

Министерство культуры Российской Федерации
Санкт-Петербургский государственный институт культуры

Факультет искусств
Кафедра фортепиано

Поляков В.В.

**ОБ ИЗУЧЕНИИ И ИСПОЛНЕНИИ ПЕРВОГО КОНЦЕРТА
ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ
С.С. ПРОКОФЬЕВА**

Методическая разработка
для студентов заочного отделения
направления бакалавриата и магистратуры
«фортепиано»

Санкт-Петербург

2018

УДК [785.6 : 780.616.432](=161.1)(07)

ББК 85.315.42-7р

П 54

Утверждено учебно-методическим советом СПбГИК № от в качестве учебно-методического пособия.

Рецензенты:

Кандидат искусствоведения, доцент кафедры общего курса и методики преподавания фортепиано Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова

Онегина О.В.

Доцент, заведующий кафедрой духовых и ударных инструментов Санкт-Петербургского государственного института культуры

Кириллов А.А.

Поляков В.В..

Об изучении и исполнении Первого концерта для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева : метод.разработка для студентов заочного отделения направления бакалавриата и магистратуры «фортепиано» / В.В. Поляков; М-во культуры Рос. Федерации, Санкт-Петербург.гос.ин-т культуры, Фак.искусств, каф.фортепиано – Санкт-Петербург «КультИнформПресс, 2018. – 19 с.

Учебно-методическое пособие для студентов заочной и очной формы обучения направления бакалавриата и магистратуры «фортепиано» по курсу «концертмейстерский класс». Может использоваться в качестве вспомогательного материала по курсам «методика преподавания фортепианных дисциплин», «музыкальное просветительство», «история русского музыкального исполнительства», а также по курсу «фортепиано» для студентов хоровых специальностей очного и заочного отделений.

УДК[785.6 : 780.616.432](=161.1)(07)

ББК 85.315.42-7р

ISBN

© Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «Санкт-Петербургский государственный институт культуры», 2018

Совершенствование исполнительского мастерства студентов – один из актуальных вопросов фортепианной педагогики. Во все времена музыкант-педагог пытался найти оптимальные пути развития своих учеников, выявить скрытые возможности дарования молодых музыкантов, отчетливо показать их лучшие исполнительские качества. Каждый молодой музыкант в свою очередь старался научиться не только исполнительскому ремеслу, но в силу своей одаренности впитать отношение мастера к исполнительскому искусству, развиваться интеллектуально, духовно, осознать себя не только музыкантом, выполняющим указания педагога, но человеком, открывающим для себя новые музыкальные миры. В эпиграфе к циклу «Мимолетности» [2, с.695], произведении, написанном Прокофьевым всего на несколько лет позже Первого концерта, были стихи К.Бальмонта:

«В каждой мимолётности вижу я миры,
Полные изменчивой радужной игры».

Миры, открывающиеся музыканту в своем профессиональном и творческом развитии, далеко не всегда полны «изменчивой радужной игры», но, тем не менее, это во многом новые пространства, новые образные сферы, новые мысли и чувства, которые нужно не только понять и почувствовать, но и убедительно донести до слушателя.

Первый концерт Сергея Прокофьева относится к одним из лучших фортепианных сочинений композитора. К его исполнению обращаются пианисты разных поколений и индивидуальностей. Он входит в репертуар многих концертирующих пианистов и является неотъемлемой частью учебных программ музыкальных вузов. Включение в репертуар учащихся произведений классиков современной музыки являются настоящей необходимостью. Надеемся, что настоящие методические рекомендации дадут положительный эффект педагогического использования данного сочинения.

Фортепианный концерт Des-dur соч. 10 создавался С.С. Прокофьевым в 1911-1912 годах. В августе 1912 года он был впервые исполнен, а 22 апреля 1914 года, композитор с блеском сыграл концерт при окончании консерватории. В «Автобиографии» Прокофьев пишет: «Весной 1914 года, в возрасте 23 лет, я окончил консерваторию по фортепиано и дирижерству. Если к плохому качеству композиторского диплома я отнесся равнодушно, то на этот раз меня заела амбиция, и я решил кончать по фортепиано первым. Большую роль играло тут спортивное начало в связи с премией имени Рубинштейна. Для конкурса я выбрал не классический концерт, а свой. С классическим я не рассчитывал переиграть моих конкурентов, мой же концерт мог поразить воображение

экзаменаторов новизной своей техники; они просто могли не сообразить, как я с нею справился. С другой стороны, если бы я проиграл конкурс, вышло бы не так зазорно, ибо не ясно было бы из-за чего я проиграл: из-за плохого ли концерта или из-за плохой игры. Из двух концертов я выбрал Первый...» [15, с.481].

Публика и критика, впервые услышавшие музыку Прокофьева, были шокированы. В газетных заметках о первом исполнении шла речь о бездумности и «футбольности» музыки. Ректор Глазунов, не дослушав произведение до конца, молча, с осуждением вышел из зала. Иным критикам Прокофьев казался человеком, случайно попавшим в искусство. Однако другие же отмечали новизну, самобытность музыкального языка, яркость стиля, - все говорили о молодом композиторе, как о необычайно интересном явлении в музыкальной жизни начала XX века.

Сегодня, по прошествии времени, можно с уверенностью сказать, что нас привлекают в концерте именно те качества, которые шокировали часть тогдашней публики. И творческий пафос Первого концерта Прокофьева заключался в значительной степени в декларировании нового и самобытного фортепианного языка.

Концерт *Des-dur* вместил в себя весь круг образов, типичных для молодого Прокофьева. Здесь и эксцентрика, и фантастика, и лирика. Тарантельные ритмы соседствуют с причудливыми изгибами мелодии в медленном эпизоде. Интересны приемы сочетания оркестра с фортепиано. Большое значение имеют линейность и полифоничность фактуры, типичные черты прокофьевского творчества.

Уже в этом произведении намечаются основные черты гармонического, тонального, фактурного, ритмического развития, формообразующие элементы, характер тематизма, типичные пианистические приемы, которые в дальнейшем займут главенствующее место в его творчестве. Уже здесь налицо две грани прокофьевского творчества. Одна связана действием, натиском, динамизмом, другая - с тончайшей лирикой.

Наряду с этим, концерт прочно опирается на классические традиции, в особенности, на опыт композиторов-романтиков в жанре фортепианной сонаты и концерта. Характерная черта прокофьевского сонатного мышления – соединение раннеклассических и позднеромантических традиций современной музыки. Обе тенденции у него проявляются. разнообразно: во-первых, в откровенных реминисценциях образов и форм старой музыки, в особенности танцевальной стихии, токкатности, во-вторых, в ощущении композиции цикла. Говоря о самой схеме сонатного цикла, прокофьевская соната претворяет некоторые модели позднеромантического сонатного цикла. Среди конкретных примеров стоит назвать Сонату *h-moll* Листа, его оба фортепианных концерта, отчасти Концерт *b-moll* Чайковского.

Цикл Прокофьева строится не как драма, в которой тот или иной эпизод соответствует, моменту развития, а как последовательность нескольких независимых обобщений. При этом моторным, оживленным, танцевальным, токкатным эпизодам, противопоставляются замедленные, сосредоточенные, по принципу контрастности частей. Поэтому в рамках одночастной композиции

Первого концерта проявляются черты четырехчастного сонатно-симфонического цикла с Allegro первой части, Andante второй. Скерцо третьей и Финалом.

Кроме этого трехкратное проведение темы вступления Концерта позволяет говорить о чертах формы рондо. А обилие контрастного материала, калейдоскопическая смена характера изложения, жанровость дают право сравнивать концерт и с сюитой. Таким образом, можно говорить о нескольких формах в рамках одного целого и такой подход пойдет лишь на пользу интерпретации произведения. Исполнитель, трактующий концерт как сюиту, будет исполнять его отлично от, того, кто видит в Концерте сонатно-симфонический цикл.

Переходя конкретному исполнительскому анализу произведения, отметим вначале общие требования, предъявляемые к звучности фортепиано в ее сопоставлении с оркестром:

1. Звучность должна быть, в целом, несколько приподнята динамически по сравнению с сольной игрой, все нюансы — более рельефны. Поэтому для концертного исполнения данного сочинения более чем в соло, важны звуковая мощь, масштабность, «крупный план».

2. Специфика звуковой стороны солирующего фортепиано в концерте проявляется, в первую очередь, в особом характере задач, встающих перед солистом, в связи с принципом соревнования, заложенного в природе жанра. Формы, применяемые в данном концерте, общеизвестны: диалог, конфликт, контраст. И драматургия взаимоотношений участников ансамбля (оркестр – солист) точно определена самим Прокофьевым. Поэтому такое состязание предполагает и принцип спора, конфликта, и принцип взаимного согласия всех участников, умения как бы вовремя отойти в сторону. Однако эта проблема нуждается в специальном рассмотрении и выходит за рамки задач данной статьи.

Исполнение некоторых тем Концерта желательно приблизить по звуковой краске к тем или иным оркестровым тембрам.

Чаще всего характер изложения и регистровые характеристики указывают на «деревянно-духовые» ассоциации. Это относится, в частности, к теме медленной части, где прозрачное двухголосие (см. пример № 8) напоминает дуэт высоких деревянных духовых (флейта - кларнет) в контрапункте с реальными духовыми (труба с сурдиной и фагот). Также типично духовая природа проявляется и в теме главной партии, где отчетливо слышатся интонации трубы, чему должна способствовать острая пальцевая атака.

Концерт открывается тремя вступительными аккордами в оркестре.



Это последование интрадного типа весьма традиционно и, если не касаться различий в характере тематизма, развернутости и некоторых других моментов, можно увидеть, что такие построения открывают концерты Листа, Чайковского и др. Это фанфара, клич.

Здесь с предельной лаконичностью, прямолинейностью закладывается острый ритмический импульс и четко фиксируется основная тональность. Вступление солиста сразу же после tutti-ного звучания обязательно следует корректировать с точки зрения динамики и в зависимости от характера звучания оркестра.

Так, после мощных вступительных аккордов сольная тема у рояля, конечно, будет исполняться насыщенным, плотным звуком.



Роль темы вступления в драматургии концерта весьма значительна; ею начинается сочинение, с ее появлением совпадают основные кульминационные разделы, ею завершается концерт, и известны высказывания композитора о рефрене, теме вступления, как о «трех китах», на которых построена вся конструкция.

Уже начальная волевая фраза концерта, как его своеобразный тезис, звучит вызывающе смело и дерзко. Типичным способом на равных конкурировать в динамике с полнозвучным оркестром является дублирование или удвоение голосов, поэтому тема вступления изложена в октавном удвоении у фортепиано, и, несмотря на прямолинейность, графичность, воспринимается акустически очень ясно, пронизывая насквозь звуковую ткань. Особенностью является элемент трехчастности. Три волны развития, первая и третья начинается с одного и того же материала. Отсюда впечатление репризности, трехчастности.

Tutti оркестра выполняет во вступлении роль дополнения. Необходимо отметить обилие вводных тонов к звукам трезвучия в мелодии, на этом построена вся тема (см. пример № 2).

Позже понятие вводного тона займет в творчестве Прокофьева одно из центральных мест и, во многом, станет основополагающим в прокофьевской гармонии. Вспомним: вводный тон, вводнотонный аккорд, вводнотонная тональность. Тема, вступления разомкнутого типа: цензура, а, главное, резкий сдвиг темпа и смена тональности – признаки особенности.

Следующая за ней фортепианная каденция выполняет роль вступления к главной партии. Этот раздел обладает значительным динамизмом с характерными для этого факторами: скачками, широким регистровым диапазоном, активным ритмом, подчеркиваемым посредством акцентировки, legato, staccato, полиритмическими построениями, приподнятым динамическим тонусом. Раздел можно условно назвать «этюд-токатта». Токкатность как прием, встречается, как правило, в разработочных разделах произведения. Отсюда разработочный тип развития материала: обилие секвенций, тональные блуждания, гармоническая неустойчивость.

Применяемый Прокофьевым остигатный ритм, заметим, один из наиболее характерных в музыке XX века, подчеркивает механистичность движения. А монотонность, статичность артикуляционного приема требуют от исполнителя большой выдержки. Малейшая ритмическая неточность становится очень заметной. Поэтому трудность заключается как в ровности звучания, так и в ровности ритма (в частности, при исполнении техники двойных нот), что требует огромного внутреннего самоконтроля.

Полиритмические построения дуоль - триоль необходимо играть очень точно ритмически, опираясь на сильную долю. Триольные фигурации, активно устремленные вверх, отличаются остродинамическим характером и нуждаются в точном и тонком интонировании.

Резкий тональный сдвиг из Des-dur в C-dur выбран Прокофьевым не случайно. C-dur имеет в концерте большое значение. Эта тональность постоянно борется с основной тональностью, является универсальной, из которой можно модулировать и в Des-dur и e-moll, тональность побочной партии. Прокофьев как бы формирует основные тональные центры сонатной формы, нащупывая путь к дальнейшему.

Каденция прекрасно подготавливает восприятие жизнерадостной веселой темы главной партии (*Tempo primo*).

Начинает ее соло рояля, затем подхватывает оркестр, причем основное тематическое зерно проходит то у труб, то у тромбонов, подчеркивая типичный прием виртуозного состязания. Эта музыка ассоциируется с тарантеллой. Впечатление народности звучания дополняется рядом выразительных приемов, напоминающих игру на щипковых инструментах. При этом правая рука трактована как речевой аппарат, а левая выполняет двойную роль: создает ритмический пульс темы и ее гармоническое наполнение. Пульсация восьмых, проходящая через весь раздел, определяет поп legato'ную манеру исполнения. Атмосфера – беспедальная (за исключением авторских указаний педали в тактах 92 и 96), что еще больше обостряет marcato'ную артикуляцию и подчеркивает ударную трактовку фортепиано.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for a solo part, marked 'Tempo primo' and 'Solo'. It begins with a box containing the number '7'. The dynamics are 'p' (piano) and 'm.s.' (mezzo-soprano). The second system is for a piano part, marked 'pp' (pianissimo) and 'una corda'. It ends with the instruction 'tre corde'. Both systems feature complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes.

Исполнитель должен обратить особое внимание на тщательно выставленную шкалу динамических указаний: *p*, *pp*, *cresc.*, *ff*, (см. пример №3). Яркая динамическая палитра с широким охватом регистров клавиатуры создает яркий образ. Отметим также, что рекомендуемый нами вариант аппликатуры, кажется, в данном случае, наиболее удобным. Главная партия написана в трехчастной форме. Кульминация совпадает с началом связующего раздела *Pin mosso*, (т. 124), характеризующегося еще большим динамизмом: сдвиг темпа, плотная фактура, динамика *f* и *ff*, активное тональное движение.

Фортепианная партия изобилует приемами типично прокофьевской виртуозности игрой *martellato*, параллельными линиями голосов, быстрыми повторениями одной и той же интонации и др. Тональный план таков: вначале закрепляется основная тональность *Des-dur* (тт.124 - 140), затем *H-dur* (тт. 140 - 148), доминантовая тональность *e-moll*, к тональности побочной партии. Однако затем Прокофьев дает модуляцию в *C-dur* и гигантским расширением закрепляет второй тональный центр (тт. 148 – 155). Каденция солиста здесь производит ошеломляющее впечатление, хотя при анализе этого фрагмента все предельно ясно и классично. В классическом варианте расширение строилось бы на басах тоники и доминанты. Прокофьев дает в басу *до*, *фа* *диез* (вместо *соль*) и пантональную гамму, отсюда кажущееся впечатление хаоса, неразберихи. (См. пример № 4)

Пример № 4

The image displays a musical score for Example No. 4, consisting of three systems of staves. The first system shows a piano part with a treble and bass clef, marked 'a tempo' and 'accel.', with a 'cresc.' marking. The second system shows an orchestral part with a grand staff (treble and bass clefs), also marked 'a tempo' and 'accel.', with a 'cresc.' marking. The third system shows a piano part with a treble and bass clef, marked 'mf' and 'ff', with a 'cresc.' marking. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Отметим, что применение принципа пятипалой аппликатуры является здесь наиболее целесообразной.

В момент кульминации главной партии происходит резкий тональный сдвиг - «срыв» в е-молл. Характер музыки резко меняется. В оркестре звучит побочная партия концерта (см. пример № 5).

Пример №5



Низкий регистр, звучность и мрачные тембры, фригийский лад - рисуют загадочный, фантастический образ, придают музыке черты некоторой ориентальности. Несмотря на отдаленность тональностей главной и побочной партий, Des-dur и e-moll типичное классическое соотношение тоники и доминанты. В данном случае формула тонального противопоставления приобретает такой вид:

Тоника – третья низкая минорная.

Побочная партия написана в форме вариаций. Тема, одна вариация и расширение в виде небольшой каденции солиста. К подобной форме композитор обращается и в дальнейшем. («Мимолетности» соч. 28 № 1, №16). Характер сольной партии не меняется – острые акценты, скачки, глиссандо.

Интересен аккорд, на котором строится каденция солиста.

Пример № 6



Это чуть ли не первый образец прокофьевской доминанты. В концерте эта гармония имеет универсально объединяющее значение. Аккорд, принадлежащий и к Des-dur (главная партия), и к e-moll (побочная партия) и к gis-moll (медленная часть). Возникает атмосфера ожидания. Прокофьев как бы не знает, куда двигаться дальше... однако вновь звучит тема вступления в основной тональности, подтверждая один из основополагающих принципов классической сонатной формы, принцип подчинения тональностей.

Тема звучит в оркестре более насыщенно, сопровождаемая акцентированными октавами у фортепиано. Цезура создает напряженность

ожидания. Экспозиция закончилась, начинается разработка.

В разработку введен эпизод, который, мог бы выполнить роль медленной части в сонатно-симфоническом цикле. Это лирический центр Концерта, один из первых образцов прокофьевской кантилены. Важность эпизода очень велика. Без него получился бы явный крен в сторону токкатности, удара, сухой графичности, несмотря на контрастную побочную партию. Именно поэтому Прокофьев и уравнивает форму, включив в разработку медленную часть. Это своеобразный музыкальный пейзаж с присущими ему колористическими элементами.

Возникает неторопливое движение. Меняется облик фортепианной партии (см. пример № 7).

Пример № 7



Расчленение фактуры на мелодию, аккомпанирующие и подголосочные элементы ставит перед исполнителем сложные художественные задачи тонкого тембрового и регистрового слышания, полифонического расслоения в мануальных ощущениях, изысканной педализации, тонкого туше. Работа над поисками туше должна опираться на умение точно распределить звучность в звуковом пространстве и ориентироваться на колористическую трактовку фортепиано. Как уже отмечалось выше, характер изложения и регистровая характеристика указывают на «деревянно-духовые» ассоциации (контрапункт гобой - флейта).

Этим поискам помогает детально разработанная динамика (p, mf, pp). Поэтому основная задача исполнителя – дифференцировать фактурные пласты в границах динамических указаний автора (см. пример №8).

Эпизод состоит из темы, четырех вариаций и коды. Тема ясно присутствует в каждой вариации. Вначале ее подхватывает рояль, затем контрапункт рояля и трубы (совершенно необычное сочетание в классической музыке), далее - тема в оркестре и затем опять у рояля. Вариации неравноценны: вторая, к примеру, больше, чем первая, третья всего четыре такта (тт. 295 - 298). Возможно логическое объединение их в группы. Первая группа: тема и первая вариация, экспонирование. Вторая группа: вторая вариация и динамическое нарастание. Третья группа: третья и четвертая вариации, кульминация и постепенный спад напряжения.

Кода закрепляет господствующее настроение. Тематический материал, состоящий из арпеджированных фигураций, напоминает зыбкие призрачные мерцания и должен быть исполнен в завуалированной звучности, задумчиво, как воспоминание. Заключительные такты, поддерживаемые звонкими, вибрирующими аккордами в оркестре, погружают в полный покой и умиротворенность. Модуляция к следующему разделу происходит вновь через универсальный аккорд:

Пример № 9



Начинается разработка сонатной формы. Небольшая по объему, но очень динамичная. В границах сонатно-симфонического цикла, это скерцо, хотя от скерцо (шутки) здесь осталось очень мало. Разработка классична в своей основе, разработочный тип развития налицо. Вычленение основных тематических зерен, сборка их в новые конструкции, подчинение общему началу, опять разрушение и т.п. Здесь встречается материал связующего раздела, элементы побочной, главной, заключительной партий.

Фортепиано развивает интонации главной темы, в оркестре в это время разрабатывается побочная. (См. Пример № 10)

Пример №10

The image shows a musical score for Example 10. It consists of two systems of staves. The top system has two staves (treble and bass clefs) with the instruction *p* and *f* markings. The bottom system has two staves (treble and bass clefs) with the instruction *p* and *f* markings. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also labels for instruments: *Cor.*, *Tr.-cl.*, *V-c.*, and *Pizz.*

Резкая смена тональностей, секвентное движение, контрапункт - основные приемы развития. Фортепианная партия в разработке - это токката: ритм упрощен до предела, отчеканенные кадансы, неизменен штрих стакато. Ритмическая и артикуляционная формулы, темповый сдвиг, новые тембровые и динамические краски потребуют от исполнителя сложных технических,

артикуляционных, динамических средств, чтобы передать яркость и оригинальность этого раздела.

Реприза совпадает с каденцией солиста. Вначале на фоне неустойчивых аккордов звучит у трубы тема главной партии. Она проводится почти без изменений, после чего следует «блестящая импровизация» на основе этого материала. В пунктирных фигурах и скачках слышатся интонации связующего раздела. Фортепианная фактура насыщена различными элементами: плотными аккордовыми комплексами, быстрыми гаммообразными пассажами, скачками, что требует от исполнителя серьезной работы над координацией движений, быстрой реакции и моментальных переключений при скачках.

13

Важной исполнительской задачей является также сохранение упругого ритмического импульса и единства дыхания всего эпизода. Звучность должна быть яркой, «трубной», а обозначение *sempre ff* здесь следует рассматривать широко как сферу громкой звучности.

Тональность главной партии в репризе *C-dur*, о громадном значении которой говорилось выше. Реприза сокращена и динамизирована. Это относится и к главной и, особенно, к побочной партии.

Побочная партия (*Poco più sostenuto*) по характеру сближается с главной, а, точнее, приближается к общему итогу Концерта, теме вступления.

Причем, на первый взгляд, не происходит классического тонального подчинения основных тем в репризе. Однако побочная партия в репризе тонально подчиняется не главной, роль которой здесь значительно уменьшена, а теме вступления. Здесь же окончательно утверждается основная тональность *Des-dur*.

Вначале тема побочной партии проводится в контрапункте с НОВОЙ взволнованной, порывистой темой у рояля (цифра 31). Движение нарастает, усиливается напряжение. Затем тема заключительной партии в контрапункте с фигурацией из «этюда-токатты» создает еще большую динамизацию (цифра 33). Здесь очень важно почувствовать стремительность движения на значительном протяжении данного эпизода, найти единое темповое ускорение, что является сложной творческой задачей. Следует точно соблюдать темпоритмические авторские указания *poco a poco accelerando* (т. 418), *più mosso sempre accelerando* (т. 416), *animate* (т. 444).

Всю фактуру необходимо произносить очень ясно, как бы «прокалывая» звучность. Стремительное движение приближает все темы к окончательному результату, итогу всего развития. Этим итогом в коде Концерта является тема вступления, которая звучит ещё более празднично, а низвергающиеся октавы в партии фортепиано придают ей ликующий, бурно-патетический характер.

«Концерт этот может быть, по преимуществу, назван блестящим в одинаковой мере и по характеру его тем, и по манере изложения фортепианной партии, изобилующей бесчисленными и необычными трудностями, но интересной и выигрышной, - отмечал Н.Я. Мясковский. - Блеск этот, подчеркиваемый сумрачно-суровой темой побочной партии и мягким лиризмом *Andante assai* получается как бы независимо от того, что музыке концерта, всей в целом, присущ несколько жесткий, прямолинейно отчеканенный характер».

Концерт полон разнообразного материала, что иногда вызывает упреки в недостатках его формальной структуры. Однако, во многом благодаря выбору инвариативной формы, композитору удалось создать яркое и оригинальное сочинение, не оставляющее, впечатления длинноты.

Вместо заключения

.13

Рассмотрев наиболее существенные для восприятия студентов заочной формы обучения особенности Первого фортепианного концерта С. Прокофьева, отметим, что современные технические аудиовизуальные средства, при правильном использовании, могут также дать новый творческий импульс для постижения мира прокофьевской музыки. Каждый исполнитель, каждый музыкант, который хотя бы несколько раз сыграл этот концерт с оркестром сможет показать какие-то «свои», в чем-то новые взгляды на это бессмертное произведение. В таком контексте знакомство с другими исполнениями концерта может принести большую пользу. Например, на *Youtube* есть записи этого концерта в исполнении выдающихся пианистов разных поколений, таких как Денис Мацуев, Даниил Трифонов, Евгений Кисин. Есть записи «мастеров» старшего поколения: Святослава Рихтера, Марты Агрерих, Владимира Ашкенази.

Каждый из них по-своему понимает и исполняет музыку Прокофьева, поэтому попытаться понять их восприятие и исполнение и найти при этом свое ощущение, соответствующее духу и стилю этой музыки – важная, благородная и ответственная задача для каждого педагога и исполнителя.

Основная литература:

1. Арановский М. Мелодика Прокофьева: Исследовательские очерки. Л.: Музыка, 1969. - 231 с.
2. Брюир Ж. Очерк о Прокофьеве // Сергей Прокофьев. 1891 - 1991. Дневники, письма, беседы, воспоминания. М.: Советский композитор, 1991. 165-177.
3. Василенко Балеты Прокофьева. - М. - Л.: Музыка, 1965. - 76 с.
4. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века: Очерки. — 2-е изд., доп. — Л.: Сов. композитор, 1990. — 288 с.
5. Гаккель Л. Фортепианное творчество Прокофьева. - М.: Гос. муз.издат., 1960. - 172 с.
6. Денисов В. Сонатная форма в творчестве Прокофьева // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. М., 1972. С. 165-184 .
7. Кириллина Л. Идея развития в музыке XX века // Западное искусство. XX век: Проблема развития западного искусства XX века. - СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. - 101-126.
8. Кремлев Ю. Эстетические взгляды Прокофьева: по материалам высказываний - М. - Л.: Музыка, 1966. - 155 с.
9. Мартынов И. Сергей Прокофьев: Жизнь и творчество. - М.: Музыка, 1974. - 560 с.
10. Мартынова. Из переписки Прокофьева // Сергей Прокофьев: Письма. Воспоминания. Статьи. Сборник. М.: ООО «Дека-ВС», 2007. - 148-178.
11. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / Изд. 2-е, перераб. и допол. - М.: Советский композитор, 1973. - 662 с.
12. Нестьев И. Классик XX столетия // Сергей Прокофьев. Статьи и материалы. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1965. - 11-53.
13. Нестьев И. Три этюда о Прокофьеве // Нестьев И.В. Век нынешний и век минувший. Сборник статей о музыке. — М.: Сов. Композитор, 1986. – 386 с.
14. Овчинников Л. О романтических тенденциях в интерпретации фортепианных произведений С. Прокофьева советскими пианистами // Московский музыковед. Ежегодник Вып. 2. 1991. – С. 78-88.
15. Прокофьев С.С. Автобиография / Изд. 2-е, допол. - М.: Советский композитор, 1982. - 600 с.
16. Тараканов М. С Прокофьев // История русской музыки в 10-ти тт. Т. 10А. - М.: Музыка, 1997. – С. 403-445.
17. Фейнберг С. О фортепианном стиле Прокофьева // Пианизм как искусство. М., 1969. – С. 547-552.
18. Холопов Ю. О современных чертах гармонии С. Прокофьева // Черты стиля Прокофьева. М., 1962. – С. 253-311.

19. Якубов М. Полифонические черты мелодики Прокофьева (имитационные формы скрытой полифонии) // От Люлли до наших дней. – М.: Музыка, 1967. – С. 193-229.

Дополнительная литература:

1. Арановский М. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века // Русская музыка и XX век. - М.: Музыка, 1998. - С. 7-24.
2. Асафьев Б. Русская музыка. XIX и начало XX века. Изд. 2-е. - Л.: Музыка, 1979. - 342 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. - Л.: «Музыка», 1971. - 376 с.
4. Зенкин К. «О неоклассических тенденциях в музыке XX века в связи с феноменом Прокофьева» // Искусство XX века: уходящая эпоха. Сб. ст. Нижний Новгород: Нижегородская государственная консерватория им. М.И. Глинки, 1997. Т.1. - 54-62.
5. Из воспоминаний М.А. Мендельсон-Прокофьевой // Сергей Прокофьев. 1891 - 1991. Дневники, письма, беседы, воспоминания. М.: «Советский композитор», 1991. — 236-254.
6. Казанцева Л. Автор в музыкальном содержании: монография. - М: РАМ им. Гнесиных, 1998. - 248 с, нот.
7. Медушевский В. Сущностные силы человека и музыки // Музыка-Культура - Человек. - Свердловск, 1988. – С. 44-63.
8. Мендельсон-Прокофьева М. Воспоминания о Сергее Прокофьеве. Фрагмент: 1946-1950 годы // Сергей Прокофьев. Воспоминания, письма, статьи. — М.: Издательство «Дека-ВС», 2004. – С. 5-226.
9. Мендельсон-Прокофьева М. Из дневника // Московский музыковед. Вып. 2. - М.: Музыка, 1991. – С. 60-77.
10. Мендельсон-Прокофьева М. О Сергее Сергеевиче Прокофьеве // С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. - М.: Гос. муз. издат., 1961. – С. 370-397.
11. Морозов С.А. Прокофьев. - М.: Молодая гвардия, 1967. - 278 с.
12. Мясковский Н. Статьи, письма, воспоминания. - М.: Сов. композитор, 1960. – 588 с.
13. Мясоедов А. Прокофьев // О гармонии русской музыки (Корни национальной специфики) - М.: «Претт», 1998. – С. 123-129.
14. Овчинников М. О романтических тенденциях в интерпретациях фортепианных произведений Прокофьева советскими пианистами // Московский музыковед. Вып. 2. - М.: Музыка, 1991. – С. 78-88
- Орджоникидзе Г. Фортепианные сонаты Прокофьева. — М.: Музгиз, 1962. - 151 с.

15. Прокофьев С. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. М.: Гос. муз. издат., 1961. - 707 с.
16. Прокофьев С. Статьи и исследования. - М.: Музыка, 1972. - 333 с.
17. Прокофьев С. Статьи и материалы / Изд. 2-е, доп. и перераб. - М.: Музыка, 1965. - 400 с.
18. Прокофьев С.С. Воспоминания. Письма. Статьи: к 50-летию со дня смерти / Ред.-сост. Рахманова М.П. - М.: Изд - во «Дека-ВС», 2004. - 417 с : ил.
19. Прокофьев С.С. Дневник. 1907 - 1933: В 2-х частях. - Paris: sprkfv., 2002. Ч. 1 - 9-760.
20. Прокофьев С.С. Дневник. 1907 - 1933: В 2-х частях. - Paris: sprkfv., 2002. Ч. 2 - С . 13-837.
21. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка. — М.: «Советский композитор», 1977. – С. 599 с.
22. Прокофьев С.С. О себе и своем творчестве // Московский музыковед. Вып. 2. - М.: Музыка, 1991. – С. 5-45.
23. Рихтер С. О Прокофьеве // С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. Изд. 2-е, доп. - М . : Гос. муз. издат., 1961. - С . 455-470.
24. Слонимский С.М. Симфонии Прокофьева: Опыт исследования. - М. - Л.: Музыка, 1964.-230 с.
25. Слонимский С.М. Трагическая судьба солнечного музыканта (о Прокофьеве) // Свободный диссонанс. СПб.: Композитор, 2004. – С. 120-128.
26. Тараканов М. Прокофьев: легенды и действительность // Сергей Прокофьев. 1891 - 1991. Дневник, письма, беседы, воспоминания. - М.: Советский композитор, 1991. – С. 3-14.
27. Тараканов М. Прокофьев: многообразие художественного сознания // Русская музыка и XX век. М.: Музыка, 1998. – С. 185-211.
28. Холопова В. О ритмике Прокофьева // От Люлли до наших дней. - М.: Музыка, 1967. – С. 230-255.
29. Шнитке А. Слово о Прокофьеве // Беседы с Альфредом Шнитке. — М.: Классика-XXI, 2005. - 320 с , ил.