



**Üzeyir Hacıbəyli adına  
Bakı Musiqi Akademiyası**

**Baku Musical Academy  
Named after Uzeyir Hajibeyli**

Ünvan: Bakı, Ş.Bədəlbəyli küç., 98  
Tel.: (+994 12) 493 35 07, 493 62 82, faks: (+994 12) 493 19 28

98, Sh. Badalbeyli str., Baku, Azerbaijan  
Tel.: (+994 12) 493 35 07, 493 62 82, fax: (+994 12) 493 19 28

№ 35-9/516

„17” X 20 il/y

ARAYIŞ

Verilir Abdullayeva Nərgiz Rövşən qızına ondan ötrü ki, o, 2000-ci ildə Bakı Musiqi Akademiyasının magistratura pilləsini «fortepiano» ixtisası üzrə bitirmiş və «magistr» dərəcəsinə almışdır. Magistraturanı bitirərkən N.Abdullayeva tədris planına uyğun olaraq, ixtisas fənnindən buraxılış imtahanı vermiş, 2 hissədən ibarət proqramla çıxış etmiş və ifa etdiyi proqrama aid «Sergey Prokofyevin fortepiano sonataları» («Фортепианные сонаты Сергея Прокофьева») mövzusunda buraxılış magistr referatı təqdim etmişdir. Magistratura haqqında qaydalara uyğun olaraq, N.Abdullayeva buraxılış işini təhsil aldığı dildə – rus dilində yazıb təqdim etmişdir.

Üzeyir Hacıbəyli adına Bakı Musiqi Akademiyasının  
rektoru,

SSRİ və Azərbaycanın xalq artisti, professor

F.Ş.Bədəlbəyli

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ АЗЕРБАЙДЖАНСКОЙ РЕСПУБЛИКИ  
БАКИНСКАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ

*На правах рукописи*

**АБДУЛЛАЕВА НАРГИЗ РОВШАН ГЫЗЫ**

**«ФОРТЕПИАННЫЕ СОНАТЫ СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА»**

Магистрский реферат

140001 – Фортепиано

Научный руководитель:

Профессор Бакинской Музыкальной Академии

**ТАМИЛЛА КЕНГЕРЛИНСКАЯ**

БАКУ - 2000

## План Реферата

1. Жизненный и творческий путь. Особенности творческого облика
2. Фортепианное творчество С. Прокофьева. Сонаты и концерты
3. Некоторые исполнительские особенности прокофьевской фортепианной музыки

Великого советского композитора С.С. Прокофьева по праву называют классиком XX века. Его музыка рождена живым ощущением времени.

Прокофьев - смелый художник-новатор. Он открыл "новые миры" в музыке - в области мелодии, ритма, гармонии, инструментовки. Вместе с тем его искусство крепко связано с традициями русской и мировой классики.

Он пришёл в искусство с новыми идеями, со своим пониманием того, как сочинять музыку. Все, что он писал, было новым по манере, и по содержанию, молодым, здоровым, смелым.

С.С. Прокофьев родился 23 апреля 1891 года в Солнцовке Екатеринославской губернии. Уже в детстве у Прокофьева проявляется наблюдательность, разнообразие интересов (литература, театр, шахматы). Одним из удивительных свойств творчества взрослого композитора Прокофьева станет стремительность, динамичность, через которую он передаст своё ощущение жизни, её молодости, её движения. Ранние сочинения Прокофьева - фортепианные пьесы, написанные им в 1906-1909 годы, поражают необычной яркостью образов и выразительных средств.

Мир прокофьевской музыки богат и противоречив. При исследовании сочинений композитора удивляет стремительность эволюции творчества композитора. Самые различные и неожиданные темы и сюжеты, находились в центре внимания, менялись смысловые акценты творчества. По иному смотрел на людей и развитие исторических событий молодой, динамичный композитор и зрелый мыслитель. Стержневая тема была и навсегда осталась лейтмотивом, пронизывающим всё творчество - извечная проблема добра и зла. У Прокофьева

она нашла совершенно новое художественное толкование. Главное в его музыке воплощение идеи борьбы со злом, жестокостью, грубым началом в человеке и, что ещё важнее, выявление духовных сил, которые способны вести борьбу со злом.

Бунтарское начало сочетается с высшей человечностью и утверждением её. Вера в сердечность и чистоту человека, вера в неисчерпаемое могущество и тонкость мира светлых, лирических чувств пронизывает всё творчество Прокофьева, также как и умение всегда найти выход в светлом начале противопоставляется часто искрящийся живительный юмор, а под маской едкого сарказма и гротеска проявить неприемлимость злу и мраку.

Отсюда понятно, почему в психологическом строе музыки Прокофьева столь важную роль играют такие черты характера как дерзновенность, удаль, отвага. Могучие взлёты буйной энергии озаряют всю линию внутреннего развития, например Первого, Второго, Третьего фортепианных концертов, Второй, Третьей, Шестой, Седьмой, Восьмой сонат, Токкаты, Марша из оперы "Любовь к трём апельсинам", "Сарказмов".

Первые по-настоящему значительные и зрелые произведения он сочинил незадолго до окончания консерватории и не раз исполнил их сам, выступал как пианист в концертных залах Петербурга. Наиболее крупные среди них - Первая и Вторая фортепианные сонаты, Первый концерт для фортепиано с оркестром. Этот концерт Прокофьев сыграл на выпускном экзамене по фортепиано в 1914 году, завоевав премию имени Антона Рубинштейна.

Творческая биография его начиналась интересно и бурно. Двадцатилетний пианист и композитор сразу же приобрёл известность. Окончив консерваторию, Прокофьев много лет выступал как пианист и композитор во Франции, Италии, Испании, Англии, Бельгии и Америке.

Нет жанра, где Прокофьев не сказал бы своего веского слова. Оперы, балеты, симфонии, инструментальные концерты и ансамбли, вокальные миниатюры, музыка для фортепиано - во всех этих музыкальных жанрах композитор создал великие творения, составляющие украшение любой концертной программы.

Надо отметить, что Прокофьев в юности увлекался Скрябиным, играл его произведения, перекладывал для фортепиано “Божественную поэму”, не принимая, однако, чувственной изнеженности его музыки.

Появление Прокофьевской музыки на фоне последних произведений Скрябина воспринималась как реакция на вырождавшееся позднеромантическое и импрессионистическое искусство, вызвало настоящую бурю в русской музыкальной деятельности. "Варвар", "беспощадный музыкальный анархист", "сверх-модернист" - какими только эпитетами не награждала критика молодого Прокофьева, смело утверждавшего своё новое, оптимистическое, здоровое искусство. Утончённым и возвышенным томлениям Прокофьев демонстративно противопоставил активную "моторную" действенность, двигательную энергию, силу выражения, доходящую порой до грубости, первобытной стихийности.

Ценнейшие качества музыки Прокофьева - непоколебимое жизнелюбие, избыток крепкого душевного здоровья, ясность мысли, упрямая воля.

Ясность, точность и конкретность мышления - основная характерная черта облика Сергея Прокофьева. Она вырается в особенностях его композиторского стиля и многообразно отражается в облике Прокофьева-исполнителя.

В сфере фортепианной музыки стремление к конкретной образности обнаруживается в тяготении к програмности. Но яркая характеристичность, "портретность" образного мышления свойственна также и произведениям, вовсе лишенным литературной программы, в том числе и фортепианным сонатам. В более широком смысле жизненная конкретность прокофьевской музыки связана с тем, что прокофьевский образ часто исходит от характерного жеста, ритма телодвижения. Отсюда обилие танцевальных и маршевых образов, так же велика роль и метроритма.

Стиль Прокофьева чрезвычайно самобытен. По его собственному признанию, в нём "рано развилась самостоятельность суждений", он не увлёкся никакими модными теориями и всегда стремился быть "учеником своих собственных идей". Использование чужих приёмов, подражательность он называл

"залезанием в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом". Новизна приёма - один из творческих принципов художника. Его новаторские устремления, принимавшие порой дерзкие формы, вызвали резкое возмущение среди сторонников академических традиций. Даже такие крупные музыканты, как Рахманинов, Глазунов, Метнер, отрецательно отнеслись к творчеству Прокофьева раннего периода.

Юного Прокофьева скорее забавляли, чем огорчали отрицательные отзывы о его музыке. Не без удовольствия вспоминает композитор о фельетоне, посвящённом исполнению второго фортепианного концерта в 1913 году: "Немилосердно диссонирующим сочетанием медных инструментов молодой артист заключает свой концерт. Скандал в публике форменный. Шикает большинство. Прокофьев вызывающе кланяется и играет на бис...".

Разрыв с традициями, несомненно, был связан с усиленными поисками нового, своего, оригинального. Однако с течением времени все яснее проявлялись связи прокофьевского стиля с классикой, прежде всего с традициями русских композиторов - Мусоргского, Бородина, Римского-Корсакова, а также некоторых западноевропейских - Гайдна, Бетховена, Шумана, Шуберта. И сегодня мы воспринимаем Прокофьева как законного наследника русской композиторской школы, крупнейшего представителя современной русской музыки.

Лучшие стороны прокофьевской художественной личности нашли своё отражение и в его исполнительском искусстве. Он был не только великим композитором, но и прекрасным пианистом. Своё образование по классу фортепиано он завершил в Петербургской консерватории у знаменитой русской пианистки Анны Николаевны Есиповой. Семнадцати лет он дебютировал как исполнитель, выступив со своими произведениями. Блестящее пианистическое дарование Прокофьева ярко проявилось на выпускном экзамене (весной 1914 года), в программу которого он включил свой первый фортепианный концерт. Концертная деятельность Прокофьева продолжалась свыше трёх десятилетий. Он много выступал в России, объехал с концертами всю Европу и Северную Америку, гастролировал в Японии, Северной Африке - и приобрёл, таким образом, мировую известность. В его репертуаре, помимо собственных сочинений, - произведения

Мусоргского, Скрябина, Рахманинова, Чайковского, Бородина, Глазунова, Лядова, Римского-Корсакова, Гречанинова, Метнера, Шопена, Шумана, Баха, Шуберта, Бетховена, Букстехуде. Нередко в его программе была только русская музыка.

Особенности исполнительского стиля Прокофьева неразрывно связаны с его композиторскими устремлениями. Рецензенты единодушно отмечают стихийную силу, мощный размах фантазии, огромный темперамент, удар - "стальной, крепкий и гибкий". Отмечают и "прекрасную", "беспредельную технику", благодаря которой пианист "с лёгкостью преодолевает трудности собственной музыки".

### **Фортепианное творчество С. Прокофьева.**

#### **Сонаты**

Большую часть своего творческого труда С. Прокофьев посвятил созданию произведений для фортепиано и исполнительской деятельности.

"Обыкновенно композиторы, выпуская первый опус открывают как бы новую страницу в своём творчестве по сравнению с предыдущими незрелыми сочинениями. У меня вышло иначе: соната номер один, наивная и простенькая, как бы завершала предыдущий период, а новое начиналось с этюдов опус два", - писал Прокофьев, вспоминая много лет спустя начало своего творческого пути. "Предыдущий период" - школьный, о котором говорит композитор, богат фортепианными сочинениями. Среди них - шесть фортепианных сонат. Написанная в 1907 году трёхчастная соната, фа минор (без опуса) после переделки в 1909 году стала одночастной первой сонатой Оп. 1.

Первая соната ещё не самостоятельна по стилю. В ней ощутимы влияния романтической музыки Рахманинова, Шумана. Порывистая потетика первой сонаты - не столько голос прокофьевской индивидуальности, сколько результат академического воспитания, школы. Черты "настоящего" прокофьевского стиля лишь робко пробиваются в отдельных мелодических и гармонических оборотах. В некоторых эпизодах сонаты можно расслышать предвестники кое-каких произведений "раннего" Прокофьева.

Тем не менее соната написана искренне, с большим эмоциональным подъёмом и увлечением. В сонате чувствуется молодой горячий темперамент, подкупает полнокровное мелодическое дыхание, романтический порыв.

Вторая соната, ре минор, закончена в 1912 году. Она была написана, когда Прокофьев как композитор уже окончил консерваторию, и исполнена автором впервые в Малом зале Московской консерватории 5 февраля 1914 года. Соната посвящена молодому пианисту Максимилиану Анатольевичу Шмидтгофу, ближайшему другу Прокофьева по консерватории. В этот период многие произведения Прокофьева, задуманные как миниатюры, приобретали крупные формы: небольшое концертно превратилось в первый фортепианный концерт, концертно для скрипки стало первым скрипичным концертом. Кроме того вслед за одночастными произведениями возникали многочастные: четырёхчастная вторая, после одночастного первого концерта для фортепиано - четырёхчастный второй. Всё это говорило о превращении Прокофьева в мастера крупных инструментальных форм.

Вторая соната явилась выдающимся сочинением среди произведений раннего периода, в нём уже содержатся многие характернейшие черты прокофьевского стиля. Вторая соната Прокофьева - не соната-сказка, не соната-поэма, а соната в её классическом виде. Классическая объективность, ясность - существенная отличительная сторона прокофьевского таланта, и она ясно чувствуется в этом произведении.

Волевой напор, стремительный натиск, "железная" токатность, злая ирония, шутовская танцевальность, искренняя, но без преувеличенной экспрессии лирика, причудливая, добрая фантастика - эти характернейшие образы Прокофьева обнаруживаются во второй сонате. Во всём произведении ощущается характерный прокофьевский почерк: броские определённые вступления тем, их решительная, уверенная смена, чёткие, резкие грани разделов, ясная, кристаллическая форма целого.

Третья соната посвящена Б.Верину. Она среди других фортепианных сонат Прокофьева выделяется наиболее открытой передачей напряженного, бурно взволнованного чувства. По своему построению - в одной части - и по общему

характеру музыки эта соната близка первой, но она гораздо более динамична и сжата по времени. Эта соната, по сравнению с прокофьевской музыкой дальнейшего времени, с её романтически более открытой захватывающей эмоциональностью, также самая романтическая соната по форме.

Музыкальное развитие в ней гораздо более непрерывное, чем например, в последующих сонатах.

Трёхчастная четвёртая соната, завершающая период ранних, минорных сонат, даёт представление о новых сторонах прокофьевского инструментального творчества. Четвёртая соната лишена порывистой страстности третьей, выдержана в более спокойных тонах.

Интересно в этом плане сравнение кульминаций в различных прокофьевских сочинениях. Кульминации являются одним из наиболее показательных моментов для характеристики фортепианного стиля композитора, раскрывают суть всего действия и служат результатом многослойного психологического процесса. Поэтому, хотя кульминации в фортепианных сочинениях Прокофьева различны по своей образной направленности, продолжительности, интенсивности, они рождены в чём-то сходными эмоциональными явлениями. При значительной многогранности каждого кульминационного эпизода, пожалуй, самый высший "слог" его - это бунтарская пламенность протеста, неугасимая страстность мятежа, что во многом определило психологическую драматургию, внутреннюю архитектуру сонатных циклов Прокофьева.

Решающее столкновение "добра и зла" совершается всегда в первых же частях. Тем самым устанавливается смысл последующего развития конфликта и становится понятным, почему силам отрицательным и опасным наносится непоправимый удар. Действительно, в дальнейших внутренних процессах влияние их ослаблено, а часто и вовсе подорвано. Во вторых, третьих, четвёртых частях сонат и концертов обычно наблюдается лишь быстро гаснущие конфликтные вспышки. Тёмные силы, потерпев поражение, меняют своё обличье и свою тактику.

Подавляющему большинству кульминаций прокофьевских произведений свойственна ярко выраженная активность, иногда гневная решительность, волевой напор. Таков кульминационный эпизод в *cis-moll* первой части Второй сонаты с его "железным" маршевым ритмом и решающей остановкой на самом остром в гармоническом отношении аккорде.

В настороженной и затаённо грозной атмосфере первой части Четвёртой сонаты спонтанно рождается вспышка бодрой уверенности, как радостный и отважный призыв. Но это чувство насыщено также и дерзкой активностью, суровым упорством.

Пятая соната до мажор, написанная в заграничный период написана в 1923 году в Германии. Она как и многие другие произведения этого периода отмечена чертами усложнённости музыкального языка, в них не столь ясно слышится русское начало. Порой кажется, что творческая мысль композитора как бы сохнет и холодеет, черты экспериментаторства иногда начинают преобладать над непосредственной эмоциональностью. Эта соната имеет две редакции. Прокофьев не раз высказывал своё удовлетворение тем, что он переделал пятую сонату. Он смягчил многие жёсткости звучания.

Шестая, седьмая и восьмая сонаты занимают центральное место среди фортепианных сонат Прокофьева. Созданные в период наивысшего расцвета его творчества, они концентрируют в себе лучшие черты прокофьевского стиля.

Надо отметить, что вообще вторая половина 30-х годов и 40-е годы приносят одно за другим ряд лучших сочинений композитора - балеты "Ромео и Джульетта", "Золушка", оперы "Семён Котко", "Обручение в монастыре", "Война и мир", кантаты "Александр Невский", "Здравница", "Расцветай могучий край", Пятую и Шестую симфонии, Симфоническую сказку "Петя и волк", Второй концерт для скрипки с оркестром, 2 скрипичные сонаты, второй квартет и другие прекрасные произведения.

Эти сонаты являются своеобразным циклом. Конечно, каждая из них - отдельное, совершенно самостоятельное и своеобразное сочинение, но они в то же время внутренне родственны друг другу. Общим является для всех них прежде

всего грандиозность замысла каждой. Грандиозность замысла внешне выражается в огромных масштабах каждой из сонат. Объединяет их также сочность, острота, яркость великолепных контрастных образов, по-русски широкий размах их сопоставления и развития. Ощущение полноты сил, бьющей через край жизни в соединении с обычной для Прокофьева точностью и прямотой высказывания проявляются как в образах стремительной динамики, так и в юмористических или саркастических чертах, а также в моментах лирической сосредоточенности. Эти общие черты сближают шестую, седьмую и восьмую сонаты. Из фортепианных сонат они наиболее глубокие и значительные.

Шестая соната, ля мажор, в четырёх частях, закончена композитором в Москве. И исполнена С.С.Прокофьевым по радио, и немного времени спустя шестую сонату включил в свой репертуар С.Т.Рихтер.

В этом произведении ярко проявились характерные черты зрелого прокофьевского стиля: несокрушимый волевой подъём, проникновенная углублённая лирика, резкое столкновение противоположных образов.

Шестая соната - произведение чрезвычайно смелое как по своему образному содержанию, так и по музыкально-выразительным средствам. Сам Прокофьев говорил, что он выбрал для этого сочинения "язык несколько более сложный". Прокофьев не прибегает ни к использованию народных тем, ни к другим приёмам, специально направленным на создание национального колорита. И тем не менее в этом произведении чувствуется русское начало, позволяющее связать прокофьевскую музыку с национальными традициями русской музыки.

Седьмая соната (по выражению Прокофьева) возникла "сама собой" за несколько дней. На концепции седьмой сонаты лежит печать суровых испытаний военных лет. Идея седьмой сонаты вырисовывается как развитие от тревоги и ужасных потрясении к мощному победному натиску.

Сам Прокофьев считал, что седьмая соната и некоторые другие его произведения, при своём их различии "объединены одной идеей - они говорят о человеке и созданы для него". Впервые исполнения С.Т.Рихтером, вызвала восторженные отклики в печати.

Достоинo увенчивает триаду восьмая соната, одна из вершин фортепианной музыки Прокофьева, "монументальное сочинение, по форме близкое симфонии, полное глубоких философских общений". Она впервые прозвучала в исполнении Э.Г.Гилельса на открытом концерте в Москве 30 декабря 1944 года. Прокофьев посвятил ее М.А.Мендельсон. По композиции она очень необычна. Начинается медленной лирической музыкой - факт не случайный и знаменательный. Вообще лирика занимала весьма скромное место в его произведениях в начале творческого пути. Но с течением времени лирическая сторона занимала всё большее место в его творчестве и вряд ли будет большим преувеличением сказать, что в послевоенные годы эта линия стала ведущей. Лирика Прокофьева лишена даже намёка на чувствительность, ей чужда также увственность.

Прокофьевская лирика всегда сдержана во внешнем проявлении, она внутренне строга и как-то по-особому "чиста".

В произведениях относящихся к разным творческим периодам, мы находим самые разнообразные оттенки лирики. В сонатах зрелого и позднего периодов лирика занимает всё более выжное место. Восьмая соната, по словам автора, "преимущественно лирического характера".

Роль лирического начала ещё более велика в девятой сонате. Посвящена она С.Т.Рихтеру. Она впервые была исполнена Рихтером в день 60-летия Прокофьева на торжественном вечере.

Четырёхчастная девятая соната, до мажор, не поражает колоссальным размахом, обострённостью контрастов, напряжённой экспрессией, как предшествующие три сонаты. Её мир совсем иной: это мир задушевной чистой лирики, мягкого юмора, возвышенных светлых звучаний. То, что Прокофьев писал девятую сонату на Николиной горе, где в своё время охотно бывали Чехов и Левитан, и она словно овеяна красотой среднерусской природы, которую Прокофьев горячо любил, сказалось на музыке. Такого лирического образа - статического, отрешённого, как бы слившегося с природой, воздухом - ещё не встречалось в сонатах.

В сонатах Прокофьева используется богатейшая палитра звуковых красок и обилие разнообразных, подчас необычайных, прианистических приёмов. Икогда ранее, до Прокофьева, рука пианиста не вонзалась в клавиатуру с такой хваткой, покрывая все диапазоны и регистры. Из недр инструмента одновременно не вырывались подобные звуковые массы, угрожая аккордовым гулом такой мощи. Передать боль, гнев, несогласие, "железную" решительность столь обнажено, прямо и беспощадно - это задача не стояла перед другими композиторами до Прокофьева. Свои идеи он высказывал звучаниями пронзительными до жестокости, порой упрощенно-примитивными, временами усложнёнными, с оглушающими акцентами-ударами тяжёлых аккордовых сгустков, особо дерзкой энергией звуковысекания.

Рояль преобразился. Никогда он ещё так не стонал, не бушевал, извергая ливни гудящих и звенящих звуков.

В лирике Прокофьева обязательны переходы к моментам активно-наступательным, пугающим своей угловатой причудливостью. Зачастую "страшное" принимает сказочно-волшебный образ. И это свойственно вообще музыке Прокофьева. Хорошо известные страницы медленных частей Второй, Четвёртой сонат, первых трёх фортепианных концертов.

Сочетание внезапности взрывов-смещений и неотступного, натиска последовательно пронизывает, например, всю Вторую фортепианную сонату.

Первая часть Седьмой сонаты наэлектризована постоянными вспышками зловещей нервной энергии. Драматическая активность которую мы отметили как ведущую в кульминационных эпизодах музыки Прокофьева, пронизывает и все его основные образы, в которых зачастую скрещивается множество эмоциональных плоскостей. Идея неукоснительного наращивания напряжённости существенна и для построения таких произведений, как "Наваждение", Токката, третий из "Сарказмов", "Меркуцио" из сюиты "Ромео и Джульетта", скерцо a-moll Op.12, пятнадцатая пьеса цикла "Мимолётности".

Ярким примером использования Прокофьевым приёма *ostinato* служит фортепианная каденция - разработка Второго концерта. Но не менее интенсивно

там проявляет себя и приём неожиданности в необычности контраста главной и побочной партий в первой части, в быстроте спада напряжения в разработке и внезапности возврата к первоначальному элегически-сказовому образу.

Эти же тенденции сквозят и в образах праздничного ликования, развесёлой гульбы с народной пляской под гармошку, звоном балалаек, лихим посвистом деревенских духовых инструментов. Это финалы Третьего, Пятого концертов, Второй и Седьмой сонат.

Тенденция к остинатности заложена в самой фактуре. Очень распространены настойчивые репетиции резко звучащих отрывистых аккордов и отдельных звуков. Излюбленными оказываются повторения гармонически сложных комплексов, громоздких и терпких по окраске. Подчас ткань становится разрежённой, оголённой до примитива - в финале Шестой сонаты. Сколько раз в подобных пьесах в аккомпанименте повторяется какой-либо аккорд или краткая фигурация, удерживается одна ритмическая формула (Мимолётности No. 5, 11, 14, скерцо из Второй и Шестой сонат, Второго концерта). "Идея натиска" воплощается нередко посредством повторения одинаковых по длительности созвучий, представляющих собой характерную мелодико-гармоническую последовательность, законченную по рисунку (концовка крайних разделов скерцо Второй сонаты, финалы Седьмой и Восьмой сонат).

Из идеи натиска и родилась у композитора токкатность как одна из разновидностей быстрого остинатно-моторного движения. Она стала своего рода символом энергии, бурлящего потока жизни, быстронесущего бега времени, вечного движения. Причём прокофьевская токкатность сопровождается причудливой ритмической акцентировкой, резкими гармоническими оборотами, базируется на новаторском интонационном строе, и обретает черты быстрого марша. Это Первый и Второй концерты (скерцо, ряд эпизодов финала), главную партию и коду первой части, вторую и пятую вариации в средней части Третьего концерта, Токкату из Пятого концерта. Начиная со скерцо и финала Второй сонаты, сочинения данного жанра обильно насыщены токкатными эпизодами. Напомним и о Третьей сонате, о финалах Шестой, Седьмой и Восьмой сонат, о третьей и четвёртой частях последней сонаты.

Эффективными средствами создания в музыке Прокофьева острой характерности служат смещения метроритмических ударений, перебои регулярности чередования сильных и слабых долей, появление усечённых или, наоборот, удлинённых тактов; акцентировка взламывающая инерцию однородной метроритмической пульсации; прихотливая, капризно-утончённая "игра" штрихов.

К числу самобытных черт лиризма Прокофьева, еще нами не отмеченных, относится переход от состояний грозных к доверчиво-наивным. Это контрасты главных и побочных партий в экспозициях Второй, Третьей, Шестой, Седьмой, Восьмой сонат, в коде Второго концерта.

В ряде сочинений Прокофьева ясно различимы два полюса, свойственные лирической среде чувств. Для первого характерно погружение в области возвышенно-чистые. Это и фрагменты медленной части Четвёртой сонаты, связующие партии первой части Восьмой сонаты,. Кажется в эти мгновения открывается нечто особо интимное, личное, - затаённость которые сопутствуют этим настроениям. Такие эпизоды у Прокофьева зачастую озарены фантастическим светом, в них есть нечто сказочное.

Другой полюс представляют активные лирические образы; вольное и широкое выявление чувств (разработка Третьей сонаты, медленная часть Первого, финал Третьего концертов, "Гадкий утёнок", последняя Песня без слов). Встречаются и испуганные, робкие образы, возникающие как последствия драматических событий, разыгравшихся в главных партиях некоторых сонат и концертов. Не сострадание ли к немощному, хилому и болезненному высказывается в такие минуты - столько чудится тогда и сердечного внимания, тепла, а одновременно и создаётся ощущение чего-то ущербного, жалкого, покорного. Это одна из линий образности "Гадкого утёнка" или Пятой сонаты (Вторая часть и побочная партия первой части).

Часто различные психологические мотивы переплетаются весьма сложно. Порою нежные мягкие чувства содержат определённую "дозу" шаловливой радости, выражаемой с улыбкой и лёгкой грацией. Чрезвычайно распространены переходы от светлой, иногда печальной задумчивости к скерциозности. Например, разработка первой части Второй сонаты, изменения внутри побочной партии

Третьей сонаты, переход от побочной партии к разработке в финале Четвёртой сонаты. Разные виды построений как бы суммируются, сливаясь в некое целое приобретающее черты чистой, спокойной мечтательности и шутливости. Такой эмоциональный синтез имеется в первой части Девятой, в финале Четвёртой, второй части Шестой сонат, в теме и первой вариации Третьего концерта.

Во многие фортепианные произведения Прокофьев включает этюдообразные ("ганонные") пассажи - диатонические гаммы или арпеджио в натуральном виде. Довольно многочисленны формы более умеренного проявления весёлых настроений. Им часто присущ оттенок вкрадчивости, затаённости. Это и ирония тихая, то добродушная, то язвительная. Будто человек подсмеивается, подтрунивает над кем-то или над чем-то. Но в иных случаях от таких, казалось бы, сдержанно-юмористических мест веет недобрым. Побочная партия Второго концерта. Она начинается грациозно-игриво и, с элегантностью. Уже в такте 9 вспыхивают дерзкие синкопы, гармония и динамика обостряются, оркестровое сопровождение становится интенсивнее, и события принимают отнюдь не шутливый оборот. Ещё более драматично развитие изысканно-нежной и в то же время лукавой темы вариаций во второй части Третьего концерта. Первое же фортепианное соло вносит серьёзность и известную тревогу в эту ясную и спокойную атмосферу. Нечто сходное происходит и в побочной партии первой части Третьего концерта или в романсе "Кудесник" Солнечный колорит крайних частей Пятой сонаты вскоре же начинает затуманиваться набегающими облаками сумрачных предчувствий. Беззаботное веселье финала Восьмой или второй части Девятой сонат быстро прекращается резкими вторжениями мрачных образов. И эта последовательность повторяется там не однажды.

Таковы, коротко, нередко черты наиболее типичных состояний веселья и радости в произведениях Прокофьева. Любопытно, что их, как правило, можно в той или иной комбинации встретить и во многих других сочинениях композитора. Например, в "Сарказмах" есть и мощная бунтарская радость (реприза третьего "Сарказма") и беспощадная ирония (первая пьеса) и веселье неистовое (четвёртый и пятый "Сарказмы"), и лёгкий или жалобный юмор в последних двух миниатюрах. В первом фортепианном концерте (исключая медленную его часть) разворачивается цепь тех же специфических эмоциональных тенденций. К такому

выводу мы придём, если проанализируем строение и других концертов Прокофьева, финалы Второй, Шестой и Девятой сонат. В последней сонате они рассеяны и по другим частям цикла. Скерцо Шестой сонаты не представляет собой исключения, хотя несколько отклоняется "от нормы" осложняющими моментами, введением эпизода тягостного характера. Скерцо Второй сонаты сливает воедино радостное возбуждение и ощущения надвигающейся тревоги.

Важно помнить, что только диалектическое единство всех важнейших внутренних импульсов в их взаимодействии и развитии способно дать наиболее верное представление о самобытности музыки Прокофьева. Каждая черта, взятая изолированно, ещё не служит исчерпывающим показателем, так как может оказаться сходной с какими-либо элементами другого творческого стиля. Но сумма эмоционально образных признаков присуща лишь облику одного творца.

Всё сказанное является в то же время раздумьем и о задачах интерпретации произведений Прокофьева. Именно стремление к глубине ощущения важнейших психологических импульсов его музыки во всём их богатстве и силе должно стать первой задачей пианиста. Необходимо чутко проследить за узловыми драматическими поворотами, прояснить их мельчайшие изгибы, воссоздать конфликтные ситуации - предмет забот интерпретатора. Вряд ли исполнение будет полноценным, если не удастся добиться рельефного и гибкого интонирования фортепианной ткани. Следует решительно избегать моторного озвучивания пассажей и многочисленных токатных эпизодов - этого недостатка, свойственного некоторым молодым пианистам. Следует помнить, что у Прокофьева торжествует моцартовский принцип подхода к пассажи: интонационного его расчленения и произнесения на быстрой мелодии.

Пианиста подстерегают и другие трудности. Так, если он не услышит бесконечного звукового разнообразия в музыке Прокофьева, её поражающей красочности и живописности, игра его обесцветится и потускнеет. Особая проблема звуковых характеристик встаёт при воплощении негативных образов. Слушая молодых пианистов, нередко возникает вопрос: а должно ли звучание инструмента в "отрицательных" ситуациях оставаться красивыми, эстетически прекрасным? К сожалению, многие исполнители, гонясь за "масштабностью",

забывают, что звук обязан быть музыкальным звуком, а не шумом. Пианист сталкивается и с трудностями овладения тончайшими динамическими градациями в пределах *p* и *pp*. Это особо необходимо, поскольку музыка Прокофьева полна сказочности и насквозь лирична. Задушевнейшая теплота её лиризма в русском его преломлении - свойство, не всегда учитываемое юными музыкантами. Специально напомним и о необычайной важности выполнения штрихов, без чего расшифровать замысел автора не удастся. Только при реализации всех этих условий можно надеяться на воплощение музыки Прокофьева во всём её национальном очаровании.

Среди исполнителей фортепианных сонат Прокофьева - все выдающиеся советские пианисты. Один из первых - С.Е.Фейнберг, неутомимый пропагандист новой музыки, горячо поддерживавший искусство Прокофьева, посвятивший новому прокофьевскому стилю серьёзную вдумчивую статью в 1923 году, в журнале "К новым берегам". К.Н.Игумнов, Г.Г.Нейгауз, М.В.Юдина, В.В.Софроницкий - все они неоднократно включали в свои программы сонаты Прокофьева. Софроницкий играет Прокофьева с 20-х годов. Оба музыканта близко познакомились в Париже; в 1929 году они выступали там с исполнением на двух фортепиано сюиты из вальсов Шуберта в обработке Прокофьева. Прокофьевские вторая, третья, седьмая сонаты давно находились в репертуаре Софроницкого.

Сонаты Прокофьева мы встречаем и в программах концертов Я.И.Зака, М.И.Гринберг, А.И.Ведерникова. В 1947 году Зак включил в свой концерт сразу пять сонат Прокофьева: вторую, третью, четвёртую, шестую, седьмую; в 1944 году Гринберг сыграла редко исполняемую пятую сонату, чем очень порадовала автора, решившего заново отредактировать это сочинение. Первым исполнителем новой редакции пятой сонаты явился Ведерников, в послевоенные годы помогавший Прокофьеву заканчивать симфонические партитуры. Ведерников переложил для фортепиано пятую и седьмую симфонии, поэму для симфонического оркестра "Встреча Волги с Доном", балет "Сказ о каменном цветке", сделал концертную обработку скерцо из пятой симфонии.

С.Т.Рихтеру и А.И.Ведерникову собирался посвятить Прокофьев свой шестой концерт для двух фортепиано и струнного оркестра.

Вторая, третья, седьмая и восьмая сонаты входили в концертный репертуар Э.Г.Гилельса. В 1943 году вслед за Рихтером Гилельс исполнил седьмую сонату. Мощная, темпераментная игра Гилельса, увлекательно и молодо передающая захватывающее движение, взрывчатую наступательную энергию прокофьевской музыки, в какой-то мере близкая манере исполнения самого Прокофьева, производила большое впечатление на автора музыки. Прокофьев, присутствовал при исполнении Гилельсом седьмой сонаты, остался очень доволен, он хотел бы слышать и следующее новое фортепианное сочинение в исполнении Гилельса. Этим следующим произведением оказалась восьмая фортепианная соната, которую Гилельс впервые сыграл в декабре 1944 года.

По свидетельству М.А.Мендельсон-Прокофьевой, не раз, возвращаясь с концертов Гилельса и Рихтера, автор музыки говорил, что "по-новому, как бы впервые, услышал своё произведение".

В огромном репертуаре С.Т.Рихтера Прокофьеву уделено значительное место. Из сонат Прокофьева Рихтер играет вторую, четвёртую, шестую, седьмую, восьмую, девятую. Рихтер - первый исполнитель седьмой и посвящённой ему девятой сонаты, а также сонаты для флейты с фортепиано вместе с флейтистом Харьковским, сонаты для виолончели - с М.Л.Растроповичем; с участием Рихтера дирижёра была впервые исполнена Ростроповичем симфония-концерт для виолончели.

В 1940 году двадцатипятилетний Рихтер впервые сыграл шестую сонату. Это выступление показало богатейшие возможности пианиста: "выдающееся событие в нашей музыкальной жизни",- так отозвалась пресса на исполнение Рихтером шестой сонаты. Таким образом, это замечательное произведение входило в репертуар крупнейшего современного пианиста, и каждое исполнение Рихтером шестой сонаты Прокофьева всякий раз становилось "выдающимся событием в нашей музыкальной жизни".

На первое исполнение седьмой сонаты Рихтером и восьмой сонаты Гилельсом с похвалой отозвался Прокофьев, отметивший, что пианисты играли "с пониманием и блеском".

В 1946 году Рихтер в честь 55-летия Прокофьева исполнил в концерте всю грандиозную сонатную триаду - шестую, седьмую, и восьмую сонаты. С седьмой сонатой Рихтер выступал на вечере памяти Прокофьева 21 марта 1953 года.

Для многих людей, знающих музыку Прокофьева, Рихтер явился первооткрывателем глубин серьезной, целомудренной лирики Прокофьева, в частности лирики его зрелых и поздней сонат. По признанию Рихтера, ему особенно дороги две последние - монументальная восьмая и внешне скромная, камерная, но с большим внутренним содержанием девятая.

"Каждое исполнение этой сонаты, - писал он о восьмой,- является большим событием в моей артистической жизни".

## **Используемая литература**

1. М.Смирнов. Об исполнении фортепианных произведений С.С.Прокофьева
2. В.Дельсон. Фортепианные концерты. Фортепианные сонаты
3. Е.Г.Сорокин и В.А.Ерохин. С.С.Прокофьев (1891-1991). Письма, дневники, беседы, воспоминания
4. В.Холопова, Ю.Холопов. Фортепианные сонаты С.С.Прокофьева