

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ УКРАЇНИ
РЕСПУБЛІКАНСЬКИЙ МЕТОДИЧНИЙ КАБІНЕТ НАВЧАЛЬНИХ ЗАКЛАДІВ
МИСТЕЦТВ І КУЛЬТУРИ

АКОМПАНИАТОРУ - ПРО ПЕРШИЙ СКРИПКОВИЙ
КОНЦЕРТ С. ПРОКОФ'ЄВА

Методичні рекомендації
для студентів музичних навчальних
закладів

КИЇВ - 1996

УКЛАДАЧ: в.о.доцента кафедри камерного ансамблю
Донецької консерваторії Н.М.СТРОЧАН

Рецензанти: Л.МІКОЛАЄВА, доцент кафедри концерт-
мейстерства Вишого державного музичного
інституту ім. М.В.Лисенка

Р.Т.ГОЛУБОВА, професор Національної
музичної академії України ім. П.Чайков-
ського

Відповідальний за випуск: В.І.ВОЛОХОНСЕНЧ

Редактор: А.В.ГУДЗЕНКО

Затверджено Радою Донецької консерваторії
протокол № 10 від 31.05.95 р.

"Твором, який примусив себе полюби-
ти і через себе взагалі Прокоф'єва,
виявився для мене Перший скрипковий
концерт... Мені здається, неможливо,
люблячи музику, залишитися ним не
захопленим."

С.Ріхтер.

Немає музиканта, який не зіткнувся хоча б раз у своїй ви-
конавській праці з творчістю С.С.Прокоф'єва, одного з найяскраві-
ших композиторів ХХ сторіччя. Геній Прокоф'єва яскраво виявився
практично в усіх жанрах музичного мистецтва, і в кожному з них
він відкривав нові можливості, оновлював музичну мову, наповнював
новим змістом класичні форми.

Як виконавець великого масштабу, Прокоф'єв-композитор зумів
по-новому переосмислити жанр інструментального концерту. Його
п'ять фортепіанних, два скрипкових концерти, концертно для віо-
лончелі є яскравими взірцями розвитку і переосмислення цього тра-
диційного жанру.

Два скрипкових концерти С.Прокоф'єва користуються великою і
заслуженною популярністю, як серед молоді, що вчиться, так і се-
ред концертних виконавців усіх рангів. Мета даних методичних ре-
комендацій - допомогти студентам, викладачам музичних вузів і кон-
цертмейстерам-практикам, які приступають до роботи над Першим
скрипковим концертом С.Прокоф'єва.

Розділ І.

У 1911-1918 р.р. після закінчення Петербурзької консервато-
рії С.Прокоф'єв захоплювався новітніми музичними ідеями. У кращих
творах цього періоду виявляється зростаюча енергія ритмів, сміливі
пошуки в галузі ускладнення гармонії, барвистого звучання оркест-
ру. Прокоф'єв наполегливо шукав вираження сильних емоцій. Однак
вже в цей період творчості проривалось самобутнє ліричне обдару-
вання композитора, яке виразно виявилось у "Класичній симфонії",
"Швидкоплинностях", Першому скрипковому концерті.

Створюючи концерт, Прокоф'єв не мав досвіду написання тво-
рів для скрипки, він ніколи не грав на цьому інструменті, але завж-
ди жваво цікавився скрипковим репертуаром. В юності в ансамблі з
Р.Глієром - своїм першим вчителем - грав скрипкові сонати В.Мо-

царта, знав і любив Сонату для скрипки і фортепіано Ц.Франка. В консерваторські роки під керівництвом Прокоф'єва-диригента були виконані скрипкові концерти Бетховена і Брамса. Композитор ретельно вивчав класичні й сучасні зразки цього жанру, слухав багатьох видатних скрипалів у концертах. До часу створення Першого скрипкового концерту за плечима Прокоф'єва-композитора вже були два чудових фортепіанних концерти, а робота над симфонічними партитурами збагатила його знанням можливостей скрипки.

В результаті був створений концерт, який виявився найяскравішим твором цього жанру після концертів П.Чайковського та О.Глазунова. У цей період інструментальна музика була у кризовому стані. Ідеї, які яскраво прозвучали у вищеназваних концертах не здобули справжнього розвитку. Саме Прокоф'єв зробив рішучий крок на шляху розвитку вітчизняного скрипкового концерту, відбивши в ньому лірико-симфонічну лінію цього жанру, класичним зразком якого був концерт О.Глазунова.

Перший концерт для скрипки з оркестром Прокоф'єва написаний в Ре мажорі - тональності скрипкових концертів Бетховена, Брамса, Чайковського, - проте не схожий ні на один з цих творів. У кожній частині концерту виникають образи, властиві лише Прокоф'єву і розвиваються вони у властивій йому динамічній манері. Партія солючої скрипки здобула новий розвиток, збагатившись різноманітними виразними засобами.

У розташуванні штрихів та уточненні прийомів скрипкової техніки композитора консулював польський скрипаль Павло Коханський, який викладав у Петроградській консерваторії. Передбачалося, що він буде і першим виконавцем концерту у листопаді 1917 року. Проте прем'єра надовго затягнулася, в Росії сталася революція.

Вперше концерт був виконаний у Празі 18 жовтня 1923 року скрипалем М.Дарньє та оркестром під керуванням С.Кусевицького. У Москві перше виконання з фортепіано відбулося 23 жовтня 1923 року на музичній виставці "Міжнародна книга", виконавцями були Н.Мільштейн /скр./ і В.Горовиць /ф-но/. Незважаючи на недосконалість виконання сольної партії, концерт мав успіх у московських музикантів, про це писав Прокоф'єву до Франції М.Я.Мясковський / 9, 173/.

Реакція на перші виконання концерту не була однозначною. Невизна концерту відлякувала деяких відомих скрипалів того часу, серед яких був і такий яскравий віртуоз, як Фріц Крейслер. Багато у концерті було незвичного: і драматургія циклу, і різноманітні

скрипкові прийоми, і складність образів.

Справжня популярність концерту почалася з прем'єри у Празі 1 червня 1924 року, коли його виконав відомий угорський скрипаль Йозеф Сігеті. Через кілька місяців він зіграв його у Ленінграді і в подальшому з тріумфом провів концерт по багатьох естрадах Європи, Азії та Америки.

Дуже скоро Перший скрипковий концерт Прокоф'єва набув надзвичайної популярності. Мясковський писав Прокоф'єву: "Концерт скрипковий грають тепер усі скрипалі, але крім Сігеті, усі препогано." / 9, 208/.

У 1926 році молодий Давид Ойстрах зі згоди професора Столярського вів Перший концерт Прокоф'єва до своєї програми при закінченні Одеської консерваторії. У наступні роки Д.Ойстрах багато і успішно виконував цей концерт.

Розділ 2.

Відомо, що піаністи-концертмейстери користуються у своїй роботі над концертом авторським клавіром. Спершу він був надрукований у 1921 році. П.Утешев пише: "Як відомо, Прокоф'єв звичайно не виписував кожного оркестрового голосу, до партитурного паперу звертався у рідких випадках і обмежувався лише розміткою оркестрового плану та інструментів за ф о р т е п і а н н о ю ф а к т у р о ю." / розбірка В.Блока/ / 1, 57/.

До прем'єри концерту в Парижі 18 жовтня 1923 року автор підготував партитуру, в якій виявляються нові колористичні доповнення у голосах супроводу. Особливо це стосується першої і третьої частин концерту. У наступному 1924 році з цими новими текстовими змінами фірмою О.Гуткейля вперше була видана партитура твору.

З оркестром у Москві скрипковий концерт вперше прозвучав 19 жовтня 1924 року у виконанні Й.Сігеті, диригував О.Хесін. Прем'єра пройшла успішно. Слухачі, знайомі з концертом за раніше виданим клавіром, звернули увагу на перетворення, які зробив композитор у партії супроводу. Наприклад, М.Мясковський в листі до Прокоф'єва відмітив: "...Взагалі, мені як і концерт, так і його оркестровка, дуже сподобались..." і далі, з приводу закінчення першої частини концерту: "...рулади флейт і кларнетів - чарівні / чому їх немає у перекладенні?!"/ / 9, 203/.

Прокоф'єв відповідає: "...в кінці додав пасажі кларнета і флейти... клавiр на той час уже був надрукований, тому пасажі ці так і залишаться сюрпризом для тих, хто знайомиться з концертом за клавiром." / 9, 206/.

Клавiр Першого скрипкового концерту передруковувався видавництвом "Музика" з авторського дозволу в 1937, а потiм у 1967, 1973, 1982 роках. Нiяких змiн, якi наближали б фортепiанний супровiд до партитури, не було зроблено. Склалася парадоксальна ситуацiя, коли фортепiанний клавiр i партитура не адекватнi. Сам Прокоф'єв писав: "...iдея Стравiнського, до якої я палко приєднуюсь: клавiр неодмінно треба робити самому... лише сам автор, працюючи над ним з любов'ю i в той же час, маючи право на цiлковиту свободу манiпуляцiй, може створити справжнiй клавiр. Мої клавiри скрипкового концерту та "Блазня" досить паскуднi, але в "Апельсинах" i особливо у "Вогненому ангелi" наклеюються деякi досягнення." / 9, 199/.

Можливо, думка про переробку клавiру виникла у Прокоф'єва / адже вiн з самого початку був ним невдоволений/, але цим планам не дано було здiйснитися.

Таким чином, у клавiрi виявляється декiлька епiзодiв, в яких вiдсутнi голоси рiзних iнструментiв, що реально звучать в оркестрi. При пiдготовцi концерту до виконання з оркестром музикант, який вивчає його пiд акомпанемент фортепiано за вiдомим клавiром, не буде мати ясного уявлення про реальну оркестровку даного твору. Чи має право концертмейстер в даному випадку вносити змiни в авторський клавiр?

Проблема можливостi редагування деяких епiзодiв клавiрiв в опер, концертiв неодноразово пiднималася такими музикантами, як С.Шендерович, О.Бржачова. О.Б.Гольденвейзер з цього приводу писав: "При редагуваннi до тексту можна додавати педаль, аплiкатуру i в деяких випадках - розподiл рук." / 8, 77/. Однак вiн теж визначав завдання редактора таким чином: "Вiн / редактор/ повинен показати текст у такому виглядi, щоб виконавець ясно бачив, що написав автор." / 8, 73/.

В данiй роботi пiдготованi можливi варiанти редакцiї окремих епiзодiв клавiру Першого скрипкового концерту Прокоф'єва у вiдповiдностi з партитурою.

Епiзоди, якi потребують внесення додаткового матерiалу з партитури, мають мiсце у 1-й та 3-й частинах концерту.

I частина.

Заключний роздiл вiд цифри 21 i до кiнця частини має просту оркестровку: соло духових / флейта, гобой, кларнет/ i акомпанемент солюочної скрипки, арфи та струнних. У клавiрi вказанi партiї тiльки духових i струнних.

Внесення до клавiру партiї арфи зробить звучання цього епiзоду бiльш барвистим i рельєфним, адже не даремно композитор сам вiнiс змiни в партитуру саме в цьому мiсцi / вiд цифри 21 i до кiнця частини/.

Ardante assai (Assai più lento che la prima volta)

21 con surd.

The image shows a musical score for measures 21-24. It consists of a piano part (left) and a flute part (right). The piano part begins with a fortissimo (ppp) dynamic and includes a section marked 'pp dolcissimo'. The flute part enters with a fortissimo (f) dynamic. The tempo is marked 'Ardante' and the performance instruction is 'con surd.'. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

8

VI

Особливо хочеться виділити три останні такти I-ї частини. Тут безліч яскравих підголосків у арфі і флейти. В клавiрi їх немає. Це дуже збiдне партiю супроводу і головне, не дає уявлення про реальне звучання оркестру.

Приклад 4. Три останніх такти I-ої частини, як вони виглядають у клавiрi.

Приклад 5. Те ж місце у редакції.

4.

pp

pp

5.

pp

Arpa

poco rit.

pp tranquillo

3 частина.

Починаючи з цифри 49 у клавірі є досить розгорнутий епізод /*Melo mosso* / цифри 49, 50, 51, в якому акомпанемент, викладений шістнадцятими, грає струнна група. Схожа фактура незмінна на протязі вище названих трьох цифр / 23 такти/. Але в клавірі чомусь ці шістнадцяті зникають у цифрі 50 і з'являються знову у цифрі 51. Уявляється недоцільним змінювати фактуру супроводу.

50 *tr*

Ob.

molto espress. e cantabile

51

V.I. dolce

mf

Musical score for page 12. It consists of three systems of staves. The top system shows a vocal line with a fermata and piano accompaniment. The middle system features a piano line with a melodic line and arpeggiated accompaniment, marked with *m.s.*, *dim.*, and *m.d.*. The bottom system continues the piano line with similar markings.

Musical score for page 13. It begins with a box containing the number 52, followed by the instruction *poco a poco ritard.*. The score includes a vocal line and piano accompaniment. A specific instruction *p tranquillo ARPA* is written above the piano part, with *ppp* below it. The tempo marking *Meno mosso (Andantino)* is present. The piano part features arpeggiated accompaniment and dynamic markings like *pp*.

У цифрі 52 партія арфи викладена на додатковому рядку протягом 4-х тактів, а потім зникає у клавiрi, хоча в оркестрi продовжує звучати. Рекомендуємо партію арфи внести до клавiру.

rit.

Закінчення 3-ї частини звучить в оркестрі дуже барвисто. Очевидно, це ті самі "рулали флейт і кларнетів", про які у своєму листі згадує М.Мяковський. Пропонуємо повністю перенести підголоски з партитури до клавiру.

The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 61-62) features a violin part with trills (tr) and a piano part with arpeggiated figures. The tempo markings are 'poco rit.' and 'poco meno mosso'. The piano part includes the instruction 'Arpa' and dynamic markings 'pp'. The second system (measures 63-64) continues the piano part with 'ritard.' and 'senza rit.' markings, ending with a trill (tr) and 'pp' dynamic.

Розділ 3.

Оскільки фортепіанний аккомпанемент є оркестровим перекладенням, природньо почути в звучанні роялю оркестрові тембри, звукові барви, усі тонкощі складної симфонічної партитури. Все це можливе лише в результаті глибокого проникнення в авторський задум шляхом досконалого вивчення тексту твору.

Як відомо, тембр – це особливе забарвлення звуку, яке залежить від багатьох факторів / висоти і голосності звучання, від регістру, від матеріалу, з якого виготовлений інструмент, тощо/. Універсальність роялю як музичного інструмента дає можливість

передавати, граючи на ньому, враження від тембру найрізноманітніших інструментів за допомогою штрихів / особливого способу звуковидобування / і педалі, яка дає можливість продовжувати і зв'язувати звуки, підсилювати і збагачувати звучання.

I частина.

Концерт починається одразу з головної партії у солюючої скрипки на фоні тремоло струнних. Це задушевна кантилена, навіяна образами природи. До скрипки поступово приєднуються духові / флейта, гобой, кларнет/, створюючи гармонійний ансамбль.

Виконання тремоло струнних на роялі завжди являє складність, у динаміці *piano*. Рекомендуємо перед початком звучання натиснути праву педаль, ніби підготовуючи рояль до м'якого торкання пальців, а потім обережно взяти першу терцію / ре – фа дієз / і почати її поступово розгойдувати. Постарайтеся надати коливанням розміреності, тоді гра тремоло на протязі 46 тактів не буде для вас складною. Педаль до цифри 5 використовується постійно, але з частотою зміною через безліч секундових співвідношень у підголосках та необхідності дотримуватися *pianissimo*. Перш за все вона допомагає виконанню тремоло і безумовно сприяє легато, але ні в якому разі не повинна піднімати пальцеве. Всі підголоски необхідно виразно інтонувати, зливаючись з солістом вони збагачують тему.

Цифра 5 – педаль брати на півтакти, взяття акордів повинне бути точним, гострими пальцями, трохи дзвеняче верхнім голосом / в першому та на початку другого такту/. Наступні два акорди арпеджіато взяти м'яко, глибоко, обов'язково через паузу, контрастно попереднім акордам.

Друга тема експозиції / цифра 6 / чітка, ритмічна, химерна. Аккомпанемент в цьому епізоді вимагає чіткої диференціації штрихів у правій і лівій руках. У правій руці легато в акордах верхнього голосу заповнюється тужливими інтонаціями, які майже весь час граються I-м і 2-м пальцями. А в лівій руці в цей час чергуються стаккато і легато; різка зміна регістрів надає цьому епізоду гротескного характеру.

Цифра 9 – ліричні інтонації повністю зникають, з'являються елементи точкатності, які набувають потім розвитку у розробці. Аккомпанемент дуже чіткий, сухий. Акорди стаккато в правій руці

повинні звучати гармонічно цілісно і легко. В лівій руці стаккато трохи довше /*pizzicato* віолончелей і контрабасів/, рекомендуємо акценти підкреслювати більш жорстким "щипком".

В цифрі 10 у правій руці з'являється примхлива тема скрипки. Багато точно виконувати чергування уривчастих і зв'язних штрихів, намагаючись наслідувати виконання цих прийомів у скрипки.

Цифра 11 - знову ліричний острівець перед бурхливою розробкою. У супроводженні - половинні та цілі ноти, які ведуть головні ліричні інтонації. Для того, щоб подолати хоч трохи швидке згасання звуку на роялі в цьому регістрі, подбайте про активне, але не різке звуковидобування, внутрішнім слухом зв'язуючи звуки між собою і простежуючи, як вони взаємодіють з *pizzicato* струнних.

Цифра 12 - спокійний характер зникає несподіванно, як і з'явився. Розробка дуже динамічна, різко контрастуюча і експозиційна, і репризи. Партія солюющей скрипки насичена технічними прийомами.

Розробка складна в ансамблевому відношенні. Деякі штрихи у соліста пригальмують загальний рух і на це повинен чуйно реагувати концертмейстер / у цифрах 13, 16/, а епізод *poco più mosso* - як найвища хвиля наростаючого руху - проноситься вихором. В цьому місці важливо піаністу підхопити биття шістьнадцятими *pizzicato* у соліста і повести його за собою.

В розробці багато динамічних контрастів / підходи до цифр 13, 14/, їх не можна згладжувати. Педаль дуже скупа, слід використовувати її тільки на *crescendo* і для яскравості акцентів.

В епізоді *poco più mosso* в партії лівої руки необхідно чітко показувати початок кожної чверті і примінювати педаль слід дуже обережно, щоб у низькому регістрі звучання не злилося в загальний "гул". В правій руці важливо яскраво показувати верхній голос / 1, 2, 3-й такти /.

Від цифри 17 необхідно зробити різке *diminuendo* в партії супроводу, зберігши чітку пульсацію чверток в лівій руці.

Цифра 20 - перехід до репризи. Знову виникає не дуже зручне тремоло в правій руці на піано. Слід так само, як і на початку концерту, знайти розміреність в битті тремоло і плавно змінювати терції. Педаль глибока, запліваючи, баса плавно переходять один в другий.

З цифри 21 починається репрiza. Головна партія звучить у

флейти на фоні арпеджіо арфи. У солюющей скрипки з'являються вигадливі пасажі / *con sordini* / у верхньому регістрі. У фортепіанній партії тема повинна звучати дуже виразно й ніжно; бажано показати всі підголоски, хоч це не завжди буває зручно через великі інтервали між голосами.



Арпеджіо арфи необхідно грати дуже гостро, але ніби зі сковзуючи з клавіші в кожному пальцем. Густи педаль в данному епізоді повинна не змішувати барви, а навпаки, розшарувати звучність, щоб було чути різні групи інструментів.

Закінчується перша частина спокійно, безтурботно. Все стихає. Примхливий пасаж флейти завершується треллю, яка розчиняється в тиші. Динаміка *pianissimo* ні в якій мірі не повинна розмазувати мелодичну лінію пасажу. Кожна інтонація, кожний зворот руху повинен бути ясно чутий.

2 частина. Скерцо.

Написана у формі п'ятичастного рондо, ця частина незвичайно стрімко вривається в ліричну тканину концерту. Від концертмейстера це скерцо вимагає впевненої віртуозності перш за все тому, що нагадує неспинне перпетуум мобіле в дуже чіткому, різко акцентованому ритмі.

В.Холопова відмічає: "Прямолінійна сила простих ритмів була, можливо, головною зухвалістю молодого Прокоф'єва, який встановлював нові норми музичної естетики. Ранньому періоду творчості в найбільшій мірі властива захопленість стихією руху, моторики." / 13, 192/.

І дійсно, обравши надзвичайно просту ритмічну формулу  в розмірі 4/4, Прокоф'єв лише в першому епізоді рондо ненадовго змінює її на ще простішу , а потім знову повертається до першого варіанту і неухильно дотримується його до самого кінця скерцо.

Починається частина з головної партії, яка стрімко піднімається угору по хроматичним півтонам. Супровід нагадує гру на балалайці / цього можна досягти, граючи дуже гострим, легким стаккато/, в яке вриваються акценти і стрімкі пасажі. В оркестрі їх грають скрипки, які з одного боку ніби вступають в жартівливий діалог із солістом, а з другого - зливаються з ним тембрально.

На роялі цього можна досягти, граючи пасажі *legatissimo* не тільки пальцями, а й допомагаючи собі педалью, зрозуміло не дуже густою.

В партії соліста вражає багатство і різноманітність технічних прийомів. Гра цієї частини з солістом вимагає від акомпаніатора великої ансамблевої гнучкості і стрімкості переходів у своїй партії від "чистого" супроводу до епізодів, де репліки в оркестрі мають самостійне значення / наприклад, такт перед цифрою 25, перші два такти цифри 16/.

Перший епізод рондо / цифра 27/ ніби трохи збиває стрімкість руху несподіваною зміною характеру музики. Рух по горизонталі змінюється на рух по вертикалі, на зміну легким пасажам приходять різко акцентовані акорди і октави.

В партії супроводу всі звуки акордів повинні бути злиті до купи, звучати збірано. В перших двох тактах цифри 27 відбувається ніби саркастична сварка соліста та оркестру, а потім супровід перетворюється на карбовану ходу, яка повинна звучати тихо і сухо. Одноманітність акомпанементу, його приглушеність, повинні ще більш підкреслити штрихову та динамічну різноманітність партії соліста / авторська ремарка *marcatissimo* /.

Цікавий перехід до другого епізоду рондо / 6 тактів до цифри 34/. Це яскрава динамічна кульмінація, оркестрове *tutti*, яке вимагає від піаніста насиченого звучання. Педаль глибока, акорди в лівій і правій руці твердо акцентовані. За чотири такти до цифри 34 з'являється нова тема у туби на фоні незмінних вісімок, які пронизують усе скерцо. Акцент на першу долю зривається різким стаккато на четвертій долі такту. Акордами акомпанементу необхідно зробити *crescendo*, яке вимагає автор, маючи на увазі, що туба зриваючи четверту долю, робить ніби невелике *glissando*. У наступних двох тактах з'являються синкоповані акценти в партії супроводу. Їх не треба згладжувати. Порушуючи ритмічну регулярність теми, вони створюють своєрідний акустичний ефект.


Трохи екстатична кульмінація миттєво, на протязі одного такту згасає.

Другий епізод / *sul ponticello* / пронизаний сарказмом, його підкреслюють трохи "підвиваючі" пасажі, які чергуються зі скриплячими, скрегочучими акцентами. Акомпанемент дуже тихий, меха-

ністично рівний.

В цифрі 36 знову з'являється та ж тема і така ж кульмінація, що і перед цифрою 34.

В цифрі 37 повертається "вічний двигун", енергія регулярності вісімок. В правій руці епізодично звучать фанфари. Грати їх тихо і гостро, з явним переважанням п'ятого пальця.

З цифри 39 - головна партія звучить в оркестрі. Необхідно в динаміці *piano* зберегти гостроту інтонування і стрімкість руху. В групуваннях  прямувати до вісімок, підкреслюючи грайливість інтонації.

Кода проминає стрімко. Цифра 40 - в лівій руці *staccato* повинно звучати, як короткі удари литавр, а в правій руці - дуже гостро, легко, як іскорки. Темброво звучання фортепіано повинно зливатися з флажолетами у скрипки.

Цифра 41 - пасаж *fortissimo* налітає як вихор і змітає останні відгуки скерцо. Пасаж технічно складний, бо не гамоподібний. Вибравши певну інтонаційну формулу, Прокоф'єв кожного разу починає її від іншого звуку. Подолати технічні труднощі допоможе зручна аплікатура і розподіл рук / див. с. 28 /.

3 частина.

В цій частині торжествує ліричне утихомирення, безжмарна ясність, її не порушують навіть динамічні кульмінації.

Перша тема у фюгата з'являється на фоні розміреного акомпанементу вісімками. Розташування нот в акордах на клавіатурі / чергування білих і чорних клавішів / не дуже зручне для піаніста, який грає ці акорди однією рукою. Проте необхідно досягти звукової рівності і тембрової стрункості.

Граючи лівою рукою тему фюгата слід точно виконувати всі штрихи і паузи, намагаючись надати темі мовної виразності. Цей епізод дещо нагадує "Швидкоплинність" МІО для фортепіано С.Прокоф'єва.

З цифри 42 з'являється співуча і рухлива тема у скрипки. В партію супроводу вливається звучання арфи, яке підсилює враження утихомирення і ще більш підкреслює співучість скрипкової теми. З четвертого такту цифри 42 необхідно брати більш довгу педаль, в подальшому часто на весь такт. З цифри 43 в оркестрі звучить головна тема, а соліст продовжує свій ліричний наспів

у цілковитій згоді з оркестром.

В епізоді *allegro moderato* в оркестрі звучить нова тема в супроводі соліста. В партії оркестру - триголосся, причому два голоси в лівій руці щільно розташовані в одному регістрі. За ступенем значущості їх можна розташувати таким чином: провідний голос - в правій руці, потім підголосок - в лівій руці / штилі написані вгору / і останній - *staccato* акомпанементу в басу / штилі вниз/. Відриваються теми і штрихами - перші дві слід виконувати *legato*, а третю - *staccato*. Загальна динаміка *piano* потребує граничної слухової активності і ансамблевої узгодженості.

Кульмінація, що несподіванно виникає за два такти до цифри 46 і наступні два такти цієї цифри нагадують подібні епізоди в скерцо.

В цифрі 47 розвивається той самий тематизм, що і в цифрі 44. Тільки в акомпанементі додається ще один голос, таким чином, і в правій і в лівій руці їх стає по два, один грається *legato*, другий - *staccato*. При відсутності видимих технічних труднощів, обидва ці епізоди примусять піаніста попрацювати.

Цифра 49 - в правій руці підкреслити голос, який відмічений акцентами. Це - окрема партія в оркестрі, яку веде кларнет.

В епізоді *meno mosso* знову панує ліричний настрій. В акомпанементі арпеджіо арфі шістнадцятими звучать м'яко, акценти в правій руці теж дещо згладжені. Довга педаль надає барвистості і об'ємності звучанню всього цього епізоду.

В цифрі 52 акомпанемент арфи як і мелодія у солюючої скрипки починається у другій / третій / октаві і опускається до малої. Загальна динаміка - *pianissimo*. Радимо у верхньому регістрі грати шістнадцяті гостріше і дзвінкіше, спускаючись нижче - надавати їм більш матового тембру. Педаль на початку цифри 52 можна брати на два такти, а потім - міняти у кожному.

Від цифри 53 до 57 - великий репризний епізод / *Piu mosso. Moderato come prima*, в якому солююча скрипка виступає в ролі акомпаніатора. Її блискучі пасажі, трелі, різноманітні винахідливі технічні прийоми розцвічують тембрально і колористично тему, яка звучала у фюгата на початку частини, а в цьому епізоді проходить у контрабасів, віолончелей, туби. Починається вона з-за такту до цифри 53 і перше її проведення звучить дуже тихо і приховано, поступово наближаючись і посилюючись динамічно.

З п'ятого такту цифри 53 з'являється імітаційний підголосок в першій октаві до головної теми в басу. В подальшому *crescendo* переходить в яскраве оркестрове *tutti*. В цифрі 56 замість імітації звучать акордові фанфари. До цифри 57 напруження досягає своєї вершини. Перші чотири такти цієї - остання в концерті яскрава динамічна хвиля. В наступних двох тактах перед цифрою 58 стрімко все стихає і починається світла, ясна і тиха кода.

Педалізація в епізоді, який ми розглядали теж примінюється по зростаючій лінії. На початку / цифра 53 / вона досить ощадлива, щоб ясніше було чути паузи і гостре стаккато там, де воно з'являється. У цифрі 54 на витриманому басу соль малої октави повинні ясно прозвучати всі штрихи в правій руці. Можливо використання так званої "ритмічної" педалі, яка допоможе підкреслити акценти і прикрасити їх темброво. Починаючи з цифри 55 педаль слід брати густіше, щоб з розвитком кульмінації надати ролю оркестрової моці.

В цифрі 57 в першому і другому тактах необхідно підкреслити шістнадцяті на четвертій долі такту в лівій руці. В наступних двох тактах - не згладжувати штрихи в лівій та правій руках, а навпаки зіграти їх максимально рельєфно.

Diminuendo subito перед цифрою 58 все будується в акомпанементі на низхідному хроматичному ході в лівій руці. Це тематичний стрижень, а пасажі в правій руці повинні тембрально і динамічно зливатися з партією солюючої скрипки.

Цифра 59. Кода. В партії супроводу вона вся проходить на довгій глибокій педалі, яка повинна не зм'яшувати виникаючу різноманітність підголосків, а розшаровувати всю фактуру. Акомпаніатор повинен дати солісту можливість почути і низькі басы, що гудуть, і гармонічні побудови супроводу, і мелодичні проведення у верхніх голосах.

Розділ 4.

В деяких епізодах клав'іру фортепіанна партія потребує полегшення фактури. Пропонуємо також варіанти розподілу рук і аплікатури.

Полегшення фактури рекомендуємо там, де супровід викладений акордами в незручному для піаністів з малими руками розташуванні

/ приклад 9, 10/, а також у оркестрових програшах з багатозвучними акордами / приклад 11, 12/.

I частина.

9.

9.

9

mp con brio

p

pizz

mp

10

mf

2 частина. Цифра 37 такт 3-й.

10.

10.

Ob.

p

2 частина.

39

8

gliss.

ff

3 частина.

39

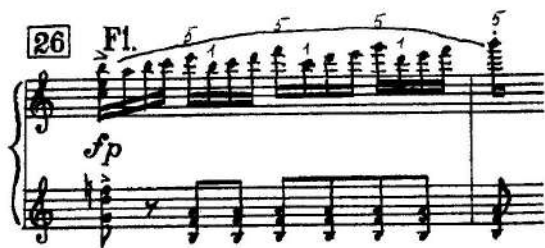
8

ff

В клавірі зустрічаються авторські позначення аплікатури, але їх дуже мало. Ці корисні вказівки дозволяють скласти загальне уявлення про аплікатурні принципи автора, зокрема, про вживання позиційної аплікатури.

Пропонуючи аплікатурні варіанти, ми намагалися наслідувати принципи Прокоф'єва-ліаніста, однак всі побажання про аплікатуру і розподіл рук / див. с. 28 / мають індивідуальний виконавський характер і рекомендуються лише як побажання або можливий варіант виконання.

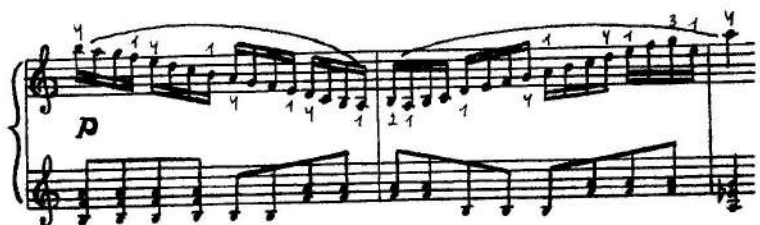
2 частина.



Цифра 30 третій такт.



Цифра 31 третій такт.



Цифра 32 третій такт.



Виконавська практика приводить нас до того, що в деяких випадках навіть аплікатура автора може бути переглянута. На це вказує і досвідчений концертмейстер С. Шендерович: "Своєрідність прокоф'євської аплікатури у вказанному нижче прикладі з першої частини Першого концерту для скрипки з оркестром, на наш погляд, дещо суперечить повітряній легкості і швидкості флейтового пасажу:



Нам здається, що в данному випадку краще звернутися до випробуваного вже при тому розподілу рук. В наведеному варіанті незначна допомога лівої руки створює явну перевагу у виконанні поставленої задачі:" / І4, 43/.

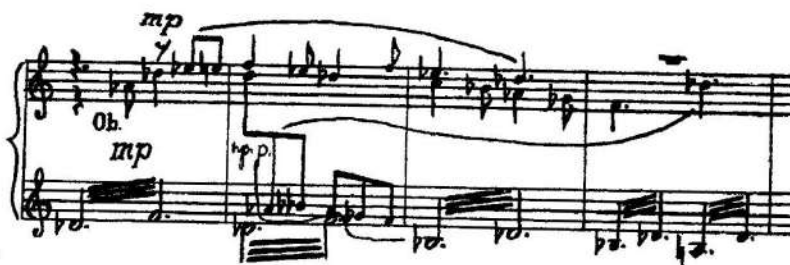


На додаток до цього вкажемо ще декілька прикладів з розподілом голосів між руками.

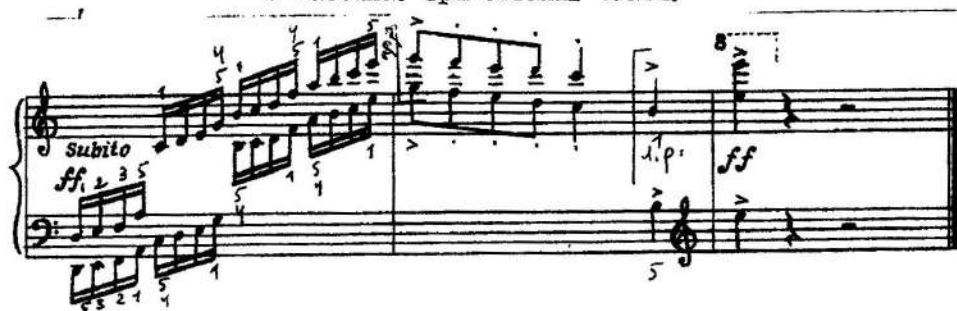
І частина шостий такт.



Цифра 2 четвертий такт.



2 частина. Три останні такти.



На завершення хочеться підкреслити, що працюючи над складною фактурою акомпанементу, необхідно усе ретельно прослухати, перевірити володіння штрихами, логіку обраної аплікатури, відкорегувати всі моменти складновиконуваних місць оркестрового перекладу, а потім, працюючи з солістом, продовжувати процес нескінченного вслуховання, який допоможе народженню ансамблевої єдності інтерпретації твору.

ЛІТЕРАТУРА.

1. Блок В. Метод творчої роботи С.Прокоф'єва.-М.: Музика, 1979.- 143с.
2. Гаккель Л. Фортепіанна музика ХХ сторіччя.-Л.: Рад.композитор, Ленінград. відділ., 1976.- 296с.
3. Гаккель Л. Фортепіанна творчість С.Прокоф'єва.-М.:Музика, 1960.- 275с.
4. Дельсон В. Фортепіанна творчість та піанізм С.Прокоф'єва.- М.:Рад.композитор, 1973.- 128с.
5. Коган Г. Про фортепіанну фактуру.-М.: Рад.композитор, 1961.- 194с.
6. Мартинов І. Сергій Прокоф'єв. Життя та творчість.-М.: Музика, 1974.- 560с.
7. Нест'єв І. Життя Сергія Прокоф'єва.-М.: Рад.композитор, 1973.- 662с.
8. Питання фортепіанного виконавства. Нариси. Статті. Спогади. Вип.І.-М.:Музика, 1965.- 246с.
9. Прокоф'єв С.С. та Мясковський М.Я. Листування.-М.: Рад.композитор, 1977.- 598с.
10. Прокоф'єв С. Статті та матеріали. / Упор. Нест'єва І.В. та Едельмана Г.Я./.-М.:Музика, 1965.- 400с.
11. Светозарова Н., Крементейн Б. Педалізація в процесі навчання гри на фортепіано.-М.:Музика, 1965.- 120с.
12. Сорокер Я. Скрипкова творчість С.Прокоф'єва.-М.:Музика, 1965.- 120с.
13. Холопова В. Питання ритму в творчості композиторів ХХ сторіччя.-М.:Музика, 1971.-
14. Шендерович С. Про подолання піаністичних складностей в клавірах.-М.:Музика, 1987.- 60с.

ЗМІСТ.

1. Вступ.	с.3.
2. Розділ I.	с.3.
3. Розділ 2.	с.5.
4. Розділ 3.	с.16.
5. Розділ 4.	с.23.
6. Література.	с.29.