

5. Лойко Л. І. *Громадські організації етнічних меншин України: природа, легітимність, діяльність* : монографія. Київ : ПЦ «Фоліант», 2005. 634 с.
6. Нікішенко Ю. І. Поняття «етнічна культура» і «традиційна культура» в етнокulturології. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія». Серія : Теорія та історія культури*. 2004. Т. 24. С. 4–12.
7. Саган О. Аспекти формування і реалізації державної етнонаціональної політики та гармонізація міжнаціональних відносин в умовах європейського вибору України. *Україна – НАТО = Ukraine – NATO*. 2008. № 2. С. 41–51.
8. Станкевич М. Народне мистецтво й етносвідомість. *Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство*. 2001. № 2 (7). С. 85–89.
9. *Україна поліетнічна* / Ін-т дослідж. діаспори. Київ, 2003. 107 с.
10. Шульга Н. А. *Этническая самоидентификация личности*. Киев : Ин-т социологии НАН Украины, 1996.

References

1. Andrushchenko, V., Huberskyi, L., Mykhalchenko, M. (2002). *Kultura. Ideolohiia. Osobystist* [Culture. Ideology. Personality]. Kyiv: Znannia Ukrainy [in Ukrainian].
2. Anufriiev, O.M. (2002). *Vzaiemodiia etnichnykh kultur yak pidgruntia rozvytku natsionalnoi svidomosti* [Interaction of ethnic cultures as the basis for the development of national consciousness]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. M.P. Drahomanova. Seriiia : Relihiieznavstvo. Kulturolohiia. Filosofiiia* [in Ukrainian].
3. Anufriiev, O.M. (2002). *Etnokultura v systemi natsionalnoi kultury* [Ethnoculture in the system of national culture]. *Ukrainoznavstvo* [in Ukrainian].
4. Kdyrova, I.O. (2013). *Muzychne mystetstvo etnokulturnykh spilnot v suchasni Ukraini* [Musical art of ethno-cultural communities in modern Ukraine]. *Vzaiemodiia kultur i zberezhenia rozmaittia form kulturnoho samovyrazhennia v umovakh hlobalizatsii* [in Ukrainian].
5. Loiko, L.I. (2005). *Hromadski orhanizatsii etnichnykh menshyn Ukrainy: pryroda, lehitymnist, diialnist* [Public organizations of ethnic minorities of Ukraine: nature, legitimacy, activities] : monohrafiia. Kyiv : PTS «Foliant» [in Ukrainian].
6. Nikishenko, Yu. I. (2004). *Poniattia «etnichna kultura» i «tradytsiina kultura» v etnokulturolohiii* [The concept of "ethnic culture" and "traditional culture" in ethnocultural studies]. *Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu «Kyievo-Mohylianska Akademiia». Seriiia : Teoriiia ta istoriia kultury* [in Ukrainian].
7. Sahan, O. (2008). *Aspekty formuvannia i realizatsii derzhavnoi etnonatsionalnoi polityky ta harmonizatsiia mizhnatsionalnykh vidnosyn v umovakh yevropeiskoho vyboru Ukrainy* [Aspects of formation and realization of state ethno-national policy and harmonization of interethnic relations in the conditions of European choice of Ukraine]. *Ukraina – NATO = Ukraine – NATO* [in Ukrainian].
8. Stankevych M. (2001). *Narodne mystetstvo y etnosvidomist* [Folk art and ethno consciousness]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. V. Hnatiuka. Seriiia : Mystetstvoznnavstvo* [in Ukrainian].
9. *Ukraina polietnichna*. (2003). [Ukraine is multiethnic] / In-t doslidzh. diaspory. Kyiv [in Ukrainian].
10. Shul'ga, N.A. (1996). *Etnicheskaya samoidentifikatsiya lichnosti* [Ethnic identity self-identification]. Kiev : In-t sotsiologii NAN Ukrainy [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.09.2019
Прийнято до публікації 21.10.2019

Базіна Наталія Юрївна,
в.о. доцента кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії України
ім.П.І.Чайковського
ORSID <https://orcid.org/0000-0002-2737-8260>
nataliabazina@ukr.net

НОВІ АСПЕКТИ МУЗИЧНОЇ МОВИ У ТВОРЧОСТІ СЕРГІЯ ПРОКОФ'ЄВА ТА ЇХ ВИКОНАВСЬКА РЕЦЕПЦІЯ (НА ПРИКЛАДІ СОНАТИ ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО ОР. 80, №1)

Мета статті полягає в тому, аби шляхом аналізу виокремити традиційну і інноваційну складові музичної мови сонати ор.80 С. Прокоф'єва (зокрема, таких аспектів, як гармонія, фактура, ритм, синтаксична організація) та, спираючись на аргументацію художньої доцільності мовних новацій, запропонувати певні шляхи виконавського осягнення цього твору. **Методологія** дослідження поєднує загальнонаукові та специфічно музикознавчі методи. Серед загальнонаукових слід зазначити індуктивний та порівняльний методи, серед специфічно музикознавчих – метод музикознавчого та виконавського аналізу музичного твору. На основі порівняльного аналізу виконавських версій сонати С. Прокоф'єва для скрипки ор.80 зроблено узагальнення щодо характеру розуміння новацій музичної мови різними інтерпретаторами. Розглянуто наступні аспекти: оновлення ладогармонічних засобів, збагачення фактурних типів, взаємодія традиційних та нових принципів формотворення в жанрі сонати; виконавське бачення особливостей формотворення частин циклу. **Наукова новизна** полягає в тому, що конкретні інтерпретації розглянуті як проекція розуміння і відтворення виконавцями новацій музичної мови. **Висновки** дослідження полягають в тому, що мовні новації охоплюють різні композиційні рівні твору та є основою для переосмислення жанрової моделі сонати, зокрема, її композиційного алгоритму та способу розгортання драматургічного конфлікту. Розмежування традиційного та інноваційного в аспектах музичної мови є умовним, але перцепційно необхідним, допоміжним засобом, що створює в свідомості виконавця певні базові орієнтири, необхідні в побудові переконливої виконавської версії твору.

Ключові слова: музична мова, інтерпретація, творчість Сергія Прокоф'єва, соната для скрипки та фортепіано.

Базіна Наталія Юрївна, в.о. доцента кафедри камерного ансамблю Національної музичної академії України ім.П.І.Чайковського

Новые аспекты музыкального языка в творчестве Сергея Прокофьева и их исполнительская рецепция (на примере сонаты для скрипки и фортепиано ор. 80, №1)

Цель статьи состоит в том, чтобы путем анализа выделить традиционную и инновационную составляющие музыкального языка сонаты ор.80 С. Прокофьева (в частности, таких аспектов, как гармония, фактура, ритм, синтаксическая организация) и, опираясь на аргументацию художественной целесообразности языковых новаций, предложить определенные пути исполнительского постижения этого произведения. **Методология** исследования сочетает общенаучные и специфически музыковедческие методы. Среди общенаучных следует отметить индуктивный и сравнительный методы, среди специфически музыковедческих – метод музыковедческого и исполнительского анализа музыкального произведения. На основе сравнительного анализа исполнительских версий сонаты Прокофьева для скрипки ор.80 сделано обобщение о характере понимания новаций музыкального языка различными интерпретаторами. Рассмотрены следующие аспекты: обновление ладогармонических средств, обогащение фактурных типов, взаимодействие традиционных и новых принципов формообразования в жанре сонаты; исполнительское видение особенностей формообразования частей цикла. **Научная новизна** заключается в том, что конкретные интерпретации рассмотрены как проекция понимания и воспроизведения исполнителями новаций музыкального языка. **Выводы** исследования заключаются в том, что языковые новации охватывают различные композиционные уровни произведения и являются основой для переосмысления жанровой модели сонаты. В частности, ее композиционного алгоритма и способа развертывания драматургического конфликта. Разграничения традиционного и инновационного в аспектах музыкального языка является условным, но перцепционно необходимым, вспомогательным средством, что создает в сознании исполнителя определенные базовые ориентиры, необходимые в построении убедительной исполнительской версии произведения.

Ключевые слова: музыкальный язык, интерпретация, творчество Сергея Прокофьева, соната для скрипки и фортепиано

Bazina Natalia, Acting Assistant Professor of the department of chamber ensemble in the Ukraine Tchaikovsky National Academy

New Aspects of the Musical Language in the Works of Sergei Prokofiev and Their Performing Reception. (Sonata for violin and piano o. 80, №1 case study)

The purpose of the article are to isolate, by analysis, the traditional and innovative components of the sonata, to suggest certain ways of performing this work. **The methodology** combines general scientific and specifically musicological methods. Inductive and comparative methods should be mentioned among the general scientific methods, and the method of musicological and performative analysis of a musical work should be mentioned among the specifically musicological methods. Based on a comparative analysis of the performance versions of S. Prokofiev's sonata for violin op.80, a generalization on the nature of the understanding of the innovations of the musical language by different interpreters is made. The following aspects are considered: updating of harmonic means, enrichment of textural types, the interaction of traditional and new principles of shaping in the sonata genre, performing vision of peculiarities of forming parts of a cycle. **The scientific novelty** is thy specific interpretation that is considered as a projection of understanding and reproducing the innovations of musical language by the performers. **Conclusions** of the study are that linguistic innovations cover different compositional levels of the work and are the basis for rethinking the genre model of the sonata, in particular, its compositional algorithm and method of unfolding dramatic conflict. The distinction between traditional and innovative aspects of musical language is a conditional but perceptually necessary auxiliary tool that creates in the mind of the performer specific basic orientations required in the construction of a convincing performed version of the work.

Key words: musical language, interpretation, creativity of Sergey Prokofiev, sonata for violin and piano

Актуальність теми дослідження. Камерна творчість традиційно розглядається з двох протилежних сторін: як творча лабораторія і як особистий щоденник композитора. Бути лабораторією – означає стати полем впровадження стилістичних новацій, які, в силу слабкої кореляції з попереднім слухацьким досвідом, ускладнюють розуміння і сприйняття твору. З іншого боку, щоденниковий наратив передбачає певну відвертість, акцент на особистому художньому змісті. Парадоксальне поєднання змісту і засобів його втілення спричиняє той факт, що чимало камерних творів є комунікативним ребусом для виконавця, вирішити який можна тільки в результаті свідомого входження в нове коло стилістичних прийомів, розуміння художньої доцільності їх вибору. Це вимагає аналітичних, перцептуальних зусиль. Зазначене формально-змістове протиріччя стосується не лише камерних творів радикально-авангардного спрямування, але й тих, що можна вважати стилістично поміркованими. До подібних творів належить скрипкова соната С. Прокоф'єва op. 80 №1, що вважається класикою ХХ століття.

Аналіз досліджень і публікацій. Стилістику Скрипкової сонати С. Прокоф'єва розглядало чимало дослідників, але, як правило, побіжно, з метою обґрунтування певних теоретичних позицій: наприклад, В. Холопова [15] звертається до неї в монографії, присвяченій ритму ХХ сторіччя; В. Бобровський [1] – у своєму вченні про перемінність функцій музичної форми; Ю. Холопов [17] та М. Скорик [12] – в роботах, присвячених гармонії та ладу в творчості композиторів ХХ століття. Соната аналізувалася в монографіях, присвячених творчості С. Прокоф'єва (І. Мартинов [6] та І. Нєсть'єв [8]) та окремим жанрам в ній, зокрема камерній музиці (Я. Сорокер [14], А. Боярінцева [3] та І. Боровик [2]). З виконавських позицій твір аналізувався в роботах Я. Сорокера [13] та Й. Сігеті [11]. Окремі аспекти аналізу сонати можна знайти в інших роботах¹.

Мета даної статті полягає в тому, аби шляхом аналізу виокремити традиційну і інноваційну складові музичної мови сонати op.80 С. Прокоф'єва (зокрема, таких її аспектів, як гармонія, фактура, ритм, музичний синтаксис) та, спираючись на аргументацію художньої доцільності мовних новацій, запропонувати певні шляхи виконавського осягнення цього твору.

Виклад основного матеріалу. Методологічною основою дослідження є запропонована С. Шипом система музичної мови, в якій структурно осмислюються зміни, що відбуваються в музиці з плином часу. В термінології С. Шипа, зміни в музичній мові скрипкової сонати op. 80 С. Прокоф'єва відбуваються на рівні норми та узусу² тоді як мовний базис залишається незмінним і забезпечує наявність комунікаційних орієнтирів, що допомагають осягнути змістовну складову твору, попри ладові, ритмічні, фактурні новації. Розглянемо специфіку мовних змін на двох масштабно-композиційних рівнях сонати: від фрагменту окремої частини – до частини циклу. Дослідницька увага, таким чином, сконцентрована на таких моментах сонати: 1) на першій частині циклу, композиційну функцію якої переосмислено на вступну внаслідок заміни дієвого драматичного конфлікту на епічну оповідь; 2) на експозиції другої частини, в якій контраст головної та побічної партій втілено новітніми засобами мови (зауважимо принагідно, що сама наявність такого контрасту в другій, а не в першій частині також свідчить про переосмислення композиційних функцій всередині сонатного циклу).

Зазначені зміни в композиційному алгоритмі сонатної форми є прямим наслідком мовних новацій. Розуміння тісного зв'язку між мовно-стилістичним та композиційним рівнями організації музичному твору має потужні традиції в музикознавстві, на них ми наразі орієнтуємося. Зокрема, на тісному зв'язку між музичною мовою та композиційною організацією твору наголошує Н. Горюхіна, зазначаючи, що новий тип тематизму обумовлює нові способи його розгортання й веде до змін на рівні форми окремих частин та всього сонатного циклу [4,256-257]. Форма по відношенню до музичної мови є вищим рівнем організації, і суб'єктивний злам у ній є проекцією тих процесів, що відбуваються в мові. Перша скрипкова соната С. Прокоф'єва оп.80³ – глибоко філософський твір, з реалістичними образами-персонажами, пов'язаними з людиною в різних проявах її душевної сили, з відчуттям одночасності минулого і теперішнього, можливо, й майбутнього. Як у кожному по-справжньому глибокому творі, в сонаті містяться багаті можливості для виконавської інтерпретації [7,41-42], з різним трактуванням образів та висвітленням певних складових форми, тембровим забарвленням інструментів тощо. Нижче аналізуватимуться найбільш показові моменти виконавського прочитання оновленої музичної мови сонати, що їх можна відслідкувати в різних виконавських інтерпретаціях⁴. Звернемося до двох вище зазначених епізодів сонати.

1. Традиційне сонатне *allegro* у *першій частині* замінено на епічну розповідь, що має вступну функцію в масштабах циклу.⁵ З огляду на нетрадиційну композиційну функцію частини, нас цікавлять два питання: 1) яким чином можна поглибити виконавськими засобами так званий «розвинений вступ» [9,213]? 2) які ладові та ритмічні особливості сприяють оповідному характеру першої частини, створюючи образ, занурений у глибоку давнину?

Перша частина циклу (*Andante assai*, 107 тактів) – речитативна, епічно-оповідна, з драматичними сплесками в партії скрипки. Форма частини (*A-B-A-C-A-C-A*) подібна до куплетної. Я. Сорокер називає форму тричастинною з рисами рондо та варіаційності [14,56-57]. Твір починається в *фа мінорі* тихим звучанням в басах фортепіано темою, яка нав'язує до образів сивої давнини (матеріал *A*). На це вказує натуральний мінорний лад з використанням мелодичних і гармонічних квінт.⁶ Друга тема (*B*) з'являється в т.51, в основі її – скорботні інтонації. Одразу після викладу першої теми відбувається ряд мелодико-гармонічних модуляцій: з *фа мінору* до однотерцевого *фа-бемоль мажору*, *ре-бемоль мажору* та *ля мінору* де терція *ля бемоль* (трель в партії скрипки) є зниженим основним тоном, (т. 10). Така мелодична та ладова будова налаштує на описово-розповідний зміст частини з посиленням драматичним компонентом. Це яскраво відображено в інтерпретаціях у В. Рєпіна – Б. Березовського та у Г. Кремера – М. Аргеріх. В цих виконаннях перший відвертий емоційно кульмінаційний виплиск настає вже у т. 10, що в масштабі частини буде розширювати вступну функцію *Andante assai*. Кульмінація матеріалу *A* – т.39; у виконанні В. Рєпіна – Б. Березовського колосальне *cresc* до *ff* (т. 39) посилює трагічно-драматичний контекст, скрипка звучить, як останнє благання про допомогу. Цю кульмінацію І. Перлман – Вл. Ашкеназі подають людяно та драматично. На відміну від інших виконавських версій, в цьому виконанні це перша значна подія.

Наступний матеріал *B* з'являється з т. 51 (у явному *сі мінорі*): секундні ходи в партії скрипки (тт. 45-50) змінюються «зітханнями» висхідних терцій, кварт, секунд, які з т. 54 дзеркально відтворюються в партії фортепіано. Фактура перебирає на себе тематичні функції за відсутності явного тематизму. Це зумовлено змістом розділу: скорботні інтонації обох інструментів надають певне емоційне забарвлення. Контрастом до нього стає поява «трех ударів»⁷, що репрезентується в партії фортепіано у низькому регістрі (на тонах *сі-фа-сі*). В т. 57, скрипка, отримавши своєрідний енергетичний імпульс, продовжує більш інтенсивний розвиток даного тематичного матеріалу *B* з кульмінацією в т. 60. У виконанні В. Рєпіна – Б. Березовського після кульмінації (т. 39) до т. 45 відбувається згасання звуку. Інструменти набувають потойбічного звучання в матеріалі *B*, а «три удари» (в т. 57, т. 61) приголомшують і ніби повертають душу з небуття. У виконанні І. Перельмана – Вл. Ашкеназі трохи інакше будується драматургія цього розділу: як тихі скорботні благання звучить двоголосся скрипки (з т. 45), перші «три удари» з'являються здалеку (т.57), а другі неблаганно обрушуються на жалібні інтонації (т.61), останні «три удари» віддаляються в т. 67.

Новий матеріал *C* з такту 79 генетично пов'язаний з матеріалом *A*, але втілює інший образ і має інакше фактурне вирішення. Тема акордами на *p*, на відміну від початку, має світлий і трохи відчужений характер. Це підкреслено гармонією (натуральний *фа мінор*) та тихими (*con surd*, *pp*) пасажами скрипки *freddo*⁸. У такті 89-92 повертається матеріал *A* в партії фортепіано в початковому вигляді, але в контрапункті до нього звучить *pizz.* скрипки (*recitando*), що в поєднанні з темою є квінтесенцією початкового матеріалу *A*, як одночасне бачення всіх подій. Заключне проведення теми з т. 98 проводиться в якості епілогу.

У виконанні В. Репіна – Б. Березовського в розділі *C* акорди фортепіано і пасажі скрипки звучать ясно, скоріш, як відтворення спокійного пейзажу, ніж передача емоційного стану. Це відбувається за рахунок трохи більш рухливого темпу, ніж на початку. *Recitando pizz* скрипки з т. 89 у В. Репіна – емоційно-насичені та повертають в коло похмурих образів, останнє проведення теми йде в початковому темпі з ледь помітним уповільненням-завмиранням до кінця. У виконанні Г. Кремера – М. Аргеріх кришталево ясні акорди і ледве чутні пасажі скрипки в розділі *C* контрастують з гучними й опуклими *recitando pizz*, що нагадують про драматичні події. У цьому виконанні, як і у В. Репіна – Б. Березовського, підкреслена різниця матеріалів *A*, *B* і *C*. Це надає особистісного змісту музиці і нівелює вступну функцію *першої частини до другої*. У виконанні І. Перельмана – Вл. Ашкеназі розділ *C* має тихе і потойбічне звучання. Виконавці не розкривають до кінця сюжет твору (*першої частини*) – це дійсно, вступ до подальшої батальної та героїчної другої частини. У цьому виконанні *перша частина* має вступну функцію. Єдиний, невблаганний потік *Andante assai*, без явного поділу на епізоди, проходить перед слухачем як час з усіма трагічними, драматичними та фантазмагоричними подіями де «немов крізь серпанок століть вимальовуються потемнілі від часу суворі обличчя давнини» [8,406]. Як бачимо, шляхом більш яскравої подачі певних епізодів тексту, можна частково змінити вектор музичного розгортання, акцентуючи цілеспрямованість руху або перебування в контрастних емоційно-образних станах. Функцію першої частини як вступної у сонатно-симфонічному циклі підкреслюють такі виконавські засоби, як більш емоційна подача кульмінацій, посилення контрасту між епізодами, широке використання агогічних прийомів. Оповідному характеру частини сприяють ритм та лад. Дванадцяти-ступеневий діатонічний лад *C*. Прокоф'єва, що є одним з проявів його стилістичної винятковості, використовується композитором для трансформації образів та розвитку теми.

2. Друга частина *Allegro brusco* написана в сонатній формі. З огляду на традиційну форму частини, нас цікавитимуть два питання: як втілюється контраст обох енергійних, по суті, головної та побічної партій в нотному тексті та інтерпретаціях? Які новації мови використовуються композитором для подання змісту частини (експозиції)?

Зміст *другої частини* є типовим для перших частин циклу. Це дієве *сонатне allegro* з реалізацією контрасту головної та побічної партій. Жорстка головна партія втілює запекле протистояння. Побічна має таку ж емоційну насиченість, але є проявом позитивних сил. Не змінюючи темпу, динаміки, а за допомогою різного типу фактур та гармонії *C*. Прокоф'єв подає інший героїчний образ, що, вписується в шалений потік *Allegro brusco*. В експозиції основні теми поєднують дискретність (головна партія) і континуальність (побічна партія). В головній партії, що написана у репризній формі, основним мотивом є «три удари». На відміну від широкої пісенної побічної теми, партії інструментів у головній темі розгорнуті та ритмічно комплементарні. Брутальні мотиви на повторі тону, акорду (мажорний тризвук) перемежуються з фігураціями на акорді і складними багатозвуччями, що відносяться до поліакордів. Гармонічний зміст проступає через ладо-мелодичні формули. Агресивні переक्лики унісонів, що посилені великими септимами надають певного забарвлення музиці. Поступеневий рух мелодії побічної партії активізовано октавними, септимовими стрибками, які народжують експресію героїки, зазначену авторською ремаркою «*eroico*». Тема побічної партії проводиться скрипкою на «погодюваннях» фортепіано. Активізує інтонацію ладогармонічна сторона з швидкими тональними переходами через збільшенні, зменшенні звучання та септакорди.

Контраст головної і побічної партій по-різному втілюється виконавськими засобами в трьох варіантах інтерпретацій. У виконанні І. Перлмана – Вл. Ашкеназі темп більш стриманий, ніж у В. Репіна – Б. Березовського, що надає більшу вагу і ґрунтовність музиці. Саме в цьому виконанні, при збереженні єдиного руху, найбільшим чином проявляється драматургічний контраст головної та побічної партій. При всій епічності теми *eroico*, тембрально більш м'яко забарвлені баси роялю надають побічній темі інакший характер. У Г. Кремера – М. Аргеріх темп подібний до інтерпретації Репіна – Б. Березовського, але побічну партію вони виконують занадто, вільно, адже фактура (коливання чвертями у правій руці) не сприяє статиці. У виконанні В. Репіна – Б. Березовського суха та жорстка стрімка головна партія протиставлена широкій побічній з різноманітним тембровим забарвленням (в тому числі і за рахунок педалі), але без агогічних надмірностей. М. Аргеріх використовує багато педалі, що почасти змінює чисті барви, притаманні *C*. Прокоф'єву, і надає музиці експресивно-романтичного забарвлення.

Контраст головної та побічної партій реалізується за рахунок гармонії, ритму та фактурної організації. Втілення контрастності виконавськими засобами (артикуляція, педаль, агогіка, темброве забарвлення інструментів) в різних співвідношеннях відображається на результаті. В питанні традиційне – нове, головна партія є прикладом інноваційного: ритмічне втілення хаосу та запеклої боротьби, влучно

доповнюється гармонією. Побічна партія в цьому сенсі тяжіє до традиційності, деяка терпкість гармонії урівноважується, до певної міри, чіткою ритмічною організацією.

Наукова новизна пропонованого дослідження полягає у поєднанні теоретичного та інтерпретаційного підходів до твору, в обґрунтуванні вибору виконавських засобів з урахуванням співвідношення традиційних та інноваційних компонентів музичної мови; пропонується порівняльний аналіз кількох виконавських версій сонати.

Висновки. Сонату для скрипки та фортепіано ор.80 С. Прокоф'єва розглянуто з точки зору оновлення музичної мови та шляхів сприйняття авторських новацій інтерпретаторами. У фокусі уваги знаходяться мовні новації, які охоплюють різні композиційні рівні твору і є основою для переосмислення жанрової моделі сонати – її композиційного алгоритму та способу розгортання драматургічного конфлікту. В аналізованій Сонаті наявні наступні ознаки жанрової трансформації: 1) в першій частині – заміна драматичного контрасту на епічну оповідь, надання їй додаткової композиційної функції розгорнутого вступу, в якому зосереджено тематичне ядро твору; 2) в експозиції другої частини – втілення за допомогою нових мовних засобів контрасту головної та побічної партій, зсунення композиційного центру ближче до середини сонатного циклу. Доведено, що новації в Сонаті не зачіпають найбільш глибинного рівня музичної мови – базису, проте охоплюють «верхні» рівні музичної мови – узус та норму. Ладові, метро-ритмічні, мелодико-синтаксичні зміни не є руйнівними по відношенню до традиції, але такими, що розвивають та доповнюють її. Аналіз компонентів музичної мови, орієнтований на розмежування за критерієм «нове – традиційне» (попри відносність останнього), є дієвим засобом побудови переконливої виконавської версії твору, а також способом адаптації виконавця до живого процесу мовотворення в музиці.

Примітки

¹. Тут слід додати два дослідження, в яких зовсім мало, однак є цінні посилання на цей твір з системної точки зору. Див.: Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева [5], Холопов Ю. Фрагмент ранней версии книги «Музыкальные формы» [16].

² У роботі С. Шипа «Музыкальная речь и язык музыки»[18] автор визначає *базис* «як тезаурус музичних фонем, морфем і синтаксем, а також основні принципи їх функціонування в мовленні» [18,140]. Рівень базису змінюється повільно, фонема та морфема певний історичний проміжок часу залишаються незмінними. Базисом мови є «необхідні закономірності знакової організації музичної мови». Порушення принципів базису ведуть до змістовних втрат та дисфункції мовної дії. *Норму* вчений розуміє як проєкцію базису в умовах певного стилю. До сфери норми належать: конкретний тип звукового строю, ладової, гармонічної, фактурної, динамічної організації, а також принцип висловлювання та «дистрибутивні характеристики фонем та морфем» [18,141]. Функціонування мови передбачає не тільки виконання норми, але і її порушення, що додає мові художньої виразності. Порушення в сфері узусу більш сприйнятливий для слухача, та сприйматися як оригінальність, наприклад, використання не характерних для даного жанру чи інструменту прийомів.

³. Створена у 1938 – 1946 роках, в музикознавчій літературі розглядається як яскравий взірць стилю С. Прокоф'єва, з притаманними йому рисами неокласицизму та конструктивізму.

⁴. У дослідженні використані записи В. Рєпіна – Б. Березовського (1995р.), І. Перлмана – Вл. Ашкеназі (1969р.), Г. Кремера – М. Аргеріх (1991 р.)

⁵. Е. Денисов зазначає неодноразове використання композитором зміщення центру на другу частину у сонатно-симфонічному циклі [5,166-167].

⁶. Мотив чистої низхідної квінти, що з'являється з самого початку, Я. Сорокер називає лейтінтонацією не тільки частини, а й всієї сонати [15,57]

⁷. Важливим конструктивним та образним елементом частини (і всієї сонати) є мотив «трьох ударів», як називає його Я. Сорокер (т-т-57,61, 67-68 відзвуки цього мотиву), як рок на тлі скорботних стогонів-голосінь.[14,57]

⁸. «Характерною особливістю музики Прокоф'єва є використання гамоподібних рухів для вираження настрою, емоційної атмосфери. Його вказівка «freddo» (холодно) дає нам уявлення про той фантастичний настрій, який він хотів створити, відводячи скрипці головну роль в такий важливий в музичному відношенні момент» [11,134].

Література

1. Бобровский В. О переменности функций музыкальной формы. М.: Музыка, 1970. С.227
2. Боровик І. С. Прокоф'єв. Камерно-інструментальна творчість. *Виконавське музикознавство*. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2009. Вип. 82. С.227-236.
3. Бояринцева А.А. Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. Проблема стиля. *Авто-реферат диссертации*. Нижний Новгород. 2008 <http://cheloveknauka.com/kamerno-instrumentalnye-ansambli-s-prokofieva-problema-stilya#ixzz5jplCPa8d> (дата звернення: 04.04.2019)
4. Горюхина Н.А. Эволюция сонатной формы. Киев: Музична Україна, 1970. 318с.
5. Денисов Э. Сонатная форма в творчестве Прокофьева. *С.С. Прокофьев. Статьи и исследования*. М.: Музыка, 1972. С.165-184.
6. Мартынов И. Сергей Прокофьев. М.: Музыка, 1974. 558с.
7. Москаленко В.Г. Творческий аспект музыкальной интерпретации. Киев. 1994. 157с.

- 8.Нестьев И. Жизнь и творчество Сергея Прокофьева. М.: Музгиз, 1957,-528с.
- 9.Прокофьев о Прокофьеве. Статьи и интервью. Составитель Варунц В.П. М.: «Советский композитор», 1991.285с.
- 10.Прокофьев С. Материалы. Документы, Воспоминания. М.:Госмузиздат, 1961.-Изд-е 2-е,доп.-708с.
- 11.Сигети Ж. Воспоминания. Заметки скрипача. М.: Музыка, 1969.-306с.
- 12.Скорик М.М. Ладовая система С.Прокофьева. К.: Музична Україна, 1969.-100с.
- 13.Сорокер Я. Музыкальное исполнительство. Давид Ойстрах – интерпретатор Прокофьева, М.: 1976 №9, С.3-23
- 14.Я.Сорокер Камерно-инструментальные ансамбли С. Прокофьева. «Советский композитор», М.- 1973. 104с
- 15.Холопова В.Н. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века.М.: «Музыка»,1971.304с.
- 16.Холопов Ю. Фрагмент ранней версии книги «Музыкальные формы» по рукописи из архива Ю.Н.Холопова <http://www.kholopov.ru/hol-gondo.pdf> (дата звернення:4.04.2019) С. 216
- 17.Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. М.: Музыка, 1967.477с.
- 18.Шип С. Музыкальная речь и язык музыки.Одесса: Одес. гос. консерватория им. А. В. Неждановой. 2001.295с.

References

- 1.Bobrovsky, V. (1970). *On the variability of the functions of the musical form*. [O peremennosti funktsiy muzykal'noy formy]. Moscow: Muzyka, 227 p. [in Russian].
- 2.Borovik, I. (2009) *S Prokofiev. Chamber-instrumental creativity*. [S.Prokofiev. Kamerno-instrumentalna tvorchist]. Performing Musicology. Collection of articles. Scientific Bulletin of NMAU. Tchaikovsky [Vikonavske muzykoznavstvo. Zbirka statei. Naukovyi visnyk NMAU im. P.I.Chaikovskoho], (Vol. 82) P.227-236. [in Ukrainian].
- 3.Boyarintseva, A.A. (2008) *Chamber-instrumental ensembles of S. Prokofiev. Style problem*. [Kamerno-instrumental'nye ansambli S. Prokof'eva. Problema stilja]. Auto-abstract of thesis. Nizhny Novgorod. 2008 <http://cheloveknauka.com/kamerno-instrumentalnye-ansambli-s-prokofieva-problema-stilya#ixzz5jplCPa8d> (meat date: 04.04.2019) [in Russian].
- 4.Goryukhina, N.A (1970). *The evolution of the sonata form*. [Jevoljucija sonatnoj formy]. Kiev: Muzychna Ukraina, 318 p. [in Russian].
- 5.Denisov, E. (1972) *Sonata form in the work of Prokofiev*. [Sonatnaja forma v tvorchestve Prokof'eva.] S.S. Prokofiev. Articles and studies. [S.S.Prokof'ev. Stat'i i issledovaniya] Moscow: Muzyka, P.165-184. [in Russian]
- 6.Martynov, I.(1974) *Sergey Prokofiev*. [Sergej Prokofev] Moscow: Muzyka, 558 p. [in Russian]
- 7.Moskalenko, V.G. (1994) *The creative aspect of musical interpretation*. [Tvorcheskij aspekt muzykal'noj interpretacii]. Kiev, 1994.157p. [in Russian]
- 8.Nestyev, I. (1957) *Life and work of Sergei Prokofiev*. [Zhizn' i tvorchestvo Sergeja Prokof'eva]. Moscow: Muzygiz, 528p. [in Russian]
- 9.Varunts, V.P. (editor compiled) *Prokofiev about Prokofiev. Articles and interviews* (1991) [Prokof'ev o Prokof'ev. Stat'i i interv'ju]. Moscow: "Soviet composer", 285p. [in Russian]
- 10.Prokofiev, S. (1961) *Materials. Documents, Memoirs*. [Materialy. Dokumenty, Vospominaniya] Moscow: Gosmuzizdat, 2-nd, ext.708p. [in Russian]
- 11.Szigeti, G.(1969) *Memoirs. Notes of a violinist*. [Vospominaniya. Zаметki skripacha].Moscow: Muzyka, 306p. [in Russian]
- 12.Skorik, M.M. (1969) *Lad system of S. Prokofiev*. [Ladovaja sistema S.Prokof'eva] Kiev: Muzychna Ukraina, 100p. [in Russian].
- 13.Soroker, Ya. (1976) *David Oistrakh - Prokofiev's interpreter* [David Ojstrah – interpretator Prokof'eva]. Musical performance. Moscow. No. 9, P.3-23[in Russian]
- 14.Soroker, Ya. (1973) *Chamber-instrumental ensembles of S. Prokofiev*. [Kamerno-instrumental'nye ansambli S.Prokof'eva.] Moscow: Sovetskij kompozitor,104p. [in Russian].
- 15.Kholopova, V.N.(1971) *Questions of rhythm in the work of composers of the twentieth century*. [Voprosy ritma v tvorchestve kompozitorov XX veka].Moscow: Muzyka, 304p. [in Russian].
- 16.Kholopov, Yu. *Fragment of an early version of the book "Musical Forms" from a manuscript from the archive of Yu.N. Kholopov* <http://www.kholopov.ru/hol-rondo.pdf> (date of death: 04.04.2019) [in Russian].
- 17.Kholopov, Yu. (1967) *Modern features of Prokofiev's harmony*. [Sovremennye cherty garmonii Prokof'eva]. Moscow: Muzyka, 477p. [in Russian].
- 18.Ship, S. (2001) *Musical speech and the language of music*. [Muzykal'naja rech' i jazyk muzyki] Odessa: Odessa. state Conservatory named after A.V. Nezhdanova, 295p. [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 17.09.2019

Прийнято до публікації 28.10.2019