

УДК 008

DOI: 10.34670/AR.2023.87.88.027

Фортепианные сонаты Кабалевского в контексте эволюции жанра

Гэ Чан

Аспирант,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 498346949@qq.com

Смирнова Марина Вениаминовна

Доктор искусствоведения,

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена,
191186, Российская Федерация, Санкт-Петербург, наб. р. Мойки, 48;
e-mail: 79213550630@yandex.ru

Аннотация

В статье содержится комплексное рассмотрение сонатного наследия Кабалевского, которое в русской музыкальной культуре XX столетия сделалось явлением знаковым с точки зрения эволюции жанра. Каждая из сонат рассматривается в плане формообразования, а также новаторских стилистических особенностей композиторского языка Кабалевского. Затрагиваются также проблемы исполнительской судьбы сонат Кабалевского, дается сравнительный анализ исполнительских интерпретаций сонат крупнейшими мастерами XX столетия. Делается вывод, что в сонатах композитора нашли отражение актуальные философские и эстетические проблемы современности, вследствие чего три сонаты Кабалевского являют собой три типа драматургии: лирико-романтический (первая), эпико-драматический (вторая), лирико-жанровый (третья).

Для цитирования в научных исследованиях

Гэ Чан, Смирнова М.В. Фортепианные сонаты Кабалевского в контексте эволюции жанра // Культура и цивилизация. 2023. Том 13. № 11А. С. 269-275. DOI: 10.34670/AR.2023.87.88.027

Ключевые слова

Музыка, фортепиано, композитор, исполнитель, эпоха, традиции, современность, стиль, соната, форма, жанр, эволюция, интерпретация.

Введение

Жанр фортепианной сонаты в начале XX столетия переживает в России период бурного расцвета, «фортепианная соната явилась одним из жанров, который наиболее полно воплотил основные тенденции времени: стремление к философскому осмыслению действительности, обострившийся психологизм» [Москалец, 2004, 26]. Соната становится по сути одним из ведущих жанров в творчестве А. Скрябина, Н. Метнера, С. Прокофьева. Пусть немногочисленные (всего по две), но великолепные сонаты создали в те годы А. Глазунов, С. Рахманинов.

В двадцатые годы самые свои значительные произведения для фортепиано в данном жанре – Третью и Четвертую сонаты – создает учитель Кабалевского Н. Мясковский. Событием в музыкальном мире стало появление Первой сонаты Д. Шостаковича. Достигает зрелости сонатное творчество С. Фейнберга (сонаты с Пятой по Седьмую), А. Александрова (сонаты с Третьей по Шестую). В 1920-е годы появляются обе сонаты Ю. Шапорина, обе – Б. Лятошинского, Пятая соната Н. Рославца, Первая – О.К. Эйгеса, Третья и Четвертая – Л. А. Половинкина и др..

В свете вышесказанного неудивительно, что молодой Кабалевский в 1927 году обращается к столь популярному в то время жанру. Первая соната была написана им в 1927 году в период студенчества и издана год спустя в венском «Universal Edition» – издательстве, специализировавшемся на публикации современной музыки. В нем в 1920-е годы были опубликованы многие произведения советских композиторов, участников АСМ (Ассоциации современной музыки), в том числе Мяковского.

Основная часть

В Первой сонате Кабалевского ор.6 F-dur, которую исследователи справедливо считают подражательной, ярко дает о себе знать скрябинское влияние. «Это заметно в стремительно-полетной теме финала и, особенно, в нервно-порывистой, экзальтированной теме первой части. Скрябинское влияние легко обнаружить не только в образном содержании, но и в использовании отдельных выразительных средств» [Абрамовский, 1963, 17]. Подобная творческая направленность закономерна в связи господствовавшим в те годы всеобщим увлечением скрябинским творчеством. Сочинения композитора господствуют на концертной эстраде, «Пафос его творчества отвечал идеологическим запросам времени и, в тоже время, в рецепциях того времени оно ощущалось весьма современным» [Ключникова, 2012, 27]. Скрябин воспринимается как провозвестник нового революционного искусства, как будущее русской музыки. Именно так озаглавлена статья В. Беляева, относящаяся к 1923 году [Беляев, 1923].

Воздействие творчества Скрябина отмечается в сочинениях целого ряда композиторов 1920-х годов – Р. Глиэра, С. Василенко, А. Крейна, А. Лурье, Н. Мяковского, Н. Рославца, С. Фейнберга [Гойови, 2006]. Интересно, что, в отличие от многих своих современников, Кабалевский в Первой сонате ориентируется не на поздне-скрябинскую стилистику (как это делали Лурье, Рославец, Фейнберг), а на характерные романтические образы раннего, отчасти среднего периодов творчества Скрябина.

Вторая соната ор. 45 Es-dur была создана композитором в 1945 году. В ней, как и в других сочинениях того времени, отразились исторические события потрясшие мир – Вторая мировая война. Это, пожалуй, одно из самых монументальных и виртуозных фортепианных сочинений

композитора, недаром оно было посвящено Эмилю Гилельсу, который провел его премьеру 22 декабря 1946 года. Произведение получило широкую международную популярность. В 1947 году она была издана параллельно Музгизом и “Anglo-Soviet music press Ltd.” В том же 1947 году Вторую сонату Кабалевского впервые исполнил в США Владимир Горовиц, который отмечал, что она «очень пианистичная, немного в духе Прокофьева» [Дюбал, 2008, 132]. Действительно, некоторыми своими особенностями Вторая соната Кабалевского перекликается с музыкой его великого современника, в частности со знаменитым «военным триптихом» последнего – Шестой, Седьмой и Восьмой сонатами.

Первая часть Второй Сонаты Кабалевского открывается грандиозным эпическим проведением главной темы, которой явно присущи черты русского песенного фольклора. На это указывают характерные опевания, квартовые мелодические ходы. Исследователи находят тут аналогии с написанным незадолго до того (1943–1944 годы) Кабалевским циклом фортепианных прелюдий, в основе которых лежат русские народные песни.

В свое время Г. Абрамовский писал: «Замысел первой части Второй сонаты несколько напоминает первую часть Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Шостаковича. Это тоже поэма о мире, нарушенном войной» [Абрамовский, 1963, 21]. Такая трактовка драматургии сонаты представляется нам дискуссионной. В Симфонии Шостаковича победа обретается в напряженной борьбе, у Кабалевского же она триумфально заявлена с самого начала как свершившийся факт: то, что будет происходить в музыке в дальнейшем, – это напряженный и драматичный рассказ об уже произошедшем. Разработку первой части нередко сравнивают с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Действительно, она воспринимается как вторжение «сил зла» и построена на постепенном динамическом нарастании. Однако если у Шостаковича это вариации, то у Кабалевского – токката, в основе которой лежит триольное фигурационное движение.

Вторая часть Сонаты – *Andante sostenuto* – это своего рода инструментальный реквием. В целом, структуру второй части можно определить как трехчастную. Мелодия начального раздела, как и главная тема первой части, основана на русских фольклорных интонациях. Атмосфера скорбной отрешенности рождается, помимо прочего, благодаря терпким гармоническим средствам. В среднем разделе, *pochissimo più mosso*, появляется новая тема в g-moll, которой присущи черты романсовости. Ее бурное интенсивное динамическое и фактурное развитие приводит к мощной кульминации в es-moll, построенной на интонациях первой темы.

Финал Сонаты трактуется исследователями как «непрестанное движение жизни все вперед и вперед» [Данилевич, 1954, 151]. «Где-то рядом бурным потоком несется жизнь» [Абрамовский, 1963, 23], течение которой сопряжено со сложными напряженными коллизиями. Показательно, что основная тональность финала – es-moll, семантика которой в XX веке весьма красноречива: вспомним Прелюдию Скрябина из ор. 11, Музыкальный момент и Этюды-картины Рахманинова в этой же тональности.

Конструктивно финал построен весьма прихотливо. Л. Данилевич видит в нем сложную трехчастную форму [Данилевич, 1954, 151-152]: первый раздел – в сонатной форме с двумя темами, разработкой и репризой, середина трехчастная, а реприза части решена зеркально – разработка, потом побочная и, наконец, главная. При этом разработочностью пронизано все музыкальное развитие части. Другая возможность трактовки формы финала – считать ее усложненной рондообразной конструкцией, где рефреном является начальная es-moll'ная тема. По жанру эта часть – энергичная токката. Композиторы XX века нередко использовали этот жанр в финалах крупных циклических произведений (в том числе и там, где специально это не было обозначено), – вспомним Дебюсси (Сюита “Pour le piano”), Равеля (Концерт G-dur),

Прокофьева (Седьмая соната).

Исполнительские прочтения Второй сонаты принадлежат таким корифеям пианизма, как Э. Гилельс и В. Горовиц, которые демонстрируют принципиально разный подход к раскрытию содержания музыки. У Гилельса Соната приобретает поистине симфонический масштаб. Пианист сознательно отказывается от показа деталей, крупные разделы выдержаны в единой динамике, причем господствуют разные градации *forte*. Создается впечатление исполинской монументальности. В целом, в игре Гилельса господствует высокий трагический пафос. Первая часть – богатырский образ родины, трагических испытаний, встающих на ее пути, образ жестокой борьбы, сопряженной со страданиями и болью. Во второй части постоянно терзающие слух хроматические наложения в аккомпанементе в сочетании с темой в характере русской протяжной песенности усиливают напряжение. Наконец, финал рождает ощущение какого-то освобождения, наконец обретаемой радости. Гилельс своей игрой заставляет слушателя пережить эмоциональный катарсис.

Великолепная трактовка Горовица производит впечатление не столько своей мощью и монументальностью, сколько обостренным исполнительским «нервом». Образы «злых сил» (в разработке первой части, финале) обретают в исполнении легендарного пианиста черты властного демонизма, в чем-то сродни листовскому. Горовиц мастерски выявляет присутствующие в музыке Кабалевского черты, роднящие его с Мусоргским – необычайная, почти зримая, выпуклость, характерность образов, своего рода театральные персонажей (с подобным подходом мы встречаемся в горовицевской записи «Картинок с выставки»). Исполнительски это реализуется своеобразной «стереоскопичностью», полифонически «раздельным» слышанием всех пластов фактуры.

Третью сонату Кабалевского op. 46 F-dur, написанную в 1946 году, исследователи также связывают с событиями военного времени. Однако, в отличие от Второй, в которой отражен «непосредственный и драматически взволнованный отклик на события военной поры», в Третьей сонате «мы слышим лишь приглушенные отзвуки ушедших в прошлое грозных лет» [Данилевич, 1954, 150].

Это произведение приобрело среди пианистов большую популярность, нежели предыдущее, во всяком случае дискография его более обширна. Представляется, что это связано отчасти с меньшими виртуозными требованиями, которые она предъявляет исполнителям, а также с большей демократичностью и простотой художественного языка.

Общий оптимистический характер Сонаты не подлежит сомнению. Уже тональность F-dur может сказать о многом. Со времен барокко за ней исторически закрепились светлая образность, связанная с идиллическими картинами природы, веселыми юмористическими или праздничными сценками и т.д. Вспомним прелюдии и фуги Баха в тональности F-dur, фортепианные и скрипичную («Весеннюю») Сонаты Бетховена, его же Шестую («Пасторальную») симфонию.

Кабалевский в Третьей Сонате остается верен традиционному с ранне-классических времен трехчастному циклу. Соотношения тональностей тоже, можно сказать, классические: вторая часть написана в B-dur – тональности субдоминанты. Структурно главную тему можно трактовать как период, второе предложение которого, начинаясь в тональности C-dur, подвергается интенсивному развитию и значительному расширению, широкие ходы в пределах октавы и ноны придают ей причудливый, моментами экзальтированный характер. Хочется обратить внимание на настороженный триольный мотив *piano subito*, своего рода «мотив предупреждения». Вторгаясь в музыкальное развитие в репризе, он приобретет там особую драматургическую значимость.

Побочная тема интересна своим неопределенным «мерцанием» одноименных тональностей (C-dur, c-moll) – одной из характерных примет индивидуального композиторского почерка Кабалеvского. Заключительная тема в тональности a-moll звучит скорбно-элегически как некое предчувствие грядущих событий в разработке. Разработка являет собой угрожающую своей механистичностью токкату – очередную «сцену нашествия», образ которой сродни темам фашистов из опер Кабалеvского «В огне», «Семья Тараса», белогвардейцев из оперы «Никита Вершинин».

Вторая часть Сонаты *Cantabile* (B-dur) по жанру приближается к медленному вальсу. Лирическая задушевная мелодия непринужденно разворачивается в теплом среднем регистре. Мерная поступь аккомпанемента придает этому *Cantabile* характер задушевного балетного адажио. Важный выразительный элемент мелодии – многократные хроматические опевания терцового тона основной тональности, постепенно придающие музыке напряженный характер.

В финале Сонаты господствует атмосфера скерцозности, – можно усмотреть тут аналогию с создававшейся в те же годы Девятой симфонией Шостаковича, которую автор называл «вздохом облегчения после мрачного лихолетья с надеждой на будущее». Форма финала представляет собой сонатную форму с эпизодом, вместо разработки. Можно усмотреть в ней и черты рондо-сонаты.

Третья соната оказалась в наибольшей степени востребованной пианистами. Помимо таких корифеев, как Владимир Горовиц, Бенно Моисеевич, Мария Гринберг, Яков Зак и записавших полные собрания сонат Кабалеvского Александра Доссина и Артура Пизарро, отметим австралийского пианиста российского происхождения Яшу Спиваковского, Жозе Амарала Виейру, Василия Щербакова, японца Тацуя Нагашиму,¹

При всем многообразии индивидуальных подходов можно, на наш взгляд, выделить ключевые направления в интерпретации Сонаты у наиболее ярких ее исполнителей. Замечательный пример лирического прочтения дает Бенно Моисеевич. Музыка звучит у него деликатно и бережно (даже в моменты кульминаций), пианист использует тонкие педальные краски (особенно в первой и второй частях). Энергичные и яркие эпизоды трактуются артистом более в юмористическом, нежели драматическом ключе.

Соната у Горовица, как и почти все крупные полотна в трактовке этого пианиста, звучит в высшей степени контрастно и драматично. Разработка первой части приводит слушателя в состояние, близкое к оцепенению, – поистине демонично звучит в исполнении Горовица нарастание. Финал, исполняемый относительно небыстро, впечатляет неуклонной устойчивостью движения и опять-таки контрастами – между «игрушечными» образами экспозиции и средним разделом с его яростным напором, в духе «Бабы Яги» из «Картинок с выставки» Мусоргского.

Мария Гринберг, пожалуй, более, нежели другие исполнители, играет Сонату непосредственно, с восторженной увлеченностью. Стихийная энергия пронизывает в ее исполнении все части произведения, в том числе и медленную часть, где в кульминации музыка достигает симфонической масштабности. Прослушивание записей Сонаты позволяет утверждать: музыка Кабалеvского предоставляет исполнителю замечательный материал для проявления своей индивидуальности, создания ярких, запоминающихся интерпретаций.

¹ Яша Спиваковский (1896–1970) – австралийский пианист русского происхождения, получил образование в Германии; Тацуя Ногошима – японский пианист и дирижер, неоднократно гастролировал с России; Жозе Амарал Виейра (р. 1952) – бразильский пианист, композитор и педагог; Василий Щербаков (р. 1969) – российский пианист и педагог, внучатый племянник Д. Б. Кабалеvского.

Заклучение

Анализ сонатного наследия Кабалевского для фортепиано позволяет сделать некоторые обобщения, касающиеся стиля композитора и типологии музыки 1920-х–30-х годов. В сонатах композитора нашли отражение актуальные философские и эстетические проблемы современности, а также конкретные исторические события. Три сонаты Кабалевского являют собой три типа драматургии: лирико-романтический (Первая), эпико-драматический (Вторая), лирико-жанровый (Третья).

Сонатное творчество Кабалевского, охватывающее период со второй половины 1920-х до середины 1940-х годов, обнаруживает общую линию эволюции от позднего романтизма (Первая соната) через неоклассицизм (сонатины) к синтетическому индивидуальному стилю (Вторая и Третья сонаты). Сонаты Кабалевского являют собой замечательные образцы жанра и обладают выигрышными эстрадными качествами.

Библиография

1. Абрамовский Г. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалевского. М.: Музгиз, 1963. 28 с.
2. Беляев В. Скрябин и будущее русско музыки // К новым берегам. 1923. № 2. С. 9-13.
3. Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М: Композитор, 2006. 132 с.
4. Данилевич Л.В. Дмитрий Кабалевский. М.: Музгиз, 1954. 120 с.
5. Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М.: Классика-XXI, 2008. 371 с.
6. Ключникова Е. (Лобанкова) «Национализация» образа А.Н. Скрябина в раннесоветской культуре // Материалы Международной научной конференции «Искусство А.Н. Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI в.». Вып. 7 (Книга 1). М.: Мемориальный музей А.Н. Скрябина, 2012. С. 17-27.
7. Москалец Ю.В. Русская фортепианная соната рубежа XIX – XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: автореф дисс. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 26 с.
8. Lyu Z. Dmitri Kabalevsky and His Second Piano Concerto in G Minor, Op. 23 : дис. – 2021.
9. Artemyev A. Revolutionary approach to tradition in the twenty-four preludes for piano by Dmitri Kabalevsky and Dmitri Shostakovich : дис. – Indiana University, 2020.
10. Özer N. A General Evaluation on the Piano Works of the Soviet Composer Dmitry Kabalevsky for Children and the Sample of the Piano Album “Thirty Pieces for Kids Op. 27” //Education Quarterly Reviews. – 2022. – Т. 5.

Kabalevsky's piano sonatas in the context of the evolution of the genre

Ge Chang

Postgraduate Student,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 498346949@qq.com

Marina V. Smirnova

Doctor of Art History,
Herzen State Pedagogical University of Russia,
191186, 48 nab. r. Moiki str., Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: 79213550630@yandex.ru

Abstract

The article contains a comprehensive examination of Kabalevsky's sonata heritage, which in Russian musical culture of the twentieth century became a landmark phenomenon from the point of view of the evolution of the genre. Each of the sonatas is considered in terms of form, as well as innovative stylistic features of Kabalevsky's composer's language. The problems of the performing fate of Kabalevsky's sonatas are also touched upon, and a comparative analysis of the performing interpretations of the sonatas by the greatest masters of the 20th century is given. It is concluded that the composer's sonatas reflect the current philosophical and aesthetic problems of our time, as a result of which Kabalevsky's three sonatas represent three types of dramaturgy: lyrical-romantic (first), epic-dramatic (second), lyrical-genre (third).

For citation

Ge Chang, Smirnova M.V. (2023) Fortepiannye sonaty Kabalevskogo v kontekste evolyutsii zhanra [Kabalevsky's piano sonatas in the context of the evolution of the genre]. *Kultura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 13 (11A), pp. 269-275. DOI: 10.34670/AR.2023.87.88.027

Keywords

Music, piano, composer, performer, era, traditions, modernity, style, sonata, form, genre, evolution, interpretation.

References

1. Abramovskii G. (1963) *Violonchel'nyi kontsert i fortepiannye sonaty D. Kabalevskogo* [Cello concerto and piano sonatas by D. Kabalevsky]. Moscow: Muzgiz Publ.
2. Belyaev V. (1923) Skryabin i budushchee russko muzyki [Scriabin and the future of Russian music]// *K novym beregam* [To new shores], 2, pp. 9-13.
3. Danilevich L.V. (1954) *Dmitrii Kabalevskii* [Dmitry Kabalevsky]. Moscow: Muzgiz Publ.
4. Dyubal D. (2008) *Vechera s Gorovitsem* [Evenings with Horowitz]. Moscow: Klassika-XXI Publ.
5. Goiovi D. (2006) *Novaya sovetskaya muzyka 20-kh godov* [New Soviet music of the 20s]. Moscow: Kompozitor Publ.
6. Klyuchnikova E. (Lobankova) (2012) «Natsionalizatsiya» obraza A.N. Skryabina v rannesovetskoi kulture ["Nationalization" of the image of A.N. Scriabin in early Soviet culture]. In: *Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii «Iskusstvo A.N. Skryabina v svete istorii i khudozhestvenno-stilisticheskikh tendentsii XXI v.»*. Vyp. 7 (Kniga 1) [Proc. Int. Conf. "The Art of A.N. Scriabin in the light of history and artistic and stylistic trends of the 21st century." Vol. 7 (Book 1)]. Moscow: Memorial'nyi muzei A.N. Skryabina Publ., pp. 17-27.
7. Moskalets Yu.V. (2004) *Russkaya fortepiannaya sonata rubezha XIX – KhKh stoletii v atmosfere khudozhestvennykh iskanii epokhi. Dokt. Diss. Abstract* [Russian piano sonata at the turn of the 19th – 20th centuries in the atmosphere of artistic quest of the era: abstract of dissertation. Doct. Diss. Abstract]. Moscow.
8. Lyu, Z. (2021). Dmitri Kabalevsky and His Second Piano Concerto in G Minor, Op. 23 (Doctoral dissertation).
9. Artemyev, A. (2020). Revolutionary approach to tradition in the twenty-four preludes for piano by Dmitri Kabalevsky and Dmitri Shostakovich (Doctoral dissertation, Indiana University).
10. Özer, N. (2022). A General Evaluation on the Piano Works of the Soviet Composer Dmitry Kabalevsky for Children and the Sample of the Piano Album "Thirty Pieces for Kids Op. 27". *Education Quarterly Reviews*, 5.