

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
«Петрозаводская государственная консерватория имени А.К. Глазунова»

Исполнительский факультет
Кафедра специального фортепиано

Допущено к защите на ГИА
заведующий кафедрой –
заслуженный деятель искусств России, профессор
Портной В. С.

подпись:
дата:

Гребнев Михаил Константинович

**ЖАНР ФОРТЕПИАННОГО КОНЦЕРТА
В ТВОРЧЕСТВЕ С. С. ПРОКОФЬЕВА НА ПРИМЕРЕ
КОНЦЕРТА ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №1**

Выпускная квалификационная работа

Реферат по дисциплине
«Музыкальное исполнительство и педагогика»
студента 5 курса очной формы обучения
53.05.01 Искусство концертного исполнительства
специализация
«Фортепиано»

Научный руководитель –
Старший преподаватель кафедры специального фортепиано
Ершов Д. Е.

Рецензент –
Преподаватель детской хоровой школы г. Петрозаводска,
Заслуженный работник культуры Республики Карелия
Курилина Л. Н.

Петрозаводск

2024

Оглавление

Введение	3
Фортепианное творчество С. С. Прокофьева	5
Фортепианный концерт в творчестве С. С. Прокофьева	10
Исполнительский анализ концерта для фортепиано с оркестром №1...	18
Заключение	33
Список литературы	34

Введение

Музыка Сергея Прокофьева, великого русского композитора XX века, очень популярна и востребована среди современных исполнителей по многим причинам – она сочетает в себе элементы классической традиции с современными звуковыми и художественными течениями, уникальную энергию, изысканную мелодику и оригинальные акустические решения. Всё это делает его творчество актуальным и интересным для слушателей и исполнителей всех времен. Одно из наиболее известных сочинений композитора – Первый фортепианный концерт, который занимает почетное место в истории мировой культуры и привлекает большое количество пианистов со всего мира своей лаконичностью и эффектностью.

Объект исследования: творчество С. С. Прокофьева.

Предмет исследования: фортепианные концерты С. С. Прокофьева.

Цель дипломной работы: исследование основных стилевых особенностей фортепианного творчества С. С. Прокофьева в жанре фортепианного концерта на примере Концерта для фортепиано с оркестром №1.

В основные **задачи** работы входит:

1. Изучить стиль фортепианного творчества С. С. Прокофьева.
2. Рассмотреть характерные особенности фортепианных концертов С. С. Прокофьева с точки зрения исполнителя.
3. Проанализировать основные музыкальные средства выразительности в концерте для фортепиано с оркестром №1.

Степень изученности. Существует немного трудов, связанных непосредственно с исследованием Первого фортепианного концерта Сергея Прокофьева, но он довольно подробно рассматривается в работах музыковедов, посвященных фортепианному творчеству композитора.

Методологическим фундаментом работы послужили труд Дельсона Виктора Юльевича «Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева», который стал отправной точкой при создании дипломной работы, и диссертация Нелли Яковлевны Кравец «Инструментальные концерты Прокофьева».

В *структуру* дипломной работы входят: введение, три главы и заключение. Во введении формируются цели, задачи, степень изученности. В первой главе рассматривается фортепианное творчество С. С. Прокофьева с точки зрения характеристики его композиторского стиля. Вторая глава посвящена фортепианным концертам Прокофьева. В третьей главе – исполнительский анализ концерта для фортепиано с оркестром №1.

Фортепианное творчество С. С. Прокофьева

Сергей Сергеевич Прокофьев – один из наиболее выдающихся русских и советских композиторов XX века, создававший произведения для фортепиано на протяжении всего своего творческого пути. Его связь с этим инструментом была неразрывной, поскольку он сам являлся первоклассным пианистом-виртуозом – эти две ипостаси в творчестве музыканта были неотделимы друг от друга. Как «Прокофьев-пианист» он мастерски чувствовал специфику инструмента, а как «Прокофьев-композитор» легко воплощал все свои замыслы и идеи. Именно фортепианное творчество способствовало формированию его своеобразного и уникального стиля.

Своими фортепианными сочинениями Прокофьев привнес в музыкальную культуру XX века нечто новое, свежее. Заразительная энергия, радость, юношеское ликование и оптимизм в ранних фортепианных произведениях композитора переплетались с искренней лирикой. Все эти черты нашли отражение в его более позднем, советском творчестве.

Одним из ключевых аспектов уникальности стиля Прокофьева стало то, что «композитор показал богатые возможности музыки для этого инструмента на пути взаимовлияния жанров. Так, например, воздействие симфонической, а особенно театральной музыки на фортепианную ни у кого не оказалось столь благотворно, как у Прокофьева; в то же время фортепианный жанр всецело сохранил свою инструментальную специфику» [2, с. 9].

Несмотря на самобытность и новизну стиля, Прокофьев опирался на основы, заложенные в народном песенном творчестве, и традиции «кучкистов». Помимо этого, на него оказали влияние характерные черты европейской академической музыки XVIII – начала XIX веков, и такие композиторы как Й. Гайдн, Л. Бетховен и отчасти Д. Скарлатти. В. Ю. Дельсон подмечал, что «всегда Прокофьев оставался верен своему творческому принципу: опираться на традиции лишь для дальнейшего

движения вперед, новаторски переосмысливать их и оставаться до конца художником своего времени, своего народа» [2, с. 10].

Первые сочинения были созданы Прокофьевым еще в годы детства. Самое раннее фортепианное произведение композитор сочинил в возрасте пяти лет – пьесу «Индийский галоп». В течение своего творческого пути композитор создал 9 сонат для фортепиано, 3 сонатины, 6 фортепианных циклов («Детская музыка», «Сказки старой бабушки», «Мимолётности», «Сарказмы» и др.), множество пьес (например, Токката *d-moll* op. 11), 5 концертов для фортепиано с оркестром и 50 транскрипций, в большей степени, своих же симфонических произведений.

Фортепианное письмо Прокофьева отличается конкретикой, действенностью, энергичностью, оно привлекает внимание с первых звуков. Такой новаторский стиль стал противопоставлением пианизму романтиков и импрессионистов несмотря на то, что композитор все равно заимствовал и развивал определенные приемы письма Ф. Листа, Р. Шумана, М. Равеля и др.

Например, в произведениях Прокофьева нередко встречаются яркие и эффектные гаммы, которые часто исполняются *glissando* или *quasi glissando*. Стоит отметить, что для достижения максимального темпа сам автор рекомендует играть их пятипальцевыми позициями, подкладывая первый палец после пятого при движении вверх, и наоборот при движении вниз. Также, часто композитор прибегает к последовательностям, берущим свои корни от классических альбертиевых басов, расширяя диапазон от квинты до децимы и дальше.

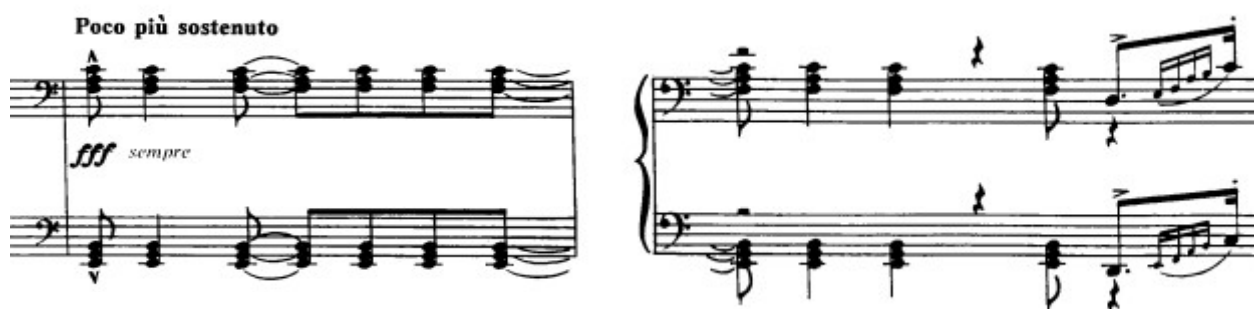
Говоря о письме Прокофьева, нельзя не упомянуть фортепианную фактуру. Главное место, конечно же, занимает аккордовое письмо. Мастерским использованием данного вида фактуры композитор очень «конкретно» проявлял образы – например, острые и звонкие аккорды в Сарказме №5 (пример 1) или оглушающие в Сарказме №4 (пример 2)

передавали механическое движение, колкие саркастические насмешки, приближение злых сил.

Пример 1. С. Прокофьев. «Сарказмы» №5, тт. 1-3



Пример 2. С. Прокофьев. «Сарказмы» №4, тт. 14-15



Можно привести примеры и других видов аккордового письма. Например, мистический хорал в Мимолетностях №1 (пример 3), или аккорды *arpeggiato* в Мимолетностях №7 (пример 4), изображающие арфообразную фактуру.

Пример 3. С. Прокофьев «Мимолетности» №1, тт. 1-5



Пример 4. С. Прокофьев «Мимолетности» №7, тт. 7-9



Прокофьев обогащал палитру музыкальных красок путем постоянного поиска новых средств выразительности. В его музыке прослеживается игра динамикой (охватывание и противопоставление крайне диаметральных видов звучности, от нескольких *piano* до множества *forte*), артикуляцией (артикуляция, штрихи, по мнению Прокофьева – очень важный способ достижения контраста: от принципиального *non legato*, острого *staccato*, *stacatissimo*, бравурного *martellato* до мягкого, широкого *legato*, *tenuto*), регистрами (композитор не боялся расширять диапазон для достижения контраста и расслоения фактуры, он старался охватить все регистры, продемонстрировать богатство звучания инструмента, раскрыть новые сочетания), педализацией (от полного отсутствия педали до длинной, глубокой, накладывающей гармонии друг на друга, как мазки на полотнах импрессионистов).

Говоря о музыке Прокофьева, нельзя не упомянуть ритм. Он является не только каркасом и основой музыкальной структуры, но и мощным средством выразительности, выделяющим уникальный стиль композитора. Регулярно-акцентная ритмика стала важной характеристикой музыки С. Прокофьева. Однако стоит отметить, что данный вид ритмики не преобладает абсолютно везде – поскольку музыка является «живым организмом», ритм её насыщен конфликтами, нерегулярностью. Акценты, проставленные композитором, обозначают именно интонационные, характерные ударения, которые редко совпадают с метром. В. Н. Холопова отмечала, что «Индивидуальная черта прокофьевской ритмики – в

подчеркивании регулярности и акцентности, в доведении этих принципов до высших, даже предельных ступеней» [6, с. 231].

Важнейший эстетический элемент фортепианного стиля С. Прокофьева кроется в его личности. Речь об оптимистическом, энергичном, светлом, волевом устремлении музыки, отражающем вектор развития характера композитора. Будет ли то буйно дикий, «скифский» пляс неумных сил, или улыбчивое, весеннее цветение чувств, или задорный юмор, детские шалости и смех в образах и языке его произведений, – все это различные аспекты радостной веры в человека, в его творческую жизнь и право на счастье; веры в красоту и бессмертие его мечты, в неуклонное приближение к идеалу. Н. Я. Мясковский подмечал, что «с симфонической эстрады, словно требование самой жизни, уже прозвучал отрезвляющий голос молодого Прокофьева...» [4, с. 97].

Все вышеупомянутое послужило фундаментом музыкального языка композитора. Неустанное стремление к новому и современному побуждало его ко все новым экспериментам и исканиям. Фортепианное творчество Сергея Сергеевича Прокофьева – великое и бессмертное наследие как русской, так и мировой музыкальной культуры.

Фортепианный концерт в творчестве С. С. Прокофьева

Еще в годы обучения в консерватории Сергей Прокофьев заинтересовался новым для себя жанром музыки – фортепианным концертом. Молодого композитора интересовали масштаб, возможности, простор для реализации своих амбиций. Он писал, что ему всегда были близки концерты Бетховена, Листа, Римского-Корсакова, первый концерт Чайковского, второй и четвертый концерты Сен-Санса, Рахманинова, при том, что к концертам Шопена, Шумана, Брамса он относился более прохладно, считал их пьесами для фортепиано, к которым затем был приписан оркестр. Так, под влиянием ряда великих композиторов и их произведений в данном жанре, Прокофьев подошел к созданию своих концертов для фортепиано с оркестром.

В течение своего творческого пути С. С. Прокофьев написал 5 фортепианных концертов. Их объединяет общая концепция – свободная трактовка жанра и формы. Помимо этого, композитор так же творчески подошел и к языку – как музыкальному, так и пианистическому. Каждый концерт уникален и основывается на оригинальных приемах и принципах.

Как верно подмечала Н. Я. Кравец, «Природа концертного стиля Прокофьева тесно связана с театральностью: именно с таких позиций можно воспринимать вступление, которое Прокофьев использовал лишь в трех (из девяти) сочинениях <...> В этих “заставках” как бы оживали некоторые принципы старинных театральных вступлений – фанфар, предвещающих начало праздничного зрелища (концерты Чайковского, Грига, Шумана)» [3, с. 102].

Первый концерт для фортепиано с оркестром *Des-dur*, op. 10 Прокофьев начал сочинять еще в 1910 году, но интенсивно подошел к процессу создания в 1911–1912 годах в Петербурге. Концерт впервые был исполнен на большой сцене самим композитором 7 августа 1912 года в Москве под управлением дирижера К. С. Сараджаева.

Концерт написан в одночастной форме, свободной от традиционных рамок, схем (по аналогии с концертами Листа и Вторым концертом Равеля). Однако в этой одночастной структуре хорошо прослеживаются 4 раздела, словно 4 части. Первая часть – *Allegro Briosso*, вторая – *Andante Assai*, третья – скерцо (*Allegro scherzando*) и четвертая – финал (*Pochissimo meno mosso*).

Тема вступления открывает «занавес», звучит как волевой гимн нового времени, провозглашая новую музыкальную эпоху, в которой Прокофьев становится как будто глашатаем. Тема звучит, как «закон», очень решительно и смело (пример 5).

Пример 5. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1 *Des-dur*,
mm. 1-6



Завершается концерт этой же темой, словно создавая арку из конца в начало, но звучит она уже более победно, с ликующим свистом. Однако, при всём своем пафосе, в концерте присутствуют и романтические черты, и поэтическая лирика (эпизод *Andante Assai*), которые очень гармонично вплетаются в музыкальную ткань. Более подробно рассмотрим этот концерт с точки зрения исполнительского анализа в третьей главе нашей работы.

Второй концерт для фортепиано с оркестром *g-moll*, op. 16 был создан почти сразу после первого, в 1912–1913 годах, и отличается более прогрессивными, новаторскими художественными замыслами, при этом как бы продолжая и совершенствуя идеи, заложенные Первым концертом. Здесь Прокофьев предстает перед нами уже более зрелым композитором. «Резкая конфликтность образов доведена здесь уже до предела. С одной стороны, во Втором концерте богато раскрылся многогранный лиризм Прокофьева, проявились черты своеобразной романтической приподнятости и даже романтического неистовства, с другой элементы подчеркнутой жесткости, “варварства” и первобытного “скифства”» [2, С. 116–117].

Впервые концерт был исполнен так же автором в Павловске (под Петербургом) 23 августа 1913 года. Премьера была скандальной, и «освещалась академически настроенной печатью как “дебют фортепианного кубиста и футуриста”» [2, с. 117].

Второй концерт написан в четырехчастной классической форме, хотя и здесь Прокофьев привнес в структуру нечто необычное. Первая часть (*пример 6*) соединяет в себе черты сонатной формы без репризы и трехчастной формы – реприза сжата, и в ней отсутствует побочная партия, а разработка, почти полностью представленная фортепианной каденцией солиста, начинается с проведения главной темы в основной тональности. К тому же, особенно значительную роль в концерте приобретает принцип вариационности, как известно в дальнейшем ставший основным творческим приемом симфонизма Прокофьева. В форме вариации изложены побочная партия первой части, тема средней части в интермеццо и темы финала.

Пример 6. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №2 g-moll,

1 часть, мт. 4-6



Второй концерт – одно из ключевых произведений в становлении композитора, в его творческом пути.

Третий концерт для фортепиано с оркестром *C-dur*, ор. 26 создавался Прокофьевым в течение нескольких лет, с 1913 по осень 1921 года (в 1913 году была записана тема для вариаций второй части, в 1916–1917 – вступление и главная партия первой части, две вариации к теме второй части, в 1918 – темы финала). Концерт тесно связан с широтой русского мелоса, с русским духом.

Как писал В. Ю. Дельсон, «Хотя в Третьем концерте Прокофьева и нет фольклорных цитат, он обладает чертами подлинно русской народности. Это сказывается в строении тем, в вариантно попевочных приемах развертывания, характерных для русских протяжных песен, в орнаментальных фигурациях и подголосочных проведениях, в характере гармонии, нередко связанной с ладами старинных народных песен (в частности, в прозрачной диатонике, близкой русскому переменному ладу)» [2, с. 129].

Концерт по форме – трехчастный. Первая часть начинается вступлением соло кларнета (*пример 7*), оно по-своему трогает душу своей простотой и лирикой. Здесь Прокофьев прибегает к совершенно иному типу вступления, по сравнению с предыдущими концертами. «Оно уже значительно меньше по размерам, но приобретает более тесную связь с последующим развитием. <...> Печальная одноголосная мелодия в народном духе у кларнета меньше всего связывается в нашем представлении с шумной праздничной “заставкой”, привлекающей внимание слушателя. <...> Кроме того, данная тема появляется в концерте еще раз в финале. Тем самым, как бы протягивается арка от начала к концу, что также создает стройность композиции» [3, с. 106].

Пример 7. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №3 C-dur, 1 часть, вступление, мт. 1-3



Во вступлении концерта вновь прослеживается театральность. Сразу после широкой распевной мелодии её сменяют фигуры струнных, вызывающие ассоциацию открывающегося занавеса в театре (*пример 8*).

Пример 8. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №3 C-dur, 1 часть, вступление, мт. 11-12



Следом за стремительным взлетом возникает главная партия у фортепиано (*пример 9*), которая контрастирует с распевным вступлением. Высвобождается чеканный ритм.

Пример 9. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №3 C-dur, 1 часть, ГП, мт. 15-16



Третий концерт Прокофьева звучит, как гимн свету и молодости. Контрастность образов – от лирических, по-русски богатырских, до почти фантастических, гротескных – создает театральную «картинку» действия. Концерт входит в золотой репертуар пианистов, часто исполняется, и любим публикой.

Четвертый концерт для фортепиано с оркестром *B-dur*, ор. 53 был сочинен в 1931 году в Париже по заказу австрийского пианиста Пауля Витгенштейна. Партия фортепиано в концерте написана для левой руки.

«Потеряв правую руку на фронте, Витгенштейн сосредоточил всю энергию на развитии левой, а свои денежные возможности – на заказе концертного репертуара. Так появились на свет “одноручные”, сочиненные специально для Витгенштейна, “Симфонические этюды” Рихарда Штрауса, затем концерт Мориса Равеля и, наконец, Прокофьева. Однако Витгенштейн нашел концерт слишком сложным и никогда не играл» [2, с. 141].

Сам Прокофьев никогда не исполнял свой леворучный концерт и относился к нему двойственно и неопределенно.

Так исторически сложилось, что процесс создания произведений для одной руки имеет свои принципы и традиции. Самый главный принцип – имитировать двуручную игру путем расслоения фактуры и активного применения педализации. Однако композитор пошел по другому пути при создании данного концерта – в его сочинении показана именно «одноручность» фактуры.

Концерт состоит из четырех частей. Первая часть (*Vivace*) написана не в традиционной для классических концертов сонатной форме, а в сложной трехчастной (пример 10). Вторая (*Andante*) имеет вариационную форму. Третья (*Moderato*) – сонатная форма. Четвертая (*Vivace*), словно арка, возвращает в первоначальное движение первой части.

Пример 10. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №4 B-dur,
1 часть, м. 1-3



Пятый концерт для фортепиано с оркестром G-dur, op. 55 был создан в 1932 году. Премьера состоялась в октябре 1932 года, под руководством дирижера Вильгельма Фуртвенглера.

На протяжении всего творческого пути Прокофьев находился в поисках, проводя эксперименты над формой и пианистическими приемами. Последний концерт композитор хотел написать легким и эффектным, но в результате получилось сочинение, которое даже самому автору показалось весьма сложным для исполнения.

Структура концерта пятичастная, но части по объему небольшие, благодаря чему он не становится более масштабным чем остальные.

Первая часть (*Allegro con brio*) – рондо-соната (пример 11). Тематизм выкристаллизовывается из вступительной фразы. В этой части фортепианная партия является главной, возвышаясь над оркестром. Она наполнена виртуозными пианистическими приемами и необычными ритмическими фигурациями. Вторая часть (*Moderato ben accentuato*) – двойные вариации. В этой части чувствуется конфликт между партией оркестра и фортепиано. Скерцозный причудливый характер в партии фортепиано отображается множеством технических приемов – *glissando*, скачки на стаккато, постоянные акценты, полиритмия и так далее. Музыка крайне иронична, саркастична. Третья часть (*Allegro con fuoco*) – Токката. Тематически материал строится на главной и побочной темах первой части, иногда копируя их. Фактура у фортепиано еще более обогащена скачками и двойными нотами. Четвертая часть (*Larghetto*) – единственная часть во всем концерте, где заметно прослеживается связь с русской песенностью. Это образ колыбельной с покачивающимся ритмом. Пятая часть (*Vivo*) – финал, написанный в сонатной форме. Он наполнен контрастами, но все они несут оптимистичный характер. Кода при помощи ритма создает атмосферу всеобщего праздника.

Концерт также завоевал любовь как публики, так и исполнителей, и вошел в репертуар пианистов всего мира.

Пример 11. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №5 G-dur,
1 часть, м. 1-3



Исполнительский анализ концерта для фортепиано с оркестром №1

Фортепианный концерт №1 *Des-dur*, op. 10 был создан Прокофьевым в 1911–1912 годах. «Публика и критика, впервые услышавшие музыку Прокофьева, были шокированы. В газетных заметках о первом исполнении шла речь о бездумности и “футбольности” музыки. Иным критикам Прокофьев казался человеком, случайно попавшим в искусство. Однако другие же отмечали новизну, самобытность музыкального языка, яркость стиля, – все говорили о молодом композиторе, как о необычайно интересном явлении в музыкальной жизни начала XX века» [5, с. 100].

Прежде, чем перейти к более подробному исполнительскому анализу, необходимо рассмотреть некоторые общие задачи, которые стоят перед пианистом при исполнении данного фортепианного концерта.

1. Звучность инструмента должна быть более выпуклой, приподнятой по динамике по сравнению с сольным исполнением, все звуковые нюансы должны быть более рельефными. Фортепиано должно не уступать по «мощи» и «масштабности» симфоническому оркестру.
2. Исполнение определенных тем должно быть приближено к оркестровым тембрам. Например, в теме вступления, где четко прослеживаются интонации призыва трубы, игра должна быть отчетливой, с острой пальцевой атакой. Также показательна тема второго раздела (*Andante Assai*), когда пианист подхватывает тему сразу после проведения её у оркестра.
3. Ритмика Прокофьева механистична и оstinатна, что требует от пианиста очень четкой артикуляции, большой выдержки и максимального самоконтроля. Любая ритмическая неточность будет заметна.

Открывает концерт «театральное» вступление с темой в партии фортепиано и *tutti* (с указанием *senza Tromboni*) у оркестра (*пример 12*). Тема звучит крайне решительно, уверенно, как манифест. Каждый подъем на

новую вершину сопровождается пунктирным отчеканиванием ритма. Завершает вступление передача темы из партии фортепиано в оркестровое *tutti* (уже с указанием *con Tromboni*). Звучность достигает трех *forte*. Помимо этого, усилению и напряжению способствуют сами гармонические последовательности, а также *ritenuto*, которое как бы «натягивает» струны до предела.

Пример 12. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 1-6



После всеобщего апофеоза, «зависающего» на фермате, следует раздел *Poco più mosso*. Партия фортепиано вступает *solo* на стремительном токкатном движении, которое охватывает почти всю клавиатуру (пример 13).

Пример 13. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 45-48



Насыщенность фактуры дополняется быстрыми стремительными пассажами в правой руке *quasi glissando*, при этом сохраняя механический ритм в левой, что держит все движение в четких оstinatных рамках (пример 14). В это же время к солисту подключается оркестр.

Пример 14. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 60-62



Все фигуры подводят к новому витку развития – полиритмическому движению 3 на 2 на *ff* (пример 15). «Полиритмические построения дуоль – триоль необходимо играть очень точно ритмически, опираясь на сильную долю. Триольные фигуры, активно устремленные вверх, отличаются остродинамическим характером и нуждаются в точном и тонком интонировании» [5, с. 102].

Пример 15. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 67-70



Постепенно все движение замирает, оркестр как бы успокаивает слушателя колыбельным остигнутым покачиванием. В следующем эпизоде *Tempo primo* музыка возвращается к исходному темпу, и у солирующего фортепиано появляется тема главной партии – прихотливая и грациозная, сочетающая пунктирный ритм и триоли (пример 16).

Пример 16. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 92-97



Контраст этой темы достигается сопоставлением мажора-минора, а также динамики *piano-pianissimo*, при сохранении ритмической и интонационной структуры. Всю эту танцевальность и изящную колкость прерывает стремительный пассаж в партии рояля на *crescendo*. Звучность за секунду взлетает к *ff*, где её тут же фанфарами подхватывает оркестр, в то время как фортепиано обогащает картину триольными пассажами вверх и вниз. Оркестр и солист сливаются в потрясающем дуэте, выводя динамику на новую ступень, после чего снова врывается тема у фортепиано. Характер ее резко меняется на решительный и победный (пример 17). Усложняется и фактура – тема звучит октавами, а не одногласно, появляются амплитудные скачки.

Пример 17. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 116-118



Очередной стремительный пассаж приводит в новый бравурный эпизод – *Piu mosso*. Движение набирает полный ход, токкатный ритм у фортепиано сочетается с игрой *martellato* (пример 18).

Пример 18. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 124-127



Завершается токкатное движение небольшим торможением, а затем дальнейшим ускорением триолей в партии солиста, напоминающим «разгон паровоза» (пример 19). На своей максимальной звучности эпизод обрывается аккордом на *sf*.

Пример 19. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 149-151



После мощной кульминации возникает резкий сдвиг (*Meno mosso*) – происходит смена образов реальных, конкретных на фантастические. Звучит начало побочной партии у оркестра. Мрачные тембры на *piano* придают музыке таинственность и некую траурность (пример 20).

Пример 20. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 156-161



Фортепиано дополняет эту картину фактурой из скачков и *glissando*, а триольные акцентированные каскады отдаленно напоминают «тиканье» часов. Всё это приводит к небольшой фортепианной каденции (такты 187–195) – снова появляются оstinатные ритмы в левой руке, тогда как правая исполняет очень гротескную, скерцозную мелодию (пример 21).

Пример 21. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 188-190



Выводит из этой атмосферы загадочности и причудливости быстрый фортепианный пассаж на *pp*, как будто «переводящий камеру» на новый эпизод – *più mosso* (*Tempo I*). Движение начинает набирать ход. Синкопированный ритм у оркестра, фортепианная партия, наполненная полиритмией и пассажами, закручиваются в вихре, постепенно ускоряясь и увеличивая звучность (указание *poco a poco accelerando*).

Оркестр и солист врываются в заключительную партию – *Animato*. На *ff* (*con brio*) в мощном потоке на слушателя обрушиваются нисходящие хроматические октавы пианиста с последующим взлетом и токкатный ритм оркестрового *tutti* (пример 22).

Пример 22. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 216-217



На максимальном апофеозе в заключении снова звучит тема вступления у оркестра (*Tutti senza Tromboni*) на фоне «града» октав в партии фортепиано (с 234 такта). От солиста требуется максимальная выдержка и сила воли в исполнении данного эпизода.

Постепенно звучность затихает, ход замедляется и остаются слышны лишь отголоски ритма у виолончелей в глубоких басах. Музыка замирает. Наступает *g.p.* (генеральная пауза), которая *attaca* переходит во второй раздел концерта – *Andante Assai*.

На смену максимально реальным, графичным и конкретным образам приходит что-то фантастическое и одновременно лирическое. Тема звучит у оркестра в *gis-moll* очень неустойчиво, вязко (пример 23).

Пример 23. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 269-271



Далее оркестр растворяется, передавая тему солисту. Пометка *dolcissimo* указывает на то, что солист должен очень нежно и бережно отнестись к мелодии (пример 24).

Пример 24. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 277-278



В этом эпизоде чувствуется некое представление, в духе лирического дуэта в балете (*adagio*). Оркестр и солист каноном передают тему друг другу. «Разработка основных тем отличается здесь тонким ощущением тембрового колорита фортепиано (комплексные звучания гаммообразных пассажей, педальное “дыхание”»)» [2, с. 114].

Далее фортепиано перехватывает инициативу и проводит полифоническое соло, захватывая слушателя фактурой и масштабом изложения. Происходит противопоставление крайних регистров и двух

мелодий – нисходящая хроматическая и восходящая, которая ведет борьбу за каждый подъем на новую высоту. Все остальные голоса несут гармоническую функцию. Также интересна басовая линия, которая выделяется вклинивающимися наперебой акцентами (пример 25).

Пример 25. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 291-292



Это соло выводит звучность на новый уровень, и на ее подъеме оркестр врывается темой раздела *Andante Assai*, звучащей уже более реально, приподнято, на *ff*. Обогащая всеобщий масштаб, звучит мощный аккордовый каскад у фортепиано.

Следом солист вновь перехватывает тему. Оркестр в это время выводит мелодию фортепианного соло, прозвучавшего ранее (верхний голос, пример 25). У фортепиано тема теперь проводится в октавном удвоении, интонации приобретают отчетливые, конкретные черты (пример 26).

Пример 26. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 299-300



Постепенно действие успокаивается, переходя в связку *Tranquillo*, *decrecendo e ritardando*. Волнообразное движение триолями в партии фортепиано создает зачарованный и таинственный образ.

Фермата отделяет второй раздел от третьего, скерцо – *Allegro scherzando* (пример 27). «Партия фортепиано здесь не лишена черт токатности. Подчеркнутая завершенность мелодий создает четкие грани, резко выявлена и метрическая равномерность. В музыке этого раздела ощущается элемент юношеской бравады» [2, с. 114].

Пример 27. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 311-320





Скерцо сменяет оркестровый проигрыш со звучащей темой главной партии из первого раздела, оповещающего о начале репризы – *Pochissimo meno mosso* (пример 28).

Пример 28. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 346-349



Валторны и туба, после ликующего проигрыша, как бы призывают длинными акцентными гудками начало виртуозной фортепианной каденции (пример 29). Она начинается с гаммообразного пассажа и возвращения темы главной партии первого раздела. Материал разрабатывается, он технически насыщен скачками, двойными нотами, пассажами. Конец каденции вновь напоминает «разгон паровоза» из конца главной партии в первом разделе концерта.

Пример 29. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1
Des-dur, mm. 364-373





После резкого обрыва *attaca* следует эпизод *Poco più sostenuto*. Очень контрастно и мрачно звучит побочная партия в *cis-moll* у оркестра на фоне поэтичной и немного меланхоличной мелодии фортепиано (пример 30). Триольная ритмика в левой руке захватывает разные регистры и обеспечивает гармоническую поддержку теме, выводимой в правой руке октавами.

Пример 30. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 410-412

Постепенное ускорение и выведение динамики волнами на новые ступени закручивает водоворот, который вновь приводит к полиритмическому движению 3 на 2, как в первом разделе (пример 15), но уже звучащему более неистово за счет ускорения и минорной тональности (пример 31).

Пример 31. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 426-428



Бушующая стихия набирает свои обороты до предела, достигая крайней точки. Фортепианная партия усложняется за счет постоянных свистящих гаммообразных пассажей, токкатных октав со скачками и *martellato*. Финальным всплеском оркестр и солист влетают в заключительный эпизод концерта – *Animato*. Он почти схож с эпизодом из первой части (*пример 22*), но выводит уже на новую звучность – *fff* (в первом разделе *ff*). Апофеозом становится последнее, третье проведение темы вступления, на этот раз звучащей победно, ликующе (*Tutti con Tromboni*). На фоне рассыпается град октав в партии фортепиано, но, в отличие от первого раза, здесь Прокофьев сталкивает между собой два крайних регистра (*пример 32*).

Пример 32. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 461-463



Последующие нисходящие каскады октав у пианиста на фоне гимнической темы вступления как бы подводят итог, «закрывая занавес». (пример 33).

Пример 33. С. Прокофьев. Концерт для фортепиано с оркестром №1

Des-dur, mm. 470-473



Завершается концерт аккордовыми колокольными последовательностями – тональность *Des-dur* звучит здесь как гимн свету и оптимизму.

Подытоживая, необходимо отметить, что «первый концерт, прежде всего, насыщен волевым, утверждающим началом. Именно в этом смысле в нем олицетворено искусство здоровой, сильной личности, и уже этим он заметно выделился среди ряда других концертов того времени. При всем “воинствующем антиромантизме” в нем немало романтического, а наряду с гротесковым озорством дают себя знать и черты подлинно поэтической мечтательности» [2, с. 116].

Заключение

Первый концерт для С. С. Прокофьева стал пробой пера в новом для него жанре, в котором он видел большие возможности и перспективы. В сочинении уже проявляются основные черты, которые в дальнейшем станут передовыми в творчестве композитора. Хорошо выделяются и обе грани музыкального стиля Прокофьева. Одна связана с действием, натиском, динамизмом, другая – с тонкой и искренней лирикой.

Можно сказать, что уникальность концерта заключается в новом для своего времени фортепианном языке. Прокофьев не боялся экспериментов и новаторства. Девиз композитора заключался в вызове самому себе и консервативным музыкальным устоям, в желании сломить их.

Изучив исследовательские работы, в которых рассматривается фортепианное творчество и стиль Прокофьева, можно прийти к выводу, что особое внимание уделяется его прогрессивному новаторству во всех аспектах, уникальному и самобытному стилю.

В заключении приведем цитату Бориса Асафьева, который сказал как нельзя кратко и точно: «Прокофьев – творческое явление колоссального размаха. Вот искусство, которого жаждет наша действительность, – искусство дерзкое, волевое, сильное и вместе с тем заразительно радостное, простое и здоровое. В нём поет стихия света и тепла, в нём претворилась солнечная энергия и звучит неискоренимая тяга к жизни и к борьбе за неё» [1, с. 157].

Список литературы

1. Блок В. М. С. С. Прокофьев : Статьи и исследования. – Москва: Музыка, 1972. – 334 с.
2. Дельсон В. Ю. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. – Москва: Сов. Композитор, 1973. – 285 с.
3. Кравец Н. Я. Инструментальные концерты Прокофьева: диссертация на соискание учетной степени кандидата искусствоведения. – Москва: Музыкальное искусство, 1999. – 240 с.
4. Мясковский Н. Я. Статьи, письма, воспоминания : в 2-х т. Т. 1 / Н.Я. Мясковский. – Москва : Сов. композитор, 1959. – 358 с.
5. Поляков В. В. О совершенствовании исполнительского мастерства студентов при изучении первого концерта для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева. В сборнике: Первая всероссийская педагогическая конференция "Педагогика и искусство в современной культуре". Сборник материалов конференции (научные и научно-методические статьи). Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА» («ЕРТА - RUSSIA»). – Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры при поддержке Комитета по культуре Ленинградской области, 2018. – С. 99–103.
6. Холопова В. Н. О ритмике Прокофьева. В сборнике: От Люлли до наших дней. к шестидесятилетию со дня рождения заслуженного деятеля искусств РСФСР, доктора искусствоведения, профессора Льва Абрамовича Мазеля. – Москва, 1967. – С. 230–255.