

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УРСР
РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУРИ

СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА
для віолончелі і фортепіано до мажор
у класі камерного ансамблю

Методичні рекомендації
для викладачів та студентів
музичних вузів

Київ — 1991

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УРСР
РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУРИ

СОНАТА С. ПРОКОФ'ЄВА
для віолончелі і фортепіано до мажор
у класі камерного ансамблю

Методичні рекомендації
для викладачів та студентів
музичних вузів

Методичні рекомендації склала в. о. доцента кафедри
камерного ансамблю та концертмейстерської майстерності
Донецького музично-педагогічного інституту ім. С. С. Прокоф'єва
Т. І. КИРЕЄВА

Рецензенти: **І. А. КОТЛЯРЕВСЬКИЙ** — професор Київської консерваторії
ім. П. І. Чайковського, доктор мистецтвознавства

Є. К. КУЛОВА — доцент Московської консерваторії
ім. П. І. Чайковського, кандидат мистецтвознавства

Відповідальний за випуск:

В. І. ВОЛОХОНОВИЧ

Редактор:

Т. Ф. СТРОНЬКО

В С Т У П

Дані методичні рекомендації — скромний внесок у величезну роботу, яку проводять радянські музиканти, методисти, викладачі з теми «С. С. Прокоф'єв та його музика».

Незважаючи на систематичне і широке звернення дослідників, виконавців до творчості композитора, робіт на представлену тему все ж недостатньо. А вони, безперечно, потрібні для практичного засвоєння ансамблістами камерно-інструментальної музики Прокоф'єва.

Методичні рекомендації складаються з двох частин:

- 1) коментарі,
- 2) поради виконавцям.

На наш погляд, така структура має смисл, як вступна частина до образно-сміслової атмосфери сонати і практичні поради, що впливають звідси. На задум автора перша частина рекомендацій служить фундаментом для її другої частини. Обидві вони взаємопов'язані і доповнюють одна одну: те, про що говориться у першій частині, далі конкретизується. Завдяки цьому вдається простежити, як раніше намічене може втілитися практично.

I. Коментарі

У творчій спадщині видатного російського композитора С. С. Прокоф'єва значне місце посідають його камерно-інструментальні твори, у тому числі фортепіанні ансамблі. Композитор плідно працював у цьому жанрі з 1912 по 1949 рр. Найвидатніші інтерпретатори звертались до фортепіанних ансамблів — це Д. Ойстрах і Л. Оборін, Д. Ойстрах і Ф. Бауер, Д. Шафран і А. Гінзбург, М. Ростропович і С. Ріхтер, І. Ойстрах і Н. Зерцалова, М. Тарасова і О. Ширинська, М. Вайман і М. Карандашова, Е. Альтман і М. Воскресенський, Н. Гутман і О. Наседкін та ін., які ознайомили музичну громадськість країни із справжнім Прокоф'євим. Вони постійно включали до своїх програм сонати композитора, що сприяло широкій популяризації його ансамблевої творчості.

Чотири твори: дві скрипкові, віолончельні сонати, балада для віолончелі та фортепіано (ор. 80, 1938—46, Держ. премія СРСР 1947; ор. 94, 1943—44, транскрипція сонати для флейти і фортепіано; ор. 119, 1949; ор. 115, 1912) входять до навчальних програм класів камерного ансамблю музичних вузів і училищ, лунають у концертних залах.

Перші зустрічі із світом музики сонати С—dur стануть для студентів яскравими, запам'ятаються, якщо початковий урок присвятити вступу в образно-смысловий світ прокоф'євського циклу. Можна розпочати бесіду з часу написання сонати, з 1949 р., коли Прокоф'єв працював також над симфонічною сюїтою «Зимове багаття» і ораторією «На варті миру». З'ясуємо, що спільним для цих творів є споглядальність, світле утихомирення у поєднанні з епічним характером і новизною колористичних та конструктивних рішень. Далі можна звернути увагу студентів на визначення місця камерно-інструментальної музики у великій творчій спадщині Прокоф'єва. Підкреслимо, що поряд з оперою, балетом та симфонією композитор багато часу приділяє створенню камерної музики. Доцільно спинитися на жанрі сонати, що привертала увагу композитора протягом усього життя, нагадуючи про те, що Прокоф'єв часто навмисно відтворював форми і жанри класичної музики XVIII—XIX століть. Бажано виявити у цьому зв'язку загальні тенденції, що об'єднують творчі спрямування композиторів різних шкіл. Наприклад, Прокоф'єва і Хіндемита.

Іх зближує деяка сюїтність у побудові сонатного циклу, бачення сонати як великої картинної сюїти. Доцільно навести приклади з фортепіанних ансамблів композиторів. Студенти придуть до висновку, що перші частини у Прокоф'єва, звичайно, помірно-рухливі і у загальній композиції циклу відіграють ту ж роль, що і у віденських класиків. Досвідчений викладач бачить, коли настає у студентів фаза стомленості від перевантаження інформацією, і він ви-

користовує ці хвилини для показу за інструментом найбільш складних у технічному та образно-смісловому відношеннях епізодів сонати. Учніям корисно буде дізнатися про прагнення Прокоф'єва до розчленування форми і завершеності її окремих частин. Викладач може вказати передусім на побудову експозицій, у більшості випадків чітко відділених від розробок, що у свою чергу розпадаються на ряд цілком самостійних побудов. А також звернути увагу на те, що їх самостійність підкреслюється не тільки контрастністю емоційних станів, а й усіма засобами створення музичної контрастності, а саме: зміною тональності, темпу, динаміки, фактури, розміру. Доцільно пояснити, що така ясність внутрішнього артикулювання пов'язана у Прокоф'єва з основними особливостями його стилю і творчого почерку. Як приклад, досить яскравий, використати експозицію частини сонати C—dur. Вона гранично розчленована, усі її розділи самостійні за матеріалом, контрастні за фактурою, замкнені і віддалені один від одного паузами, динамікою або темпом.

Рекомендується розглянути, як Прокоф'єв готує появу контрастного матеріалу, порівнюючи два приклади (1, 2).

1

picca voce
Andante grave ♩ = 54

2

Ми бачимо, що у головній партії відбулась зміна динаміки, характеру та регістру тем. Далі порівнюємо з третім прикладом.

3

Відбулась зміна фактури і динаміки. Порівнюючи з четвертим і п'ятим прикладами, педагог зверне увагу студентів на те, що по-

4

5

бічна партія підготовлена паузами, *ostinato*, досягається ефект припинення руху, потім відбувається поступове насичення фактури і динаміки.

Далі рекомендується звернути увагу на шостий та сьомий приклади.

Музичний нотний зразок, що охоплює шостий та сьомий такти. Шостий такт містить динамічний позначення *mf pesante* та *mf espress.* Шостий та сьомий такти мають позначення *rit.* (ritardando). Зображення показує партію фортепіано та партію скрипки.

Музичний нотний зразок, що охоплює сьомий та восьмий такти. Сьомий та восьмий такти мають позначення *mf pesante* та *mf espress.* Шостий та сьомий такти мають позначення *rit.* (ritardando). Зображення показує партію фортепіано та партію скрипки.

У даному епізоді відбулася зміна характеру тем (*pesante*), *ritenuto*, знову припинення руху, зміна динаміки, розсіювання фактури, освітлення регістру, прояснення тональності. У результаті ретельного вивчення матеріалу, у ході міркувань педагог приводить студентів до висновку: 1) експозиція — це не безперервна послідовність тематичних утворень, які витісняють один одного і вступають у складні взаємодії, а чергування ізольованих, контрастуючих один з одним станів; 2) основні теми у розробці сонати зазнають не поступової якісної трансформації, а представлені у вигляді готової переробленої формули. Таким чином створюється враження скітного контрасту.

Далі рекомендується звернути увагу на розробковий епізод ча-

стини. Як і більшість прокоф'євських розробок, він невеликий. Можна відзначити відсутність наскрізної лінії розвитку тем, внутрішню фрагментарність, яка відтіняється частою зміною темпів. Хотілося б підкреслити, що реприза цікава зовсім іншою, у порівнянні з експозицією, емоційно-образною сферою сполучної теми, тепер вона лірична, зворушлива, нічого не залишилось від її колишнього характеру і ритму. Тема деформована настільки, що втрачає усі ознаки своїх вольових та драматичних можливостей. Проте у коді прискорюється темп і в цифрі 17-й з'являється сполучна тема у своїй яскравій динамічній кульмінації.

Звертаємо увагу студентів на коду. Чергування емоційно контрастних настроїв Прокоф'євим зазначено у нюансі *ff—f—mf*. Викликаючи до життя різноманітну наповненість градацій динаміки, композитор завершує першу частину твору. Можна запропонувати один з варіантів словесного прочитання коду: «В Рій *molto* стрімкі тридцятьдругі (віолончель) на фоні сполучної теми у збільшенні (фортепіано), віддаляючись, поступово припиняють свій «біг». Лунають дзвони (фортепіано), і спів, що нагадує церковний хорал (фортепіано, віолончель). Донести до слухача образний зміст, розкрити характер тем, виявити «споріднені зв'язки», що є між ними, зблизити за тембром звучання інструментів таким чином, щоб «виростити» фразу, яка природно летиться — завдання студентів, а викладача — допомогти їм у цьому.

У процесі вивчення сонати прийдемо до висновку, що кода, рівна за розмірами всій розробці, виконує роль тематичного і фактурного замикання частини, найважливішого смислового акцента у драматургії. Педагогу доцільно нагадати про прокоф'євське планомерне розсосередження кульмінацій, на відміну від Чайковського та Шостаковича, що стягують форму в єдину динамічну вершину. Незважаючи на багатотемність, внутрішню контрастність, загальне динамічне напруження настільки значне, що частина сприймається як цільна форма з довгоочікуваною кодою — завершенням ланцюга музичних подій, явищ. Таким чином, педагог може підвести студентів до висновку: у трактуванні сонатної форми досить чітко проявляються загальні композиційні принципи Прокоф'єва, основані на проясненні логіки внутрішньої будови.

Про скерцо. Підкреслимо у бесіді, що чисті образи дитинства знайшли вираження у другій частині циклу: можливо, це дитяча гра «лічилка» або щось інше, але цілком очевидно, — це закінчені гострохарактерні портрети основних персонажів у хореографічному скерцо, що бере свій початок у театральній музиці композитора. «Чується жартівливий настрій, іронія (тема, цифри 1, 2, 16). У зв'язку зі сказаним, відзначаємо, що у ліриці Прокоф'єва немає затьмарення, «страждання», характерних для ліричних відвертостей Чайковського, Шостаковича. І на підтвердження виконуємо

середній розділ скерцо, в якому повне перемикання у світ глибокого, світлого і опоетизованого настрою (цифра 4). Корисність такого перевіреного не одним поколінням викладачів методико-виконавського прийому не викликає сумніву. Практичну допомогу у вивченні другої частини і в цілому циклу могли б надати у процесі уроку:

1) прослуховування платівок із записами сонати;

2) «жива» ілюстрація викладача з партнером-віолончелістом або використання запису їх виконання на магнітній плівці.

Зі сторінок балетів, опер композитора в сонату входять поряд з інструментальними і вокальні теми (цифра 6). Потрібно від інструменталістів співуче *legato*, виразне м'яке *detache*. Зауважимо, що ретельне виконання зазначених автором нюансів створює ансамблеву світлотінь, образно-музичну атмосферу *Moderato*. Слід чутливо сприймати тональні зрушення, оскільки їх гармонійне напруження дає можливість оновлення в інтерпретації цієї частини сонати, а нова побудова надає особливого смислового значення музиці наступних тактів.

Про третю частину циклу мову можна розпочати з визначення характеру фіналів у творчості Прокоф'єва, про чітку організованість їх структури, про розподіл образних планів і т. ін. Доцільно нагадати студентам, що життєрадісні фінали композитора, які іскряться гумором, мають легкість і стрімкість розвитку, є близькими за характером скерцо. Таким чином, Прокоф'єва можемо назвати творцем «скерцозного фіналу». Невичерпна фантазія, калейдоскопічно швидка зміна тем, яка супроводжується яскравими гармонійними та ритмічними ефектами, виявляється близькою театральному задуму. Причини їх близькості кореняться у самому творчому методі композитора, в театральності його мислення, у вмінні створювати яскраві, зримо-конкретні характеристики — «портрети» своїх тем. Підкреслимо, що Прокоф'єв володіє особливим хистом «сюжетного» розвитку», від того частини постають як розгорнуті сторінки театральної вистави. Одним штрихом Прокоф'єву вдається передати саму сутність образу, уловити його найтонші відтінки, підкреслити характерний «жест», «повадку», «міміку». Яскравість і сліпучість гармонійних засобів, стрімкий темп модуляцій народжують атмосферу вистави, що розігрується на очах. Музика захоплює динамікою, щедрістю фантазії. Теми, що швидко змінюють одна одну, мають портретну завершеність, відрізняються філігранністю оздоблення. Для порівняння можна запропонувати тему фіналу, його фрагменти (цифри 2, 4, 5, 6, 9).

У результаті спільних міркувань, вивчення ансамблевого твору, студенти придуть до висновку: у творчості Прокоф'єва соната перестає бути суто інструментальним жанром, вона вбирає в себе багатющий світ образів та композиційних прийомів, властивих най-

різноманітнішим жанрам творчості композитора. Прокоф'єв розсунув межі звичних уявлень про інструментальну сонату та її можливості. Зримо-конкретні образи свого театру він поєднав із закономірностями розвитку, властивими інструментальній музиці, створивши новий синтетичний жанр сонати, яскравим зразком якого є соната C—dur.

2. Поради виконавцям

Наступний етап у заняттях — практичне ознайомлення з частинами циклу. Програвши кілька разів від початку до кінця, встановлюємо характер твору, з'ясовуємо емоційне вирішення основного тематичного матеріалу. Після цього, за принципом від загального до часткового, проведемо вимогливу копітку роботи щодо виявлення темпу ритмічної основи, якості і краси звучання, чіткості артикуляції. Звертаємо увагу віолончеліста на співучість *Andante grave*, на пунктуальне виконання шістнадцятих у головній партії. Їх скорочення порушить необхідну протяжність й емоційну насиченість фраз. Піаністу слід прагнути до спільності штрихів (*legato*) з партією віолончелі. У цифрі 1-й емоційний тонус фортепіанної теми не вимагає яскравості звучання, тут доречні теплі, ніжні обертони, використання лівої педалі, бездоганного штриха *legato*, що виконується без акцентів м'яким і рівним туше. Фразувати можна по два такти до третього. У той же час вокальність теми віолончельної партії вимагає співучості *legato*, виразного, впевненого, мужнього, яскравого звучання. Поєднання різних емоційно-образних станів, безумовно, викликає більш схвильовану гру, енергійні чіткі звукові утворення у віолончеліста. Піаністу ще раз нагадуємо про те, що динамічні нюанси не перебувають тут у прямій залежності від реальних звукових і динамічних ресурсів партнера, що в інших випадках є однією з провідних умов розмірності у мистецтві камерного ансамблевого музичення, наприклад, у цифрах 2, 3 та багатьох інших протягом сонати. У них безпосередність поетичного висловлювання поєднується з добре організованим матеріалом в обох партіях (цифри 2—3—4). У відповідності до характеру теми, що представляється автором, підкреслимо, що ні в якому разі не можна порушувати ясну ритмічну основу, що виконавці повинні тепло і щиро інтонувати кожен фразу. Теми у віолончеліста і у піаніста рівною мірою беруть участь у створенні образу. Слід нагадати студентам, що тему бажано грати в одній манері за характером, колоритом, штрихами. Партію лівої руки піаністу треба розуміти як ритмічний фундамент. Вона також організує гармонію, стійкість, красу глибинного звучання. Тому кожний звук, нюанс, штрих набувають емоційної значимості і змісту, що дає виконавцям по-своєму трактувати даний фрагмент і сонату в цілому. На-

приклад, в інтерпретації дуетів: М. Ростроповича — С. Ріхтера, М. Тарасової — О. Ширинської проявляється тяжіння до барвистості, узагальнюючого смислу епізодів, філософського трактування змісту; у Д. Шафрана — А. Гінзбурга, Е. Альтмана — М. Воскресенського на другому плані лінія лірико-епічного характеру, більш експресивні мовні інтонації з перепадами емоційного тону, з меншою кількістю «розділових знаків». Безумовно, знання даної інформації, прослуховування платівок із записами майстрів ансамблевого мистецтва відіграє певну роль у вивченні сонати С—dur, акумулюючи енергію студентів на пошук своєї інтерпретації.

Вивчаючи співвідношення темпів у провідних виконавців, відзначаємо, що виконання *Moderato animato*, $\downarrow = 100$, незважаючи на зазначений метроном, різне. Найскоріший, енергійний темп у Шафрана — Гінзбурга, потім Альтмана — Воскресенського, Тарасової — Ширинської і найповільніший у дуета Ростропович — Ріхтер.

Цікаво, що багато виконавців, крім Тарасової — Ширинської не виконують два такти до цифри 7. На наш погляд, це тягне за собою втрату емоційно-художнього музичного часу, що вкрай небажано. Виписані автором синкопи дають більш яскраву можливість оновлення в інтерпретації твору, оскільки виконують функцію «гальма» при переході в *Roso meno mosso*. Крім того, ця побудова надає особливого смислового значення музиці наступних тактів.

При відносно скромній фортепіанній фактурі саме вона (цифра 7) надає звучанню фрагмента гармонійну основу для співучого голосу віолончелі. З перших же тактів піаністу слід вести бас чітко, уникаючи вагомого звучання в *forte*, використовуючи коротку, прямию педаль.

У першій частині Прокоф'єв представляє розмаїття темпів. Усвідомлення різниці між *Andante grave*, *Moderato animato*, *Andante*, *Alllegro moderato*, *Meno mosso*, *Rій mosso* завдання немаловажне для студентів. Визначення темпу ще Моцарт вважав, чи не «найнеобхіднішим і найважчим у музиці»¹. У пошуках швидкості краще орієнтуватися на восьмі. Вони у прокоф'євській сонаті найбільш достовірно визначають потрібний характер, рух, темп. За один такт до цифри 9 віолончеліст зупиняє рух, точно витримує ремарку композитора *tenuto* з двома восьмими, що інтенсивно акцентують. Міра *ritenuto* і гучність звучання акцентів у виконавців різна, найбільш рельєфна з акцентами, що потужно звучать у Ростроповича і Тарасової. Альтман і Шафран роблять більш легкі акценти та менше — *ritenuto*. У *Andante* (цифра 9) піаністу слід нага-

¹ Е. і П. Бадур-Скода. Інтерпретація Моцарта. Гл. «Темп, агогіка і *rubato*». — М., 1972 С. 34.

дати: ні в якому разі не порушувати суворої організованості ритмічної основи тридцятьдругих і дотримуватись точності пауз, що витримуються протягом *Andante*.

У цифрі 13-й звернемо увагу студентів на чудовий діалог, фрази якого линуць до найнижчих половинних тривалостей і завершуються виконавцями невеликим натхненням (починаючи з 11-го такту), хоча з цього приводу ніяких вказівок з боку автора не виявлено. Безумовно, міра натхнення в усіх різна. Найбільш спокійне прочитання у дуета Шафран—Гінзбург. Зазначимо, що обраний принцип розвитку фрази дасть змогу підкреслити напрямок мелодії і досягти ансамблевої взаємодії.

Уважне вивчення фактури (цифри 4, 15) дасть відчутні результати: емоційну значимість і смисл кожного відтинку мелодій унісона, ритмічну стабільність, підкреслені гармонічні басы і глибину звучання обох інструментів. Зберігаючи специфіку камерного звучання, його благородства, студенти зможуть інтенсифікувати барвистість тембрової палітри і динаміки. Вивчаючи партитуру і порівнюючи інтерпретації провідних виконавців, виявляємо (за 4 такти до цифри 16) емоційну насиченість звучання фактури за рахунок посилення звучності фортепіанного басового контрапункту (Тарасова — Ширинська), збільшення динаміки унісона та фортепіанного контрапункту (Ростропович — Ріхтер), гучномовного рівня віолончельної партії (Шафран — Гінзбург), більш рельєфного звучання унісона, тобто верхнього шару партитури (Альтман — Воскресенський). Спільною для всіх умовою є розширення останнього такту фрагменту, що розглядається, а у Тарасової — Ширинської ще і цезура, якою вони підкреслюють завершення крупного розділу і готують появу коди.

При глибшому ознайомленні з текстом коди радимо спробувати втілити органічну жвавість музики (цифра 16), підкреслюючи несподівані повороти прокоф'євської думки. (*Meno mosso*, *Rій mosso*, цифра 19).

Найбільш емоційно насичена і схвильована гра у дуета Тарасової — Ширинської. Незалежно від ремарок Прокоф'єва, виконавцями збільшено показ переходів у нові темпи, що виразились в емоційно-смислових розширеннях (за один такт до цифр 17, 18, 19). Динамічно яскраве, могутнє звучання, що викликає асоціації з передзвонів, дзвонів (цифра 19), завершується несподівано контрастно попередньому емоційному стану образу. Ясність високого регістру в нюансі *riano* на фоні «м'яких ударів дзвону», акорди фортепіано, що нагадують середьовічний хорал, динамічний відхід у *riapissimo*, дають підстави сприймати звуковий фрагмент як молитву.

Ростропович — Ріхтер інтерпретують коду як масштабне полотно, надаючи величезного значення *Rій mosso*, його завершенню, роз-

ширюючи в 12-му такті ля-фа у басовому ключі (віолончель) до ступеня смислової вершини коди. Шафран—Гінзбург тракують коду як енергію окремих фраз, що бурхливо збільшується у цілісний потік думок. Для дуету Альтман — Воскресенський характерна штрихова ясність, визначеність, звукова збалансованість, динамічний розрахунок і точне дотримання прокоф'євських ремарок.

Різні, але захоплюючі інтерпретації майстрів ансамблевого виконавства тією чи іншою мірою допоможуть студентам у засвоєнні музики Прокоф'єва, тим більше, що одне з головних завдань студентів — зуміти висловити і втілити у звуках сонати спільність ансамблевих прагнень.

Друга частина циклу *Moderato* привертає контрастністю настроїв, театральністю музичних характеристик, проникненістю тону.

Прослухавши записи, відзначаємо, що темп у чотирьох пар виконавців різний: більш жвавий у Шафрана—Гінзбурга, Альтмана—Воскресенського; спокійніший у Ростроповича—Ріхтера, Тарасової—Ширинської. З конкретними студентами встановлюємо темп і працюємо над м'яким пальцевим *staccato* у піаніста, інтонуванням синкоп у 1, 7, 9 тактах *Moderato*, злегка підкреслюючи в них 2-гу долю, та над характерним проведенням басового ходу фа—мі—ре—до—фа—до (фортепіано) у 2-му і 8-му тактах. Виконання акцентів (цифри 1, 9) повинно бути віртуозним, легким, гострим, з точно витриманими тривалостями. Рекомендується підкреслити 2-у, 4-у долі тактів, початки фраз легким акцентуванням і педалізацією (пряма, коротка).

Помітно, що більшу увагу приділяють акцентному ряду Ростропович — Ріхтер, Тарасова — Ширинська, а *tenuto* по горизонталі Шафран — Гінзбург, Альтман — Воскресенський. Саме ці та інші подробиці, дрібні, на перший погляд, деталі забезпечують різноманітність трактувань. Тому учасникам ансамблю нагадуємо, що другорядного тут немає, інакше їх художні зусилля будуть малоефективними.

Звертаємо увагу студентів на тематичний матеріал *Andante dolce*, пояснюємо, які композиційні засоби використав Прокоф'єв, відзначаємо ефектну фактуру, зручну для виконання, «ніби під пальцями», чудово підкреслені композитором регістрові та темброві можливості інструментів, фразування, що відповідає художньому та інтонаційному ладу музики. Далі звертаємо увагу на штрихи епізоду: *legato*, злиття різноманітних штрихів—*legato* (у віолончеліста, в лівій руці піаніста), *non legato* (у правій руці піаніста, цифра 5). У процесі роботи на уроці доцільно уточнити, чи виявляє фразування певне інтонування?

У ході міркувань і практичного засвоєння приходимо до висновку, що зміна фразувальної ліги на початку мотиву має істотне зна-

чення, і звук мі-бемоль (октава у піаніста) одержує нове інтонаційне рішення. Тому хід фа-мі-мі-бемоль рекомендується виконати дещо ширше, щоб трохи відтягнути появу мі-бемоль октавою вище (цифра 6). Через шість тактів подібне відбувається з октавою сі-бемоль. Ці ноти (мі-бемоль і сі-бемоль) краще виконати м'якше, тихіше, але досить ясно і дзвінко, щоб прозвучали на цілий такт. Тонко виконані штрихи підкреслять мелодійність фрази, внесуть у музичну мову тонкість та рельєфність. Доповнимо сказане не малою важною деталлю. Уважне ставлення до виконання шістнадцятої після восьмої з крапкою (цифра 6, такти 2, 7) приведе до висновку: її ні в якому разі не можна виконувати штрихом *non legato*, лише зв'язана, співуча гра (*legato*), з'єднана з наступною октавою запізнюючою педаллю, може допомогти завершенню цільної фрази. У створенні звукового образу *Andante dolce* багато що залежить від максимального зближення манери звуковидобування з обох інструментів. Експресивно, співуче, з відчуттям темброво-регістрової барвистості кожного інструмента і взаємонаближено за звучанням тракують дуети Ростропович—Ріхтер, Тарасова—Ширинська. У Шафрана—Гінзбурга підкреслюються частковості, прерогатива віолончельної партії, поєднання раптових змін динаміки, що подібно яскравому променю спалахують і так само стрімко зникають. Інтерпретація Альтмана — Воскресенського відрізняється від попередніх своїм поетичним висловлюванням, індивідуальною манерою виконання, в основі якої наповненість звучання усієї фактури від першого звуку до останнього.

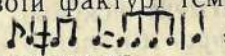
Розглядаючи останні дев'ять тактів *Moderato*, зазначимо, що тембр інструментів, характер артикуляції, рівень гучності зафіксовані у нотному тексті композитора, але різний підхід до виконання деяких деталей створює своєрідність завершення. Шафран—Гінзбург виконують фрагмент легко, швидко, сухо, без педалі. Ростропович—Ріхтер у 7-му такті грають тонко, м'яке арпеджіато з прямою педаллю, дещо розширюючи восьмий і завершують частину циклу стрімким пасажем з фактурною педаллю. Альтман—Воскресенський виконують просто, ясно, ритмічно, віртуозно. Тарасова—Ширинська тракують завершальний фрагмент яскраво, підкреслюють 2-у і 3-ю долі третього такту (цифра 10), легко «скокуючись» до п'ятого, використовуючи пряму коротку педаль на кожний акорд, арпеджіато виконується м'яко, з підкресленою четвертою педаллю, ширше — передостанній такт, чіткий пасаж із запізнюючою педаллю.

Переходячи до розгляду фіналу, звертаємо увагу студентів на розмаїття штрихів у творі. Їх зіткнення — явище стабільне протягом усієї сонати і фіналу зокрема. Нагадуємо, що попереду серйозна робота над «прониканням» у музику, ніби «вростання» у фінал. Потрібна тонкість, задушевність, щирість вираження, звукова

майстерність, ретельність оздоблення для відтворення образно-сислової атмосфери натхненного фіналу сонати C—dur.

Певний інтерес до Allegro moderato викликає характер частини, у зв'язку з різноманітними штрихами, динамікою, драматургійним розвитком. Підкреслюючи зміни нюансування, штрихів, пояснюємо студентам, яким чином у фіналі передати об'єктивно-святковий настрій:

- 1) ні в якому разі не можна порушувати ясної ритмічної основи;
- 2) тепло й широко інтонувати кожну фразу;
- 3) кожний звук, нюанс, штрих повинен набути емоційної значимості і смислу;
- 4) знайти досить виражене «музичне обличчя», характер кожної теми.


З перших тактів звучання солюючої віолончелі підтримує легкий, витончений супровід фортепіанної партії. Відзначаємо різницю у штрихах, нюансах, у фортепіанній партії незмінну чітку ритмічну основу. В 11-му такті необхідно точно узгоджувати ритмічний малюнок, тріолі у віолончелі і фортепіано з невеликим акцентом на першу долю. У 1-й цифрі радимо піаністу досягти співучого звучання теми в октаву, використовуючи штрих legato, комбіновану педаль (пряму і запізнюючу). Віолончелісту тут доручені важливі для теми, її розвитку, ритмічні поєднання шістнадцятої та восьмої з крапкою. Їх бажано підкреслити, точно витримати наступні залізовані тривалості. У цей же час у фортепіанній партії рухома фігура виконується віртуозно, з витонченою напористістю. Якщо широке, співуче фразування наступного періоду (по 2 такти 4 «хвилі») з делікатним, але поглибленим арпеджіо (фортепіано) буде рельєфно підтримане віолончелістом, то виконання буде досить переконливим (цифра 2). Поривчасте, стрімке звучання шістнадцятих, виконане легко на фоні контрапункту в басу (фортепіано), буде витонченим фоном для повної душевної теплоти віолончельної теми (цифра 3). Піаніст, підтримуючи цю мелодію, виділить у своїй фактурі тему у третьому такті та ритмічну групу басової лінії , яка гостро нагадує контрапункти з першої частини циклу.

Чіткий, гострий штрих віолончелі та фортепіано, виконання зазначених автором акцентів, підкреслень, а також більш м'яке інтонування окремих звуків створять динамічну насиченість в епізоді фіналу (цифра 4).

Далі, якщо легкі штрихи, м'які нюанси, барви обох партій, незважаючи на чисельність акцентів, що провокують за інерцією з попереднім епізодом обважнювальну звукову динаміку, стануть предметом засвоєння студентами, передбачувана звукова контрастність наступного розділу гарантована (цифра 5).

Звернемо увагу на виконання Andantino и Meno mosso (цифри 9, 10) майстрами ансамблевого мистецтва. Незважаючи на метрономічні вказівки Прокоф'єва, темп, а також напрямок фразування — різні. Більш широко, розспівно звучить епізод у Ростроповича—Ріхтера; співуче, мужньо у Тарасової—Ширинської; жвавіше, м'яко, тонко у Шафрана—Гінзбурга; суворо і динамічно у Альтмана—Воскресенського. Фактура Meno mosso ставить перед виконавцями завдання поступовості звукової градації і від того, яку роль ансамблісти відведуть ходу фортепіанної партії ля бемоль-сі-ля бемоль-ля бемоль-ля бемоль, на наш погляд, залежить ступінь наповненості фактури. Своєрідність трактування даного фрагменту фіналу видатними музикантами тому свідчення. Нагадуємо студентам, що продумане виконання ланцюга зазначених ходів (з 13 по 20 такти, цифра 9) сприймається як кульмінація розділу. У результаті репетицій піаністу вдається «вписати» контрапункт, октавні тріолі у фактуру ліричної теми та уявних звуків віолончелі (цифра 10), якщо «широка» тріоль у басу буде спрямована до першої долі наступних тактів, а мелодія (у правій руці піаніста) — до третіх тактів. У результаті цей фрагмент фіналу прозвучить природно, широко і співуче, яскраво і рельєфно. Звернемо увагу студентів на коду (цифри 15—18). Її зміст сприймаємо як добре організовану, мужню енергію духу. За основу виконання беремо дзвінність. На фоні безперервних і швидкоплинних пасажів виникають сигнали-передзвони у різних регістрах у піаніста, віолончеліста, що відрізняються «інструментуванням» і динамікою. У стрімкому бігу шістнадцятих, тридцятьдругих «захоплюються» все більш низькі та високі регістри, діапазон розширюється, звучність зростає. Кульмінація (цифра 18) звучить гранично насичено завдяки багатоплановому викладу, оркестровому типу фактури. У результаті — передзвін дзвонів і дзвіночків, дивна гра тембрів і регістрів.

Звертаємо увагу студентів на прокоф'євське «зштовхування» ритму, штрихів та акцентів. Зауважимо, діапазон їх великий: від ледь чутних поштовхів, легких підкреслень в pianissimo, гострих сухих акцентів до владних, енергійних ударів sforzando у fortissimo. Тонкість і витонченість поєднуються з богатырською могутністю.

У зв'язку зі сказаним, спрямуємо увагу студентів на вивчення фактури. Фактура, що нагадує передзвін малих (квінтолі, сексти, тридцятьдругі) та великих (ритм ) дзвонів розвивається за законом художнього розвитку у трьох вимірах: горизонталі, вертикалі і глибині. Простежимо «шлях» малих дзвонів (горизонталь): квінтолі, секстолі передаються без пауз від віолончелі до фортепіано протягом чотирьох тактів (від 3-го по 6-й), а з другої половини шостого такту перебиваються великими дзвонами (вертикаль) і далі продовжується спільний шлях їх розвитку. Для сту-

дентів усвідомлення перших двох тактів як експозиції двох видів дзвонності, а шостого, десятого, чотирнадцятого, вісімнадцятого як глибини художнього виміру фактури, може допомогти у вивченні досить складного фрагменту фіналу і у створенні яскравої його інтерпретації.

Своєрідність різноманітних виконань полягає у виведенні на перший план горизонталі чи вертикалі, або глибини звучання у фактурному вимірі. Додамо також індивідуальне прочитання міри нюансів, акцентів, інших виконавських засобів виразності і приходимо до висновку, що кількість інтерпретацій може бути нескінченна чисельність. Трагування видатних майстрів Ростроповича—Ріхтера, Шафрана—Гінзбурга, Альтмана—Воскресенського, Тарасової—Ширинської — це прекрасні зразки виконання сонати. Їх значення важко переоцінити для камерного виконавського мистецтва. Однак зміст, фактура циклу виявляють широкі перспективи для творчих пошуків виконавців. Соната, яка має досить велику виконавську історію, безперечно, знайде у майбутньому нових яскравих інтерпретаторів.

В И С Н О В К И

Багатогранна, жанрово різноманітна творчість Прокоф'єва привертає увагу дослідників, виконавців і користується великою любов'ю у найширшій аудиторії.

Розширення дослідницької проблематики прокоф'євської творчості не може не викликати свого логічного продовження у різноманітних аспектах для успішного розвитку усього музичного мистецтва — композиторського та виконавського, бо сприятиме найбільш глибокому розумінню творчості великого художника.

Звертання автора рекомендацій до сонати *S—dur* не випадкове. Досягнення Прокоф'єва у галузі розвитку сонатної форми великі і різноманітні. В його камерно-інструментальних ансамблях органічно поєднуються класичність, суворість та раціональність структури з яскравим новаторством музичної мови. Разом з камерно-інструментальною творчістю Шостаковича вони становлять гордість, велич і красу радянського мистецтва.

Прокоф'єв у рукопису сонати *S—dur* написав відомі слова Олексія Максимовича Горького: «Человек — это звучит гордо». А художник Кончаловський, почувши сонату *S—dur*, а також першу скрипкову, восьму фортепіанну, висловився: «Це сама природа».

Дані методичні рекомендації покликані допомогти викладачам класів камерного ансамблю та студентам у вивченні сонати *S—dur* у збагненні її музично-смыслового образного змісту і стильових особливостей.

При підготовці рекомендацій використовувався нотний матеріал сонати для віолончелі і фортепіано Прокоф'єва (видавництво «Музыка», Москва, 1972 р.).

Зрозуміло, образний зміст музики Прокоф'єва не може бути вичерпаний одним варіантом прочитання сонати *S—dur*. Запропоновані поради, рекомендації є додатковим матеріалом для студентів у пошуках нових яскравих інтерпретацій чудового твору радянського композитора.

РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Луначарский А. В мире музыки. — Москва, 1971.
2. Нестьев И. Материалы к творческой биографии С. Прокофьева. — «Советская музыка», — 1941, № 4.
3. Нестьев И. Творческий путь С. Прокофьева. — М., Музгиз, 1957.
4. Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. — Москва: «Музыка», 1962.
5. Пуленк Ф. Фортепианная музыка Прокофьева. — В кн.: Русская музыка. — Прага — 1953.
6. Скорик М. Особенности лада музыки С. Прокофьева. — Киев: Музична Україна, 1969.
7. Слонимский С. Черты стиля Прокофьева. — Сб. Теоретических статей (Сост., ред. Л. Бергер). — М.: «Музыка», 1962.
8. Хлеббаров И. Сергей Прокофьев. — София, 1965.
9. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. — М.: «Музыка», 1967.
10. Якубов М. Величайший методист XX века. — «Советская музыка», — 1966, № 4.

З М І С Т

ВСТУП	3
С. С. ПРОКОФ'ЄВ. СОНАТА ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ І ФОРТЕПІАНО С-DUR	
1. Коментарі	5
2. Поради виконавцям	11
ВИСНОВКИ	18
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА	19

Здано до набору 12.03.91 р. Підписано до друку 12.04.91 р. Формат 60×84¹/₁₆.
Умов. друк. арк. 1,16. Тираж 150 прим. Зам. № 414.

Видавництво друкарні «Радянська Донеччина».
340118, Донецьк, Київський проспект, 48.