



ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА ФА-ДИЕЗ МИНОР (1904) W4 И. СТРАВИНСКОГО: ТРАДИЦИИ, УСТРЕМЛЁННЫЕ В БУДУЩЕЕ

Мадина Файзиева

Заслуженная артистка республики Узбекистан,
заведующая кафедрой специального фортепиано ГКУз, доцент
<https://www.doi.org/10.5281/zenodo.7906877>

ARTICLE INFO

Received: 01st May 2023

Accepted: 07th May 2023

Online: 08th May 2023

KEY WORDS

Соната, фортепиано,
неоклассицизм, традиция,
стиль, цикл, фактура, образ.

ABSTRACT

Статья посвящена изучению раннего сочинения И. Стравинского, в котором обозначился путь к музыкальному неоклассицизму. В ходе анализа сонаты автор статьи выявляет западноевропейские и русские традиции его творчества, что позволяет расширить представление о природе неоклассицизма И. Стравинского.

В нынешнее время – эпоху постмодернизма в искусстве возрастает интерес к эпохе модерна и к раннему Стравинскому. В своей пророческой «Книге о Стравинском», написанной около ста лет назад, Б. Асафьев писал: «Вероятно, со временем историки найдут в произведениях Стравинского первого периода творчества гораздо больше характерных и самобытных черт, чем это кажется теперь».¹ И это действительно так. Обращаясь в XXI веке к Фортепианной сонате фа-диез минор, созданной молодым Стравинским на заре XX века в 1903-1904 годах, мы поражаемся художественной интуиции композитора, воспринявшего традиции как предвестников будущих новаций. «В России рубежа веков и первых десятилетий XX века, - отмечал исследователь музыкального неоклассицизма В. Варунц, - поражает всеохватность классицизирующей тенденции».² Фортепианная соната фа-диез минор является в этом смысле идеальным образцом отражения ведущих стилевых тенденций эпохи модерна. Она примечательна органичным синтезом западноевропейских и русских традиций музыкального искусства, чутко воспринятых Стравинским, что определило её самобытность, не замеченную современниками композитора.

Соната написана с глубоким знанием специфики фортепиано. В «Диалогах», говоря о своём пианизме, Стравинский подчеркнул: «Каждая написанная мною нота испробована на рояле, каждый интервал исследуется отдельно, снова и снова исследуется».³ Такой досконально щепетильный подход к звуковому миру фортепианной музыки свидетельствует о высочайшей требовательности Стравинского

¹ Асафьев, Б. Книга о Стравинском. – Ленинград: Тритон, 1929, с.20

² Варунц, В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – Москва: Музыка, 1988, с.41

³ Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления композитора. – Ленинград: Музыка, 1971, с.90



к своей музыкальной продукции, к высочайшему качеству самовыражения в творчестве.

Произведение представляет собой масштабный четырёхчастный цикл: *Allegro – Vivo – Andante – Allegro*. Предпочтение композитором четырёхчастной структуры цикла позволяет выявить преемственность с традициями классических фортепианных сонат XIX века: западноевропейской – Бетховен – Вебер – Шуберт – Шопен – Шуман – Брамс, и русской – Чайковский – Глазунов – Римский-Корсаков – Скрябин.

Создавая Сонату и столкнувшись с определёнными трудностями построения сонатного цикла, Стравинский обратился за советом к Римскому-Корсакову, о чём позднее вспоминал: «Он заставил меня сочинять под своим руководством первую часть сонатины, посвятив меня предварительно в структурные принципы сонатного аллегро. Объяснял он их с удивительной ясностью, которая сразу же мне открыла в нём великого педагога. Одновременно Римский-Корсаков познакомил меня с диапазоном и регистрами различных инструментов, употребляемых в обычном симфоническом оркестре, и с первоначальными элементами искусства оркестровки. Система его была такова, что, параллельно с оркестровкой, он разъяснял форму, считая, что наиболее развитые музыкальные формы находят свое всестороннее выражение в оркестровом комплексе».⁴

Можно сказать, что обращение к жанру сонаты в ранний период творчества явилось одной из предпосылок его будущего неоклассицизма, как центрального периода его творчества.

В первой части Сонаты *Allegro* ярко противопоставляются сферы образов главной и побочной партий. Эта часть сонаты, подобно первой части Первой сонаты фа-диез минор ор.2 Брамса, рапсодийного склада, и вся насквозь проникнута мятущимися романтическими настроениями.

Восторженному порыву главной партии противопоставлена вдохновенная мечтательность лирической побочной партии, изложенной в параллельном Ля мажоре. Тема побочной партии характеризуется мягкой, плавной мелодической линией, орнаментальностью фигураций. Она изменяется в высоком регистре и в процессе развития обогащается подголосками, октавным изложением мелодических изгибов, гармоническими деталями, уплотнением фактуры. Стравинский развивает тему главной партии, находит широкий спектр выразительных средств, приводя развитие к кульминации.

В разработке обе темы экспозиции подвергаются интенсивному развитию, в конце которого происходит их сближение на уровне диалога и взаимодействия. Стравинский обогащает фортепианную фактуру плотной гармонической вертикалью и уплотнением мелодических линий посредством ленточного аккордового голосоведения, полифоническими приёмами письма, использует все регистры инструмента, благодаря чему достигается широкое объёмное звучание в кульминационной фазе разработки, где полифонически сплетаются элементы тематизма главной и побочной партий. Очень эффектно осуществляется подготовка

⁴ Стравинский И. Хроника. Поэтика. М.: «Центр гуманитарных инициатив», 2012, с.22



репризы постепенным динамическим развитием основного мотива темы главной партии, от *p* к *ff*.

Реприза начинается, как и экспозиция, и утверждает активную энергию движения, жизненную импульсивность, героическую маршевую поступь торжественного шествия.

Тема побочной партии изложена в репризе в одноимённой тональности Фа-диез мажор и звучит в более высокой tessiture, приобретая новые тембровые нюансы.

В развёрнутой коде Стравинский развивает основной мотив главной партии, что придаёт ей разработочный характер. Постепенное ускорение темпа и рост динамики, воодушевление, взволнованный пульс движения, достигает апогея, а затем, с переходом постепенно удаляющегося звучания в низкий регистр, логично завершает первую часть.

Вторая часть Сонаты *Vivo* Ля мажор написана в сложной трёхчастной форме. Её тематический материал вырастает из мелодико-гармонических фигураций побочной партии. Очень интересна фактура *Vivo*, в которой обнаруживаются преемственные связи музыкального мышления раннего Стравинского с фортепианными произведениями русских композиторов, в частности, Чайковского и Глазунова. Это – полимелодичность, взаимосвязь элементов фактуры, сплетающихся в сложные линии, образующие орнаментальные узоры, присущие русской фортепианной музыке XIX века.

В средней части Фа мажор происходит смена двухдольного метра на трёхдольный, фактура приобретает стройно аккордовый гармонический профиль, в процессе развития обогащающийся элементами полифонии. Подобный склад фактуры обнаруживается в фортепианных произведениях Мусоргского, Чайковского, Лядова и других русских композиторов, его предшественников и современников. Орнаментальная связующая часть, соединяющая средний раздел с репризой, имеет импровизационный характер и обнаруживает черты сходства с фортепианными сочинениями Рахманинова. Она построена на хроматических мелодических фигурациях, охватывает широкий звуковой диапазон, приводящий к репризе.

Третья часть *Andante* Ре мажор выдержана в духе сицилианы. Её особенность состоит в отсутствии контрастов, несмотря на смену размера и тональностей, переходы в которые осуществляются композитором очень плавно, естественно и незаметно. Вся эта часть насквозь полифонична, все её голоса органично взаимосвязаны между собой. Она имеет трёхчастную репризную форму. Первая часть написана в размере 6/8 и содержит в себе элементы зеркальной имитационной полифонии, а также трансформированные элементы основного мотива темы главной партии из первой части сонаты. В средней части происходит смена размера на 2/4, но при этом сохраняются светлый пасторальный характер музыки и полифонизация фактуры, в которую снова органично вплетаются элементы основного мотива всё той же темы главной партии из первой части сонаты. В репризе *Andante* Стравинский возвращает тональность Ре мажор и размер 6/8 и тематический материал первой части, и, в итоге развития завершает кодой в размере 2/4, где достигает яркой драматической кульминации, а затем без перерыва переходит в финал.



Четвёртая часть *Allegro* Фа-диез мажор является смысловым обобщением цикла. Она написана в форме пятичастного рондо с признаками трёхчастности. Музыкальный материал финала соткан из элементов тематизма предыдущих частей. Музыка финала утверждает позитивный, оптимистичный тезис о гармонии мира, единстве противоречий, отражающих многообразие жизненных реалий в их взаимосвязях и взаимодействиях. Эпизоды рондо си минор и Ре мажор являются подтверждением тому. Таким образом, Стравинский, обратившись к жанру сонаты и воспринимая данный жанр как традицию, увидел в нём перспективу будущего развития музыки в аспекте непрерывного обновления, что и художественно убедительно продемонстрировал в Сонате фа-диез минор.

Примечательно, что уже в раннем периоде творчества принципы классицизма нашли отражение в сознании молодого композитора и оказали воздействие на формирование его неоклассической эстетики и музыкального стиля.

В качестве экспериментального опыта Стравинского Фортепианная соната фа-диез минор представляет собой оригинальный пример трактовки традиционного сонатного цикла в том виде, в котором он был свойственен композиторам XIX века. Здесь внешне всё традиционно: формы частей, тональные соотношения между основными темами, драматургия, выстроенная в соответствии с концепцией цикла. Названные компоненты касаются, прежде всего, трактовки сонатного цикла. Трактовка Стравинским сонатного цикла и приёма мотивного развития тематического материала восходит к традиции Бетховена. Идея Стравинского создать фортепианную сонату в традициях композиторского мышления XIX века, воплотившаяся в оригинальный творческий результат, позволяет прийти к выводу, что элементы неоклассицистского мышления, свойственного Стравинскому в центральный период его творчества, проявились уже на раннем этапе становления личности композитора.

References:

1. Асафьев, Б. Книга о Стравинском. – Ленинград: Тритон, 1929;
2. Варунц, В. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки. – Москва: Музыка, 1988;
3. Стравинский, И. Ф. Диалоги. Воспоминания. Размышления композитора. – Ленинград: Музыка, 1971;
4. Стравинский И. Хроника. Поэтика. – М.: «Центр гуманитарных инициатив», 2012.