокофьев: Статьи и материалы (сост. И.В. Нестьев, Г.Я. Эйдельман). 2 изд. М., 1965.

13. *Сорокер Я*. Йожеф Сигети. М., Музыка, 1968.

14. *Сорокер Я.* Камерно-инструментальные ансамбли С.Прокофьева.

15. *Сорокер Я.* Скрипичное творчество Прокофьева. М., 1965.

16. *Нестеров С.* Пути развития сонаты для скрипки соло в контексте стилевых, жанровых и исполнительских исканий музыки XX века. Автореф. дис… канд. искусствоведения. – Ростов-на-Дону, 2009.

Интернет-источники:

17. http://www.mosconsv.ru/ru/disk.aspx?id=135499

18. https://ru.wikipedia.org/wiki/Баринова,_Галина_Всеволодовна

19. https://ru.wikipedia.org/wiki/Сигети,_Йожеф

20. https://ru.wikipedia.org/wiki/Шахам,_Гил