

**КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ № 1 РЕ-БЕМОЛЬ МАЖОР, ОР. 10  
С.С. ПРОКОФЬЕВА: ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ  
PIANO CONCERT WITH ORCHESTRA No. 1 in D-FLAT MAJOR, OR. 10 S. S.  
PROKOFIEV: FEATURES OF PERFORMING INTERPRETATION**

**Аннотация:** В статье обобщаются результаты анализа одного из популярнейших сочинений – Концерта для фортепиано с оркестром № 1 ре-бемоль мажор, оп. 10. – выдающегося советского композитора Сергея Сергеевича Прокофьева. Автором выявлены исполнительские трудности сольной партии Концерта, определены методы их преодоления.

**Abstract:** The article summarizes the results of the analysis of one of the most popular compositions – Piano Concerto No. 1 in D flat major, Op. 10. – by the outstanding Soviet composer Sergei Sergeevich Prokofiev. The author identifies the performing difficulties of the solo part of the Concert, defines the methods of overcoming them.

**Ключевые слова:** Сергей Прокофьев, советская музыка, фортепианный концерт, исполнительские трудности.

**Keywords:** Sergei Prokofiev, Soviet music, piano concerto, performing difficulties.

Сергей Сергеевич Прокофьев является одним из лучших композиторов XX столетия. Творчество Прокофьева наполнено оптимизмом, солнечным светом, огромной жизненной силой и проникнуто нежной любовью к природе, народной жизни, человеку. Благодаря такому настрою и перечисленным чертам музыка Прокофьева близка многим людям и пользуется популярностью среди исполнителей и слушателей и в настоящее время. Уже на этапе становления молодой композитор тяготел к созданию новых видов фактуры и обладал особенной, ярко выраженной индивидуальностью фортепианного стиля, отличавшегося динамизмом. Ранний этап творчества Прокофьева примечателен тем, что в поисках нового музыкального языка Сергей Сергеевич стремился преодолеть академизм в звуковой и ритмической атмосфере своей эпохи. Эти поиски увенчались успехом, так как произведения молодого Прокофьева поражали современников своим радостным буйством, ошеломляющей стихийностью и первобытной силой и свежестью. В полной мере перечисленные черты проявились в Первом фортепианном концерте, несмотря на то, что длится он не более четверти часа и является наименее продолжительным из всех концертов, созданных композитором.

Проведенный анализ формы и образно-художественного содержания Первого фортепианного концерта, драматургия которого раскрывается в рамках четырехчастного цикла, позволил выявить основные художественные и исполнительские особенности, присущие новаторскому стилю композитора Сергея Сергеевича Прокофьева.

С точки зрения формы Концерта важно отметить в нем совмещение сонатной одночастности и сонатной цикличности, а к художественным особенностям Концерта можно отнести тематический диалогизм, связанный с многотемностью и контрастностью; насыщенную и разнообразную фактуру; множество сольных разделов и каденций фортепианной партии; своеобразность взаимодействия сольной партии с оркестром.

Фортепианные произведения Сергея Сергеевича Прокофьева пользуются популярностью среди исполнителей разных возрастов и разного уровня мастерства. На данный момент в музыкальной литературе очень мало самостоятельных учебно-методических материалов, посвященных разбору трудностей, с которыми может столкнуться пианист при исполнении Первого концерта для фортепиано с оркестром Des-dur, op. 10. Например, можно отметить методическую разработку В.В. Полякова [8, с. 5], в которой изучаются наиболее важные для восприятия студентов особенности данного концерта.



Восполнить нехватку литературы в этом направлении можно с помощью таких трудов, как сборник статей «Как исполнять русскую фортепианную музыку» под редакцией Е. Ключниковой [4], «Работа пианиста над техникой» С.И. Савшинского [9], «Работа над фортепианной техникой» Е. Я. Либермана [6], «Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога» Г. Г. Нейгауза [7], «Пианизм как искусство» С. Е. Фейнберга [10].

Первая сложность, с которой сталкивается исполнитель, приходится на такой штрих, как *staccato*. Чтобы успешно исполнить данный эпизод указанным штрихом, для начала надо играть его штрихом *legato*. При этом следует точно соблюдать аппликатуру, используемую при игре штрихом *staccato*. В тактах 61–66 внимание пианиста сосредоточено на правой руке, в которой фортепианная фактура изложена в виртуозных пассажах, требующих отточенности и ясности во время исполнения [3, с. 43]. Для успешного освоения данных пассажей рекомендуется играть их разными штрихами (*portamento, legato, non legato*) в медленных темпах. При необходимости добавить большей выразительности исполняемым фрагментам следует делать *crescendo* к верхней части пассажа.

Фортепианная фактура в тактах 71–77 состоит из триолей, плавно переходящих из среднего регистра в верхний. Для более точной передачи замысла композитора рекомендуется начинать данный фрагмент с тихой динамики, так как триоли написаны в приятном благозвучном регистре. Такой подход помогает получить нужную звучность в верхнем регистре. Также в этом эпизоде желательно следовать всем «вилкам», которые расставил Прокофьев в нотном тексте. В партии правой руки в тактах 123–130 используются терции, для игры которых требуется уделить особое внимание синхронизации работы несоседних пальцев. Для работы над терциями существует довольно много приемов для развития пальцев, которые подробно описаны в работе Е. Либермана. Генрих Нейгауз советовал играть гаммы малыми и большими терциями. Для совершенствования техники игры двойных нот можно рекомендовать упражнения из сборника И. Брамса [2].

В следующем эпизоде (такты 179–180) встречается такой прием игры на фортепиано, как глиссандо, создающий эффект виртуозности. Для опытного исполнителя этот прием особой трудности не представляет, однако у некоторых обучающихся могут возникнуть определенные сложности. Глиссандо следует исполнять легко, отчетливо и с «летающим» звучанием. Чтобы добиться такого эффекта, надо нажимать двумя пальцами (вторым, третьим) на клавиши легко, перемещая руку между опорными нотами по прямой линии.

Главная задача исполнителя в музыкальном тексте (такты 281–282) заключается в игре половинных нот, которые должны браться «плотным» звуком. Знаменитый педагог Г. Нейгауз писал, что «длинные ноты (целые, половинные, ноты, делящиеся по несколько тактов) должны быть, как правило, взяты сильнее, чем сопровождающие их ноты более мелких длительностей (восьмые, шестнадцатые, тридцать вторые и т. д.), – из-за основного «дефекта» фортепиано: затухания звука» [7, с. 72]. В тактах 289–290 появляется большое число мелодических линий, каждой из которых следует уделить внимание, чтобы при одновременной игре все они были слышны и различимы для более точной передачи замысла автора.

Для того, чтобы не потерять ни одной из мелодических линий на этапе разучивания этого эпизода, следует разделять голоса, предназначенные для исполнения одной рукой, распределяя их между левой и правой руками. Такой подход позволяет пианисту более четко слышать и различать мелодические линии, что позволит в дальнейшем добиться нужного звучания при объединении всех голосов [1, с. 112].

С целью придания драматичности эпизоду (такты 293–296) в левой и правой руке дублируются аккорды. При отработке и разучивании этих аккордов следует обратить отдельное внимание на мелодическую линию, исполняя ее теми же пальцами, как и при игре всего аккорда. Далее к мелодической линии можно добавить нижнюю ноту аккорда, которая образует октаву, и только потом добавить средние звуки, образующие аккорд и придающие ему гармоническую наполненность.



Для разучивания отмеченных аккордов в рассматриваемом фрагменте рекомендуется использовать прием арпеджирования, который хорошо описан в книге Г.М. Когана «Работа пианиста»: «выравнивание звучности аккорда достигается путем слуховой тренировки. Одно из упражнений, способствующих этому, состоит в том, чтобы арпеджировать разучиваемый аккорд, внимательно вслушиваясь в звучание каждого звука в отдельности» [5, с. 67]. Исполнитель в тактах 337–340 сталкивается с трудностью, связанной с необходимостью выполнения скачков левой рукой. Исполняя данный эпизод, надо следить за свободой рук, потому что при долгой игре однообразными движениями существует вероятность зажатия рук. В качестве рекомендации по разучиванию этого фрагмента можно отметить игру через одну и несколько октав, сопровождающуюся перемещением левой руки от плеча, а не от локтя без прижимания локтя к телу. Предлагаемый способ разучивания поможет пианисту добиться качественного исполнения данного эпизода. В этом фрагменте особое внимание нужно уделять акцентам, которые расставил композитор. При этом аккорды следует исполнять «в рояль». Этот прием помогает достичь эффекта единения партии солиста и оркестра и таким образом более точно реализовать замысел композитора. Чтобы передать энергичный и яркий характер, следует применять короткую прямую педаль.

В заключительной части концерта (такты 462–467) солист сталкивается с большим количеством октав и скачков. Для разучивания этого эпизода рекомендуется проигрывать каждый сложный скачок по несколько раз до возникновения автоматизма. Также еще один из приемов для работы над этим фрагментом заключается в игре с закрытыми глазами. Для упрощения задачи разучивания можно сначала играть октавы не целиком, а по отдельности каждый голос, используя ту же аппликатуру, как и при игре этих октав целиком.

Рассмотренные в данном разделе фортепианные приемы и предложенные рекомендации по разбору отдельных эпизодов концерта должны помочь пианисту преодолеть технические трудности, возникающие на этапе разучивания Первого концерта.

#### **Список литературы:**

1. Бобрин Д.С., Зайцева М.Л. Фортепианные концерты Панчо Владигерова : монография. – М.: Научный консультант, 2022. – 166 с.
2. Брамс И. 51 упражнение для фортепиано. – М.: Планета Музыки, 2017. – 57 с.
3. Зайцева М.Л. Проявление нарративных свойств в камерно-инструментальном творчестве Леры Ауэрбах // Техника музыкальной композиции. Музыкальная композиция: нарратив vs архитектоника. Материалы V Международной научной конференции, 18–20 апреля 2023 г. / под ред. А.В. Клеповой, Д.А. Нагиной, Н.В. Пилипенко, И.П. Сусидко / Российская академия музыки имени Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. – С. 43.
4. Как исполнять русскую фортепианную музыку / [сост., вступ. ст. Е. Ключникова]. – М.: Классика-XXI, 2009. – 153 с.
5. Коган Г. М. Работа пианиста. – М.: Классика-XXI, 2004. – 201 с.
6. Либерман Е. Я. Работа над фортепианной техникой. – М.: Классика-XXI, 2003. – 142 с.
7. Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. – М.: Музыка, 1982. – 300 с.
8. Поляков В. В. Об изучении и исполнении Первого концерта для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева. – СПб.: КультИнформПресс, 2018. – 19 с.
9. Савшинский С.И. Работа пианиста над техникой. – СПб.: Планета музыки, Лань, 2019. – 108 с.
10. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – М.: Музыка, 1969. – 598 с.

