

**ВТОРОЙ КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ  
С. ПРОКОФЬЕВА В ИНТЕРПРЕТАЦИИ В. КРАЙНЕВА  
И Я. ЗАКА: К ВОПРОСУ О «СТИЛЕВОЙ АДЕКВАТНОСТИ»  
ИСПОЛНЕНИЯ**

Со времен разделения профессий композитора и исполнителя возник вопрос о соответствии исполнительской трактовки композиторскому замыслу. Как правило, данная проблема рассматривается под углом «уважительного» отношения к авторскому тексту. При этом исполнитель, безусловно, выражает собственное видение данного произведения, иначе исполнение было бы лишено индивидуальности и интереса для слушателя. Поэтому большая часть исследователей исполнительского искусства сходятся во мнении, что стилистически корректное исполнение может состояться лишь при симбиозе «уважительного» отношения к авторскому тексту и творческого подхода к исполнению музыкального произведения. Так, Н. П. Корыхалова отмечает: «Осуществить это в полной мере можно лишь при творческом подходе к произведению, когда внимательное, бережное отношение к авторскому тексту сочетается со свободным выявлением творческой индивидуальности артиста» [5, с. 193]. А исследовательница А. Н. Николаева приходит к, казалось бы, парадоксальному выводу: «Поскольку существование музыкального произведения не мыслится вне исполнения, можно сказать, что исполнительский стиль есть форма проявления композиторского стиля, форма его реализации, а возможно, и форма его существования» [8, с. 267].

Очевидно, что по целому ряду причин абсолютное совпадение авторского замысла музыкального произведения и его исполнительской интерпретации невозможно. Речь идет и о хронологическом разрыве (разнице во времени написания и исполнения), и об изменениях в художественных предпочтениях, о модификации музыкальных инструментов, об условиях исполнения музыки и т. д. Однако все вышеперечисленное не исключает возможности ситуации, в которой художественное мышление композитора и исполнителя оказывается до-

статочно близким. Степень этого приближения зависит как от причин личностного плана, так и от «сверхзадачи» музыканта-исполнителя, влияя на нашу оценку «стилевой адекватности» исполнения.

**Цель** данной статьи – проанализировать Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в исполнительских версиях Владимира Крайнева и Якова Зака с точки зрения соответствия интерпретационной версии произведения замыслу композитора. **Объект** исследования – индивидуальный исполнительский стиль. **Предмет** – понятие «стилевой адекватности» исполнительской версии «произведения композитора» (термин В.Г. Москаленко).

В процессе работы над авторским нотным текстом интерпретатор определяет свою позицию по отношению к существующим «нормам» прочтения музыкального произведения. Эти нормы могут быть обозначены как «устная традиция» – исторически сложившееся представление о том, как «правильно» исполнять данное произведение. Такое представление складывается из воспоминаний людей, которые могли слышать исполнение автора, из указаний редакторов, из своеобразных клише, функционирующих в педагогических кругах. Все это формирует оценочную шкалу не только исполнителя, но и слушателя. Слушателю это дает возможность определить свое отношение к исполняемому произведению. Исполнителю – сделать выбор между следованием традиции или же ее нарушением. И в том, и в другом случае результат будет оцениваться с точки зрения попадания в авторский стиль. Таким образом, возникает вопрос о взаимосвязи исполнительского и композиторского стилей и допустимой степени отклонений в интерпретации нотного текста исполнителем в рамках понятия «стилевая адекватность».

Несмотря на то, что данное понятие достаточно часто употребляется в музыкальных кругах (композиторами, исполнителями, критиками), не существует точного и исчерпывающего критерия, определяющего «стилевую адекватность» исполнения. Понятно, что область совпадений стилей композитора и исполнителя будет лежать сразу в нескольких сферах. Это и личностные параметры, и вкусовые предпочтения, и принадлежность к определенной эпохе/школе. Эти факторы, несомненно, отражаются в параметрах индивидуального стиля.

Согласно определению В. Г. Москаленко, под стилем музыкального творчества: «<...> понимается специфика мироощущения и музыкального мышления творческой личности, которая реализуется системой музыкально-речевых ресурсов сочинения, интерпретирования и исполнения музыкального произведения» [7, с. 323]. Исходя из этого, можно предположить, что «стилевая адекватность» исполнения – это такая ситуация, в которой музыкально-речевые ресурсы композитора и исполнителя оказываются (или воспринимаются оценивающим) максимально близкими.

Музыкально-речевые ресурсы композитора проявляют себя через фактуру, особенности гармонического языка, формообразование, тяготение к определенным жанрам. Исполнительские музыкально-речевые ресурсы, как правило, связывают с «прочтением» нотного текста – динамикой, агогикой, штрихами. Хотя, на самом деле, во власти исполнителя находятся и «композиторские средства» выразительности. Исполнитель в силах, не изменяя нотного текста, полностью переозвучить его, тем самым существенно изменив первоначальный план композитора. Вспомним о полифоничности мышления Г. Гульда, проявляющейся не только в исполнении полифонических произведений, или о привычке В. Горовица расцветивать фактуру исполняемых произведений неожиданными подголосками.

Таким образом, видим, что музыкально-речевые ресурсы пианиста (как и других музыкантов-исполнителей) – не только средство воплощения авторского замысла. Прежде всего, они являются отражением психологической предрасположенности интерпретатора к передаче определенных музыкальных образов. Это, в свою очередь, влияет также и на особенности пианистического аппарата. На этом базируется условное деление исполнителей по репертуарным предпочтениям. Как пример можно привести «исполнителей-шопенистов» – Я. Зак, Ар. Рубинштейн, Л. Оборин, К. Цимерман, чье ощущение времени, прикосновение к клавиатуре признано критиками как «стилистически адекватное» шопеновскому. Таких параллелей достаточно много: Й. Бах – Г. Гульд, Л. Бетховен – А. Шнабель, С. Прокофьев – С. Рихтер....

С этой точки зрения рассмотрим Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в исполнительских версиях В. Крайнева и Я. Зака.

Прежде всего, определим основные параметры стиля музыкального творчества автора произведения. Отметим, что С. Прокофьев относился к той категории композиторов, которые, обращаясь к фортепиано, писали «для себя», учитывая собственные пианистические особенности. Известно, что композитор был первым исполнителем многих своих фортепианных произведений. Исходя из этого, можно предположить, что исполнительский стиль С. Прокофьева-пианиста влиял на его композиторские решения.

В консерватории С. Прокофьев обучался в классе А. Есиповой и, хотя художественные поиски молодого композитора часто вызывали непонимание и даже неприятие педагога, все же принципы школы Т. Лешетицкого – А. Есиповой оказали влияние на исполнительский стиль С. Прокофьева. Так, произведениям С. Прокофьева присущи культивируемая А. Есиповой пальцевая техника и отказ от «весовой игры». Еще одна параллель лежит в области стилевых предпочтений. В своем классе А. Есипова много работала с произведениями классиков, что, наряду с другими факторами могло повлиять на неоклассические поиски С. Прокофьева.

Опираясь на работы Д. Дельсона и Л. Гаккеля, можно определить основные черты фортепианного стиля С. Прокофьева:

- рациональный подход к организации звучания, прозрачность фактуры, минимальное использование педали;
- четкое разделение фактурных планов по функциям, что обнаруживает связь с фортепианным стилем венских классиков;
- использование метроритмической асимметрии, смешанных размеров, ритмического варьирования материала;
- употребление организованной остинойтной ритмической пульсации (токатность);
- применение техники широких скачков и аккордовой техники.

Говоря о Втором концерте для фортепиано с оркестром С. Прокофьева, стоит отметить, что это особенное произведение в творческом наследии композитора. Его образно-эмоциональное наполнение не характерно для авторского стиля. Не случайно, Б. Асафьев писал, что настроение концерта, написанного в тональности соль минор «<...> эмоционально конденсированное, “сгнетённое до духоты”» (цит. по: [9, с. 317]). Вспомним, что в барочной традиции

тональность соль минор относили к наиболее печальным тональностям. Возможно, такой выбор обусловлен трагическими событиями в жизни С. Прокофьева. Весной 1913 года покончил жизнь самоубийством близкий друг композитора Макс Шмитгоф. С. Прокофьеву была отправлена посмертная записка: «Не огорчайся особенно, отнесись к этому равнодушно. Право, большего это не заслуживает. Прощай, Макс». И кривая приписка сбоку: «Причины не важны» (цит. по: [9, с. 138]).

Потеря близкого друга, соратника, наставника в философии глубоко ранила С. Прокофьева. Известно, что именно Макса Шмитгофа композитор называл единственным единомышленником, понимание которого поддерживало С. Прокофьева в минуты творческих метаний.

Композитор посвящает Второй концерт для фортепиано с оркестром ушедшему другу, что определяет глубокий драматизм музыки. Трагическая линия носит очень личный характер, напоминает скорбное откровение одинокого, сломленного болью утраты, человека. Именно поэтому, в противовес Первому концерту, в котором значительное место отведено оркестру, излагающему основной тематический материал, во втором главная роль всецело принадлежит солирующему инструменту. Высказывание дается от первого лица и дух соревновательности отсутствует как таковой.

Смысловая нагрузка концерта также повлияла на решения композитора в области музыкального языка и формообразования. Так, в первой части концерта композитор создает оригинальную конструкцию, отходя от традиционной схемы сонатного *Allegro*. Главным разделом части служит *Andantino* с суровой, чеканно-рельефной темой, которая основывается на двух жанровых знаках: 1) марш или речитатив; 2) ноктюрн. Такое соотношение напоминает о первой части «Лунной сонаты» Л. Бетховена и творчестве Ф. Шопена (например, ноктюрне до-диез минор), что дает разгадку желаемого автором эмоционального состояния. В целом, настроение главной темы первой части можно охарактеризовать как размышление, но не умиротворенное, а с потаенными тревогами.

Отступление от классических норм видим и в побочной партии концерта. Тема побочной партии в темпе *Alegretto* не противопостав-

ляется, а скорее сопоставляется с материалом основной темы. Однако, за счет смещения ритмических акцентов (один из характерных принципов фортепианного стиля С. Прокофьева), побочная тема, развиваясь, приобретает характер игривости и элегантности.

Одной из наиболее ярко воплощающих характерный для С. Прокофьева фортепианный стиль является вторая часть концерта – скерцо. Здесь каждая интонация наполнена остроумием и лукавой игривостью. Прозрачность фактуры, острота интонаций, минимальное использование педали, сухость и некоторая ударность звукоизвлечения, подчеркнутая акцентированностью первых долей, – все это является неотъемлемой составляющей композиторского стиля С. Прокофьева.

Еще один характерный для композиторского стиля прием – использование смешанных размеров и неожиданных сочетаний метроритмических фигур и оборотов проявляется в третьей части – *Intermezzo*.

Монументальный финал концерта В. Каратыгин удачно назвал «циклопической постройкой», сравнив его в этом смысле с первой частью произведения [цит. по: 9, с. 76]. Здесь, как и в предыдущих частях, используется сопоставление тональностей, что придает октавным переключкам фортепиано и оркестра красочность. Финал поражает синтезом разнообразных технических приемов: блестящих пальцевых пассажей, токкатно-фигурационных построений, аккордовой техники. С. Прокофьев максимально проявляет здесь не только композиторскую, но и пианистическую индивидуальность.

В целом, Второй концерт для фортепиано с оркестром можно охарактеризовать как одно из сложнейших произведений фортепианного репертуара. Драматическая, техническая, и смысловая наполненность музыки всецело подчинена солирующему инструменту, поэтому на примере данного произведения как нельзя лучше можно изучить особенности пианизма различных исполнителей.

Являясь представителями одной исполнительской школы, В. Крайнев и Я. Зак были художниками различной направленности. В отличие от В. Крайнева, Я. Заку как пианисту априори была не близка ударность, «стеклянность» звука, свойственная С. Прокофьеву. Признанный «шопенист», Я. Зак обладал характерным мягким прикосновением к клавиатуре, виртуозным владением «полупедаль-

ными эффектами», свободным отношением к темпо-ритму, что несколько не соответствовало дерзкой, но в то же время очень стройно организованной музыке С. Прокофьева. А. Альшванг так характеризовал исполнительский стиль пианиста: «Это скорей драгоценная способность медлительного разворачивания больших планов, беспредельных звуковых пространств. Игре Я. Зака свойственно именно это умелое выявление “звуковых пространств”»; для пианиста характерна пространственная протяженность при воспроизведении образа и передаче разнообразных чувств и мыслей» [2, с. 78].

Однако, не смотря на довольно значительные отличия музыкально-речевых ресурсов композитора и исполнителя, в данном конкретном случае исполнительскую версию Я. Зака можно считать стилистически адекватной. В своей трактовке пианист выводит на первый план трагическое наполнение музыки, что особенно ярко проявляется в первой части концерта. Главная тема звучит как монолог, наполненный личными эмоциями, что проявляется через преодоление ударности и сухости звучания. Исполнительская трактовка Я. Зака насыщена агогическими и динамическими нюансами, что создает ощущение бесконечности времени и пространства, подчеркивая личностный характер высказывания.

Гнетущее чувство груза одиночества придает подчеркнuto тяжелое прикосновение к клавиатуре во всех частях концерта не исключая даже скерцо, написанное в темпе *Vivace* и предполагающее контрастное противопоставление первой части. Фантазмагорическое *Intermezzo* исполнитель трактует как продолжение трагической линии и создает ощущение связи с потусторонним миром. Эта часть возвращает слушателя в первоначальную тональность соль минор и дает возможность исполнителю трактовать *Finale* как сопоставление предыдущей части, что и делает Я. Зак, формируя восприятие концерта как цельного трагического образа.

Версию В. Крайнева можно назвать более традиционной, поскольку у него на первый план выходят характерные особенности фортепианного стиля С. Прокофьева, воплощенные в концерте. Стоит отметить, что В. Крайнев не раз называл одним из композиторов всей своей жизни С. Прокофьева: «Постепенно приоритетами всей моей исполнительской жизни стали Шопен и Прокофьев» [6, с. 135].

И если пианист не исполнял монографическую программу, посвященную определенному композитору, то обязательно включал произведения С. Прокофьева в концертное выступление. Блестящее исполнение В. Крайнева было не раз отмечено как отечественными, так и иностранными критиками. Так, после одного из выступлений В. Крайнева в Киеве журнал «Наш ВЕК» напишет: «Коли ми чуємо сьогодні Третій концерт для фортепіано з оркестром Сергія Прокоф'єва в блискучому виконанні Володимира Крайнева, ми можемо вищим за історичними мірками оцінити силу сонячної реформаторської енергії російського композитора, який складав свій шедевр далеко від Батьківщини, на березі французької Атлантики, в 1921 році» [4, с. 1].

Как и С. Прокофьев, В. Крайнев – представитель нового этапа в истории фортепианного искусства. Поэтому настроение юношеского задора, чувство юмора, острые саркастические мотивы, присущие музыке С. Прокофьева, естественно и гармонично передаются в исполнительской трактовке В. Крайнева.

Утверждать данный факт мы можем, проанализировав цепь «ученик – учитель». Одним из педагогов В. Крайнева была А. С. Сумбатян – представительница школы А. Н. Есиповой. Следовательно, на становление В. Крайнева как исполнителя оказали влияние факторы, которые, в некоторой степени, формировали пианизм самого С. Прокофьева. Поэтому в исполнительских трактовках В. Крайнев воплощает характерную для С. Прокофьева сухость, лапидарность, токатность фортепианного звучания.

Не исключением стало и исполнение Второго фортепианного концерта. В. Крайнев выводит на первый план саркастические мотивы концерта и акцентирует внимание слушателя на оптимистичной стороне музыки С. Прокофьева. Не отступая от общего лирического настроения, исполнитель всячески обыгрывает контрастность тем. В. Крайнев создает иллюзию постоянного движения, развития и, следовательно, не безысходного трагизма, а надежды на радостное будущее.

Уже в побочной партии первой части ясно звучат игривые ноты как приятное воспоминание о прошлом. Стоит отметить, что в исполнительской версии В. Крайнева и оркестровая партия поддерживает настроение солиста. Медно-духовая группа инструментов особенно ярко подчеркивает перемены тональностей и неординарную интер-



валику, тем самым находясь в диалоге с солирующим инструментом. Исходя из выше сказанного, партия фортепиано воспринимается уже не как монолог.

Все части звучат контрастно и трагическое настроение первой части в финале звучит скорей пафосно-возвышено. Соответственно, характерные приемы, использованные В. Крайневым (минимальное использование педали, облегченное звукоизвлечение, стройная метро-ритмическая организация) воплощает образ оптимизма и иронического отношения к жизни, свойственные музыке С. Прокофьева.

Таким образом, анализируя исполнительские версии Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Прокофьева можно сделать вывод о том, что многозначность и смысловая многослойность произведения, заложенная автором произведения, обуславливает достаточно большой «разброс» интерпретационных решений, каждое из которых может быть оценено как «стилистически адекватное».

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Гаккель Л. Е. *Фортепианная музыка XX века очерки* / Л. Гаккель. — 2-е изд. — Л. : Сов. композитор, Ленингр. отд-ние, 1990. — 288 с.
2. Григорьев Л. Г. *Современные пианисты : [биограф. очерки]* / Л. Григорьев, Я. Платек. — М. : Сов. композитор, 1985. — 472 с.
3. Дельсон В. Ю. *Фортепианное творчество и пианизм С. Прокофьева*, — М. : Сов. композитор, 1973. — 286 с.
4. Калинин М. *Музичні вечори*. — К. : «Наш ВЕК» 16 июля 2001. — С. 11.
5. Корыхалова Н. П. *Интерпритация музыки* — Л. : Музыка, 1979. — 206 с.
6. Крайнев В. *Монолог пианиста. Кого помню и люблю* / В. В. Крайнев ; послесл. Е. Баранкина. — М. : Музыка, 2011. — 192 с.
7. Москаленко В. *Лекции по музыкальной интерпритации : учебное пособие* / Виктор Москаленко. — К. : 2012. — 272 с.
8. Николаева А. *Стилевой подход в обучении игре на фортепиано (история, теория, методика)* // *Теория и методика обучения игре на фортепиано : учебное пособие для студентов высш. учеб. заведений*. — М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2001. — 366 с.
9. Прокофьев С. *Материалы, документы, воспоминания*. — М. : 1961. — 317 с.

**Круглова Е. Второй концерт для фортепиано с оркестром С. Прокофьева в интерпретации В. Крайнева и Я. Зака: к вопросу о «стилевой адекватности» исполнения.** «Стилевая адекватность» исполнения рассматривается как совпадение или подобие музыкально-речевых ресурсов композитора и интерпретатора. С этой точки зрения анализируются исполнительские версии Второго концерта для фортепиано с оркестром С. Прокофьева.

**Ключевые слова:** С. Прокофьев, музыкальный стиль, «стилевая адекватность», музыкально-речевые ресурсы.

**Круглова Є. Другий концерт для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва в інтерпретації В. Крайнева та Я. Зака: до питання про «стильову адекватність» виконання.** «Стильова адекватність» виконання розглядається як збіг або подібність музично-речових ресурсів композитора та інтерпретатора. З цієї точки зору аналізуються виконавські версії Другого концерту для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва

**Ключові слова:** С. Прокоф'єв, музичний стиль, «стильова адекватність», музично-речові ресурси.

**Kruglova Ye.. The Second Concerto for a Piano and an Orchestra by S. Prokofiev interpreted by V. Krainev and Ya. Zak: to the issue of a “stylistic adequacy” of performance.** “Stylistic adequacy” of performance is considered as a coincidence or likeness of music and speech resources of a composer and an interpreter. From this viewpoint the performing versions of the Second Concerto for a Piano and an Orchestra by S. Prokof'yev are analyzed.

**Key words:** S. Prokofiev, music style, “stylistic adequacy”, music and speech resources.