

Степан Соланський, *пошукувач кафедри історії музики
Львівської державної музичної академії
імені М. В. Лисенка*

ДО ПРОБЛЕМИ ВИКОНАННЯ ФОРТЕПІАННИХ СОНАТ С. ПРОКОФ'ЄВА

У статті йдеться про деякі проблеми, які виникають при виконанні фортепіанних сонат С. Прокоф'єва. Звертається увага на подолання труднощів технічного і художнього характеру. Автор зупиняється також на дослідженні місця та ролі фортепіанних сонат у творчій спадщині композитора.

Постановка проблеми. На сьогоднішній день проблеми, що виникають у піаністів при виконанні фортепіанних сонат класика ХХ століття С. Прокоф'єва (1891 – 1953), і досі потребують глибшого вивчення та дослідження. Як правило, вони пов'язані зі специфікою фортепіанного письма композитора, особливостями формотворення та характерними рисами його піанізму.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Постаті С. Прокоф'єва присвячено дуже багато наукових праць, монографій і розвідок. Зокрема, фортепіанна творчість і піанізм композитора потрапили у площину спеціальних студій Л.Є. Гаккеля, Г.Ш. Орджонікідзе, В.Ю. Дельсона, В. і Ю. Холопових та багатьох інших музикознавців. Більшість з них аналізують еволюцію фортепіанного стилю С. Прокоф'єва, його новаторські риси, досліджуючи також вплив творів інших жанрів на фортепіанний спадок композитора і навпаки. Натомість аналізу виконавського аспекту приділяється значно менше уваги.

Мета статті. Метою пропонованої розвідки є спроба висвітлення найважливіших проблем виконавського характеру крізь призму еволюції фортепіанної музики на прикладі сонат та піанізму С. Прокоф'єва, опираючись на власний практичний досвід виконання.

Виклад основного матеріалу. Фортепіанні твори С. Прокоф'єва – одна з найбільш цікавих сторінок його творчості. Відомо, що композитор був винятково своєрідним піаністом – віртуозом, що він прекрасно відчував інструментальну специфіку фортепіано. Дослідник В. Дельсон слушно зауважує, що “Прокоф'єв – творець фортепіанних творів – і Прокоф'єв – піаніст невіддільні одне від одного, і правильно зрозуміти ці явища можна лише в їхньому нерозривному взаємозв'язку” [3, 7].

Дев'ять фортепіанних сонат С. Прокоф'єв

створював протягом сорока років композиторської діяльності – з 1907 до 1947 року. В них відбилась величезна еволюція творчості композитора, увесь його складний шлях. Адже між першою і останньою сонатами композитором водночас була створена сотня опусів у різних жанрах.

З великою майстерністю Прокоф'єв втілював свої оригінальні художні задуми в новаторському фортепіанному письмі і самобутньому піанізмі. С. Прокоф'єв був видатним і самобутнім піаністом, який з початку ХХ століття і аж до його 40-х років не покидав концертної естради: “І хоч звук його був різкуватий, а барвисті можливості інструменту майже не використовувались, грою своєю Прокоф'єв підкорював навіть упереджених слухачів” [2, 4]. Тому й не дивно, що фортепіанна музика була звичним полем діяльності для нього. У творах для цього інструменту він виробив риси стилю, коло образів, знайшов своєрідні засоби формотворення, “власні” мелодії, гармонії, фактуру. Митець зумів надати інструментові воістину симфонічного розмаху.

Стиль С. Прокоф'єва – надзвичайно самобутній. Намагаючись облегшити звучання фортепіано, С. Прокоф'єв розходиться з більшістю російських авторів. М. Мясковський, О. Глазунов, М. Метнер і С. Рахманінов, відповідно до традицій романтичного піанізму з його тяжінням до монументального, застосовують багатопланову фактуру, теми часто поміщають у низькі, багаті на обертони регістри, в кульмінаціях надають перевагу акордам високої густини [1, 205].

У Прокоф'єва ж був інший склад музичного мислення. Він зі своїм “класичним” звукоспогляданням знаходить відповідність серед тих композиторів (переважно на Заході), хто тією чи іншою мірою подолав романтичну манеру фортепіанного письма.

Прокоф'єв прагнув до “незвичайної простоти”, ніби по-новому переосмислюючи відомий вислів Д. Дідро: “Все звичайне – просте, але не все

звичайне є простим". Митець прагнув до простоти, яка виражає внутрішню емоційну напругу і велику (часом складну!) думку у зовнішньо стриманих, лаконічних формах висловлювання. Він не любив тієї високої, афектованої емоційності, яка нерідко постає перед нами у мистецтві Ламартіна, В. Гюго, Ф. Ліста, Р. Вагнера, Дж. Мейєрбера, Е. Делакруа та інших. Така емоційність здавалась йому риторичною та старомодною.

Не імпонували його індивідуальному смаку і риси "відкритості" в емоційності П. Чайковського, С. Рахманінова, О. Скребіна. Таким був індивідуальний естетичний ідеал С. Прокоф'єва, протиставлений своєю стриманістю як емоційному "натиску" романтиків, так і надзвичайно тонкій вишуканості імпресіоністів.

У фортепіанних сонатах втілюються характерні для композитора фантастичні і буфоні образи, романтичне натхнення і в'їдливий сміх, чиста лірика та нестримне фрондерство, пізніше – драматичні контрасти і висока інтелектуальність. Можна навіть сказати, що в ранніх чотирьох сонатах (1908 – 1914 рр.) відбився той світ, який виражений у "Швидкоплинностях" (1917 р.), Класичній симфонії (1917 р.), в першому та другому фортепіанних концертах (1912 – 1914 рр.), а триада сонат – шоста, сьома, восьма – (1940 – 1943 рр.) тісно пов'язана з драматичними монументальними концепціями 30-х – 40-х років. І, нарешті, дев'ята соната дотикається з світом балету "Попелюшка", з дитячою лінією ораторії "На сторожі миру", м'якою романтичністю сьомої симфонії.

Прокоф'євський піанізм, барвистий і разом з тим економний, звільнений від прийомів, що стали трафаретними для свого часу, характеризує неповторну своєрідність образного змісту твору. Як і у Л. Бетховена, фортепіанні сонати Прокоф'єва відбили історію його стилю – від пошуків індивідуального почерку до найвищих його проявів. С. Прокоф'єв почав створювати свої сонати в ту пору, коли ця форма саме почала перетворюватись у мініатюру, салонну мініатюру (послідовники Скребіна та Метнера). В пресі навіть лунали голоси проти цієї форми взагалі.

Як зазначає Г. Орджонікідзе, характерною рисою прокоф'євського сонатного мислення є поєднання ранньокласичних та пізньоромантичних традицій сучасної музики. Класична тенденція проявляється у нього по-різному: по-перше, у відвертих ремінісценціях образів та форм старовинної музики, особливо танцювальної стихії (починаючи від ранніх гавотів, і закінчуючи відповідними епізодами в шостій, восьмій і

дев'ятій сонатах), а також токатності. По-друге, класичність проявляється і у відчутті самої композиції циклу [4, 12].

Не кажучи вже про саму схему сонатного циклу, прокоф'євська соната втілює деякі риси естетики класичного сонатного циклу. Соната будується не як драма, в якій той чи інший епізод відповідає моментам розвитку, а як класична співдружність сюжетно дещо незалежних узагальнень.

Класичність проявляється і у фактурному плані сонат. Прокоф'єв відмовляється від пишного піаністичного стилю, пов'язаного з традиціями лістівського піанізму. В його творах часто виникає скромна двоголосна фактура, не перевантажена в'язкими барвами, шаблонними побудовами акордів. Прокоф'єв наче повертає нас до епохи прозорої фактури Д. Скарлатті [4, 13].

У порівнянні з образами романтичної музики, "герой" Прокоф'єва надто прямолінійний, без рефлексії. В енергії, що б'є через край, велику роль відіграє ритмічна сфера, яка підкрює собі іноді скромну виразність мелодичної лінії.

Звісно ж, образи активного порядку не залишались незмінними у всіх сонатах. У ранніх сонатах Прокоф'єва за своїм характером вони немов виражають флорестанівську стихію: у них переважають молодий запал, безпосередність пориву, іноді захоплення (перша і третя сонати). У фіналах другої, четвертої, п'ятої сонат утверджується радісна юність, надлишок енергії витрачається у карнавальних веселощах – у швидких тарантельних, маршових, токатних рухах.

У пізніх сонатах герой наштовхується на складні життєві перешкоди. Активні теми насичуються більшою внутрішньою силою, юнацька безпечність поступається місцем драматичним образам (у сьомій сонаті конфлікт виражений протиставленням двох елементів теми) [4, 17].

Основний контраст з активними образами створюють ліричні теми побічних партій. І знову-таки, порівняння з традиціями романтичної музики вказує на індивідуальність, неповторну своєрідність цієї сфери у композитора. Перше, що впадає у вічі в прокоф'євській ліриці, – незвичайна стриманість у почуттях. Якщо в романтичній музиці в побічних партіях сонатних *allegro* переважає пристрасність, порив кохання, якщо вони втілюють ідеал, до якого прагне творча енергія героя, і нерідко набувають гімнічно-урочистого характеру, то у Прокоф'єва в побічних партіях вражає надзвичайна крихкість, дитяча мрійливість образу.

У драматичних сонатах (шоста, сьома) побічні партії – іноді голос самотнього “подорожнього”, що губиться серед життєвих труднощів. Нерідко лірична сфера набуває фантастичного, казкового колориту (побічні теми в четвертій, п'ятій, частково в дев'ятій сонатах). Ліричні образи також не залишались незмінними протягом усього творчого шляху Прокоф'єва. По-перше, змінювалось їх співвідношення з активним началом. У ранніх сонатах ліричні епізоди – дещо окремі острівці, і вони відтіснені на задній план бурхливими с палахами енергії. В пізніх опусах – зона їх прояву розширюється, лірика не лише поглиблюється за настроєм, вона стає зосередженням головних мотивів і врешті-решт узагальнюючим, фокусуючим моментом (восьма та дев'ята сонати). Внутрішній світ героя при цьому розкривається більш глибоко.

Не можна не відзначити також і ліризацію класичних форм у пізніх сонатах: лінії класичних танців стають більш м'якими, наспівними, деколи навіть вокальними, настільки безпосередньо відчувається у них панування мелодичної стихії.

Ексцентричні, переважно карикатурні, а іноді й фантастичні істоти – невід'ємна частина життєвої драми, що втілена в сонатах. Ці образи виникають переважно в проміжних розділах твору: наприклад, у середній частині головної партії (буфонний образ в головній партії другої сонати), у зв'язуючих партіях (наприклад, в експозиції четвертої чи шостої сонат), часом у заключній партії експозиції (друга соната).

Варто зазначити, що Прокоф'єв уникає вступних розділів. Сонатні *allegro* починаються одразу з викладу головної партії. Зате незмінно розширюються кодові частини, де з підкресленою силою утверджуються основні образи. В ранніх сонатах фінали (написані в рондо – сонатній і сонатній формах) відрізняються від перших частин більшою рухливістю, перевагою рухливих мотивів, моторністю. Зате в перших частинах контрасти більш різноманітні і розробкові сфери тому більш насичені.

У пізніх творах картина суттєво змінюється. У шостій і восьмій сонатах основний драматургічний конфлікт з найбільшою глибиною втілений у фіналах, тому на них і припадає головна кульмінація твору.

Слід також зазначити, що гармонічна мова в сонатах більш поміркована, ніж у фортеп'яних концертах, ранніх операх чи балетах Прокоф'єва. На відміну від останніх, у сонатах композитор не ставив ціль досягнути вражаючих колористичних ефектів. Це і визначало строгість у відборі засобів, мудре самообмеження, оправданість кожного прийому з точки зору логіки тонального розвитку.

Висновки. Враховуючи власний досвід виконання фортеп'яних сонат С. Прокоф'єва, висловимо декілька приміток стосовно проблем, котрі постають перед піаністом під час їх інтерпретації:

1. Для композитора дуже важливою була співпраця з кінематографом, напевно, звідси і моментальна зміна “кадрів”, картинність музики. Часом ці зміни виявляються кардинальними, тому виконавцеві варто звернути на це спеціальну увагу.

2. Композитор величезного значення надає ритму, акцентуванню, тому слід уникати “аморфної” гри.

3. Прокоф'єв – майстер гармонії і у цій сфері вважав себе “винахідником”. У його гармонії піаністу часом потрібно довго вслуховуватись, щоб відчуті їхній “смак”. Виконавцеві потрібно також звернути увагу на дисонуючі звуки, які виступають іноді орнаментом.

4. Форма у композитора дуже чітка, але зазвичай у виконавців вона “розсипається”.

5. Динаміка у композитора – засіб для інтонування. Він достатньо детально її виписує, а місця без динамічних позначень свідчать, що їх було б забагато і їх графічна фіксація була б складною. Інтерпретатору тому варто звернути на динаміку посилену увагу.

6. Фразування у С. Прокоф'єва переважно коротке, здебільшого у рамках мотиву.

7. Артикуляційна лігатура (короткі розчленовані ліги) – це та сфера, у якій він апелює до Й. Гайдна та В.А. Моцарта. Мелодика для них – неначе мова.

8. Виконавцеві слід звернути увагу на чітку диференціацію пластів фактури.

9. Варто враховувати у сонатах і тимчасову зміну “фортеп'яного” фортепіано на “оркестрове” фортепіано.

10. У піаніста може виникнути проблема педалізації, яка вимагає витонченого слуху, логіки, знання основних принципів піанізму С. Прокоф'єва. Вкрай помічним у цьому є аналіз його власних звукозаписів.

11. Особливе значення слід приділити мануальній техніці.

12. Образність, насичена колористика потребують спеціальної уваги.

13. Прокоф'євська лірика є надзвичайно своєрідною. “Мені часто відмовляли у ліриці” – з сумом згадував він [5, 463]. Тут немає ані театральності, ані слізливості. Водночас вона не суха, не аемоційна. При цьому відверта, але стримана. Пошук “золотої середини” (як тут так і скрізь) – вічні клопоти виконавця.

14. Піаністу потрібно звернути також увагу і

**ОСОБЛИВОСТІ СПАДКУВАННЯ ЗА ЗАКОНОМ В УКРАЇНІ ТА КРАЇНАХ
КОНТИНЕНТАЛЬНОЇ СИСТЕМИ ПРАВА
(НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОЇ ФЕДЕРАЦІЇ, НІМЕЧЧИНИ ТА ФРАНЦІЇ)**

на горизонтальне планування, яке для нього є дуже характерним.

Підсумовуючи, зазначимо, що виконання музики С. Прокоф'єва – справа не проста. Вона потребує великих знань, досконалого володіння інструментом, рафінованої уяви, тонкого слуху, копійки роботи, часом – не однієї безсонної ночі.

Але, мабуть, мало знайдеться у світі музики, яка би мала та провокувала таку справді широченну ділянку для фантазії та пошуків. Це музика, у якій і за шестисотим разом знаходимо щось нове. Музика, яка просто не може

набриднути. Музика, яка приносить ні з чим незрівнянне естетичне задоволення.

1. Гаккель Л. *Фортепианная музыка XX века: Очерки*. – Л., 1990. – 2-е изд. – 288 с.
 2. Гаккель Л. *Фортепианное творчество С.С. Прокофьева*. – М., 1960. – 2-е изд. – 173 с.
 3. Дельсон В. *Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева*. – М., 1973. – 288 с.
 4. Орджоникидзе Г. *Фортепианные сонаты Прокофьева*. – М., 1962. – 152 с.
 5. Прокофьев С.С. *Автобиография*. – М., 1982. – 2-е изд. – 600 с.
-

Олена Кец, студентка

Національного університету "Києво-Могилянська академія"

м. Київ

**ОСОБЛИВОСТІ СПАДКУВАННЯ ЗА ЗАКОНОМ В
УКРАЇНІ ТА КРАЇНАХ КОНТИНЕНТАЛЬНОЇ
СИСТЕМИ ПРАВА (НА ПРИКЛАДІ РОСІЙСЬКОЇ
ФЕДЕРАЦІЇ, НІМЕЧЧИНИ ТА ФРАНЦІЇ)**

У статті аналізуються спірні питання спадкування за законом в Україні, піддається критиці коло спадкоємців за законом, висловлюються пропозиції, спрямовані на вдосконалення законодавства про спадкування на підставі аналізу спадкування за законом у законодавстві іноземних держав.

Постановка проблеми. На сьогодні актуальним є підвищення рівня правової культури населення нашої держави. Необхідним є проведення консультативно-роз'яснювальної роботи з питань спадкового права. Кожен громадянин повинен знати, що трапиться з його майном після смерті. Тим більше повинно бути роз'яснено зміст спадкування за законом, можливе коло законних спадкоємців. У пересічного громадянина повинно бути уявлення про спадкоємців четвертого, п'ятого та шостого ступенів споріднення.

Корінні зміни пріоритетів громадського життя в нашій країні вимагали удосконалення правового регулювання багатьох сфер, зокрема, були закріплені зміни в інституті власності, змінився інститут спадкування – йдеться про забезпечення свободи волі суб'єкта, відмови держави від зазіхань на його приватну власність, сприяння через закон зміцненню родинних стосунків. На сьогоднішній день у процесі застосування норм спадкового законодавства накопичилися чимало проблем, які потребують негайного розв'язання. Введення принципів нових у Цивільному Кодексі

України (далі – ЦК України) [14] статей щодо інституту спадкування за законом зумовлює необхідність їх коментування. Із законодавчим розширенням в Україні кола спадкоємців за законом до п'яти черг актуальним є здійснення аналізу відповідних норм спадкового законодавства інших країн континентальної системи права.

Аналіз публікацій. Дослідженню проблеми спадкування присвячені праці вітчизняних і зарубіжних вчених-правознавців, зокрема: Б.С. Анимонова, К.А. Граве, М.Ю. Барщевського, С.Н. Братуся, А.А. Бугаєвського, Д.М. Генкіна, М.В. Гордона, В.К. Дронікова, О.С. Іоффе, В.А. Кабатова, П.С. Никитюка, І.Б. Новицького, Е.Б. Ейдиной, Д.І. Мейера, С.В. Пахмана, М.Я. Пергамента, К.П. Побєдоносцева, В.І. Серебровського, Г.Ф. Шершеневича, Е.А. Сегаловой, Т.В. Соломатової та інших. В Україні дану проблематику досліджували О.В. Дзера, Ю.О. Заїка, З.В. Ромовська, Є.О. Рябоконь, С.Я. Рабовська, С.Я. Фурса, Є.І. Фурса, Н.Б. Солтис, Н.М. Баранник, Н.С. Кузнєцова, І.А. Шахрайчук, Я.М. Швеченко,