

# 1941 – 1945

Музыка военной поры. Часть 22

**Sergey  
Prokofiev**



**Сергей  
Прокофьев**

## Сергей Прокофьев: между войной и миром. Сочинения военных лет

Над тремя сочинениями, представленными на диске, Сергей Прокофьев работал в преддверии, в начале Великой отечественной войны и – на ее исходе. «Летний день», детская сюита для малого симфонического оркестра ор. 65 bis, была создана последней предвоенной весной 1941 года на отдыхе в Сочи. В этой идиллии, в сценах из детской жизни и пейзажах, написанных изысканными оркестровыми красками, запечатлен покой счастливых дней, в котором ничто не предвещает грядущих потрясений.

«Симфонический марш» B-dur ор. 88 появился всего несколькими месяцами позднее, в июле 1941 года. Но к этому времени в жизни композитора и всей страны изменилось всё: началась война. Он стал откликом Прокофьева на события первых военных недель, как и несколько других его сочинений: цикл патриотических песен ор. 89, «Марш» для духового оркестра ор. 89 bis, симфоническая сюита «1941 год» ор. 90 и др.

Шестую симфонию разделяют с этими двумя сочинениями четыре года. Для композитора они стали временем эвакуации в Нальчик, Тбилиси, Алма-Ату, Пермь, возвращения в Москву и напряженной работы: над оперой «Война и мир», балетом «Золушка», кантатой

«Баллада о мальчике, оставшемся неизвестным», Пятой симфонией, музыкой к фильму Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», «Оды на окончание войны», Седьмой и Восьмой фортепианными сонатами... Последние месяцы войны совпали с тяжелой болезнью композитора, впервые поставившей его на грань жизни и смерти. В период выздоровления, весной 1945 года в подмосковном санатории Подлипки, тайком от врачей, которые не разрешали композитору работать, он начал сочинять Шестую симфонию. Она стала свидетельством его возвращения к творчеству и одновременно ровесницей Победы над фашистской Германией. Завершена она была в феврале 1947 года.

«Летний день» и Шестая симфония были исполнены после окончания войны (соответственно, в 1946 и 1947-м годах), а затем изданы (в 1947 и в 1949-м).

«Симфонический марш» опубликован не был. Он остался в рукописи, которая после смерти композитора затерялась в библиотеке Радиокomiteта. Израиль Нестьев сообщил также, что партитура «Симфонического марша» могла находиться у дирижера Николая Голованова<sup>1)</sup>. Возможно, Голованов наме-

<sup>1)</sup> Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. Сост. и ред. И.В. Нестьев и Г.Я. Эдельман. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1965. С. 268.

ревался исполнить его или даже осуществил это намерение? Сведений об исполнениях «Симфонического марша» им или другими дирижерами нам обнаружить не удалось.

В 1990-х годах дирижер Александр Титов отыскал копию рукописи «Симфонического марша» в библиотеке ВГТРК в Москве. На ее основе и осуществлена запись, представленная на этом диске.

**Шестая симфония**, созданная на грани войны и мирной жизни, в образно-эмоциональном плане постоянно обнаруживает зыбкость бытия. Она балансирует между оттенками лирики (от задумчивости и созерцательности до чистой радости) и – вторжениями ужаса, которые отнюдь не звучат «реминисценциями», отголосками пережитого. Вплоть до конца сочинения они остаются частью реальности. Сам Прокофьев сформулировал это так: «Сейчас мы радуемся достигнутой победе, но у каждого из нас есть незазеченные раны: у одного погибли близкие, другой потерял здоровье... Об этом не следует забывать»<sup>1)</sup>.

Темы сонатного *allegro первой части* Шестой симфонии не контрастны: созерцательной, элегической теме главной партии в октавных унисонах скрипок и альтов

<sup>1)</sup> Цит. по: Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. С. 537.

(es-moll) отвечает родственная ей побочная (h-moll) – аскетически-простой монолог гобоев, фоном для которого являются тихие короткие удары литавр, низких струнных и деревянных духовых. Общим темам свойственно замедленное, задумчиво приостанавливающееся развитие и минор, смягченный отсутствием явных доминантовых тяготений.

Темповые и динамические всплески (как правило, tutti со значительной ролью медных и ударных) приходят неожиданно, как бы «извне». Главными такими «вторжениями» становятся начало разработки (*Allegro moderato, come prima*), а также ее центральный эпизод, *Andante molto, es-moll*, с остигатным ритмом в характере траурного марша. Здесь в оркестре, дублируя фаготы, вступает фортепиано, – инструмент значимый в Шестой симфонии на всем ее протяжении, придающий ударную жесткость духовым и струнным. Продолжением марша становится эпизод на основе темы главной партии, – остигатная пульсация и здесь присутствует постоянно. Динамическое «плато» кульминационной зоны начинается с канонических имитаций труб и валторн, приводящих к непрерывному вращению в tutti оркестра начального мотива главной партии на фоне валторновых фанфар, дублированных фортепиано. Фанфары оказываются основой доминантового преддыкта к репризе,

к началу которой шум борьбы постепенно затихает. Тема главной партии, исчерпав себя в разработке, в ней отсутствует, а побочная (es-moll, соло валторны) возвращает прежнее задумчивое настроение и умеренный темп (Moderato). Возобновление в коде (Andante molto) тревожных образов разработки – остинатного ритма траурного марша и взволнованной темы главной партии – суммирует «события» 1-й части.

Драматическая кульминация начала *второй части* (Largo, As-dur) – диссонирующие аккорды tutti в противодвижении верхних и нижних голосов на фоне тремоло низких струнных и ударных – напоминает о хоровом эпиграфе к опере «Война и мир». Всё дальнейшее представляет собой как бы ее постепенное преодоление в чистой лирике: основная тема родственна дуэту Наташи и Сони из той же оперы, совпадая с ним и в тональности. Ее фактурно насыщенное, непрерывное развитие в духе бесконечной мелодии продолжается и во второй теме в Es-dur (соло фаготов и виолончелей). (Возвращение второй темы в репризе трехчастной формы с изменением тональности на C-dur позволяет говорить здесь о чертах сонатности.) Дальнейшее представляет собой вариантное развитие обеих тем, в котором их эмоциональное наполнение усиливается. Новая тема в ансамбле четырех солирующих валторн –

своего рода серенада – дополняет лирику тем главной и побочной партий. В одном из вариантов она сопровождается чудесным «перезвоном» челесты и арфы в высоком регистре.

И здесь, как в первой части Симфонии, лирика нарушается вторжением «инородных» драматических эпизодов с фанфарами, резкими акцентами оркестровых tutti и остинатным ритмом. Основой одного из них (в коде) является тема вступления второй части.

*Третья часть* (Vivace, Es-dur) с самого начала выражает чистую радость жизни. Ее воплощение – летящая, устремленная вперед тема скрипок с кадансированием на мощных пунктирных мотивах tutti с участием фортепиано и литавр (ср. с темой Скерцо из Девятой симфонии Бетховена!) и следующая за ней тема в унисонах деревянных духовых с подголосками тубы (C-dur). Обе они объединены легким аккомпанементом струнных и напоминают жизнерадостные народные танцы из балета «Ромео и Джульетта» (это впечатление усиливается включением в оркестр бубна, заметного и в оркестровке балета). Подобно предыдущим частям, последующее развитие дивула тем позволяет рассматривать форму финала как сонатное allegro. В разработке в их инструментовке деревянные духовые и струнные постепенно уступают место медным, а на кульминации обе темы звучат в оркестровом tutti одновременно.

Здесь уместно напомнить предостережение композитора, который не хотел, «чтобы финал воспринимался как веселый придаток к предыдущим частям»<sup>1</sup>. Неожиданное замедление и сворачивание tutti в соло басового кларнета и фагота нарушает инерцию движения. Явлением из другого мира звучит в es-moll тема побочной партии первой части. Быстрота смены последних тактов (основанных на ее мотивах) сравнима с мельканием финальных «кадров» фильма: тревожное ожидание на фоне тремоло, взрыв отчаяния в тяжелом, насыщенном внутренним движением и диссонансами tutti, стремительное крещендо мрачно-преображенной темы главной партии финала и его неожиданный обрыв. «Драматический конец – вопрос, брошенный в вечность», – так сказал о финале сам композитор<sup>2</sup>.

Оркестровая сюита «**Летний день**» была создана на основе фортепианного цикла Прокофьева «Детская музыка» ор. 65 (1935). Лаконичная и в то же время разнообразная фактура «Детской музыки» сама по себе как бы приглашает к оркестровому воплощению. Об этом говорят «диалоги» голо-

сов, находящихся в далеких друг от друга регистрах, фониически яркое расположение аккордов, при котором их верхние пласты являются как бы отзвуком нижних, дублировки с расстоянием в несколько октав, задержанные внутри аккордовых фигураций ноты и др. Да и контурное двухголосие, преобладающее в «Детской музыке», «намекает» на возможное существование средних голосов, как будто не выписанных в фактуре фортепиано.

Из двенадцати пьес «Детской музыки» композитор отобрал для «Летнего дня» семь. Три из них – это обрамляющие цикл «Утро», «Вечер» и «Ходит месяц над лугами». Их местоположение в оркестровом варианте сохранено, что соответствует началу и завершению дня. Четыре других – контрастирующие друг другу в темповом и образном отношении «Пятнашки», «Вальс», «Раскаianie» и «Марш».

Инструменту пьесы для малого симфонического оркестра, Прокофьев как бы заново сочиняет эту музыку: представление ее в новой тембровой палитре совершенно преобразует ее привычный на слух «монохромный» облик. (Подобная чудесная трансформация в начале XX века произошла с детским фортепианным циклом «Матушка Гусыня» Мориса Равеля, оркестрованным самим композитором.)

<sup>1</sup> Там же. С. 539.

<sup>2</sup> Мендельсон-Прокофьева М.А. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве. Воспоминания. Дневники (1938–1967). М.: Композитор, 2012. С. 281.

Тихие отзвуки трезвучий в крайних регистрах, сопровождающие прозрачные сексты мелодии в начале «Утра» превращаются в партитуре в тремоло струнных *divisi*: обертонным отзвуком к темным, приглушенным аккордам в басах звучат высокие скрипки и альты. Чуть позже появляются необычные варианты дублировки солирующей флейты «дрожащими» шестнадцатыми и тремоло скрипок, «подсвеченные» короткими фразами кларнетов (первоначально это была мелодия в скромном одноголосном изложении). Они сопровождают выразительно «прорисованную» в дублировках низких струнных, валторн, фаготов и кларнетов восходящую линию басов. (Подобные контрастные сочетания солирующей группы басов и прозрачных, легких скрипок и деревянных духовых встречаются и в других пьесах цикла.) Кульминация в завершении пьесы «Утро» напоминает (в камерном, облегченном варианте) «Сцену у балкона» из балета «Ромео и Джульетта».

Интересным материалом для тембрового перевоплощения стала одна из самых «оркестральных» пьес «Детской музыки» – «Раскаianie». Важную роль в ней играют сопоставления «хоров» низких струнных и высоких деревянных духовых инструментов. В начале и конце пьесы они становятся сопровождением к экспрессивному *santabile* солирующих

виолончелей, на кульминации достигающему диапазона трех октав.

Характер знаменитого иронично-сказочного «Марша» подчеркнут тонкими и разнообразными штрихами струнных (*pizzicato*, *col legno*, *sul ponticello* в сочетаниях с *tremolo* и др.), которые создают призвуки наподобие легкого шуршания. (Такие же тихие «шорохи» струнных, но с добавлением нескольких ударных, есть и в середине «Вечера».) Соло любимых Прокофьевым засурдиненных труб усиливают впечатление от таинственного шествия.

Последняя пьеса цикла, «Ходит месяц над лугами», дает композитору материал для изысканных оркестровых вариаций. Удивление вызывают первые же ее такты, где простая тема с альбертиевыми басами сопровождается своего рода «свечением» длящихся звуков скрипок *divisi* в верхнем регистре. Сочетание тембров солистов – флейта и альты – может ассоциироваться с мягкими цветами сумерек. В продолжении оркестровые краски столь же выразительны: густые струнные басы в унисон с фаготами; соло валторны в сопровождении *pizzicato* струнных; «шутливые» переключки гобоя и трубы с сурдиной... Кульминацией становится фрагмент насыщенного гимнического звучания с соло медных, вызывающий в памяти репризу первой пьесы цикла «Утро».

В «Симфоническом марше» B-dur op. 88 как бы вопреки времени создания воплощена прокофьевская позитивная энергия без малейшей тени трагических событий того времени. (То же можно сказать и о других его пьесах военных лет – «Маршах» A-dur для фортепиано op. 89 и B-dur для духового оркестра op. 99.)

«Марш» op. 88 для большого оркестра парного состава с расширенной группой ударных не случайно назван «симфоническим». Компактная пьеса в трехчастной репризной форме насыщена развитием и разработана более сложно, чем предполагал бы марш

прикладного назначения. Нарушающая инерцию восприятия хроматическая тональность с неожиданными сопоставлениями аккордов, по-прокофьевски яркая туттийная оркестровка с соло засурдиненных труб, интенсивность применения полифонии, вплоть до соединения двух контрастных тем в репризе – все это обнаруживает руку мастера в казальность бы незаметной в обширном прокофьевском наследии пьесе.

*Олеся Бобрик,  
кандидат искусствоведения,  
доцент МГК им. П. И. Чайковского*

