

**К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ С.С.ПРОКОФЬЕВА:
ЦИКЛ ПЬЕС «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» ор. 75
В ПЕДАГОГИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ**

Т.С. Путинцева¹⁾, Н.В. Усачева²⁾

^{1,2)}Губкинский филиал Белгородского государственного института искусств и культуры

¹⁾e-mail: pytyats931@mail.ru

²⁾e-mail: natali.usacheva@gmail.com

В статье дан подробный исполнительско-педагогический анализ пьес фортепианного цикла «Ромео и Джульетта» ор.75 С.С. Прокофьева: «Сцена», «Меркуцио», «Танец девушек с лилиями», «Ромео и Джульетта перед разлукой».

Ключевые слова: С.Прокофьев, Ромео и Джульетта, фортепианное изложение балета, исполнительский анализ, динамика, штрихи, тональный план, исполнение с пониманием замысла композитора.

«...Прокофьев – сильный и мужественный, светлый и радостный художник-исполнитель и композитор... В нем поет стихия света и тепла, в нем претворилась солнечная энергия и звучит неискоренимая тяга к жизни и борьбе за нее. Таков Прокофьев – композитор и таков же Прокофьев – исполнитель. В сущности, это – два направления одного источника. И разделять их нелегко».

Б. Асафьев.

Музыкальное наследие С.С.Прокофьева известно всему миру; его произведения звучат в различных уголках земного шара, удовлетворяя самым взыскательным эстетическим запросам современного слушателя. Диапазон творчества Сергея Сергеевича огромен, его наследие необъятно, оно охватывает почти все существующие жанры музыки. Композитором написано свыше 130 сочинений, среди которых восемь опер, семь балетов, семь симфоний, концерты, сонаты, оратория «На страже мира», кантата «Александр Невский» и большое количество камерных произведений. Вклад Сергея Прокофьева в развитие фортепианной музыки трудно переоценить: им создано 5 концертов с оркестром, 9 сонат, 3 сонатины, более 75 пьес, 6 фортепианных циклов, 50 транскрипций оркестровых произведений. С непревзойденным мастерством он воплощал свои композиторские замыслы в новаторском фортепианном письме и самобытном пианизме.

Виртуозное владение фортепиано, знание всех тонкостей инструмента, а также блестящее образование обусловило огромный интерес композитора к жанрам фортепианной музыки. Произведения для этого инструмента С.Прокофьев писал на протяжении почти пятидесяти лет: с 1907 года по 1953 год. В них отражены все этапы творческой эволюции и жизненного пути композитора: время учебы, жизнь за границей и возвращение на Родину. Пятнадцать лет, проведенных на чужбине, были

нелегкими для Сергея Сергеевича, он чувствовал потерю связей с национальными особенностями русской культуры; чувствовал, что приходит к неэмоциональному «снобистскому» искусству, против которого бунтовал в юности.

Однако, Сергей Сергеевич не сразу нашел путь к спасению своей индивидуальности, огромный смысл приобрел его переезд на Родину. Теперь на смену дерзкой, буйной, кипучей, озорной, сказочной, а когда-то «академической» музыки пришла подлинная зрелость. Пришло понимание высоких целей искусства, а постоянная тяга Прокофьева к необычности и оригинальности освободилась от налета эксцентричности. Искусство мастера преобразилось в мудрое и смелое новаторство.

В произведениях зрелого периода выявляются черты стиля нового Прокофьева, в творчестве которого более рельефной становится образно-эмоциональная сфера. Композитор мастерски распоряжается внезапными контрастами, ярко раскрывает образы и их столкновения. Такой «театральный» метод прослеживается в произведениях, созданных для симфонического оркестра и музыкальных театров: «Гамлет» ор.77, «Александр Невский» ор.78, «Семен Котко» ор.81, «Золушка» ор.87, «Война и мир» ор.91, «Ромео и Джульетта» ор.64, «На страже мира» ор.124 и т.д.

Несмотря на то, что последние двадцать лет творчество С.Прокофьева было обращено к монументальным симфоническим произведениям, композитор не переставал сочинять для фортепиано. Очень интересно то, что рядом с эпохальными фортепианными сонатами ор.82, ор.83, ор.84 и ор.103 соседствует цикл пьес «Детская музыка» ор.65.

Подобно Б.Бартоку, С. Прокофьев в опусах 1933-1952 годов выкристаллизовал свой новый авторский стиль. Некоторые черты раннего стиля композитора в последствии воплощаются в скерцозных и диссонантных образах, в идее масштабности, крупного техницизма, широко раскрывающейся звучности. Особенно хорошо эти тенденции прослеживаются в поздних сонатах ор.82, ор.84.

Также очевидна связь прокофьевского пианизма с традициями русской музыкальной культуры. В его произведениях чувствуется несомненное влияние цикла «Картинок с выставки» М.Мусоргского. Речевая выразительность интонации, портретность и картинность мышления, звуковые контрасты монументально-эпического и импрессионистически тонких красок напоминают неповторимую манеру автора «Бориса Годунова». Однако, если говорить в общем о стиле Прокофьева, то в первую очередь, он поражает своей новизной и, скорее, отрицает традиции, чем утверждает их.

Позднее творчество С.Прокофьева оркестрально, он ищет колористические решения трактовки регистров, тембровые возможности широко расположенной фактуры. Мелодика во многих случаях простая, отчетливо русская, эмоциональная («Мысли» ор.62 №1). Стоит отметить и особенности его полифонического языка: композитор часто обращается к подголосочной и контрастной полифонии, широко использует каноны.

Советский период фортепианного творчества (1934-1953 гг.) С.Прокофьева характеризуется синтезом монументального и камерного, стихийного и логического. Композитор смело сталкивает образы сказочные и реальные, возвышенные и низменные, комедийные и трагические, наивные и саркастические, созерцательные и динамичные.

Создав «Детскую музыку», композитор до конца своей жизни не писал оригинальных фортепианных миниатюр. Их место заняли транскрипции оркестровых сочинений, причем исключительно оперных, балетных произведений, драматических спектаклей: «Ромео и Джульетта» ор.75 (1937 г.), «Гавот» Es-dur из музыки к

спектаклю «Гамлет» (1938 г.), «Дивертисмент» – переложение для фортепиано (1938 г.), пьесы из балета «Золушка» ор.95 (1942 г.), ор.97 (1943 г.), ор.102 (1944 г.).

Первым большим сборником обработок явились десять пьес для фортепиано ор.75 «Ромео и Джульетта», созданные вслед за одноименным балетом. Балет, написанный С.Прокофьевым в 1935-1936 годы, по праву считается непревзойденной вершиной воплощения в театральной музыке бессмертной трагедии Шекспира. Первоначально музыка произведения была признана нетанцевальной, новаторский язык не был понят и постановку отменили.

Однако, премьера, которая состоялась 30 декабря 1938 года в Чехословакии, прошла с огромным успехом. Затем балет блестяще прошел на Родине композитора, в котором партию Джульетты исполнила великолепная Галина Уланова. После такого оглушительного успеха автор решил сделать две версии «Ромео и Джульетты»: одну для симфонического оркестра, а другую для фортепиано. Вариант для симфонического оркестра состоял из избранных номеров балета, которые вошли в две сюиты. В фортепианной транскрипции автором были сведены воедино основные номера этих двух симфонических сюит. Из первой сюиты были взяты «Народный танец», «Сцена», «Менуэт», «Маски» и «Гибель Тибальда», получившее название «Меркуцио». Из второй сюиты переложены следующие фрагменты: «Джульетта – девочка», «Монтекки и Капулетти», «Патер Лоренцо», «Танец девушек с лилиями» («Танец антильских девушек») и «Ромео и Джульетта перед разлукой». Автору, таким образом, удалось показать в фортепианном изложении почти весь тематический материал балета.

Пьесы ор.75, как писал Л.Гаккель в работе «Фортепианная музыка 20 века», своего рода «проспект» «Ромео и Джульетты». Композитор дает портрет действующих лиц в пьесах «Джульетта – девочка», «Меркуцио», «Патер Лоренцо». Намечает бытовой фон: «Народный танец», «Сцена», «Менуэт», «Танец девушек с лилиями», выделяет основные сюжетные ситуации в произведениях «Монтекки и Капулетти», «Ромео и Джульетта перед разлукой». Кроме того, само расположение пьес в общих чертах воспроизводит фабулу балета: вначале идут уличные сцены, затем действие переносится в дом Капулетти («Менуэт», «Джульетта – девочка», «Маски»). В центре две пьесы «Монтекки и Капулетти» и «Патер Лоренцо», связанные с узловыми моментами трагедии, и, наконец, в заключении дана картина последнего свидания юных веронских влюбленных.

Рассмотрим более подробно четыре пьесы из цикла: «Сцена», «Меркуцио», «Танец девушек с лилиями», «Ромео и Джульетта перед разлукой».

«Сцена» – это вторая пьеса фортепианного цикла «Ромео и Джульетта» ор.75. В балете этот номер открывает первое действие и носит название «Улица просыпается». Музыка пленяет светлым колоритом, картинной изобразительностью, все здесь дышит утренней свежестью, озарено радостной улыбкой наступающего дня.

Эта пьеса является небольшой бытовой зарисовкой. Автор экспонирует основную тему, проводит ее в разных тональностях и регистрах, подражая разным инструментам симфонического оркестра. Такой прием развития музыки чрезвычайно характерен для композиторского письма С.Прокофьева.

Форма пьесы простая трехчастная. Первая часть, написанная в D-dur, состоит из короткого вступления (3 такта) и трех предложений куплетного строения (9 тактов + 16 тактов + 13 тактов). В третьем предложении происходит модуляция в f-moll.

Второй раздел излагает два предложения (9 тактов + 13 тактов) и является кульминацией всей пьесы.

С возвращением основной тональности D-dur, начинается третья часть, которая состоит из трех предложений (9 тактов + 16 тактов + 10 тактов).

Куплетное строение частей предполагает сопоставление коротких тем-символов, поэтому перед учащимся встает проблема целостного исполнения не только всего произведения, но и каждой части в отдельности.



Ученик должен научиться гибко фразировать короткие мотивы, обращая внимание на гармоническую основу мелодии. Например, в первом проведении чередуются тоника и доминанта. А во втором – тоника и субдоминанта, в третьем происходит тональный сдвиг в тональность f-moll. Также учащемуся необходимо услышать и ощутить далекий ми-диез в девятом такте и его отмену в следующем. Фактура «Сцены» на всем ее протяжении почти не меняется: в партиях правой и левой рук поочередно распределены аккорды и мелодический голос. Только во второй и третьей частях появляются некоторые фактурные изменения.

Во второй части к теме добавляются октавы (второе предложение 49-59 такты), а в третьей одногласная мелодия проводится двойными нотами (второе предложение 69-79 такты), что несомненно связано с развитием музыкального образа, его драматизацией.

В пьесе очевидна следующая задача: дифференцированное исполнение мелодии и аккомпанемента. Для этого учащийся должен уметь играть отдельно мелодический голос и сопровождение правильной аппликатурой.

Педагог должен обращать внимание на авторские акценты и добиваться, чтобы учащийся исполнял их в точной динамической зоне, не мешая логике развития музыкального материала. Так как этот номер был написан для симфонического оркестра, обучающийся должен слышать и тембральную окраску тем, сравнивать их со звучанием отдельного инструмента (фагота, флейты, блок-флейты, скрипки), сопоставлять низкие и высокие регистры. Полезно обратить внимание на особенности звучания инструментальных штрихов в оркестре и их воспроизведение на рояле. Исполнитель должен уметь вести мелодию через паузы так, чтобы акценты не мешали естественному развитию музыки.

Такие же проблемы прослеживаются во второй и третьей частях. Для того, чтобы ученику удалось охватить произведение целиком, на уроке необходимо прорабатывать все части отдельно, добиваясь законченности исполнения.

Следующей сложностью являются агогические отклонения от заданного темпа, так как в третьей части автор выставляет ремарки *rosorìuanimato* и *rosorìusostenuto*. В 70 такте указание *rosorìuanimato* переводит первое предложение в более быстрое движение второго без остановок во времени, а постепенное *sostenuto* в 83 такте возвращает первоначальный темп. Поэтому ученику нужно помочь найти нужную меру ускорения и возвращения в начальный темп так, чтобы не нарушить цельности музыкального материала.

Педагог обязан помнить и о сложных технических разделах произведения. В «Сцене» их два: во второй и третьей частях. В тактах 49-58 учащийся должен уяснить, что в октавах нужно вычленив мелодию, поэтому первый палец будет тяжелее, чем пятый. А в тактах 69-79 наоборот мелодический голос сосредоточен в четвертом и пятом пальцах, а первый должен играть легко, не тормозя движения.

Музыкальный язык пьесы достаточно сложен, насыщен хроматизмами, альтерированными ступенями. Поэтому, приступая к изучению данного сочинения, ученик должен иметь определенный опыт исполнения современных фортепианных сочинений.

Обратимся к новому персонажу – **Меркуцио**, характеристика которого так ярко представлена в одноименной пьесе. Это восьмой номер фортепианного цикла С.Прокофьева, который резко контрастирует с обрамляющими его произведениями «Патер Лоренцо» и «Танец девушек с лилиями». Образ персонажа необыкновенно энергичный, добрый. Ужимки и насмешки, игривость и колкость, безумное веселье – это своеобразная маска, из-под которой проглядывает отважное и благородное сердце юноши. Музыка, полная неожиданных оборотов, внезапных мелодических скачков, острых ритмических фигураций зрительно передает поведение персонажа. Яркий тематизм, с масштабным развитием, контрастные эпизоды, изысканные гармонические обороты, прихотливая ритмика – ставят пьесу в разряд концертных произведений.

Форма пьесы сложная трехчастная, с контрастным эпизодом: АВА₁. Первая часть написана в As-dur. Она состоит из двух периодов повторного строения (22 такта + 22 такта), в свою очередь каждый период делится на несколько предложений. Первый период представлен вступлением (8 тактов) и непосредственно темой (14 тактов). Второй имеет сходное строение (8 тактов + 14 тактов), но тематический материал немного укорочен и дополнен материалом из вступления (10 тактов + 4 такта):

The image shows a musical score for the first part of the piece 'Mercurio' by Scriabin. It consists of three systems of piano accompaniment. The first system is marked 'Allegro giocoso' and 'f'. The second system is marked 'f brusco'. The third system is marked 'mf con brio'. The score is in 3/4 time, As major, and consists of three systems of piano accompaniment.

Второй раздел, написанный в C-dur, контрастен первому. Он состоит также из двух периодов повторного строения. Каждый период делится на два предложения (4 такта + 6 тактов):



Третья часть возвращает первоначальную тональность As-dur. Музыка повторяет структуру и тему первой части, но в сжатом варианте. Первый период представлен только темой без вступления (14 тактов), а второй содержит фрагмент вступления и тематический материал (2 такта + 14 тактов). В конце пьесы автор выписывает небольшое кодовое заключение (5 тактов).

Масштабное строение пьесы, разнообразие тематического материала ставят перед учащимся проблему целостности исполнения. Он должен научиться выстраивать каждый раздел пьесы в отдельности, гибко фразировать каждое предложение, уделяя внимание гармонической основе музыкальной ткани. Так, необходимо сопоставить тонально-неустойчивое вступление и тему в основной тональности (IIIb, IVb, V# и I), услышать соотношение As-dur и e-moll в теме (14-15 такты). Такие же задачи встают и в средней части. Например, в основной тональности C-dur «завуалирован» e-moll, а кода пьесы изобилует отклонениями в B-dur, e-moll, B-dur, C-dur, As-dur.

В произведении большое количество альтерированных знаков. Поэтому вместе с учеником педагог подробно изучает и прослушивает каждое изменение ступени лада.

Фактура пьесы сложная, аккордовая, многоплановая: вначале мелодия выписана одногласно в партии правой руки, а затем дополнена аккордами. Поэтому еще одним аспектом грамотного исполнения является дифференциация методического голоса и аккордового сопровождения. Особенно сложны в этом плане среднее и репризное построения. В средней части (т.55-64) ученик должен услышать и провести тему в унисон у баса и сопрано, а средний голос исполнять тихо и легко. В третьей части, в аккордовом изложении темы, вычленять верхний голос и играть его ярче.

Учащемуся следует обратить внимание на тембральную окраску тем, сравнить с инструментами симфонического оркестра, сопоставить низкие и высокие регистры. Следуя авторским указаниям изменения темпа (*Allegro giocoso* – poco *Moderato* – *tranquillo* *Tempo primo*, *primo* – meno *mosso*), педагог должен найти точную меру отклонений. Например, *Allegro giocoso* не должно превратиться в безудержное *presto*, переход к средней части не должен быть «затянутый», а кода – слишком быстрой. В целом выбор правильного темпа – это залог успешного исполнения пьесы. Учащийся должен чувствовать себя комфортно и уверенно в выбранном движении. Чтобы наработать темповый запас, в классе целесообразно проигрывать произведение в предельно быстром темпе.

В техническом отношении сочинение сложное, так как быстрый темп и моторное движение предполагают четкое и легкое исполнение. Освоение пьесы должно начинаться с медленного темпа, удобной аппликатуры и точных штрихов. Учащийся должен играть партии правой и левой рук отдельно как в медленном темпе, так и в предельно быстром. Во второй части (т.55-64) следует тщательно проучить скачки в партии левой руки, а в коде – фигурации из шестнадцатых в правой.

В заключении цикла «Ромео и Джульетта» представлены две пьесы: «Танец девушек с лилиями» и «Ромео и Джульетта перед разлукой». В балете эти номера

расположены в обратном порядке, однако они близки по настроению и могут в сюите объединяться в мини-цикл.

«Танец девушек с лилиями» отличается тонкой поэтичностью, легкой грацией, напоен светлой грустью и предвосхищает трагическую развязку всего произведения.

Форма танца одночастная, с элементами рондальности: АВАСВА. После трехтактового вступления, появляется основной материал (т.4-12), он будет излагаться три раза, вторая тема (т.12-20) звучит два раза, третья (т.29-40) один.



Несмотря на то, что основной тональностью является ля-минор вся музыкальная ткань пронизана отклонениями. Учащийся должен слышать сочетание a-moll и gis-moll, т.к. это главный тональный контраст миниатюры.

Соль диэз-минор «порождается» и поглощает основную тональность (т.4-29). С появлением второй темы (т.12-20) связана так называемая «прокофьевская доминанта» – соль диэз минорное трезвучие. По мнению исследователей творчества С.Прокофьева подобные модуляции у этого композитора встречаются очень редко. Учащемуся предстоит напряженная слуховая работа.

Одна из характерных особенностей гармонического языка С.Прокофьева в этой пьесе заключается в том, что далекие тональности представлены устойчивыми гармониями. Также типично для композитора ощущение далеких тональностей в их связи с главной, как «выплывающих» из ее глубин.

Наиболее важная и трудная область работы – звуковая. Диапазон динамики очень невелик: у автора имеются лишь оттенки *p* и *pp* (это касается первой темы и третьей), во второй теме звучность доводится до *mf*. В пределах этих динамических градаций нужно добиться тончайшей нюансировки и разнообразных красочных оттенков.

Оркестральность стиля С.Прокофьева вызывает ассоциации с тембрами различных инструментов. Так, мелодическую линию в начале можно представить исполненной на гобое, а сопровождение – струнными, вторая тема имеет тембр скрипок, третья – виолончелей.

Важнейшую роль в осуществлении всех красочных эффектов играет педаль. В начале пьесы ее следует использовать для придания большей певучести и красочности мелодии. В средней части функции педали – гармоническая и колористическая. Учащемуся необходимо помнить, что здесь уместно использовать полупедаль.

Как и в предыдущих произведениях, здесь сохраняется задача умело дифференцировать мелодию и аккомпанемент. Для достижения нужного баланса в звучании необходимо специально работать над мелодической линией. Такая работа позволяет учащемуся хорошо слышать пласты мелодии, басовой линии и аккордового заполнения.

Для достижения цельности исполнения важно не замедлять движение, необходимо наметить правильный темп и метроритмическую единицу, которой в

данном случае является четверть. Пьесу следует играть именно в темпе *Andante*, то есть в движении спокойного шага.

При работе с подобными миниатюрами педагог должен обратить внимание учащегося на некоторые стилевые особенности композитора: песенность, лаконизм изложения; оркестровую красочность звуковой палитры, связь с русской народной основой, которая выражается в сопоставлении натурального минора и мажорного трезвучия.

Закрывает фортепианный цикл op.75 пьеса «Ромео у Джульетты перед разлукой». Это необыкновенная по красоте, мудрости музыка является психологическим центром фортепианной версии балета. Композитор, заканчивая цикл в таком печальном «тоне», невольно заставляет слушателей задуматься о вечности...

Пьеса является своеобразной ретроспективой наиболее важных образов произведения. В сцене прощания звучат уже знакомые темы Джульетты и Ромео, но если ранее они появлялись изолированно, то здесь следуют одна за другой, образуя вдохновенную лирическую поэму. Особенно большое развитие получают тема Джульетты и тема любви Ромео. Помимо любовных «диалогов и сцен» здесь проходят темы Патера Лоренцо, снотворного напитка, неумолимого хода времени и смерти.

Такое многообразие музыкального материала повлияло на форму пьесы, которую целесообразно рассматривать как трехчастную с вступлением, заключением и большой серединой: АВ(аба₁)С. Сквозное развитие материала, многотемность ставят задачу целостного исполнения всего произведения. Чтобы выстроить форму пьесы, необходимо детально проработать все ее разделы. Поэтому рассмотрим каждую часть отдельно.

Вступление (А:1т.-21т.), написанное в тональности В-dur звучит очень хрупко, нежно – это тема грез:

Главной задачей для учащегося в этой части становится грамотное, дифференцированное звучание мелодической линии и аккордового сопровождения. Партия правой руки проводит тему в очень высоком «флейтовом» регистре. Мелодия широкого дыхания должна выразительно интонироваться, она требует бережного прикосновения и внимательного отношения к штрихам. К примеру, следует услышать и исполнить *tenuto* во втором такте.

Особой проработки требует аккордовое сопровождение. Помимо связного исполнения гармонических оборотов здесь есть своя мелодическая линия, которая скрыта в линии, исполняемой четвертым и пятым пальцами. Однообразное «покачивание» аккордов в левой руке создает тенденцию к постоянному замедлению. Чтобы этого избежать, нужно чутко вслушиваться в логику развития таких гармоний, как В-dur, Es-dur, В-dur. Исполнителю необходимо попасть в нужный тон вступления, передать хрупкость и красоту музыки. Не стоит забывать о динамической шкале звучания, которая не должна превышать нюанса *mp*.

С 16 такта проводится небольшая тема, которая напоминает о напутственном слове Патера Лоренцо:



Эта пятитактовая мелодия готовит начало второй части. Здесь нужно обратить внимание на авторские динамические указания. Восходящая мелодия развивается не на *cresc.*, а наоборот – на *diminuendo*, в самой высокой точке «фа» достигает приглушенного звучания (т.18), то же самое происходит и в следующем такте. На фоне *ppp* и баса ми-бикар учащийся должен ощутить и услышать смену D-dur, A-dur, f-moll. Этими созвучиями автор подготавливает наступление основной тональности второй части C-dur.

Вторая часть (В: т.21 – т.72) представляет развернутую сцену любви. Это центр пьесы. Состоит эта часть из трех разделов, третий из которых является усложненным вариантом первого (а₁). Вначале экспонируется тема любви Ромео (а:т.21-34), за ней следует тема Джульетты (в:т.34-56), а в заключении второй части вновь звучит лейтмотив любви Ромео (а₁:т.40-72).

Вся вторая часть пронизана хроматизмами, знаками альтерации, игрой далеких тональностей (C-dur, as-moll, H-dur, F-dur, G-dur, на басу «до» и т.д.). Здесь довольно сложный тематизм, а третий раздел настолько фактурно обогащен, что представляет техническую сложность при исполнении. Остановимся на всех разделах подробнее.

Первый раздел состоит из трех предложений повторного строения:



Здесь главной задачей является ясное звучание мелодической линии и аккомпанемента. Мелодия исполняется единой линией без остановок между предложениями.

Из-за обилия хроматизмов возникает проблема педализации: в тактах 22,24 и подобных им, следует очень точно брать запаздывающую педаль. Учащийся сначала должен услышать си-бикар с басом ля-бемоль и только тогда брать педаль. В тактах 26-28, 29-30 уместно применение полупедали, при искусном владении ею можно педализовать на каждую восьмую.

Учащийся должен обратить внимание, что второе предложение (т.24-28) исполняется ярче и насыщеннее, а последующее – как его отголосок. Первый раздел звучит в тональности C-dur, а заканчивается в H-dur. Однако неожиданный бас фа-бикар в 33 такте устанавливает си-бемоль мажорную гармонию, с которой начинается средний раздел (b) второй части, пронизанной любовной темой Джульетты.

В этом разделе два предложения с одинаковым тематизмом, но музыка обогащается при помощи фактурных усложнений, сменой регистров и большого эмоционального накала.



После длительного динамического нарастания возникает яркая кульминация, полная восторга, света, размаха и широты (третий раздел: т.50-72). Кульминационный раздел вновь проводит тему любви Ромео. Здесь она звучит торжествующе. С самого начала второго раздела следует обратить внимание на особенности развития мелодической линии. Необходимо ощущать внутреннюю устремленность музыки, собирая отдельные мотивы в целую фразу. Объединяющим началом служит мелодия и красочные гармонические обороты. Например, в т.36 ля-бемоль мажорный септаккорд разрешается в соль-бемоль мажор, а затем в си мажор. Далее (т.37), материал излагается в ре мажоре. Особенно важными являются такты 39-40, гармонии которых «поворачивают» мелодию из сумрачной сферы в область восторга (D-dur, c-moll, as-moll, F-dur, As-dur). Во втором предложении повторяется то же, но в большом фактурном изменении: мелодия звучит то в октавном удвоении, то излагается широкими аккордами. Особенно сложными являются кульминационные такты 45-50. Несомненно, для исполнения этой части учащемуся придется проделать большую слуховую работу.

Третий раздел (а₁) второй части сложен тем, что мелодический голос «скрыт» в партиях обеих рук.



Аkkомпанемент представляет арпеджированные фигуры, которые исполняются партиями правой и левой рук, а мелодию нужно исполнять попеременно так, чтобы не потерять линию ее развития. Учащийся должен суметь сыграть мелодию отдельно от аккомпанемента правильной аппликатурой, ловко передавая ее из партии одной руки в другую. Такая насыщенная ткань требует аккуратного обращения с педалью. В тактах, где звучит одна гармония, целесообразно использовать «густую» педаль. В тактах 52, 54, 58 и подобных им исполнение предполагает взятия запаздывающей педали. Там, где на одном басу происходит частая смена гармонии, уместна полупедаль.

Если говорить о дальнейших трудностях, то необходимо указать на кульминацию и подход к ней. Для более точного расчета силы звучности учащемуся полезно наметить несколько динамических волн. В данном случае их может быть две: т.42-49, т.50-60, большее дробление приведет к измельченности динамического плана. Учащийся должен понимать, что в каждой волне ее начало нужно исполнять громче, чем в предыдущей и crescendo доводить до еще большей звучности.

Заключительная часть пьесы (т.72-95) является философской развязкой произведения. Темы снотворного напитка, неумолимости хода времени, тональное соотношение начальной гармонии ми-минор и заключительного аккорда в

тональности си-бемоль минор, звучащее как многоточие подразумевают «открытый финал». С т.72-75 звучит тема времени в ми миноре, в 75 такте зарождается тема напитка или фатума, которая проходит в низком регистре, ей жалобно отвечает верхний голос. Второй период излагает тематизм первого, но в тональности си бемоль-минор.



Все заключение должно звучать приглушенно, немного «заторможенно», но ритмически ровно. Здесь главной задачей становится поиск интимного звучания, особой тембральной окраски и нужного состояния.

В пьесах цикла op.75 проявились основные черты стиля С.Прокофьева: драматургическая целостность, многогранность образов, мудрость музыки, главенство мелодического начала при красочности гармонии, насыщенность и оркестральность фортепианной фактуры.

Произведения из цикла «Ромео и Джульетта» op.75 звучат на концертных эстрадах всего мира, что свидетельствует о гениальном претворении трагедии В. Шекспира в русской музыке. Несомненно, исполнение пьес этого цикла требует развитого музыкального мышления, хорошего владения инструментом, напряженной слуховой работы, понятия о стилевых особенностях композиторского письма Прокофьева. Музыка Сергея Сергеевича играет исключительно важную роль в формировании исполнительского мировоззрения музыканта, поэтому изучать произведения данного опуса целесообразно в средних и высших музыкальных учебных заведениях.

Произведения, написанные Сергеем Прокофьевым для рояля, открыли новую главу в мировом фортепианном творчестве. Композитор внес жизнеутверждающий элемент, конкретность и действенность в пианистическую культуру двадцатого века. Свет, радость, юношеский задор, энергия также, как и строгие лирические черты явились истоками воплощения оптимизма и гуманистической образности в советском музыкальном искусстве.

Список литературы

1. Алексеев А.Д. Методика обучения игре на фортепиано. – М.: Музыка, 1971.
2. Василенко С. Балеты С.Прокофьева. – М.: Музыка, 1965.
3. Гаккель Л. Фортепианное творчество С.Прокофьева. – М.: Советский композитор, 1961.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Советский композитор, 1990.
5. Друскин М. Фортепианное творчество С.Прокофьева. – Л.: Советское искусство, 1933.
6. Нейгауз Г.Г. Сергей Прокофьев. – М.: Музыка, 1937 г. №3.
7. Нейгауз Г.Г. Об искусстве фортепианной игры. – М.: Музыка, 1987.
8. Оливкова В. «Ромео и Джульетта» С.Прокофьева. – М.: Музгиз, 1952.
9. Сабикина М. Сергей Прокофьев. – М.: Советский композитор, 1960.
10. Статьи и исследования. С.Прокофьев. – М.: музыка, 1972.
11. Рейнберг С. О фортепианном стиле С.Прокофьева. – «К новым берегам» 1, 1923.

**FOR THE 125TH ANNIVERSARY OF THE BIRTH OF SERGEI
PROKOFIEV: THE CYCLE OF PLAYS "ROMEO AND JULIET"
OP.75 IN THE PEDAGOGICAL REPERTOIRE**

T.S. Putintseva¹⁾, N.V. Usacheva²⁾

^{1,2)}Gubkinsky branch of the Belgorod state Institute of arts and culture

¹⁾e-mail: pytyats931@mail.ru

²⁾e-mail:natali.usacheva@gmail.com

The article provides a detailed performance analysis of the plays of the Piano cycle from the ballet «Romeo and Juliet» op.75 Prokofiev: «Scene», «Mercutio», «The Dance of the girls with the lilies» «Romeo and Juliet before parting»

Keywords: Sergei Prokofiev, Romeo and Juliet, piano presentation of the ballet, performing analysis, dynamics, touches, tonal plan, the execution with the understanding of the composer's idea.
