

УСТИМЕНКО Ю. ПРИНЦИПЫ РАБОТЫ С НОТНЫМ ТЕКСТОМ.

Изложены размышления автора о соответствии композиторского текста и его исполнительского прочтения в системе исполнительско-педагогической практики и научных взглядов в прошлом и настоящем.

Ключевые слова: нотный текст, композитор, исполнитель, творческий подход, верность авторскому тексту.

USTYMENKO Y. THE PRINCIPLES OF WORK WITH MUSICAL TEXT. The article is deals with the reflections of author about the correlation of composer's text and performance reading in the system of scientific looks and performance-pedagogical practice of the past and contemporaneity.

Key words: musical text, composer, performer, creative approach, loyalty to author text.

УДК 78.071.1:786.2.082.4

Ню Нин

ЦИКЛИЧЕСКАЯ ФОРМА В ПЕРВОМ ФОРТЕПИАННОМ КОНЦЕРТЕ С. ПРОКОФЬЕВА

Прокофьев создал пять фортепианных концертов (шестой сохранился в эскизах): Des-dur, op. 10, 1910–1912; g-moll, 1912–1913; C-dur, 1921; B-dur, 1931; G-dur, 1932. В концертах отразилось композиторское дарование в раннем и среднем периоде творческого пути. Объединяющим концерты принципом сочинения является свободная трактовка этого жанра и формы. Первый концерт – одночастный, Второй и Четвертый – четырехчастные, Третий – трехчастный, а Пятый – пятичастный.

Первый фортепианный концерт С. Прокофьева занимает важнейшее место в творческом наследии данного жанра композитора. Напомним, что это еще учебное сочинение, созданное до окончания композиторского отделения Петербургской консерватории. Много мнений существует о первом фортепианном концерте Прокофьева. Так, И. Нестьев пишет, что в концерте «представлен самобытный прокофьевский пианизм, сочетающий крупную кладку аккордов и октав со сложнейшей «акробатикой» скачков и бисерной «пассажно-этюдной техникой <...>Впервые были объединены в цельной драматургически развитой форме типичные образы прокофьевской музыки:

динамика моторных и танцевальных тем (главная партия), нервно-напряженная экспрессия (побочная), мечтательный лиризм (средний *gis-moll'*ный эпизод)» [5, с. 74].

С. Прокофьев считал свой Первый концерт «первым более или менее зрелым сочинением, поскольку в нем есть и замысел и выполнение», т. е. речь идет о приемах сочетания фортепиано с оркестром и об оригинальной трактовке одночастной поэмной структуры. И дальше: «Замысел, во-первых, в некоторых приемах сочетания фортепиано с оркестром; во-вторых, в форме: сонатное Allegro со вступлением, повторяемым после экспозиции и в конце; с небольшим Andante, вкрапленным перед разработкой; с разработкой в виде скерцо и началом репризы в виде каденции» [6, с. 22]. Творческое отношение к произведению проявляется у композитора уже в том, что только Первый концерт – одночастный, созданный в форме «сонатного allegro». Но это одночастная сонатная композиция включает в себе ясно выраженную (о чем неоднозначно говорит сам композитор) циклическую четырехчастность.

В Первом фортепианном концерте Прокофьев применяет форму одночастного романтического концерта с четким внутренним циклическим подразделением, близкую форме *Es-dur'*ного концерта Ф. Листа. Такой тип одночастного строения мы назвали «ложной циклическостью». Все основные разделы концерта отделены друг от друга большими паузами, сменой темпа, тональности и фактуры. Экспозиция (первая часть) замкнута тональностью *Des-dur*, две «средние части» (*Andante assai* и *Allegro Scherzando*) – тональностью *H-dur*. Реприза (противореча трактовке Прокофьева, зеркальная – считает Э. Денисов, начиная ее с возвращения темы главной партии) в сжатом виде воспроизводит основной материал экспозиции в главной тональности. Экспозиция концерта обладает большой внутренней расчлененностью.

Предмет статьи – особенности драматургии и формообразования Первого фортепианного концерта С. Прокофьева. В связи с необходимостью анализа Первого фортепианного концерта Прокофьева, введем понятие «ложной циклическости» вместо общепринятого определения «цикла, сжатого в одночастности». Представляется, что понятие «ложная циклическость» более соответствует произведению, созданному в одночастной форме, которая содержит особенности иной формы.

Относительно использования сонатной формы в творчестве Прокофьева, следует остановиться на особенностях ее структу-

ры [1; 2; 9; 10]. Сонатно-симфонический цикл в большинстве сочинений Прокофьева традиционен. Одночастный «цикл» использован им **только** в Первом фортепианном концерте и в Третьей сонате для фортепиано (не считая детской Первой сонаты).

В связи с выше сказанным определилась **цель** статьи – выявить особенности «ложной» цикличности Первого фортепианного концерта С. Прокофьева. Однако прежде следует рассмотреть особенности сонатной формы в сонатно-симфоническом творчестве Прокофьева. Важными для нашего исследования оказались статьи об особенностях трактовки сонатной формы в творчестве Прокофьева: Э. Денисова [1], А. Шнитке [10]; магистерские работы Лю Цинь Цинь [3], Ли Фанюань [2], Чжуань Янь [9].

Содержание «ложной цикличности» Первого фортепианного концерта:

- 1 ч. Экспонирование основных образов произведения. Экспозиция формы сонатного *allegro* со значительно развитым и важным для всей драматургии сочинения вступлением: тт. 1 – до ц. 21;
- 2 ч. *Andante assai* – лирический средний вставной раздел в общей (ложно) циклической сонатной форме: ц. 21–26;
- 3 ч. *Allegro scherzando* – разработка в жанре скерцо как третья часть (ложной) циклической формы: от ц. 26 до ц. 29;
- 4 ч. выполняет функцию финала – реприза сонатной формы с развернутой каденцией фортепиано: ц. 29–37.

В Третьей фортепианной сонате Прокофьева мы встречаем сонатную форму с несколько большим развитием нерегламентированных разделов, таких как вступление и кода [3]. Стремление С. Прокофьева к расчлененности формы и законченности ее отдельных частей отражается на строении экспозиций, в большинстве случаев ясно отделенных от разработок и, в свою очередь, распадающихся на ряд законченных построений. Их самостоятельность подчеркивается не только контрастностью эмоциональных состояний, но и всеми средствами музыкальной стилистики (смена тональности, темпа, динамики, фактуры, оркестровки, иногда размера).

Большинство экспозиций сонат С. Прокофьева замкнуто. Их ограниченность от разработок обычно подчеркивается либо замедлением темпа и остановкой движения в конце экспозиции, либо фермой или генеральной паузой. В ряде случаев структурная грань еще больше усугубляется сменой темпа в начале разработки (Шестая и Восьмая сонаты для ф-но, Соната для виолончели и ф-но) или возвраще-

нием к основному темпу после смены в конце экспозиции (Пятая и Седьмая симфонии, Третья соната для ф-но).

Экспозиции всегда подчинены задаче ясного и четкого экспонирования тематического материала. Внутренняя динамика их обычно невелика, а развитие тем внутри экспозиции сведено до минимума. Контраст тем главной и побочной партий носит скорее характер сопоставления и не вызывает потребности в интенсивном разворачивании. Отсутствие сквозного развития в экспозициях позволяет Прокофьеву трактовать их как цепь самостоятельных, замкнутых и отграниченных друг от друга музыкальных построений.

Интересно, что наиболее последовательно расчленена экспозиция в Первом струнном квартете. Активная, наполненная стремительным движением главная партия (написанная в трехчастной форме) к концу своего изложения замедляется и в наступившем *Andante* заканчивается полным кадансом в главной тональности (h-moll). Следующая сразу же за ней побочная партия (fis-moll) отделена от главной паузой, сменой темпа (*Allegro moderato*) и пятью тактами, выполняющими роль отсутствующего связующего раздела.

П. П. трехчастна (с репризой в g-moll) и завершается полной каденцией в своей тональности (fis-moll). Заключительная партия (*Allegro*) – третий самостоятельный и замкнутый раздел экспозиции (fis-moll). От разработки экспозиция отделена генеральной паузой в один такт. Экспозиция здесь предельно расчленена: все ее разделы самостоятельны по материалу, контрастны по темпу, замкнуты тонально и отделены друг от друга паузами. Естественно, что в таком случае экспозиция может рассматриваться не как непрерывное исследование вытесняющих друг друга и вступающих в сложные взаимодействия тематических образований, а скорее как сумма изолированных, контрастирующих друг с другом состояний, лишь в разработке более тесно соприкасающихся друг с другом. С аналогичной расчлененностью всех тем экспозиции мы встречаемся и в Первом фортепианном концерте.

Во многих экспозициях Прокофьева встречается смена темпа в основных разделах. Так, например, во Второй фортепианной сонате связующая партия, исполняемая *Piu mosso*, разделяет главную и побочную темы, идущие в одном и том же темпе. В Третьей сонате вся экспозиция распадается на два самостоятельных и контрастных по темпу раздела (*Allegro tempestoso, moderato*), из которых первый включает в себя главную и связующую темы, а второй – побочную и три темы заключительной партии [3].

Большинство прокофьевских экспозиций начинается с изложения основного тематического материала, т.к. вступительные разделы встречаются сравнительно редко. Небольшое, но мелодически самостоятельное медленное вступление встречается в первой части Третьего фортепианного концерта; 10 вступительных тактов в первой части Шестой симфонии особой тематической самостоятельностью не отличаются. Гораздо более значимо вступление в Третьей фортепианной сонате (15 тактов), воспринимающееся как относительно развитый, тематически самостоятельный доминантовый предикт к Г.П., обусловленный одночастностью самой сонаты.

Незначительная роль вступлений объясняется стремлением композитора к максимальной ясности и лаконичности формы. С. Прокофьев предпочитал «лобовое» изложение основного материала, без его скрытой внутренней кристаллизации. Однако в Первом фортепианном концерте он отходит от такой трактовки вступления, и оно выполняет важнейшую роль в драматургии произведения.

Большинство главных партий сонатной формы С. Прокофьева не контрастно, что связано с отсутствием развития внутри экспозиции. Форма главных партий обычно проста: период (Четвертая, Пятая, Девятая фортепианные сонаты, Первая и Четвертая симфонии), либо трехчастная форма (Первый квартет, Вторая, Шестая и Восьмая сонаты для ф-но, Шестая и Седьмая симфонии). Противопоставление главной и побочной партий всегда ясно выражено. Обычно побочные темы отличаются большей мягкостью и певучестью и представляют собой обособленные лирические островки внутри экспозиции (как побочная партия Четвертой симфонии или Шестой и Седьмой сонат для ф-но). Стремясь к ясности отношений внутри экспозиции, С. Прокофьев обычно ограничивается двумя основными темами, редко прибегая к введению достаточно самостоятельного в тематическом отношении материала в связующих и заключительных разделах. Когда же вводит такой материал (чаще в заключительных), то всеми средствами подчеркивает его подчиненное значение.

Экономией материала и созданием максимальной тематической ясности внутри экспозиции объясняется то, что композитор никогда не пользуется противопоставлением темы Г.П. группе тем П.П. Побочная партия в экспозициях – всегда одна тема. (Только в Пятой фортепианной сонате есть две темы, претендующих на П.П., как и в одночастном Первом фортепианном концерте). Иногда заключительные разделы прокофьевских экспозиций включают несколько самостоятельных

тематических элементов, объединенных в одном дополнении (три «темы» в заключительной партии Третьей сонаты [3], две – в заключительной партии Девятой сонаты [2]). Внутренняя замкнутость прокофьевских экспозиций иногда усиливается и тем, что, помимо настойчивого утверждения тональности П.П., композитор прибегает к полному совершенному кадансу в конце экспозиции и паузе перед разработкой (Первый скрипичный концерт [9], Вторая – Пятая сонаты для ф-но [3], оба квартета).

Основные темы в разработках Прокофьева чаще всего подвергаются не качественной трансформации, а лишь различному ладовому, гармоническому и фактурному освещению. В этом проявляется одна из особенностей симфонизма Прокофьева – стремление к качественной неизменности тем и некоторой калейдоскопичности формы.

Во многих сочинениях Прокофьев воспроизводит характерные принципы построения классической разработки, четко разделяя ее на основные разделы (вступительный, центральный, предыкт к репризе) и даже используя экспозиционный порядок следования тем (Пятая соната).

В некоторых разработках Прокофьев вводит эпизодические темы. Наиболее яркая из них – тема эпизода (*Andante assai*) Первого фортепианного концерта, где этот раздел заменяет в одночастном цикле медленную часть.

Большинство разработок Прокофьева, несмотря на их краткость, не имеет явной динамической направленности. Кульминации чаще всего рассредоточенные и не стягивают форму (как единые динамические вершины симфонических разработок П. Чайковского или Д. Шостаковича). В ряде случаев Прокофьев отсекает репризу от разработки столь же определенно, как и разработку от экспозиции. Чаще всего при этом он использует прием замедления или даже полной остановки движения перед репризой (Шестая симфония, Седьмая соната, Соната для виолончели и фортепиано), а иногда усиливает это и тематически (прием проведения лейттемы перед разработкой и перед репризой в первой части Шестой сонаты с одновременной сменой темпа и характера движения).

Реприза в сонатной форме Прокофьева – не столько итог предыдущих событий, сколько прием возвращения к первоначальным состояниям. Поэтому качественная трансформация тем в репризах встречается редко. К случаям качественной переработки тем в репризах относится побочная партия в Третьей фортепианной сонате. Здесь

можно говорить о «синтетичности» репризы; исчезает темповая расчлененность тем, и побочная партия вовлекается в общую динамику движения, теряя свою былую фактурную темповую изолированность [3].

Почти во всех репризах Прокофьев более сжато излагает основные темы. Во многих сочинениях использует прием точного повторения первого раздела экспозиции в начале репризы, чем еще больше подчеркивается, что трансформации тем в разработках редко имеют качественный характер.

В тональном отношении репризы Прокофьева довольно элементарны; побочные партии в репризах почти всегда идут в основной тональности.

Типы код у Прокофьева достаточно разнообразны. В большинстве случаев они невелики по размерам и выполняют роль тонального (а иногда тематического и фактурного) замыкания части. Просты по структуре и функции коды первых частей Виолончельного концерта, Второй, Третьей, Пятой и Девятой фортепианных сонат [3; 2], Второго квартета, Сонаты для скрипки соло и др.

Из всего сказанного выше о сонатной форме, можно сделать вывод, что Прокофьев был достаточно изобретателен в области формы, особенно в тех случаях, когда это диктовалось творческим замыслом, он прибегал к довольно решительной ломке сложившихся форм. Итак, в трактовке сонатной формы достаточно четко проявляются общие композиционные принципы Прокофьева, «основанные на прояснении логики внутреннего строения, а не на усложнении и вуалировании ее» [1, с. 184]. Кажущаяся простота его форм, на наш взгляд, не связана только с неоклассическими устремлениями, а некоторая «элементарность» идет скорее от высокообразованного конструктивного мышления, помогающего композитору найти в каждом индивидуальном случае максимально ясное решение композиционной проблемы.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ:

1. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева / Эдисон Денисов // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования [Сост. В. Блок ; ред. В. Блок и Ю. Рагс]. – М. : Музыка, 1972. – С. 165–184.
2. Ли Фанюань. Семантическая целостность цикла десятой фортепианной сонаты С. Прокофьева. Магистерская работа. – Одесса : ОГМА, 2008.
3. Лю Цинь Цинь. Третья соната Прокофьева. Особенности драматургии одночастного цикла. Магистерская работа. – Одесса : ОГМА, 2007.
4. Мясковский Н. Я. Сергей Прокофьев. Ор. 10. Первый концерт для фортепиано с оркестром *Des-dur* (нотографическая заметка) // Н. Я. Мясков-

ский. Статьи, письма, воспоминания. – М. : Сов. композитор, 1960. – Т. 2. – С. 175–176.

5. Нестьев И. В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2, перер. / И. В. Нестьев. – Москва : Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1973. – 662 с.

6. Прокофьев С. С. Автобиография // С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания [Сост., ред., примеч. и вст. статья С. И. Шлифштейн]. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1956. – С. 7–77.

7. Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Партитура // С. Прокофьев. Собрание сочинений. Концерты для фортепиано с оркестром. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1957. – Т. 5. – С. 9–96. – [ноты].

8. Сергей Прокофьев. Концерт № 1 для фортепиано с оркестром. Переложение для двух фортепиано. – М. : Государственное музыкальное издательство, 1962. – С. 6–52. – [ноты].

9. Чжуань Янь. Принципы взаимодействия солирующей скрипки и оркестра в первом концерте С. Прокофьева. Магистерская работа. – Одесса : ОГМА, 2006.

10. Шнитке А. О некоторых чертах новаторства в фортепианных циклах Прокофьева / Альфред Шнитке // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования [Сост. В. Блок ; ред. В. Блок и Ю. Рагс]. – М. : Музыка, 1972. – С. 185–215.

НЮ НИН. ЦИКЛІЧНА ФОРМА В ОДНОЧАСНОМУ ПЕРШОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ З ОРКЕСТРОМ С. ПРОКОФ'ЄВА.

Предлагается рассмотрение подхода С. Прокофьева к строению сонатной формы – тех музыкальных средств, которые позволяют выстроить своеобразную сонатность, особенно в одночастных произведениях, таких, как Первый фортепианный концерт с оркестром и Третья фортепианная соната.

Ключевые слова: цикличная форма, ложная цикличность, одночастная форма.

НЮ НИН. ЦИКЛІЧНА ФОРМА В ОДНОЧАСНОМУ ПЕРШОМУ ФОРТЕПІАННОМУ КОНЦЕРТІ З ОРКЕСТРОМ С. ПРОКОФ'ЄВА.

Надається розгляд підходу С. Прокоф'єва до побудови сонатної форми – музичних засобів, які дозволяють вистроїти своєрідну сонатність, особливо в одночасних творах.

Ключевые слова: цикличная форма, ложная цикличность, одночастная форма.

NU NIN. CYCLIC FORM IN SIMULTANEOUS FIRST PIANO CONCERT WITH THE ORCHESTRA BY PROKOFIEV. The article considere ap-

proaches of С. Prokofiev to the construction of the sonata form – music tools that allow form sonatnist kind, especially in concurrent works, such as the First Piano Concerto with the orchestra and Third Piano Sonata.

Key words: cyclic form, false cycle, form one-part.

УДК 781.37

Лю Лянь

ВЛИЯНИЕ СИСТЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ БЫВШИХ СТРАН СССР НА РАЗВИТИЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПЕДАГОГИКИ КИТАЯ

Китайское музыкальное образование в общеобразовательных школах было основано вначале XX века. Более 100 лет пути его становления были извилистыми и трудными. С 1949 года получило бурное развитие музыкальное образование в общеобразовательных школах, что нашло отражение в изменении в лучшую сторону положения музыкальных предметов, разработке методических пособий, подготовке кадров, составлении учебных программ, обеспечении материальной базы и т. д.

Особое внимание уделено базовому музыкальному образованию после 90 гг. XX века, когда интерес к искусству резко возрос. На сегодняшний день музыкальное образование в Китае достигло огромных результатов. С учетом западноевропейского опыта развития музыки сформировалась новая музыкальная система, включающая мультимедийные и цифровые методики преподавания. Стоит отметить появление плеяды талантливых музыкантов: например, композиторы-фольклористы Xian Xinghai, Liu Tianhua; ведущие исполнители-пианисты – Lang Lang, Li Yundi, скрипач Lv Siqing и др.

Бывшие страны СССР составляют самый большой регион по площади в мире. Яркими примерами высокого уровня развития музыки являются такие страны как Россия, Украина, Беларусь. Здесь были заложены основы классического искусства. Такие прославленные музыканты как М. И. Глинка, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, представители «Могучей кучки», А. Н. Скрябин, Д. Д. Шостакович, С. С. Прокофьев, Е. Ф. Гнесина, Н. Д. Леонтович, Н. В. Лысенко и многие другие сделали огромный вклад в развитие мировой музыки.