

**Водолєєва Наталя Валеріївна** — доцент кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського (Київ, Україна).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7599-448X>

## **АРХІТЕКТОНІКА ПЕРШОГО КОНЦЕРТУ ДЛЯ ФОРТЕПІАНО З ОРКЕСТРОМ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА**

Розглянуто архітекtonіку як системотворчий механізм та індикатор класичності композиторського стилю С. Прокоф'єва. Уточнено зміст понять «музична архітекtonіка» і «музична композиція», визначено особливості феномена архітекtonіки, її функціонування в композиторській творчості митця; роль архітекtonічного уявлення цілого на різних етапах творчого процесу підтверджено його висловлюваннями. Охарактеризовано «інженерно-конструктивний» підхід композитора до побудови музичного твору. Здійснений С. Прокоф'євим аналіз будови Першого концерту для фортепіано з оркестром розглянуто з точки зору взаємодії композиції й архітекtonіки. У цьому творі виявлено взаємодію кількох моделей віденсько-класичних форм, він є одночастинною композицією мішаного типу з ознаками внутрішньої циклічності, головною композиційно-драматургічною ідеєю форми — контрастна тричастинність. Представлено графічну модель твору, яка демонструє його головні конструктивні особливості, архітекtonічні опори і арки, відображає зазначені композитором елементи композиційних форм. Виявлено певну відмінність між архітекtonічними й композиційними функціями тем і розділів у будові твору, що підтверджує аналіз тематичного матеріалу. Система аркових перекриттів сприяє внутрішній цілісності твору, а прийоми «артикуляції форми» увиразнюють архітекtonіку і зовнішню виразність форми. Висловлені наукові положення проілюстровані порівняльним аналізом архітекtonіки у двох виконавських версіях Концерту. Контрастні виконавські підходи до архітекtonіки твору розглянуто з точки зору виконавського стилю. Розглянуті виконавські версії Першого концерту для фортепіано з оркестром, умовно позначені як класична й романтична, реалізують потенціал твору С. Прокоф'єва з різних боків. Вони також свідчать, що архітекtonіка є показником особливостей не лише композиторського, а й виконавського стилю.

**Ключові слова:** архітекtonіка, композиція, композиторський стиль С. Прокоф'єва, одночастинний концерт, тема, темпоритм; виконавська версія.

**Постановка проблеми.** Проблема музичної архітекtonіки актуальна в сучасному музикознавстві. Поняття архітекtonіки активно використовується в музичній практиці, проте воно недостатньо розроблене в теорії музики. У дослідженні архітекtonіки розрізняють дві умовні форми її поширення, які В. Москаленко називає резюмуючою й випереджуючою<sup>1</sup>. Перша з них ґрунтується на сприйнятті музичного твору як результату і є підсумковим уявленням про конструктивний образ цілого (умовно-просторове вираження його інтонаційної концепції). Друга форма — це випереджаюче архітекtonічне уявлення, що керує процесом реалізації музичного твору

---

<sup>1</sup> Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.

як цілого. Феномен архітектоніки передбачає формотворчу масштабність музичного мислення і високий рівень узагальнення.

Для композиторського стилю С. Прокоф'єва характерна висока організуюча роль музичних архітектонічних уявлень, вони є системотворчим фактором його творчого мислення. Однак ці питання ще не набули спеціального дослідження в музикознавстві.

**Аналіз останніх досліджень.** Ідея розгляду музичної форми з позицій діалектичної взаємодії просторових і часових параметрів належить Б. Асаф'єву, який зазначає: «Форма як процес і форма як кристалізована схема (точніше конструкція) — дві сторони одного явища: організації руху <...> (виразових) звукосполучень»<sup>1</sup>. Здатність музикантів до архітектонічних уявлень відзначали М. Римський-Корсаков<sup>2</sup>, Б. Теплов<sup>3</sup>, С. Савшинський<sup>4</sup>, Л. Мазель та В. Цуккерман<sup>5</sup>, Є. Назайкінський<sup>6</sup>, М. Арановський<sup>7</sup>, Д. Кірнарська<sup>8</sup>. Базовим у статті обрано визначення архітектоніки, запропоноване В. Москаленком<sup>9</sup>. Важливі судження С. Прокоф'єва про роль архітектонічних уявлень у творчому процесі містяться в його «Автобіографії»<sup>10</sup>, щоденнику<sup>11</sup>, статтях<sup>12</sup>.

**Мета статті** — виявити особливості функціонування архітектоніки в Першому концерті для фортепіано з оркестром С. Прокоф'єва.

**Виклад основного матеріалу дослідження.** Грецьке слово «architektonike» перекладається як «будівельне мистецтво». Феномен архітектоніки в музиці ґрунтується на здатності людини трансформувати часові уявлення у просторі і навпаки. Музична архітектоніка передбачає діалектичну взаємодію згорнутого образу музичного твору і його процесуального розгортання. Специфічність архітектоніки виявляється у зіставленні з композицією (від латинського «compositio» — «складання, поєднання»). Розглянемо їх взаємодію на рівні стилю С. Прокоф'єва, зокрема у Першому фортепіанному концерті і двох його виконавських версіях.

За визначенням В. Москаленка: «Музична архітектоніка є провідним конструктивним принципом, який забезпечує зв'язок опорних елементів інтонаційного руху тем, який може бути виражений симультанно і який є основою для формування, за-своєння-запам'ятовування й розвитку інтонаційної концепції твору»<sup>13</sup>. Музична композиція, за Є. Назайкінським, — це «... реалізований у творі часовий план його

<sup>1</sup> Асаф'єв Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.

<sup>2</sup> Римский-Корсаков Н. А. Музыкальные статьи и заметки (1869–1907) со вступительной статьей М. Ф. Гнесина. Санкт-Петербург, 1911. 224 с.

<sup>3</sup> Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей. Москва ; Ленинград : Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1947. 336 с.

<sup>4</sup> Савшинский С. И. Пианист и его работа. Ленинград : Сов. композитор, 1961. 271 с.

<sup>5</sup> Мазель Л. А., Цуккерман В. А. Анализ музыкальных произведений : в 2 ч. Ч. 2. Москва : Музыка, 1967. 752 с.

<sup>6</sup> Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. Москва : Музыка, 1972. 384 с.

<sup>7</sup> Арановский М. Г. Заметки об архитектурном слухе и музыкальной логике // Музыка как форма интеллектуальной деятельности / ред.-сост. М. Г. Арановский. Москва : КомКнига 2007. С. 189–200.

<sup>8</sup> Кирнарская Д. Музыкальные способности. Москва : Таланты — XXI век, 2004. 496 с.

<sup>9</sup> Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.

<sup>10</sup> Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд., доп. Москва : Сов. композитор, 1982. 600 с.

<sup>11</sup> Прокофьев С. С. Дневник. 1907–1933 : в 3 т. Т. 1 : 1907–1933 (часть первая). Paris : sprkfv, 2002.

<sup>12</sup> Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991.

<sup>13</sup> Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. С. 69.

розгортання, який характеризується в рамках вищого масштабного-часового рівня сприйняття особливим ритмом в послідовності частин, їх функціональними співвідношеннями і є, поряд з іншими сторонами, метою втілення художнього змісту та управління слухацьким сприйняттям»<sup>1</sup>. Є суттєва відмінність між композицією й архітектонікою. Композиція — це складання художнього цілого у процесі його часового розгортання, архітектоніка — це симультанне просторове уявлення.

Прокоф'євський метод побудови музичного твору можна назвати інженерно-конструктивним, у цьому переконують його слова про роботу над Симфонією: «Симфоніета в редакції 1914 року не дуже задовольняла мене, тому я всю її розгвинтив і знову зібрав, підправив деякі місця, не додаючи нового матеріалу»<sup>2</sup>. Характеризуючи цю властивість музичного мислення композитора, М. Арановський говорить про «екстериторіальності матеріалів»<sup>3</sup>. Ідеться про міграцію і переорієнтацію тематизму, який, керуючись фантазією й інтелектом композитора, вступає в інші структурні відносини залежно від жанрової, драматургічної й композиційної ситуацій. Певною мірою такий підхід спрацьовує й у процесі переорієнтації історично сформованих функцій розділів музичної форми.

Роль архітектоніки у творчому процесі С. Прокоф'єва виявляється в особливо точному відчутті музичного часу, в умінні його організувати і надати йому предметної відчутності завдяки лаконізму, сконцентрованості, сформованості і завершеності тематизму, переважно експозиційному типу його викладу, тяжінню до стислості крупних форм, відчуття «скелету» цілого. Зокрема, С. Прокоф'єв так пише про роботу над кантатою «Семеро їх»: «...загальний скелет був сколочений відразу, раз і назавжди і з часом не зазнав жодних змін <...> І хоча попереду була ще величезна робота, але там були питання техніки й винахідливості, головний же задум зі страшним напруженням був зафіксований скелетом»<sup>4</sup>.

Сам композитор вважав Перший фортепіанний концерт «...першим більш-менш зрілим твором, оскільки в ньому є задум і виконання. Задум, по-перше, в певних прийомах поєднання фортепіано з оркестром, по-друге, у формі: сонатне *Allegro* зі вступом, який повторюється після експозиції і в кінці; з невеликим *Andante*, вкрапленим перед розробкою; з розробкою у вигляді скерцо і початком репризи у вигляді каденції»<sup>5</sup>. Композитор відтворює хід своєї думки, докладно «тематично аналізує» Концерт і певною мірою прояснює техніку композиції. Він характеризує теми як «головні діючі особи», з яких побудовано форму цілого. Додатково роз'яснює особливі деталі тонального плану, інструментовки, внутрішньої структури і драматургії. Кожен тематичний блок пронумеровано, а мотиви, які складають теми, позначені певною літерою. За допомогою цих знаків ретельно описується розвиток музичних подій. Усе це нагадує запис партії в шахи.

С. Прокоф'єв підкреслює роль у Концерті віденсько-класичних моделей формотворення, виділяє сонатну форму як загальну канву, порівнює проведення матеріалу вступу наприкінці експозиції з «Патетичною сонатою» Л. Бетховена, а композиційну роль епізоду *Andante* трактує як наближення до «четвертої, п'ятої» форм рондо.

<sup>1</sup> Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. С. 49.

<sup>2</sup> Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. С. 88.

<sup>3</sup> Арановский М. Г. Рукопись в структуре творческого процесса. Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев. Москва : Композитор, 2009. С. 321.

<sup>4</sup> Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1. 1907-1933 (часть первая). Paris : sprkfv, 2002. С. 670–671.

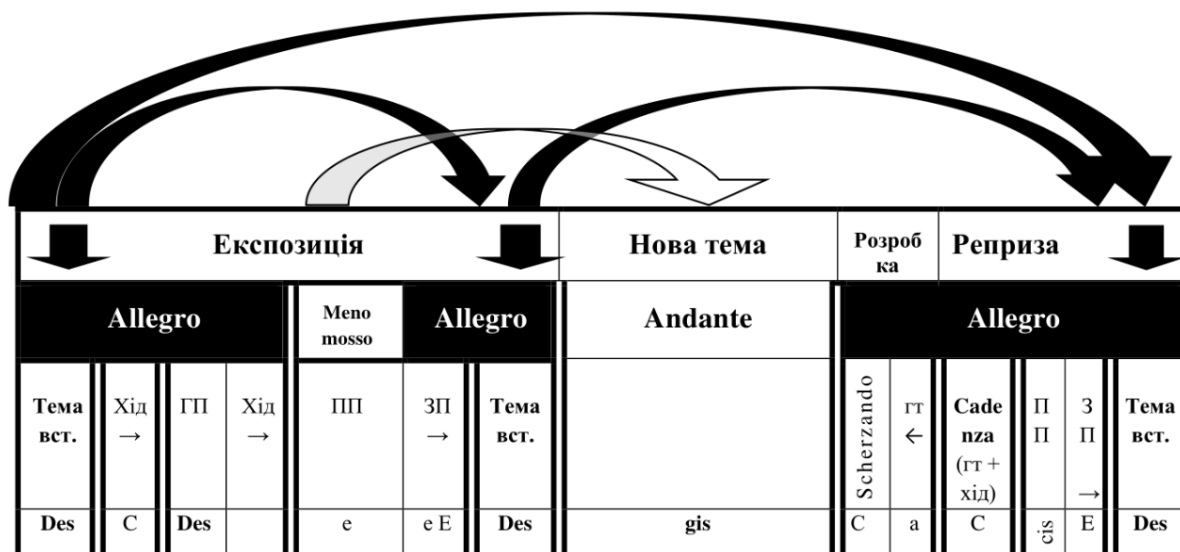
<sup>5</sup> Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. С. 11.

У підсумку Перший фортепіанний концерт С. Прокоф'єва постає одночастинною композицією мішаного типу, яка містить ознаки сонатної, складної тричастинної, контрастно-складової і рондальної форм. Вкраплене *Andante* і наступне *Allegro scherzando* надають Концерту ознак внутрішньої циклічності. Концерт чітко розділений на контрастні блоки за тематичним, тональним, темпо-ритмічним, динамічним, фактурним контрастами. У нотному записі твору це має графічне вираження: подвійні риси, фермати, паузи, G.P.

Наводимо головні конструктивні особливості Концерту у вигляді схеми. Основні темпові співвідношення виділені кольором (схема 1).

Схема 1.

Головні конструктивні особливості Першого фортепіанного концерту С. Прокоф'єва



Вертикальні стрілки на схемі підкреслюють конструктивні опори інтонаційного руху, якими є три проведення теми вступу. Композитор сам визначив архітектонічну функцію цієї теми у творі: «...Триразове повторення цього масивного епізоду являє собою ніби трьох китів, на яких тримається Концерт»<sup>1</sup>. Ця яскрава, пізнана тема стає своєрідною емблемою твору. Які її ознаки сприяють відчуттю її як опори? — насамперед, вага і стійкість тоніки *ре-бемоль мажору*.

Концерт відкривається трьома потужними оркестровими акордами на тонічному тризвуку. Тонічна гармонія панує протягом усього вступу, а тимчасові відхилення у сферу субдомінанти (секстакорд VI ступеня) та інші тональності лише підкреслюють її повернення. Ствердзуючості теми сприяє тотальна повторюваність. Тема побудована майже на одному мотиві, який вривається в пам'ять методичними багаторазовими повторами і секвенціями у висхідному і низхідному русі (приклад 1). Ефект посилюється *crescendo* на підйомі та *diminuendo* на спуску (< >).

Четвертні тривалості з додаванням пунктирного ритму в розмірі 2/2 утримують рух ніби арматурна конструкція. Тема-мелодія, яку скандує рояль, посилена дублюванням перших скрипок, гобоїв і флейт. Ще більший фонічний вплив на слухача мають великі тривалості у низьких тембрах оркестру (віолончелі, контрабаси, фаги, контрафагот, валторни, тромбони, туба), яким доручено тримати звуки тонічного тризвуку, бути гармонічною основою партитури. Усі ці якості тематизму є ознаками

<sup>1</sup> Прокоф'єв о Прокоф'єве. Статті и інтерв'ю / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. С. 10.

завершального типу викладу. Тому «лобовий», за Е. Денисовим<sup>1</sup>, виклад цієї теми звучить не тільки як презентація-проголошення, а і як висновок. Подібна біфункціональність значно посилює здатність теми бути засобом «артикуляції форми». Зауважимо, що виклад музичного матеріалу на якісно новому рівні узагальнення відповідає сутності феномена архітекtonіки. Тема, яка розглядається, викладена в розгорнутій формі, що завершується подвійною рисою і ферматою. Такі засоби сприяють рельєфності форми і зовнішній виразності архітекtonіки (приклад 1).

Приклад 1.

Тема вступу

Allegro brioso  $\text{♩} = 66$  OP. 10

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds (Piccolo, 2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, and Contrafagotto), brass (2 Trombe, 4 Corni, 3 Tromboni e Tuba), and percussion (3 Timpani, Campanelli). The Piano part is shown in grand staff notation. The bottom section features the string quartet (Violini I and II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi). The tempo is marked 'Allegro brioso' with a metronome marking of 66. The score includes various musical notations such as dynamics (f, sf), articulation (accents), and phrasing slurs. The key signature has two flats, and the time signature is 3/4.

<sup>1</sup> Денисов Э. В. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 10.

У Концерті перша частина теми вступу повертається наприкінці експозиції сонатної форми, а друга — у завершенні Концерту. Тема вступу завжди звучить в *ре-бемоль мажорі*, головній тональності Концерту, вона ніби відновлює свою цілісність, скріплює Концерт в трьох найважливіших пунктах музичного твору. Завдяки ритму її розташування вибудовуємо в уяві симультанно-просторовий арково-обрамлюючий образ цілого. У схемі арковий взаємозв'язок опорних і неопорних частин музичної побудови показують горизонтальні стрілки, показано збільшення композиційної ваги теми вступу, надання їй значення архітектонічної опори, яка скріплює ціле. Водночас виникає розбіжність з усталеною, за класичними канонами композиційною функцією «вступного» розділу. Адже, за планом С. Прокоф'єва, головною партією сонатної форми є тема, викладена за вступом, а вона, у зв'язці з темою вступу, «виглядає» тепер, скоріше, як побічна.

Тенденцію до оновлення композиційних функцій підтверджує каденція, вона не є «вставним фрагментом» чи імпровізацією, а побудована на матеріалі ходу з головної партії і є новим етапом у перевикладі матеріалу головної партії.

Головна ідея форми — архітектурна симетрія контрастної тричастинності, яка чітко простежується завдяки темповому (*Allegro — Andante — Allegro*) й образно-драматургічному (дієвість-лірика-дієвість) контрастам. У симультанному уявленні художнього цілого *Andante* грає роль ліричного центру. Визначаючи його функцію в композиції Концерту, С. Прокоф'єв спирається на класичні зразки: «Далі в моєму Концерті мала б іти розробка, але у мене викладається абсолютно нова тема, подібно до рондо четвертої і п'ятої форм. Ця тема представляє абсолютно завершене, ніби вкраплене сюди *Andante*»<sup>1</sup>. *Andante* звучить майже третину від загального часу тривадості твору. Виникає можливість зіставити його з одночастинними концертами романтиків, які мають ознаки внутрішньої циклічності. Але стислість викладу, стрункність форми *Andante*, швидкоплинність наступного *Allegro scherzando* свідчать про орієнтацію композитора на віденсько-класичні моделі формотворення. Ідея внутрішньої циклічності постає в Концерті в «антиромантичному» вигляді.

Важливим засобом досягнення внутрішньої цілісності в Концерті є зазначений принцип аркових перекриттів. Окрім цього, С. Прокоф'єв скріплює ціле багаторівневою системою арок. Саме так сприймаються зони «відключення» активності в Концерті. Ідеться про *Meno mosso* побічної партії експозиції й *Andante*. Цьому також сприяє система чітко визначених кульмінацій, до яких, крім трьох проведень теми вступу, можна віднести кульмінацію головної партії в експозиції, кульмінацію в *Andante* та каденцію соліста. Таким чином, і тема вступу, і *Andante*, вказані С. Прокоф'євим як вставки, є головними факторами втілення загального архітектонічного плану Концерту.

Розумінню архітектоніки сприяє порівняння версій виконавського прочитання твору. Розглянемо два виконання Першого фортепіанного концерту С. Прокоф'єва: С. Ріхтер — К. Кондрашин (Moscow Youth Symphony Orchestra, 1952)<sup>2</sup> та М. Аргеріх — М. Ростропович (New York Philharmonic, 2005)<sup>3</sup>.

Виконання С. Ріхтера — К. Кондрашина стримане, об'єктивне. Тут архітектоніка об'єктивується засобами епічного. С. Ріхтер демонструє провідну роль соліста в Концерті. Його музична думка, викладена лаконічно, в «діловому» стилі, відкидаючи зайве, перебуває ніби «над твором». Відчувається вольова організація музичного часу і акцент

<sup>1</sup> Прокоф'єв С. С. Дневник. Т. 1 : 1907–1933 (часть первая). Paris : sprkfv, 2002. С. 175.

<sup>2</sup> Prokofiev. Piano concerto n°1. Richter / Kondrashin. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=T0BImyrPwI0> (дата звернення: 07.09.2019).

<sup>3</sup> Prokofiev Piano Concerto No. 1. With Score — Martha Argerich. URL: [https://www.youtube.com/watch?v=ST8QZQ76c\\_M](https://www.youtube.com/watch?v=ST8QZQ76c_M) (дата звернення: 07.09.2019).

на конструктивній стороні твору. Тема вступу — теза — звучить чітко і ствердно. С. Ріхтер підкреслює токатність, графічну аскетичність динаміки й колористики. У більшості активних розділів відчутна опора на ходу як жанрову опору, яка організує рух навіть в неактивному розділі твору — в кульмінації *Andante*. Опора на токатну визначеність і на ритмічну енергію кроку прояснює класичну основу прокоф'євського стилю. Темпо-ритмічна організація у цій виконавській версії відповідає одній з ознак стилю С. Прокоф'єва — тяжінню до стислості музичного часу (час звучання 14 хв).

Художній монолітності сприяють об'єднуючий дієвий рух і мінімальні агогічні відхилення. Тематичні блоки не мають заокруглених завершень, вони поєднуються методом стикування. Між основним активним матеріалом і *Meno mosso* побічної партії є лише неглибокий темповий і образно-драматургічний контраст. Головний же контраст відбувається при вступі *Andante*.

Симультанне відчуття побудови твору-цілого в такому виконанні загалом відповідає запропонованій графічній архітектонічній моделі. Способом чіткого відокремлення «вставних» розділів цезурами (перед *Andante* та перед *Allegro scherzando*) виявляється значний контраст. Кожна з умовних трьох частин твору демонструє внутрішню цілісність. Твір у цьому виконанні постає як одночастинна композиція класичного типу, в якій виявлена контрастна тричастинність.

Виконання Концерту М. Аргеріх — М. Ростроповича підкреслено емоційна, фантазійна, сповнена колористичного звучання. У цьому виконанні розкривається романтичний потенціал твору. Соліст і оркестр, демонструючи рівноправність, розгортають перед слухачем масштабну симфонічну поему, подібну до багатосюжетного кінематографічного полотна. Тема вступу набуває ліро-епічного характеру і викладається оркестром в наспівному характері, що підкреслюється дзвонівістю звучання рояля. У кожному пасажі М. Аргеріх підкреслює його мелодичну експресію. В активній, дієвій музиці відчувається скерцозність, сповнена блискучої непередбачуваної грайливості. Імпровізаційність викладу підносить значення миттєвості, відчуття внутрішньої свободи. Загалом відчувається схильність до розгорненості музичного часу (час звучання — 15 хв. 22 сек.). Переважає розповідне відчуття музичного темпо-ритму.

У цьому виконанні експозиція і реприза Концерту позбавлені внутрішньої монолітності. Виконавці наголошують на різноманітності і мінливості образів, демонструють значну амплітуду темпових коливань між тематичними блоками. *Allegro* звучить швидше, ніж у версії С. Ріхтера — К. Кондрашина, але між *Allegro* й *Meno mosso* побічної партії виникає глибокий контраст. У загальному плані зростає відчуття автономності розділу побічної партії. Зв'язки між тематичними блоками набувають сюжетно-театрального значення.

У результаті вибудовується одночастинна композиція романтичного типу з чітко виявленою ідеєю циклічності. Водночас зростає й художнє значення кожної великої музичної події. *Andante* набуває значення повільної частини й ліричного центру всього циклу. Каденція ніби спадає на слухача, вона звучить на межі емоційного напруження, як генеральна кульмінація. Останнє проведення теми вступу поступово уповільнюється, набуває величі, відчуття підсумку. Реприза сприймається як фінал циклу.

Розглянуті виконавські версії демонструють відмінність між архітектонічними задумками, які умовно можна визначити як класичний і романтичний. Перш за все, це пояснюється різними виконавськими стилями: об'єктивним — у С. Ріхтера і експресивного — у М. Аргеріха. Проте відмінність між ними не порушує стрункості архітектоніки твору С. Прокоф'єва.

**Висновки.** Архітектоніка є більш узагальненим, панорамним планом організації цілого, на відміну від композиції, в якій увиразнено процес побудови цілого. Симультанне сприйняття співвідношення частин цілого має певні ознаки естетично-

сті. У творчості С. Прокоф'єва проступає вагомість симультанного просторового уявлення цілого на всіх етапах музичного творення, яке постійно взаємодіє з інженерно-конструктивним способом побудови. Архітектоніка ніби унаочнює тип мислення композитора, епічні ознаки його стилю, які є вищою мірою узагальненим уявленням, надчасовим режисерським баченням цілого.

Висловлювання С. Прокоф'єва щодо Першого концерту для фортепіано з оркестром свідчать про опору на певні віденсько-класичні композиційні моделі. Композитор чітко визначає головні конструктивні особливості твору. Запропонована його графічна модель дає змогу візуалізувати його загальний архітектонічний рельєф і виявити провідний конструктивний принцип, зв'язок і просторове розташування опорних тем. Зіставлення архітектонічних і композиційних функцій тем і розділів розкриває відмінність між ними. Частково це дає змогу відновити думку композитора і виявити переосмислення класичних композиційних форм в композиційно-драматургічному контексті одночастинного Концерту.

Розглянуті виконавські версії Першого концерту для фортепіано з оркестром, умовно позначені як класична й романтична, реалізують потенціал твору С. Прокоф'єва з різних боків. Вони також свідчать, що архітектоніка може бути показником особливостей не лише композиторського, а й виконавського стилю.

**Перспективи подальших досліджень** наукової проблеми пов'язані з вивченням композиторського стилю С. Прокоф'єва, зокрема музичної архітектоніки. Здобуті результати сприятимуть розкриттю індивідуальних особливостей творчості композитора і виконавця.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ І ДЖЕРЕЛ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Арановский М. Г. Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев. Москва : Композитор, 2009. 340 с.
3. Москаленко В. Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа) : исследование. Киев : КГК им. П. И. Чайковского, 1994. 157 с.
4. Денисов Э. В. Сонатная форма в творчестве С. Прокофьева // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. Москва : Сов. композитор, 1986. С. 31–46.
5. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. Москва : Композитор, 2005. 560 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. Москва : Музыка, 1982. 319 с.
7. Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд., доп. Москва : Сов. композитор, 1982. 600 с.
8. Прокофьев С. С. Дневник. Т. 1. 1907–1933 (часть первая). Paris : sprkfv, 2002. 812 с.
9. Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью / ред.-сост. В. Варунц. Москва : Сов. композитор, 1991. 285 с.

#### REFERENCES

1. Asaf'ev, B. V. (1971). *Musical form as a process*. [Музыкальная форма как процесс]. Leningrad: Muzyka, 376 p. [in Russian].
2. Aranovskii, M. G. (2009). *Manuscript in the structure of the creative process: Essays on musical textology and the psychology of creativity*. [Рукопись в структуре творческого процесса: Очерки музыкальной текстологии и психологии творчества. М. И. Глинка, Н. А. Римский-Корсаков, П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, С. С. Прокофьев]. Moscow: Композитор, 340 p. [in Russian].
3. Moskalenko, V. G. (1994). *The creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis). Research*. [Творческий аспект музыкальной интерпретации (к проблеме анализа). Исследование]. Kyiv: Kyiv State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky, 157 p. [in Russian].
4. Denisov, E. V. (1986). Sonata form in the works of S. Prokofiev. In: Denisov, E. V. *Contemporary music and problems of evolution of composer's technique*. [Сонатная форма в твор-



chestve S. Prokof'eva, *Sovremennaya muzyka i problemy evolyutsii kompozitorskoy tehniki*]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, pp. 31–46 [in Russian].

5. Dolinskaya, E. B. (2005). *Piano concert is in Russian music of the 20<sup>th</sup> century. Research essays [Fortepiannyiy kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya. Issledovatel'skie ocherki]*. Moscow: Kompozitor, 560 p. [in Russian].

6. Nazaykinskii, E. V. (1982). *The Logic of musical composition*. [Logika muzykal'noy kompozitsii]. Moscow: Muzyka, 319 p. [in Russian].

7. Prokof'ev, S. S. (1982). *Autobiography*. [Avtobiografiya]. 2nd ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 600 p. [in Russian].

8. Prokof'ev, S. (2002). *Diary*. Vol. 1. 1907–1933 (part one). [Dnevnik. T. 1. 1907–1933 (chast' pervaya)], 812 p. Paris: sprkfv [in Russian].

9. *Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews (ed.) V. Varunts*. (1991). [Prokof'ev o Prokof'eve. Stat'i i intervyyu]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 285 p. [in Russian].

**Водолева Н. В. Архитектоника Первого концерта для фортепиано с оркестром Сергея Прокофьева. Актуальность исследования.** Архитектоника в творчестве С. Прокофьева является малоисследованной областью музыкальной науки. Избранный ракурс представляется одним из путей познания особенностей его композиторского стиля.

**Цель исследования** заключается в выявлении особенностей функционирования архитектоники в Первом концерте для фортепиано с оркестром С. Прокофьева и двух его исполнительских версиях.

**Методология исследования.** Базовым в статье избрано понятие музыкальной архитектоники В. Москаленко. Исследование опирается на метод сопоставления понятий «музыкальной композиции» и «музыкальной архитектоники». В результате определяются специфические особенности архитектоники, раскрывается взаимодействие композиции и архитектоники в композиторском стиле С. Прокофьева. Высказывания самого композитора трактуются как актуализация роли архитектоники в его композиторском мышлении. Предлагается графическая модель строения Первого фортепианного концерта как способ визуализации архитектонического плана произведения.

**Основные результаты и выводы исследования.** Архитектоника представляет собой более обобщенный, панорамный план организации целого, в отличие от композиции, в которой акцентируется процесс построения. Симультанное восприятие соотношения частей целого несет в себе знак эстетичности. Симультанное представление С. Прокофьевым архитектонического целого функционирует как системообразующий фактор на всех этапах творческого процесса. В Первом концерте для фортепиано с оркестром указанный феномен рассматривается на трех уровнях: 1) архитектоника как составляющая композиторского замысла, существование которой в данном случае подтверждается словами композитора; 2) реализация архитектоники в тексте музыкального произведения; 3) архитектонические решения звучащего произведения в двух исполнительских версиях. Опора архитектоники в Первом фортепианном концерте в венско-классические композиционные модели обеспечивает конструктивную ясность, стройность, устойчивость, прочность, завершенность. Этому соответствуют и свойства музыкального материала опорных элементов конструкции, определенный ритм их расположения в пространстве музыкального произведения. Принципиальная разница стилевых подходов архитектонического прочтения в рассмотренных исполнительских версиях подтверждает неизбежность конструктивной идеи композитора, которая представляет собой условно пространственное выражение его интонационной концепции.

**Значимость полученных результатов исследования** заключается в их направленности на исполнительство, в раскрытии практических возможностей архитектоники в музыкальной интерпретации. Исследование особенностей функционирования архитектоники в композиторском и исполнительском творчестве способствует повышению художественного уровня и масштаба музыкального мышления профессиональных музыкантов, проявлению их творческой индивидуальности.

**Ключевые слова:** архитектоника, композиция, композиторский стиль С. Прокофьева, одночастное концерт, тема, темпоритм; исполнительская версия.

VODOLYEYeva NATALYA

**Vodolyeyeva Natalya** — Acting Associate Professor at the Department of Chamber Ensemble at P. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7599-448X>

DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.126.197973>

## THE ARCHITECTONICS OF THE FIRST CONCERTO FOR THE PIANO AND ORCHESTRA BY SERHII PROKOFIEV

**Relevance of research.** Architectonics in the works of S. Prokofiev is a scantily studied field of music science. The selected perspective is one of the ways of knowing the features of his composer style.

**Research objective** is to identify architectonics performance features in the First Piano Concerto with Orchestra by S. Prokofiev and two of his performance versions.

**Research methodology.** The basic concept of the article is V. Moskalenko's musical architectonics definition. The study is based on a method of comparing the definitions of "musical composition" and "musical architectonics". As a result, specific features of architectonics are defined, the interconnection between composition and architectonics in the composer style of S. Prokofiev is unfolded. Composer's statements are interpreted as actualization of the role of architectonics in his composer way of thinking. A graphic model of the First Piano Concerto's structure is suggested as a visualization technique for architectural plan of the musical work.

**Main results and study findings.** Architectonics is a more general, panoramic plan of organizing the whole structure, as opposed to a composition, in which the process of composing is emphasized. The simultaneous perception of the parts' ratio has a sign of aestheticism. The simultaneous representation by S. Prokofiev of the architectonic whole functions as a system-creating factor at all stages of the creative process. In the First Concert for Piano and Orchestra, this phenomenon is considered on three levels: 1) architectonics as a component of the composer's design, the existence of which in this case is confirmed by the words of the composer; 2) the implementation of architectonics in the text of musical work; 3) architectonic solutions of the sounding musical work in two performing versions. The mainstay of architectonics in the First Piano Concerto in Viennese classical compositional models provides constructive clarity, harmony, stability, strength and completeness. Musical content properties of the supporting structural elements and the specific rhythm of their location in the space of the musical composition are in harmony with this phenomenon. The conceptual difference of stylistic approaches of the architectonic reading in the considered performance versions confirms the inviolacy of the composer's constructive idea, which is a conventionally dimensional expression of his intonational concept.

**The significance of the research results** lies in the focus on performance, in the discovery of the practical possibilities of architectonics in musical interpretation. The research on architectonics functioning peculiarities in composer and performing arts helps to increase the artistic level and the scale of musical thinking of professional musicians and helps to demonstrate their creative manner.

**Keywords:** architectonics, composition, composer style of S. Prokofiev, one-part concert, theme, tempo-rhythm; performance version.