

УДК 781.42+786.2

И. В. Гамова

**О ПОЛИФОНИИ В РАННИХ ФОРТЕПИАННЫХ ОПУСАХ
С. ПРОКОФЬЕВА**

Полифония является важным и неотъемлемым компонентом фактуры многих произведений С. Прокофьева. Некоторые исследователи указывают на сложное и тонко дифференцированное многоголосие [9, с. 415], выявляют выразительную и формообразующую роль полифонии в произведениях композитора [1; 4; 8]. Так, В. Протопопов отмечает: «<...> полифоничность у него возникает прежде всего как следствие развитого голосоведения. Самостоятельность голосов, в том числе и аккомпанирующих, поднимается подчас до контрастности» [8, с. 216]. Исследуя роль полифонии в симфониях С. Прокофьева, В. Иванченко подчеркивает: «<...> имитация и подвижной контрапункт находят клас-

© И. В. Гамова, 2012

сически совершенное применение в разнообразных проявлениях вариационности <...>, используются как средства полифонического варьирования, причем, интенсифицируя фактуру, они становятся факторами динамизации формы» [4, с. 41].

С. Прокофьев разнообразно использует приемы имитационной полифонии в экспозиционных и разработочных разделах формы: это каноны (средний эпизод финала Второго скрипичного концерта, главная тема первой части Второго скрипичного концерта); простые, свободные имитации (вторая вариация в финале Второй симфонии); бесконечный канон (экспозиция основной темы финала Шестой симфонии, развитие основной темы второй части Пятой симфонии); канонические секвенции (четыре проведения темы в развитии четвертой вариации из финала Второй симфонии); фугато (эпизоды в разработках финалов Первой сонаты для скрипки и фортепиано и Сонаты для виолончели и фортепиано).

В музыке С. Прокофьева встречаются и формы контрастной полифонии (кода увертюры оперы «Война и мир», «Ледовое побоище» из «Александра Невского», финал Пятой симфонии). Их введение обусловлено драматургическим замыслом сочинения.

Вместе с тем, в произведениях С. Прокофьева отсутствуют развитые полифонические формы¹, что послужило причиной недооценки роли полифонии в языковом арсенале композитора. Прделанный анализ ранних фортепианных сочинений Прокофьева позволяет выявить специфику и значение полифонических приемов в индивидуальном стиле мастера. Музыкальным материалом статьи послужили пьесы «Сказка», «Воспоминания», «Отчаяние» и *Andante* из Четвертой сонаты.

Как известно, первые произведения С. Прокофьева были написаны для фортепиано. Оригинальностью идей и убедительностью их технического воплощения отличались фортепианные Этюды *op. 2*, Четыре пьесы *op. 4*, Первый концерт для фортепиано с оркестром *op. 10*, Токката *op. 11*.

Четыре пьесы *op. 3* («Сказка», «Шутка», «Марш», «Призрак») юный композитор сочинил в 1907–1908 годах и дорабатывал в 1911 году. Четыре пьесы *op. 4* («Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение») датируются 1908 годом, а окончательный вариант — 1912 годом. Как отмечает В. Дельсон, «эти восемь программных пьес определяют почти весь дальнейший путь выпуклой конкретной образности фортепианного мышления Прокофьева <...> Здесь начал сформировываться, наряду со специфическим пианизмом, наметившимся еще в Этюдах *op. 2*, ряд важнейших характеристических приемов его фортепианного языка» [3, с. 34].

¹ Известно о замысле композитора использовать фугу в Сонате для виолончели соло, по традиции, идущей от И.-С. Баха. Но это произведение осталось незавершенным, а фуга была лишь эскизно намечена композитором. Черты свободной двойной фуги обнаруживаются в *Andante assai* из Четвертой фортепианной сонаты.

Обучаясь в Петербургской консерватории С. Прокофьев изучал гармонию, контрапункт и фугу в классе профессора А. Лядова. Весной 1907 года Прокофьев на экзамене по контрапункту писал пятиголосный «цветистый» контрапункт на *cantus firmus* и трехголосную имитацию в строгом стиле. В письме к Р. Глиеру от 10 февраля 1908 года юный композитор сообщает: «В консерватории я прохожу теперь фугу, но несмотря на половину февраля, пока что сидим на трехголосной, т. к. Лядов сильно запоздал, слишком много занимавшись с осени каноном да двойным и тройным контрапунктом» [6, с. 200]. Примечательно и замечание, сделанное в «Автобиографии»: «К фугам, которые мы ему /А. Лядову. — И. Г./ приносили, он был требователен, даже придирчив и тут уж не допускал никакого трения голосов» [5, с. 475].

Интересно отметить отношение юного композитора к приемам полифонии. Примечательны в этом плане «Автобиография», переписка С. Прокофьева с Н. Мясковским и Р. Глиером того периода, когда создавались эти произведения (1907–1909). Приведем фрагменты из эпистолярного наследия композитора, в которых речь идет о ранних сочинениях Н. Мясковского, самого С. Прокофьева, о произведении И. Брамса.

О пьесе Н. Мясковского: «11-я, Баркарола, очень, очень хороша. Прекрасна и очень неожиданна перестановка контрапункта с мелодией, то вверх, то вниз» [7, с. 45]². О Сонатине Н. Мясковского: «Мне не нравится как построена разработка: никакого развития тем в ней нет, контрапунктов нет» [7, с. 48].

О первой части Первой симфонии Н. Мясковского: «Ваше соединение тем в финале привело меня в ярость. Все в меру, — ведь Вы симфонию пишете. Приятно соединение двух тем, например, ну хоть в «Мейстерзингерах» что ли, но 4 темы, для кого это? Уж не для Лядова ли?» [7, с. 55].

После критики четырехтемного контрапункта в Симфонии Мясковского Прокофьев буквально через месяц сообщает о работе над своей симфонией: «Только что одолел место, где 5–6 тем соединяются воедино. Черт их ведает, как это они у меня соединились, но только никакого контрапунктического мастерства тут нет» [7, с. 58].

О первой части своей новой сонаты: «<...> с точки зрения Лядова это — шаг вперед, потому что она вполне чиста по голосоведению и в ней часто попадают контрапунктики» [6, с. 201].

О Скрипичном концерте И. Брамса: «<...> гармония? — довольно обыкновенная; контрапункт? — рисунок есть, а собственно контрапункта мало» [5, с. 532].

Эти высказывания свидетельствуют о понимании юным С. Прокофьевым роли контрапункта в композиции, важности его применения. Забота о контрапункте проявилась уже в его ранних фортепианных пьесах.

² Сам Прокофьев также использует этот прием.

Первое выступление С. Прокофьева как композитора состоялось 18 декабря 1908 года. Автор исполнил пьесы «Сказка», «Снежок», «Воспоминания», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение», «Мольбы». Ему аплодировали после каждой пьесы. «Больше понравились «Воспоминания», «Отчаяние» и «Наваждение»» [5, с. 541].

«Сказка» (ор. 3) — первое подлинно лирическое сочинение композитора с подчеркнуто национальным, русским колоритом. В «Сказке» используются приемы изложения, которыми он будет пользоваться и в дальнейшем. Так, во всех проведениях основной мелодии с ней неразрывно «спаян» тесно расположенный хроматизированный контрапунктирующий голос, более подвижный (тт. 1–8). Его ритмически ровное движение восьмыми, направленное то вверх, то вниз, вызывает ассоциации с кружевным плетением, мягко пульсирующим, оттеняющим неторопливое повествование.

Во второй части к теме и своеобразному подголоску добавляется мелодизированный бас в самом низком регистре, который имеет свою, контрастно направленную линию движения.

Сходная манера письма отличает пьесу «Воспоминания» (ор. 4), наполненную мечтательной сказочностью, мягким лиризмом, таинственностью звучаний. Композиционная структура пьесы довольно четкая и ясная — это двухчастная репризная форма. Фактура обогащается линейным движением сопровождающих основную мелодию голосов.

Двухтактовое вступление с расходящимися хроматизированными линиями и мягко диссонирующими аккордами вводит в поэтическую атмосферу повествования. Убаюкивающе мягкая, песенная мелодия основной темы (в верхнем голосе, тт. 3–6) с извилистым интонационным рисунком, создает настроение безмятежности и покоя. Хроматические проходящие и вспомогательные звуки придают ей пластичность и особую изысканность. Тематический комплекс, сложный по фактуре, включает также выразительные контрапунктирующие голоса и тонический органнй пункт в басу (тт. 1–8).

Во втором предложении изложение обогащается за счет изменения фактурных функций голосов. Тематические интонации лишь угадываются в арпеджированном движении, а мелодическая инициатива переходит к «виолончельному» подголоску с выразительной восходящей квартой (тт. 6–8).

В середине первой части (тт. 10–13) мелодия основной темы помещена в средний голос, который тесно оплетается верхним подголоском, образуя перекрещивания. В партии сопровождения — широкая гармоническая фигурация восьмыми. Звучание на *pp* в целом несколько таинственное, завораживающее (тт. 10–13).

С такта 21 (середина сложной двухчастной формы) мелодия также проводится в среднем голосе с подголоском в верхнем. Некоторую эмоциональную подвижность, устремленность привносят в звучание триольные фигурации сопровождения. В них соединяются и широкие ходы, и плавное поступенное движение, контрапунктирующее основной мелодии.

В целом пьеса «Воспоминания» отличается мелодическим своеобразием, мастерством полифонии.

Пьеса «Отчаяние» показательна для раннего творчества С. Прокофьева необычностью образного строя и формообразования. Вся пьеса (в темпе *Andante*) строится на неизменном звучании одного мотива. Юный композитор впервые использует прием остинато. Воплощая чувство безысходности, С. Прокофьев бесконечно повторяет интонацию из трех хроматически спускающихся звуков, которая образует контрапункт-остинато.

Форма пьесы — трехчастная репризная, однотемная, с развивающей серединой. Первая часть (период 16 т.) идет в непрерывном бесцезурном развертывании.

В начальных тактах трехзвучный мотив (*d-cis-c*) экспонируется одногласно (четыре раза), тая в себе чувство нестерпимой боли. Далее остинатная формула становится контрапунктирующим голосом. С третьего такта он соединяется с экспрессивным возгласом баса. С шестого такта контрапункт-остинато звучит в нижнем голосе. Над ним постепенно прорастает наполненная интонационными изломами, устремленная в верхний регистр мелодия. Очень выразительны мотивы «жалобы» с восходящим хроматическим движением (зеркальная инверсия остинато, тт. 9–16). Далее при повторении материала «властная» фраза баса звучит уже не одногласно, а имитационно подхватывается верхним голосом (тт. 17–20).

В середине трехчастной формы (с т. 31) развитие основного тематического материала осуществляется полифоническими и гармоническими средствами. Сумрачно и затаенно (на *pp*) звучат многократные имитации хроматического мотива в основном виде и зеркальном обращении в двух низких голосах (тт. 35–42).

Подлинное контрапунктическое мастерство проявил юный композитор в *Andante* из Четвертой фортепианной сонаты. Это один из шедевров прокофьевского фортепианного творчества. В 1908 году *Andante* было сочинено для юношеской симфонии, а в 1917 стало центром Четвертой фортепианной сонаты. Как самостоятельная пьеса *Andante* пользовалось особой любовью композитора, который часто включал его в концерты, и успехом у публики. Как отмечает В. Дельсон, «характер этой музыки уходит своими корнями в возвышенную сосредоточенность бетховенских медленных частей сонат и симфоний, но в ином национальном преломлении — типично славянском» [3, с. 182–183].

Лирическое по образному строю *Andante* поражает избытком полифонических приемов. Наличие в композиции двух контрастных тем придает форме черты сонатности и двойной фуги (с отдельными экспозициями и совместной репризой).

Первая тема — замечательная по красоте и внутренней содержательности; ее отличает пространственность, глубина, многоплановая полифоничность. Тема проводится четыре раза, в разных регистрах со стретным вступлением ответа (правда, не в чистую квинту, а в уменьшенную). Такая структура подобна фугированной экспозиции. В качестве противосложения к ответу вводится обращение мотива темы.

Дальнейшее варьирование материала осуществляется полифоническими приемами. В контрапункте соединяются основной и обращенный варианты темы. Из него затем выводится производное соединение с перестановкой голосов (в двойном контрапункте октавы). Интересны по звучанию два варианта соединения: в первом голоса сходятся из разных регистров, во втором (в перестановке) — расходятся от унисона.

Четыре проведения содержит и экспозиция второй темы — хрупкой и мечтательной. В аккордово-фигурационном сопровождении завуалирован скрытый мелодический голос, образуемый плавным восходящим движением. Это своеобразное противосложение во втором проведении темы звучит уже выше неё в перестановке двойного контрапункта, в тесном расположении.

Реприза резюмирует полифоническое развитие. Две контрастные темы соединяются в контрапункте, сохраняя свои образные характеристики и регистровые параметры (большая и вторая октавы). Второе совместное проведение тем варьируется полифоническими средствами. Оно представляет собой производное соединение неполно-обратимого контрапункта: вторая тема звучит без изменений, первая — в зеркальном обращении.

В целом, все приемы имитации и сложного контрапункта в *Andante* воспринимаются как очень естественные, органичные; они создают разнообразные эффекты звучания, вносят новые оригинальные штрихи в развитие материала.

В заключение отметим особенности полифонического письма в ранних фортепианных произведениях С. Прокофьева: тонко дифференцированная ткань; прозрачное голосоведение; мелодическая самостоятельность подголосков; контрапункт-остинато; имитации в прямом и обращенном виде; соединение темы и противосложения, темы и её инверсии в перестановках двойного контрапункта; варьирование различного двухголосия в неполно-обратимом контрапункте.

Подголосочность, приемы имитации, сложного контрапункта, которые использовал С. Прокофьев в ранних сочинениях, будут творчески применяться им в дальнейшем. Яркая образность, глубина содержания, пианистичность — вот те черты, которые отличают произведе-

дения юного С. Прокофьева. Их фактура дает богатую пищу слуховому воображению и фантазии исполнителя, открывая широкие возможности художественной интерпретации.

Список использованных источников

1. Блок В. Основные особенности имитационной и остиной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева / В. Блок // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. — М. : Музыка, 1972. — С. 259–291.
2. Гаккель Л. Фортепианное творчество С. С. Прокофьева / Л. Гаккель. — М. : Госмузиздат, 1960. — 172 с.
3. Дельсон В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Дельсон. — М. : Сов. композитор, 1973. — 285 с.
4. Иванченко В. Поліфонія у симфоніях С. Прокоф'єва / В. Иванченко. — К. : Музична Україна, 1983. — 60 с.
5. Прокофьев С. Автобиография / С. Прокофьев. — М. : Сов. композитор, 1973. — 703 с.
6. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания / С. Прокофьев. — М. : Госмузиздат, 1956. — 468 с.
7. Прокофьев С. С. и Мясковский Н. Я. Переписка / [ред. колл. : Д. Кабалевский, А. Хачатурян]. — М. : Сов. композитор, 1977. — 598 с.
8. Протопопов В. Полифонические моменты в музыке С. Прокофьева / В. Протопопов // Протопопов В. История полифонии в её важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. — М. : Музыка, 1962. — С. 216–227.
9. Тараканов М. Стиль симфоний Прокофьева / М. Тараканов. — М. : Музыка, 1968. — 432 с.

Гамова І. В. Поліфонія в ранніх опусах С. Прокоф'єва. У статті розглянуті питання формування поліфонічного письма в ранній творчості С. Прокоф'єва. Аналізуються юнацькі твори, написані в період навчання в Санкт-Петербурзькій консерваторії, наводяться цитати з «Автобіографії» С. Прокоф'єва, з листів до М. Мясковського та Р. Глієра.

Ключові слова: поліфонія С. Прокоф'єва, контрапункт, п'єси для фортепіано, Четверта фортепіанна соната.

Гамова И. В. Полифония в ранних опусах С. Прокофьева. В статье затронуты вопросы формирования полифонического письма в раннем творчестве С. Прокофьева. Анализируются юношеские сочинения, написанные в период обучения в Санкт-Петербургской консерватории, приводятся цитаты из «Автобиографии» С. Прокофьева, из переписки с Н. Мясковским и Р. Глиером.

Ключевые слова: полифония С. Прокофьева, контрапункт, пьесы для фортепиано, Четвертая фортепианная соната.

Gamova I. Polyphony early opuses S. Prokofiev. The article touched on the formation of polyphonic writing in the early works of Prokofiev. Analyzed youthful works written in the period of study at the St. Petersburg Conservatory, quotations from «Autobiography» by S. Prokofiev, from correspondence with N. Myaskovsky and R. Glier.

Key words: Prokofiev polyphony, counterpoint, piano pieces, the Fourth Piano Sonata.