

Я. Сорокер

**КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ
С. ПРОКОФЬЕВА**



Я. Сорокер

**КАМЕРНО-
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ
АНСАМБЛИ
С. ПРОКОФЬЕВА**

ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
«СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР»
МОСКВА 1973

Научно-
популярная
серия
под редакцией

Г. Л. Головинского
Д. В. Житомирского
М. Д. Сабининой

Яков Львович Сорокер

Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева

Редактор Ю. Пелихова Художник А. Ременник
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор Е. Ставицкая
Корректоры М. Кроль, К. Петрова

Сдано в набор 21/XI—72 г. Подписано к печати 20/VI—73 г. А 09205
Формат бумаги 70×108¹/₃₂ Печ. л. 3,5 (Усл. п. л. 4,9) Уч.-изд. л. 4,17
(включая иллюстрации) Тираж 6000 экз. Изд. № 2562
Зак. 1351 Цена 24 к. Бумага № 1

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
Москва, набережная Мориса Тореза, 30

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома при Государственном
комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии
и книжной торговли

109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.

С $\frac{0912-317}{082(02)-73}$ 553—73

© Издательство «Советский композитор», 1973

Прокофьев не был композитором «камерно» мыслящим. И тем не менее автор «Скифской сюиты» и «Золушки», «Шута» и «Дуэны», «Гадкого утенка» и «Ивана Грозного», «Александра Невского» и Седьмой симфонии оставил нам несколько великолепных инструментальных ансамблей: Скерцо для четырех фаготов, Секстет, Квинтет, два квартета, Сонату для двух скрипок без сопровождения, флейтовую сонату, две скрипичные (вторая из них — переложение флейтовой) и одну виолончельную сонаты.

Хотя камерно-инструментальные ансамбли Прокофьева в большинстве своем сравнительно скромны по размерам, по значительности замысла они порой не уступают крупным симфоническим полотнам. Таковы, например, Первая скрипичная соната, Квинтет, Первый квартет, Соната для двух скрипок.

Для Прокофьева характерна расширенная трактовка художественного потенциала камерной музыки, ее образной сферы и жанровых границ. Последние фортепианные сонаты, монументальная эпическая Первая скрипичная и виолончельная сонаты — это подлинные сонаты-симфонии.

В отличие от других больших мастеров (например, Артура Онеггера), для которых камерные опусы служили в известной мере «поисковой лабораторией» к созда-

нию монументальных вещей, Прокофьев, скорее наоборот, — нередко вновь претворял основные «сюжетные» мотивы своих крупных творений в инструментальных ансамблях, как бы возвращаясь к ним, но в иной — камерной версии: так, в Квинтете словно оживают лубочные «à la gusse» шаржи и пародии «Шута», а с другой стороны — суровая экспрессия Второго фортепианного концерта и кантаты «Семеро их»; в Первой скрипичной и виолончельной сонатах — патриотический, богатырский эпос «Александра Невского», Пятой и Шестой симфоний; во Втором квартете Прокофьев вновь вспомнил о любимых им в юности образах первозданной, дикой силы, некогда воплощенных в «Скифской сюите» и Второй симфонии; наконец, неоклассицизм Первой симфонии, буффонность «Дуэньи», ирония «Киже» возрождены в Сонате для флейты и фортепиано.

Камерные ансамбли Прокофьева, естественно, отражают общие для всего творчества композитора тенденции, но в то же время обнаруживают и некоторые особые его грани.

Если у читателей, мало знакомых с камерно-инструментальными сочинениями Прокофьева, возникнет желание поближе познакомиться с ними, а те, кто знает и любит эту прекрасную музыку, смогут с помощью этой книжки глубже разобраться в ней, автор будет считать свою скромную задачу выполненной.

«ЮМОРИСТИЧЕСКОЕ СКЕРЦО»

для четырех фоготов

ор. 12 bis, до мажор

Первый камерно-инструментальный ансамбль Прокофьева «Юмористическое скерцо» — не более чем остроумная музыкальная безделушка, миниатюра (она звучит менее трех минут). И все же эта пьеса сыграла немалую роль в популяризации имени юного композитора: она имела успех у русской и зарубежной публики, и даже такой взыскательный слушатель, каким был М. Горький, от души смеялся над ее озорными, буффонадными выдумками¹.

Премьера «Юмористического скерцо» состоялась в Лондоне 2 (15) сентября 1916 года, в Петербурге — 27 ноября (10 декабря) 1916 года; исполнители — Эдуард Котте, Михаил Пустырский, Владимир Халип и Михаил Плотников.

¹ А. М. Горький познакомился с Прокофьевым на концерте из его произведений 12 февраля 1917 года.

«Юмористическое скерцо» сначала было написано для фортепиано и вошло, с посвящением Н. Н. Черепнину, в сборник пьес ор. 12 (под № 9), которые сочинялись в 1906—1913 годах.

Вся пьеса звучит в крайне низком регистре, фактура чисто квартетная, а характер тем как бы специфически «фаготный» (вспоминается выражение Томаса Манна — «фагот-пересмешник»...). Б. Асафьев, откликнувшийся на выход в свет Десяти пьес ор. 12 в 1915 году, говорит, что Скерцо имеет целью «имитировать игру четырех фаготов». Не исключено, что сам Прокофьев обратил внимание Асафьева на эту особенность пьесы. Впоследствии он, очевидно, решил довести свой замысел до конца и переложил «Юмористическое скерцо» для четырех фаготов, пронумеровав его опусом 12 bis. Этому новому, окончательному варианту пьесы предпослан эпиграф из грибоедовского «Горя от ума»: «А тот — хрипун, удушенный, фагот...».

Есть нечто общее между фаготным Скерцо и написанной несколько позднее Увертюрой на еврейские темы — отрывистый, лапидарный ритм, смешливые «спытающиеся» форшлагги, использование низкого регистра деревянных духовых инструментов и так далее (все это несколько напоминает ампула оперного basso buffo).

Пьеса построена в трехчастной форме с сокращенной репризой. Первый раздел, в котором две родственные по смыслу темы, — это словно потешный диалог, упрямые пререкания двух шутов, дразнящих и желающих во что бы то ни стало «перешутить» друг друга (не случайно, уже после смерти композитора, Скерцо для четырех фаготов было включено в качестве вставного номера в сцену-танец «Барана и козла» из балета «Сказ о каменном цветке»; постановка Большого театра Союза ССР, 1954 год):

a) **Allegro**

6) **[Allegro]**

Типично для стиля Прокофьева соединение колюче-острых гармоний с подчеркнуто простым ритмом и строго очерченной структурой формы.

Средний раздел — *Roso più lento* — лирический островок Скерцо, он призван создать контраст крайним разделам. Тональность его — вполне традиционный, «ступенный» ре мажор. Короткие попевки *staccato*, «заикающиеся» форшлаги уступили место плавной, даже неожиданно строгой мелодии. Затем возобновляется «клоунада» первого раздела.

Пьесу, изобилующую хроматизмами, Прокофьев счел нужным заключить вполне «ортодоксальным» автентическим кадансом в до мажоре. Однако в последних так-

тах, словно некий заключительный парад «действующих лиц» — всех 12 ступеней, — проходит цепь мажорных трезвучий, нижние звуки которых образуют целотонную гамму. В таком сопоставлении 12-ступенного лада с кадансом «добрых старых времен», хроматики — с диатоникой, как в капле воды отражено ладотональное мышление Прокофьева¹.

УВЕРТЮРА НА ЕВРЕЙСКИЕ ТЕМЫ

для кларнета,
двух скрипок,
альта, виолончели
и фортепиано
ор. 34, до минор

Впервые исполнена в Нью-Йорке 26 января 1920 года ансамблем «Зимро» при участии автора. В нашей стране ее премьера состоялась 24 октября 1923 года в Москве; исполнители — квартет имени Бетховена в составе Д. Цыганова, В. Ширинского, В. Борисовского и С. Козолупова, С. Розанов (кларнет) и К. Игумнов (фортепиано). Вскоре с Увертюрой познакомились и ленинградцы — она была сыграна 16 мая 1924 года квартетом имени Глазунова в составе И. Лукашевского, А. Печникова, А. Рывкина и Д. Могилевского, П. Вантроба (кларнет) и А. Каменским (фортепиано). Повсюду Увертюра была очень

¹ Заметим, что подобный традиционный каданс с участием «обыкновенной» доминанты далеко не часто можно обнаружить у Прокофьева; в данном контексте он не лишен черт бравады, насмешки над школьными правилами. Целотонная гамма тоже, за редким исключением, избегалась зрелым Прокофьевым.

одобрительно встречена публикой и вскоре стала одним из популярнейших произведений Прокофьева.

Одним из первых дал Увертюре высокую оценку в прессе В. Каратыгин, который писал после ленинградской премьеры: «Увертюра на еврейские темы [...] слушается с увлечением. По глубине и силе уступаая песням (Песням без слов ор. 35 Прокофьева. — Я. С.), эта увертюра все же должна быть отнесена к очень удачным сочинениям Прокофьева. Так живописны здесь мелодические и гармонические сопоставления, так эластична (хотя и однообразна) ритмика, характерна звучность пьесы»¹.

Успех Увертюры вдохновил Прокофьева, и он в 1934 году создал ее вариант для симфонического оркестра, вошедший в список его работ под опусом 34 bis. Но, как справедливо отмечают исследователи прокофьевского творчества, оркестровый вариант Увертюры менее ценен: именно секстет с участием кларнета как нельзя лучше подходит для воплощения народно-жанровых образов произведения, в симфонической же версии многие специфические черты музыки как бы «растворились». В настоящее время Увертюра получила всеобщую известность в ее первоначальном, камерном варианте.

Прокофьев не раз говорил, что предпочитает пользоваться собственным музыкальным материалом, и все же в его наследии имеется немало сочинений, в которых звучат подлинные народные темы. «Перелистывание русских песен открыло мне массу интересных возможностей», — писал Игорю Стравинскому 24-летний Прокофьев². Впоследствии русский фольклор «оживет» в двух

¹ «Жизнь искусства», 1924, № 23.

² Письмо от 3 (26) июня 1915 года. Цит. по сб.: «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы». М., 1965, с. 321.

его тетрадях обработок народных песен (ор. 104 и 106), в Русской увертюре, балете «Сказ о каменном цветке», опере «Повесть о настоящем человеке», Концертино для виолончели; украинский (музыкальный и стихотворный фольклор) — в опере «Семен Котко», кантате «Здравица», в музыке к кинофильмам «Котовский» и «Партизаны в степях Украины», казахский — в неоконченной опере «Хан Бузай».

Одно высказывание Сергея Сергеевича исчерпывающе характеризует его метод обращения с фольклором. Он посоветовал Д. Б. Кабалевскому: «А Вы сделайте, как я, возьмите мелодии народных песен и развивайте их так, как будто это Ваши собственные мелодии»¹. Отвечая на им самим поставленный вопрос о том, что же такое «настоящая, хорошая музыка», он пишет, что это «та музыка, корни которой лежат в классических сочинениях и народных песнях»² (разрядка моя. — Я. С.).

В XX столетии вообще обновляется отношение к фольклору и утверждаются права художника на свободное вмешательство в такие его сферы, которые ранее оставались неприкосновенными, в том числе и наиболее древние его пласты. Чаще всего композиторы современности используют народную тему не целиком, а лишь одну ее характерную интонацию, один «сгусток» мелодической энергии» (выражение В. Васиной-Гроссман). Примеры тому дает нам и Прокофьев, который, как правило, опирается на претворение и обобщение интонаций народной музыки. Но в двух сочинениях, созданных в различные и отдаленные друг от друга периоды творчества — Увертюре на еврейские темы и Кабардино-балкарском квар-

¹ «Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания». М., 1961, с. 421. В дальнейшем ссылки на это издание даются сокращенно: Прокофьев. МДВ.

² Там же, с. 232.

тете, — он прибегает к прямым заимствованиям из фольклора.

Кабардино-балкарский фольклорист и музыковед Т. Шейблер вспоминает, что, когда он познакомил Сергея Сергеевича с народными темами будущего Второго квартета, композитор пришел в восторг, а о мелодии танца, вошедшего в первую часть квартета, сказал, что она «могла бы быть его собственной, настолько она отвечает его личным вкусам и стилю»¹ (разрядка моя. — Я. С.). Иначе говоря, это происходило в тех случаях, когда Прокофьев наталкивался на народные темы, близкие его индивидуальности и идеально отвечающие его намерениям.

В жанрово-лирических еврейских темах, избранных молодым Прокофьевым для Увертюры-секстета, его привлекли, вероятно, добродушный юмор, оттенок иронии, лукавства; привлекла и возможность изобразить (или, вернее, передразнить) игру местечкового свадебного оркестра.

Увертюра на еврейские темы по-своему уникальна, во всем наследии композитора нет вещей, в которых так безраздельно властвовала бы народная жанровость. Написанная почти одновременно с оперой «Любовь к трем апельсинам», Увертюра тоже в какой-то мере продолжает юмористическую линию творчества Прокофьева. Однако в отличие от своей ровесницы-оперы Увертюра лишена острой пародийности, издевки (в «Трех апельсинах» хлестко высмеиваются оперные штампы, так называемая оперная «вампуга»). В Увертюре царит добрая усмешка.

История написания Увертюры ор. 34 такова: осенью 1949 года к Прокофьеву, находившемуся тогда в США, обратилась группа бывших его товарищей по Петербург-

¹ См. Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963, с. 96.

ской консерватории — два скрипача, альтист, виолончелист, пианист и кларнетист, составлявшие еврейский ансамбль «Зимро»¹: «Напишите нам увертюру для секстета, — сказали они, давая тетрадь с еврейскими темами, — чтобы мы могли все вместе начинать концерты», — вспоминает Сергей Сергеевич. — Я отнекивался, говоря, что сочиняю только на свой музыкальный материал. Тем не менее тетрадь осталась у меня. Однажды вечером я перелистал ее, выбрал несколько приятных тем, начал импровизировать у рояля и вдруг заметил, что печально склеились и разработались целые куски. На другой день я уже просидел до вечера и вечером сочинил увертюру. Для приведения ее в чистый вид потребовалось десять дней»².

Но, судя по сочному, блестяще схваченному национальному колориту партитуры, познания Прокофьева в области еврейской музыки вовсе не ограничивались несколькими «приятными» темами этого сборника. Уроженец Украины (нынешней Донецкой области, а по прежнему административному делению — Екатеринославской губернии), Прокофьев в детстве, надо полагать, не раз слушал знаменитых «клезморим», чьи капеллы постоянно играли на семейных торжествах, праздниках, гуляньях. Добавим, что один из учителей Прокофьева, глава тогдашней Петербургской композиторской школы, Н. А. Римский-Корсаков был энтузиастом собирания и изучения фольклора национальных меньшинств России, в том числе и евреев³. Эти глубоко демократические мысли Римского-Корсакова, неоднократно высказываемые им в кругу учеников, конечно, были известны Прокофьеву.

¹ Зимро (*древнеевр.*) — «пение», «музыка».

² Прокофьев. МДВ, с. 165.

³ См. подробнее об этом в книге: Береговский М. Еврейские народные песни. М., 1962.

Увертюра построена в классически-строгой форме сонатного аллегро. Главная партия — танцевальная, типа «шер»¹:



Побочная — лирическая, свадебная девичья песня, исполняемая при прощании невесты с родителями²:



В разработочных участках Увертюры из главной темы как бы извлекается ее мелодическое ядро, ее музыкальный «экстракт» (см., например, разработку — цифра 27, коду — цифра 48), местами от самого ядра остается только один звук, и это дает неповторимый комический эффект. Далее производится как бы обратное действие: музыкальный росток подвергается длительному развитию, причем опять-таки в специфически народно-национальной манере. Яркий пример — кода с ее смешливой скороговоркой, столь явственно передающей характерные

¹ Шер — еврейский фигурный, преимущественно свадебный танец в умеренно быстром движении.

² Эта песня имеется в сборнике народных мелодий: S. Kisselgof. Lieder-Sammelbuch für die Jüdische Schule und Familie. С. Пб. — Берлин, 1912. Она привлекала внимание и других композиторов: Энгель Ю. Свадебная еврейская песня; Веприк А. Еврейская песня.

интонации еврейской разговорной речи (весь этот раздел основан на одном только, остроумно обыгранном, мотиве главной партии).

Обращенное проведение главной темы, встречающееся в разработке, тоже рождает национально-специфический эффект: в таком ракурсе она очень напоминает комичный в своей нарочитой серьезности народный танец «ссоры», или иначе «сердитый танец» (см. цифра 29, партия кларнета). А можно ли себе представить нечто более типичное для еврейских танцевальных сцен, чем возгласы-выкрики, постоянно сопутствующие главной теме, или ее продолжение с характерным ударом на заключительной доле такта:



Вообще, образная роль ритмики, прихотливой акцентировки велика во всей Увертюре. (Как известно, характерные особенности таких народных танцев, как польская мазурка, украинский гопак, румынская хора, болгарская рученица и т. д., заключены в своеобразных, для «чужого» уха неожиданных ударениях.) Достаточно прослушать начальные звуки Увертюры, чтобы сразу же уловить юмористический тон музыки. Мелодия вступает не сразу и единственным носителем музыкального образа является пока лишь акцент на слабой доле, упрямо повторяющийся затем в конце каждого двутакта. Здесь может идти речь о ритмическом остинато, усугубляющем комический склад музыки.

Слушателя ожидает еще и другой «сюрприз»: столь специфический для Прокофьева прием — частая смена тональных сфер — дает юмористический эффект. До minor первых тактов, не успев утвердиться, внезапно усту-

пает место ре минору (главная партия у кларнета). Но и эта тональность вскоре сменяется до минором и т. д.

В Увертюре ярко претворилось свойство Прокофьева — автора фольклорных сочинений: умение найти точки соприкосновения, внутреннего — «подспудного» — родства двух различных по характеру тем, спаять их в единое целое, заставляя верить, что они родились для одного произведения. (В дальнейшем в обработках русских песен ор. 104 Прокофьев соединит и две разные темы в одной песне, в пределах малой формы.)

Уже само начало Увертюры заявляет о себе необычным, колоритным аккордом — тоническим минорным трезвучием с большой септимой. Это не очень частый случай у Прокофьева; гораздо более любимыми им были тонические трезвучия с малой секстой или тритоном, большая же септима — спутница доминантовых аккордов, особых «прокофьевских доминант». Думается, что данный прием связан с ориентальной природой музыки Увертюры¹.

Хотя Прокофьев обычно предпочитал аккорды терцового строения, в Увертюре (так же как и во Втором квартете) он широко пользуется квартовыми и квинтовыми созвучиями. Композитор считал такие гармонии более адекватными народно-жанровой музыке. Желанием представить темы в более суровом аспекте вызвано, вероятно, и применение полигармонии (см., например, 5-й такт цифры 4 и далее — очень характерные для Прокофьева напластования трезвучий: ре минор + фа мажор, соль минор + ре минор, до мажор + соль ми-

¹ Не будет преувеличением назвать тоническое минорное трезвучие с большой септимой «хачатуряновским» аккордом: вспомним хотя бы о популярном «Танце с саблями», о концовке второй части Скрипичного концерта, второй части Первой симфонии.

нор и т. д.), и секундовые двузвучия (см. 4-й такт/цифры 3, цифру 27 и т. д.).

Специфически народна и инструментовка Увертюры: ведущая партия поручена кларнету — обязательному участнику всех, даже самых небольших еврейских народных ансамблей, в частности свадебных оркестров. Наряду со скрипкой, кларнет постоянно солировал в таких ансамблях, в связи с чем его со временем стали считать еврейским народным инструментом¹. Фортепианная партия, намеренно лишенная каких-либо элементов виртуозности, своей токатностью кое-где напоминает звучание венгерского народного инструмента — цимбал (см., например, цифру 10). Роль остальных инструментов секстета в общем равноправна, хотя виолончели автор отдает предпочтение при проведении второй, лирической темы: ее чувственный облик хорошо вяжется с мягким, «грудным» тембром этого инструмента.

Отвергая расплывчатость и звуковую роскошь музыки поздних романтиков и их эпигонов, так же как и рафинированность, хрупкое очарование и аморфность импрессионистов, Прокофьев уже в начале своего творческого пути писал в сознательно прямолинейной, «объективной» манере, часто апеллируя к образам, формам и даже конкретным интонациям эпохи Просвещения. «Классическая» симфония, отчасти Третий фортепианный концерт, а также более поздние сочинения — Первый квартет, Вторая скрипичная соната, вплоть до балетов «Золушка» и «Ромео и Джульетта», — вот некоторые вехи прокофьевского «классицизма». К нему относится и разбираемая Увертюра, где все скрупулезно (словно

¹ У советского композитора А. А. Крейна, автора многих сочинений в еврейском народном стиле, имеются Еврейские эскизы (ор. 12 и 13) для кларнета, двух скрипок, альты и виолончели.

рейсиной!) «вычерчено». Строго классичны, чисты по стилю здесь и изложение музыкальных мыслей, и способ их развития, предельно четко проведены грани между построениями.

Как упоминалось, участники ансамбля «Зимро» попросили Прокофьева написать произведение, которым они могли бы открывать свои программы. Отсюда и возник замысел увертюры (жанр, сравнительно редкий у Прокофьева: он написал еще всего две увертюры — ор. 71 для 17 инструментов и Русскую увертюру ор. 72). Образная определенность, яркая концертность, демократический характер сочетаются с приподнятостью, праздничностью — качествами, отличающими жанр увертюры и столь необходимыми для «номера», открывающего концерт. Б. Асафьев относил Увертюру ор. 34 к числу выдающихся произведений русской камерной музыки¹.

КВИНТЕТ

**для гобоя, кларнета, скрипки,
альта и контрабаса
ор. 39, соль минор**

Написанный за границей, Квинтет ор. 39 впервые прозвучал в СССР 6 марта 1926 года в Москве, в Колонном зале Дома союзов. Исполнители — Н. Назаров (гобой), П. Майоров (кларнет), Д. Цыганов (скрипка), В. Борисовский (альт), И. Гертович (контрабас). Премьера состоялась в присутствии автора².

¹ См.: Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Т. 1, 1968, с. 295.

² В тот же вечер исполнялись и другие камерные произведения Прокофьева — Баллада для виолончели и фортепиано, Пять мелодий для скрипки и фортепиано; Сергей Сергеевич играл свою Пятую фортепианную сонату, три пьесы из опуса 12, пьесы «Мимолетностей» и «Наваждение».

Б. Асафьев сразу же откликнулся на нее, оценив Квинтет, как «выдающееся сочинение, написанное виртуозно уверенной рукой знающего свои силы и свое умение мастера»¹.

Однако весьма сложное по музыкальному языку произведение было поначалу сдержанно принято слушателями. Как и в других подобных случаях, это вовсе не поколебало мнение композитора о своем детище, и он с радостью воспринимал весть о каждом новом его исполнении. «Вы меня крайне заинтересовали известием об исполнении Квинтета на консерваторском концерте, — писал он 1 мая 1931 года из Франции А. М. Дианову. — Во-первых, замечательно, что студенты справились с сочинением, на котором и опытные артисты ломали себе шею; а во-вторых, за последнее время у меня создалось впечатление, что в консерватории под влиянием ВАПМ (Всероссийская ассоциация пролетарских музыкантов. — Я. С.) было гонение на мою музыку — тем более любопытно, что на программе появился Квинтет²».

За Квинтетом утвердилась репутация сочинения экспериментального, во многом спорного, и он надолго был почти забыт. В настоящее время интерес к нему возродился, чему в немалой степени способствовала его запись на пластинку, осуществленная по инициативе дирижера Геннадия Рождественского.

В своей автобиографии Прокофьев так описывает историю создания Квинтета: «я принял заказ [в 1924 году] на небольшой балет от одной путешествующей труппы, которая имела в виду заполнить вечер несколькими ко-

¹ Игорь Глебов (Б. Асафьев). Квинтет ор. 39 С. Прокофьева. «Современная музыка», 1927, № 20.

² Прокофьев. МДВ, с. 285.

роткими балетами камерного характера с музыкой, исполняемой ансамблем человек в пять. Я придумал следующий состав: гобой, кларнет, скрипка, альт и контрабас. По существу незамысловатый сюжет из цирковой жизни под заглавием «Трапеция» был для меня предлогом сочинить камерную пьесу, которая могла бы исполняться без всякого сюжета [...] Балет «Трапеция» шел в нескольких городах Германии и Италии и даже имел успех»¹.

Есть основания полагать, что композитор работал над Квинтетом с увлечением и сравнительно быстро (в отличие от сочинявшейся одновременно Второй симфонии, которая, по его признанию, потребовала «девяти месяцев бешеной работы»). Сергей Сергеевич рассказывает: «с Квинтетом ор. 39 я справился довольно легко...»². В октябре 1924 года парижская газета «Le Monde musical» поместила следующую краткую заметку за подписью Сергея Прокофьева: «Имею удовольствие сообщить, что я сочинил Квинтет [...] Работаю над своей Второй симфонией, но она еще не закончена. Кроме того я сделал симфоническую сюиту из моей оперы «Любовь к трем апельсинам»³.

Обстоятельства сочинения Квинтета очень напоминают те, при которых родилась «История солдата» Стравинского: весьма ограниченная в средствах странствующая труппа, руководимая Борисом Романовым (русским танцовщиком, учеником Михаила Фокина), заказала музыку для своих балетных представлений. Прокофьев откликнулся на это предложение и избрал весьма своеобразный

¹ Прокофьев. МДВ, с. 173.

² Там же.

³ «Le Monde musical», X, 1924. Здесь и далее цитируются материалы иностранной прессы, на русском языке еще не публиковавшиеся. Они хранятся в ЦГАЛИ, фонд 1929. Переводы сделаны автором настоящей работы.

состав исполнителей, едва ли до этого встречавшийся в анналах камерно-инструментальной литературы.

Мы не располагаем сюжетом балета «Трапедия». Но, очевидно, и сам композитор не придавал ему большого значения, считая эту музыку независимой от хореографического действия. Можно провести параллель между «биографиями» Квинтета и Третьей и Четвертой симфоний Прокофьева. Как известно, в основу Третьей симфонии легла музыка оперы «Огненный ангел» (не поставленной на сцене при жизни автора), а в основу Четвертой — музыка балета «Блудный сын», в том числе и померá, не вошедшие в него. Прокофьев утверждал, что некоторые темы «Огненного ангела» были первоначально задуманы как чисто инструментальные и, следовательно, как бы вернулись в лоно инструментализма. В итоге музыка этих произведений отделилась от театра и продолжает жить самостоятельной концертной жизнью¹.

Квинтет родился в трудное для автора время застойных поисков нового музыкального языка, новых сюжетов и средств их воплощения. Сам Прокофьев относит Квинтет к числу наиболее сложных своих работ. Говоря о четырех линиях, по которым развивалось его творчество — «классической, новаторской, токкатной или моторной и лирической», — Сергей Сергеевич уточняет: «Вторая линия — новаторская, идущая от той встречи с Танеевым, когда он задел мои «простоватые гармонии». Сначала она была поисками своего гармонического языка, потом превратилась в поиски языка для выражения сильных эмоций («Призрак», «Отчаяние», «Наваждение»,

¹ Спустя два года после сочинения Квинтета к первой и третьей его частям, переложенным для симфонического оркестра, композитор добавил еще две — Ноктюрн и Эпиграмм — и обнаружил это произведение как Дивертисмент ор. 43. Существует также и фортепианная транскрипция Дивертисмента.

«Сарказмы», «Скифская сюита», «Семеро их», Квинтет, Вторая симфония), кое-что в романах ор. 23, в «Игроке». Хотя она касается главным образом гармонического языка, но сюда относятся и новшества в интонации, в инструментовке и в драматургии». И далее: «Пятая соната, Квинтет и Вторая симфония, продолжая линию от «Сарказмов», через «Скифскую сюиту» и «Семеро их», представляли собой самые хроматические из моих сочинений. Здесь было не без влияния атмосферы Парижа, где не боялись ни сложности, ни диссонансов, тем самым как бы санкционируя мою склонность мыслить сложно»¹.

Квинтет и Вторая симфония — произведения, не только хронологически, но и (как на это намекает Прокофьев) художественно близкие, родственные. Из симфонии, кантаты «Семеро их» и «Скифской сюиты» в Квинтет перешли образы архаические, «языческие», иной раз страшные в своей первозданной силе. (Во Второй симфонии такие образы господствуют в первой части, первой и шестой вариациях второй части.)

Как и в «Скифской сюите», в Квинтете композитор поставил перед собой и блестяще решил особые инструментально-колористические задачи. В те годы Прокофьев увлекался необычными тембровыми звучаниями, яркими и броскими оркестровыми эффектами. Сам он писал о поисках «новых приемов, новой техники, новой оркестровки...», о своем стремлении «ломать себе голову в этом направлении, изощрять свою изобретательность, добиваться во что бы то ни стало хорошей и свежей звучности...»².

¹ Прокофьев. МДВ, с. 148—149, 174.

² Письмо Прокофьева к Мясковскому от 3 января 1924 года. Цит. по журналу «Советская музыка», 1961, № 4, с. 24. Французский композитор и критик Поль ле Флем был буквально покорен оригинальностью прокофьевской партитуры: «Квинтет Про-

От «Шута» Квинтет унаследовал другие черты: речь идет о свободном преломлении, переосмыслении русских скоморошских, масленичных, либо «балаганных» образов, порой сознательно грубоватой, «лубочной» их обрисовке. Впрочем, шарманочные, «петрушечьи» интонации роднят Квинтет и с некоторыми страницами Второй симфонии, скажем с третьей и пятой вариациями второй части.

Нельзя не сказать и о влиянии Стравинского, ощущающемся в Квинтете, пожалуй, еще явственнее, чем в других композициях Прокофьева 20-х годов. Хотя молодой Прокофьев и не принял безоговорочно всеобщего кумира тех лет — Игоря Стравинского, все же он, вольно или невольно, не мог не испытать его могучего воздействия. Терпкость музыкального языка, какое-то нарочитое пренебрежение к внешней красивости заставляет не раз вспомнить о «Весне священной». Иные приемы близки «Истории солдата»: некоторые особенности претворения национально-русского элемента, композиции цикла, наконец — инструментовки. («История солдата» написана для семи инструментов — кларнета, фатота, трубы, тромбона, ударных, скрипки и контрабаса; примечательно, что в Квинтете Прокофьева и в «Истории» Стравинского смычковые басовые инструменты представлены одним контрабасом.)

Музыкальный язык Квинтета может быть охарактеризован словами Прокофьева, относящимися к одновременно сочинявшейся Второй симфонии: музыка его словно сделана «из железа и стали». Здесь нет ни одной

кофьева написан для скрипки, альты, контрабаса, гобоя, кларнета. Странное семейство, не правда ли? Но для Прокофьева пет недостойного музыкального союза... Потребовалось бы специальное исследование, чтобы проанализировать найденные композитором причудливые тембры, технические эффекты, которые, однако, не помешали ему написать очень трогательное адажио» («Comœdia», 1927, 2 мая).

страницы, ни одного такта перво-взвинченной или, наоборот, туманной, рафинированной музыки. Все крайне четко и определено, несмотря на остроту ладовых связей, напряженно-диссонирующих созвучий, политональных наложений. Тематизм Квинтета очень ясен. Однако на первый план часто выступают (и подчас играют самодовлеющую роль) средства ритмические и тембровые. Как бы декларируя свою приверженность тональной системе, Прокофьев ставит два ключевых знака в первой и последней частях Квинтета, скрепляя таким образом все произведение своего рода тональной аркой; остальные части Квинтета ключевых знаков не имеют¹.

Первая часть — *Moderato*, соль минор — выполняет роль развернутого вступления ко всему циклу. Она представляет собой тему с двумя вариациями — песенной и скерцозной, причем в конце вновь появляется видоизмененная и сокращенная тема (*Moderato come prima*), обрамляя таким образом всю часть.

Как указывал автор, Квинтет — одно из самых «хроматических» его произведений. Впрочем, это замечание меньше всего относится к первой части. Прокофьев был по преимуществу композитором диатонически мыслящим. (Исследователи говорят о «двенадцатиступенной диатонике» или «полидиатонической хроматике» Прокофьева.) Даже в те годы, в наиболее сложных и «трудных» его ощущениях, в том числе и во Второй симфонии, нередко обнаруживается диатоническая сущность музыки. В этом убеждает нас тема первой части Квинтета, интонационное

¹ Тональный план цикла (по тональным центрам его шести частей) — соль, до, ре, соль, до, соль, т. е. структура с симметрией крайних разделов.

ядро которой составляет по-русски распевное, мерно раскачивающееся, диатоническое двузвучие. Эта попевка играет чрезвычайно важную конструктивную и образную роль во всей первой части (варианты ее встретятся и в других частях), приобретая то плавный, танцевальный, то «баюкающий», то заунывно-слезливый — благодаря *glissando* скрипки — характер. При этом она входит в мелодическую ткань основной темы и одновременно служит строительным материалом сопровождения. Множество ритмических горизонтальных смещений этого мотива призваны подчеркнуть танцевальную природу музыки:

Другим достойным внимания элементом, неким «столбом крепления» всей музыкальной конструкции первой части являются повторяющиеся в конце каждого предложения кадансы, которые вызывают в воображении заключительные танцевальные фигуры-поклоны традиционных русских балаганных представлений. В них есть нарочитая, слегка ироничная степенность:

[Moderato]

The image shows a musical score for a piece marked 'Moderato'. It consists of five staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. The second staff is also a treble clef, likely for woodwinds. The third and fourth staves are bass clefs, likely for strings. The fifth staff is a bass clef, likely for a lower woodwind or string. The music is in a key with one flat (F major or D minor) and a 2/4 time signature. The first measure shows a melodic phrase starting on a half note, followed by a quarter note. The second measure continues the phrase. Dynamics include *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also accents and slurs over the notes.

Эти типично прокофьевские кадансы, где тонике предшествует вводнотонное трезвучие, усиливают национально-русский характер музыки. Соль-минорная тоника здесь состоит из звуков *соль—ре—ля*, к которым наш слух как бы по инерции прибавляет звук *си-бемоль*, часто повторяющийся в предыдущих тактах.

Регулярное возвращение двузвучной попевки у гобоя и кларнета, гармонические «кляксы» и жалобное однообразие придают инструментовке нечто «шарманочное». Со времен Серова (опера «Вражья сила») и до Стравинского интерес к отображению в музыке картин русских ярмарочных гуляний не ослабевал, а шарманка, как известно, была неотъемлемой их принадлежностью.

Первая вариация обозначена *Listesso tempo* («в том же темпе»). Однако движение здесь более спокойно, главным образом оттого, что основной двузвучный мотив ритмически укрупнен. Это лирическая песенная вариация.

ция типа колыбельной со свойственной русской народной песне подголосочной фактурой.

В крайних разделах первой вариации (она имеет трехчастную структуру *a b a*) господствует лейтгармония уменьшенного трезвучия VI высокой ступени (*ми — соль — си-бемоль*) и уменьшенного тонического септаккорда (*соль — си-бемоль — ре-бемоль — фа-бемоль*). У Прокофьева уменьшенные трезвучия и септаккорды отнюдь не представляют собой гармоний «тревоги» и «ужасов», каковыми они чаще всего были в музыке прошлого века, а, напротив, обычно связаны со спокойно-созерцательными образами.

Вторая вариация — *Vivace* — скерцозная. Дразнящие, словно перечащие друг другу акценты, жесткие гармонические параллелизмы, прихотливые скачки. Главным «действующим лицом» здесь является скрипка, причем виртуозные приемы изложения напоминают о скерцо из прокофьевского Первого скрипичного концерта: скольжения на большие интервалы (увеличенная кварта и большая септима через октаву), острое, «колючее» *spiccato* и т. д. Подобные же приемы использованы и в партии контрабаса. Прокофьев заставляет контрабас — этот «тяжеловес» среди смычковых инструментов — быть ловким и проворным. Тут появляются и флажолеты контрабаса, которые сообщают звучности совсем необычный колорит.

Во второй части — *Andante energico* — ведущая роль поручена контрабасу. (Один французский рецензент остроумно заметил, что контрабас в прокофьевском Квинтете вполне обходится без своей младшей спутницы — виолончели.) Это вступительное соло контрабаса, с его «медвежьей» поступью служит темой-«заводилой» всей музыкальной картины. Шарманочный характер, присущий

первой части, сохранен и здесь, хотя двузвучная лейтмотивка отступает на второй план.

Своего рода эмблемой второй части можно считать интонацию тритона *си — фа*, с которой она и начинается. Музыка постепенно как бы «ощетинивается», первенство все больше захватывают остродиссонирующие интервалы, голоса порой движутся параллельно на расстоянии большой септимы *fortissimo* (см. цифру 28, 2-й такт).

Предельно низкий регистр, темный тембр контрабаса, причудливость мелодического рисунка — все призвано создать образ некой фантастической сказочной «нечисти». (О национальном характере этого образа, восходящего ко многим страницам музыки Лядова и Римского-Корсакова, говорят отдельные мелодические обороты, подголосочный склад фактуры, переменный метр.

Конец второй части звучит просветленно, в до мажоре, словно сквозь мглу пробивается луч света. Здесь и в последующих частях Квинтета, лишь в заключительном кадансе, подчиняясь некой центростремительной силе, осуществляется «поляризация» (выражение М. Тараканова) всех 12-ти звуков к тонике.

Характерен прием изложения, в дальнейшем излюбленный композитором: основная мелодия альты и контрабаса обволакивается мелкой бисерной «мыльцой» пассажей засурдиненной скрипки. Для ряда инструментальных произведений Прокофьева типичны так называемые общие формы движения: гаммы, арпеджио и пассажи в духе экзерсисов. Надо заметить, что их образно-смысловая роль не всегда одинакова. Нередко, особенно в ранних опусах, они были рождены своего рода бравадой, нарочито эмоциональным противопоставлением нежным переливам или хрупким «*sons perlés*» романтического салонного искусства. В иных случаях в них заключены черты иронии, насмешки (возможно, над музыкальным «начетничеством» —

зубрежкой, например в финале Второй скрипичной сонаты). В крайних частях Первой скрипичной сонаты вихревые гаммообразные пассажи повышают и заостряют эмоциональную экспрессию. Что же касается второй части Квинтета, то они призваны, думается, временно смягчить сумеречную жестковатость колорита.

Третья часть — *Allegro sostenuto, ma con brio* — снова скерцозная, но иного склада, нежели вторая вариация первой части. Если там преобладали игривые, порхающие образы, то здесь — суровые, подчас зловещие.

Вся небольшая по объему часть зиждется на двух темах: первая — гротесковый, а временами иступленный пляс тина *danse macabre* в сверхсложном ритме и размере ($\frac{5}{4} = \frac{3}{8}, \frac{4}{8}, \frac{3}{8} + \frac{5}{4} = \frac{2}{8}, \frac{2}{8}, \frac{2}{8}, \frac{1}{4}$), с грубым притоптыванием в начале и конце предложения. Эту музыку и имел в виду Прокофьев, когда отмечал «некоторые ритмические непрактичности [Квинтета], за которые балетмейстеру пришлось отдуваться...»¹.

Музыкальный язык третьей части Квинтета до крайности изощрен, в особенности это касается тональной «игры» и полифонического плетения голосов.

Начальный период почти целиком написан в «белоклавишном» ладу, близком к дорийскому ре минору (минор с высокой VI ступенью), фактура — аккордовая, густая,

¹ Прокофьев. МДВ, с. 173. Учитывая трудность исполнения третьей части, композитор дает другую, более упрощенную версию (*Semplificato*), а в первой версии для большей ясности

приводит ритмическую схему  . Орке-

стровую транскрипцию этой части Прокофьев озаглавил «Танец».

расположение голосов тесное, рассчитанное на то, чтобы ни один голос не выделялся из плотных гармонических пластов.

Вторая тема (начинающаяся с 8-го такта) взмывает ввысь, воспламеняется и гаснет, словно фейерверк. Совершая своего рода «кругосветное путешествие», она многократно проходит в различных тональностях, политональных паложениях, канонической политональной имитации, в обращении и т. д. На кульминации первая тема контрапунктически скрещивается с мелодико-ритмическим вариантом второй (см. цифру 41), а заканчивается общим унисоном — взлетом, подобным опять-таки ослепительно яркой вспышке фейерверка.

Как уже говорилось, ритмические, а также тембровые средства зачастую выступают в Квинтете на первый план. Так, «квинтэссенцию» первой темы третьей части составляют капризный «головоломный» ритм и резкие, толчками удары смычка о струны, игра у колодки. При этом все ноты (за исключением первой и последней в каждом предложении) по предписанию автора следует играть движением смычка вверх. Все это усугубляет певную, местами жутковатую выразительность музыки.

Как скорбный рассказ о каких-то мрачных и гнетущих событиях воспринимается четвертая часть Квинтета — *Adagio pesante*. От начала до конца она произзана одной, прямо-таки с гипнотической настойчивостью повторяющейся, «ползущей», ритмически монотонной мелодией и по форме представляет собой один широко развитый период.

Мелодия излагается канонем гобоя и кларнета, что заостряет тревожную атмосферу музыкального повествования, сгущает его сумрачные краски. После того как скрипка присоединяется к этому дуэту (альт и контрабас,

партия которого помечена ремаркой *pesantissimo* — «очень грузно», аккомпанируют), наступает кульминация: подобно «нечеловеческой высоте и однообразия» голосу обезумевшей от горя Любки, героини оперы Прокофьева «Семен Котко», на протяжении 12 тактов неизменно раздается один и тот же звук — *соль* (2-й октавы) у кларнета. Это остигато — поистине наваждение какое-то, шабаш злых, враждебных сил!

Прием остигато выполняет своеобразную функцию в ладогармонической структуре *Adagio*. На протяжении первых 8 тактов освоены 10 ступеней, а в дальнейшем происходит полное «раскрепощение» всех 12 ступеней хроматического лада. И все же победу одерживает тональный центр — *соль*, благодаря как бы насильному навязыванию этого звука нашему слуху.

Пятая часть — *Allegro precipitato, ma non troppo presto* (по форме близкая рондо) — не менее сурова и резка, чем предыдущая. От ее образов веет духом древней языческой Руси.

Основная мелодия (первый период), с ее типично прокофьевским «сползанием» от *ми* к *ми-бемоль* отличается какой-то первозданной, дикой красотой. Своего рода лейт-темой всей части служат грозные, устрашающие возгласы-заклинания —  — с неизменной, очень любимой

Прокофьевым ремаркой — *feroce* («зло, свирепо»), которые напоминают подобные же выкрики, звучащие в крайних частях «Скифской сюиты» («Поклонение Велесу и Але» и «Поход Лоллия и шествие Солнца»). Снова прием остигато завоевывает первенство среди других средств выразительности; например, *ля — до* повторяется у контрабаса 35 раз подряд!

Чрезвычайно интересна инструментальная техника — тоже под стать «Скифской сюите». Здесь и виртуозные

pizzicato и glissando струнных, приемы игры с сурдиной и sul ponticello (у подставки), дающие крайне резкое причудливое звучание, предельно высокие флажолеты у альты — *mi* четвертой октавы и т. д.

Когда на фоне «колючей» музыки вдруг возникает, перед самым концом пятой части, краткий невесомо-прозрачный эпизод *Poco meno mosso*, он кажется отзвуком иных сфер, иных миров. Неожиданный общий унисон — *do*¹ — внезапно тормозит стремительное движение, подобно стоп-кадрам в кино; «оцепеневшие» аккорды засурдиченных скрипки и альты, поверх которых накладываются флажолеты контрабаса, дополняют волшебную картину:

Poco meno mosso

Oboe
 Clarinetto
 Violino
 Viola
 Contrabasso

Завершается Квintет финалом умеренного темпа — *Andantino*. Не единственный раз Прокофьев заканчивает

¹ Этот звук вместе с тем впервые устанавливает тональный центр всей части; на звуке *do* она и заканчивается.

циклическое произведение медленной частью (назовем Первый скрипичный концерт, Первый квартет, Симфоническую песнь, Симфонию-концерт для виолончели с оркестром). Такая драматургия отвечает глубокой неприязни Прокофьева ко всяким шаблонам и в том числе «бравурным» концовкам произведений крупной формы.

В финале очень сильно проявляется «песопримитивистское» начало. Можно предположить, что автор, создавая Квартет, вспомнил не только о своей «Скифской сюите», но и о «Весне священной» Стравинского.

Первая тема *Andantino* звучит как медленно, злое шествие. Она зарождается в полифоническом переплетении двух мелодий — гобоя и кларнета, — каждая из которых варьированно имитирует другую под мерные шаги струнных¹. Далее (цифра 68) скерцозные фигурации скрипки несколько маскируют мрачность музыкального образа. Но лишь на время. Последующее развитие погружает слушателя во все более и более тягостную атмосферу. Этому способствуют и периодически повторяющиеся как бы механически-бездушные сигналы — полигармонические созвучия (соединение ре-минорного тонического септаккорда с си-мажорным трезвучием), родственные лейтмотиву Петрушки в балете Стравинского. В среднем разделе части — *Rochissimo più mosso* — на фоне монотонных шарманочных фигурок (гобой и кларнет) возникает мелодия гротескного танца — типа пародии на сентиментальный вальс. (В «Петрушке» Стравинского немало подобных окарикатуренных вальсов.)

¹ Все четвертные ноты — «шаги» — по указанию композитора должны исполняться смычком вверх — прием, уже известный по другим прокофьевским партитурам и предельно заостряющий звучность, усиливающий настроение настороженности, таинственности.

[Pochissimo più mosso]

The musical score is written for five staves in 3/4 time. The first system begins with a tempo marking of *mp*. The second staff includes the instruction *[pizz.]* and *mp v arco*. The first and third staves of the first system feature a dynamic marking of *f*. The second system starts with a dynamic marking of *f* on the first staff, followed by *mf* on the second staff. The second staff of the second system includes the instruction *pizz.* and *mf v arco*. The first and third staves of the second system feature a dynamic marking of *f*. The score concludes with a dynamic marking of *f* on the fifth staff.

После сокращенной репризы основной темы — темы шествения — следует сжатое повторение шарманочного вальса, причем в заключение он звучит еще более жестко, почти издевательски, завершаясь грозной стремительной лавной звуков.

Какова же идейная нагрузка Квинтета, чему служат угловатая, нередко аскетически-сухая мелодика, железная ритмика с ее рывками и переборами, гармонические наслонения, «пятна», замысловатые полифонические плетения, причудливые инструментальные краски?

Выбор подобных сильнодействующих средств вытекает из основного замысла произведения — из желания запечатлеть образы мужественные, подчас грубые, даже дикие, но несокрушимые в своей первозданной мощи. Той же задаче подчинена и драматургия Квинтета: такие образы («главные действующие лица» произведения) вырисовываются постепенно, обретая все большую власть; едва намеченные в первой и второй частях, они захватывают инициативу в третьей и четвертой и окончательно торжествуют в двух последних частях.

ПЕРВЫЙ КВАРТЕТ

ор. 50, си минор

В 1916—1917 годах Прокофьев задумал написать квартет «на белых клавишах», то есть целиком построенный в диатоническом ладу. Замысел этот не был осуществлен, а предназначавшиеся для квартета темы вошли в оперу «Огненный ангел» и Третий фортепианный концерт. И лишь в 1930 году композитор написал свой Первый квартет по договоренности с библиотекой Конгресса США¹.

Квартет был впервые исполнен 25 апреля 1931 года в Вашингтоне американским Броза-квartetом. В нашей

¹ Библиотека Конгресса США заказывала видным современным композиторам камерные сочинения и приобретала их с целью обогатить свой рукописный фонд.

стране премьеры его состоялась 9 октября 1931 года. Исполнители — венгерский Рот-квартет в составе Ф. Рот, П. Антал, Ф. Мольнар и А. ван Дурн. В Париже новый квартет прозвучал (в октябре 1931 года) в исполнении Броза-квартета, причем на концерте присутствовали представители музыкального «всего Парижа» — французские композиторы Онеггер, Мийо, Пуленк, Ферру, Шмитт, Руссель, итальянец Казелла и многие другие.

Рецензент парижской газеты «Comoedia» отозвался так: «Смычковый квартет Прокофьева поражает своей безупречной четкостью [...] В этой музыке слышен особый, быть может, новый в обиходе композитора, акцент»¹. Французский композитор и критик П. О. Ферру: «Замечательный струнный квартет Прокофьева, острый и одновременно прозрачный стиль которого несколько напоминает, с технической точки зрения, стиль Классической симфонии, но который благодаря своей горячности и экспрессии медленных эпизодов, заключенных во всех частях, явно возвышается над обыкновением дивертиментом и обнаруживает временами некоторые неизвестные нам грани выдающегося музыканта — автора «Шута». К сожалению, мы здесь не можем подробно говорить о глубоких достоинствах этого квартета, свободного от всякой излишней дерзости и оставляющего слушателя во власти большого чувства»². Другой французский критик — Поль ле Флем — писал позднее, что в новом квартете, как и во втором скрипичном концерте, Прокофьев «явно склоняется к более классическому стилю и менее шумной манере нежели та, которая была ему присуща несколько лет назад»³.

¹ «Comoedia», 1931, 28 окт. (Без подписи).

² «Paris-Soir», 1931, 10 ноября.

³ «Comoedia», 1936, 17 февр.

Сам Сергей Сергеевич относился к своему Первому квартету с большой нежностью, возможно чувствуя, что он знаменует собой рождение новой ветви его творчества. Проницательные музыканты — друзья Прокофьева — Б. В. Асафьев и Н. Я. Мясковский сразу отметили значение поворота. «Во-первых, — сочинение совсем без эффектов [...] Во-вторых, есть подлинная глубина при огромной мелодической линии»¹. Асафьев отвечает: «Очень, очень взволновало меня это сочинение. В Европе так никто больше не пишет». Мясковский: «С Вашим мнением согласен — такой глубины на Западе нет ни у кого [...] Как было бы радостно, если это течение в нем укреплится!»². Эти слова Мясковского оказались воистину пророческими. Глубоко национальный стиль «укрепился» и расцвел в прокофьевском творчестве последующих лет, и лиризм квартета ор. 50 предвосхищает многие позднейшие шедевры.

Первая часть — Allegro, си минор, — написанная в сонатной форме, замечательной по своей стройности, внутренней гармонии, уравновешенности. Здесь немало общего с «Классической симфонией» — то же сознательное самоограничение в средствах, та же строгая дисциплина мышления. Правда, в квартете нет тонкой иронии, «маскарада» симфонии; наоборот, музыка его вполне серьезна и развивается больше в сторону драматизма.

Композитор рассказывает: «Прежде чем приступить к работе, я изучал квартеты Бетховена [...] Изучение дало возможность освоить его замечательную квартетную технику. Вероятно, отсюда же некоторая «классичность» язы-

¹ Письмо Мясковского к Асафьеву от 20 октября 1931 г. Цит. по кн.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева, М., 1973, примечание к с. 317.

² Цит. по кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 2. М., 1959, с. 389—390.

на первой части моего квартета»¹. Но классичность языка в квартете скорее внешняя, кажущаяся; как и всегда, Прокофьев очень далек от пассивной стилизации под музыку прошлых веков.

Три основные темы-образа первой части — стремительное аллегро с чертами танцевальности (главная партия), песня-гимн (побочная) и «кавалькадный» марш-галоп (заключительная).

Главная партия, задающая тон всей части, «повески» подтянута, гибка, подвижна:

Allegro

mf *v*

mf

mf pizz.

f

¹ Прокофьев. МДВ, с. 186—187.

Можно было бы усмотреть сходство этой мелодии с грациозным «Танцем антильских девушек» из балета «Ромео и Джульетта», но здесь благодаря быстрому темпу, четкой акцентировке и рубленому аккомпанементу музыка получает другой характер. Русское начало проступает здесь более явственно и ощутимо (что роднит анализируемую тему с четвертой из цикла «Сказок стар-бабушки», кстати тоже си-мишорной).

Побочная первая части (фа-диез мишор), тоже очень русская по духу, мелодически широкая и величавая, — прототип многих эпических тем позднего Прокофьева, ассоциирующихся с образами богатырскими, ратными:



Такие темы у Прокофьева нередко выполняют функцию побочных партий (например, во второй части скрипичной сонаты оп. 80, о которой еще пойдет речь).

В согласии с классическими традициями и стилем всего произведения заключительная партия носит завершающий, с чертами «финальности», характер.

Связующая партия коротка — неполных 5 тактов, но очень выразительна. Ладотональная зыбкость, неустойчивость придают ей некую застенчивость, мягкость. Эта короткая и как бы мимоходом промелькнувшая между главной и побочной партиями тема неожиданно получает приоритет в разработке, где служит основным строительным материалом большого, симфонически развернутого раздела. Дело в том, что композитор апеллирует не столько к художественно-образным, сколько к тектоническим

свойствам связующей темы, она легко поддается полифонизации и расчленению, что так важно для разработочного развития. Тут же она (в пределах одного голоса) сплавляется с побочной, рождая качественно новый образ:



Прокофьев обычно лишь в редких случаях прибегал к излюбленному венскими классиками методу развития путем вычленения из темы отдельных мотивов, он предпочитал разработку темы, взятой целиком. Между тем здесь налицо способ вычленения à la Моцарт и Бетховен — еще один признак «классичности» квартета. Заметим, кстати, что разработка начинается, вопреки нормам, не в подчиненной, а в главной тональности, что подчеркивает главенствующую роль си минора — лейттональности квартета¹.

Стремительность развития музыки обусловила некоторое сокращение репризы и «размыкание» прежде трехчастной главной партии.

¹ Согласно классическим традициям разработка должна начинаться не в главной тональности; последняя «завоевывается» лишь в момент перехода разработки в репризу. Однако уже композиторы-романтики иногда нарушали это правило (например, Брамс в Четвертой симфонии). Прокофьев часто прибегает к такому способу в Пятой, Шестой симфониях и других произведениях. Возможно, что тем самым он хочет усилить господствующую роль основного образа, закрепить в памяти слушателя его ладотональную окраску.

Моторные, динамичные качества заключительной партии, вероятно, побудили композитора несколько расширить ее в репризе, чтобы она совпала с кульминацией части, а затем переросла в краткое заключение — коду, где в последний раз напоминаются попевки главной партии — образный и интонационный мост, прочно скрепляющий конструкцию *Allegro*.

«Классичность» драматургии первой части выражена прежде всего в округленности и замкнутости построений. Главная партия, например, целиком обособлена от связующей партии кадансовым замедлением, переходящим в краткое, двутактовое *Andante*. В свою очередь вся экспозиция тоже изолирована от разработки общей (генеральной) паузой. Характерно также и то, что замкнутость отдельных построений подчеркнута авторскими указаниями темпа, различного для каждого из них: главная партия — *Allegro*, связующая и побочная — *Allegro moderato*, заключительная — снова *Allegro*, эпизод в разработке — *Meno mosso (ma poco)*, реприза — *Allegro primo*. Однако часто сменяющиеся «кадры» крепко спаяны между собой. Так, в главной партии содержатся зерна, из которых произрастает заключительная тема (см. скачущие ритмические фигурки —  ; ср. такты 9—11 *Allegro* с цифрой 4).

В сочетании традиционно-классических и современных средств, в их подчас разительном контрастном сопоставлении — неповторимый эффект новизны, отличающий стиль Прокофьева. Ладотональная, гармоническая, ритмическая, тембро-инструментальная «переменчивость» как бы воплощает пестроту, беспокойный, стремительный бег современной жизни. Тоника почти всегда появляется неожиданно без своих обычных предшественников — доминантсептаккордов (или других родственных аккордов), к которым человеческий слух привыкал на протяжении столетий.

Вторая часть квартета — *Andante molto. Vivace* — представляет собой многоплановую — скерцозную и в то же время остроэкспрессивную пьесу в форме типа рондо¹.

Ведущий образ со всеми его основными слагаемыми кристаллизуется в медленном вступлении². Более того — здесь же, в октавном унисоне альта и виолончели возникают интонации третьей части, финала квартета. Так небольшое вступление становится своего рода «кладовой» тематического материала и средоточием произведения.

Характерная черта рефрена — диалогичность, двутемность (см. партии первой и второй скрипок, такты 7—9 и партии альта и виолончели, такты 10 и далее; назовем условно эти две темы «скрипичной» и «басовой»). Благодаря медленному темпу, фактуре (обе темы звучат в октаву, вторая — в низком регистре), динамическим контрастам, а главное, — мелодике и гармонии, эти темы, составляющие сложный, но единый музыкальный образ, предстают в суровом, драматическом обличье. Но вскоре с них словно спадает покров драматизма и раскрывается их подлинная сущность: «скрипичная» становится нежной, чуть застенчивой песнью, «басовая» — потешным танцем. При этом они меняются своими местами: «басовая», захватив инициативу, задает тон, призывает, первая — вторит, отвечает ей. Специфическая острота сообщается диалогу еще и тритоновым тональным сопоставлением: те-

¹ Рефрен (отметим его буквой А) идет в основной тональности 5 раз, в доминантной — 2 раза (см. 15 тактов до цифры 16 и 17 тактов до цифры 22); эпизод В (см. цифру 15) звучит 3 раза в одной и той же тональности, поэтому нет оснований называть эту структуру рондо-сонатой. Музыка эпизода В всегда скрещивается с элементами рефрена (А), а элементы второго эпизода С (см. цифру 17) соединены с рефреном в 5-м его проведении (цифра 20) и, кроме того, звучат в коде.

² Вспоминается аналогичный прием в первой части «Крейцеровой» сонаты Бетховена.

ма — «вызов» — до мажор, «ответ» — фа-диез минор. Напомним, что в классической музыке тональности, отстоящие на тритон, считались самыми отдаленными.

В изложении рефрена части, точно так же как и во вступлении, сравнительно быстро завоевываются все 12 ступеней хроматического лада. Но в итоге рождаются два противоположных образа — мрачно-углубленный и скерцозный. В процессе развития они подвергаются дальнейшим метаморфозам, неоднократно меняют эмоциональное наклонение. «Скрипичная» тема приобретает властность, повелительность (см. цифру 16), а «басовая», проведенная в увеличении, оборачивается чеканным маршем (см. цифру 20).

Драматическая кульминация второй части расположена в центральном эпизоде (цифра 17). Эта четко ритмованная музыка зиждется на чисто русской, неожиданно удалой, залихватской теме. Интонируемая сперва виолончелью в высоком регистре, она звучит особенно бравурно, молодецки:

[Vivace]

V-cello *ff* *molto espress.*

The image shows a musical score for V-cello. It consists of three staves of music. The first staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It begins with the tempo/mood marking [Vivace] and the dynamics *ff* *molto espress.*. The second and third staves continue the melody with various articulations and dynamics, including a final *ff* marking.

Подчеркнутая тональная устойчивость, романтически взволнованный ми минор эпизода, с длительным вдалбливанием тонического трезвучия создают разительный контраст с политональными и внетональными фрагментами второй части.

Еще один, тоже очень русский по складу эпизод, третий по счету, как и побочная партия первой части, принадлежит к категории лирико-эпических образов Прокофьева (см. основную тему эпизода — с 15-го такта цифры 22). Тема проходит поочередно, у всех четырех инструментов, словно достоинства ее провозглашаются всеми участниками ансамбля.

«Я закончил квартет медленной частью, — пишет Прокофьев, — потому что материал для нее вышел самым значительным в опусе»¹. И действительно, третья часть — эмоциональная и драматургическая вершина квартета. Н. Я. Мясковский отмечал «напряжение в финале» и признавался, что «эта часть западает крепко»². «Я всегда [...] вспоминаю о чарующей игре кларнетов в Этюде (из «Блудного сына») и о legato струнных в Andante (из финала Струнного квартета ор. 50)», — рассказывает Франсис Пуленк³. И. Нестьев обнаруживает в финале сходство с Мусоргским и с таким шедевром «эпического Прокофьева», как его Первая скрипичная соната⁴.

Если первая часть квартета — сонатное аллегро классического цикла, а вторая объединяет в себе признаки медленной части и скерцо, то финалу трудно найти под-

¹ Прокофьев. МДВ, с. 187.

² Цит. по кн.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева, примечание к с. 317.

³ Пуленк Ф. Его [Прокофьева] фортепианная музыка... «Советская музыка», 1968, № 4, с. 110.

⁴ См.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева, с. 315 и далее. Прокофьев неоднократно возвращался к этой музыке, переложив финал для оркестра смычковых инструментов (ор. 50 bis, не издан), а затем и для фортепиано (одна из шести пьес ор. 52). Впрочем, автор отдавал предпочтение его первоначальной, квартетной версии.

ходящего аналога в традиционной схеме. Он выполняет одновременно функции лирического центра произведения и функции финальные, синтезирующие. Тематический материал его исключительно богат и разнообразен.

Традиционная кульминация, общепринятая в финалах, приходится не на конец финала и, следовательно, всего квартета, но на зону золотого сечения, а в заключительном разделе напряжение спадает; финал заканчивается успокоенно, лирически умиротворенно, словно не завершаясь, а прерываясь многоточием. Так композитор утверждает приоритет лирического начала Первого квартета.

Если попытаться определить жанровую принадлежность этой части, то ее можно было бы назвать балладой. Разумеется, это баллада сугубо прокофьевского толка: романтические атрибуты в ней осовременены, многократно преломлены, словно скрыты на большой глубине, но музыка *Andante* поднимается до высокого драматического пафоса.

Главная партия, как мы уже знаем, возникла во вступлении ко второй части квартета. Несомненна ее общность с одной из лирических тем, характеризующих Джульетту (балет «Ромео и Джульетта» написан через пять лет после Первого квартета):

„Ромео и Джульетта“

а) [Quasi andantino]

p dolce

Квартет оп. 50 (Финал)

б) [Andante]

V-no
(con sord.)

p dolce *mf*

Главная тема подвергается значительным трансформациям. Так, в первой репризе она принимает облик легко порхающего вальса (по существу, это как бы вариация на главную тему) и возвращается к первоначальному виду лишь во второй репризе.

Характер побочной темы декламационно-взволнованный, открыто эмоциональный, не совсем обычный для прокофьевской музыки той поры (см. с четвертого такта до цифры 28). Мелодическое своеобразие этой музыки подчеркнуто ладовыми средствами — сопоставлением лидийского соль мажора (то есть с высокой IV ступенью) и натурального до мажора. Основное ритмо-intonационное

зерно побочной партии  , вариантно видоизме-

няясь, приобретает тематическую самостоятельность (см. седьмой такт *Poco più mosso* и далее) и наконец перерастает в яркую, экспрессивно заостренную центральную кульминацию — *Pochissimo più animato*.

Большую образную роль играет в финале типично балладный лейтритм мерно раскачивающихся, залигованных по две восьмых; он обрамляет *Andante*, открывает и заключает его. Аналогичный прием использован композитором в поэтичнейшей сцене прощания Ромео с Джульеттой из III действия балета: в обоих случаях это «баюкающее» остинато ассоциируется с мыслью о безостановочном течении времени, отмеряемом воображаемым маятником невозмутимо спокойного, но и неумолимого Хроноса... Сходство особенно заметно в заключительных тактах квартета¹:

¹ В другом контексте подобный мотив встречается и в третьей части кантаты «Александр Невский», и в первой части Симфонии-концерта для виолончели (лейтмотив первой части).

а) Andante „Ромео и Джульетта“

pp и т. д.

б) [Andante] Квартет оп. 50 (финал)

pp *pp*

По поводу тональности произведения Прокофьев замечает: «тональностью выбран си минор, в котором квартеты обыкновенно не пишутся. [...] Его тоника находится как раз на полтона за пределами нижней границы виолончели и альты. Это ведет к ряду неудобств, которые надо учитывать при сочинении квартета»¹. Разумеется, композитор учел упомянутые «неудобства» и преодолел их так удачно, что никакие недостатки инструментального звучания не дают о себе знать.

Выбор си минора, вероятно, не случаен. За ним издавна закрепились образы мрачные, скорбные, либо элегические — напомним хотя бы си-минорную Мессу Баха, «Неоконченную» симфонию Шуберта, Шестую симфонию Чайковского. Квартет Прокофьева в целом нельзя считать произведением трагического плана, и все же к его глубине, серьезности, меланхолическому лиризму очень подходит окраска этой тональности.

Если в первой части своеобразно претворены традиции венских классиков, то в целом это сочинение продолжает лирико-философскую линию русской камерно-инструментальной музыки, начертанную Чайковским и Танеевым.

¹ Прокофьев. МДВ, с. 187.

СОНАТА для двух скрипок ор. 56, до мажор

Эта соната — одно из последних сочинений композитора, целиком задуманных и написанных за границей, в 1932 году. Прокофьев приурочил ее премьеру ко дню открытия французского общества современной камерной музыки «Тритон» — 16 декабря 1932 года (исполнители Р. Сётанс и С. Душкин). Но еще до этого, 27 ноября, Д. Цыганов и В. Ширинский сыграли ее в Москве.

Парижские критики высоко оценили это интересное сочинение. Соната «сжата, густа и собрана, блестяща и крепко спита, обе ее «траектории» четки, а ее динамизм захватывает с поистине юношеской непосредственностью» (П. О. Ферру)¹. «Господин Сергей Прокофьев [...] обладает неисчерпаемым мелодическим богатством и ритмической выдумкой. Его соната — образец настоящего искусства» (Р. Дюмениль)². «Мы услышали ожидавшуюся с живым любопытством Сонату для двух скрипок господина Сергея Прокофьева, большое достоинство которой — в разумной дозировке регистров скрипки, в умении смягчить резкость некоторых созвучий первой скрипки волнистыми мелодическими контурами второй. Впрочем, жизненность сонаты Прокофьева не в одной лишь инструментальной виртуозности: в ней — и ритмическая напряженность, и огромная сила экспрессии, и, местами, яркие блески остроумия» (С. Голестан — румынский композитор и критик)³.

Но слушатели приняли сонату довольно холодно, и долгие годы она лишь изредка звучала с концертной эст-

¹ «Paris-Soir», 1933, 17 янв.

² «Mercure de France», 1933, 15 февр.

³ «Figaro», 1932, 29 дек.

рады. Даже такой близкий друг композитора и умный ценитель его искусства, каким был Н. Я. Мясковский, после первого знакомства выразил свое отношение к ней лаконичной записью в дневнике: «Странновато».

Ныне соната «восстановлена в правах» полноценного прокофьевского творения и вошла в репертуар многих скрипичных дуэтов. Безусловно, большая заслуга в этом принадлежит Д. и И. Ойстрахам. Д. Ф. Ойстрах говорит: «Соната для двух скрипок, на мой взгляд, — гениальное произведение, и так она в настоящее время принимается самой разнообразной аудиторией. Мы с Игорем [Ойстрахом] играли ее в Москве, Ленинграде, Париже, Лондоне, Брюсселе, Льеже, Амстердаме и других городах, везде она хорошо принималась. Кроме Москвы, мы ее записали в Париже на пластинку в фирме «Chant du Monde», там она выпущена с аннотацией сына Прокофьева [Святослава], которую он делал, консультируясь со мной»¹.

В сонате можно отметить три круга образов, противостоящих друг другу и вместе с тем взаимодополняющих: лирическая сфера, которая олицетворена сурово-сосредоточенной первой и акварельно-прозрачной, созерцательной третьей частями (тезис), скерцозно-демоническая сфера (вторая часть — антитезис) и народно-жанровая (финал — синтез). При этом финал является своего рода антиподом по отношению к трем предыдущим частям. Внутреннее единство сонате сообщает повторение в финале темы из первой части, которая цементирует весь цикл и служит его образным обобщением.

Камерная интимность, известная эмоциональная замкнутость музыки, особенно в первой и третьей частях, потребовали соответствующих выразительных средств.

¹ Цитируется письмо Д. Ф. Ойстраха от 1 июля 1962 года, адресованное автору книги.

Наряду с Квнтетом, Соната для двух скрипок — один из сложнейших, изощреннейших по музыкальному языкуopusов Прокофьева.

Специфика сочинения во многом определяется своеобразием одного тембрового двухголосия, где оба инструмента, по существу, вполне равноправны и оба солируют. Камерное начало в сонате идет рука об руку с началом концертно-виртуозным. Вместе с тем русская подголосочная фактура чаще всего вызывает представление не об инструментальном «состязании» (concerto), а о «дуэте согласия» — задушевном диалоге.

Первая часть (Andante cantabile) — краткое вступление, важное в драматургии цикла. Построенное в трехчастной форме, оно содержит в себе две родственные по характеру, но отчетливо индивидуализированные темы. Первая (обозначим ее А) — образец утонченной, интеллектуальной лирики:



вторая (В) — непосредственное и эмоционально насыщенное:



После проведения каждой темы в отдельности они контрапунктически наслаиваются, как бы соединяясь в едином порыве.

Нежно-лирический и в то же время задумчивый облик первой темы подчеркнут выразительными «говорящими» мелодическими оборотами и типично прокофьевскими гармоническими последованиями. Как мы видим, центробежная сила — отдаление от тонального центра, охват большинства ступеней 12-тонового лада сразу же действует достаточно активно. Но в кадансах, вершина которых повсеместно помещена на ритмически сильных долях (см. такты 8, 17, 26, 37—38, 40), композитор постоянно возвращается к тоническому центру — *до*, не дает о нем забыть¹.

Жесткий, недобрый характер второй части — *Allegro* (форма ее — разновидность рондо-сонаты с зеркальной репризой) — заявляет о себе уже с первого такта — бифункционального наложения тонического трезвучия соль минора и минорного трезвучия III ступени². Этот аккорд нарочито, упрямо вдалбливается четыре раза подряд. Начинается главная партия, словно пришедшая из мрачного Кашеева царства. Ее «ядро» составляют всего три звука — *соль, ля, си-бемоль*, остигато повторяющиеся.

Музыка то и дело пребывает в состоянии ладотональной неустойчивости, и внезапный возврат к тонике реализуется посредством прилегающих (вводнотонных) созвучий:

¹ Заметим, что кадансы здесь очень напоминают традиционную русскую подголосочную полифонию с характерным заключительным слиянием голосов.

² Ю. Холопов указывает, что «звуковой состав и расположение этого аккорда порождены идеей соединения двух одинаковых аккордов в широком («скрипичном») расположении». (Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967, с. 111).



Более мягки очертания побочной темы (см. цифру 6), хотя в ее аккомпанементе как бы вторым планом продолжится ритмическая пульсация фигурки, производной от основной, скерцозной темы. Композитор пометил побочную тему ремарками *dolce e poco sostenuto* — «нежно и чуть сдержанно», а далее, в репризе, — *un poco lirico* — «немного лирично». Есть в этой музыке нечто романтическое, по-шумановски порывистое...

Третья часть сонаты — акварельно-тонкое и деликатное *Commodo (quasi Allegretto)* — представляется краткой пасторальной интермедией (форма простая трехчастная). На такое жанровое определение наводят и ремарки — *commodo* (спокойно) и *semplice* (просто), которые по традиции часто сопутствуют музыке пасторальной.

Как и в первой части, здесь противопоставлены две взаимно дополняющие друг друга темы. Начальная словно намечает прозрачными красками, скупыми линиями пасторально-идиллическую картинку. Вторая (см. *Pochissimo meno mosso*), эмоционально более открытая, заключает в себе волну подъема, за которой следует спад, возвращение в сферу умиротворенной, «чистой» лирики первой темы.

Драматургической кульминацией всего цикла служит финал — *Allegro con brio* (сонатная форма с реминисцен-

цией из первой части в коде). Он как бы даст выход из состояния сосредоточенного раздумья предыдущих медленных частей и разрядку доведенного до пределов напряженности скерцо. Рельефность образов, яркий национальный характер, симфоничность развития финала предвещают поздние сопатные композиции Прокофьева — Первую скрипичную и виолончельную сонаты, «триаду» фортепианных сонат. Русские по своей природе кадансовые обороты, народно-песенная подголосочность фактуры в финале ощущаются еще сильнее, чем в остальных частях.

Основное образное содержание финала сосредоточено в главной партии, расчленяющейся на три элемента. Первый — полуплясовой, полумаршевый папев в переменном ладу (мажор — минор), типичном для русского и вообще славянского мелоса; его играет первая скрипка соло:



Второй элемент распевный, былинного склада (вторая скрипка, см. с восьмого такта). И, наконец, третий элемент — синтезирующий, таящий в себе громадный заряд воли, энергии. Эту тему, одновременно «трубно» призывную и плясовую, по-мужски крепкую, играют обе скрипки в унисон; флажолеты усиливают ослепительно яркий блеск музыки. Все три элемента главной партии финала сугубо диатоничны в отличие от предыдущих частей. Впрочем, не надо забывать, что диатоника у Прокофьева всегда более или менее хроматизирована.

Эпическим величием, собранностью веет от следующих разделов финального Allegro. Две побочные темы (пер-

вая см. 3 такта после цифры 27, вторая — цифра 28), в духе русских протяжных песен, следуют за остроритмованной скерцозной связующей: роль связующей в дальнейшем развитии, как мы убедимся, окажется весьма значительной.

Разработка финала начинается (подобно разработке первой части Первого квартета) в основной тональности до мажор (см. пятый такт цифры 29); небольшая по объему, но крайне концентрированная и динамичная, она построена на интонациях главной партии и связующей, причем последняя дана в зеркальном изложении (см. цифру 31 и далее).

После сокращенной и несколько измененной репризы музыка переносится в сферу интимной «камерности», углубленного интеллектуализма, который царил в первой части сонаты. Необычайно выразительно в ритмическом увеличении и октавой выше прежнего звучит главная тема первой части. Круг замкнулся. И все же композитор не пожелал завершить сонату провозглашением этого образа. Он дает некое неожиданное «послесловие», где, как бы дразня друг друга, в причудливом круговороте мелькают стремительные фигурки, подобные раскачивающейся и все быстрее движущейся карусели. (Эти фигурки возникли из материала связующей партии, точнее — ее первого мотива.) «Эффект карусели» достигнут здесь мерцанием натуральных и высоких I и IV ступней, затейливой акцентировкой и изобретательнейшей «игрой» разнообразных штрихов. Слово автор, вдруг застеснявшись своей откровенности, слегка посмеивается над собой и в полуироническом тоне просит не придавать серьезного значения всему сказанному. Для Прокофьева вообще характерна подобная «боязнь стать назойливым». С конструктивной точки зрения этот раздел по своей функции («дополнительный финал») напоминает заключительный эпизод финала Седьмой симфонии.

ПЕРВАЯ СОНАТА

для скрипки и фортепиано

ор. 80, фа минор

Посвящена Д. Ф. Ойстраху, впервые исполнена 23 октября 1946 года в Москве Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Это произведение вошло в репертуар крупнейших музыкантов всего мира и поныне украшает их концертные программы.

Замысел Первой скрипичной сонаты возник у Прокофьева еще в 1938 году под впечатлением музыки Генделя¹, завершена же она была лишь спустя восемь лет, в 1946 году (то есть после создания скрипичного варианта сонаты ор. 94, известного ныне как Вторая соната ор. 94 bis).

Приступив к работе с большим увлечением, композитор за несколько дней набросал начало первой части, почти всю экспозицию второй и основные темы третьей и четвертой частей. Какой была бы соната, закончи ее автор тогда же, в 1938 году? Бесспорно иной, чем та, которую мы знаем. Грозные события, разыгравшиеся на мировой арене после 1938 года, наложили отпечаток на образную направленность сочинения, побудили композитора заострить, обогатить и усложнить драматургию.

Героико-патриотическая тема, получившая столь яркое претворение в кантате «Александр Невский», в музыке к кинофильму «Иван Грозный», а позже в опере «Война и мир», своеобразно продолжена в сонате ор. 80. Работа над ней совпала с годами кровавой битвы. Возможно, поэтому многие ее страницы, воскрешающие героiku далекого прошлого Руси, наполнились новым смыс-

¹ Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Цит. по кн.: МДВ, с. 394.

дом: в делах минувшего художник увидел отражение великих событий современности. Образы сонаты поднялись до высоких патриотических обобщений, они заставляют вспомнить слова С. Эйзенштейна о живой «злободневности» «Александра Невского».

Большое место в произведениях того времени занимает эпическое, «былинное» начало. Эта национальная, очень давняя русская традиция, идущая от глинкаевского «Руслана» и музыки Бородина, в раннем творчестве Прокофьева проступала эпизодически (отдельные страницы Второго и Третьего фортепианного концерта, Второй симфонии, «Сказки старой бабушки»). Отныне она выдвинулась на первый план, и свидетельство тому — Первая скрипичная соната, монументальное эпическое полотно, в котором скромные средства инструментального дуэта послужили созданию композиции, стоящей рядом с такими шедеврами, как Пятая и Шестая симфонии, кантата «Александр Невский», музыка к кинофильму «Иван Грозный».

Н. Я. Мясковский, познакомившись с сонатой op. 80, отметил в своем дневнике: «Слушал новую скрипичную сонату Прокофьева целиком — гениальное сочинение»¹. «Я глубоко убежден, — писал Д. Ф. Ойстрах, первый исполнитель сонаты, — что по своему содержанию и поразительному мастерству воплощения замысла, по красоте музыкальных образов [...] это сочинение может быть поставлено в один ряд с самыми выдающимися сонатами мировой литературы»². Йозеф Сигети, говоря о синтезе эпического и народно-сказочного в прокофьевской музыке, отметил: «Даже когда он [Прокофьев] создаст такую

¹ Цит. по кн.: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева, примечание к с. 521.

² Ойстрах Д. Заметки музыканта. «Советская музыка», 1954, № 9, с. 23.

эпическую поэму, как фа-минорная скрипичная соната, соч. 80, поистине обладающая величием Мусоргского, его искусство корнями уходит в какое-то былинное повествование...»¹.

Добавим, что 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 и Глинкой (неоконченная соната для альты или скрипки и фортепиано). Скрипичные сонаты второй половины XIX века (А. Рубинштейн, Кюи, Танеев) не выходили за рамки «средних» работ этих авторов; не стали этапными и сонаты композиторов последующих поколений (Гречанинов, Ипполитов-Иванов, Гедике, Катуар, Золотарев, Гнесин).

Соната Прокофьева op. 80 была по существу первым выдающимся произведением этого жанра в русской и советской камерной музыке вообще. Как и в других сферах, Прокофьев открыл здесь совершенно самобытный, оригинальный путь.

Первая часть — *Andante assai* (трехчастная форма с чертами рондо и вариационности) — выполняет роль вступления ко всему циклу. Она содержит два основных музыкальных образа. Один из них подобен некоему рассказу о «делах давно минувших дней». И мелодический рисунок темы — размеренность, неторопливые квинтовые «шаги», — и фактура — аскетически строгий октавный унисон, низкий регистр — навевают ощущение величавой суровости:

¹ Сигети И. Прокофьев, каким я его знал. В сб.: «Сергей Прокофьев. Статьи и материалы», с. 398.



Уже в самом начале возникает и утверждается мотив нисходящей чистой квинты, который без преувеличения можно назвать ведущей лейтмотивом не только первой части, но и всей сонаты.

Резким контрастом сурово-отрешенной главной теме звучит второй раздел *Andante* — *Poco più animato*. Это образ скорби, но скорби «бетховенской» — людей сильных и гордых. Рядом с интонациями причитания, стога, по-особому грозно и устрашающе раздаются квинтовые «шаги», перерастающие в мотив «трех ударов», который в дальнейшем будет иметь очень важную образную роль (см. такты 57-й, 61-й; в тактах 67—68 слышны отзвуки, словно эхо этого мотива).

Глубоко впечатляет реприза первой части: скрытая в густой аккордовой массе, окутанная «холодными» гаммообразными пассажами (такова ремарка композитора — *freddo* — «холодно»), основная тема *Andante* предстает в ее наиболее зловещем облике. Прокофьев, по воспоминаниям М. А. Прокофьевой, отметил родство этого эпизода (и аналогичного в финале) с последней частью Второй сонаты Шопена¹, звучащей подобно завыванию ветра на кладбище...

¹ См.: Прокофьев. МДВ, с. 394. Добавим, что и скерцо Третьей симфонии Прокофьева «по признанию автора подсказано ему музыкой финала *b*-*moll*’ной сонаты Шопена» (Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева, с. 288).

Черты народно-русской архаичности сообщают музыке сонаты также и использование оборотов старинных натуральных ладов (лидийского и миксолидийского), подголосочной фактуры, часто напоминающей трехголосное пение; в среднем эпизоде, например, к двухголосию скрипки присоединяется в кульминации третий голос, порученный фортепиано. Эпический склад, известная терпкость музыки заставляют вспомнить о Мусоргском и, в частности, о вступлении к сцене в келье из оперы «Борис Годунов».

Далеко не последнюю роль в сонате играют пространственно-звуковые, фонические средства (уместно сравнить их с аналогичными приемами современного широкоформатного и панорамного кино). К таковым относятся подчеркнуто, преувеличенно большие расстояния между голосами, резкие и внезапные звуковые контрасты, сединение, либо сопоставление различных по динамике звуковых комплексов (см., например, появление в разнообразном фоническом окружении мотива «трех ударов»). Почти зримое ощущение пространственности достигнуто в заключительном разделе первой части: басы фортепиано и *pizzicato* скрипки местами расположены на расстоянии более пяти октав (нечто подобное имеет место в первой части кантаты «Александр Невский» — «Русь под иггом монгольским»). Создается впечатление звуков, дошедших до нас из глубины веков...

Вторая часть — *Allegro brusco*, написанная в сонатной форме, — заключает в себе драматическую завязку всего произведения. Основное ее содержание — ожесточенная, смертельная схватка, причем первым планом здесь выступает начало богатырское, ратное; враждебные же, злые силы скорее подразумеваются, чем непосредственно рисуются. (В отличие, скажем, от того же «Невского», Шс-

стой, Седьмой фортепианных сонат Прокофьева, где дан почти зримый портрет врага.)

Господствующий образ части — главная партия — наделен громадной, всеокрушающей буйной силой. Тяжеловесный и грубый (*brusco, marcatisimo e pesante* — глаголит ремарка композитора), в процессе развития он достигает предельной точки неистовства, гнева.

Разрядку вносит побочная партия (см. с 50-го такта ремарку *eroico* — «героично»), романтически-возвышенная, полетная, устремленная вперед.

В разработке широко развиваются обе темы. Главная партия (точнее — ее основная интонация «трех ударов») звучит то самостоятельно, обнаженно, то в столкновении с побочной партией. Из этого сплава вырастает новая тема (центральный эпизод в разработке, см. *Roso più tranquillo*), более прихотливая по рисунку. Впрочем, и она излагается на фоне выстукиваемых время от времени «трех ударов» — прием симфонический, подчеркивающий непрерывность музыкального повествования и объединяющий форму аллегро в единое целое. После напряженной «батальной» разработки идет сокращенная реприза (главная партия звучит здесь только один раз) и кода с мощной лавиной триолей.

Вторая часть — словно скульптура, высеченная в граните, ее образы «весомо, грубо, зримо» рельефны. По музыкальному языку она сильно отличается от первой, играющей роль вступления, и третьей частей сонаты.

Если в третьей части, как мы увидим, господствует аккордово-гармоническая фактура, здесь все подчинено жесткой, аскетической линейности, угловатые контуры темы нарочито заострены. Внимание, или, если можно так выразиться, тональное чутье слушателя держится в постоянном напряжении; разрядка наступает лишь в самом конце (чрезвычайно характерная ситуация для прокофьевской музыки!), где победивший до мажор представлен

нисходящим увеличенным тоническим септаккордом, перемещенным «сверху до мажором».

Весь арсенал музыкальных средств — остродиссонирующие сочетания, нарочито жесткие гармонические комплексы, политональность, как «горизонтальная», так и «вертикальная», — призван воссоздать образы сильные, мужественные, полные драматического накала. Мотив «трех ударов» становится то по-особому свирепым, яростным, то бесшабашно-удалым, как, например, в разработке, где он предстает в виде цепи-канона нисходящих малых секунд:

The image shows a musical score for a piece titled "[Allegro brusco]". The score is written for piano and violin. The piano part is in the lower register, and the violin part is in the upper register. The tempo is marked "Allegro brusco". The piano part features a descending chain of minor seconds, which is a characteristic feature of the "three strikes" motif. The violin part features a descending chain of major seconds. The score is marked with a forte dynamic (*ff*).

Имея в своем распоряжении всего лишь два инструмента, тембры которых, по мнению многих композиторов, трудно поддаются сплаву, Прокофьев обнаруживает чрезвычайную изобретательность в использовании их художественных возможностей: «сухие» октавы, либо гармонические «пятна» — в партии фортепиано; у скрипки — маркированные удары смычка о струны, игра в крайне высоком регистре, там, где звучание особо напряженно, и т. д.

Не менее значительную роль в обрисовке картины столкновения, смертельной схватки играют элементы диалогичности изложения. Если в первой части ан-

самбль фортепиано и скрипки трактуется как «дуэт-согласие», то здесь господствуют «антагонистические», резко и внезапно обрывающие друг друга интонации, своего рода «полифония вражды».

Третья часть сонаты — *Andante*, — построенная в сложной трехчастной форме, — лирическая разрядка после жесткого, батального *Allegro*. Ее хочется назвать гимном красоте земли и человека. Мелодия, исполненная неизъяснимой прелести, нежная и выразительная, непосредственно вырастает из вступительного аккомпанемента-фона, в котором воркующие пасторально-идиллические интонации, как бы голоса природы, ассоциируются с образом беспрерывного течения жизни, ее бесконечности:

a) *Andante*

Piano

pp legato

b) *ténero ed espress.*

mp

pp



Пасторальный характер третьей части еще сильнее выявлен в репризе, где введены секстоли, словно воспроизводящие ласковый и звонкий всплеск ручья. По своей семантической функции они далеко выходят за рамки «фона», аккомпанемента в буквальном понимании этого слова: аккомпанемент поднимается до значения равноправного слагаемого в целостном, но двухплановом музыкальном образе (нечто подобное нередко встречается у Шуберта, в его песнях или, например, в первой части «Неоконченной симфонии»).

Мягкий и нежный облик *Andante*, не в последнюю очередь, обусловлен аккордово-гармонической, «трезвучной» структурой мелодии, а не поступенной, линейной, которая преобладала в *Allegro brusco*. Так, аккомпанемент-фон состоит сплошь из аккордовых фигураций и очень любимых Прокофьевым секундовых тональных сопоставлений¹.

Отличны все остальные средства выразительности. Вместо конфликтной полифонии — гармония, причем ведущая мелодия повсеместно поручена «поющей» скрипке и лишь в моменты наивысшего эмоционального напряжения дублируется в басовом регистре фортепиано. (Эта

¹ Мы встречаем здесь такие последовательности: ля минор (фригийский, т. е. с низкой II ступенью) — соль-диез минор; ми мажор — фа мажор; ми мажор — до-диез минор и т. д.

фактура несколько напоминает Дебюсси, особенно раннего периода.) Если во второй части (и, как мы увидим, в четвертой) на первый план выступают фонические, пространственные эффекты и ритмика, то здесь предпочтение отдается колористическим средствам, тончайшей красочности.

Средний раздел *Andante* близок опозитизированным вальсам, которые так часты в прокофьевском творчестве. Стремясь сообщить образу черты хрупкой художественности, мечтательности, композитор иногда прибегает даже к несвойственным ему импрессионистическим гармониям. В дальнейшем музыка срединного эпизода видоизменяется, становясь более драматизированной.

Как бы в противовес этой эмоциональной вспышке, после почти буквального повторения первого раздела происходит постепенное затухание. Длительное замедление с необычайной чуткостью передает процесс погружения в состояние покоя.

Четвертая часть — *Allegrissimo* — драматургическая вершина сонаты. В ее эпически-возвышенную музыку вплетаются отзвуки «батальной» второй и «былинной» первой части, что сообщает ей значение эпилога, наподобие финала-апофеоза «Ивана Сусанина» Глилки.

Общность крайних частей сонаты с особой выпуклостью выражена в заключении, некоем «послесловии» финала, представляющем собой репризу главной темы *Andante assai*. Грозные «три удара» (см. такты 133—134, 140—141 и т. д.) в финале звучат как суровое напоминание, как отголосок минувших трагических событий. Но родство их основано и на других, на первый взгляд более скрытых признаках: главная партия финала построена на той же, что и в первой части, лейтмотивации квинты, хотя тема перенесена в фа мажор:



Глубоко национальный склад финала сонаты сближает его со многими страницами русских композиторов-классиков — Бородина, Римского-Корсакова и даже Глазунова (композитора, стоявшего на противоположной, по отношению к Прокофьеву, эстетической платформе). Побочная партия, в духе славильных русских песен, восходит к Бородину и Глазунову, но, разумеется, в сугубо прокофьевском претворении.

Несмотря на традиционное сопоставление двух контрастных образов — гимнической, победно-ликующей главной партии и распевной побочной, финал нельзя рассматривать с точки зрения структуры обычного аллегро или рондо-сонаты (убеждающий пример подчинения формы произведению своеобразию его содержания!). Так, главная тема проводится дважды в ее первоначальном виде и основной тональности — в экспозиции и разработке; в третий раз, в разделе *Poco meno* она резко трансформируется. Побочная (*Poco più tranquillo*), кроме экспозиции, появляется лишь в последних тактах коды, как бы провозглашая торжество гуманного, высокоэтического начала. В огромной по масштабам разработке присутствуют лишь отдельные, до неузнаваемости измененные попевки побочной, контрапунктически соединенные с главной партией. Реприза, как это нередко случается у Прокофьева, слита с кодой, что подчеркивает стремительность развязки музыкального повествования.

Своеобразна и специфично национальна ритмика четвертой части. Традиционный для русской музыки смешан-



С. С. Прокофьев

Евр Увертюра
 Внесла в нов. изд. секрета

- стр 2 Un poco allegro $\delta = 92$
 стр 3 4 pochissimo animando
 " 4 6 Tempo I
 " 6 10 Più mosso $\delta = 112$
 " 13 16 zi-te-ru-to протенуто кад 6-10 утјана
 " 14 27 Poco meno после 26
 " 14 28 pochissimo animando
 " 15 29 riprendendo il tempo
 " 15 30 Appena più animato
 " 16 6-7 такта после 34: pochissimo calando
 " 17 35 Tempo I
 " 18 38 pochissimo animando
 " 40 ~~40~~ ~~40~~
 стр 23 ~~acc-~~ ~~ce-~~ ~~le-~~ ~~zan-~~ ~~do~~ al Più mosso

(протенуто как в оркестр партуре)

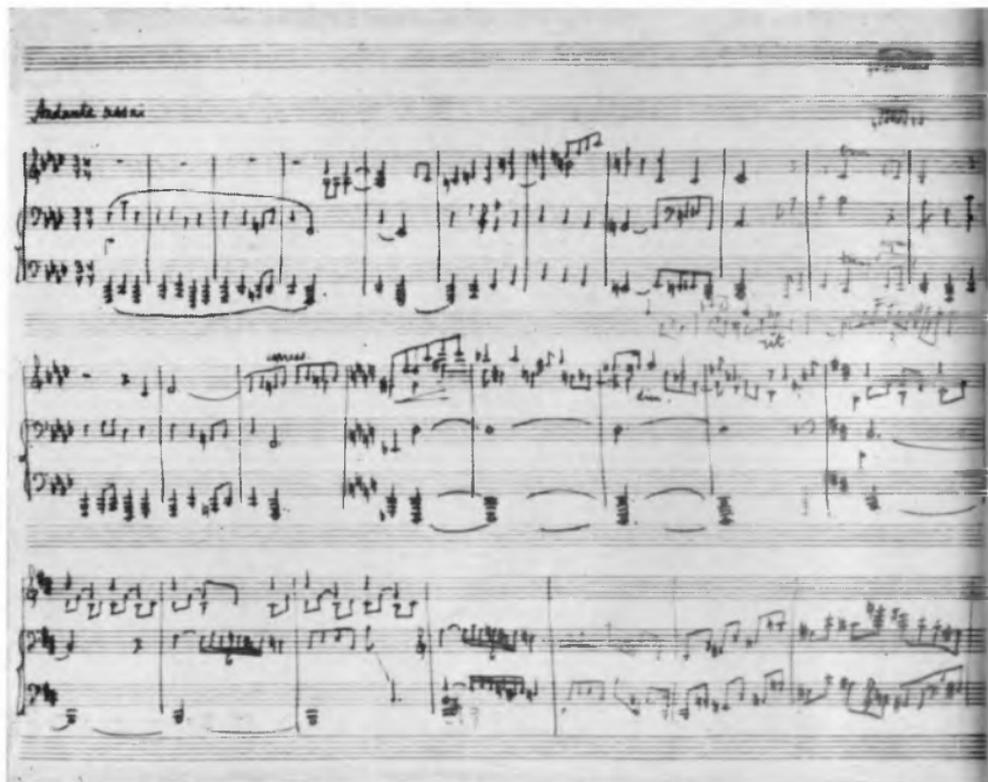
- | | | |
|-----------|-----------|---|
| 2-3 такта | <u>24</u> | } $\leq \geq$ у V-ка и Cello
(как в орк. партуре)
у Cello и CB) |
| 10-11 " " | " " | |
| 2-3 " " | <u>45</u> | |
| 10-11 " " | " " | |

Партитура
 стр 15 1 T go 30 у Cello ~~протенуто~~: ~~второе~~ ~~fa~~ ~~вараво~~
 голоса: Cello 1 T. go 41 кадо р, а ке f

Записка Прокофьева с перечнем исправлений, которые нужно внести в издание Увертюры на еврейские темы



Квартет им. Бетховена:
Д. Цыганов, В. Ширинский, С. Ширинский, В. Борисовский



Автограф первой страницы Сонаты
для скрипки и фортепиано оп. 80

Ассоциация Современной Музыки при ГАХН

КОЛОННЫЙ ЗАЛ ДОМА СОЮЗОВ

в воскресенье, 6-го марта, в 1½ ч. дня

ЭКСТРЕННОЕ КАМЕРНОЕ СОБРАНИЕ

ИЗ ПРОИЗВЕДЕНИЙ

■ ■ ■ **СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА** ■ ■ ■
■ ■ ■

Программа:

1. Балада для виолончели и ф.-п. Op. 15, 1912 г.
Исп. *С. П. Ширинский* и *С. Е. Фейнберг*.
2. Пять мелодий для скрипки и ф.-п. Op. 35 bis,
1925 (1920).
 - I. Andante.
 - II. Lento, ma non troppo. Poco piu mosso
 - III. Animato, ma non allegro.
 - IV. Allegretto leggero e scherzando.
 - V. Andante non troppo.
Исп. *Д. М. Цыганов* и *Автор*.
3. Квинтет для гобоя, кларнета, скрипки, альта
и контрабаса. Op. 39, 1924 г. (рукоп. в 1-й раз).
 - I. Moderato (тема с вариациями).
 - II. Andante energico.
 - III. Allegro sostenuto, ma con brio.
 - VI. Adagio pesante.
 - V. Allegro precipitato, ma non troppo presto.
 - VI. Andantino.
Исп. *Н. В. Назаров*, *И. Н. Майоров*,
Д. М. Цыганов, *В. В. Борисовский* и
И. Ф. Гертович.

Антракт 15 минут.



Давид и Игорь Ойстрахи



JOSEPH SZIGETI

Assisted by Artur Balsam

Pianist

In An All-Prokofiev Program

Caspary Auditorium

Wednesday, May 4, 1960 • 8:30 pm

Афиша концерта из произведений Прокофьева.
Исполнители — П. Сигети и А. Балзам

PARIS PROGRAMME
16 DÉCEMBRE 1932

- I. 3' QUATUOR LAZLO LAJTHA
Andante - Allegro - Comodo - Poco Lento - Vivo. Andante
LE QUATUOR ROTH.
FERI ROTH, JENO ANTAL, FERENC MOLNAR, JAROS SCHOLZ
- II. SONATE pour deux violons SERGE PROKOFIEFF
Andante Cantabile - Allegro - Comodo - Allegro con bris. Andante
SAMUEL DUSHKIN et ROBERT ROFTENS
- III. L'HORIZON CHIMÉRIQUE GABRIEL FAURÉ
La mer est infinie - Je me suis embarqué - Disce, Séléné
Vaisseau, nous vous aurons aimés.
CLAIRE CROIZA et JACQUES ROYER
- IV. SONATINE pour violon et violoncelle. ARTHUR HONBOGER
Allegro - Andante, Doppio movimento, Andante - Allegro Andante
FERI ROTH et JAROS SCHOLZ
- V. QUATUOR, Op. 45 ALBERT ROUSSEL
Allegro - Adagio - Allegro vivo - Allegro moderato, Presto. Andante
LE QUATUOR ROTH.
PIANO GAVEAU.

Программа концерта в Париже,
в котором впервые была исполнена
Соната для двух скрипок

ный размер — $\frac{5}{8}$, $\frac{7}{8}$, $\frac{8}{8}$ роднит финал Сонаты ор. 80 с финалом Седьмой фортепианной сонаты Прокофьева, который А. Соловцов назвал «богатырской стихийно-могучей русской токкатой»¹ (определение, вполне подходящее и к финалу Первой скрипичной сонаты). Смешанный метр в данном контексте способствует рождению атмосферы приподнятости, праздничного гомона.

Пространственно-звуковые, фонические эффекты тоже занимают в финале немалое место: последовательное проведение главной партии в различных тональных плоскостях — фа мажор, си-бемоль мажор, до мажор и снова фа мажор — создает впечатление, будто тема доносится с разных сторон, исполняется несколькими перекликающимися между собой хорами.

Огромной впечатляющей силой наделен заключительный раздел финала. В репризе-коде (Poco meno) причудливо чередуются интонации видоизмененной главной партии и гаммообразные пассажи, предвещающие возврат к быллинговому образу первой части. За этим потрясающим по грандиозности колокольным перезвоном — точно все колокола зазвонили сразу! — идет «послесловие» (Andante assai, come prima), реминисценция, утверждающая нерасторжимое единство всего цикла.

ВТОРАЯ СОНАТА

для скрипки и фортепиано
ор. 94 bis, ре мажор

Вторая скрипичная соната, представляющая собой вариант Сонаты ор. 94 для флейты и фортепиано, была

¹ Сб. «Очерки советского музыкального творчества». М., 1947, с. 174.

закончена в 1944 году (как уже упоминалось, до завершения Первой скрипичной сонаты ор. 80) и впервые исполнена в Москве 17 июня 1944 года Д. Ойстрахом и Л. Обориным. Идея переложить флейтовую сонату для скрипки была подсказана композитору Д. Ф. Ойстрахом.

«Услышав впервые флейтовую сонату Прокофьева, — вспоминает Ойстрах, — я понял, что она прекрасно будет звучать на скрипке, но необходима переработка партии флейты. По договоренности с Сергеем Сергеевичем я сделал несколько вариантов для каждого места, которое, по моему, следовало изменить. Прокофьев красным карандашом отмечал наилучший с его точки зрения вариант... В итоге соната получилась более концертной, менее камерной по сравнению с ее первоначальным вариантом. В частности, Скерцо, по моему, стало более виртуозным. В финале произошли незначительные изменения: многое, даже лиги, сохранилось нетронутым»¹.

С. С. Прокофьев пишет по этому поводу: «Мы с Давидом Ойстрахом, одним из наших лучших скрипачей, сделали скрипичный вариант сонаты. 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 скрипичная соната — грандиозное эпическое полотно, то Вторую можно уподобить тончайшему изделию художника-миниатюриста. Ей свойственны безоблачная ясность, улыбчивая лирика, но не чуждо и острохарактерное, подчас озорное, по-прокофьевски «задиристое» начало.

¹ Цитата приводится по записи беседы, которую автор этих строк имел с Д. Ф. Ойстрахом 24 июня 1968 года в Москве.

² Прокофьев. МДВ, с. 249.

«Мне хотелось, — указывает Сергей Сергеевич, — чтобы соната звучала в светлых и прозрачных классических тонах»¹. Действительно, это произведение лишено острых драматических коллизий, непримиримых образных конфликтов. В слегка шутливом, порой ироническом, а порой и вполне серьезном тоне автор как бы обращается к своему современнику с рассказом о «добром старом времени»: «Какая большая умная сила, — словно говорит он, — таится в этом, подчас кажущемся нам наивным, вышедшем из моды искусстве!» Как и в других образцах классицистской линии прокофьевского творчества, секрет обаяния сонаты заключен в прихотливой смене едва ощутимых оттенков серьезности и юмора, в сплаве «ретроспективного» с современным. Строжайшая классическая структура (например, в первой части — повторение экспозиции, доминантовое соотношение главной и побочной партий, почти буквальное повторение и тональное объединение всех тем экспозиции в репризе), четкость граней внутри каждой части, предельная лаконичность тем, прозрачность фактуры сосуществуют с такими современными приемами, как мажоро-минорная «перекраска» (см. начало сонаты, побочную партию первой части, главную партию фисала), внезапные «скользяния» на полутон, тон и т. п.

Юношески радостное, ничем не омраченное настроение царит в первой части, *Moderato*. Вся она подчеркнута немногословна; это, вероятно, и дало повод композитору пометить экспозицию знаком повторения — прием, опять-таки воскрешающий обычай эпохи Гайдна и Моцарта.

Уже главная партия дает пример многообразия в едином, характерного для стиля Прокофьева: звучащая сначала непринужденно и спокойно, в заключении

¹ Прокофьев. МДВ, с. 248.

рые из них представляют собой альтерацию ступеней диатонической гаммы, большинство же — самостоятельные ступени хроматизированного ре мажора.

Скерцо — жанр, особенно близкий творческой манере Прокофьева. При этом, разумеется, художественно-образный диапазон прокофьевских скерцо поистине необъятен: от добродушной шутки до хлесткой, разящей иронии (нередко самоиронии!) или злой пасмешки. Прокофьев предложил однажды заменить иностранное слово «гротеск» тремя русскими словами, дающими три градации этого понятия: «шутка, смех, пасмешка». В Скерцо Второй сонаты — Presto, ля минор — царит шутка, незлобивый смех; жанровое наклонение музыки чаще всего танцевальное.

Шутливый характер первой темы связан, в частности, с остроумным смешением двух- и трехдольности. По существу тема двухдольна, но записана в трехдольном размере, что создает неожиданность акцентов, их несоответствие со структурой мотивов:



Средний эпизод (цифра 18) с его мажоро-минорными переливами, пустыми квинтами фортепианного сопровождения, «истой» распеванностью мелодики вызывает в памяти многие древнерусские или «праславянские» образы Прокофьева, здесь претворенные в плане причудливо-гротескном. Краткая связка, в которой упомянутая «архаичная» тема изобретательно соединена с обрывками заглавного мотива, приводит к репризе — почти дословному

повторению всего начального раздела. Венчает Скерцо сжатая, стремительная кода¹.

Медленная, лирическая третья часть — *Andante*, фа мажор — написана прозрачными, воздушными красками, подобно лирическим *Andante* моцартовских сонат. Главный образ всей части — по-русски задушевная песенная мелодия, обогащенная красочными гармониями, неожиданными модуляционными сдвигами, которые, однако, отнюдь не нарушают, а лишь углубляют ее мечтательный, интимный характер.

Более оживлен средний эпизод, не противостоящий главной теме, а как бы развивающий ее на качественно новой основе (см. цифру 35). Он заставляет вспомнить о медленной части Первой скрипичной сонаты: та же вязь фигураций, те же изысканно тонкие краски и полутона.

Фигурационный орнамент как бы по инерции продолжает свое мерное, тихое журчание и в репризе, где главная тема звучит у фортепиано в соединении с секстольями из среднего эпизода, которые исполняет скрипка. Так исподволь рождается двуплановость музыкального образа.

¹ Мы уже отмечали относительную «образную самостоятельность» созвучий. Большие септимальные и малые секунды — как в мелодической горизонтали, так и в гармонической вертикали, — у Прокофьева связаны обычно с образами ярко экспрессивными. Последний аккорд Скерцо Второй сонаты, заключающий в себе оба этих остродиссонансирующих интервала, в данном случае обусловлен эффектом чисто инструментальным; при исполнении пиццикато *соль-диез* звучит как форшлаг к звуку *ля* (этот аккорд, как и многое другое в скрипичной партии, был введен, с согласия автора, Д. Ф. Ойстрахом).

Финал сонаты — Allegro con brio, ре мажор — представляет собой пеструю вереницу жизнерадостных музыкальных картинок. Здесь обнаруживается одно из отличительных свойств стиля Прокофьева — почти зримая, осязаемая конкретность образов, сменяющих друг друга наподобие быстро мелькающих кинокадров.

Главная тема финала выдержана в ритме и характере марша. Но в ее острой, чеканной мелодии скрыты элементы иронии: подчеркнутая угловатость, нарочитое, упрямое повторение попевок, схожих с интонациями популярных маршей, — все это словно призвано воспроизвести звучание духового оркестра, с предельной старательностью исполняющего свою бодрую музыку...¹

Как и основная тема предыдущей части, она построена на аккордовых звуках. Однако здесь благодаря иному контексту (ритм, темп, динамика, фактура, штрихи и т. д.) рождается совершенно иной образ. Есть известное родство также между главными партиями первой части и финала: аналогичный внезапный сдвиг на целый тон вниз, из ре мажора в до мажор. Лейтмодуляция — так можно назвать этот художественный прием (любопытно, что он — в точности! — был применен в крайних частях «Классической симфонии»). В темах первой части и финала есть и сходный мотив-импульс. Но опять-таки сходность не означает тождества: главные партии крайних частей сонаты при некоем «фамильном родстве» обладают в то же время глубоко различным индивидуальным характером, «лица необщим выражением».

¹ Это не единичный случай у Прокофьева: образ, напоминающий «неуклюжее, неумелое «подыгрывание» любительского духового оркестра», отмечен М. Таракановым в финале Шестой симфонии. См.: Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева. М., 1968, с. 353.

Вслед за комически суетливой связующей партией, с ее дробным мелодическим рисунком, напоминающим скороговорку, наступает черед побочной темы, играющей важнейшую роль в драматургии финала (см. с пятого такта цифры 34). Вот поистине яркий пример неисчерпаемой фантазии, остроумной прокофьевской выдумки! Здесь опять налицо двуплановость образа. С одной стороны — невозмутимо, «деловито»двигающаяся мелодия (сначала она звучала у фортепиано в октаву), внешне напоминающая фортепианные экзерсисы, наподобие тех, что встречались в ранних сочинениях композитора. Но очень скоро на ее фоне возникает новая тема (у скрипки). Обилием мелизмов и тират, причудливыми взлетами и спадами она близка многим прокофьевским темам, в которых словно взрывается затаенная энергия большой мощности. Соединение этих столь контрастных тем и создает неповторимую атмосферу каких-то резвых, озорных проделок.

Лирическим «отступлением» представляется напевный центральный эпизод (см. цифру 37; наличие такого эпизода обязательно для классической рондо-сонатной формы). Вновь и вновь возвращается тема марша, при каждом повторении она звучит все более задорно, напористо, и, наконец, все завершается, уже без тени иронии, торжеством радости, неиссякаемого оптимизма.

ВТОРОЙ КВАРТЕТ

op. 92, фа мажор

Об обстоятельствах его создания Сергей Сергеевич подробно рассказывает в своей статье «Художник и война». Вскоре после начала Великой Отечественной войны, в августе 1941 года, он эвакуировался из Москвы и временно поселился в Нальчике. «Местное Управление по делам искусств было чрезвычайно заинтересовано приез-

дом группы композиторов, среди которых были Мясковский, Ан. Александров, Шапорин и другие. В Нальчике, столице Кабарды, имелись записи кабардинских народных песен, из которых одна тетрадь была записана С. И. Таневым. Председатель Управления искусств говорил: «Поймите, у нас прекрасный музыкальный материал, почти никем не использованный. Если вы во время пребывания в Нальчике поработаете над этим материалом, вы тем положите начало кабардинской музыке». И в самом деле, материал оказался свежим и оригинальным, и мы все мало-помалу принялись за работу. Мясковский очень скоро набросал эскизы своей Двадцать третьей симфонии. Мне пришла в голову мысль написать струнный квартет...»¹.

Приступая к работе, композитор тщательно изучал нотные записи народных песен и танцев, слушал кабардинскую и балкарскую музыку в исполнении народных певцов и инструменталистов. «Он говорил, что ему очень хочется, чтобы жители Нальчика впоследствии, познакомившись с квартетом, узнали родной музыкальный материал»².

Все части квартета имеют стройную, четкую форму. Прокофьеву превосходно удавалась подобная «гибридизация» нового интонационного содержания с традиционными классическими структурами. Он понимал трудность и увлекательность этой задачи и подчеркивал, «что соединение нового и нетронутого восточного фольклора с самой классичной из классических форм, какой является

¹ Прокофьев. МДВ, с. 244—245. Нам удалось, благодаря любезной помощи товарищей из Кабардино-Балкарии, узнать имя и обстоятельства гибели славного героя-партизана, о котором так тепло вспоминает Прокофьев. Это — Хату Сагидович Темирканов, погибший в 1942 году в районе селения Зарагик.

² Прокофьева М. Из воспоминаний. «Советская музыка», 1961, № 4, с. 94.

струнный квартет, может дать интересные и неожиданные результаты»¹.

И впрямь — удивительно новым и неожиданным выглядит соединение излюбленной Прокофьевым строгой, симметричной композиции с асимметричностью тем, легших в основу квартета. Главная, побочная и заключительная темы первой части представляют собой любопытные образцы асимметрии, точнее — ритмического расширения и сокращения. Так, главная партия содержит необычный восьмитакт — 7 тактов на $\frac{4}{4}$ и один, последний, на $\frac{2}{4}$. В первом изложении побочной партии ее четырехтакт расширяется благодаря заключительному такту на $\frac{3}{2}$ (см. 2-й такт цифры 3). Заключительная партия (см. цифру 5), как и главная, сокращена за счет последнего такта на $\frac{3}{4}$, в то время как вся тема построена в размере $\frac{4}{4}$. Сходные примеры дает нам и вторая часть квартета: первый эпизод (цифра 33) состоит из двух предложений, первое из которых содержит 7 тактов и второе — 3 (2 такта по $\frac{2}{4}$ и один такт на $\frac{3}{4}$).

Общезвестна приверженность Прокофьева, особенно в ранний период, к симметрии, нередко квадратности. Но, как мы видим, внимания заслуживает и противоположная тенденция, сильнее всего проявившаяся в позднем периоде: выйти за рамки квадратности. Не удивительно поэтому, что на Прокофьева — этого «композитора-ритмиста» — произвела большое впечатление своеобразная и «корявая» ритмика кавказской музыки, свободная от шаблона ритмических схем. В свое время Б. Асафьев писал об «изумительном по силе и свежести экспрессии и новизне ритмического развития втором струнном квартете Сергея Прокофьева»².

¹ Прокофьев. МДВ, с. 245.

² Асафьев Б. Избранные труды, т. 5. М., 1957, с. 57. (Разрядка моя. — Я. С.).

В классически строгой сонатной форме первой части — *Allegro sostenuto*, фа мажор — пет, однако, обычного дуализма, контраста главной и побочной партий. Суровая величественность музыки усугубляется однородным характером тем: все три раздела — главная, побочная и заключительная партии — маркированные, чеканно-маршеобразные, воинственные. Композитор радикально переосмысливает народные темы, как бы приводя их в процессе претворения к одному эмоциональному «знаменателю», в соответствии с господствующей атмосферой первой части. Это удастся потому, что Прокофьев сумел найти внешне незаметные точки соприкосновения фольклорных тем, словно обнаружил общие корни их возникновения.

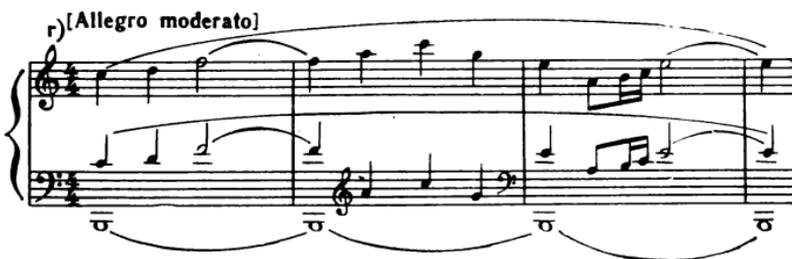
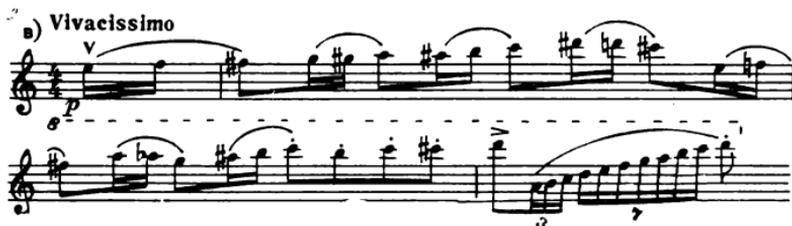
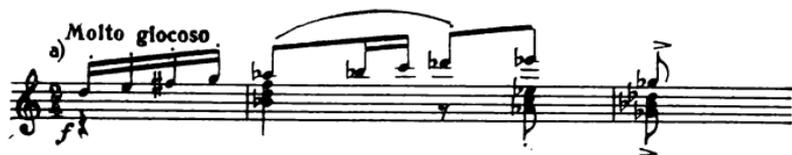
В главной партии использован кабардинский «Удж стариков»:



Поясним, что удж — собирательное название многих кабардинских и балкарских танцев, отличающихся большим эмоциональным и ритмическим разнообразием. Здесь избран один из видов уджа — «хеш», стремительный, исполняемый обычно мужчинами (во второй части звучит лирический удж — так называемый «пух», который танцуют плавно, степенно).

Внимательному слушателю нетрудно обнаружить сходство главной партии со многими оригинальными прокофьевскими темами. Так, начальный мотив удивительно похож на типичный для музыкального языка композитора обо-

рот-импульс, олицетворяющий внезапную эмоциональную вспышку, какие мы в изобилии встречаем, например, в Мимолетностях №№ 5 и 11, в Скерцо Первого скрипичного концерта, первой части Шестой фортепианной сона-ты:



Композитор не случайно говорил, что мелодия ужда «могла бы быть его собственной». Она, возможно, привлек-

ла его также и свойственной ей, тоже любимой Прокофьевым, остинатностью рисунка: тема состоит из трех по существу одинаковых мотивов, разнятся они лишь заметным ритмическим нарастанием (*ля* звучит дважды во втором и трижды в третьем тактах).

Очень важен гармонический фон, на котором выпукло вырисовывается основная тема (см. партии второй скрипки, альты и виолончели). Квинтовая гармония — «квинтаккорды» — была здесь избрана Прокофьевым, надо полагать, по двум соображениям. Во-первых, она, как уже упоминалось, сообщает музыке первозданную «натуральность»; во-вторых, она характерна для кабардино-балкарской народной музыки; солист часто исполняет свою партию в сопровождении «гудения» квинты в басу, так называемого «ежу». Возникающая уже в первом такте квинтовая, а затем квартовая гармонии как нельзя более усиливают суровую и в то же время полную достоинства горделивую величественность мелодии. Это не просто удачно найденный гармонический фон, но прежде всего смело и остроумно развитый прием народного музицирования. Добавим, что такая же гармония сохранена и на других страницах партитуры квартета: см., например, побочную партию первой части (цифра 3, партии второй скрипки, альты и виолончели), где нижние голоса образуют кварто-квинтовые аккорды. Кое-где кварто-квинтовость еще ярче выявлена звучанием открытых струн (см. начало первой части, партии второй скрипки и альты, финал, цифра 44 — *pizzicato* виолончели и т. д.). Сродни таким аккордам по своей терпкости и секундовые двузвучия, широко представленные во всем квартете.

Побочная партия первой части основана на распространенной в Кабардино-Балкарии хороводной песне «Сосруко» (мужское имя):¹

¹ В Кабардино-Балкарии бытует немало вариантов песни «Сосруко», нередко, как это бывает в народной музыке, весьма



Многие авторы писали в свое время о звуковых «резкостях» квартета, ссылаясь главным образом на разработку первой части. Думается, что с позиций современного слухового опыта политональные и полигармонические приемы, присутствующие в квартете, воспринимаются как вполне органичные, вполне адекватные художественному замыслу. Разумеется, в разработке — наиболее напряженном и экспрессивном разделе сонатного аллегро — темы-образы экспозиции подвергаются известному заострению. Так, видоизмененная главная партия звучит настороженно-злоеще (см. начало разработки, цифра 7); заключительная партия, наоборот, превращена в песню с лирическим оттенком (см. цифру 8). Это единственный лирический островок первой части квартета.

И еще об одном приеме в разработке: мотив заключительной партии подвергается здесь длительному секвенционному развитию — пять звеньев секвенции, сдвигающихся по секундам. Принято считать секвенцию одним из наиболее избегаемых Прокофьевым способов развития, особенно в раннем и заграничном периодах (обычно

отдаленных друг от друга, но содержащих хотя бы одно общее «зерно». Его использовали (иногда видоизменяя по-своему) различные композиторы, например, Мясковский в первой части Двадцать третьей симфонии. Вот вариант «Сосуко» в обработке Т. Шейблера (цит. по сб.: «Хоровые песни Кабардино-Балкарии». Нальчик. 1962):



ссылаются при этом не только на произведения тех лет, но и на недвусмысленные высказывания самого Сергея Сергеевича, вроде «секвенция — дешевка и быстро утомляет»). Однако исследователи обратили внимание на более частое проникновение секвенции в прокофьевское творчество последнего периода. Убедительный пример — вальс из Седьмой симфонии. В данном же случае довольно длинная цепь секвенций, по-видимому, возникла в связи с национальной спецификой музыкального материала.

Надо иметь в виду, что композитор постоянно находит в недрах самих народных тем немало веских «поводов» для их развития, в частности полифонического, не существующего в кабардино-балкарской музыке. Упомянем о стретном наложении отдельных элементов главной партии в экспозиции: см. в цифре 1 сочетание основного мо-

тива главной партии  с ее триольной, типично

кавказской «лезгиночной» попевкой.

Вторая часть — Adagio, ми минор¹ — объединяет в себе функции медленной части и скерцо благодаря контрасту среднего и крайних разделов сложной трехчастной формы. Многие авторы справедливо называют эту часть ноктюрном. Можно высказать предположение, что это замечательное Adagio создано не без влияния такой жемчужины русской квартетной литературы, как Ноктюрн из Второго квартета Бородина. Разумеется, речь идет отнюдь не о внешнем сходстве, а о многократно преломленном

¹ Сдвиги на полутон или целый тон, сменившие любимые романтиками шаги на большую терцию, применялись Прокофьевым как в плане внутренних ладовых связей, так и в плане тональных взаимоотношений между отдельными частями цикла.

влиянии, сказавшемся в общем пейзажно-лирическом характере, в самом поэтическом «климате» музыки. По строю образов вторая часть сродни *Andante* Первой скрипичной сонаты: та же одухотворенность, та же трогательная «лучистая» лирика.

В основу начальной темы положен Кабардинский лирический удж «Хацаца». Сравним народную мелодию с ее прокофьевским претворением:

а) Медленно, плавно

б) Adagio

Перед нами еще один показательный пример прокофьевского обращения с фольклорным «сырьем»: к первому предложению, взятому целиком, без изменений, он добавляет второе, развивая созданную в народе мелодию так, как в его представлении она могла бы развиваться при иных обстоятельствах.

Затем возникает видоизмененный кабардинский танец «Исламбей»¹:

¹ Он же является прообразом темы «Исламея» Балакирева и входит в третью часть Двадцать третьей симфонии Мясковского.



Но его причудливо тонкая вязь вскоре оказывается лишь фоном основной темы Адажио (6-й такт цифры 20). Сам композитор раскрыл секрет эффекта, достигнутого здесь: «Это была своеобразная хитрость — превратить мотив лезгинки в сопровождающую фиоритуру»¹.

Средний, скерцозный эпизод ошеломляет щедростью инструментальной выдумки. Pizzicati со взаимно перебивающимися ритмами, смешливые реплики виолончели (arco), словно воспроизводящие хлесткие шутки некоего горского Мафусаила, которые напоминают неповторимо острый юмор Расула Гамзатова...

Для главной партии финала — Allegro, фа мажор (разновидность рондо-сонаты) — Прокофьев избрал кабардинский жанрово-характерный, с пружинисто упругим ритмом танец «Гетигежев огурби»²:



¹ См.: Пестьев И. «Жизнь Сергея Прокофьева», с. 461. Можно установить неожиданное сходство «Исламея» и с темой финала скрипичной сонаты Дебюсси. Такое удивительное на первый взгляд явление нельзя считать чисто случайным: Дебюсси вообще тяготел к архаичным «несвропейским» интонациям, ладам, ритмам и тембрам.

² Он же звучит и в первой части Двадцать третьей симфонии Мясковского.

Подобно другим ведущим образам квартета, тема асимметрична по строению и состоит из двух семитактных предложений, что подчеркивает известную угловатость музыки. В ней заключены и обороты, напоминающие о главной партии первой части (см. такты 5, 8, 12 приведенного примера). Прокофьев любил скреплять крайние части цикла интонационными арками, явными либо скрытыми, и переключка данных мелодий, вероятно, повлияла на факт использования их в качестве главных партий первой и последней частей квартета.

Первый эпизод финала (см. с 8-го такта цифры 33), трижды повторяющийся в слегка варьированном виде, — это своего рода эквивалент классическим «общим формам движения». Его роль — соединительная, связующая.

Первая побочная партия (цифра 38) — лирико-драматическая, с чисто прокофьевской заостренно-экспрессивной мелодикой и обилием политональных созвучий. Для нее характерна неопределенность ладового наклонения, «игра» мажора — минора. Вторая побочная (цифра 44) — скерцозно-юмористическая, сродни некоторым бессмертным балетным образам Прокофьева. Как и первая, вторая побочная в повторном ее проведении (цифра 57) в значительной степени модифицирована.

Довольно редким в мировой литературе случаем можно считать виолончельную каденцию¹ (цифра 49). В ней «тезисно» намечена ритмо-интонация (нисходящая гамма 64-ми длительностями), которая в дальнейшем станет фоном наиболее драматически-экспрессивного эпизода финала и, пожалуй, всего квартета. Речь идет о центральном эпизоде, заменяющем разработку в рондо-сонатной форме части (цифра 50). Он вызывает прямые ассоциа-

¹ В некоторых квартетах Гайдна и Бетховена имеются сольные каденции, порученные первой скрипке.

ции с войной, страданиями и бедствиями, которые она приносит людям. На фоне сгущенно-мрачной, тревожной и нервной пульсации вырастает мужественная и сильная в своей неутолимой скорби песня-плач, которую поет первая скрипка.

Если лишить этот эпизод партии второй скрипки, то получилась бы малоприметная, грустно-лирическая песня, несколько напоминающая музыку Грига. Но «ламентация» второй скрипки, начинающаяся с опевания звука *соль*, как бы «застрявшего» в фа-минорном топическом трезвучии, которая затем разрастается в патетическую речитацию, местами дублированную виолончелью, сообщает целому возвышенно трагический облик.

Б. Асафьев не случайно отмечал повторство и блеск инструментального изложения квартета ор. 92¹. Остановимся подробнее на этой важной стороне произведения.

Своеобразие инструментовки квартета обусловлено национальным характером музыкальных образов и внутренне с ним связано. Так, во второй части изложение «Исламбея» имитирует игру кавказских кяманчистов — кабардинские и балкарские народные музыканты играют на разновидности кяманчи, скрипке «шика-пшина». *Pizzicati* отдельных инструментов и всего ансамбля (например, во второй части — цифра 21, первое проведение виолончелью и альтом главной темы в финале и т. д.), прием *col legno* (древком смычка) или же такой необычный прием, как *gettando il arco* («бросая смычком»), по-видимому, призваны воспроизвести звучание народных щипковых инструментов типа арфы и ударных. Оригинальный эффект достигается благодаря унисону скрипки и альты (см. вторую часть, 6-й такт цифры 20), причем скрипка играет обычным способом, а альт — тремоло и *sul ponti-*

¹ См.: Асафьев Б. Избранные труды, т. 5, с. 57.

cello («у подставки»). Вычтляющее сочетание тембров засурдиненных инструментов с игрой без сурдины мы встречаем в финале.

Прокофьев во многом обогатил и расширил темброво-кolorистические возможности смычкового квартета, подчинив их осуществлению большой художественной задачи.

Премьера Второго квартета состоялась в Москве 5 сентября 1942 года в исполнении квартета имени Бетховена. В грозные для советского народа дни, когда решалась его судьба, самое его существование, в столице Советского государства прозвучало сочинение яркое и полнокровное, воплотившее в себе несгибаемую волю, величие духа народа-борца. Знаменательная, поистине символическая премьера! Ведь произведение это написано на темы кавказских народов, с точки зрения гитлеровских изуверов состоящих из «недочеловеков», для русских же и советских композиторов активный интерес к восточной музыке всегда определялся не как интерес «к чему-то, лишь любопытства достойному, а как внимание к человечески прекрасному обнаружению музыки в еще и еще равно жизнеспособных народах, носителях древнейших художественных заветов»¹. В статье «О чужих странах и людях», написанной в 1944 году, Асафьев вновь вспоминает о Втором квартете Прокофьева, который, по его мнению, продолжает «давнюю, установленную классиками русской музыки, традицию восточности», причем «в этом нет обособленности и противоположения Запада и Востока, а чувствуется многообразие развитий и выявлений в музыке великого, человечнейшего искусства общения»².

¹ Асафьев Б. Избранные труды, т. 4, с. 142.

² Там же, с. 142—143.

Как у нас, так и за границей квартет был тепло принят слушателями. Н. Я. Мясковский назвал его «превосходным». Старый друг Прокофьева, дирижер С. Кусевицкий писал ему из США 27 мая 1947 года: «Твой Второй квартет также имеет огромный успех»¹.

Кабардино-балкарский квартет был не последним обращением композитора к новым для него фольклорным источникам: «После моего опыта с кабардинским квартетом, — писал он, — встретившим теплый прием у жителей Кабарды, узнавшим в нем родные напевы, и у строгих музыкальных критиков, мне захотелось написать лирико-комическую оперу на казахском народном музыкальном фольклоре, который привлекает меня своей свежестью и красотой»². К сожалению, замысел создания этой оперы («Хан Бузай») не был осуществлен.

СОНАТА

для виолончели и фортепиано

ор. 119, до мажор

Виолончельная соната посвящена Л. Т. Атовмяну, советскому композитору и музыкально-общественному деятелю, другу Сергея Сергеевича. Сочинялась она на Николиной горе, близ Москвы, последнем и любимом им месте труда и отдыха, одновременно с симфонической сюитой «Зимний костер», пушкинскими вальсами, балетом «Сказ о каменном цветке».

Замысел сонаты возник еще в 1946 году, но работа над ней затянулась на несколько лет. Толчком к

¹ Цитируется неопубликованное письмо С. Кусевицкого к С. Прокофьеву. Оригинал (на русском языке) хранится в ЦГАЛИ, ф. 1929, оп. 1, ед. хр. 587.

² Прокофьев. МДВ, с. 247.

завершению нового опуса послужило, вероятно, знакомство с исполнительским искусством Мстислава Ростроповича.

5 марта 1949 года композитор присутствовал на концерте, в котором выдающийся музыкант играл Вторую виолончельную сонату Мясковского¹. Вскоре после этого концерта в том же 1949 году Прокофьев закончил свою виолончельную сонату. Премьера ее состоялась в Москве 1 марта 1950 года. Исполнители — М. Ростропович и С. Рихтер.

Слушатели и критики сразу обнаружили в ней черты, сближающие ее с крупными эпическими полотнами композитора — Пятой симфонией, музыкой к кинофильму «Иван Грозный», Первой скрипичной сонатой. Однако эпическое начало претворилось здесь в иной плоскости: виолончельная соната менее сурова, чем, скажем, Первая скрипичная; драматизм и острота коллизий последней уступают в ней место светлой умиротворенности, ощущению покоя, радости бытия. Музыкальному языку сонаты присуща удивительная ясность и величественная простота, та «новая» и высокая простота, которая всегда, а в последнем периоде творчества особенно, отвечала эстетическому идеалу Прокофьева.

Первая часть — *Andante grave*, до мажор (сонатная форма) — это широко развернутый эпический сказ. Невозмутимым спокойствием и силой дышит музыка главной партии (см. нотный пример на стр. 87).

Начальное соло виолончели, которое троекратно, с промежутками, дополняется хоральными репликами фортепиано, вызывает определенные ассоциации с запевающим

¹ См. подробнее об этом в книге: Гинзбург Л. Мстислав Ростропович. М., 1963.

Andante grave

piena voce

p

p

мужским голосом, сопровождаемым тоже мужским (учитывая низкий регистр) хором. Тема подчеркнута диатонична, почти вся она основана на излюбленном прокофьевском белоклавишном ладу. Наиболее характернейшей ее интонацией оказывается чистая квинта — интервал, об образном значении которого в прокофьевской музыке мы уже говорили при разборе Первой скрипичной сонаты. Все это как нельзя лучше гармонирует с горделивым, величаво-светлым, национально-русским строем музыки.

Главная партия, подобно горной вершине, высится над всем циклом. Ее варианты появляются и в среднем эпизоде второй части, и в главной, и первой побочной темах финала, и в коде финала. Правда, при первом появлении она сравнительно коротка и ее немногословность компенсируется исключительным образно-выразительным богатством.

Вскоре главная партия уступает место значительно большей по объему связующей, в которой выделяются свирельный, грациозный, с чертами танцевальности напев и резко контрастирующая с ним патетическая, подобная страстной, возбужденной речи, тема (см. 10-й такт цифры 1 и далее). Образ, намеченный в главной партии, развивается в первой побочной (цифра 2). Ее спокойно распевный характер подчеркнут неторопливым, словно пришедшим из «добрых старых времен», каноническим развитием. Что касается второй побочной (цифра 4), то ее патетика, открыто выраженная эмоциональность напоминает об одной из прекраснейших тем Прокофьева — о девичьей песне «Мертвое поле» (шестая часть кантаты «Александр Невский»).

Экспозицию первой части сонаты венчает краткая, статически «застывшая» заключительная партия, в которую вкраплены интонации первой побочной.

В разработке атмосфера меняется. Из спокойно созерцательных многие темы превращаются в динамично-импульсивные, особенно связующая, которой суждено играть большую роль в драматургии всего произведения. Немалое место отведено и второй побочной, на ней строится развернутый патетически-взволнованный эпизод в разработке.

Особенностью драматургии первой части сонаты является многосоставность, наличие ряда дополнительных построений; здесь есть и вторая разработка, основанная на материале связующей партии, и заключение-послесловие, которое — очередной прокофьевский сюрприз! — неожиданно звучит в духе игры-дразнилки со смешливыми переживаниями флажолетов (см. цифру 19)¹. Его можно трактовать как нередкую у Прокофьева вспышку иронии или

¹ Почто подобное мы встречали в последней части Сонаты для двух скрипок.

как внезапно возникшее желание разрядки, стремления хотя бы на время отделиться от произвольного течения мысли.

Сравнительно небыстрый темп первой части, вероятно, побудил композитора отказаться от медленной части и заменить ее пьесой типа скерцозного интермеццо — Moderato, фа мажор (форма рондо). Эта часть принадлежит к обаятельнейшим, детски-непосредственным, согретым ласковым лиризмам страницам музыки Прокофьева.

Главенствует здесь игривая тема-рефрен, повторяющаяся 4 раза на протяжении части: ее хочется назвать темой-«считалкой»:



Нетрудно обнаружить в ней черты близости со многими детскими и юношескими образами Прокофьева («Гадкий утенок», «Детская музыка», «Болтуня», «Петя и волк», «Зимний костер» и т. д.). Не менее осязателен славянский характер темы, который заставляет вспомнить о таких произведениях, как «Славянские танцы» Дворяка.

Картина беззаботного веселья дополнена двумя эпизодами, тоже скерцозными, но с более явным танцевальным наклоном (цифры 1 и 2). Лирическим центром второй части служит наиболее развернутый средний эпизод (Andante dolce, цифра 4). В нем, как мы уже говорили, немало общего с основной темой первой части сонаты: расневность, благородное спокойствие и большая внутренняя сила; эта музыка, думается, выросла на той же почве, что и прекрасная ария Кутузова «Величавая в солнечных лучах» из оперы «Война и мир».

Финал сонаты — Allegro ma non troppo, до мажор (разновидность рондо-сонатной формы) — исключительно богат по музыкальному материалу: его темы могут соперничать между собой в яркости.

Рефрен, помеченный ремаркой *cantabile* — «певуче», примыкает к ведущему образу всей сонаты — главной партии первой части, так же как и большой центральный эпизод с очень яркой, типично прокофьевской тональной раскраской (фа мажор — ре-бемоль мажор — ля-бемоль мажор — фа мажор; см. Меню mosso, цифра 9). Первая побочная тема (см. цифру 4) тоже имеет с ними некоторые черты сходства, однако облик ее иной, шутливо-танцевальный, панодобие второй части.

Выделяется и как бы стоит особняком вторая побочная тема финала: это редкая у Прокофьева «ориентальная», по-хачатуряновски чувственная и пышная мелодия¹:



¹ Советские исследователи вполне справедливо отмечают общее «прояснение» прокофьевской музыки последнего периода, усиление ее связей с советской бытовой музыкой, появление в творчестве великого композитора такого нового качества, как общительность и т. д. Следует сказать о малоизученном, но безусловно имевшем место влиянии на позднего Прокофьева советских композиторов — его младших коллег, таких, как А. Хачатурян, Д. Кабалевский и даже И. Дунаевский (например, во второй и четвертой частях Седьмой симфонии). Эти, пусть эпизодические, воздействия не следует игнорировать.



Торжественно-приподнятый апофеоз, кода, где главная партия первой части звучит в расширенном, укрупненном виде, окончательно утверждает эпическую природу произведения.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

У Прокофьева нет произведений, написанных «между прочим». Любое из них — крупное или меньшее по объему — сотворено с убежденностью художника, знающего кратчайшие пути к намеченной цели. И все, чего бы ни касалась рука Прокофьева, отмечено знаком новизны, творческого открытия.

Мы уже говорили о синтезе, взаимопроникновении камерного и симфонического начал у Прокофьева. Но каковы мера и характер этого синтеза?

Издавна симфонический и камерный жанры находятся в отношении диалектического единства: камерные опусы великих музыкантов, будь то Бетховен, Чайковский или Шостакович, никогда не бывают начисто лишены признаков симфоничности в широком понимании слова, а симфонические нередко содержат черты камерности. У Прокофьева грань, разделяющая мир образов камерной и симфонической музыки, иногда и вовсе стирается. Значительность, глубина тематики, размах формы большинства его инструментальных ансамблей ничуть не уступают монументальным оркестровым полотнам. Прокофьевское письмо одинаково рельефно, выпукло, образно-конкретно и в квартетах, и в симфониях, операх, балетах.

Камерно-инструментальные ансамбли Прокофьева испытали воздействие театральной музыки и киномузыки (вспомним Увертюру-секстет, отдельные страницы Первой скрипичной сонаты, Квинтет), жанра концертно-виртуозной пьесы (скерцо Второй скрипичной сонаты, средние части обоих квартетов, Moderato виолончельной сонаты, Скерцо для четырех фаготов). Такое «переплетение» рождает эффект неповторимой прокофьевской «полижанровости».

Если в творчестве других композиторов, например Шостаковича, можно найти различия в характере симфонического и камерного тематизма, преобладание в каждом жанре особых тем-образов, то для Прокофьева это явление не свойственно. Основные темы Первой скрипичной, виолончельной и двойной сонат, квартетов вовсе не специфически камерны и далеко не всегда лиричны; они с равным успехом могли бы быть использованы и в симфоническом, и в кантатно-ораториальном, и в балетном жанрах¹. Это относится и к темам собственно лирическим, что можно объяснить спецификой прокофьевского лиризма.

Отсутствие «узкой камерности» в общепринятом смысле слова, разумеется, не лишает прокофьевский лиризм задушевности, кристальной чистоты, целомудренности; опять-таки эти качества в одинаковой мере присущи всем жанрам его творчества, они неотделимы от его стиля.

Издавна более тесные связи с жанрами бытовой музыки характерны для произведений камерно-инструмен-

¹ С другой стороны, тематизм многих симфонических и других монументальных произведений Прокофьева нередко имеет признаки камерности. Примерами могут служить Четвертый фортепианный концерт, вторая и третья части Седьмой симфонии, медленные части Третьего фортепианного концерта и Второго скрипичного.

тальных (так же как и для балетов, концертов), симфонический же тематизм, как правило, более обобщенный. Для Прокофьева и это верно лишь отчасти: жанровость налицо в Увертюре, крайних частях Второго квартета, финале Сонаты для двух скрипок, но это не распространяется на его камерно-инструментальное творчество в целом.

Сказанным объясняется и тот факт, что некоторые камерные произведения Прокофьева подверглись впоследствии авторской транскрипции для симфонического оркестра (секстет, финал Первого квартета, некоторые части Квинтета). Напомним также, что Второй скрипичный концерт был сперва задуман, по свидетельству автора, как соната для скрипки с оркестром¹. Не случайно Увертюра и Квинтет Прокофьева чаще всего исполняются под управлением дирижера. Дело здесь, разумеется, не только в сложности музыки, а скорее в ее симфоническом характере, исполнительское воплощение которого требует единого руководителя, дирижера. (Ведь даже большие по числу исполнителей камерные ансамбли — секстет Чайковского, октет Шуберта, децимет Энеску — исполняются, как правило, без дирижера.)

В прокофьевских камерных ансамблях лирические образы обычно наталкиваются на резко контрастные, либо приводят в своем развитии к существенным, коренным переломам (Квинтет, средние части обоих квартетов, Allegro Первой скрипичной сонаты и т. д.); темы-образы зачастую подвергаются резкой жанровой трансформации.

¹ Заметим, что у многих современных авторов наблюдается противоположная тенденция — писать камерные симфонии (Шёнберг, Эйслер, Энеску, Онеггер, Кара Караев; камерную симфонию — Четырнадцатую — создал Шостакович), камерные концерты (Онеггер, Берг) и даже сонаты для оркестра (В. Салманов).

Исследуя камерно-инструментальное творчество Прокофьева, мы вынуждены отказаться от распространенных параллелей — Шостакович — Бетховен и Прокофьев — Моцарт. Такие параллели, при всей их условности, в известном смысле правомерны. Но интенсивность взаимопроникновения симфонического и камерного начал побуждает сравнивать Прокофьева с Бетховеном, хотя вполне понятно, что процесс этот осуществляется у Прокофьева иными средствами и в иной форме, чем у Бетховена. В частности, сосуществование разнородных жанровых элементов у Прокофьева вытекает из характерного метода нашего времени: сильный художественный эффект достигается через сознательное сдвигание диаметрально противоположного, того, что кажется или, по крайней мере, в прошлом казалось несоединимым.

Истоки «скифства» Прокофьева, так же как и аналогичных тенденций в творчестве других крупных художников XX века — «скифства» Блока, «неопримитивизма» Стравинского, «варваризмов» Бартока и Шимановского, — лежат не только в антиромантической и антиимпрессионистской направленности. Архаичное, первобытное представлялось им огромной стихийной силой (порой она отождествлялась с силой самого народа), нетронутой и не испорченной современной капиталистической цивилизацией. Эти пришедшие из глубины веков образы они противопоставляли немощному и дряхлеющему буржуазному искусству. «Скифская» линия прокофьевского творчества, как мы уже знаем, своеобразно претворилась в Квинтете, а позднее (уже на совсем иной почве!) во Втором квартете.

Прием *ostinato*, вообще чрезвычайно распространенный в современной музыке, столь характерен для стиля Прокофьева, что о нем можно было бы написать специальное исследование. Как правило, *ostinato* связано у него с выражением энергии, динамизма. В некоторых случаях,

скажем в четвертой части квинтета, оно олицетворяет начало отрицательное, враждебное человеку. Музыка прошлого дает множество примеров *ostinato*, в количественном отношении не меньше, чем современная (вспомним начало Шестой симфонии Бетховена, средний эпизод *As-dur'*ного Полонеза Шопена и т. д.). Но в современном искусстве *ostinato* приобрело новое качественное значение благодаря иному «окружению» — ладогармоническому, ритмическому, фактурному — и может быть понято лишь в совокупности этих новых средств. Другой вопрос, что первоначальный смысл слова *ostinato* (упорный, настойчивый, упрямый) в полную меру раскрылся именно в наши дни.

Драматургия камерных ансамблей Прокофьева обусловлена индивидуальной «сверхзадачей» каждого произведения, он не менее смело, непринужденно, чем в симфонических опусах, компоует их форму. Мы вновь сталкиваемся здесь с соединением на первый взгляд несоединимого: железной логики, стройности с художественной свободой, изобретательностью, даже прихотливостью.

Структура циклов достаточно разнообразна¹ — наряду с традиционными большими четырехчастными циклами (обе скрипичные сонаты, Соната для двух скрипок) рождается шестичастный квинтет и сжатые трехчастные квар-

¹ Среди симфоний и концертов Прокофьева рядом с «классическими» четырехчастными симфониями и трехчастными концертами имеется и очень редкий в практике пятичастный концерт (Пятый фортепианный), и двухчастная симфония (Вторая), и четырехчастные концерты (Второй и Четвертый фортепианные). Но дело, разумеется, не столько в количестве частей. Повествования драматургии цикла мы находим и во многом другом; трехчастные Первый и Второй скрипичные концерты и симфония-концерт для виолончели заключают в себе по две сравнительно медленные и только одну быструю часть.

теты, в которых средняя часть объединяет в себе функции медленной части и скерцо. В трехчастной же виолончельной сонате Прокофьев вообще отказывается от медленной средней, поскольку первая часть представляет собой сонатное анданте¹.

Обычно какая-нибудь одна часть цикла становится центром тяжести, носителем основной образно-смысловой нагрузки всего произведения. Притом далеко не всегда это первая часть, как было в подавляющем большинстве случаев в музыке прошлого. Центр тяжести Квинтета, Первого квартета и Сонаты для двух скрипок перенесен в финал, Первой скрипичной сонаты — во вторую часть, поскольку первая выполняет роль вступления.

Исследование камерных ансамблей Прокофьева заставляет пересмотреть мнение о нем, как об адепте строгих классических форм, в том числе сонатного аллегро. Сонатная форма представлена в чистом виде лишь в секстете, первых частях обоих квартетов и Второй скрипичной сонаты. В соответствии с содержанием музыки она значительно изменена в финалах двойной и Первой скрипичной сонат, куда включен материал предыдущих частей цикла; аркой-реминисценцией завершается и виолончельная соната. В шестичастном Квинтете нет ни одного сонатного аллегро. Нередко сонатная форма своеобразно соединена с чертами рондо и трехчастной формы (финал Первого квартета, вторая часть Сонаты для двух скрипок, первая и четвертая части Первой скрипичной сонаты, финалы Второго квартета, Второй скрипичной и виолончельной сонат). В итоге можно сказать, что Прокофьев — «классик XX века» — если и не создавал новых форм, то по-новому трактовал старые формы.

¹ Тенденция вместо сонатных аллегро писать «сонатные анданте» наблюдается и у Шостаковича.

Рельефно и, пожалуй, даже более отчетливо, чем в симфонических циклах, выражен в инструментальных ансамблях дар Прокофьева — «жанриста» и увлекательного, остроумного «рассказчика», его богатый оттенками самобытный юмор. От гротеска и буффонады ранних произведений (Юмористическое скерцо) он приходит к юмору, окрашенному в сочные народно-национальные тона (Увертюра-секстет и Второй квартет). Во Второй скрипичной сонате под личиной неоклассической стилизации скрыта умная, подчас мягкая, а иной раз и лукавая улыбка великого, умудренного жизнью мастера.

«Классицистские» тенденции Прокофьева получили заметное и очень оригинальное воплощение в тематизме и форме его камерных ансамблей. Композитору, как это ни парадоксально, приходилось в связи с этим выслушивать упреки в академизме. Но Прокофьев достигает синтеза простого со сложным, привычного с непривычным, явного со скрытым. Простая фактура и ритм нередко сочетаются со сложностью ладогармонических средств (первая и вторая части Первой скрипичной сонаты, вторая часть Сонаты для двух скрипок, первая часть Первого квартета, средний эпизод скерцо Второй скрипичной сонаты, Юмористическое скерцо). Либо, наоборот, простая, диатоническая мелодика уживается со сложным (смешанным, либо асимметричным) метроритмом (финалы Первой скрипичной и Сонаты для двух скрипок, первая часть Второго квартета). Афористическая краткость темы — с преднамеренно длительным ее развитием (мотив трех ударов в Первой скрипичной сонате и родственная ему трехзвучная тема второй части Сонаты ор. 56, дихорд в Квинтете, тема скерцо Второй скрипичной сонаты).

Некоторые камерно-инструментальные опусы Прокофьева — как, впрочем, и его творения в других жанрах, — при появлении на свет казались дерзко-эксперименталь-

лыми, вызывали споры и недоумение. Однако время «исправило» их оценку, помогло понять заключенные в них художественные достоинства. И каждое из них заняло свое, законное место в творчестве гениального композитора — прокладывателя новых путей в музыкальном искусстве.

КРАТКАЯ ДИСКОГРАФИЯ

Увертюра на еврейские темы ор. 34.

1. *А. Володин* (кларнет), *С. Прокофьев* (фортепиано), квартет имени Бетховена в составе *Д. Цыганова*, *В. Ширинского*, *В. Борисовского* и *С. Ширинского*. Апрельевский завод.

2. *И. Мозговенко* (кларнет), *Д. Башкиров* (фортепиано), квартет имени Бородина в составе *Р. Дубинского*, *Я. Александрова*, *Д. Шебалина* и *В. Берлинского*. Всес. студия грамзаписи, Д-011361-62.

Продолжительность — 7 мин. 56 сек.

Оркестровый вариант Увертюры записан на пластинку оркестром под управлением дирижера *А. Жув*, «DUC», 270-C-076.

Квинтет ор. 39

Н. Мешков (гобой), *И. Мозговенко* (кларнет), *А. Футер* (скрипка), *М. Мишнаевский* (альт), *Е. Пименов* (контрабас), дирижер — *Г. Рождественский*. Апрельевский завод, 33д-013797-98.

Продолжительность — 19 мин. 2 сек.

Первый квартет ор. 50

1. Квартет имени Танеева в составе *В. Овчаренка*, *Г. Луцкого*, *И. Соловьева* и *В. Морозова*. «Мелодия», Д-016165-6.

2. Квартет имени Сметаны в составе *И. Повака, Л. Костецкого, М. Шкампа и А. Когоуга*. «Supraphon», SUA-10420.

Продолжительность — 23 мин. 11 сек.

Оркестровый вариант финала найгран под управлением Г. Рождественского, «Мелодия», 33СМ-02519-20.

Соната для двух скрипок

ор. 56

1. *Д. и И. Ойстрахи*. Апрельевский завод, Д-5670.

2. *Д. и И. Ойстрахи* (пластинка с аннотацией Св. Прокофьева). «Le Chant du monde», LDX-8280.

3. *Л. Перзингер и А. Эйдус*. «Stradivari», SLP-1001.

Продолжительность — 15 мин. 17 сек.

Первая скрипичная соната ор. 80

1. *И. Сигети и Ж. Левин*. «American Columbia», 72889-91.

2. *И. Сигети и Л. Хамбро*. «Japanese Columbia», WL-5005.

3. *Д. Ойстрах и Л. Оборин*. Апрельевский завод, Д-5552-53.

4. *Д. Ойстрах и Л. Оборин*. «Le Chant du monde», LDA-8078.

5. *Д. Ойстрах и Вл. Ямпольский*. «Мелодия», Д-024427.

6. *Д. Ойстрах и Вл. Ямпольский*. «RCA-Victor», LM-1987.

7. *И. Менухин и М. Газель*. «Gramophone Co», DB-6845-7.

8. *И. Стерн и А. Закин*. «American Columbia», ML-4734.

9. *М. Вайман и М. Карандашева*. Апрельевский завод, Д-3246-47.

10. *Дж. Флислер и Г. Вингриен*. Апрельевский завод. Д-4264-65.

11. *В. Третьяков и М. Ерохин*. «Мелодия», Д-24121.

Примерный хронометраж — 27 мин. 50 сек.

Второй квартет ор. 92

1. Квартет имени Бородина. Рижская фабрика грампластинэк, Д-04709.

Продолжительность — 22 мин. 25 сек.

Вторая скрипичная соната оп. 94 bis

1. *П. Сигети и Л. Хамбро.* «Columbia», LOX-612-4.
 2. *Д. Ойстрах и Вл. Ямпольский.* «Мелодия», Д-024428.
 3. *Д. Ойстрах и Вл. Ямпольский.* «Columbia», 33CX-1342.
 4. *Н. Мильштейн и А. Балзам.* «Capitol», P-8313.
 5. *Л. Коган и Н. Вальтер.* Апрельевский завод. Д-014823-4.
 6. *Р. Риччи и К. Бусотти.* «Деса», LXT-2818.
 7. *В. Шнайдерхан и К. Зеeman.* «D. G. G.», 138794-SLPM.
 8. *Э. Грач и Н. Чернышев.* Апрельевский завод. Д-05132-3.
 9. *В. Жук и А. Россохацкий.* Апрельевский завод, Д-016575-6.
- Примерный хронометраж — 22 мин. 47 сек.

Виолончельная соната оп. 119

1. *М. Ростропович и С. Рихтер.* Апрельевский завод, НД-3454-55.
 2. *Л. Лессер и Е. Дьяченко.* «Мелодия», Д-019179-80.
 3. *Л. Евграфов и М. Юдина.* «Мелодия», Д-026101-2.
 4. *А. Наварра и Холечек.* «Supraphon», LPV-468.
 5. *Н. Гутман и Н. Вальтер.* «Мелодия», Д-026461-2.
- Примерный хронометраж — 24 мин. 3 сек.

КРАТКАЯ БИБЛИОГРАФИЯ

- «С. С. Прокофьев. Материалы, документы, воспоминания». Составление, редакция, примечания и вступительная статья С. И. Шлифштейна. Издание второе, дополненное. М., 1961.
- «Сергей Прокофьев. 1953—1963». Статьи и материалы. Составление и редакция И. Нестьева и Г. Эдельмана. М., 1962.
- Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Л., 1969.
- Асафьев Б. Сергей Прокофьев. Ор. 12. «Музыка» [журнал], 1915, № 209.
- Игорь Глебов. [Б. Асафьев] Квintет ор. 39 С. Прокофьева. «Современная музыка» [журнал], 1927, № 20.
- Каратыгин В. Новая музыка [Об Увертюре на еврейские темы]. Избранные статьи. М.—Л., 1965.
- Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М., 1973.
- Раабен Л. Советская камерно-инструментальная музыка. Л., 1963.
- Скорик М. Ладовая система С. Прокофьева. Киев, 1969.
- Сорокер Я. Скрипичное творчество С. Прокофьева. М., 1965.
- Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М., 1967.
- Шлифштейн С. Камерное творчество С. С. Прокофьева. Московская филармония. М., 1945.

СО Д Е Р Ж А Н И Е

ЮМОРИСТИЧЕСКОЕ СКЕРЦО	5
УВЕРТЮРА НА ЕВРЕЙСКИЕ ТЕМЫ	8
КВИНТЕТ	17
ПЕРВЫЙ КВАРТЕТ	34
СОНАТА для двух скрипок	47
ПЕРВАЯ СОНАТА для скрипки и фортепиано	54
ВТОРАЯ СОНАТА для скрипки и фортепиано	65
ВТОРОЙ КВАРТЕТ	72
СОНАТА для виолончели и фортепиано	85
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	92