

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ**
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ

Кафедра теорії та історії музики

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань **02** – культура і мистецтво
зі спеціальності **025** – Музичне мистецтво
на тему:

**ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТВОРЧИСТЬ С. ПРОКОФ'ЄВА
В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА
XX СТОЛІТТЯ**

Виконала: студентка магістратури
денної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Комарова Ольга Олександрівна

Науковий керівник: професор, доктор
мистецтвознавства Польська І. І.
Рецензент: доктор мистецтвознавства,
доцент Коновалова І. Ю.

Національна шкала _____
Кількість балів _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____	(підпис)	<u>Снедков І. І.</u>	(прізвище та ініціали)
Члени комісії _____	(підпис)	<u>Большакова Т. В.</u>	(прізвище та ініціали)
_____	(підпис)	<u>Роценко О. Г.</u>	(прізвище та ініціали)

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ	8
1.1. Творча постать Сергія Прокоф'єва в музичній культурі ХХ століття.....	8
1.2. Творчість С. Прокоф'єва в сучасному науковому дискурсі.....	11
1.3. Провідні тенденції розвитку віолончельної музики ХХ століття.....	14
Висновки до Розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2. ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТВОРЧІСТЬ С. ПРОКОФ'ЄВА	21
2.1. Твори для віолончелі в контексті композиторської спадщини С. Прокоф'єва: загальна характеристика.....	21
2.2. Новаційність жанрової стилістики віолончельної творчості С. Прокоф'єва	29
Висновки до Розділу 2.....	32
РОЗДІЛ 3. СОНАТА C-dur ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО С. ПРОКОФ'ЄВА: КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ	33
3.1. Композиційно-драматургічний аналіз Сонати C-dur для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва.....	33
3.2. Інтерпретація Сонати C-dur для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва: порівняльний аналіз виконавських версій дуетів М. Ростропович – С. Ріхтер та О. Рамм – А. Одінцева.....	38
Висновки до Розділу 3.....	42
ВИСНОВКИ	44
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	50

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми дослідження. Одним з найвидатніших митців ХХ ст. є геніальний російський композитор та піаніст Сергій Прокоф'єв, новаційні художні принципи та творчість якого значною мірою вплинули на розвиток світового музичного мистецтва.

Композиторська спадщина С. Прокоф'єва є яскравою, масштабною та багатоманітною за своїми стильовими та жанровими характеристиками. У мистецькому доробку композитора широко репрезентовано оперну, балетну, симфонічну, камерно-інструментальну, вокально-хорову та ін. сфери.

Суттєве місце у жанровій палітрі творчості С. Прокоф'єва посідають також твори для віолончелі, позначені глибиною мистецького задуму. Віолончельні твори композитора, зокрема камерно-ансамблеві, отримали широке світове визнання й вже багато десятиліть постійно звучать на концертній естраді.

Утім, незважаючи на високу художню цінність та широку виконавську репрезентацію віолончельних творів С. Прокоф'єва, вони досі не отримали належного висвітлення у вітчизняному музикознавстві.

Отже, **актуальність обраної теми** магістерської роботи зумовлена протиріччям між вагомим внеском С. Прокоф'єва до розвитку світової музичної культури ХХ ст., визначною художньою цінністю та виконавським поширенням його віолончельної творчості – та фактичною недослідженістю даного проблемного поля в українській музикології.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі теорії та історії музики Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета дослідження – виявити жанрово-стильові особливості віолончельної творчості С. Прокоф'єва та визначити роль композитора в розвитку музичного мистецтва ХХ століття.

Основні завдання дослідження:

- охарактеризувати значення творчої постаті Сергія Прокоф'єва в музичній культурі ХХ століття;
- висвітлити рівень репрезентації творчості С. Прокоф'єва в сучасному науковому дискурсі;
- розкрити провідні тенденції розвитку віолончельної музики ХХ століття;
- надати загальну характеристику віолончельних творів в контексті композиторської спадщини С. Прокоф'єва;
- визначити новаційність жанрової стилістики віолончельної творчості С. Прокоф'єва;
- здійснити порівняльний аналіз двох інтерпретацій Сонати для віолончелі і фортепіано C-dur С. Прокоф'єва (у виконавських версіях дуетів М. Ростропович – С. Ріхтер та О. Рамм – А. Одинцова).

Об'єкт дослідження – віолончельне мистецтво ХХ ст.

Предмет дослідження – віолончельна творчість С. Прокоф'єва в контексті розвитку музичного мистецтва ХХ ст.

Матеріалом дослідження у магістерській роботі є віолончельні твори С. Прокоф'єва (насамперед Соната для віолончелі і фортепіано C-dur op. 119, а також Перший концерт для віолончелі з оркестром op.58, Симфонія-концерт (Другий концерт) для віолончелі з оркестром op.125, Балада для віолончелі до мінор op. 15, Адажіо для віолончелі і фортепіано op.97 bis, Концертіно для віолончелі з оркестром op.132 та Соната для віолончелі соло op.133), що виявляють новаційну специфіку музичної мови та жанрової стилістики композитора.

Методологія дослідження. Наукові положення магістерської роботи аргументовані на рівні методології сучасного історичного, теоретичного і виконавського музикознавства. Методологія дослідження базується на

використанні сукупності фундаментальних загальнонаукових та спеціальних музикознавчих методів та підходів:

- *історичний підхід* дозволяє виявити провідні тенденції розвитку віолончельної музики ХХ ст. та шляхи її еволюції;

- *культурологічний підхід* уможливорює визначення культуротворчої ролі композиторської спадщини С. Прокоф'єва (зокрема віолончельної) в світовому мистецькому просторі;

- *системний підхід* дозволяє окреслити місце віолончельних творів в системі мистецької спадщини С. Прокоф'єва;

- *метод жанрово-стильового аналізу* дозволяє виявити характерні ознаки композиторського стилю С. Прокоф'єва та розкрити жанрові та стильові особливості розглянутих творів;

- *інтерпретаційний метод* сприяє розкриттю особливостей авторського трактування С. Прокоф'євим семантики віолончелі, а також жанрової моделі сонати для віолончелі та фортепіано;

- *метод інтонаційно-драматургічного аналізу* дозволяє простежити розвиток музичної драматургії та інтонаційну фабулу досліджуваних творів;

- *метод виконавського аналізу* сприяє здійсненню виконавського аналізу Сонати для віолончелі та фортепіано С-dur.

Теоретичною базою магістерської роботи є наукові праці в сфері історії музики, передусім специфіки музичного мистецтва ХХ ст. (І. Барсова, В. Варунц, О. Гудожнікова, Л. Данілевич, О. Демченко, Е. Денісов, К. Зенкін, А. Калашникова, Т. Левая, А. Павловський, В. Сумарокова, М. Тараканов), музичної й загальної естетики та філософії (Г. Вольфлін, В. Медушевський, І. Польська, В. Рибін, Т. Сафонова), теорії стилю (В. Варунц, Н. Водолеєва, Є. Назайкінський, В. Медушевський, О. Руч'євська, В. Сумарокова), теорії жанру (Є. Назайкінський, В. Медушевський, А. Павловський), теорії музичної форми, композиції та драматургії (Н. Горюхіна, Е. Денісов, В. Медушевський, Є. Назайкінський, Ю. Холопов), історії та теорії музичного виконавства (Н. Біджакова, В. Москаленко, І. Польська), історії та

теорії ансамблю (І. Боровик, А. Бояринцева, О. Гудожнікова, І. Польська), історії та теорії віолончельного мистецтва (Н. Біджакова, О. Гудожнікова, А. Павловський, В. Сумарокова), а також музикознавчі розвідки з проблем мистецької біографії й композиторського доробку С. Прокоф'єва, насамперед його віолончельної творчості (В. Блок, І. Боровик, А. Бояринцева, Н. Водолеєва, Е. Денісов, Е. Долінська, К. Зенкін, А. Калашнікова, Г. Козєва, Є. Назайкінський, І. Нест'єв, М. Нест'єва, В. Рабей, О. Руч'євська, Т. Сафонова, С. Слонімський, М. Тараканов, А. Шнітке, А. Шувалова, літературна й мемуарна спадщина С. Прокоф'єва, його інтерв'ю, тощо.

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

вперше в українському музикознавстві:

- визначено новаційність жанрової стилістики віолончельної творчості С. Прокоф'єва;
- здійснено порівняльний аналіз двох інтерпретацій Сонати для віолончелі і фортепіано C-dur С. Прокоф'єва (у виконавських версіях дуетів М. Ростропович – С. Ріхтер та О. Рамм – А. Одинцова);

уточнено:

- роль віолончельних творів в контексті композиторської спадщини С. Прокоф'єва;
- рівень репрезентації творчості С. Прокоф'єва в сучасному науковому дискурсі;

набули подальшого розвитку:

- уявлення про провідні тенденції розвитку віолончельної музики ХХ ст.

Практичне значення результатів дослідження. Результати магістерської роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Історія світової музичної культури», «Семінар сучасної музики», «Музична естетика», «Історія та теорія музичного виконавства», «Історія та теорія віолончельного мистецтва»), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація магістерської роботи. Основні положення магістерської роботи обговорювалися на засіданнях кафедри теорії та історії музики Харківської державної академії культури. Матеріали та висновки магістерської роботи були викладені у доповіді «Жанрова стилістика віолончельної творчості С. Прокоф'єва» на Магістерських читаннях у межах науково-мистецької конференції «Практична музикологія. Музична комунікація: від теорії до практики сьогодення» (Харків, ХНУМ імені І. П. Котляревського, грудень 2020 р.).

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, трьох Розділів, шести підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (45 позицій, з них 2 іноземними мовами). Загальний обсяг магістерської роботи – 54 сторінки, з них основного тексту – 47 сторінок.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИКО-КОНЦЕПТУАЛЬНІ ЗАСАДИ ДОСЛІДЖЕННЯ

Музична культура ХХ століття є дуже складною, яскравою та різноплановою. Однією із знакових постатей цієї доби є фігура С. Прокоф'єва (1891 – 1953) – композитора, чия напружена творча діяльність тривала понад півстоліття, починаючи від простих фортепіанних п'єс і дитячої симфонії (1902) і закінчуючи незавершеними рукописами 1952-1953 рр.

1.1. Творча постать Сергія Прокоф'єва у музичній культурі ХХ ст.

Творчий доробок С. Прокоф'єва складають понад сто тридцять опусів, численні обробки й перекладення. У мистецькій спадщині майстра представлені майже усі жанри композиторської творчості: опери, симфонії, балети, кантати, інструментальні концерти, хори, сонати, камерно-інструментальна й камерно-вокальна музика, музика для дітей, театру й кіно, обробки народних пісень тощо.

Творча постать композитора та його мистецька спадщина здійснили величезний вплив на розвиток музичної культури ХХ ст. Музикознавці часто висловлювали думку, що С. Прокоф'єв – композитор не лише теперішнього часу, а й майбутнього, підкреслюючи, що його творчість належить не тільки ХХ, а й початку ХХІ століття [36].

Поетика композиторської творчості С. Прокоф'єва великою мірою зумовлена характером його мистецької особистості та світосприйняття.

Так, на думку дослідника В. Рибіна, творчі відкриття, зроблені С. Прокоф'євим у мистецтві, вказують на можливість такого прориву в розвитку загальнолюдської культури, який за своїми масштабами можна порівняти з найважливішими етапами в культурній еволюції людства [36].

XX ст. позначено в історії як століття прискорення темпів, появи й розвитку технічної цивілізації, посилення урбаністичної естетики, футуристичних тенденцій у мистецтві. Набуття людиною гармонії через подолання зовнішніх чинників для досягнення внутрішнього спокою стало більше неможливим. «Пасифік 231» А. Онеггера, який прозвучав у 1923 р. зафіксував цей факт у музичному вимірі.

Єдиним шляхом знайти рівновагу між людиною і зовнішнім світом, який прискорює свій рух стало «акумуляція внутрішніх ресурсів для оволодіння зовнішніми силами, які загрожують залишити людину далеко позаду, підкорити її техніці, або навіть повністю зруйнувати» [36].

Філософ В. Рибін вбачає, що саме С. Прокоф'єв як митець XX ст. вирішив це завдання через свою творчість [36].

Спроби антропологічного повороту – розкриття образу людини, її внутрішнього стану намітились у творчості сучасників С. Прокоф'єва – композиторів-симфоністів Г. Малера, Д. Шостаковича.

«Звичайно, Малера цікавлять найголовніші питання буття. < ... > Конфлікти в його симфоніях переходять із загальнофілософського аспекту до долі людини. До поля зору композитора входить оточуючий світ з протиріччями, стражданнями, які виникають від зіткнення з ним [*переклад мій* – О. К.]» [1, с.47].

Л. Данилевич домінантою творчості Д. Шостаковича визначає «героїчний песимізм» [12, с.122], продовження якого відбувається у творчості композиторів, які засвоїли його стильові риси, – М. Вайнберга, Ю. Тищенко, Б. Чайковського. Песимістичне світовідчуття спостерігається й у творчості західноєвропейських композиторів (М. Равель, Б. Барток).

Для С. Прокоф'єва характерне зовсім інше світосприйняття. В. Рибін визначає його як «джерело світла» [36], що висуває людину як «предмет особливої уваги й тематичної конкретизації» [36].

Дослідник визначає чотири творчих принципи композитора, якими пронизана його творчість, які висвітлюють антропоцентристський погляд у

його творчості. Це поступова однорідність, яка полягає у постійній присутності світлової музичної лінії, пронизує музичний твір від початку до кінця. Принцип цілеспрямованого зростання полягає в інтонаційному насиченні основної теми. Принцип приручення дисонансів – у використанні С. Прокоф'євим дисонансів як заперечення дисгармонічності світу. І життєстверджуюча проєктивність, яка нівелює дисгармонію й визначає підстави життя як можливість утримувати свою єдність у процесі розвитку [36]. Саме ці принципи, за визначенням дослідника є провідними у світогляді композитора й визначили філософію його творчості.

Одним з прикладів творів світлоносною сили є Соната для віолончелі і фортепіано оп.119, яка насичена «світлоносною невичерпною силою».

Що стосується музичної мови С. Прокоф'єва, то тут необхідно говорити про принципове оновлення композитором засобів музичної виразності, які значною мірою збагатили ладогармонічну сферу сучасної музики. З одного боку, митець повернувся до тональної системи, яка стала важливим осередком стабільності в період кризи сучасної гармонії, а з іншого – відкрив новаційні й неповторні звукокомплекси й ладоутворення. На відміну від А. Шенберга й А. Веберна, композитор відстоював пріоритет тональності, оновлюючи й розширюючи її межі [25, с.621].

С. Прокоф'єв також суттєво переосмислив і збагатив сферу ліричної образності. Ліричні образи його творів знайшли втілення у світлих діатонічних гармоніях, м'яких тембрах, мелосі широкого діапазону [25, с. 615].

По-новому втілюється у творчості музиканта й історико-епічна тема, яка має інші ритми й форми, ніж епіка російської класичної музики ХІХ ст.

Композитор тяжів до конкретної програмності й зокрема – до яскравих, «графічних», майже візуалізованих образів театру й кінематографу, який набував стрімкого розвитку у першій половині ХХ ст.

Щодо стильових особливостей композиторського мислення митця, то слід зазначити певне тяжіння С. Прокоф'єва до класицистичних норм. Сам

музикант писав про себе, що «моя музика сягає своїм корінням класики» [32, с. 52]. Своє тяжіння до класичного стилю С. Прокоф'єв визначає вже у перших музичних враженнях дитинства, коли «він чув від матері сонати Бетховена» [32, с. 148]. Класику композитор розумів у широкому смислі слова – не лише як використання класичних форм і жанрів, а й як певний тип музичного мислення. У творах композитора «класичні риси» реалізуються в організації ритму, квадратності, періодичності, симетричності формоутворення, підкресленні контрастів, матеріальній відчутності тем, пластичній актуалізації руху [9, с. 84]. Класичне проявляється у використанні С. Прокоф'євим як «проміжних моделей класично чітких і простих, стабілізованих композиційних форм» [9, с. 85]. «Я не знаю форми кращої, гнучкішої та досконалішої, ніж сонатна, яка містить в собі все необхідне для цілей, які я перед собою ставлю» [32, с. 88]. Тому композитор значною мірою спирається на моделі віденських класиків.

Досліджуючи особливості прокоф'євської сонатної форми, видатний музикознавець Н. Горюхіна зазначає її близькість до форми віденських класиків [9, с. 269]. Таким чином, можна дійти висновків про те, що саме класичні форми стали основою музичного мислення композитора.

1.2. Творчість С. Прокоф'єва у сучасному науковому дискурсі

Творчість С. Прокоф'єва приваблює до себе музикознавців різних поколінь. Великий масив наукових джерел свідчить про доволі значну вивченість творчості видатного російського композитора. Так, насамперед, необхідно назвати створену ще у радянський період монографію І. Нестьєва «Життя Сергія Прокоф'єва» [25], автор якої розкриває особистість митця, надає детальну характеристику його творчості у соціальному контексті, інтерпретуючи при цьому прокоф'євський оптимізм не як ознаку індивідуального мистецького світосприйняття, а як відображення оптимізму соціалістичного укладу.

Особливу цінність для розуміння природи творчого генія композитора стала праця А. Шнітке «Слово про Прокоф'єва» [42], в якій автор розкриває природу й характер оптимізму композитора, який походить з внутрішніх особливостей самого композитора.

Велика кількість праць присвячена співвідношенню традицій і новаторства у творчості С. Прокоф'єва. У контексті цього традиція розглядається крізь призму пам'яті епох, яка виявляється у наявності неокласичних тенденцій. У цьому аспекті написана робота К. Зенкіна «Про неокласичні тенденції у музиці ХХ століття у зв'язку з феноменом С. Прокоф'єва» [16] й Т. Лівої «Російська музика початку ХХ століття у художньому контексті епохи» [19], які підкреслюють неокласичні тенденції у творчості композитора. В свою чергу, В. Медушевський у своєму дослідженні «Інтонаційна форма музики» [20] визначає кореляцію смислової направленості середньовічної естетики й музичної культури ХХ століття.

Зауважимо, що багатьох музикознавців цікавлять аспекти народності у творчості С. Прокоф'єва. Серед численних праць слід особливо зазначити роботи І. Нестьєва [26], Ю. Холопова [41], М. Тараканова [40].

У дисертаційному дослідженні Т. Сафоновой «Творчість С. Прокоф'єва: аналіз метафізичної складової» [37] у контексті зазначеної теми основні риси творчості композитора розглядаються з позиції світовідчуття. Феномен народності постає тут з погляду виявлення у ньому глибинних підстав особистості, її світовідчуття. Цим виявляється нове розуміння народності, яке є безсвідомим джерелом творчих інтенцій композитора. Звернення Прокоф'єва до національних джерел відображає його оригінальність, яка визначає новаторство митця. Це новаторство виявляється у зацікавленні автора архаїкою, яке втілюється у своєрідному «скифстві», тісно пов'язано з відчуттям і реалізацією первісного існування. Авторка розглядає міфологію як виявлення метафізичності творчості композитора. А. Калашнікова у дисертаційному дослідженні «С. Прокоф'єв і скифські мотиви у культурі Срібного століття» [17] розглядає цю тему творчості композитора у

контексті мистецької естетики Срібного століття. Авторка аналізує генезис російського скіфства, його національну специфіку, виявлення у різних видах мистецтва, детально зупиняється на скіфських мотивах у творчості Прокоф'єва.

Зазначену тему розкриває також К. Зенкін у праці «Про неокласичні тенденції у музиці ХХ століття у зв'язку з феноменом С. Прокоф'єва» [16]. На його думку, язичницьке підґрунтя композитора визначає міфопоетичну природу його музики. У контексті з'ясування національної художньої традиції, впливу на творчість митця петербурзької композиторської школи особливої значення набувають роботи Т. Лівої [19], М. Тараканова [40], які виявляють антиномії у творчості композитора.

Цінними матеріалами для розуміння світогляду С. Прокоф'єва є епістолярна спадщина музиканта, представлена в його «Автобіографії» [32]. Філософсько-релігійні погляди митця є надзвичайно важливими при знайомстві з його творчістю. Цінними у цьому контексті є праці М. Тараканова [40], О. Долинської [15].

Слід підкреслити також суттєвий інтерес багатьох музикознавців до окремих жанрів творчості композитора. Так, книга О. Долинської «Театр Прокоф'єва : дослідницькі нариси» [15] присвячена музичному театру С. Прокоф'єва, де авторка панорамно досліджує не лише опери й балети музиканта, а й його музику до театральних вистав. Крізь призму театральності розглядаються симфонічні жанри, кантати, сонати, вокальні твори, камерно-інструментальні опуси.

Огляд окремих творів С. Прокоф'єва знаходимо у наукових розвідках О. Гудожнікової «Програмність в сонатах для віолончелі й фортепіано композиторів ХХ ст.» [11], В. Сумарокової «Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики ХХ – початку ХХІ століття: рефлексія і дискурс» [39].

Одним з останніх досліджень, присвячених творчості російського композитора є дисертація Н. Водолеєвої «Стильові особливості музичної

архітектоніки у творах Сергія Прокоф'єва» [9], у якому авторка розглядає архітектоніку як системоутворюючий фактор музичного мислення та композиторського стилю. Архітектонічна завершеність є для митця творчою установкою і одним з показників художньо якісного музичного висловлювання. Музичні твори С. Прокоф'єва демонструють стрункість, досконалість побудови цілого, «наочне» виявлення «конструкції» твору. Прикладом прокоф'євської архітектоніки є феноменальна ритмічна організація його творів. Дослідниця доводить, що у творчості С. Прокоф'єва використовується інженерно-конструктивний підхід до структури музичного твору. Н. Водолєєва визначає, що специфіка архітектоніки творчості С. Прокоф'єва обумовлена відповідними якостями тематизму: концентрованістю, запам'ятовуваністю, презентативністю. Архітектоніка виявляє класичні основи стилю композитора і, водночас, новації у втіленні обраних ним моделей віденсько-класичних композиційних форм. Архітектонічні уявлення уточнюють наявність і взаємодію контрастних складових художньої цілісності творів С. Прокоф'єва. Можливості методики дослідження музичної архітектоніки у вивченні специфіки індивідуального композиторського й виконавського стилів продемонстровано на прикладі обраних творів С. Прокоф'єва та їх виконавських версій.

1.3. Провідні тенденції розвитку віолончельної музики ХХ століття

Як справедливо зазначав відомий композитор Ю. Фалік, «ХХ століття є століттям віолончелі, у першій половині якого царствував Пабло Казальс, а у другій – Мстислав Ростропович» [29, с. 9]. Те, що віолончель по-іншому звучала в цю добу, є насамперед величезною заслугою даних музикантів.

Якщо у ХІХ ст. віолончель була перш за все інструментом, який виражав сентиментальну лірику, то у ХХ ст. семантика віолончельного звучання значно еволюціонувала, включаючи до себе і драматичні теми, а також й героїчні, сповідальні [2].

Серйозне ставлення до цього інструменту було обумовлене тим, що самі віолончелісти побачили у камерних творах можливості для створення атмосфери відвертого діалогу зі слухачами. Тому такий змістовний потенціал камерних творів отримав можливість вступити у суперництво з масштабністю концерту.

У цей період спостерігається тяжіння композиторів до камерної сонати – дуету віолончелі й фортепіано як мобільному складу, який може грати на різних концертних майданчиках, сценах. У процесі розвитку техніки звукозапису в ХХ ст. постійні виступи на радіо камерних складів також сприяли популяризації камерної музики.

Увага композиторів різних національних шкіл до традиційних камерних жанрів – сюїті, варіаціям, сонаті, циклу мініатюр – для віолончельно-фортепіанного дуету не була такою активною до початку ХХ ст. У першій половині ХХ ст. відбувається збагачення жанрової палітри. Поряд з сюїтами з'являються партити (В. Рудзинський, 1940), дивертисмент (Е. Маконкі, 1944), концертний дует (Й. Бьєрре, 1942, Н. Делло Джойо, 1945). Але провідним жанром ансамблевої музики ХХ ст. стала камерна соната.

О.Гудожнікова зазначає, що образно-змістовний потенціал камерних жанрів відповідає світоглядним настроям ХХ століття: об'єктивне пізнається через суб'єктивне переживання. Драматизм епохи втілюється через драму людини. Тому композитори ХХ ст. звертались до камерної сонати, де драматизм поєднується з діалогічністю й монологічністю авторського висловлювання [11, с. 151].

У ХІХ ст. жанр віолончельної сонати представлений у творчості небагатьох композиторів. Серед них І. Лізогуб, І. Генішта, А. Рубінштейн. Соната С. Рахманінова, написана на початку ХХ ст. стала справжнім шедевром цього жанру й відкрила перспективи його розвитку [11].

До жанру камерної віолончельної сонати звертаються композитори різних національних шкіл: М. Мясковський (1912, 1948), К. Дебюссі (1915), В. Косенко (1923), В. Барвінський (1926), О. Гречанінов (1927), С. Барбер

(1932), Д. Шостакович (1934), П. Хіндеміт (1938), Ф. Пуленк (1948), С. Прокоф'єв (1949), Б. Бріттен (1961), І. Карабиць (1968), Ю. Іщенко (1970), Е. Денисов (1971), А. Шнітке (1978, 1993), В. Тактакішвілі (1980), Р. Щедрін (1996). Така посилена увага композиторів до жанру віолончельної сонати протягом ХХ ст. обумовлена, на думку О. Гудожнікової, такими чинниками:

- вагомих значенням і стійким пріоритетом камерних жанрів у музиці ХХ ст.;
- потенційними можливостями класичних жанрів до втілення основних тенденцій музики ХХ ст.;
- посиленням інтересом до віолончелі, розкриттю її тембрового й семантичного потенціалу;
- розквіту віолончельного виконавства;
- важливою роллю співпраці виконавця й композитора [11].

У віолончельних сонатах ХХ ст. представлена різноманітна палітра образів: лірико-епічних, драматичних, трагічних, а також філософських узагальнень (сонати Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Шнітке). Проблеми морального й естетичного характеру, теми особистого, суб'єктивного характеру, які виявляються через ліричну сферу. У другій половині ХХ ст. важливими гранями ліричного висловлювання стають, за словами О. Долинської сповідальність і ностальгія [15, с.30]. Лірична спрямованість змісту набуває не лише суб'єктивного, а й узагальнюючого характеру. У віолончельних сонатах М. Богданова, А. Шнітке, знаходять втілення нові аспекти музичного мистецтва, пов'язані з темами апокаліпсиса, пам'яті, тиші. [11, с.153].

Щодо засобів виразності у віолончельних сонатах ХХ ст. необхідно сказати, що пошуки композиторів у цій сфері позначені численними експериментами. Втілення емоційних станів, які відповідають змісту сучасної камерної музики ХХ ст., вимагало від авторів застосування різних композиторських технік: серійності, сонористики, алеаторики (сонати С. Слонімського, Є. Станковича).

Період ХХ ст. позначений не лише великою кількістю камерних сонат, а й різноманітними рішеннями цього жанру – від традиційного до новаторського. Це й соната-імпровізація (Р. Гольдмарк, 1926), концертна соната (І. Крейчи, 1939, Ф. Прателла, 1940 р., Ю. Вайсман, 1941, Р. Есхер, 1943), соната-фантазія (Ю. Крейн, 1955, Г. Фрід, 1984), соната-балада (М. Мільнер (1934), М. Гнесін (1909, 2-я ред. 1928), Т. Хохлова (1986), Legend-Sonata для віолончелі і фортепіано (А. Бакс, 1943), соната-епітафія (Е. Оганесян, 1975), сонати-поєми (А. Стирч, 1956, І. Асєєв, 1950, Ю. Крейн, 1972, Г. Адамян, 1973), соната-рапсодія (К. Банайтіс, 1938, Я. Гануш, 1941). Подвійні назви творів демонструють їхній зміст і ознаки жанрового синтезу. У віолончельних сонатах подвійної жанрової назви відображений романтичний стилістичний напрям у мистецтві: поема, балада, фантазія [11, с.153]. Тенденція жанрового збагачення, яка сформувалась у першій половині ХХ ст., набула подальшого розвитку у другій половині ХХ ст.

Ще однією характерною рисою віолончельних сонат ХХ ст. є програмність. Поява програмних творів була зумовлена процесами синтезу видів мистецтв – театрального, образотворчого, літературного, а також використанням нових композиторських технік. Тому автори творів намагались конкретизувати зміст своїх опусів, пояснюючи зміст, логіку музичної композиції, драматургію. Програмність сонат для віолончелі й фортепіано виявилась у різних заголовках, коментарях, епіграфах, розгорнутих програмах, авторських передмовах. Такі коментарі вказували на характер виконання, способи звуковидобування й прийоми гри. Такі коментарі знаходимо у сонатах Е Денісова (1971), Т. Сергєєвої (1986), В. Сильвестрова (1971), які пояснюють причини створення, загальний тон твору, логіку композиції [11, с.153].

Крім сонати для віолончелі й фортепіано, найважливішим жанром віолончельної музики, який отримав розвиток у ХХ ст., став віолончельний концерт. Тенденції розвитку цього жанру аналогічні тим, що притаманні для камерної сонати. Концерти для віолончелі з оркестром Е. Віла-Лобоса,

Я. Сибеліуса, Д. Енеску мають національно-самобутній характер. Зауважимо, що хвиля авангарду оминула жанр віолончельного концерту. Представники неокласицизму, навпаки, звертались до цього жанру. Особливо плідним автором, який писав у цьому жанрі, став Б. Мартіну [29].

У другій половині ХХ ст. актуальними стають твори для віолончелі соло, що свідчить про інтерес композиторів до розкриття потенціалу сольного звучання віолончелі.

Важливою сферою саморозкриття й оновлення віолончельної музики ХХ ст. стало виконавство. Розвиток виконавської школи спричинив інтерес композиторів до створення музики для віолончелі та відкрив нові художні, виконавські й тембральні можливості інструменту.

З виконавською діяльністю видатного віолончеліста М. Ростроповича пов'язано розширення віолончельного репертуару. Так, І. Польська зазначає, що саме цей музикант визначив рівні позиції віолончелі у сучасному виконавстві [30, с. 2].

З М. Ростроповичем співпрацювали багато сучасних композиторів, які писали твори для віолончелі. Понад п'ятдесят композиторів присвятили йому свої твори. М. Ростропович плідно співпрацював з М. Мясковським, С. Прокоф'євим, Д. Шостаковичем, А. Хачатуряном, Д. Кабалевським, Т. Хренніковим, М. Вайнбергом, Б. Чайковським, С. Губайдуліною, Б. Бріттенем, О. Мессіаном, А. Дютійє, Л. Бернстайном, Л. Беріо, В. Лютославським, К. Пендерецьким. Відомо, що М. Ростропович наполягав на створенні віолончельних сонат Д. Кабалевського і Е. Мірзояна.

Створення творів для віолончелі потребувало від композитора знання віолончельної специфіки. Тому для досягнення художнього результату необхідно було радитися з виконавцем. Віолончеліст, для якого створювався твір, ставав його редактором і співавтором. Зазвичай прем'єрне виконання цих творів відбувалось у дуеті виконавця й композитора. Прикладами такої співпраці композитора й виконавця стали такі твори, як: соната op.19 С. Рахманінова (1901) присвячена О. Брандукову, соната op.37 Ф. Акіменка

(1905), соната op.12 (1911-1935) М. Мясковського, соната op.113 (1927) О. Гречанінова – Є. Білоусову, соната op.51 К. Ейгеса – О. Стогорському, соната №1 (1939) Б. Мартіну й соната Ф. Пуленка – П. Фурньє.

Така творча співпраця розширювала художні й технічні можливості класичного інструменту. Ускладнення музичної мови камерних композицій супроводжувалось розширенням виконавських прийомів, способів звуковидобування на фортепіано й віолончелі. Інструментальні партії ускладнювались у виконавській манері. У партії віолончелі були задіяні усі регістри, використовувались високі позиції, нестандартні поєднання штрихів, складні пасажі, перекидання смичка через одну-дві струни, дисонуючі подвійні ноти, акорди.

Величезної ролі у віолончельному мистецтві ХХ ст. набувають такі прийоми гри, як гліссандо *arco*, *pizzicato*, *con legno*, *sul tasto*, флажолети, *sul ponticello* (сонати А. Шнітке, Р. Саркісяна, Е. Денісова, С. Слонімського, Є. Станковича). У партії фортепіано часто використовуються нетрадиційні виконавські прийоми гри – зокрема, кластерні удари кулаком по клавіатурі, які втілюють одну з характерних тенденцій музики ХХ ст. – ідею ударності. Зазначимо, що такі експерименти зі звуком приводять до нівелювання тембральної специфіки й домінування прийому *secco*.

Таким чином, у творчості композиторів ХХ ст. музика для віолончелі набула значного розвитку. У віолончельних творах знайшли відображення новаційні мистецькі тенденції, притаманні музичній естетиці ХХ ст., і розкрились новітні художні й технічні можливості фортепіано й віолончелі.

Висновки до Розділу 1

У першому розділі розглянуто особливості творчості С. Прокоф'єва, дослідження його творчості музикознавцями, а також особливості розвитку віолончельної музики протягом ХХ ст. Постать цього композитора займає значне місце у музичній культурі ХХ ст. У своїй творчості музикант втілює

образ сучасної людини, її внутрішній стан крізь призму позитивного ставлення до оточуючого світу. Опора на класицистичні норми виявилась у логіці організації музичних структур, квадратності, періодичності, симетричності формоутворення, підкресленні контрастів.

Творчість музиканта приваблювала багатьох дослідників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Результати їхньої праці виявились як у монографічних дослідженнях, так і окремих розвідках у вигляді статей.

Віолончельна музика протягом ХХ ст. набула суттєвого змістовного та жанрово-стильового розвитку. У цей період особливої популярності набули камерно-інструментальні жанри (соната для віолончелі й фортепіано, віолончельний концерт), а також п'єси для віолончелі соло. Стрімкий розвиток віолончельного репертуару упродовж ХХ ст. пов'язаний з появою цілої плеяди видатних віолончелістів, котрі здійснили значний внесок до сучасного осягнення характеру та ролі цього інструменту в звукообразній системі музичного мистецтва доби. Нового якісного рівню набула у ХХ ст. й творча співпраця композиторів і видатних віолончелістів-виконавців, котра значною мірою продовжувала класичні традиції камерно-інструментального музикування. Загалом віолончельні твори композиторів ХХ ст. розкрили нові художні й технічні можливості звучання академічного інструменту.

РОЗДІЛ 2

ВІОЛОНЧЕЛЬНА ТВОРЧІСТЬ С. ПРОКОФ'ЄВА

Віолончельна спадщина С. Прокоф'єва представлена значно меншою кількістю творів, ніж фортепіанна чи симфонічна творчість митця. Водночас вона містить більшу кількість опусів, ніж віолончельна творчість інших музикантів – сучасників великого композитора.

Віолончельний доробок Прокоф'єва представляє широку різножанрову палітру творів серед яких – дві сонати (соло й ансамблева), концертно й концерт для віолончелі з оркестром, симфонія-концерт, мініатюри, тощо.

2.1. Твори для віолончелі в контексті композиторської спадщини С. Прокоф'єва: загальна характеристика

Віолончельна музика С. Прокоф'єва, незважаючи на невелику кількість опусів, є важливою складовою його творчого доробку та водночас – значущим та яскравим явищем світового віолончельного мистецтва ХХ ст. й, безумовно, заслуговує на пильну увагу дослідників. Охарактеризуємо коротко твори композитора, написані для віолончелі.

Балада для віолончелі до мінор ор. 15 (1912)

Це перший твір для віолончелі, написаний С. Прокоф'євим. У «Автобіографії» композитор зазначив, що форма балади нагадує двочастинну сонату [32, с.137]. Написав її автор на прохання мецената й віолончеліста-аматора М.Рузького, з яким часто грав камерні ансамблі. У рукопису було позначено: «Миколі Павловичу Рузькому присвячена балада» [31, с. 275]. Публічна прем'єра відбулась у 1914 р. у Москві на одному з «Вечорів сучасної музики». Партію рояля виконував автор, а віолончельну партію – відомий музикант Є. Білоусов. У першому віолончельному опусі композитор передав тембр інструменту, показавши його різні інтонаційні можливості:

декламаційність, кантиленність, експресивність, гострі інтонації, подібні до прокоф'євських сарказмів [25].

Перший концерт для віолончелі з оркестром оп.58

Перший концерт для віолончелі з оркестром Прокоф'єв почав писати у 1934 р. в Парижі на прохання віолончеліста Г. П'ятигорського. Композитор був незадоволений цим твором, тому пізніше переробив його у другий концерт (Симфонію-концерт для віолончелі з оркестром).

Перший концерт для віолончелі з оркестром складається з трьох частин: Andante, Allegro giusto, Allegro. Крайні частини сприймаються як пролог та епілог, між якими знаходиться друга частина, яка несе основне драматургічне навантаження.

Перша частина Концерту (Andante) має кантиленний характер, який виявляється не тільки у тематизмі, а й у фактурній побудові. Наспівна тема, якою починається перша частина, наповнена глибокою лірикою, схвильованістю почуттів, стриманістю їх зовнішнього прояву. Зазначені характеристики наближають тему до російських ліричних пісень [25, с.538].

Друга частина (Allegro giusto), яка написана в сонатній формі, є найбільшою і найдраматичнішою у циклі. У ній переважають ознаки токатного руху, що надає тематизму цієї частини напруженого звучання. Характерною ознакою теми головної партії є повторення короткого мотиву, що створює накопичення напруження у розвитку головної партії. Тема побічної партії контрастує тематизму головної ліричним наповненням. Друга частина Концерту наповнена мелодичними темами, які позбавлені драматичного розвитку, як теми першої частини. Друга частина переходить у третю.

Фінал (Allegro), написаний у варіаційній формі, починається спокійною та величною темою, яка містить ознаки пасторальності. У першій варіації відчутні інтонації основної теми у помірному темпоритмі старовинного танцю. У другій варіації тема набуває нової жанрової та образної виразності,

вона стає близькою до легкого вальсу. Усередині має невелику сольну віолончельну каденцію [25, с.538].

Третя варіація побудована на поліфонічному поєднанні теми, яка викладена в партії оркестру та її оновленому варіанті у партії віолончелі. Третя варіація відрізняється від попередніх тоном висловлювання – вона наділена яскраво вираженою ліричною образністю, романсовими інтонаціями. Її можна розглядати як ліричний центр фіналу.

Четверта варіація не додає нового динамізму. Вона заснована на спокійному звучанні теми, яка проходить тут у збільшенні. Потім з'являється новий неваріаційний розділ фіналу. С. Прокоф'єв назвав його ремінісценцією, яка заснована на тематизмі першої частини. Таким чином, ремінісценція виконує функцію коди фіналу та циклу в цілому [25, с.538].

У Першому концерті для віолончелі з оркестром визначились основні риси віолончельної творчості С. Прокоф'єва – прагнення до симфонізації жанру, насиченість глибоким інтелектуальним змістом, тенденція до рівноправного використання сольного інструменту та оркестру, новаторське використання можливостей віолончелі.

Адажіо для віолончелі і фортепіано op.97 bis

Адажіо op.97 bis – є прикладом єдиної авторської транскрипції для цього інструменту. С. Прокоф'єв часто перекладав власні твори у різні транскрипції.

Насамперед, це стосується транскрипцій з фрагментів його опер та балетів. Композитор виявляв інтерес до програмності інструментальної творчості, а також а також хотів частіше чути власну музику в живому звучанні. Ще однією причиною є той факт, що транскрипції власних творів виконувались раніше театральних прем'єр. Саме так відбулось з Адажіо для віолончелі та фортепіано op.97 bis.

Балет «Попелюшка» був улюбленим балетом композитора, тому автор хотів виразно передати лінію кохання головних героїв. Крім віолончельної

транскрипції С. Прокоф'єв зробив три оркестрові сюїти з балету (ор.107, 108, 109) та три цикли фортепіанних транскрипцій (ор.95, 97, 102).

Адажіо для віолончелі та фортепіано написано майже одночасно з фортепіанними п'єсами. Оригіналом для транскрипції став дует Принца та Попелюшки (Адажіо) з другої дії балету. Цей номер, який відіграє важливу роль в драматургії твору, розвиває у балеті його головну, ліричну лінію.

Основна тема Адажіо є носієм образу тендітної дівчини, у якої ніжність першого почуття поєднана з великою схвильованістю. Тому автор зробив транскрипцію саме для віолончелі – інструменту, який спроможний відтворити своїм звучанням ніжність й глибину почуттів.

У оркестровій партитурі оригіналу цю тему проводять також віолончелі у подвоєнні з басовим кларнетом і фаготом, а потім з валторнами. Цікавим є той факт, що віолончельна транскрипція Адажіо зберігає оркестрову фактуру дуету Принца та Попелюшки без змін, які властиві для обраного для транскрипції сольного інструменту.

Адажіо ор.97 bis – це своєрідний подарунок митця віолончелістам-виконавцям [18].

Симфонія-концерт (Другий концерт) для віолончелі з оркестром ор.125 (1952).

Робота з написання цього твору почалась у 1947 р. Композитор переробив перший концерт для віолончелі з оркестром ор.58, написаний ним для видатного віолончеліста Г. П. П'ятигорського. С. Прокоф'єв був незадоволений цим твором й взявся за його вдосконалення. До творчого процесу долучився друг композитора – М. Ростропович. Плідна співпраця обох музикантів призвела до створення ними самостійного твору, який С. Прокоф'єв присвятив М. Ростроповичу. Віолончеліст підказував композитору щодо технічних прийомів віолончелі, що надало можливості максимально розкрити віртуозні можливості інструменту.

М. Ростропович став першим виконавцем нового твору. Прем'єра, яка відбулась 18 лютого 1952 року у великому залі Московської консерваторії з

Молодіжним симфонічним оркестром під керуванням С. Ріхтера не мала успіху. Лише невелика група молоді з ентузіазмом вітала новий твір майстра. Румунський композитор А. Вієру, який навчався тоді в Московській консерваторії згадує: «Враження було величезне. Це був один з кращих виступів Ростроповича. Пізніше, слухаючи цю п'єсу, я ніколи не відчував такого сильного хвилювання» [25, с.542].

Після прем'єри С. Прокоф'єв ще раз відредагував свій твір. Прислухаючись до порад друзів, композитор спростив оркестровку, збалансував партії солюючого інструменту й оркестру, скоротив віолончельні каденції. Остаточна версія твору отримала назву «Симфонія-концерт» для віолончелі з оркестром.

Додавання слова «симфонія» пояснено тим, що велику роль у цьому творі надано симфонічному оркестру.

Симфонія-концерт складається з трьох частин: повільного лірико-епічного *Andante*, драматично-дієвого *Allegro giusto* і стрімкого фіналу *Andante con moto*, *Vivace* з рисами жанрової характерності. У другій частині драматизм загострюється, а у третій – з'являються гумористичні елементи. Для кантиленних тем характерним стає емоційна відкритість. Образи основних тем набувають розвитку. Для партитури Симфонії-концерту характерними є фонічні контрасти (близькі до звучання Шостої симфонії). Плавна й пластична мелодика нерідко межує з різким звучанням. Таким є початок першої частини. Друга частина, яка є центром усього циклу, позначена гротесковими інтонаціями. Саме ці епізоди напруженого звучання не сприйняла публіка під час прем'єри цього твору у 1952 р. Тим більше виразними й мелодійними звучать ліричні епізоди [25, с.542].

Характерним принципом Симфонії-концерту є варіаційний розвиток, який продовжує лінію варіацій Другого й Третього фортепіанних концертів. С. Прокоф'єв використовує варіаційність у побічній партії і розробці другої частини, а також у фіналі. Епічно-казкова перша частина виконує функцію прелюдії до усього циклу (подібно першим частинам Першого скрипкового

концерту та Скрипкової сонати f-moll). Метод повільного зіставлення образно-тематичних пластів переважає тут над діалектикою симфонічного розвитку. Початок першої частини звучить дуже напружено, лише в середньому розділі форми, в ніжній До мажорній темі стверджується типово прокоф'євський світлий ліризм [25, с.542].

На відміну від початкового *Andante* друга частина надзвичайно динамічна, театральна дієва. З перших тактів наполегливий рух віолончельного соло передає напруженість подій. У межах головної партії виникають несподівані поєднання: суворих інтервальних ходів (септими, квінти), м'якість слов'янської пісенності, токатних формул. У другій темі головної партії маршевість раптом обертається комічною незграбністю фантастичного танцю.

Тяжіння до кантиленності знову відчуваємо у побічній партії, викладеній у формі варіацій. Як і інші мелодії С. Прокоф'єва тема побічної партії сповнена широти, горизонталі, кантиленності звучання.

Найбільші жанрові перевтілення відбуваються у розробці другої частини, де знайомі «теми-перевертні» наділяються комічно-ігровими інтонаціями. Віртуозна каденція другої частини побудована на обох темах головної партії. Важливу роль відіграє варійований мотив гротескного танцю, у кому поєднуються токатний мотив віолончельного соло з темою побічної партії. У драматичній колізії перемагає «світла» життєрадісна тема побічної партії [25].

Новий жанровий контраст утворюється в фіналі, побудованому у вигляді подвійних варіацій. Кода епічно-піднесеного характеру побудована на мотивах другої частини.

Звучання кантиленних тем межує з гротескними, які за регістровою висотою наближаються до скрипкової. Таке художнє розмаїття поєднується з складністю технічних прийомів – скачки й перекидання, зміни агсо і *pizzicato*, двоголосне й чотириголосні викладення фактури, швидка пасажна техніка. Таке поєднання завдань в одному творі дозволяє віднести його до

найскладніших зразків віолончельної музики. Коли М. Ростропович в середині 1950-х років уперше виконував Симфонію-концерт у містах Західної Європи та Америки, критика визнала її одним з віртуозних творів віолончельної літератури.

Зараз Симфонія-концерт С. Прокоф'єва є невід'ємною частиною репертуару віолончелістів усього світу. Вона є прикладом твору найвищої складності, що вимагає від віолончеліста серйозної технічної підготовки. Цей твір виконують видатні музиканти минулого й сьогодення: М. Ростропович, Йо-Йо-Ма, М. Майський, Л. Харрелл, А. Рудін, Г. Капюсон. Фінал концерту найчастіше виконується в оригінальній і в редакції М. Ростроповича.

Соната для віолончелі й фортепіано оп. 119

Робота над сонатою для віолончелі й фортепіано була розпочата в ескізах в 1947 і завершена навесні 1949 р. Соната була написана для М. Ростроповича. Двадцятидворічний М. Ростропович тільки розпочав свою стрімку артистичну кар'єру. Виконавець уперше був помічений С. Прокоф'євим наприкінці 1947 р., коли той виконував у Малому залі Московської консерваторії «забракований» критиками Віолончельний концерт. Уже тоді виконання юного віртуоза вразило композитора своєю технічністю, переконаністю та змістовністю. Митець одразу відчув у ньому свого однодумця. Коли соната була готова, автор запросив М. Ростроповича й продемонстрував йому свій твір. Композитор висловив бажання, щоб фортепіанну партію виконував С. Ріхтер. Це стало початком дружби С. Прокоф'єва й М. Ростроповича. С. Ріхтер зазначив, що саме знайомство та дружба з М. Ростроповичем стала причиною уваги композитора до віолончелі як до сольного інструменту. Молодий віолончеліст, за словами С. Ріхтера, схопився за Сергія Сергійовича, наполегливо наштовхуючи його на створення нових віолончельних опусів. Дуже скоро М. Ростропович і С. Ріхтер успішно виконували нову віолончельні сонату [25, с.556].

Крім зазначених творів, С. Прокоф'євим були розпочаті й незавершені Концертіно для віолончелі з оркестром оп.132 та Соната для віолончелі соло оп.133.

Концертіно для віолончелі з оркестром оп.132. З цього твору композитор встиг написати клавір частини Andante. Перша частина – до головної партії у репризі, експозиція третьої частини. Також зберігся ескіз тонального та тематичного плану першої частини цього твору. Завершували написання Концертіно М. Ростропович і Д. Кабалевський. Перший – відредагував сольну партію, другий – інструментував концертіно.

Перша частина твору написана у сонатній формі, основна тема яка має лірико-наспівний характер. Така образна лінія проходить через усю віолончельну творчість С. Прокоф'єва (балада оп.15, соната оп.119, симфонія-концерт оп.125).

Друга частина Концертіно (Andante) має жанрові ознаки ноктюрну, який розкриває ліричний світ композитора. Основна тема другої частини презентує ліричне звучання віолончелі – мелодія широкого дихання викладена займає майже увесь діапазон сольного інструменту.

Тема середньої частини подібна до основної теми першої частини. Вона близька до неї інтонаційно, рельєфністю мелодичної лінії. Прокоф'ївські теми частин Анданте об'єднані кантиленністю й рельєфністю звучання, інтонаційною виразністю, гнучкістю організації темпо-ритму.

Фінал написаний у формі подвійних варіацій. Основна тема інтонаційно близька другій темі фіналу Симфонії-концерту. У концертіно вона звучить загострено, нагадуючи мазурку. Пригадаємо, що форма варіацій є традиційною у великих формах. Варіаційну форму С. Прокоф'єв використав у Першому концерті для віолончелі з оркестром, Сонаті оп.119, подвійні варіації – у фіналі Симфонії-концерту.

Соната для віолончелі соло cis-moll op.133

Незакінчений твір, у якому композитор записав лише початок першої частини Andante (експозицію). Тема головної партії – мрійлива, за характером

близька до інших тем віолончельних творів. Тема побічної партії побудована на активному перегуку двох мелодичних голосів. За характером музики вона нагадує невелику скерцозну фреску.

За задумом автора, у сонаті *cis-moll op.133* мало бути чотири частини. М. Ростропович зазначав, що друга частина «мала бути повільною фугою, а одна з наступних частин мала носити характер менуету чи гавоту» [цит. по З, с. 46].

2.2. Новаційність жанрової стилістики віолончельної творчості С. Прокоф'єва

Віолончельна творчість складає вагомую частину камерно-інструментальної музики С. Прокоф'єва. Тут представлені різні жанри – для віолончелі соло, мініатюри, соната, концерт для віолончелі з оркестром.

До віолончельної творчості композитор звертався протягом усього життя. Не зважаючи, що вони були написані в різні періоди життя, у творах можна виокремити загальні тенденції, які характерні для усієї віолончельної творчості С. Прокоф'єва.

Це наявність ліричних тем, які є носіями основного психологічного навантаження віолончельних тем. Це основні теми першої і другої частин Першого концерту для віолончелі з оркестром, тема Адажіо, ліричні епізоди у другій та третій частинах сонати *op.119*. Кантиленні теми Симфонії-концерту побудовані на широких інтервалах, ладових співставленнях, демонструють широкий діапазон інструменту. Такими є основні теми першої частини, побічна партія другої, перша тема фіналу. Такий романтичний тон основних тем відповідає традиційному амплу сольної віолончелі. Автор Симфонії-концерту надзвичайно розширює діапазон віолончелі, надаючи солісту можливість одночасно продемонструвати низький м'який басовий регістр і напружений скрипковий тембр інструменту.

Характерною ознакою віолончельного мислення композитора є використання варіаційної форми у фіналах творів великої форми – у Першому концерті, Симфонії-концерті, Сонаті op.119. Принцип варіаційного розвитку надає тематизму оновлення, посилення відповідних жанрових ознак, або їхнього співставлення.

Наступною особливістю віолончельної творчості С. Прокоф'єва є симфонізація жанру. Це починається з Першого концерту, який насичений глибоким інтелектуальним змістом, позначений тенденцією до рівноправного використання сольного інструменту та оркестру. І. Нестьєв вбачає у цьому новаторський підхід композитора у використанні сольного інструменту.

Образ віолончелі в інтепретації композитора пізніше розкрився у творах пізнього періоду – Симфонії-концерті для віолончелі з оркестром, сонаті для віолончелі й фортепіано. Однією з вершин творчості С. Прокоф'єва є Симфонія-концерт для віолончелі з оркестром (op.125), який створювався поетапно, що зайняло майже вісімнадцять років. Порівнявши Перший і Другий віолончельні концерти можна говорити про еволюцію прокоф'євського інструментального стилю, набуття симфонізації партії сольного інструменту.

Зрозуміло, що у Першому концерті функція оркестру, який є рівноправним в ансамблевому звучанні з сольною віолончеллю, не обмежується лише акомпанементом. Причиною додавання у назві другого концерту слова «симфонія» стала більша широта та розгорнутість симфонічного мислення, більше емоційне наповнення. Драматургічні співвідношення частин у циклі загалом лишилися незмінними (перша частина – лірико-епічний вступ, друга – драматичний центр, третя – жанрово-характерний висновок). Але загальна драматургія змінилась: Другий концерт характеризується більшими масштабом, багатоплановістю, образністю. Розвитку набуває тематичний матеріал кожної частини. У першій – посилюється лірико-епічна сфера (яка була розвинена композитором у Сонаті op.119). У другій частині виразності набувають ліричні образи, пов'язані з

викладом та розвитком другої теми. Разом з тим значна трансформація головної теми вносить у музику значно більший, ніж у першій редакції, драматизм, емоційне напруження. Для фіналу характерна більш яскрава контрастність та широта епічного узагальнення. Структури обох концертів подібні. Вони складаються з трьох частин, останні з яких являють собою варіаційну форму.

Ще однією рисою новаторською рисою у віолончельній творчості композитора є взаємопроникнення образних сфер симфонічної й камерної творчості майстра, взаємодія його симфонічних і камерних творів. Таким чином відбувається взаємопроникнення деяких рис симфонізму композитора у його камерні твори.

Характерним для віолончельної творчості С. Прокоф'єва є подальше розширення й збагачення виразності інструменту. Композитор надає можливості солісту презентувати виразне, рельєфне звучання інструменту, показати його широкий діапазон, різноманітність, віртуозність і кантиленність звучання.

Найбільш значні твори для віолончелі були написані в останні п'ять років його життя (1948-1952). Цей період позначений пошуками в усіх напрямках, насамперед у сфері мелодики. Композитор прагнув простоти й мелодійності у тематизмі.

На зборах московських композиторів 17 лютого 1948 р. С. Прокоф'єв наголошував на головних завданнях сучасного композитора – створенні ясної і виразної мелодії, яку він вважає «найважливішим елементом в музиці» [25, с. 608]. Митець підкреслював: «Знайти мелодію, відразу зрозумілу для слухача і оригінальну є найважчим для композитора. Тут існує небезпека: можна впасти в тривіальність або вульгарність, або переспівати те, що написано раніше. У цьому відношенні писати більш складні мелодії набагато легше. Буває й так, що композитор, займаючись мелодією і виправляючи її, не помічає, що робить її надмірно вишуканою або ускладненою. Необхідна особлива пильність для того, щоб мелодія залишилася простою, у той самий

час не перетворилась на приторну. Це легко говорити, а ще важче зробити. Усі мої зусилля будуть спрямовані на те, щоб ці слова виявилися не лише рецептом, але щоб я міг їх реалізувати» [25, с.608].

Це був початок нового етапу в творчості композитора. Він відмовився від бурхливої експресії. Мелодика творів цього періоду тяжіє до просвітлення звукового колориту. Це помітно у камерних творах – Сонаті для скрипки соло й Віолончельній сонаті оп.119.

С. Прокоф'єв переосмислював у цей період свої ранні твори, виправляв і доробляв попередні опуси з позиції присутності у них світла й емоційної відкритості.

Висновки до Розділу 2

У віолончельній творчості С. Прокоф'єва представлені твори різних жанрів – балада, Адажіо, сонати (для соло й ансамблева), два концерти. До творів для віолончелі композитор звертався протягом усього життя. Для віолончельної творчості майстра характерними є такі принципи:

- наявність ліричних тем як носіїв основної філософії, змісту й художніх образів віолончельних творів;
- використання варіаційної форми у фіналах творів великої форми як показника тематичного оновлення, посилення відповідних жанрових ознак;
- симфонізація жанру, яка відслідковується в еволюції Першого й Другого концертів;
- розкриття віолончелі як віртуозного, виразного інструменту з широким діапазоном, багатою інтонаційною палітрою;
- взаємопроникнення образних сфер симфонічної й камерної творчості майстра, взаємодія його симфонічних і камерних творів;
- пошук у сфері мелодики для надання простоти й мелодійності у віолончельному тематизмі.

РОЗДІЛ 3

СОНАТА C-dur ДЛЯ ВІОЛОНЧЕЛІ ТА ФОРТЕПІАНО С. ПРОКОФ'ЄВА: КОМПОЗИЦІЙНО-ДРАМАТУРГІЧНИЙ ТА ВИКОНАВСЬКО-ІНТЕРПРЕТАЦІЙНИЙ АНАЛІЗ

3.1. Композиційно-драматургічний аналіз Сонати C-dur для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва

Соната для віолончелі й фортепіано op.119 – єдиний камерно-ансамблевий зразок пізнього періоду творчості С. Прокоф'єва.

Соната складається з трьох частин. Перша частина (*Andante grave*) лірико-епічного характеру. Написана в основній тональності До мажор в сонатній формі, з розвиненою кодою, яка набуває значення самостійного (четвертого) розділу. Розділи сонатної форми відокремлені у нотному тексті подвійною рисою, у них відбувається зміна жанрової опори, ладу й темпу.

Друга частина (*Moderato*) написана в складній тричастинній формі у тональності Фа мажор і є подібною до скерцо. Подібно до структури Першої частини Сонати, три розділи Другої частини, позначені зміною жанру, темпу, ладу, також відокремлені подвійною рисою.

Третя частина (*Allegro ma non troppo*), написана в До мажорі у формі рондо-сонати з епізодом і кодою, має піднесений характер. У цій частині у тексті подвійні риси відсутні, що свідчить про наскрізний тип драматичного розвитку. Інтонаційний рух третьої частини направлений до коди, яка оснований на ремінісценції головної партії Першої частини і є змістовно-драматургічною кульмінацією усього циклу.

Одним з основних принципів структурної композиції сонати є чергування швидких і повільних темпів.

Оригінальність вирішення побудови форми визначена темповим співвідношенням тем першої частини: повільна експозиція, рухливий розділ розробки, повільна реприза, швидкий початок коди.

Перша частина Сонати починається повільною темою головної партії, яка нагадує епічне сказання. Тема, яка узагальнює особливості російського мелосу, поєднує горизонтальну наспівність і схвильовану декламаційність. Партію віолончелі, яка проводить тему, підтримує хоральне звучання партії фортепіано. Основний зміст тематизму головної партії полягає у розкритті внутрішніх роздумів людини, їх монологічного висловлювання.

Зв'язуюча партія продовжує розвиток теми головної партії. Тут відбувається ритмічне заповнення (пульсація восьмих в партії акомпанементу у фортепіано) й додавання ритмічно-пластичного типу висловлювання, який у кульмінації призводить до різкого маршу (тт. 21-26). Пластичний рух шістнадцятих і восьмих змінюється акордовими вертикалями в обох партіях. Різкості звучання додають пунктирний ритм в партії фортепіано й *pizzicato* у партії віолончелі.

Лірична сфера побічної партії змінює різкість звучання. Вона нагадує вальс. Пунктирний ритм переходить сюди з теми головної партії, але набуває нового плавного звучання. По черзі звучить тема побічної партії у фортепіано й віолончелі, після чого у кульмінації тема звучить в унісон між обома учасниками ансамблю. Проведення теми побічної партії в унісон додає простору до ансамблевого музикування, наповненості звучання. Закінчується експозиція спокійним проведенням основного мотиву побічної партії, який поступово переміщується в нижній діапазон.

Подвійна риска у нотному стані відокремлює експозицію від розробки. У розробці *Moderato animato* (т. 71) змінюється темп, відбувається жанрове оновлення. Починається розробка фугато, проведенням тематичного матеріалу спочатку у партії віолончеллю, потім у партії фортепіано. Стрімкий потік шістнадцятих змінюється рівномірною пульсацією восьмих (т. 81), на фоні яких звучить тема головної партії, котра тут набуває

активного, закличного характеру. Після цього знову звучить тема фугато у проведенні спочатку партії фортепіано, а потім у партії віолончелі. У партії фортепіано контрапунктом звучать тематичні елементи головної партії.

Розділ розробки *Andante* має схвильований імпровізаційний характер. Тема побічної партії набуває драматичних рис, вона є основним тематичним елементом розробки. Фактурне оформлення музичного матеріалу нагадує інструментальну каденцію. Експресивна декламація віолончелі поєднується зі схвильованими висхідними арпеджованими пасажами у фортепіано. У заключному розділі розробки напруження спадає, музика набуває ліричного тону висловлювання. Побудована на інтонаціях побічної партії, тема передається від фортепіано до віолончелі (по одному такту). Завершується розробка монологом віолончелі, який врівноважує попередній розвиток розробки й готує репризу.

Діалогічний тип викладу тем, який набув розвитку в експозиції і розробці, ще більше реалізований у репризі *Andante grave, come prima*. Тут він з'являється у темі головної партії, у якій проведення епічної теми починає фортепіано, а продовжує віолончель. Зв'язуюча партія також діалогічно переосмислена. Композитор тут ускладнює фактуру поліфонічною імітацією, за рахунок чого вона розширюється.

Тема побічної партії звучить більш наповнено порівняно з експозицією. Фактура партії фортепіано більш щільна, діапазон широкий, що надає музиці об'ємного звучання.

Кода, побудована на матеріалі розробки, починається епізодом фугато. У коді поєднуються елементи різних тем – стрімке фугато й висхідні фортепіанні пасажі розробки, пульсуючі акордові вертикалі й пунктирний ритм побічної партії. Поєднання різних елементів створює напружене звучання, яке є кульмінацією першої частини.

У першій частині Сонати переважного розвитку набуває лірико-епічна тематична сфера, яка розкривається протягом усієї частини, починаючи з

першої теми експозиції (теми-епіграфа), й у трансформованому вигляді звучить у кодї.

Жанровими основами *Другої частини Сонати (Moderato)*, написаної в тричастинній репризній формі, є скерцо й марш. Характерними ознаками музики цієї частини є пружний ритм, перевага розчленованої артикуляції в обох партіях. У партії віолончелі чергується звучання *pizzicato* й *arco*. Основна тема другої частини Віолончельної сонати подібна за характером до тем симфонічної сюїти С. Прокоф'єва «Петя і вовк». Вона складається з двох елементів. Перший (тт. 1-4) – проводиться у фортепіано, скерцозного характеру, який досягається чергуванням штрихів, наявністю коротких ліг, легким синкопуванням. Другий елемент (тт. 5-6) – звучить у віолончелі на *pizzicato* по чотирьох струнах. При першому проведенні обидва ці елементи звучать по черзі у кожного інструмента, а при другому – інструменти доповнюють один одного.

Середній розділ має маршеву жанрову основу. Тема, споріднена до інших маршів С. Прокоф'єва, звучить в партії фортепіано. Віолончель імітує барабанний ритм. Тема має діалогічний характер викладення, побудована на коротких репліках обох інструментів. Використання композитором різних діапазонів в партіях ансамблістів додає тематизму жартівливого характеру. Починаючи з т. 25, у партії віолончелі застосовуються форшлаги широкого діапазону, що тим самим загострює жартівливий тон висловлювання.

Реприза першої частини скорочена за розміром. Основна тема звучить одночасно у партіях віолончелі й фортепіано.

Середня частина контрастує до крайніх своїм світлим ліричним характером. Тема, викладена в партії віолончелі, в процесі розвитку сягає широкого діапазону. Вона подібна до багатьох ліричних тем С. Прокоф'єва, асоціюючись із ліричними сторінками «Ромео та Джульєтти». Супровід фортепіанної партії поступово розгортається паралельно розвитку партії віолончелі, починаючись з одноголосної лінії в партії правої руки піаніста й лінії баса в лівій. Поступово одноголосся переходить у акордову фактуру,

потім – октавне викладення басу й мелодії. Поступово фактура розріджується – в партіях обох рук фактура знову повертається до одноголосних мелодичних ліній. Драматургія середньої частини представляє собою одну хвилю, яка набуває розвитку від т. 50 до тт. 67-75 (кульмінації) й потім поступового спаду (тт. 88-89). Зв'язка-перехід (тт. 90-93) поєднує середню частину й репризу, передвісниками якої є короткі віолончельні штрихи, *pizzicato*.

Реприза другої частини скорочена, вона сприймається як ремінісценція експозиції. На відміну від експозиції обидві теми звучать одночасно у віолончелі й фортепіано. Реприза завершується проведенням першого елемента основної теми, яка розчиняється у тонічних звуках в партії віолончелі й легкому пасажі у партії фортепіано.

Фінал сонати (*Allegro ma non troppo*), у якому знову переважає лірична сфера, написаний у формі рондо-сонати з різноманітними контрастними темами. Об'єднуючим началом тематизму третьої частини є ритмова пульсація акомпанементу.

Тема головної партії має характер розгорнутої кантиленної мелодії, якій притаманні ладові співставлення. Такі гармонічні звороти додають темам рельєфності, колоритності звучання.

Зв'язуюча тема розвиває інтонації рефрену й має жанрові ознаки танцювальності. Тема звучить у партії фортепіано, вона доповнена акордами й глісандо в низькому регістрі віолончелі. Друге проведення теми варіаційне. Вона проводиться віолончеллю у віртуозному заповненні партії фортепіано.

У побічній партії змінюється лад. Жанрова основа набуває риси танцювальності. Тема проводиться у партії фортепіано. Характерної танцювальності надають їй чергування штрихів, в мелодії на фоні рівномірного акомпанементу. Тема побічної партії набуває варіаційного розвитку, який витриманий на рівномірній пульсації чверток в партії фортепіано. Короткий діалог одноголосних реплік фортепіано й віолончелі повертає розвиток третьої частини до рефрену.

Рефрен звучить спочатку в Ля мажорі, потім – у Фа мажорі. Співставлення тональностей надає рельєфності звучання основній темі фіналу.

Середній епізод третьої частини відрізняється образним і жанровим контрастом. У партії віолончелі звучить виразна кантиленна мелодія, якій надає особливої м'якості й плавності гра з сурдиною. Тема середнього епізоду інтонаційно наближається до попередніх ліричних тем сонати – теми побічної партії першої частини та теми середнього епізоду другої частини. Більшій стрімкості тематизм епізоду набуває у процесі розвитку (тт. 126-133), де тема звучить у фортепіано у супроводі стрімких віолончельних пасажів.

У репризі тема рефрену скорочена порівняно з експозицією. Особливостями репризи є лаконічність проведення основних тем, а також варіювання тематизму, яке надає суттєвого динамізму загальному розвитку. Таким чином, прагнення до лаконічності проявляється у динамічному розвитку тематичного матеріалу, єдності характеру, властивому для репризи в цілому. У цих ознаках фінал є подібним до першої і другої частин сонати.

Традиційно для музичної драматургії С. Прокоф'єва, кода Сонати стає квінтесенцією й кульмінацією усього твору, стверджуючи тему головної партії першої частини, яка звучить у розширенні, з ритмічними змінами, набуваючи декламаційного апофеозного характеру. Заповнення фактури стрімкими висхідними пасажами надає їй концертного звучання.

3.2. Інтерпретація Сонати C-dur для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва: порівняльний аналіз виконавських версій дуетів М. Ростропович – С. Ріхтер та О. Рамм – А. Одінцова

У цьому підрозділі пропонується порівняльний аналіз двох інтерпретацій Сонати C-dur для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва у

виконавських версіях, створених артистичними дуетами М. Ростропович – С. Ріхтер та О. Рамм – А. Одінцева.

Запис Сонати C-dur С. Прокоф'єва у виконанні дуету **двох великих музикантів – М. Ростроповича (віолончель) та С. Ріхтера (фортепіано)** – було здійснено у березні 1950 р. у концертному залі Московської консерваторії (<https://youtu.be/vHIdzZ1P1pg>). Даний запис є унікальним перш за все у хронологічному відношенні, оскільки являє собою першу сценічну реалізацію твору, до того ж здійснену ще за життя його автора.

Інтерпретаційна концепція Сонати, сформована дуетом М. Ростропович – С. Ріхтер, витримана у ясній, «класичній» манері, характерній для творчого стилю С. Прокоф'єва. Увесь задіяний композитором гігантський діапазон емоцій (епічна велич билинної оповіді, драматизм, патетика, тонка прониклива лірика, гротесковість, жартівлива казковість тощо) протягом трьох частин сонати підпорядковується строгій раціональності мислення, виваженій інтерпретації музичної форми. У якості особливо яскравої ілюстрації вдалого поєднання вказаних виконавських «полюсів» наведемо розділ *Moderato animato* (шоста і восьма цифри). Стрімкі пасажі, що звучать по черзі у партіях віолончелі та фортепіано, становлять досить сильну спокусу захопитися рухом і прискорити темп. Разом з тим, цей бурхливий фугатний потік, контрольований залізною волею виконавців, не покидає темпової зони *moderato*. Тим сильніше враження справляють на слухача «стримані» таким чином емоції.

Ансамбль видатних музикантів сприймається як паритетний діалог з ясно артикульованою «диригентською лінією», що природно й невимушено підхоплюється по черзі фортепіано та віолончеллю. Особливо рельєфно подане канонічно-імітаційне викладення теми побічної партії в експозиції і репризі, а також – епізоди фугато у розробковому розділі першої частини.

Інтерпретація Святославом Ріхтером фортепіанної партії сонати відзначається гнучким підходом до передачі контрастних сфер, що є найбільш суттєвими для прокоф'євського емоційно-образного спектру.

Відповідним чином протягом сонати змінюється туше – від різкого, ударного, важкого (*grave, pesante*) до ніжного й чутливого, здатного передати найтонші нюанси в інтонуванні тем, що становлять ліричні центри сонатного циклу.

Гротескність, вичурність і гумор другої частини Ріхтер передає тонкою диференціацією штрихів та агогічним нюансуванням. Наприклад, у третьому такті другої частини агогічно підкреслюється *tenuto* на найвищій точці пасажу, від чого створюється ефект незначного уповільнення.

Цікавими в означеному строго класичному загальному інтерпретаційному контексті є певні відступи від нотного тексту, здійснювані Мстиславом Ростроповичем. Порівняння даного запису сонати з пізнішими її виконаннями в дуєті з Святославом Ріхтером показують, що означені текстові невідповідності не є випадковими, оскільки вони методично повторюються.

Так, у розробковому розділі першої частини сонати Ростропович свідомо пропускає один такт (дев'ятий такт шостої цифри), повністю скасовуючи таким чином пропоноване композитором чотирикратне акцентування звуку «соль», що готує початковий затакт головної теми. Відсутність цього акцентування привносить ефект несподіваності, неочікуваності вступу. (Слід відмітити, що пропуск даного такту має місце також у виконанні сонати Даніілом Шафраном, що дає підстави говорити про започатковану Ростроповичем своєрідну виконавську традицію).

Інше відхилення від тексту – порівняно менш радикальне, проте також стабільно повторюване виконавцем в інших записах. У другій частині сонати, у підході до репризи тричастинної форми (третьій такт перед восьмою цифрою) висхідний стакатний хроматичний пасаж, що його Прокоф'єв пропонує виконати *arco* (за допомогою смичка), Ростропович грає *pizzicato*. У композиторській версії пасаж *arco* оточується короткими мотивами *pizzicato*, що робить підхід до репризного викладення теми крайніх розділів надзвичайно різноманітним, пістрявим у штриховому відношенні. Ростропович же уніфікує штрих, таким чином укрупнюючи його.

Можна робити різні припущення з приводу внесених видатним віолончелістом текстових змін. Можливо, вони були свого часу узгоджені з автором; можливо певні зміни були внесені Прокоф'євим до нотного тексту вже після дебютного виконання сонати. Втім, тісна дружба Сергія Прокоф'єва та Мстислава Ростроповича і самий факт присвяти останньому опусу 119 дає всі підстави повністю покладатися на глибоке знання й розуміння видатним віолончелістом тонкощів прокоф'євського композиторського мислення.

Інша виконавсько-інтерпретаційна версія Сонати Прокоф'єва належить дуету Олександр Рамм (віолончель) – Анна Одінцова (фортепіано). Запис здійснено 13 вересня 2013 року в Англійській залі Санкт-Петербурзького Будинку музики. <https://youtu.be/LxiamVvT2AQ>

Порівняно з дебютною інтерпретацією прокоф'євської сонати, витриманою у класичному ключі, дане виконання у стильовому відношенні доречно було б охарактеризувати як «романтичне». Привід до цього дають такі його особливості.

По-перше, на відміну від взаємнодоповнюючого «дуету рівних» Ростропович – Ріхтер, у даному випадку спостерігаємо яскраве, рельєфне *соло* віолончелі на тлі фортепіанного *акомпанементу*. Артистична перевага віолончелі як соліста утверджується з перших же тактів і стійко зберігається до кінця сонати.

Виконання Олександра Рамма відзначається шуманівською пристрасністю, і тому емоційний спектр сонати фактично зрушується в бік флорестано-евзебіївської образної дуальності. Пристрасна манера гри віолончеліста впливає й на партію фортепіано і визначає її емоційну тональність. Романтично-схвильовано звучать навіть початкові такти побічної партії в експозиції першої частини, а в коді цієї ж частини, після бурхливих фігурацій у віолончельній партії (цифра 18, *Piu mosso, ff*), де М. Ростропович робить грандіозне уповільнення перед фінальними флажолетними трелями, О. Рамм, захоплений динамікою руху, майже не уповільнює темп.

Як особливий артистичний здобуток виконавця можна відмітити максимальне розкриття ліричного потенціалу теми *Andante dolce* другої частини (цифра 4). Співуча, рельєфна кантилена віолончелі робить даний розділ форми справжнім ліричним центром частини. Аналогічним чином подане й *Meno mosso* третьої частини (цифра 9), хоча навіть у таких розділах час від часу проривається назовні пристрасний виконавський темперамент віолончеліста.

У четвертому і п'ятому тактах 15-ї цифри фіналу (підхід до повернення головної теми з першої частини) почергове уповільнення в швидких гамоподібних пасажах віолончелі і фортепіано дуже вдало забезпечують «психологічну підготовку» урочистого звучання до мажорної теми, яка вступає неначе на гребні своєрідної динамічної хвилі.

Взагалі, періоди крешендування й драматичні кульмінації є сильною стороною Олександра Рамма.

В цілому ж потрібно відмітити, що, незважаючи на відсутність будь-яких відхилень від нотного тексту, дане виконання дещо відходить від власне прокоф'євського раціонального класичного стилю, на відміну від дуету Ростропович – Ріхтер, які даний стиль повною мірою передають.

Висновки до Розділу 3

Соната для віолончелі й фортепіано оп. 119 є масштабним твором, який значною мірою виходить за межі жанру камерної сонати, віддзеркалюючи також симфонічне мислення композитора. С. Прокоф'єв майстерно реалізує багатство художніх образів у великій кількості тем, їх організації і взаємодії. Соната являє собою тричастинний цикл, який містить одинадцять розділів (4+3+4). Ліро-епічна Перша частина Сонати, написана у сонатній формі, складається з експозиції, розробки, репризи, коди. Друга частина твору (своєрідний скерцо-марш), написана у тричастинній формі, містить експозицію, середній розділ та репризу. Третя, написана у формі рондо-

сонати, складається з експозиції, середнього епізоду, репризи та коди, яка стає своєрідним епілогом усього сонатного циклу.

Основним композиційним принципом сонати є чергування повільних і швидких темпів, вокально-мовленнєвих і моторно-пластичних типів музичного висловлювання. Особливістю сонати є те, що:

- жодна частина не є самодостатньою. Кульмінацію першої частини перенесено до коди фіналу;

- багато партій складаються з двох тем (головна партія першої частини, основна тема другої частини), що є однією з характерних рис симфонізму композитора.

Виконавська версія Сонати C-dur для віолончелі та фортепіано С. Прокоф'єва, створена М. Ростроповичем і С. Ріхтером, вирізняється ясною й прозорою класичною манерою, підпорядкованістю емоцій виконавській волі музикантів. У своїй інтерпретації музиканти передають контрастну сферу звучання прокоф'євської музики.

Виконання цього ж твору О. Раммом і А. Одінцовою представляє романтичний тип інтерпретації. У цьому дуеті віолончель виступає як соліст, а фортепіано виконує роль акомпанементу. У виконанні цих музикантів відчувається емоційне піднесення прокоф'євської музики.

ВИСНОВКИ

Результати проведеного у магістерській роботі дослідження творів для віолончелі С. Прокоф'єва в контексті розвитку віолончельного мистецтва ХХ століття дозволяють зробити такі висновки:

1. Охарактеризовано значення творчої постаті С. Прокоф'єва в музичній культурі ХХ століття. Постать музиканта займає вагомe місце у музичній культурі ХХ ст. Творчість музиканта протягом п'яти десятиліть еволюціонувала. Певною мірою розвиваючи традиції М. Мусоргського та О. Бородіна у поєднанні з яскравим втіленням новітніх художніх принципів мистецтва авангарду, музика С. Прокоф'єва набула величезної енергії та динамізму. Митець прокладав свій шлях разом з іншими новаторами початку ХХ ст. – К. Дебюссі, Б. Бартоком, І. Стравінським, композиторами-нововіденцями. На початку ХХ ст. у музиці С. Прокоф'єва домінуючим є саме дійове, енергетичне начало (іноді у його скіфсько-варварській іпостасі), а своєрідний ліризм композитора ще не відіграє суттєвої ролі. Напротивагу цьому авторський стиль митця 1930-40 років вирізняється поєднанням глибини внутрішнього світу людини з національним підґрунтям художніх концепцій. Композитор у своїй творчості втілює загальнолюдські ідеї, узагальнюючі образи історії, світлі реалістичні характери. Розкриття людських цінностей, глибоких переживань стають основними принципами у творчості композитора.

Музикант по-новому втілює у своїй творчості історико-епічну тему, яка має інші ритми й форми, ніж епіка російської музичної класики ХІХ ст. С. Прокоф'єву була близька програмність, образи театру й кіно, яке набувало свого розвитку у першій половині ХХ ст.

Стильові уподобання композитора базувались значною мірою на естетичних принципах класицизму. Тяжіння до цього стилю визначили перші музичні враження музиканта у дитинстві. Класику С. Прокоф'єв розумів

насамперед як певний тип мислення. Тому у його творах неокласичного напрямку класичні риси присутні в організації ритму, квадратності, періодичності, симетричності формоутворення, підкресленні контрастів, матеріальній відчутності тем, пластичній актуалізації руху тощо. У процесі створення музики композитор спирається на моделі віденських класиків.

Творчий доробок композитора представлений усіма жанрами: 8 опер, 7 балетів, 7 симфоній, 6 кантат, ораторія, 2 вокально-симфонічні сюїти, 9 фортепіанних сонат, 5 фортепіанних концертів, по 2 скрипкових і віолончельних концерти, камерно-інструментальні твори, низка вокальних творів. Творчість С. Прокоф'єва отримала всесвітнє визнання. Основна цінність його музики полягає у вірності гуманістичним ідеям, духовному багатстві, художньої виразності та яскравості творів, новачності композиторського мислення та музичної мови.

2. Висвітлено рівень репрезентації творчості С. Прокоф'єва в сучасному науковому дискурсі. Творчість музиканта приваблювала багатьох дослідників другої половини ХХ – початку ХХІ ст. Результати їхньої праці виявились як у монографічних дослідженнях, так і окремих розвідках у вигляді статей.

Серед монографій найбільш відомою є праця І. Нестьєва «Життя Сергія Прокоф'єва», у якій автор у біографічному контексті детально аналізує творчість композитора. Особливості внутрішнього світу С. Прокоф'єва презентовані у книзі А. Шнітке «Слово про Прокоф'єва»

Актуальним питанням для дослідників стало поєднання традицій і новаторства у творчості С. Прокоф'єва (роботи К. Зенкіна, Т. Лівой). Аспекти народності у композитора цікавлять І. Нестьєва, Ю. Холопова, М. Тараканова, К. Зенкіна, Т. Сафонову. Остання авторка досліджувала музику С. Прокоф'єва щодо наявності скифських мотивів у його творчості.

Т. Ліва, М. Тараканов аналізують у своїх працях вплив традицій петербурзької композиторської школи на митця, де виявляють загальні риси й особливості індивідуального почерку музиканта.

Архітектоніку у творах С.Прокоф'єва досліджує Н. Водолєєва, яка розглядає її як чинник музичного мислення композитора, що пов'язаний з його тяжінням до класичних естетичних норм. Твори С. Прокоф'єва відрізняються чіткою структурою. Тематизм його творів легко запам'ятовується. Архітектоніка виявляє класичні основи стилю композитора і, водночас, новації у втіленні обраних ним моделей віденсько-класичних композиційних форм.

Щодо дослідження творів окремих жанрів необхідно назвати наукові розвідки О. Гудожнікової, В. Сумарокової про віолончельну творчість музиканта. У дослідженні О. Долинської, присвяченому музичному театру С. Прокоф'єва, представлений огляд опер і балетів композитора, музика до театральних вистав тощо.

Для розуміння особистості композитора, його світогляду цінним матеріалом для дослідників є його «Автобіографія», яка представлена щоденниками музиканта, епістолярною спадщиною. Музикознавці виявляють також інтерес до окремих жанрів творчості композитора.

3. Розкрито провідні тенденції розвитку віолончельної музики ХХ століття. Протягом ХХ ст. віолончельна музика набула значного розвитку порівняно з попереднім століттям. У цей період у жанрі віолончельної музики написані сюїти, партити, варіації, цикли п'єс. Провідним жанром стала соната для віолончелі й фортепіано. Тільки у першій половині ХХ ст. було написано понад 130 віолончельних камерних сонат. У другій половині ХХ ст. продовжували свою творчість у жанрі камерної сонати, поступово відмовляючись до кінця століття від класичного камерного складу, замінюючи його на нетрадиційне поєднання інструментів і тембрів. Поряд з жанром камерної віолончельної сонати розвитку набув також віолончельний концерт, а у другій половині ХХ ст. – репертуар для віолончелі соло.

ХХ ст. позначене також бурхливим розвитком віолончельного виконавства, значною мірою пов'язаним із появою плеяди видатних віолончелістів. Характерною стала співпраця виконавця й композитора, яка

надала можливості збільшити репертуар для академічного інструменту, розкрити його технічні й художні можливості.

4. Надано загальну характеристику творів С. Прокоф'єва для віолончелі в контексті композиторської спадщини митця. Віолончельна творчість С. Прокоф'єва представлена різними жанрами – концертною й двома концертами для віолончелі з оркестром, двома сонатами (сольною й камерно-ансамблевою), баладою та Адажіо.

Аналізуючи віолончельну творчість композитора, можна помітити семантичну динаміку тембрового мислення С. Прокоф'єва щодо функцій та використання цього інструменту. Так, у першому опусі (Баладі) музикант передав тембр віолончелі, її інтонаційні особливості. Написання Першого віолончельного концерту визначило основні риси віолончельної творчості С. Прокоф'єва – прагнення до симфонізації жанру, тенденція до рівноправного використання сольного інструменту та оркестру. Адажіо стало єдиною транскрипцією для віолончелі, у якому автор зберіг оркестрову фактуру оригіналу без змін. Цей твір поповнив репертуар віолончелістів-виконавців. Симфонія-концерт – твір, у якому максимально порівняно з іншими віолончельними творами С. Прокоф'єва розкрились технічні й художні можливості віолончелі. Композитор застосував складні технічні прийоми, високий регістр інструменту, зміни штрихів, двоголосне й чотириголосні викладення фактури, швидку пасажну техніку. Зазначені засоби виразності дозволи віднести його до найскладніших зразків віолончельної музики.

5. Визначено новаційність жанрової стилістики віолончельної творчості С. Прокоф'єва. Такими новаціями стали:

- перевага звучання тем ліричної сфери для втілення глибоких філософських образів;
- використання різних тембрів віолончелі як реалізації ліричного змісту, драматичних концепцій;

- розкриття можливостей віолончелі як віртуозного й виразного інструменту;

- надання мелодиці віолончельної партії простоти й виразності;

- використання варіаційної форми у фіналах творів великої форми як показника тематичного оновлення, посилення відповідних жанрових ознак;

- симфонізації жанру не лише у Концертах, а й сонатах.

6. Здійснено композиційно-драматургічний аналіз Сонати для віолончелі та фортепіано С-dur С. Прокоф'єва. Визначено, що особливостями цього твору є:

- наявність великої кількості тематичного матеріалу, у якому реалізовується багатство художніх образів.

- композитор виходить за межі камерності, надавши сонаті симфонічного звучання (це пов'язано з типом мислення С.Прокоф'єва);

- у сонаті присутня класична ясність поліфонічного мислення ;

- чергування темпів Allegro і Andante у середині частин;

- драматургічний розвиток – головна партія першої частини звучить у коді (виконує функції прологу й епілогу всієї сонати);

- презентація віолончелі як віртуозного інструменту з широкими технічними і художніми можливостями.

7. Здійснено порівняльний аналіз двох інтерпретацій Сонати для віолончелі і фортепіано С-dur С. Прокоф'єва (у виконавських версіях дуетів М. Ростропович – С. Ріхтер та О. Рамм – А. Одинцова).

Дует М. Ростропович – С. Ріхтер за своєю манерою виконання тяжіє до класичного типу, що є характерним для творчого стилю самого композитора. Широкий спектр емоцій, виявлених музикантами у Сонаті Прокоф'єва підпорядкований раціональності мислення, виваженій інтерпретації музичної форми. Так, стрімкі пасажі у партіях віолончелі та фортепіано контролюються виконавською волею музикантів. Взаємодія обох партій в ансамблі Ростропович – Ріхтер сприймається як рівноправний діалог.

Порівняно зі створеною дуєтом Ростропович – Ріхтер інтерпретацією прокоф'євської сонати, витриманою у класичному ключі, виконавську версію дуєту О. Рамм – А. Одінцева можна визначити як романтичну. У їхньому виконанні спостерігається рельєфне *соло* віолончелі на тлі фортепіанного *акомпанементу*. Така перевага віолончелі як соло утверджується з перших же тактів і стійко зберігається до кінця сонати. Виконання О. Рамма вирізняється пристрасністю, що обумовлює відповідний тон висловлювання піаністки.

Таким чином, усі поставлені в магістерській роботі завдання дослідження є виконаними, а його мета – виявити жанрово-стильові особливості віолончельної творчості С. Прокоф'єва та визначити роль композитора в розвитку музичного мистецтва ХХ століття – досягнутою.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Барсова И. Симфонии Густава Малера. Изд. второе. Санкт-Петербург.: Издательство имени Н.И. Новикова, 2010. 189 с.
2. Биджакова Н. О влиянии исполнительского искусства на камерно-инструментальное творчество композиторов первой половины XX века. *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону, 2006. С.193-200. URL : <file:///C:/Users/User/Downloads/o-vliyanii-ispolnitelskogo-iskusstva-na-kamerno-instrumentalnoe-tvorchestvo-kompozitorov-pervoy-poloviny-xx-veka.pdf> (дата звернення 06.09.2020).
3. Блок В. Виолончельное творчество Прокофьева : исследование. Москва : Музыка, 1973. 184 с.
4. Боровик І. С. Прокоф'єв. Камерно-інструментальна музика. *Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського*. Вип. 87 : Проблеми камерно-ансамблевого виконавства : зб. ст. Київ, 2010. С. 130–141.
5. Бояринцева А. Сергей Прокофьев: визуальный опыт и особенности художественного мышления. *Музыкальная психология и психотерапия* : научно-методический журнал для музыкантов, психологов и психотерапевтов. №1. Москва, 2009. С. 30–37. URL: [http://www.ampp.ru/files/10.Muz_Psih\(1_2009\).pdf](http://www.ampp.ru/files/10.Muz_Psih(1_2009).pdf) (дата звернення 04.04.2020).
6. Бояринцева А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки. Нижний Новгород, 2008. 25 с. URL : https://new-disser.ru/_avtoreferats/01004151996.pdf (дата звернення 16.04.2020).
7. Варунц В. П. Музыкальный неоклассицизм : исторические очерки. Москва : Музыка, 1988. 80 с.

8. Вельфлин Г. Истолкование искусства / пер. и пред. Б. Виппера. Москва : Дельфин, 1922. 38 с. URL : <https://ru.scribd.com/doc/180510076/Вельфлин-Истолкование-искусства> (Дата звернення 16.04.2020).
9. Водолєєва Н. В. Сильові особливості музичної архітектоники у творах Сергія Прокоф'єва ^дис. канд. мистецтв. : 17.00.03 / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 191 с. URL : <http://knmau.com.ua/wp-content/uploads/vodoleyeva-dysertatsiya.pdf> (дата звернення 10.10.2020).
10. Горюхина Н. А. Эволюция сонатной формы. Киев : Музична Україна, 1973. 311 с.
11. Гудожникова О. Программность в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов XX века. *Манускрипт*. Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. В. 7. С. 151-158. URL: <file:///C:/Users/User/Downloads/programmnost-v-sonatah-dlya-violoncheli-i-fortepiano-kompozitorov-hh-veka.pdf> (дата звернення: 10.10.2020)
12. Данилевич Л.А. Дмитрий Шостакович: Жизнь и творчество. Москва: Советский композитор, 1980. С. 122-123.
13. Демченко А., Саввина Л. «Dinamis» в отечественной музыке начала XX века. *Манускрипт* №11 (97). Ч. 2. Тамбов : Грамота, 2018. С. 327–331. URL: https://www.gramota.net/articles/issn_2618-9690_2018_11-2_32.pdf (Дата звернення 10.04.2020).
14. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева. *Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники*. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 31–46.
15. Долинская Е. Театр Прокофьева : исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2012. 376 с.
16. Зенкин К. О неоклассических тенденциях в музыке XX века в связи с феноменом Прокофьева. *Искусство XX века: уходящая эпоха?* : сб. ст. Т. 1. Нижний Новгород : НГК им. М. И. Глинки, 1997. С. 54–62.

- 17.Калашникова А. С. Прокофьев и скифские мотивы в культуре Серебряного века автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. 2008. 24с. URL : <https://www.dissercat.com/content/s-prokofev-i-skifskie-motivy-v-kulture-serebryanogo-veka> (дата звернення 15.10.2020).
- 18.Козева Г. Прокофьев Баллада для виолончели и фортепиано <file:///C:/Users/User/Downloads/prokofiev-ballada-dlya-violoncheli-i-fortepiano.pdf> (дата звернення 25.10.2020).
- 19.Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. Москва : Музыка, 1991. 166 с.
- 20.Медушевский В. Интонационная форма музыки. Москва : Композитор, 1993. 262 с.
- 21.Москаленко В. Лекции по музыкальной интерпретации : учебное пособие. Киев : ТОВ «Типографія Клякса», 2012. 272 с.
- 22.Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
- 23.Назайкинский Е. О комбинаторике в творчестве С. С. Прокофьева. *М. Е. Тараканов: Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи.* Москва : Алетейя, 2003. С. 197–204.
- 24.Назайкинский Е. Стиль и жанр в музыке. Москва : ВЛАДОС, 2003. 248 с.
- 25.Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М. : Сов.композитор, 1973. 713 с. URL : <file:///C:/Users/User/Downloads/4b6a832.pdf> (дата звернення 19.10.2020).
- 26.Нестьев И. Прокофьев. Москва : Гос. муз. изд-во, 1957. 527 с.
- 27.Нестьева М. С. С. Прокофьев. Человек. События. Время. Москва : Музыка, 1981. 160 с.
- 28.Нестьева М. Сергей Прокофьев: Солнечный гений. Москва : АСТ, 2019. 320 с.

29. Павловский А. Виолончельный концерт XX в. : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/violonchelnyy-kontsert-xx-veka> (дата звернення 24.10.2020).
30. Польская И. Камерный ансамбль: история, теория, эстетика. Харьков : Харьковская государственная академия культуры, 2001. 396 с.
31. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. 285 с.
32. Прокофьев С. Автобиография. 2-е изд., доп. Москва : Сов. композитор, 1982. 600 с.
33. Рабей В. Об исполнении «Пяти мелодий» для скрипки и фортепиано С.С.Прокофьева. *Звучащая жизнь музыкальной классики XX века: по материалам научно-практической конференции* / ред.-сост. А. Меркулов. Москва :МГК, 2006. С. 189–202.
34. Ручьевская Е. «Война и мир». Роман Л.Н. Тостого и опера С. С. Прокофьева. Санкт-Петербург : Композитор. Санкт-Петербург, 2010. 478 с.
35. Ручьевская Е. Заметки о стиле Прокофьева. *Работы разных лет. Том I* : Статьи. Заметки. Воспоминания. Санкт-Петербург : Композитор, 2011. С. 83–101.
36. Рыбин В. А. «Светоносность» творчества С.С. Прокофьева: опыт философского обоснования URL: http://www.rybin.dialog21.ru/Prokofjev_art.htm (дата звернення 27.10.2020).
37. Сафонова Т. В. Творчество С. Прокофьева: анализ метафизической составляющей : автореф. дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. 2009. URL: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-s-prokofeva-analiz-metafizicheskoi-sostavlyayushchei> (дата звернення 27.10.2020).
38. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. Москва : Музыка, 1964. 230 с.
39. Сумарокова В. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX – початку XXI століття: рефлексія і дискурс. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки.

- Київ, 2010. С. 178-185. URL: [file:///C:/Users/User/Downloads/ apmpmn_2010_3_33.pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/apmpmn_2010_3_33.pdf) (дата звернення 30.10.2020).
- 40.Тараканов М. Прокофьев: многообразие художественного сознания. *Русская музыка и XX век: Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века* / сост. М. Арановский. Москва : ГИИ, 1997. С. 185–212.
- 41.Холопов Ю. Метрическая структура периода и песенных форм. *Проблемы музыкального ритма*. Москва : Музыка, 1978. С. 105–163.
- 42.Шнитке А. Слово о Прокофьеве. *Советская музыка*. 1990. № 11. С. 1–3.
- 43.Шувалова А. О приёмах работы С. Прокофьева над музыкальными сочинениями (на материале высказываний композитора и его современников). *Проблемы музыкальной науки*. 2016. № 2 (23). С. 147–152. URL : <http://journalpmn.com/index.php/PMN/issue/viewIssue/48/146> (дата звернення 05.04.2020).
- 44.Taruskin R. War and Peace. *The New Grove Dictionary of Opera*, ed. Stanley Sadie. Grove Music Online. Oxford Music Online. URL : www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/O002216 (accessed 17.12.2019).
- 45.Woodley R. Strategies of Irony in Prokofiev's Violin Sonata in F Minor Op.80. *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation* / ed. J. Rink. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. Pp. 170–93.