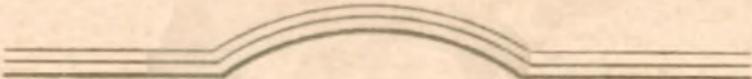


Я.Сорокер



СКРИПИЧНОЕ
ТВОРЧЕСТВО
С. ПРОКОФЬЕВА



Я. СОРОКЕР

СКРИПИЧНОЕ
ТВОРЧЕСТВО
С. ПРОКОФЬЕВА

ИЗДАТЕЛЬСТВО МУЗЫКА
Москва 1965

ЯКОВ ЛЬВОВИЧ СОРОКЕР

Скрипичное творчество С. Прокофьева

с. 120 М, «Музыка» 1964

Редактор А. Красинская

Технический редактор Р. Орлова

Корректор Е. Скандова

Подп. к печ. 16/XI-64 г. А10566 Форм. бумаги 60×90^{1/32}

Печ. л. 3,75. Уч.-изд. л. 3,46. Тираж 2000 экз. Изд. № 2103.

Т. п. «СК» № 690. 1964. Зак. 459. Цена 17 коп.

Издательство «Музыка»,

Москва, набережная Мориса Тореза, 30.

Московская типография № 20

Главполиграфпрома Государственного комитета Совета
Министров СССР по печати Москва, 1-й Рижский пер., 2

Прокофьев никогда не играл на скрипке. Тем не менее он всю свою жизнь проявлял живейший интерес к этому инструменту, к его неисчерпаемым художественно-выразительным богатствам.

Как известно, одним из первых, при этом любимых учителей Прокофьева был Р. М. Глиэр. Ученик Шевчика и Гржимали, сам незаурядный скрипач, Глиэр приехал в Сонцовку (родину Прокофьева) по приглашению родителей юного композитора и, разумеется, привез сюда свою скрипку. В его исполнении одиннадцатилетний Прокофьев впервые услышал много скрипичных произведений, которые глубоко запали в душу впечатлительного мальчика. Нередко в ансамбле с Глиэром он играл сонаты для скрипки и фортепиано. «В тихие летние вечера,— вспоминает Прокофьев,— Глиэр сажал меня за

рояль, брал скрипку, и мы играли сонаты Моцарта»¹.

Прокофьев высоко ценил душевные качества Глиэра, его широкую эрудицию и педагогическое дарование. Об этом он неоднократно писал в своих воспоминаниях, письмах, статьях. Весьма вероятно, что игра Глиэра на скрипке, совместное с ним музицирование, беседы с учителем пробудили уже в ранней юности интерес Прокофьева к скрипичной музыке.

Первым скрипичным сочинением Прокофьева, написанным им в отроческие годы, была до-минорная соната. Он сочинил ее, уже будучи автором фортепианных пьес, двух опер и симфонии.

«Вернувшись в Сонцовку (в начале 1903 года.— Я. С.),— отмечает композитор в «Автобиографии»,— я сочинил скрипичную сонату, из которой сохранилась главная партия первой части, вошедшая десять лет спустя в виолончельную балладу ор. 15. В обеих пьесах три такта вступления и первые пять тактов темы тождественны, но дальше в бал-

¹ Цит. по сборнику «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». Издание второе, дополненное. Составление, примечания и вступительная статья С. И. Шлифштейна. М., Музгиз, 1961, стр. 70. (В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно — «Прокофьев. Материалы».)

ладе я уклонился в сторону большей сложности. Таким образом, из моих напечатанных и снабженных опусом сочинений первая тема баллады, сочиненная в 11 лет,—самая ранняя»¹.

Работа над сонатой много дала юному композитору. Сам он говорит об этом в другом автобиографическом очерке — «Детство»: «Работал я с интересом, и недель через пять вышла довольно большая соната в трех частях: первая — сонатное аллегро, несколько балладного характера, *c-moll*, на $4/4$; вторая — менуэт; третья — *prestissimo*, *C-dur*, на $3/4$. Музыка сонаты не сохранилась, но я помню, что она представляла собою шаг вперед по сравнению с симфонией (юношеской сольмажорной.— Я. С.). Кроме того, движением вперед было и то обстоятельство, что я самостоятельно оперировал с сонатной формой, разработкой, контрапунктами»².

Об этом сочинении Прокофьев не без наивной гордости рапортовал Глиэру в письме от 29 марта 1903 года: «...Я окончил скрипичную сонату. Несмотря на то, что 1-я часть в *c-moll*, финал я написал в *C-dur*, т. к. *presto* у меня не выходило в миноре. У Чайковского

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 134.

² Там же, стр. 88.

2-я симфония также начата в с-moll, а окончена в C-dur»¹.

Первыми (и, по всей вероятности, единственными) исполнителями сонаты были Р. М. Глиэр и автор. «Мы с Сережей,— вспоминает Глиэр,— разучили его скрипичную сонату (я исполнял партию скрипки, автор — партию фортепиано). После нескольких репетиций мы сыграли сонату в домашнем концерте... Помню... что соната была очень горячо принята «публикой», и автору пришлось «выходить на поклон» несколько раз»².

Юношескую скрипичную сонату до минор (наряду с другими сочинениями) Прокофьев представил в 1904 году на вступительном экзамене в Петербургскую консерваторию.

Начиная с 1902 года, по предложению того же Глиэра, Прокофьев стал сочинять мелкие, по преимуществу фортепианные пьесы, которые он называл «песенками». Таких фортепианных миниатюр набралось в общей сложности семьдесят; при этом писались они со свойственной Прокофьеву аккуратностью, методичностью, как он сам выражался — «по дюжине в год».

Помимо фортепианных, Прокофьевым были написаны также две скрипичные «песен-

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 58.

² Там же, стр. 359.



Песенка со скрипкой. 1903 г.
Автограф С. Прокофьева
(«Посвящается дорогому папочке»)

ки»: первая (ре минор, Lento, размер — С) сочинена в июле 1903 года по случаю дня рождения отца (в фондах ЦГАЛИ хранится карандашный набросок этой пьесы), вторая (до минор, Moderato, размер — $\frac{3}{4}$) написана в январе 1904 года. Одну из скрипичных «песенок» юный композитор показал среди других ранних работ С. И. Танееву. Он отметил по этому поводу в дневнике 12 декабря 1903 года: «Сергей Иванович просмотрел песенки 10 и 11 второй серии и скрипичную песенку...»¹ Через тридцать шесть лет композитор, вспоминая об этом своем детском сочинении, писал: «Пьеса вышла довольно приличная»².

Итак, первое знакомство Прокофьева со скрипкой связано с именем Р. М. Глиэра. К нему же он обращается с вопросами, касающимися скрипичной техники, и получает исчерпывающие ответы. «Очень Вас благодарю за сообщение о флажолетах», — пишет четырнадцатилетний Прокофьев Глиэру в одном из своих писем³.

Юношеской сонатой и двумя «песенками» не ограничивается список ранних прокофьевских скрипичных произведений: в начале

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 109.

² Там же, стр. 96.

³ Там же, стр. 361.

1907 года четверо учащихся Петербургской консерватории, среди которых были Прокофьев и Мясковский, задумали написать совместно скрипичную сонату. «Я выбрал первую часть,—вспоминает Прокофьев,—и написал ее¹, но, кажется, другие не довели затею до конца»². Из этого сонатного аллегро нам известен лишь отрывок главной партии:



*

Прокофьев — этот пианист до мозга костей — оставил нам значительное количество великолепных произведений для скрипки³: два концерта, две сонаты для скрипки и фортепиано, две сонаты без сопровождения (соната для двух скрипок и соната для скрипки соло), пять мелодий⁴. Они заставляют посто-

¹ Уже в те ранние годы он не допускал неосуществленных замыслов.— *Прим. автора.*

² «Прокофьев. Материалы», стр. 137.

³ В этом отношении рядом с Прокофьевым можно поставить выдающихся композиторов-пианистов современности — Шимановского, Бартока, Шостаковича.

⁴ Сюда же следует добавить скрипичное переложение гавота ор. 12 № 2, осуществленное Прокофьевым в соавторстве с А. Ильевичем. Богато и виолончельное наследие композитора: два концерта, концерттино, соната, баллада.

янно восхищаться многогранностью, поистине гениальной интуицией композитора, позволившей ему проникнуть в «чужой» для него инструментальный мир и сказать в нем свое новое, свежее, прокофьевское слово.

Созданию выдающихся скрипичных произведений предшествовало тщательное изучение композитором классических и современных образцов этого жанра. Помимо уже упомянутых сонат Моцарта он хорошо знал много произведений классического скрипичного репертуара. «Скрипичную сонату Франка я знаю, она мне нравится», — писал 12 февраля 1912 года Прокофьев В. М. Моролеву¹. Нередко он сам принимал участие в исполнении скрипичных произведений в качестве пианиста или дирижера (напомним, что Прокофьев окончил Петербургскую консерваторию и по классу дирижирования). Так, в консерваторские годы под управлением Прокофьева были исполнены скрипичные концерты Бетховена и Брамса. В обширном репертуаре Прокофьева-пианиста значилось немало сонат для скрипки и фортепиано. В 1935—1936 годах

¹ Цит. по сборнику «Сергей Прокофьев. 1953—1963. Статьи и материалы». М., «Советский композитор», 1962, стр. 139.

композитор совершил гастрольную поездку совместно с французским скрипачом Робертом Сётансом. Они выступили в Испании, Португалии, странах Северной Африки, исполняя в числе других произведений скрипичные сонаты Генделя, Бетховена и Дебюсси.

Неизменно глубокий интерес Прокофьева вызывает не только творчество, но и скрипичное исполнительство. В годы учения он часто слушает своих товарищей по консерватории и приезжих скрипачей-гастролеров. В декабре 1903 года юный композитор присутствовал на концерте Эжена Изаи; бельгийский скрипач выступал совместно с пианистом А. И. Зилоти. Позже Прокофьев познакомился с искусством таких скрипачей, как Миша Эльман, Жак Тибо, Иожеф Сигети, и восторженно отзывался о них.

В начале 30-х годов к Прокофьеву, жившему тогда во Франции, часто приходили скрипачи Эльман и Тибо. Они, как вспоминает Л. И. Любера, «исполняли на двух скрипках сонаты Баха, Сергей Сергеевич играл свои произведения»¹.

Некоторое время Прокофьев вел альбом, в который по его просьбе заносили свои записи видные деятели культуры — писатели, компо-

¹ Цит. по сборнику «Сергей Прокофьев. 1953—1963», стр. 194.

зиторы, артисты. Здесь имеются и автографы скрипачей Павла Коханского, Миши Эльмана, Ефрема Цимбалиста.

В течение всей своей творческой жизни композитор сотрудничал со скрипачами. Павел Коханский, Иोजеф Сигети, Яша Хейфец, Самуил Душкин, Марсель Дарье, Роберт Сётанс, Александр Московский, Натан Мильштейн, а позже Давид Ойстрах, Дмитрий Цыганов, Василий Ширинский, Борис Гольдштейн — все они принимали деятельное участие в исполнении и пропаганде прокофьевских скрипичных и камерных произведений; некоторые из них помогали композитору в редактировании скрипичных партий.

Особенно значительна роль Давида Федоровича Ойстраха — горячего пропагандиста прокофьевского творчества. Как известно, этому крупнейшему советскому скрипачу, мастерство которого Прокофьев высоко ценил¹, посвящено одно из вдохновеннейших творений композитора — Первая скрипичная соната. В сотрудничестве с Ойстрахом и по его инициативе осуществлен скрипичный вариант флейтовой сонаты op. 94.

¹ См. об этом воспоминания М. А. Мендельсон-Прокофьевой «О Сергее Сергеевиче Прокофьеве» в сборнике «Прокофьев. Материалы».

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ ор. 19

Сочинением, которое заставило себя полюбить и через себя вообще Прокофьева, оказался для меня Первый скрипичный концерт... Мне кажется, невозможно, любя музыку, остаться им не захваченным.

С. Рихтер.

Первый скрипичный концерт Прокофьева принадлежит к числу прекраснейших творений отечественной музыки. Ему отдают дань признания и любви крупнейшие музыканты. Говоря в 1954 году о высших достижениях советской скрипичной литературы, Д. Ф. Ойстрах называет прежде всего концерты Прокофьева, Хачатуряна, Мясковского. «Вспоминаю,— пишет А. И. Хачатурян,— ошеломляющее впечатление от прослушивания... Первого скрипичного концерта Прокофьева, исполнявшегося Иожефом Сигети в сопровождении оркестра Персимфанса. При всей смелости но-

ваторского письма Прокофьева, сочинение это легко воспринималось слушателями, захватывало их поэтичностью и свежестью лирических образов, ярким сказочным колоритом, властным темпераментом мастера, уверенного в себе, в правоте своих исканий»¹.

Между тем признание достоинств этого ныне популярного во всем мире концерта пришло далеко не сразу: слишком новым было его содержание, слишком необычной форма воплощения художественных образов. Понадобилось немало лет для того, чтобы за новизной и внешней причудливостью музыки концерта слушатели разглядели одно из высших проявлений прокофьевского гения.

Замысел концерта относится к началу 1915 года. Это было время создания смелых, во многом резких по своему звуковому решению опусов, таких, как, например, «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего». Прокофьева настойчиво манила простая, задушевная человеческая лирика, в которой, по его словам, ему «в течение долгого времени отказывали вовсе». Он записывает главную партию первой части, но на некоторое время откладывает эту запись. Однако дорогая его сердцу тема не дает ему покоя. «...Я не раз

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 401.

сожалел,— вспоминает Сергей Сергеевич,— что другие работы мешают вернуться к «мечтательному началу скрипичного концертино»¹. Около двух лет длилось сочинение концерта, и весной 1917 года клавир был закончен. В редактировании скрипичной партии композитору помогал известный польский скрипач П. Коханский, который и должен был исполнить концерт осенью 1917 года.

Оркестровка осуществлялась летом 1917 года на даче под Петербургом (тогда же была закончена партитура другого широко популярного прокофьевского сочинения — Классической симфонии).

Первый скрипичный концерт Прокофьева появился в годы, отмеченные кризисом жанра инструментального, в частности скрипичного, концерта.

Концерты Чайковского и Глазунова как бы наметили два пути, две линии развития скрипичного концерта в отечественной музыке: «жанрово-симфоническую» линию (Чайковский) и «лирико-симфоническую» (Глазунов). Однако в течение ряда лет концерты двух русских классиков были для иных композиторов (Конюс, Аренский, Ляпунов) предметом чаще всего малоудачного подражания.

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 159.

Сколько-нибудь значительных сочинений, продолжающих названные две линии, создано не было (за исключением сюиты Танеева — произведения, лишь отчасти близкого к концерту). Наступило перепутье в развитии этого жанра.

Именно Прокофьевым в его концерте для скрипки с оркестром ор. 19 был сделан решительный шаг по пути дальнейшего развития отечественного скрипичного концерта. Это произведение, отмеченное «бесспорной связью с классическим музыкальным искусством» (А. Хачатурян), преломило в себе лирико-симфоническую линию русского скрипичного концерта, классическим образцом которой был концерт Глазунова¹.

Ключ к пониманию прокофьевского концерта мы находим в первой его теме, в характере ее трактовки. Как некий символ извечного лирического начала, она неоднократно повторяется, открывает и заключает первую

¹ Условно названная нами «лирико-симфоническая» линия была продолжена Мясковским в его скрипичном концерте (1938). Другая же линия, намеченная Чайковским, получила достойное продолжение в советской музыке значительно позже — в 1940 году (концерт Хачатуряна).

часть, затем звучит в расширенном, «укрупненном» виде в самом конце финала. Подобная, любимая Прокофьевым интонационно-образная арка, переброшенная от начальных звуков концерта к его заключительным аккордам, воспринимается как провозглашение незыблемости всепокоряющего, чистого, от души идущего человеческого чувства.

С лирическими темами, господствующими в концерте, прекрасно гармонируют образы, словно пришедшие из мира причудливой фантазии; этот круг образов связан с народно-сказочным началом.

Среди специфических, национально-русских особенностей музыкального языка концерта более всего обращает на себя внимание музыкальная звукопись — стилистическая манера, восходящая в русской музыке к Глинке, Римскому-Корсакову, Мусоргскому, Лядову. Звукопись — одно из художественных средств, счастливо найденных композитором для воплощения пейзажно-изобразительной сферы концерта — связующей и побочной партий первой части, основных тем второй части. На их фоне ярко и выпукло выделяется уже упомянутая главная тема — образ первой части (*Andantino*), по своему значению лирическая лейт-тема всего произведения:

Andantino

solo

The musical score consists of seven staves of music in G major (one sharp). The tempo is marked "Andantino" and the dynamics are "pp" (pianissimo). The first staff begins with a piano introduction, marked "pp" and "sognando". The melody is characterized by long, flowing lines with many slurs and ties. The second staff continues the melodic line. The third staff features a long, sustained note with a slur. The fourth staff has a melodic line with a "p." dynamic marking. The fifth staff continues the melodic line with a "p." dynamic marking. The sixth staff continues the melodic line with a "p." dynamic marking. The seventh staff concludes the piece with a "pp" dynamic marking.

Словно вырастающая из зыбкого оркестрового тремоло¹, главная партия с ее мерным, легко парящим движением одновременно изобразительна, «описательна» и глубоко лирична, мечтательна. «Ароматная музыка» — образно назвал эту тему Д. Ф. Ойстрах².

Сам композитор указывал на лирический характер главной партии концерта. Перечисляя четыре «линии», по которым развивалось его творчество («классическая, новаторская, токкатная или моторная и лирическая»), он в качестве примера наиболее любимой им лирической линии приводит начало Первого скрипичного концерта. Как отмечает Прокофьев, лирическая линия связана здесь с «более или менее длинной мелодией». Композитор, однако, излишне скромн в характеристике названной темы: перед нами одно из его прекраснейших мелодических откровений.

Главную партию с ее широким, кажущимся бесконечным, мелодическим дыханием сменяет связующий эпизод, написанный в любимом Прокофьевым диатоническом ладу «на белых клавишах»³. Характер звучания этого лада — причудливый и впрямь какой-то «бе-

¹ Роль этого приема велика во всем концерте.

² В беседе с автором настоящей работы.

³ Такое определение лада принадлежит самому Прокофьеву.

лый», нематериальный¹. В сочетании с ости-
натностью мелодического рисунка, опеванием
и нарочитым повторением одного звука (*си*),
ладотональной и гармонической зыбкостью
лад «на белых клавишах» в данном контексте
сообщает музыке связующей партии сказоч-
ное, фантастическое звучание.

Думается, что побочная партия (см. циф-
ру 7²), резко контрастирующая с лирической
главной своей причудливой угловатостью, из-
вилистостью мелодического рисунка, тоже мо-
жет быть отнесена к народно-сказочным обра-
зам. Возможно, здесь обрисован некий персо-
наж, родственный образам «Сказок старой
бабушки». На такую мысль наводит прихотли-
вый рисунок темы, обилие форшлагов, как
бы «прихрамывающих», затейливых трелей и
синкоп; все это ассоциируется с обликом ка-
кого-то нескладного, но все же доброго суще-
ства, исполняющего свой неуклюжий пляс...
В полном соответствии с описанным образом
находится и остинатный (сродни лядовским
сказочным картинам) аккомпанемент.

Некоторые авторы настаивают на гротес-
ковости этого образа (известно, что Про-

¹ В ином случае лад «на белых клавишах» послужил
для музыкального воплощения одной из тем Джульет-
ты-девочки.

² Здесь и далее указаны цифры клавира.

кофьев не любил, когда его музыку искусственно подводили под это, как он считал, затасканное понятие). Как утверждает музыковед И. В. Нестьев, сам композитор указывал, что этот эпизод следует исполнять в повествовательном характере, а не гротескно. «Играйте так, как будто вы кого-то убеждаете», — говорил Прокофьев Д. Ф. Ойстраху¹. Да и ремарка, которой помечено данное место, — *gestando* («декламируя, рассказывая») — говорит о том же.

Разработка первой части концерта возникает из первоначальной квартовой интонации, вычлененной из лирической главной темы и остроумно «переинтонированной». Смысл образной трансформации мотива состоит в том, что начальному интервалу кварты (*ля — ре*), на котором построен весь дальнейший раздел разработки, словно возвращен его «исконно» призывный, фанфарный тон. При этом вся разработка насыщена квартами, сообщающими музыке большую стремительную силу.

Много подлинно русского содержит музыка концерта. Наряду с глазуновскими созерцательными, умиротворенными темами, в концерте есть и совсем другие, тоже сугубо рус-

¹ И. Нестьев. Прокофьев. М., Музгиз, 1957, стр. 154.

ские по своей природе образы: такой образ воплощен в эпизоде веселого, буйного пляса (см. разработку). Не случайно главная роль поручена флейте и гобою — думается, тембр этих инструментов в данном случае призван напомнить звучание старинных русских рожков; при этом солирующая скрипка аккомпанирует аккордами пиццикато, имитирующими игру балалайки.

В первой части концерта нет репризы в обычном понимании этого слова: ее место занимает своеобразная «реприза-кода», из которой опущены побочная и заключительная партии. Так все внимание сосредоточивается на основном образе первой части и всего концерта — лирической главной партии¹. В соответствии с этим сокращением, продиктованным драматургией произведения, находится и каденция — краткий скрипичный монолог, предшествующий «репризе-коде».

Очень полифонична фактура концерта и особенно его первой части. Речь идет прежде всего о специфически русской подголосочно-

¹ Называть «репризой-кодой» этот эпизод нам дает основание «итоговый» характер музыки. Композитор указывает, что здесь тему следует играть значительно медленнее, чем в экспозиции (*Assai più lento che la prima volta*). Такое исполнение сообщает музыке еще более подчеркнутый завершающий характер.

сти, широко представленной преимущественно в крайних частях. При этом некоторые контрапунктические линии сами по себе носят ярко выраженный русский характер. Таковы, например, подголоски, проходящие в басу и напоминающие скоморошьи попевки:



Среди выразительных средств не последнюю роль в концерте играют тональные краски. К тональности ре мажор Прокофьев чаще всего обращался в произведениях, светлых по своему настроению (Классическая симфония, сонаты ор. 94, 115 и др.). Эта тональность преобладает и в Первом концерте. Яркая красочность музыки (нигде, однако, не приводящая к пестроте) связана и с внезапными тональными сдвигами — одним из излюбленных колористических приемов композитора (таковы, например, тональные сопоставления в

главной партии первой части: ре мажор — до мажор — ре-бемоль мажор).

Лирически-повествовательному и народно-сказочному характеру музыки подчинена также инструментовка концерта. Яркие эффекты достигаются благодаря своеобразной трактовке оркестра и солирующей скрипки. В оркестре ведущую роль играют духовые деревянные инструменты, арфа; при этом использован чаще всего высокий регистр этих инструментов, так хорошо вяжущийся с общей «просветленной» атмосферой концерта. К вопросу об использовании Прокофьевым регистров солирующей скрипки мы еще вернемся.

Популярное скерцо¹ Первого концерта — *Vivacissimo* — включает в себе образы, типичные для молодого Прокофьева. Звуковые вспышки, хроматические взлеты («брызги гейзера» — по образному выражению Д. Ф. Ойстраха), необычайная острота и стремительность музыки, причудливая, капризная акцентировка — все это создает иллюзию головокружительного движения, каких-то озорных, «чертовских» проделок...

И хотя своей «демоничностью» скерцо противостоит первой части и резко с ней контра-

¹ Скерцо написано в рондообразной форме (так же как и средняя часть Второго скрипичного концерта).

стирует, можно без труда установить связь его с интонациями побочной партии первой части: это тот же причудливый, «прихрамывающий» пляс некоего сказочного персонажа, но гораздо более злого и коварного, нежели его прообраз в первой части.

Финал — Moderato — возвращает нас к лирическому настроению. Но лиризм этот совсем иного склада: народно-сказочным образом первой части композитор предпочитает здесь более реальные. «очеловеченные». Они предвосхищают великолепные лирические образы его поздних балетов. Такова уже первая тема, в которой сочетаются мягкая лирика с грациозной танцевальностью.

Как и первая часть, финал содержит немало точек соприкосновения с традиционными приемами русской классической музыки, в частности с приемами симфонического развития образов.

Отдельные эпизоды финала приобретают подчас драматическую окраску (вовсе отсутствующую в первых двух частях). К драматической кульминации приводит, например, подлинно симфоническое развитие второй темы (также написанной «на белых клавишах») — напевной, с типичными для прокофьевской мелодики ходами на септиму. Новая тема сопровождается «сухими» токкатными

штрихами солирующей скрипки, которые в дальнейшем переходят в оркестр. На фоне этих нарочито однообразных фигураций возникает другая глубоко выразительная мелодия (*Meno mosso*); она приведет к драматической кульминации финала и, пожалуй, всего концерта.

Две волны нарастания подводят в конце концов к развернутой коде (финал написан в сложной трехчастной форме) — своего рода лирическому апофеозу всего концерта. В ней контрапунктически наслаиваются две темы — танцевальная первая тема финала и лирическая тема первой части, играющая основную роль. Таков сугубо лирический эпилог Первого скрипичного концерта Прокофьева.

Построение цикла в Первом концерте необычно и едва ли имеет прообразы в классической концертной литературе. Традиционному чередованию частей — «быстро — медленно — быстро» — композитор предпочел совсем иное, вытекающее из общего замысла произведения: причудливо-фантастическое, резко-угловатое скерцо помещено между двумя спокойными по характеру движения, хотя и различными по окраске и степени динамизма частями¹.

¹ Такое же чередование частей и в Симфонии-концерте для виолончели с оркестром Прокофьева.

Известно, что Прокофьев первоначально задался целью написать скрипичное концертино. Впоследствии, как он отмечает, «концертино разрослось в концерт». Уместно напомнить, что и некоторые другие свои крупные произведения Прокофьев сперва задумывал в масштабах малой формы. «К сонатам у меня всегда было влечение,— вспоминает Сергей Сергеевич,— мне нравилась идея написать совсем простую вещь в такой высшей форме, как сонатная. Подобное же влечение было к концертино, но задуманные концертино обыкновенно разрастались в концерты»¹. Элементы «концертинности» — известная миниатюрность, скромность и лиричность образов, интимная задушевность музыки — частично сохранились в окончательной редакции Первого скрипичного концерта.

Как уже упоминалось, новизна концерта не преминула дать о себе знать. Некоторые известные скрипачи того времени (среди них Фриц Крейслер и Бронислав Губерман) не ре-

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 189. Кроме Первого скрипичного концерта в форме концертино был задуман также и Первый фортепианный концерт. Вторая фортепианная соната «выросла» из одночастной сонатины.

шились исполнить его. Их пугала кажущаяся сложность музыки, непривычность скрипичной фактуры. Немалую смелость проявил молодой и очень одаренный французский скрипач Марсель Дарье — концертмейстер одного из парижских симфонических оркестров, исполнив сольную партию на премьере концерта, состоявшейся в Париже 18 октября 1923 года (оркестром дирижировал С. Кусевицкий). Как писал впоследствии Прокофьев, Дарье «совсем неплохо справился с задачей»¹. Французская пресса дала высокую оценку первому исполнителю концерта. Композитор Поль ле Флем отмечал, что «энергичный и чуткий смычок г-на Марселя Дарье, закаленный против любой опасности, осилил все эти технические препятствия. Его виртуозность была блестящей, а сила и смелость таковы, что они вызвали горячие овации»².

Что касается самого концерта, то за премьерой последовал целый поток противоречивых мнений. Некоторые критики, воспитанные на

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 173.

² ЦГАЛИ, ф. № 1929, оп. № 1, ед. хр. № 926. Некоторые отзывы французской прессы, приведенные здесь и далее, на русском языке еще не публиковались. Они хранятся в ЦГАЛИ, фонд С. С. Прокофьева (№ 1929). Переводы сделаны автором настоящей работы.

«левой», не в меру «царапающей ухо» музыке, стали винить композитора в излишней простоте, доступности музыкального языка. С другой стороны, как показывают отклики прессы тех лет, многие французские музыканты с глубоким пониманием и симпатией приняли новое прокофьевское сочинение и недвусмысленно высказали о нем свое суждение. Их радовала лиричность концерта, выразительность его подлинно нозаторской мелодики. Среди них были композиторы — член известной «шестерки» Дариус Мийо (Жорж Орик — участник этой же группы — отрицательно отозвался о концерте, но впоследствии изменил о нем свое мнение), Франсис Казадезюс, критики Поль Дамбли, Робер Дезарну и многие другие.

В нашей стране концерт впервые прозвучал в Москве 21 октября 1923 года под аккомпанемент фортепиано. Его исполнили Натан Мильштейн и Владимир Горовиц.

Среди первых исполнителей концерта был и Павел Коханский: он с большим успехом сыграл его 29 ноября 1923 года в Нью-Йорке (см. «Хронограф» — календарный список исполнения произведений Прокофьева, составленный композитором) ¹. Позднее (в 1925 году)

¹ ЦГАЛИ, ф. № 1929, оп. № 1, ед. хр. № 311.

концерт с неменьшим успехом исполнялся во Франции и США скрипачкой Лией Любошиц.

Однако подлинная популярность Первого скрипичного концерта Прокофьева началась со дня пражской премьеры, состоявшейся 1 июня 1924 года, когда концерт сыграл известный венгерский скрипач Йожеф Сигети. Сигети исполнил концерт также и в Ленинграде (8 октября 1924 года), а затем со все возрастающим успехом выступал с ним во многих городах Европы, Америки, Азии, Австралии.

В 1926 году молодой Давид Ойстрах с согласия своего педагога профессора П. С. Столярского включил в программу выпускного экзамена при окончании Одесской консерватории Первый концерт Прокофьева. В последующие годы выдающийся советский скрипач стал одним из лучших интерпретаторов прокофьевского концерта.

В наше время Первый концерт Прокофьева украшает репертуар множества отечественных и зарубежных артистов. Интересно, что семеро (из пятидесяти) участников II Международного конкурса имени Чайковского включили этот концерт в свои программы (столько же скрипачей-конкурсантов подготовили Второй концерт Прокофьева).

ПЯТЬ МЕЛОДИЙ op. 35 bis

Мало кто из современных авторов умеет дать такую непрерывную, выразительную, насыщенную, ясную по своему эмоциональному содержанию мелодическую линию (достаточно вспомнить... Мелодии для скрипки с фортепиано op. 35...).

Г. Нейгауз.

7 мая 1918 года Прокофьев отправился в заграничное концертное турне, которому суждено было затянуться на много лет. Композитору казалось, что в эти исторические дни в России не до музыки — заблуждение, в котором он отдал себе отчет много лет спустя.

Нет, однако, оснований отрицать значение написанного Прокофьевым в годы его добровольного изгнания. Оставаясь глубоко русским художником, он и в пору заграничных скитаний сумел создать произведения непреходящей ценности, органически связанные с его мировоззрением и художественными идеалами.

К числу таких произведений можно бесспорно отнести и Пять мелодий op. 35 bis —

одну из первых работ, написанных за рубежом. Наряду со «Сказками старой бабушки», фортепианными пьесами ор. 32 и некоторыми другими вещами этих лет, мелодии возникли на основе жизненных и художественных впечатлений композитора, в значительной степени навеянных образами далекой родины. Серьезность замысла, тонкий (порой даже утонченный) лиризм, мелодическая изобретательность дают основание причислить эти скромные миниатюры к лучшим страницам прокофьевской музыки.

Первоначально (в декабре 1920 года) Прокофьев задумал пять вокализов для голоса с фортепиано. «В Калифорнии, а частично в Чикаго,— вспоминает композитор,— я написал пять песен без слов ор. 35. Форма, однако, оказалась непрактичной, и позднее я переделал их для скрипки и фортепиано, в чем мне помог своими советами скрипач Коханский»¹.

Глубоко прав И. В. Нестьев, считающий знаменательным факт обращения Прокофьева к необычному жанру вокальной бестекстовой музыки: чувствуя себя чужим в чужой стране, композитор не находил удовлетворявшего его поэтического текста.

Мелодии ор. 35 — это по существу малень-

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 167—168.

кий цикл, воспринимающийся как пять стилистически объединенных лирических зарисовок. Благодаря контрастности образов смена одного лирического состояния другим всякий раз производит свежее впечатление.

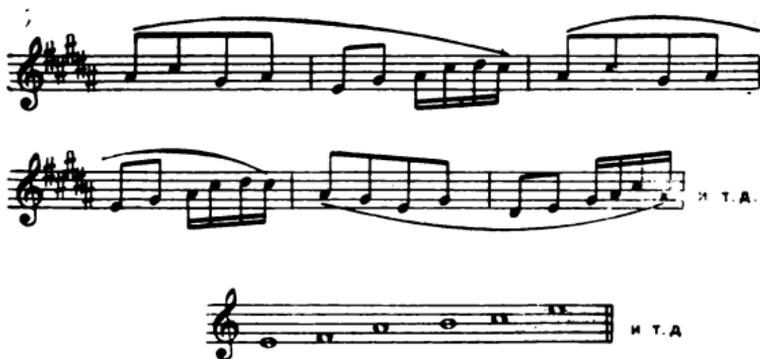
Наряду с общими стилистическими особенностями, объединяющими все Пять мелодий, в композиции цикла, последовательности отдельных частей можно усмотреть определенный драматургический замысел: эмоционально-образная линия вырисовывается в виде замкнутого круга — от тихой, скромной лирики Первой и Второй мелодий к патетической, кульминационной Третьей, а затем через игривую, «улыбчивую» Четвертую снова к умиротворенно-спокойному настроению Пятой.

Первая мелодия — *Andante* — изобилует мягкими, вкрадчивыми хроматизмами; ее тонкому, акварельному рисунку не чужда известная изысканность. Общая атмосфера мелодии — спокойная, созерцательная, несмотря на насыщенную, «густую» фактуру аккомпанемента. Лишь в средней ее части¹ музыка достигает высокого драматического накала, затем, внезапно прерываясь, никнет и вновь переносится в сферу мечтательной лирики.

¹ За исключением Четвертой (рондообразной) все мелодии написаны в простой трехчастной форме.

Вторая мелодия — *Lento*, *ma non troppo* — самая песенная. Значительная часть ее написана в ладу «на белых клавишах» (что и роднит ее со связующей партией *Andantino* Первого скрипичного концерта); в соединении с элементами миксолидийского лада, остигнутым аккомпанементом, отдаленно напоминающим однообразное жужжание веретена, лад «на белых клавишах» — как и в Первом концерте — сообщает музыке сказочный, балладный характер. Тот же колорит господствует в среднем разделе (*Poco più mosso*), в котором использованы интонации целотонной гаммы и обороты одного из ладов японской музыки¹,

¹ Сравним средний раздел Второй мелодии с японским ладом «мякабуси»:



Можно предположить, что эти интонации навеяны впечатлениями от поездки в Японию.

что придает этому эпизоду некоторую экзотичность.

Пылкая декламационность свойственна Третьей мелодии — *Animato, ma non allegro*. В соответствии с интонационным строем пьесы находится и ее «оформление» — частая акцентировка, взбудораженный, тревожный аккомпанемент, напоминающий колокольный звон, характер исполнения — *ff, passionato* («страстно») — и т. д.

Третью мелодию оттеняет шуточная Четвертая — *Allegretto laggero e scherzando* (в вокальной версии — *Andantino, ma poco scherzando*). Легкая, «кружевная» тема полутанцевального характера претворена в изящном скрипичном штрихе (чередование легато и «летучего» стаккато), тонко передающем скерцозность музыки.

Последняя, Пятая мелодия — *Andante non troppo* — носит спокойный, повествовательный характер. Ходы на большие интервалы (часто на септиму) сообщают первой ее теме какой-то застенчивый облик, типичный для многих прокофьевских лирических образов. Средний эпизод (*Pochissimo più animato*) — более оживленный, танцевальный. Он напоминает причудливое шествие масок из балета «Ромео и Джульетта».

Мелодии ор. 35 были переложены для

скрипки и фортепиано Прокофьевым в 1925 году¹.

Они были посвящены композитором выдающимся скрипачам: Первая, Третья и Четвертая мелодии — Павлу Коханскому, Вторая — Цецилии Ганзен, Пятая — Иожефу Сигети. С тех пор мелодии получили большое распространение и пользуются широкой известностью среди скрипачей. На граммофонную пластинку они были впервые наиграны Иожефом Сигети (см. дискографию).

¹ В 1931 году композитор вновь (уже в третий раз!) обратился к мелодиям ор. 35: Четвертую из них он переложил для фортепиано и включил под названием «Скерцино» в цикл пьес, вышедших под опусом 52.

СОНАТА ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК

ор. 56

Соната для двух скрипок, на мой взгляд,— гениальное произведение, и так она в настоящее время принимается самой разнообразной аудиторией.

Д. Ойстрах.

Четырехчастная соната ор. 56 — одно из последних сочинений Прокофьева, целиком задуманных и написанных за границей. В свое время она была весьма холодно принята слушателями и многие годы лишь изредка звучала на концертной эстраде. Даже такой близкий друг композитора и тонкий ценитель его сочинений, как Н. Я. Мясковский, впервые прослушав сонату, выразил свое отношение одним лишь словом: «Странновато»¹. Возможно, что причиной этого было неудачное исполнение новой сонаты как в нашей стране, так и за рубежом. Но не следует забывать и о специфических особенностях прокофьев-

¹ И. Нестьев. Цит. соч., стр. 261.

ского опуса: о его сугубой камерности, о свойственной ряду эпизодов известной жесткости гармонического языка, о субъективности и отвлеченности некоторых музыкальных образов.

Все это, впрочем, не дает оснований говорить о сонате для двух скрипок как об «экспериментаторской», неудавшейся работе Прокофьева. Что бы ни утверждали убежденные сторонники «популярных» музыкальных опусов, даже среди сочинений самых выдающихся композиторов прошлого не все в одинаковой мере известно большим массам слушателей. К тому же в творчестве любого художника есть произведения, отличающиеся по степени сложности содержания и формы, а следовательно, и по степени своей доступности.

Глубина и сложность художественных обобщений, необычный, почти не имеющий прецедентов в классической музыке состав исполнителей (и, стало быть, необычный характер звучания) — вот главные причины, обуславливающие ограниченную популярность прокофьевской сонаты для двух скрипок.

Сам Прокофьев относился с любовью к этому своему детищу. «...Несмотря на кажущуюся узость рамок такого дуэта,— писал он,— можно выдумать столько интересного,

что публика сможет слушать и 10 и 15 минут без всякого утомления»¹.

Известно, что, возвратившись на родину, Прокофьев пересмотрел и подверг новой редакции ряд написанных за рубежом произведений (например, Пятую фортепианную сонату). Что касается сонаты для двух скрипок, то намерения переработать ее или же внести в нее какие-либо изменения у композитора, по-видимому, не возникало никогда².

В сонате запечатлены два круга образов: один исполнен суровой сосредоточенности (первая и третья части), другой олицетворяет собой народно-жанровое, местами фантастическое начало (вторая и четвертая части). Внимательное вслушивание в музыку сонаты приводит нас к неожиданному выводу: в этом скромном по масштабам произведении содер-

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 191.

² Автору этих строк довелось быть свидетелем того, как в 1946 году, когда соната ор. 56 была, по существу, полностью забыта, два студента Московской консерватории по классу Д. Ф. Ойстраха — М. Либерман и В. Бронин — разучили ее и с успехом исполнили в концерте. С. С. Прокофьев, которому сообщили о смелой затее молодых музыкантов, выразил свое глубокое удовлетворение и попросил записать сонату на магнитоленту.

жятся зародыши величественных образов будущей Первой скрипичной сонаты. Не только сходство драматургических приемов, но и глубокое родство мужественной лирики, с одной стороны, и своеобразной монументальной практикой жанровых образов, с другой, дают повод к проведению такой параллели.

Специфика музыки сонаты во многом определяется своеобразием «однотембрового» двухголосия. В частности, камерная интимность отдельных эпизодов, их сосредоточенность и суровая сдержанность очень чутко переданы выразительным «пением» двух скрипок (при полной равноценности обеих партий). Подголосочная фактура часто вызывает представление не об инструментальном «поединке», а о задушевном разговоре. Иногда, в эпизодах наибольшего эмоционального подъема, композитор заставляет обоих скрипачей одновременно играть двойными нотами: такое звучание уже совсем близко к смычковому квартетному.

Известная усложненность мелодики, гармонии, полифонических приемов может вызвать впечатление, что соната рыхла по форме. Между тем это далеко не так. Каждая часть сонаты обладает своей глубоко оправданной логикой построения и развития, определенностью формы (хотя иногда и необычай-

ной). Такое своеобразие, как бы «зашифрованность» формы (ладотональными, фактурными и иными средствами), подчинено самой специфике этой углубленной музыки.

Внутреннее единство сообщает сонате повторение в финале лирически-сосредоточенной темы первой части, которая как бы цементирует все части цикла и служит обобщающим образом сонаты (такой прием мы встретим, кроме уже разобранных Первого скрипичного концерта, еще в Первой скрипичной сонате, а также во многих фортепианных сонатах Прокофьева).

Первая часть — *Andante cantabile* — краткое, но важное в драматургии сонаты лирическое вступление ко всему циклу. Оно заключает в себе два родственных по своей сумрачной окраске мелодических образа. Впрочем, обе темы обладают весьма определенными индивидуальными свойствами: первая отличается большей рассудочностью, она носит несколько отвлеченный характер, вторая — теплее и эмоционально насыщеннее. После проведения каждой темы в отдельности они контрапунктически наслаиваются, как бы соединяясь в едином порыве скорби.

Тонально зыбкая музыка первой части сонаты тяготеет к своего рода «центру» — звуку *до* (вторая тема первоначально звучит в *до*

миноре, затем неоднократно переносится в другие плоскости). Подобная ладотональная неустойчивость тоже естественно вытекает из самого характера музыкальных образов.

Фактура *Andante cantabile* отдаленно напоминает русское подголосочное пение. И уже совсем «по-русски» звучат кадансы со столь характерным заключительным слиянием голосов.

Вторая часть — *Allegro* — более развернута (она написана в форме, близкой рондо-сонате с зеркальной репризой). По своему содержанию музыка эта примыкает к прокофьевским демонически-злым скерцо. Жесткий, «колючий» характер ее заявляет о себе уже с первого такта — обостренно звучащего наложения тонических трезвучий соль минора и си-бемоль минора (композитор «вдалбливает» этот резкий аккорд четыре раза подряд!).

Более мягкими очертаниями отличается вторая (побочная) партия. Композитор поместил эту тему ремарками — *dolce e poco sostenuto* («нежно и несколько сдержанно») и далее — *un poco lirico* («немного лирично»). Есть в этой музыке что-то романтическое, пошумановски порывистое. Однако параллельно, как бы вторым планом, продолжается ритмическая пульсация основной, скерцозной темы.

Краткой песенной интермедией представляется третья часть — *Commodo (quasi allegretto)*. Она, как и первая часть, основана на двух родственных темах. Однако их мелодический рисунок чрезмерно усложнен и замысловат, а гармонии (особенно в заключительном разделе части) временами напоминают нарочито жесткие звуковые нагромождения.

Из двух тем третьей части более естественной представляется вторая (срединный раздел — *Rochissimo tempo mosso*¹, здесь тоже применена грехчастная форма). К тому же это единственная тема третьей части, имеющая более или менее устойчивую ладотональную основу — си минор. Остальные темы, хоть и «написаны» в соль миноре, в целом звучат в атональных сферах.

Лучшая часть сонаты, как по музыкальному материалу, так и по законченности и оригинальности его воплощения, — бесспорно, финал (*Allegro con brio*). Эта часть представляется драматургической кульминацией всего произведения.

¹ Сын композитора, Святослав Прокофьев, обращает внимание на этот «краткий эпизод, характер которого напоминает народные трехголосные девичьи песни» (Святослав Прокофьев. Аннотация к пластинке с записью сонаты ор. 56. См. дискографию).

Развитие образов финала поднимается до подлинно симфонического звучания, что предвосхищает поздние сонаты Прокофьева — Первую скрипичную, фортепианную «триаду».

Прежде всего обращает на себя внимание национально-русская определенность музыки. Глубоко национальна и манера показа и развития тем: русские по своей природе кадансовые обороты, подголосочность фактуры — все это здесь представлено более рельефно, нежели в остальных частях сонаты.

По форме финал близок к сонатному аллегро с сокращенной репризой и расширенной, «многоэтапной» кодой. Ведущие темы, обобщающие идейно-образную сущность финала, заключены в главной партии, как бы расчленяющейся на три элемента. Первый — полуплясовой, полумаршевый напев, написанный в переменном ладу, столь типичном для русской музыки. Его исполняет первая скрипка:

Allegro con brio



Второй элемент — распевный, былинного характера. Он тоже исполняется одной скрипкой, на сей раз второй:



И, наконец, — третий элемент, заключительный, таящий в себе огромный «заряд» воли и энергии. Эту мелодию, одновременно «трубно»-призывную и плясовую, по-мужски грубоватую, играют обе скрипки в унисон. Частое применение флажолетных звуков усиливает ослепительный блеск этого эпизода:



Эпически-спокойно звучит следующий раздел — побочная и заключительная партии. Побочная тема (*Roso più sostenuto*, ля минор) подобна протяжной песне; заключительная (цифра 22, до мажор) — распевно-лирическая, тоже очень русская по своей природе,

Небольшая, но крайне насыщенная «симфоническая» разработка включает в себя в основном интонации главной партии.

Своеобразно построена заключительная часть финала: после сокращенной и фактурно измененной репризы музыка вновь переносится в сферу чистой «камерности», созерцательного интеллектуализма, который царил в первой части сонаты. В эпизоде необычайной красоты проводится ритмически увеличенная и перенесенная на октаву вверх величественно-суровая главная тема первой части.

И все же композитор не пожелал завершить сонату провозглашением этого образа. Вслед за ним идет еще необычное «послесловие» — причудливая смешливая сценка, в которой множество раз повторяются и как бы перебивают друг друга стремительные фигурки, подобные вертящейся юле... Словно композитор, вдруг застеснявшись своей откровенности, сам посмеивается над собой и в полу-ироническом тоне просит не придавать серьезного значения всему сказанному...

Прокофьев написал сонату для двух скрипок в 1932 году. Он приурочил первое ее исполнение к открытию французского общества современной музыки «Тритон». В этот день

(16 декабря 1932 года) ее без особого успеха сыграли Роберт Сётанс и Самуил Душкин.

Однако еще до парижской премьеры сонату исполнили в Москве Дмитрий Цыганов и Василий Ширинский (27 ноября 1932 года).

В наше время вдохновенными исполнителями и пропагандистами сонаты являются Давид и Игорь Ойстрахи, часто включающие ее в программу своих совместных концертов. В их интерпретации соната ор. 56 с большим успехом прозвучала на концертных эстрадах Москвы, Ленинграда, Лондона, Брюсселя и многих других городов.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ

ор. 63

Один из величайших в мировой литературе скрипичных концертов.

Я. Хейфец.

Спустя восемнадцать лет после создания Первого скрипичного концерта Прокофьев вновь обращается к этому жанру. «Как и при сочинении предыдущих концертов,— пишет композитор,— я сначала искал другого названия, вроде «концертирующей сонаты для скрипки с оркестром», но в конце концов вернулся к простейшему: концерт № 2»¹.

Второй скрипичный концерт — глубоко знаменательный этап в творческой биографии композитора: он входит в число первых сочи-

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 193.

Безусловно, речь здесь шла не только о новом названии, но и о новом художественном замысле. Что касается названия «концертирующая соната», то напомним, что и Бетховен написал под заголовком своей Крейцеровой: «Соната в концертном стиле, почти что концерт». — *Прим. автора.*

нений, созданных им по возвращении на родину (до концерта были написаны «Поручик Кижэ» и «Египетские ночи»).

История создания концерта такова. В начале 1935 года к Прокофьеву, находившемуся тогда в Париже, обратилась группа французских любителей музыки с просьбой написать произведение специально для видного французского скрипача Роберта Сётанса (одного из первых исполнителей сонаты для двух скрипок). Ему, по договоренности между композитором и «заказчиками», должно было быть предоставлено исключительное право исполнения новой пьесы в течение года. Тогда же в Париже Прокофьев сочинил тему главной партии и записал ее.

Этой работе, однако, суждено было завершиться в СССР. Сергей Сергеевич вспоминает: «Писался концерт в самых разных странах, отражая тем мою кочевую концертную жизнь: главная партия первой части написана в Париже, первая тема второй части — в Воронеже, инструментовка закончена в Баку...»¹ (в августе 1935 года.— Я. С.).

После многих лет скитаний Прокофьев вновь очутился на родной земле. В сочинениях этого периода, в том числе в скрипич-

¹ «Прокофьев Материалы», стр. 193

ном концерте, получили отражение чувства, связанные с любованием русской природой, по которой композитор сильно истосковался.

Большая часть концерта сочинялась параллельно с балетом «Ромео и Джульетта» на лоне родной природы, где композитору так хорошо дышалось, работалось. «Вот уже две недели я тут (в доме отдыха «Поленово», Калужской области.— Я. С.),— пишет Прокофьев в одном из писем,— пользуюсь всю тишиной, происходящей от одинокого положения моего домишки, и работаю всю. Хочется поскорее додушить и Джульетту и концерт»¹.

Основное качество нового прокофьевского сочинения — лирика, та лирика, о которой Н. Я. Мясковский (кстати говоря, многими советами помогавший Прокофьеву в создании Второго скрипичного концерта) сказал: «...лирика его не суха и не бедна, но лишь сдержанна и потому будет дольше действительна...»²

Однако лирика Второго концерта выходит за пределы образов созданного восемнадцать лет назад тоже лирического Первого скри-

¹ И. Нестьев. Цит. соч., стр. 277.

² «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», г. И. М., «Советский композитор», 1959, стр. 294.

личного концерта. И в этом смысле композитор полностью осуществил свой замысел — сделать концерт, как он выразился, «совсем другим, чем № 1». В отличие от пейзажно-изобразительной лирики, преобладающей в Первом концерте, для Второго характерна лирика, претворенная главным образом в сфере песенно-танцевальной.

Второй скрипичный концерт по своей природе более камерный (ведь он задуман как соната для скрипки с оркестром), более строгий, нежели Первый (хотя и в Первом концерте довольно сильны элементы интимности, тихой созерцательности). Музыкально-выразительные средства здесь более скупы и сдержанны, и этой простотой, скромностью новый концерт значительно отличается от своего предшественника.

Можно говорить об известной демократизации музыкального языка, к которой композитор стремился в анализируемом сочинении, разумеется не в смысле обеднения или искусственного упрощения, — на такие компромиссы Прокофьев не шел никогда. О демократичности средств выражения свидетельствует, в частности, большая жанровая определенность всех основных образов концерта. Первая часть, например, построена на материале, очень близком к песне, вторая — похожа на

классическую серенаду, в третьей части преобладает танцевальность.

Есть принципиальные отличия и в том значении, которое приобретает в обоих концертах национальный элемент: если в Первом он проявлялся лишь в способе и характере обрисовки музыкальных образов, то во Втором концерте этот элемент воплощен во всем его интонационном «фонде». Так, в качестве мелодического «ядра» первой части — *Allegro moderato* — композитор избрал тему, во многом связанную с украинской и отчасти русской песенностью:

Allegro moderato

The musical score is written in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves. The first staff begins with a piano (*mp*) dynamic marking. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often grouped with slurs. The second and third staves continue the melodic development with longer phrases and rests.

Распевность, негорюптивное движение, глубокая задумчивость (и даже такие особенности, как скрытая пятидольность, ход по зву-

кам минорного трезвучия) выдают ее национальный склад. словно желая подчеркнуть эпиграфическое значение главной темы, композитор поручает ее солирующей скрипке без сопровождения, как бы воскрешая приемы классиков, любивших такие скрипичные монологи (вспомним Крейцерову сонату Бетховена, его Романс соль мажор и другие сочинения).

В дальнейшем композитор вновь и вновь возвращается к этой мелодии, неоднократно видоизменяя ее. В итоге она приобретает значение лейттемы первой части концерта. Такой мелодический «стержень» сообщает первой части большую стройность, единство, своеобразный монотематизм: отдельные элементы, которые «отпочковались» от главной партии, входят в состав почти всех построений (часть написана в форме сонатного аллегро).

Уже в маршеобразную связующую партию вклинивается названный мотив, здесь преображенный в соответствии с ее энергичным характером (стремительность этого эпизода к тому же подчеркивается виртуозными пассажами скрипки соло). И далее во всем изложении связующей партии она «скрещивается» с главной.

Заключительная партия с ее резкими ин-

тонациями, с ее остинатностью, напоминающей колокольный перезвон, словно истаивает, завершаясь отголосками лейттемы, которая звучит теперь как напоминание о чем-то очень важном, сокровенном. И наконец, подводящая к разработке связка — диалог солилирующей скрипки и разных голосов оркестра — построена на интонациях, подчас скрытых, той же главной партии.

Вполне естественно, что и разработка основана на многократном повторении и обыгрывании главной партии (лейттемы). Здесь она предстает в ином освещении: мягкие, округлые ее очертания заменены упругими, угловатыми, порой скерцозно-гротескными (такой неожиданный характер сообщают трансформированной теме пиццикато басов в сочетании со смешливым звучанием фаготов, затем ponticello смычковой группы). В разработке изредка слышна и побочная тема; но все же основное внимание уделено главной, звучащей в различных ракурсах.

Художественное чутье подсказало композитору, что такому обилию мелодических вариантов главной партии сможет противостоять лишь тема очень большой эмоциональной емкости: и такая тема была найдена — это побочная партия. Как правильно отмечается многими исследователями, побочная

партия Второго концерта сродни любовным темам Ромео. Пылкость чувства сочетается в ней с юношеской застенчивостью. Излюбленные Прокофьевым подголоски украшают прекрасную мелодию, оживляя и динамизируя ее.

Впрочем, вся часть насыщена подголосками, она гораздо более полифонична, нежели соответствующая часть Первого скрипичного концерта. (Невольно вспоминается мысль, высказанная Прокофьевым: «Где, как не в полифонии, можно найти пути к новизне!») Главная партия вскоре после ее возникновения проводится в виде капона; таким же образом излагается и побочная.

Как и в Первом скрипичном концерте, здесь значительна роль тональных «перекрасок». Тотчас же после монолога скрипки соло, излагающей главную партию в соль миноре, тема переходит к оркестру, который играет ее уже в си миноре, затем снова в соль миноре, а перед связующей — еще на тон выше: в до-диез миноре. Все это сообщает теме особую свежесть при каждом ее проведении¹.

¹ Такие же тональные сдвиги, призванные «освежить» тему, встречаются во второй части концерта. Тема в ми-бемоль мажоре при первом повторении звучит в си мажоре, затем в до мажоре.

В репризе хочется отметить более усложненную полифоническую вязь, которой композитор разукрашивает уже знакомые из экспозиции темы, например изложение побочной партии с обилием подголосков, сперва звучащих в оркестре, а затем у солирующей скрипки. Благодаря остроумному полифоническому (сугубо скрипичному!) приему скрипка исполняет одновременно тему и подголоски.

И хотя кода представляет собой сплав преобразенных тем всей части и отдельных их интонаций и мелодических «ячеек», все же главенствует лейттема, образ которой к концу полностью «проясняется» — ей возвращен первоначальный задумчиво-распевный склад. Так композитор выражает явное предпочтение лирическому началу концерта.

В лирическом характере выдержана и вторая часть — *Andante assai*. По сути дела, это интермеццо, музыкальная картинка, для воплощения которой композитор очень удачно избирает форму пятичастного рондо (с его непринужденностью многократного повторения рефрена).

При всем глубоком отличии *Andante* Второго концерта от скерцо Первого между ними есть известная общность: и здесь и там на первый план выступает инструментально-

жанровое начало. Уже ведущая тема Andante заявляет о себе типично «гитарным» вступлением (пиццикато струнных). Значительность этого традиционно «серенадного» фона (на нем всякий раз вырисовывается главная тема) подчеркивается переброшенной от него мелодической «аркой» к заключительным тактам второй части. Помимо гитарных звучаний в первом эпизоде имитируется игра на мандолине — инструменте, тоже связанном с «ритуалом» ночных серенад. Прокофьев применяет при этом оригинальный штрих — нечто вроде *tremolando*. Этот штрих затем имитируется флейтой.

Словно гармошечными переборами (фигурации скрипки) украшен и эпизод, очень похожий на хороводный танец. Он отдаленно напоминает «Пляску скоморохов» Римского-Корсакова:

[Allegretto]

The image shows a musical score for a piece marked [Allegretto]. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The top staff begins with a whole rest followed by a quarter rest, then a melodic line starting on a quarter note G4, moving to A4, B4, C5, and D5, with a *mf* dynamic marking. The grand staff below features a piano accompaniment. The right hand (treble clef) plays a rhythmic pattern of eighth notes, starting with a *p* dynamic and later moving to *mf*. The left hand (bass clef) plays a similar rhythmic pattern, also starting with *p* and moving to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.



Впрочем, жанрово-инструментальные моменты *Andante* — всего лишь фон, «оправа», призванная показать во всей красе ведущую тему второй части, эту прекрасную, льющуюся из глубины души песню.

Из эпизодов, контрастирующих теме, привлекает внимание второй: его причудливые «холодные» интонации предвосхищают образ феи Зимы из «Золушки». Но еще более примечательна тема третьего эпизода (см. цифру 38) — широко распевная мелодия, прообраз многих прокофьевских тем, созданных композитором в последний период творчества, когда в его музыкальный язык все заметнее вплетались интонации советских массовых песен.

Несмотря на жанровую конкретность ряда тем и образов, подчас ярких и запоминающихся, финал концерта — *Allegro, ben marcato* — в общем не производит цельного

впечатления. Некоторые эпизоды¹ представляются надуманными, неестественными (по крайней мере в сравнении с предыдущими частями).

В финале очень незначительна роль полифонии. Здесь почти нет красивых переплетений, которые так обогащали первую и вторую части концерта. Лишь в самом конце соединены видоизмененная главная партия с вариантом заключительной. Впрочем, последняя сама по себе мало характерна, лишена ярко индивидуальных черт; ее не могут обогатить и нарочито резкие по звучанию фигурации скрипки соло. Возможно, что утверждение заключительной партии в коде еще более снижает впечатляющую силу финала в целом.

Как уже говорилось, в финале немало танцевальных образов; главная партия, например, выдержана в ритме мазурки. Да и вся музыка этой части полна движения, причудливых, часто «перебивающих» друг друга ритмов. Как и в первой части, здесь чувствуется стремление композитора к объединению различных, подчас контрастных образов. Так, напевная, с признаками вальсообразности, побочная партия по мере своего развития постепенно начинает тяготеть к «мазуроч-

¹ Финал написан в форме рондо-сонаты.

ному» ритму главной партии. Разработка построена на ритмической схеме главной партии (местами преображенной до неузнаваемости) и элементах заключительной, которая в связи с этим приведена к «знаменателю» главной партии: метр ее сведен к $\frac{3}{4}$.

Преобладание лирических, «камерных» образов во Втором концерте вызвало соответствующее, необычное чередование частей цикла: концерт с двумя медленными частями и одной быстрой едва ли не впервые появился в скрипичной литературе. В этом отношении Второй скрипичный концерт Прокофьева — образец новаторства в области драматургии концертного цикла.

Согласно договоренности между Прокофьевым и группой французских любителей музыки, заказавших ему Второй скрипичный концерт, новый опус был отдан композитором Роберту Сѣтансу во время их совместной гастрольной поездки зимой 1935/36 года.

Премьера концерта состоялась в Мадриде 1 декабря 1935 года в присутствии композитора. Сольную партию исполнял Сѣтанс, оркестром дирижировал Энрике Фернандес Арбос. Концерт прошел с большим успехом. Специальная делегация испанских револю-



**После премьеры Второго скрипичного концерта Прокофьева.
Первые исполнители — скрипач Р. Сётанс, дирижер Э. Фернандес Арбос с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым**

ционеро́в приветствовала автора и исполнителей.

Первым исполнителем концерта в СССР был скрипач Борис Фишман. Он играл его, в частности, 20 ноября 1937 года на одном из концертов декады советской музыки в Москве (дирижировал автор). Впоследствии концерт вошел в репертуар многих советских и зарубежных скрипачей, таких, как Д. Ойстрах, И. Стерн, Л. Коган, Б. Гольдштейн. Я. Хейфец включил новый концерт Прокофьева в свой репертуар вскоре после его опубликования¹. Он исполнял его неоднократно и наиграл на граммофонные пластинки.

Второй скрипичный концерт Прокофьева — одно из выдающихся сочинений композитора и одновременно важная веха на пути к созданию наиболее совершенных его работ последнего периода творчества.

¹ См. по этому поводу статью Прокофьева «Расцвет искусства», напечатанную в «Правде» от 31 декабря 1937 года.

СОНАТЫ

op. 80 и 94 bis

Жанр сонаты для скрипки и фортепиано не получил сколько-нибудь значительного развития в дореволюционной русской музыке. Первые шаги в этой области были сделаны в начале XIX века Алябьевым (соната для фортепиано с облигатной скрипкой) и Глинкой (неоконченная соната для альты или скрипки с фортепиано). Достоинством этих ранних образцов русской ансамблевой литературы является стремление сочетать классический камерный стиль с чертами русской бытовой лирики.

Скрипичные сонаты, написанные во второй половине XIX века (А. Рубинштейн, Кюи, Танеев), не выходили за рамки «средних» работ этих авторов.

Ничего принципиально нового в развитии этого жанра не ознаменовали собой и скрипичные сонаты русских композиторов последующих поколений (Гречанинов, Ипполитов-

Иванов, Гедике). Хотя некоторые из них отмечались немалыми художественными достоинствами, а подчас даже известными новаторскими устремлениями (например, сонаты Катуара, Золотарева, Лятошинского, Гнесина), все же они не стали этапными ни в творчестве их авторов, ни в развитии отечественной скрипично-сонатной литературы.

Две сонаты Прокофьева для скрипки и фортепиано были по существу первыми выдающимися произведениями этого жанра в русской и советской камерной музыке. Как и в области скрипичного концерта, Прокофьев нашел самобытный, оригинальный путь развития жанра сонаты для скрипки и фортепиано. Наряду с виолончельной и девятью фортепианными сонатами скрипичные сонаты Прокофьева (и особенно оп. 80 и оп. 94 bis) вошли в золотой фонд отечественной и мировой сонатной литературы.

ПЕРВАЯ СОНАТА оп. 80

Гениальная штука... Нет, да понимаете ли вы, что вы написали?

Н. Мясковский.

Судьба Первой скрипичной сонаты была трудной. По свидетельству М. А. Мендельсон-Прокофьевой, замысел ее возник еще в 1938 году в Париже под впечатлением музы-

ки Генделя¹. Закончена же она была спустя восемь лет — в 1946 году. Таким образом, Первая скрипичная соната завершена после скрипичного варианта сонаты ор. 94, известного как Вторая соната ор. 94 bis.

В конце 1938 года, после создания кантаты «Александр Невский», Прокофьев задумал написать *f-moll'*ную скрипичную сонату; за несколько дней им были набросаны начало первой части, почти вся экспозиция второй части и основные темы третьей части.

Выдающийся советский композитор был глубоко захвачен патриотическим подъемом, который царил в годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне. Нет никакого сомнения в том, что героико-патриотические идеи, получившие столь яркое воплощение в кантате «Александр Невский» и в музыке к кинофильму «Иван Грозный», были своеобразно продолжены в Первой скрипичной сонате. Война с ее неисчислимыми людскими жертвами, всемирно-исторический подвиг советского народа, спасшего европейскую цивилизацию, — все это вызывает усиленный интерес композитора к героическому прошлому русского народа. В славных делах минувших

¹ См. воспоминания М. А. Мендельсон-Прокофьевой в сборнике «Прокофьев. Материалы».

столетий он словно видел отражение великих дел современности.

«Сейчас мы радуемся великой победе,— сказал в октябре 1947 года Прокофьев в одной из своих бесед с И. Нестьевым,— но у каждого из нас есть неизлечимые раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать»¹. Эти слова, сказанные в связи с идейным замыслом Шестой симфонии, во многом относятся и к содержанию Первой скрипичной сонаты.

Эволюционирует и музыкальный язык композитора. Он отдает много сил поискам новых выразительных средств, призванных обогатить и расширить сферу русского национального музыкального стиля.

Большое место в произведениях того времени занимает эпическое, «былинное» начало. Эта национальная русская традиция, идущая от глинкинского «Руслана» и музыки Бородина, в ранних сочинениях Прокофьева получила лишь эпизодическое отражение (сюита «Ала и Лоллий», Третий фортепианный концерт, «Сказки старой бабушки»). Отныне же эпический склад становится ведущим во многих произведениях композитора, в том числе и в Первой скрипичной сонате.

¹ И. Нестьев. Цит. соч., стр. 419.

Мнения крупнейших современных музыкантов сходятся на том, что соната ор. 80 занимает очень важное место в творческом наследии композитора. Н. Я. Мясковский, впервые прослушав ее, отметил в своем дневнике: «Слушал новую скрипичную сонату Прокофьева целиком — гениальное сочинение...»¹ Вспоминая свое первое впечатление от сонаты, а также от Восьмой фортепианной и виолончельной сонат Прокофьева, Д. Б. Кабалевский восклицает: «Какие горизонты открыты в этих произведениях, какая мощь и красота явилась в них! Мне казалось, что это была сама природа, радостная и трагичная, всегда неожиданная и вечно новая»². «Я глубоко убежден,— пишет Д. Ф. Ойстрах, первый исполнитель сонаты,— что по своему содержанию и поразительному мастерству воплощения замысла, по красоте музыкальных образов (достаточно вспомнить медленную часть) это сочинение может быть поставлено в один ряд с самыми выдающимися скрипичными сонатами мировой литературы»³.

Сам композитор так кратко охарактеризовал образное содержание и драматургию со-

¹ И. Нестьев. Цит. соч., стр. 408.

² «Прокофьев. Материалы», стр. 500.

³ Д. Ойстрах. Заметки музыканта. «Советская музыка», 1954, № 9.

наты ор. 80: «Первая часть *Andante assai*, сурового характера, представляет собой как бы развитое вступление к сонатному *Allegro*, которым является вторая часть, напористая, буйная, но с широкой побочной партией. Третья часть — медленная, мягкая и нежная. Финал — стремительный и написанный на сложный счет»¹.

Первая часть сонаты — словно пролог к трагедии. Она зиждется на двух темах-образах: первый подобен суровому, неторопливому рассказу летописца о «делах давно минувших дней». И мелодический рисунок этой темы (размеренная поступь, квинтовые «шаги») и фактура (низкий регистр, строгий, «аскетический» октавный унисон) говорят об ее эпическом складе.

Ярким контрастом к отрешенности, подчеркнутой «сухости» первой темы-образа звучит средний эпизод *Andante* (*Poco più animato*). Это образ народной скорби, порой отчаянный причет. Мелодия расцвечена глубоко русскими по своим интонациям подголосками. И фактура соответствует традиционному русскому трехголосному пению: к двухго-

¹ И. Нестьев. Цит. соч., стр. 405.

лосию скрипки присоединяется в кульминационный момент развития этого образа третий голос, порученный фортепиано.

Некоторые художественные приемы *Andante* — эпическая строгость и одновременно величавость образов, известная «терпкость» музыки — заставляют вспомнить о Мусоргском и, в частности, о вступлении к сцене в келье из оперы «Борис Годунов».

Как нам представляется, фортепиано, исполняющее тему первого эпизода *Andante*, олицетворяет волевое, «мужское» начало, в то время как скрипка, играющая ведущую роль во втором эпизоде, связана с началом лирическим, «женским». В центральном, кульминационном эпизоде звучат обе темы первой части: причету скрипки временами вторят начальные грозные интонации (недаром композитор, желая их выделить, пометил каждую ноту акцентом).

Глубоко впечатляет реприза первой части: видоизмененная, гармонически «наполненная» (цепь сектаккордов) главная тема здесь звучит как зловещий набат. «Холодные» гаммообразные пассажи скрипки дополняют эту суровую эпическую картину¹.

¹ Композитор отметил родство этого эпизода (и аналогичного в финале) с последней частью *b*-*mol*льной сонаты Шопена (см. «Прокофьев. Материалы», стр. 232).

Вторая часть заключает в себе драматургическую завязку всей сонаты. Здесь запечатлены жестокие сцены сражений, кровавых битв, порой показанные с беспощадной обнаженностью. По-видимому, именно таким был замысел композитора, обозначившего эту часть как *Allegro brusco* — «резкое, грубое аллегро».

Резко-угловатая главная партия (*marcatissimo e pesante* — «очень подчеркнуто и тяжело») рисует уродливый, отталкивающий образ врага, его грубую поступь. Нет ничего удивительного в том, что Прокофьев широко использует здесь такие музыкально-выразительные средства, как резко диссонирующие сочетания (например, цепь малых секунд), политональные наложения; подчас музыка пребывает в атональных сферах. Эти средства представляются вполне оправданными. Уместно вспомнить, что композитор, создавая «тевтонскую» музыку в кантате «Александр Невский», старался сделать ее «неприятной для русского уха», каковой, по его мнению, она должна была быть во времена Ледового побоища¹.

Дикий, варварский характер музыки передается при помощи тембра: «сухие» октавы в

¹ См. «Прокофьев. Материалы», стр. 527.

партии фортепиано либо нарочито жесткие, подчас экспрессионистски-грубые гармонические «пятна»; у скрипки — маркированные удары смычка о струны и т. п. Характерно изложение главной партии диалогом фортепиано и скрипки — чередование обрывающих друг друга резких интонаций почти зримо рисует картину устрашающего нашествия, образ тупой смертоносной силы, подобной образу «псов-рыцарей» из той же кантаты «Александр Невский».

Противостоящая этому зловещему образу «богатырская» побочная партия (егоico — «героично») отмечена чертами мужественной, суровой лирики. Главные приметы этой мелодии — по-русски широкие октавные ходы, здесь звучащие как призыв к ратным делам:



Наиболее действен заключительный раздел экспозиции с его раскатами триолей (ин-

тонации которых зародились в связующем эпизоде между главной и побочной партиями).

В разработке получают широкое развитие обе темы Allegro: первый образ, точнее — его основная, нарочито назойливая интонация с характерными тремя ударами звучит то изолированно, обнаженно, то в столкновении с побочной, героической темой. Самостоятельному развитию подвергается и второй элемент главной партии, в суровых интонациях которого словно запечатлены отзвуки жестоких сражений. Из этих интонаций вырастает и новая тема (центральный эпизод в разработке — см. *Roso riu tranquillo*), более напевная и спокойная по своей природе. Впрочем, и она излагается на фоне рокочущих время от времени зловещих «трех ударов» главной партии — прием симфонический, способствующий сквозному развитию и объединяющий все разделы Allegro.

В сокращенной репризе (главная партия, в отличие от экспозиции, звучит здесь только один раз) и коде с ее потоком триолей, создающих огромное нарастание, «батальный» образ второй части сонаты окончательно утверждается.

Третья часть — лирическая разрядка после жесткого, «варварского» Allegro. Мело-

дия, исполненная неизъяснимой женственной красоты, легла в основу этой части¹. Не случайно Д. Ф. Ойстрах, говоря о «красоте музыкальных образов» f-moll'ной сонаты, прежде всего обращает внимание на музыку *Andante*.

Ведущая мелодия (обозначенная композитором *tenere ed espessivo* — «нежно и выразительно») подобна задушевной колыбельной песне, звучащей на фоне мерно воркующих фигураций. В соответствии со своей вокальной природой главная тема почти всегда поручена скрипке. Местами мелодия дублируется в басовом голосе фортепиано — такая фактура появляется в моменты наивысшего эмоционального накала².

Большую образную функцию выполняет остигатный аккомпанемент (секстольные фигурации): по своей роли («голос природы») он уподобляется аналогичному приему в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»

¹ Речь идет о крайних разделах *Andante*, написанного в трехчастной форме.

² Эта фактура в данном контексте заставляет вспомнить о Клоде Дебюсси. Впрочем, и другие места *Andante* во многом близки к манере выдающегося французского композитора. Заметим, однако, что отзвуки музыки Дебюсси в прокофьевском творчестве редки.

Чайковского. Пасторальный характер третьей части сонаты еще больше подчеркивается в репризе: композитор ввел в нее дополнительные звукописные интонации, словно воспроизводящие нежный всплеск ручья.

Срединный раздел *Andante*¹ — более оживленный. Тонкий и грациозный, он основан на кратком, но предельно выразительном мотиве:



Музыка этого раздела близка многим поэтическим образам прокофьевских вальсов. Стремясь придать мелодии хрупкий, жёнственный облик, характер утонченной мечтательности, композитор иногда прибегает даже к несвойственным его музыкальному языку «пряным» гармониям.

В дальнейшем образ срединного эпизода в значительной степени трансформируется: музыка постепенно активизируется, обретая более сгущенную эмоциональную окраску.

¹ Форма среднего раздела *Andante* в свою очередь близка к трехчастности.

При этом заглавный «вальсирующий» мотив не исчезает, а словно втягивается в другую орбиту, органически вплетаясь в ткань новой, более драматизированной музыки.

После почти буквального повторения первого раздела, как бы в противовес эмоциональной вспышке среднего эпизода, происходит обратное явление: постепенное затухание, успокоение музыки. В связи с этим композитором найден удачный прием — длительное замедление, с необычайной чуткостью передающее процесс погружения в состояние покоя (см. цифру 90).

В четвертой части — *Allegrissimo*, драматургической вершине сонаты — заключена «развязка» всего музыкального повествования. В ее эпическую торжественно-возвышенную музыку вплетаются отзвуки «батальной» второй части и повествовательной, былинной первой части — все это придает финалу значение обобщающего эпилога, подобного эпилогу-апофеозу «Ивана Сусанина» Глинки. Глубоко национальный строй роднит эту часть также и со многими страницами музыки Бородина, Римского-Корсакова и Глазунова.

Несмотря на традиционное сопоставление двух контрастных образов (главной партии — действенной, победно-ликующей — и побоч-

ной — лирической), строение финала никак нельзя приравнять к обычному сонатному аллегро или к рондо-сонате. Главная партия проводится дважды в ее первоначальном изложении (в экспозиции и разработке). В третий раз главная партия звучит в измененном виде (*Poco meno*). Что касается побочной (*Poco più tranquillo*), то она кроме экспозиции появляется лишь в последних тактах коды¹, как бы провозглашая торжество гуманного начала, высоких человеколюбивых помыслов и идеалов. В разработке же слышны отдельные, до неузнаваемости трансформированные ее попевки, контрапунктически соединенные с главной партией.

Русский национальный элемент воплощен здесь не только в особенностях ладового строения мелодики в главной партии (например, черты лидийского лада), но и в ритмике. Показательно применение смешанного размера: $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$.

Последовательное проведение главной темы в различных тональных плоскостях — *F-dur*, *B-dur*, *C-dur* и снова *F-dur* — создает

¹ Кода здесь выполняет функцию также и репризы. Очевидно, это любимый Прокофьевым прием построения сонатного аллегро, усиливающий стремительность развязки музыкальной драмы (он был применен в первой части Первого скрипичного концерта).

впечатление, что ее исполняют различные группы огромного хора.

Но вот раздаются «три грозных удара» (из второй части сонаты). В финале они звучат как суровое напоминание, отголосок минувших трагических событий. Не случайно композитор неоднократно возвращается к этим устрашающим звукам, обозначая их вдобавок повсеместно ремарками *ff* и *feroce* («грозно, жестоко»).

Особой впечатляющей силой наделен заключительный раздел финала. Сперва идет эпизод *Roso tempo* (реприза-кода), в котором причудливо чередуются, как бы перебивая друг друга, интонации видоизмененной главной партии и гаммообразные пассажи; предвещающие возврат к былинному образу первой части. Затем звучит «послесловие» — *Andante assai, come prima*, — реминисценция, с большой убедительностью подчеркивающая целостность художественного замысла сонаты, ее эпически-повествовательный характер. (Прокофьев неоднократно прибегает к повторению темы первой части в других частях цикла, особенно в финале. Чаще всего это связано с намерением подчеркнуть основной образ произведения, его исходную идею. Кроме анализируемой сонаты подобный художественный прием применен в некоторых форте-

пианных сонатах, в Шестой симфонии, виолончельной сонате ор. 119.)

Скрипичная соната ор. 80 была впервые исполнена 23 октября 1946 года в Москве Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Вскоре она была удостоена Государственной премии первой степени. Впоследствии соната вошла в репертуар крупнейших музыкантов-исполнителей мира и поныне украшает их концертные программы.

Первая часть сонаты ор. 80 — одного из величайших созданий Прокофьева — была исполнена (наряду с другими его произведениями) перед погребением композитора.

ВТОРАЯ СОНАТА ор. 94 bis

Великолепное по совершенству воплощение замысла.

Д. Шостакович.

Вторая скрипичная соната, представляющая собой вариант сонаты ор. 94 для флейты и фортепиано, была закончена, как уже упоминалось, до Первой скрипичной сонаты ор. 80¹. Идея переложить флейтовую сонату для скрипки была подсказана композитору

¹ Соната для флейты и фортепиано ор. 94 начата в сентябре 1942 года в Алма-Ате и закончена в Перми в августе 1943 года.

Д. Ф. Ойстрахом¹. «...Мы с Давидом Ойстрахом, одним из наших лучших скрипачей,— писал Прокофьев,— сделали скрипичный вариант сонаты (ор. 94.— Я. С.). Это оказалось нетрудной работой, так как выяснилось, что партия флейты удобно складывается для скрипичной техники. Количество изменений в партии флейты было минимальное, и они коснулись главным образом штрихов (bawing). Фортепианная же партия осталась неизменной»².

Если Первая соната — грандиозное эпическое полотно, то Вторая характерна своей задушевной лирикой, безоблачной ясностью, миниатюрностью образов. «Мне хотелось,— писал композитор,— чтобы соната звучала в светлых и прозрачных классических тонах»³.

На творческом пути Прокофьева нередко бывало, что после создания сложных, иногда отмеченных знаком экспериментаторства опусов он от всей души отдавался простой классически ясной музыке. Так было в пору его юности, в годы написания Первого скрипичного концерта; так произошло и в период творческой зрелости: соната ор. 94 явилась

¹ См. воспоминания М. А. Мендельсон-Прокофьевой в сборнике «Прокофьев. Материалы».

² «Прокофьев. Материалы», стр. 249.

³ Там же, стр. 248.

естественной разрядкой после таких углубленных полотен, как опера «Война и мир», Седьмая фортепианная соната, «Баллада о мальчишке, оставшемся неизвестным».

«Классические» произведения Прокофьева — это большой и значительный раздел в творчестве композитора. Здесь, по-видимому, сказалась крайняя неприязнь его к сочинениям эпигонов романтизма, постоянное влечение к простоте и стройности выражения, классической ясности содержания и формы. Впрочем, не следует забывать и о «неоклассической» — общей для европейской музыки XX века — тенденции, получившей у Прокофьева своеобразное претворение.

В полушутливом, порой ироническом, а порой и вполне серьезном тоне композитор как бы обращается к своему современнику с рассказом о «добром старом времени». «Обратите внимание, — словно говорит он, — какая огромная жизненная умная сила таится в этом, подчас кажущемся нам наивном искусстве!» В апелляции выдающегося композитора XX века к искусству XVIII века, в своеобразном сочетании черт «старинных» с «современными» — секрет обаяния «классических» прокофьевских сочинений. Начав с Классической симфонии, Прокофьев впоследствии продолжит эту линию своего творчества

вплоть до последних дней жизни (достаточно вспомнить многие эпизоды его поздних ба-летов).

К числу названных работ композитора относится и соната ор. 94 (так же как и скрипичная соната ор. 115. См. об этом ниже). Было бы, однако, неверным рассматривать это сочинение (как и других его «собратьев») в качестве стилизации старинной музыки: Вторая скрипичная соната — произведение прежде всего современное, прокофьевское. Об этом красноречиво говорит порой самое неожиданное смешение традиционно-классических норм с приемами новаторски-ми, изобличающими «почерк» Прокофьева.

Так, строжайше четкая структура сонатной схемы (например, в первой части — повторение экспозиции, доминантовое соотношение главной и побочной партий, почти буквальное повторение и тональное объединение всех тем экспозиции в репризе), классическая простота и прозрачность фактуры и т. д. сосуществуют с такими современными приемами, как мажор-минорная перекраска (в начале сонаты, в проведении побочной партии, в финале и т. д.), модуляционные сдвиги на полутон, целый тон и т. п.

Вторую скрипичную сонату отличают определенность и четкость образов, естественность

их развития. Ярко очерченные грани построений внутри каждой части подчеркивают стройность мысли, мужественную силу и собранность, «здоровый» дух этой музыки.

Юношески радостное настроение господствует в первой части сонаты — Moderato. Темы лаконичны, да и вся экспозиция коротка, немногословна (возможно, это и вызвало необходимость пометить ее знаком повторения — прием, воскрешающий традиции Гайдна, Моцарта).

Напрасно мы будем искать в сонате яркий контраст образов, их драматическое столкновение, острую конфликтность. Главная партия — мягкая, мечтательная — сменяется родственной ей по характеру изящной побочной с излюбленным композитором пунктирным ритмом; он сообщает мелодии неповторимую грацию и одновременно какую-то ласковость. Более чем коротка заключительная партия — она занимает всего четыре такта! (Эта тема несколько расширена в конце первой части, где она предстает в роли коды, опять-таки очень краткой.)

В небольшой разработке неожиданно возникают фанфарные интонации, выросшие из начальных триольных фигурок главной пар-

тии. Они и служат «движущей силой», сообщающей всему разделу активный, энергичный характер.

Завершается первая часть сонаты умиротворенно и спокойно.

Скерцо — жанр, особенно близкий творческому стилю Прокофьева. При этом художественно-образный диапазон прокофьевских скерцо (впрочем, так же как и скерцо Бетховена, Шопена и других классиков) поистине необъятен: от добродушной шутки — до раскатов гомерического смеха, хлесткой, разящей иронии или демонически-злой насмешки. Прокофьев предложил однажды заменить иностранное слово «гротеск» тремя русскими словами, дающими, по его мнению, три градации этого понятия: «шутка, смех, насмешка». В скерцо Второй скрипичной сонаты (вторая часть) всецело господствует добродушная шутка, незлобивый смех.

Шутливый характер первой темы скерцо связан, в частности, с любопытным соединением двух- и трехдольности. По существу тема двухдольна:

[Presto]



но изложена в трехдольном размере:



Легко приплясывающая первая тема сменяется другой (см. 5-й такт цифры 14), типичной для многих прокофьевских мелодий, за угловатостью и остротой которых застенчиво скрывается глубоко лирическое чувство. Краткие вальсообразные интонации звучат как обрывки воспоминаний...

Своеобразен средний раздел скерцо¹. Распевность мелодии с причудливой игрой мажор-минора, «полые» квинты фортепианного сопровождения, весь образный строй музыки отдают архаичностью, русской стариной.

Краткий эпизод, в котором изобретательно соединяются «древнерусская» тема с интонациями заглавного мотива, подводит к репризе — почти дословному повторению начального раздела.

¹ Скерцо написано в сложной трехчастной форме. Тональность — ля минор. Отметим, что тональное соотношение первой и второй частей сонаты (ре мажор — ля минор) тоже соответствует традициям классической музыки.

Скерцо венчает сжатая, стремительная кода.

Медленная, лирическая третья часть сонаты — *Andante* — словно нарисована акварельными красками. По-русски задушевно, проникновенно звучит в ней мелодия неповторимой красоты.

Первый раздел (*Andante* написано в простой трехчастной форме) включает в себе главный, песенный образ всей части. Он расцвечен красочными гармониями, неожиданными модуляционными сдвигами, самобытными подголосками. Однако все это не нарушает общего мечтательного и глубоко интимного характера музыки.

Более оживлен средний эпизод, который не противостоит ведущей теме, а как бы продолжает, развивает ее на новой основе. Он заставляет вспомнить о медленной части Первой скрипичной сонаты Прокофьева: та же вязь фигураций, те же импрессионистски нежные краски. Однако сходство между Первой сонатой и названным эпизодом только частичное, поскольку там фигурации служили лишь образным фоном, здесь же они главенствуют. Фигурационный орнамент как бы по инерции продолжает свое мерное, тихое журчание и в репризе: первая тема звучит сейчас у фортепиано в соединении с секстолями сред-

него эпизода (их исполняет скрипка). Так создается глубоко впечатляющая «двуплановость» этого обаятельного музыкального образа.

Финал сонаты — Allegro con brio (четвертая часть) — представляет собой цепь пестрых, веселых музыкальных картинок. Здесь обнаружилась одна из отличительных черт прокофьевского стиля — конкретность, почти зрительная осязаемость его музыкальных образов, нередко сменяющих друг друга подобно быстро мелькающим кинокадрам.

Главная партия (финал написан в форме рондо-сонаты) выдержана в характере комического марша. Угловатость, повторение вычлененных мелодических фигурок, сходство отдельных попевок с интонациями популярных маршей (см., например, 3-й такт) рождают ассоциации со звучанием духового оркестра¹. Юмором отмечена и связующая партия с ее нарочитой суетливостью и дробным мелодическим рисунком, напоминающим скороговорку.

¹ Отметим аналогичное первой части изложение главной партии: тот же сдвиг на целый тон — ре мажор, затем сразу же до мажор. Этот повторяющийся прием дает основание говорить о своеобразной «лейт-модуляции».

Наступает очередь побочной партии (*Rosso meno mosso*), играющей основную роль в драматургии финала. Перед нами один из ярких примеров неисчерпаемой фантазии, творческой выдумки композитора. Здесь налицо опять-таки двуплановость музыкального образа. С одной стороны, мерно двигающаяся, как бы ползущая мелодия (сначала она звучит у фортепиано, в октаву). При первом с ней знакомстве она напоминает... фортепианные упражнения из ныне устаревших школьных «метод» — прием, встречающийся в ранних сочинениях Прокофьева — Первом, Третьем фортепианных концертах (не злая ли это издевка над сухими экзерсисами, в безоговорочную пользу которых некогда слепо верили иные пианисты?..).

Но скоро на фоне предыдущей возникает новая тема (первоначально у скрипки) с обилием мелизмов и тират, с причудливыми всплесками. Она подобна вспышкам фейерверка. Соединение этих столь непохожих тем и создает неповторимый образ задора, буйного веселья.

Значительное место в финале принадлежит центральному эпизоду (цифра 36), который своим лирическим характером оттеняет крайние разделы.

Вновь и вновь возвращается тема марша,

и, наконец, все завершается (уже без тени иронии) торжеством радости и жизнелюбия.

Вторая скриличная соната Прокофьева в первый раз была исполнена в Москве 17 июня 1944 года Д. Ойстрахом и Л. Обориным. В новой, скрипичной версии соната получила значительно большее распространение, нежели в первоначальном, флейтовом изложении. Ныне она широко известна именно как скрипичная.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО

оп. 115

Я ясно представляю ее в исполнении унисона молодых скрипачей, быть может воспитанников одной из наших музыкальных школ.

С. Прокофьев.

В 1947 году советский народ готовился к празднованию тридцатилетия Великого Октября. Сергей Сергеевич Прокофьев наряду с праздничной поэмой «30 лет» для симфонического оркестра и кантатой «Расцветай, могучий край», посвященными торжественной дате, пишет сонату для скрипки соло. Как утверждает композитор, соната «благодаря ее мажорному характеру и разработанным в ней русским темам также перекликается с настроениями этих дней»¹.

По простоте, ясности и доступности музыкального языка, по четкости, известной «ква-

¹ С. Прокофьев. Повесть о человеческом мужестве. «Вечерняя Москва» от 30 октября 1947 года.

дратности» структуры соната ор. 115 родственна «классическим» произведениям Прокофьева. В данном случае такой выбор стилистических средств полностью отвечает художественному замыслу — создать пьесу, предназначенную для юных исполнителей, точнее — для молодых скрипачей или скрипичного ансамбля.

Сонаты для скрипки без сопровождения сравнительно редки в мировой музыкальной литературе: после Баха (а в русской музыке после Хандошкина) композиторы долгое время не обращались к этому жанру. И лишь относительно недавно стали появляться произведения, возрождающие жанр доклассической сольной скрипичной сонаты (Хиндемит, Изаи, Барток).

Специфика одноголосного произведения требует особенно тщательного отбора музыкального материала: необходимы «чистые» мелодии, ярко звучащие и без гармонического оформления. Задача композитора еще усложняется, когда речь идет о произведении средней трудности, в котором ограничено применение двойных нот, аккордов, скрипичной полифонии и других выразительных средств, требующих виртуозного владения инструментом.

Именно такую задачу поставил перед со-

бой Прокофьев и со свойственным ему мастерством разрешил ее. Простая, прозрачная скрипичная фактура продиктована желанием сделать это сочинение не только понятным, но и легко исполнимым. Все в этой «крепко сшитой» сонате мудро рассчитано и продумано, вплоть до использования всех регистров скрипки. Композитор отдает предпочтение наиболее ярким из них, что соответствует светлому образному строю всего произведения. Не случайно Прокофьев, характеризуя сонату ор. 115, говорит прежде всего о ее «мажорном характере». Любопытно, что за исключением одной из вариаций второй части и одной из тем финала все основные темы сонаты написаны в мажоре.

Впрочем, дело не только в мажорном ладе: все три части сонаты пронизаны светлыми песенными, маршеобразными и танцевальными интонациями и ритмами, чаще всего народного русского склада.

Так, в первой части (*Moderato*), написанной в форме сонатного аллегро, преобладают маршеобразные, упругие ритмо-интонации, подчас приобретающие танцевальный характер. В главной партии с ее четкой размеренностью, фанфарными возгласами, обилием тират и мелизмов порой слышится мальчишеское озорство. Главная партия сменяется в

высшей степени выразительной, по-русски распевной побочной:



В заключительной партии обрывки этой темы остроумно скрещиваются с новым, чрезвычайно свежим и привлекательным материалом — аккордами, напоминающими звучание балалайки. Краткая разработка представляет собой сплав всех тем экспозиции; реприза точно повторяет начальный раздел (все темы тонально объединены). В коде, довольно большой по сравнению с другими разделами, получают окончательное утверждение призывные, фанфарные интонации.

Говоря о разработанных в сонате русских темах, Прокофьев, вероятно, подразумевал главным образом широкую песенную тему второй части (тема с вариациями) — *Andante dolce*:

Andante dolce

The image shows three staves of musical notation. The first staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The second staff features a forte (*f*) dynamic and the instruction *espress.* (espressivo). The third staff concludes with a piano (*p*) dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

В пяти разнохарактерных, по-прокофьевски немногословных вариациях тема подвергается традиционным трансформациям — здесь и обычная скерцозная вариация, и минорная, и полифоническая, и, наконец, гимнически-величальная (единственная в двойных нотах).

Праздничное настроение первой части господствует и в танцевальных образах финала (*con brio*). В нем преобладает тема в характерном ритме мазурки, подчеркнутая множеством акцентов то на сильной, то на слабых долях такта. Эта «игра» акцентов сочетается со смелыми скачками и синкопами, сообщая теме энергию и целеустремленность.

«Мазурочную» главную партию мягко оттеняет вторая, побочная¹ тема — извилистая по мелодическому рисунку, слегка овеванная грустью.

Новую волну энергии приносит с собой срединный эпизод (*Allegro precipitato*) с его взлетами пассажей и богатой вязью скрытых подголосков. На том же тематическом материале построена светлая, торжественная, несколько бравурная кода.

Соната ор. 115 была впервые публично исполнена 10 марта 1960 года в Москве группой студентов Московской консерватории (класс камерного ансамбля М. В. Мильмана). На пластинку ее впервые наиграл старейший пропагандист прокофьевского творчества — Йожеф Сигети.

Эта соната еще не пользуется широкой известностью. Однако нет сомнения в том, что в будущем она завоюет симпатии молодых музыкантов и займет подобающее ей место в педагогическом и концертном репертуаре.

¹ Финал написан в сложной трехчастной форме с развитым средним эпизодом и кодой.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ СКРИПИЧНОГО СТИЛЯ ПРОКОФЬЕВА

Скрипичные сочинения Прокофьева — новая страница отечественной и мировой скрипичной культуры.

Унаследовав лучшее, что было создано в этой области классиками (и главным образом русскими — Чайковским, Танеевым, Глазуновым), Прокофьев выработал свой оригинальный стиль, представляющий собой одно из значительнейших достижений скрипичного искусства нашего времени. Этот стиль, коренным образом отличающийся от театрально-пышной манеры зарубежных композиторов-скрипачей прошлого века (Паганини, Вьетан, Венявский), пришел на смену также и искусству «последних из могикан» романтической эпохи (Брамс, Сибелиус, Эльгар), давшему превосходные, но всецело принадлежащие XIX веку произведения для скрипки. Прокофьевский же стиль, претворенный, в частности, в его скрипичной музыке, — глубоко про-

грессивное, в высшей степени национальное и в то же время подлинно новаторское явление искусства XX века.

Как известно, Прокофьев, многие годы живший в США, Германии, Франции и других капиталистических странах, не склонился перед декадентскими течениями буржуазного Запада. Создавая, в частности, скрипичные сочинения, Прокофьев сумел во все периоды творчества избежать пагубного влияния модернистских направлений. Это относится и к трактовке выразительных и технических средств солирующего инструмента, ко всей специфике его скрипичного стиля. Прокофьев был одним из первых композиторов XX века, возвративших древнее скрипичное искусство в его естественное, веками определившееся лирически-эмоциональное «русло». Скрипка в его сочинениях выступает чаще всего в роли «действующего лица», по преимуществу выразительно поющего. Эта особенность неразрывно связана с лирической струей — очень сильной во всем прокофьевском творчестве. Лирическое направление следует считать главенствующим во всем скрипичном наследии Прокофьева.

Прокофьев вошел в историю музыкальной культуры как один из величайших творцов выразительных, глубоко самобытных мелодий.

Прокофьевскую мелодию можно почти безошибочно отличить от множества других благодаря своеобразным, всегда неожиданным ее изгибам и смещениям, мужественной, подчас внешне неприметной красоте. «Мелодия,— утверждал композитор,—должна быть простой и понятной, не сбиваясь ни на перепевку, ни на тривиальный оборот»¹. Многие из самых вдохновенных своих мелодий (главным образом лирического склада) Прокофьев предназначил именно для скрипки: достаточно вспомнить такие прекрасные образцы прокофьевских мелодий, как главная партия первой части и финала Первого скрипичного концерта, Пять мелодий², основные темы сонаты для двух скрипок, главная, побочная первой части и тема второй части Второго концерта, медленная часть Первой сонаты... Сюда же следует добавить множество мелодических образов его опер, балетов, симфоний, камерно-инструментальных и других сочинений, зачастую порученных скрипкам. По-видимому, музыка эта родилась в сознании композитора в законченно-отлитом скрипичном ее воплощении.

¹ И. Нестьев. Цит. соч., стр. 498.

² Не случайно же композитор назвал эти пьесы именно мелодиями.

Прокофьев проявил изумительную изобретательность инструментального мышления и тонкое понимание специфических особенностей скрипки, художественно убедительного использования ее регистров и тембровых оттенков. Лирически-мечтательная главная партия Первого концерта, например в ее первоначальном проведении, как нельзя лучше увязывается с теплым, но «матовым», лишенным яркости тембром первых трех-четырёх позиций струн «ля» и «ре»¹. То же самое относится и к среднему разделу Второй из Пяти мелодий. С другой стороны, насыщенный, «грудой» тембр скрипичного баса более подходит для звукового претворения песенной, «чувственной» главной партии Второго концерта. Основной мелодический образ Третьей мелодии, с его резкими, взволнованными возгласами, потребовал иного тембрового воплощения — здесь уместным оказался весь диа-

¹ Вскоре после выпуска в свет Первого скрипичного концерта скрипач и дирижер К. Сараджев справедливо отмечал, что «первая тема... изложенная в шестнадцати тактах скрипки соло... хорошо укладывается в скрипичных регистрах и вполне в природе инструмента» (К. Сараджев. Сергей Прокофьев. Концерт для скрипки ор. 19. Журнал «К новым берегам», июнь — август, 1923. В дальнейшем высказывания Сараджева, цитированные без ссылки на источник, заимствованы из этой же статьи).

пазон самой яркой струны — «ми»¹. В Первой скрипичной сонате скрипке целиком поручена вторая — лирическая — тема первой части.

В иных случаях, тоже очень характерных для прокофьевского стиля, композитор мастерски использует и жанрово-изобразительные возможности скрипичной техники. В его сочинениях скрипка не только поет, она зачастую рассказывает или рисует что-либо. В этом проявляются иные, тоже глубоко национальные грани творческого облика Прокофьева — композитора-рассказчика, композитора-живописца.

Наряду с другими выдающимися прогрессивными композиторами современности Прокофьев возродил и переосмыслил весь арсенал виртуозной скрипичной техники, по-новому раскрыл ее неисчерпаемый художественный потенциал. Как известно, скрипичная виртуозность весьма плодотворно культивировалась классиками, а затем крупнейшими композиторами прошлого века и была доведена до апогея в творчестве Паганини. Впоследствии она выродилась в голый, формальный техницизм: эпигоны Паганини — скрипачи и ком-

¹ Разумеется, образная трансформация этих и других тем неизбежно влечет за собой перенесение их в другие регистры с соответственными тембровыми оттенками.

позиторы салонно-виртуозного направления — освоили лишь внешнюю оболочку искусства великого итальянца и его предшественников, не поняв прогрессивной, глубоко народной его основы. Не менее однобокой, выхолощенной выглядит скрипичная виртуозность в произведениях композиторов-модернистов, современников Прокофьева.

В скрипичных сочинениях Прокофьева, как и в других лучших современных произведениях этого жанра (сонатах и других сочинениях Изай, сонатах и камерно-инструментальных ансамблях Энеску, концертах, сонатах и рапсодиях Бартока, Шимановского, концерте, «Болгарской рапсодии», сюите Владигерова, концертах Мясковского и Хачатуряна, концерте и камерно-инструментальных произведениях Шостаковича, многих скрипичных пьесах Стравинского, Хиндемита, Онеггера и др.), по-разному были предприняты усилия преодолеть кризис скрипично-виртуозного искусства. В большой степени это удалось Прокофьеву, скромно и вместе с тем очень смело использовавшему всю разнообразную палитру скрипичной техники и оплодотворившему ее новым художественным содержанием.

Поэтому скрипичная виртуозность в сочинениях Прокофьева нигде не выглядит инородным телом, а повсеместно воспринимается

как неотъемлемый компонент музыкального языка композитора. Прокофьев, по сути дела, возродил и «реабилитировал» почти все, казалось бы устаревшие, паганиниевские *trous de force*¹. Однако они вовсе не представляются нарочитым анахронизмом, так как безраздельно подчинены специфическим конкретным задачам прокофьевской музыки.

Широко представлена виртуозная техника уже в Первом скрипичном концерте. Она была столь новой и непривычной, что автор долгое время подвергался резким нападкам критиков, не понявших его глубоко новаторских побуждений. «Этот концерт очень плохо написан для инструмента,— сообщал своим читателям рецензент парижского журнала «Ménestrel».— Скрипка, после изложения основных тем, вынуждена довольствоваться акробатическими упражнениями, сопровождающими игру оркестра, но нигде с ним не сливающимися. Имеются, впрочем, и определенные звуковые находки, оркестровка восхитительна; но, спрашивается, каковы роль и

¹ Французский критик Камил Белень отмечал после премьеры Первого скрипичного концерта, что рядом с техническими трудностями нового прокофьевского опуса «знаменитые «Трели дьявола» (Тартини.— Я. С.) — не более чем детская игра». «Revue des Deux Mondes», 1/XII 1923.

назначение скрипки во всем этом?»¹ Другой газетный хроникер «острил»: «Концерт включает в себе столько трудностей, что сам по себе является школой новых скрипичных трудностей: гаммообразные движения в конце финала можно употребить как прекрасные упражнения для пальцев — вне концерта, конечно...»² Даже искренний друг композитора К. Сараджев, один из первых признавший, что концерт является «крупным и жизненным вкладом в сокровищницу музыкальной литературы», все же находил в нем много уязвимого именно в трактовке партии солирующего инструмента. «Возможна и желательна переработка сольной партии», — утверждал он. О замечательной (главным образом в инструментальном ее решении) коде первой части Сараджев писал: «Думается, что соло скрипки, слишком однообразно изложенное на протяжении двадцати тактов, будет звучать монотонно и в столь высоком регистре — малопривлекательно».

Причину такого явного непонимания художественного замысла композитора следует искать в уже упомянутой новизне трак-

¹ Denyse Bertrands. Concerts Padeloup. «Mestrel», 25/XII 1936.

² «De oude Arnemsche informatiebulletin» (Голландия), 8/X 1932.

товки скрипично-виртуозных средств. Критикам Первого концерта было невдомек, что все на первый взгляд нарочитые и необычные виртуозные эффекты с логической последовательностью вытекают из образного содержания музыки¹. Так, высокий и крайне высокий регистры скрипки, на которые сетовал Сараджев², как нельзя лучше соответствуют возвышенно-лирической, просветленной музыке кон-

¹ Следует воздать должное некоторым музыкальным критикам 20—30-х годов: им принадлежит заслуга признания подлинности новаторства Прокофьева по части скрипичной виртуозности. Советский музыковед Евг. Браудо высоко отозвался о художественных и виртуозно-технических достоинствах Первого скрипичного концерта (см. «Правду» от 15/X 1925 года). «Гнусавые звуки на струне «соль», — писал комментатор парижского журнала «Le Monde Musical» в октябре 1925 года, — двойные ноты, трепетное журчание на узком, протяженностью в несколько сантиметров, участке, разделяющем, на высших позициях, пальцы левой руки от сурдины, — все это... было бы не более чем забавным, если бы за ним не скрывалось нечто иное. Ведь сущность музыки может быть выражена на различных «языках». Сложнейшая техника, причудливость ритмов, звучания отвечают свежему, трогательному лиризму композитора». В таком же тоне высказался и французский композитор и критик Ф. Казадезюс (в газете «Patrie» от 23/X 1923 года).

² В другом месте Сараджев пишет о «чрезвычайно высоких регистрах (четвертая октава)», в которых написана заключительная часть финала.

црта. В соответствии с замыслом и в полном согласии с развитием музыкальной идеи, основная тема концерта (главная партия), сперва звучащая в среднем, переносится затем в крайне высокие регистры солирующей скрипки (см. заключительные такты концерта). Ту же образную, колористическую функцию выполняют и цепи трелей, тремоло, игра с сурдиной.

С другой стороны, смелые, широкие скачки, пиццикато, необычные, едва ли не впервые встречающиеся в скрипичной литературе, глissандо, исходный звук которых местами вовсе не указан (они создают неповторимый эффект звуковой вспышки),— все это созвучно иной, фантастической сфере музыки концерта.

Напрашивается параллель между всем этим богатым набором скрипичных приемов и излюбленными Прокофьевым фортепианными приемами — острым, «сухим» стаккато, глissандо и т. п. При этом подлинная скрипичность всех виртуозных эффектов, смело введенных композитором, убедительно говорит о его глубоком освоении скрипичной «инструментальности».

Много нового, тоже органически вытекающего из художественного замысла композитора, мы находим в технике смычковых штри-

хов. Острые, «колючие» штрихи, прыгающий штрих *saltando*, таинственное *tremolando* связаны с причудливыми, «бесовскими» образами (скерцо Первого концерта, вторая часть сонаты для двух скрипок), а иной раз с жанрово-танцевальными образами (финал Второго концерта, финал сонаты для двух скрипок). Типичны для прокофьевского скрипичного почерка и резкие удары смычка о струны. Этот прием, введенный Паганини, у Прокофьева олицетворяет вспышку огромной избыточной энергии, подчас грубой физической силы, как, например, во второй части Первой сонаты. Здесь применен штрих — □□□□. В данном контексте его можно расшифровать таким образом: «играть все ноты смычком вниз, ударяя им о струны»; в скерцо Первого концерта использован родственный штрих — √√√√ («играть все ноты смычком вверх»), создающий специфически резкое звучание, связанное с образным строем этой музыки. В оркестровых произведениях Прокофьева нередко встречается и другой специфический штрих, дающий крайне сухое, «костлявое» звучание, — *col legno* («удары древком смычка о струны»).

К этой же категории скрипичных колористических приемов относится игра на подставке (*sul ponticello*), встречающаяся в

скерцо Первого концерта. Этот эффект впервые после Паганини применен в сольной скрипичной музыке Прокофьевым. К. Сараджев считал, что «прием этот в такой мере технически не совершенен, что дает эффект только в массовом применении, как оркестровая краска». Огромная популярность Первого концерта убедительно доказывает, сколь уместны и художественно оправданы были виртуозные приемы, отобранные Прокофьевым (в том числе и игра *sul ponticello*). Их роль, в частности в скерцо Первого концерта, так велика, так «осовременена», что музыковед И. М. Ямпольский с полным основанием утверждает: «Если бы Паганини был в живых, он сегодня писал бы так, как написано скерцо Прокофьева (из Первого скрипичного концерта.— Я. С.)»¹.

Столь же разумно и смело представлена скрипичная техника в других прокофьевских сочинениях.

Особую образную функцию выполняют

¹ И. Ямпольский. Развитие скрипичного концерта. (К циклу выступлений Д. Ойстраха.) Московская государственная филармония. М., 1946.

Интересно, что скерцо Первого концерта Прокофьева входило в число обязательных для исполнения произведений на X конкурсе имени Паганини (Генуя, октябрь 1963 года).

флажолеты. (Надо заметить, что Прокофьев, как правило, не пользовался двойными флажолетами, за исключением одного случая — двойных натуральных флажолетов в скерцо Второй сонаты.) Чаще всего флажолетные звуки связаны с желанием достичь прозрачного, почти нематериального, иногда «застывшего» звучания, столь характерного для некоторых лирических образов прокофьевской музыки. Такое впечатление создает, например, конец первой части сонаты ор. 94 bis: последние две ноты, согласно указанию композитора и Д. Ф. Ойстраха, редактировавшего скрипичную партию, должны исполняться соответственно флажолетом и открытой струной. Такой же образ создается и в заключительной части последней, Пятой мелодии, исполняемой сплошными флажолетными звуками.

Незадачливый голландский критик, некогда усмотревший в гаммообразных пассажах финала Первого концерта не более чем «упражнения для пальцев», ничего не понял в этом выразительном, типично прокофьевском приеме. В музыке Прокофьева основная тема зачастую звучит на фоне словно окутывающих ее пассажей. Это чаще всего бывает в кульминационных, итоговых моментах развития музыкальной мысли. Таков и упомянутый эпизод Первого концерта; тот же прием приме-

нен в крайних частях Первой сонаты. Образный смысл этого приема раскрыл сам композитор, сказав однажды Д. Ф. Ойстраху, что гаммообразные пассажи в Первой сонате должны звучать «точно ветер на кладбище»¹.

Очень тонко ощущал Прокофьев природу традиционной скрипичной скрытой полифонии. Примером удачного применения скрытой полифонии и родственного ему проведения основной мелодической линии на одной струне и аккомпанемента на других струнах могут служить реприза первой части Второго концерта, четвертая вариация второй части и финал сонаты для скрипки соло.

Большой интерес для изучения особенностей скрипичного почерка Прокофьева представляет сравнительный анализ скрипичной партии сонаты op. 94 bis с ее первоосновой — флейтовым вариантом той же сонаты. Д. Ф. Ойстрах в своих воспоминаниях (см. сборник «Прокофьев. Материалы») рассказывает о том, как протекала работа над созданием скрипичной партии: Давид Федорович представлял два-три варианта тех мест, которые, по его мнению, подлежали изменению, а композитор, просмотрев их, довольно быстро выбирал и «утверждал» один из них.

¹ «Прокофьев. Материалы», стр. 285.

Скрипичные виртуозные приемы введены в новый вариант сонаты весьма скромно, даже скупно, что можно объяснить не только общими эстетическими принципами Прокофьева, но и специфическими чертами этой тонкой, классически ясной и прозрачной музыки, которой «противопоказана» малейшая фактурная перегруженность. Двойные ноты, аккорды, дублирование отдельных звуков (в октаву и унисон), органные пункты и т. д. встречаются лишь изредка в эпизодах наибольшего эмоционального напряжения (особенно в финале). Местами изменения коснулись более существенных моментов: некоторые аккордовые звуки заменены другими, соответствующими открытым струнам скрипки (для достижения большей яркости), как, например, в тиратах финала; отдельные, чаще всего повторяющиеся залигованные ноты перенесены на октаву вверх или вниз. Изредка ритмическая схема мелодии «укрупнена» в соответствии со скрипичной техникой (см. 2-й, 6-й такты первой части). В скерцо введены флажолеты и изящный, «скерцозный», сугубо скрипичный штрих, который Прокофьев успешно применил много лет назад в Четвертой из Пяти мелодий (чередующиеся две залигованные ноты с двумя стаккатируемыми, отскакивающими).

И все же скрипичная партия сонаты сохранила заметные следы флейтовой специфики. К ним относятся, например, фактурные приемы, свойственные больше всего этому инструменту: быстрые гаммообразные и арпеджированные пассажи (тираты), скачки на большие интервалы (чаще всего на октаву), преимущественное использование высокого регистра, острые штрихи (любимая Прокофьевым «токкатность» фактуры) и т. д. Это еще раз подтверждает, что в творческом воображении Прокофьева, как и других великих композиторов (Бетховена, Чайковского, Римского-Корсакова), музыкальные образы рождались обычно в окончательном, инструментальном их воплощении.

В советской музыковедческой литературе уже неоднократно говорилось о новаторстве Прокофьева в решении им «проблемы концертности». В его скрипичных концертах солирующий инструмент не вступает в традиционный поединок с оркестром, а являет собой (несмотря на высокую виртуозность фактуры) образец ведущего голоса оркестра, «первого среди равных»¹. Советский музыковед В. Цуккерман после московской премьеры Второго скрипичного концерта верно заметил,

¹ Выражение И. В. Нестьева.

что «этот концерт, предъявляющий солисту очень высокие требования, менее всего рассчитан на внешние эффекты. Оркестру отводится большая и ответственная роль...»¹.

Своеобразная функция солирующей скрипки, не соответствующая нормам романтических концертов, вызвала недоумение многих музыкальных критиков и исполнителей, не разобравшихся в существе этого явления. Скрипичные концерты Прокофьева (как некогда и концерт Чайковского) обвиняли в «нескрипичности», «неконцертности»... Сергей Сергеевич, будучи глубоко уверенным в правомочности введенных им новшеств, в свое время решительно ответил критикам Первого концерта: «К сведению джентльменов, считающих скрипичный концерт «малоконцертным», сообщаю, что в Париже имел успех не столько самый концерт, сколько его исполнитель... При исполнении с оркестром лучше всего звучали заключительные шесть восьмых первой части и понтичелло второй»².

Прокофьевский скрипичный стиль с годами претерпел изменения, отразившие общую эволюцию его художественно-эстетических принципов. Последний период творчества компози-

¹ В. Цуккерман. Сергей Прокофьев. «Советское искусство», 23/II 1937.

² И. Нестьев. Цит. соч., стр. 157.

тора (по возвращении на родину) ознаменовался стремлением к простоте, ясности музыкального мышления, а отсюда к еще большей скромности, прозрачности фактуры, к мудрой экономии выразительных средств. Эти черты особо сказались во Втором скрипичном концерте, сонатах ор. 94 bis и ор. 115.

Как же реагировала музыкальная критика на эволюцию прокофьевского стиля? Далеко не всем, особенно в стане зарубежных эстетствующих формалистов, пришлось по вкусу новые черты творческой манеры композитора. Рецензент парижской газеты «Le Journal» (18/II 1936 г.) заявил после исполнения Второго скрипичного концерта: «...поражаешься тому, как композитор со столь щедрым воображением впадает в подобную ничем не объяснимую банальность». Белоэмигрант Б. Шлецер сетовал на то, что Прокофьев «на глазах наших не зреет, а «остепеняется»... и все более тяготеет к благонамеренному академизму...»¹. С крайней неприязнью отозвался о Втором концерте известный французский композитор Флоран Шмитт. «Нужно сделать поистине невероятные усилия,— писал он,— чтобы вспомнить, что Прокофьев все-таки автор «Скифской сюиты»,

¹ «Последние известия» (Париж), 26/XII 1936.

«Шута»... Я никогда не поверю в искренность этой эволюции, которая осуществляется в слишком упрощенном смысле банальности...»¹ Шмитта особенно не устраивало то, что интонации Второго скрипичного концерта временами напоминали ему «музыку улицы»².

Подобных «доброжелателей» Прокофьева раздражали новые тенденции в художественном стиле композитора, обусловленные все более крепнувшими связями его с жизнью советского общества, с новой для него демократической аудиторией.

Кульминационным моментом в развитии скрипичного творчества Прокофьева можно по праву считать создание им Первой сонаты, представляющей собой блестящий образец симфонизации жанра камерной сонаты. Если знаменитая Крейцера соната Бетховена воспринимается как выдающееся (при этом уникальное) творение, в котором скрестились жанры камерной сонаты и концерта, то прокофьевская Первая скрипичная соната — одно из немногих произведений этого вида, убедительно показывающего, до какого подлинно симфонического звучания может быть поднята соната с участием всего лишь двух исполнителей. Вся совокупность инстру-

¹ «Temps» (Париж), 29/II 1936.

² Там же.

ментальных — скрипичных и фортепианных — средств безраздельно подчинена здесь задаче раскрытия симфонической природы этого выдающегося произведения.

Прокофьев вновь продемонстрировал поистине гениальное инструментальное чутье в выборе и «дозировке» скрипично-виртуозных средств. Само собой разумеется, что специфика музыки сонаты ор. 80 потребовала гораздо большего виртуозного «заряда» по сравнению, скажем, со Вторым скрипичным концертом. Некоторые особенности скрипичной партии сонаты напоминают Прокофьева времен концерта ор. 19: таковые мы встречаем во второй и четвертой частях сонаты, естественно, переосмысленные в соответствии с характером этой драматической, суровой музыки.

Скрипичное творчество Прокофьева убедительно говорит о том, что великий композитор обладал самобытным скрипичным почерком, отразившим типические черты его художественного стиля: рельефность, броскость и лаконичность образов, волевой, «упрямый» ритм, «терпкую» красоту мелодики, ясность ладогармонического мышления, тонкий, подчас ядовито иронический юмор, сдержанность в проявлении чувств и вместе с тем целомудренную чистоту, искренность и глубокую человечность.

БИБЛИОГРАФИЯ

- «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». Составление, редакция, примечания и вступительная статья С. И. Шлифштейна. Издание второе, дополненное. М., Музгиз, 1961.
- «Сергей Прокофьев. 1953—1963. Статьи и материалы». Составление и редакция И. Нестьева и Г. Эдельмана. М., «Советский композитор», 1962.
- В. Блок. Концерты для виолончели с оркестром С. Прокофьева. М., Музгиз, 1959.
- В. Блок. Об эволюции стиля и некоторых особенностях творческого метода С. Прокофьева (на примере работы над Симфонией-концертом, соч. 125). В сборнике «Музыка и современность». М., Музгиз, 1962.
- А. Волков. Скрипичные концерты Прокофьева. М., Музгиз, 1962.
- Г. Нейгауз. Сергей Прокофьев. (О Втором скрипичном концерте Прокофьева.) «Музыка» № 29 за 1936 г.
- И. Нестьев. Прокофьев. М., Музгиз, 1957.
- Д. Ойстрах. Заметки музыканта. «Советская музыка» № 9 за 1954 г.
- Святослав Прокофьев. Аннотация к пластинке с записью сонаты Прокофьева ор. 56 для двух скрипок (см. дискографию).

- К. Сараджев. Сергей Прокофьев. Концерт для скрипки ор. 19. «К новым берегам», июнь — август, 1923.
- Я. Сорокер. Скрипичное творчество Прокофьева. В сборнике «Тези доповідей V-ої наукової конференції...». Дрогобич, 1963.
- Ю. Хохлов. Советский скрипичный концерт. М., Музгиз, 1956.
- В. Цуккерман. Сергей Прокофьев. (О втором скрипичном концерте Прокофьева.) «Советское искусство» от 23/XI 1937 г.
- С. Шлифштейн. Вечер новинок. (О сонате Прокофьева для скрипки соло.) «Советская музыка» № 5 за 1960 г.
- И. Ямпольский. Развитие скрипичного концерта. (К циклу выступлений Д. Ойстраха.) М., Московская государственная филармония, 1946.
- И. Ямпольский. Смычковая музыка. В сборнике «Очерки советского музыкального творчества», т. I. М., Музгиз, 1947.

ДИСКОГРАФИЯ

ПЕРВЫЙ КОНЦЕРТ op. 19

1. И. Сигети и Лондонский филармонический оркестр, дирижер — сэр Т. Бичэм. «Columbia» LX 433/5.
2. Д. Ойстрах и Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер — К. Кондрашин. Апрельский завод № Д03040.
3. Д. Ойстрах и Лондонский симфонический оркестр, дирижер — Л. Матачич. «Columbia» FCX-419.
4. И. Стерн и Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер — Д. Митропулос. «Fontana» CL-699.014.
5. Н. Мильштейн и симфонический оркестр, дирижер — Вл. Гольшман. «Capitol» P-8303.
6. Р. Риччи и Швейцарский симфонический оркестр, дирижер — Э. Ансермэ. «Decca» LXT-5446.
7. Р. Однопоссов и Цюрихский оркестр радио, дирижер — Холлрайзер. «Nixa» CLP-1160.
8. Г. Дрешер и Берлинский симфонический оркестр, дирижер — Шайбер. «Rojale» 1483.

ПЯТЬ МЕЛОДИЙ op. 35 bis

1. И. Сигети и К. Бусотти. «Columbia» ML 5178.
2. Д. Ойстрах и А. Макаров. Апрельский завод № 14633/4.

3. Г. Кундсен и Е. Гарсиа. «Music Library» 5003.
4. З. Шихмурзаева и Е. Фукс. Апрельевский завод Д-4300.
5. М. Комиссаров и Т. Фидлер. Апрельевский завод Д-3278.

СОНАТА ДЛЯ ДВУХ СКРИПОК op. 56

1. Д. и И. Ойстрахи. Апрельевский завод Д-5670.
2. Д. и И. Ойстрахи. (С аннотацией Святослава Прокофьева.) «Le chant du monde» LDX-8280.
3. Л. Перзингер и А. Эйбус. «Stradivari» SLP-1001.

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ op. 63

1. Я. Хейфец и Бостонский симфонический оркестр, дирижер — С. Кусевицкий. «Gramophone Co» DB-3604/6.
2. Д. Ойстрах и Лондонский филармонический оркестр, дирижер — А. Гальеро.
3. Л. Коган и Государственный симфонический оркестр СССР, дирижер — К. Кондрашин. РТУ РСФСР 618-57, Д-3190-91.
4. И. Стерн и Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер — Л. Бернстайн. «Fontana» CL-699.014.
5. Г. Шеринг и симфонический оркестр, дирижер — Дерво. «Odéon» ХОС-110.
6. Г. Штанке и Берлинский симфонический оркестр, дирижер — Ф. Конвичный. «Le chant du monde» LD-8014.
7. Г. Дрешер и Берлинский симфонический оркестр, дирижер — Шайбер. «Rojale» 1483.
8. З. Франческати и Нью-Йоркский филармонический оркестр, дирижер — Д. Митропулос. «American Columbia» ML-4648.

ПЕРВАЯ СОНАТА op. 80

1. И. Сигети и Ж. Левин. «American Columbia» 72889/91 D.
2. И. Сигети и Л. Хамбро. «Japanese Columbia» WL-5005.
3. Д. Ойстрах и Л. Оборин. Апрельевский завод Д5552-53.
4. Д. Ойстрах и Л. Оборин. «Le chant du monde» LDA-8078.
5. Д. Ойстрах и Вл. Ямпольский. «RCA — Victor» LM-1987.
6. И. Менухин и М. Газель. «Gramophone C°» DB-6845/7.
7. И. Стерн и А. Закин. «American Columbia» ML-4734.
8. М. Вайман и М. Карандашева. Апрельевский завод Д-3246-47.
9. Дж. Флисслер и Г. Вингриен. Апрельевский завод Д-4264-65.

ВТОРАЯ СОНАТА op. 94 bis

1. И. Сигети и Л. Хамбро. «Columbia» LOX-612/4.
2. Д. Ойстрах и Л. Оборин. Апрельевский завод № 014963/70.
3. Д. Ойстрах и Вл. Ямпольский. «Columbia» CX-1342.
4. Н. Мильштейн и А. Балзам. «Capitol» P8313.
5. Р. Риччи и К. Бусотти. «Decca» LXT-2818.
6. В. Шнайдерхан и К. Зеeman. D.G.G. 138794 SLPM.

СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО op. 115

1. И. Сигети. «Columbia» ML-5178.
2. А. Марков. Апрельевский завод Д-08265.

ОГЛАВЛЕНИЕ

<i>Введение</i>	3
Первый концерт ор. 19	13
Пять мелодий ор. 35 bis	31
Соната для двух скрипок ор. 56	37
Второй концерт ор. 63	48
Сонаты ор. 80 и 94 bis	63
Первая соната ор. 80	64
Вторая соната ор. 94 bis	78
Соната для скрипки соло ор. 115	89
О некоторых особенностях скрипичного стиля Прокофьева	95
<i>Библиография</i>	115
<i>Дискография</i>	117