

МРНТИ 18.45.01
УДК 786.2

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.46

Р. Шайхутдинов¹

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

ORCID ID 0000-0002-3406-7620

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

(Москва, Россия)

А. Румянцев²

Московский государственный институт музыки им. А.Г. Шнитке

ORCID ID 0009-0006-5933-7726

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

(Москва, Россия)

МУЗЫКА БАЛЕТА НА ФОРТЕПИАНО: «РОМЕО И ДЖУЛЬЕТТА» СЕРГЕЯ ПРОКОФЬЕВА В АВТОРСКОЙ ТРАНСКРИПЦИИ

Аннотация

Настоящая статья посвящена изучению и осмыслению транскрипторских особенностей авторской фортепианной версии балета «Ромео и Джульетта» Сергея Сергеевича Прокофьева (1891-1953 гг.). Сфера оркестровых переложений – особая область творчества пианистов – как исполнителей, так и авторов транскрипций.

Маска и живое человеческое лицо, «театр представления» и «театр переживания», бутафорский пафос и лирическая исповедь, сарказм и философская рефлексия – суть напряженной антитезы многих сочинений Прокофьева.

На основе анализа пьес цикла авторы приходят к выводу о том, что транскрипции балета «Ромео и Джульетта» являются приближенным к оригиналу переложением и демонстрируют традиционную технику фактурных преобразований, основанную на преобладающих приемах адаптации и редукции. Многообразие оркестровых тембров отражено в партии фортепиано в подробно выписанных штрихах, динамических нюансах, использовании характерных интонаций и приемов звукоизобразительности. Фактура транскрипций очень пианистична и дает яркое представление об индивидуальном стиле Прокофьева-пианиста.

Ключевые слова

фортепианная транскрипция, балет, оркестровая фактура, исполнительская практика, музыкальная драматургия, пианистическая техника.

Для цитирования

Шайхутдинов, Р., Румянцев, А. 2025. Музыка балета на фортепиано: «Ромео и Джульетта» Сергея Прокофьева в авторской транскрипции. Научный журнал "Arts Academy", № 1(13): 46–63.

FTAXP 18.45.01
ӘЖ 786.2

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.46

Р. Шайхутдинов¹

А. Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институты

ORCID ID 0000-0002-3406-7620

E-mail: shaykhutdinovrr@schmittke.ru

(Мәскеу, Ресей)

А. Румянцев²

А. Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институты

ORCID ID 0009-0006-5933-7726

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

(Мәскеу, Ресей)

ФОРТЕПИАНОДАҒЫ БАЛЕТ МУЗЫКАСЫ: СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВТІҢ АВТОРЛЫҚ ТРАНСКРИПЦИЯСЫНДАҒЫ «РОМЕО МЕН ДЖУЛЬЕТТА»

Аннотация

Бұл мақала Сергей Сергеевич Прокофьевтің (1891-1953 жж.) «Ромео мен Джульетта» балетінің авторлық фортепианолық транскрипциясының ерекшеліктерін зерттеуге және түсінуге арналады. Оркестрлік транскрипциялар саласы – орындаушылар мен транскрипция авторлары үшін пианистердің шығармашылығында ерекше орын алады.

Маска мен тірі адамның беті, «көрініс театры» мен «уайым театры», бутафорлық пафос пен лирикалық тәубе, сарказм мен философиялық рефлексия – Прокофьевтің көптеген шығармаларының күрделі антипозициясының мәні.

Цикл шығармаларының талдауы негізінде авторлар «Ромео мен Джульетта» балетінің транскрипцияларының түпнұсқаға жақын трансформация екенін және бейімдеу мен қысқартудың басым әдістеріне негізделген дәстүрлі фактурлық өзгерістер техникасын көрсететінін қорытындылайды. Оркестрлік тембрлердің алуан түрлілігі фортепиано партиясында егжей-тегжейлі жазылған штрихтар, динамикалық нюанстар, өзіндік интонациялар мен дыбыстық бейнелеу әдістерін қолдану арқылы көрініс табады. Транскрипциялардың фактурасы өте пианистік болып табылады және Прокофьевтің пианист ретіндегі жеке стилін айқын көрсетеді.

Түйінді сөздер

фортепианолық транскрипция, балет, оркестрлік фактура, орындаушылық тәжірибе, музыкалық драматургия, пианистік техника.

Дәйексөз үшін

Шайхутдинов, Р., Румянцев, А. 2025. Фортепианодағы балет музыкасы: Сергей Прокофьевтің авторлық транскрипциясындағы «Ромео мен Джульетта». Arts Academy ғылыми журналы №1(13): 46–63.

RSTI 18.45.01
UDC 786.2

DOI 10.56032/2523-4684.2025.1.13.46

R. Shaikhutdinov¹

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke

ORCID ID: 0000-0002-3406-7620

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

(Moscow, Russia)

A. Rumyantsev²

Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke

ORCID ID 0009-0006-5933-7726

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

(Moscow, Russia)

MUSIC OF THE BALLET ON PIANO: "ROMEO AND JULIET" BY SERGEY PROKOFIEV IN THE AUTHOR'S TRANSCRIPTION

Annotation

This article is dedicated to the study and reflection on the transcriptional features of the author's piano version of the ballet "Romeo and Juliet" by Sergey Sergeevich Prokofiev (1891-1953). The field of orchestral transcriptions is a special area of creativity for pianists – both performers and authors of transcriptions.

The mask and the living human face, the "theater of representation" and the "theater of experience", the theatrical pathos and lyrical confession, sarcasm and philosophical reflection – the essence of the intense antithesis of many of Prokofiev's compositions.

Based on the analysis of the cycle's pieces, the authors conclude that the transcriptions of the ballet "Romeo and Juliet" are a close approximation to the original arrangement and demonstrate a traditional technique of textural transformations based on prevailing methods of adaptation and reduction. The variety of orchestral timbres is reflected in the piano part through carefully written articulations, dynamic nuances, the use of characteristic intonations, and sound-imagery techniques. The texture of the transcriptions is very pianistic and provides a vivid representation of Prokofiev's individual style as a pianist.

Key words

piano transcription, ballet, orchestral texture, performance practice, musical dramaturgy, pianistic technique.

Cite

Shaikhutdinov R., Rumyantsev A. 2025. The symbolism of Nikolai Medtner's «Fairy tales» on the example of «Fairy tales» op.8 no.1. Arts Academy Scientific Journal, no. 1(13): 46–63.

Введение. Среди многообразия транскрипций, созданных пианистами в XX столетии, особой художественной ценностью обладают те, объектами которых послужили подлинные шедевры мирового музыкального искусства. К таким шедеврам несомненно относится триада поздних балетов Сергея Прокофьева – «Золушка»⁷ (1935 г.), «Ромео и Джульетта»⁸ (1938 г.), «Сказ о каменном цветке»⁹ (1954 г.).

Инструментальная транскрипция подразумевает воссоздание произведения в новой системе выразительных средств, в новом художественно-эстетическом контексте с сохранением некоего первоначального ядра и формальной структуры. «Задача транскрипции – по возможности сохраняя стиль произведения, передать характер звучности другими средствами» – пишет С.Е. Фейнберг (Фейнберг 1969, 41).

Наиболее обширную область концертных фортепианных транскрипций составляет сфера переложений оркестровых сочинений. Звуковой потенциал фортепиано раскрывается здесь во всем многообразии интонационных и

фактурных решений, создающих убедительные акустические иллюзии. «Эта артистичность инструмента базируется на развитом и тонко дифференцированном ассоциативно-тембровом мышлении» (Бородин 2006, 159).

Материалы и методы исследования. В ходе исследования использованы следующие материалы:

- оригинальные партитуры балета «Ромео и Джульетта» С. Прокофьева.

- фортепианные транскрипции произведений Прокофьева.

- исследования в области фортепианной транскрипции, включая работы Фейнберга, Долинской, Бородина.

- исполнительская практика транскрипций Прокофьева.

Методы исследования включают анализ нотных текстов, сравнительный анализ различных транскрипционных приемов, а также изучение исполнительской практики и критической литературы. Особое внимание уделено фактурному анализу фортепианных переложений и их соответствию оригинальной партитуре.

⁷ Прокофьев, С. Десять пьес из балета «Золушка»: для фортепиано. Соч. 97. – СПб.: Композитор, 2002. 36 с.

⁸ Прокофьев, С. Десять пьес из балета «Ромео и Джульетта»: переложение для фортепиано автора. – СПб.: Композитор, 2016. 64 с.

⁹ Балет «Каменный цветок» («Сказ о каменном цветке») (ор. 118)// Общероссийская медиатека «Нотный архив Бориса Тараканова». Первое бесплатное нотно-музыкальное собрание в русском Интернете. // <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsij/balet-skaz-o-kamennom-tsvetke-op-118/>

Обзор литературы по теме. Тема фортепианных транскрипций балетных сочинений рассматривается в работах С.Е. Фейнберг, Е.Б. Долинской, Б.Б. Бородина, которые анализируют технику переложений, их художественную ценность и влияние на исполнительскую традицию.

Фейнберг подчеркивает, что «задача транскрипции – по возможности сохраняя стиль произведения, передать характер звучности другими средствами» (Фейнберг 1969, 14). Долинская рассматривает театр С.Прокофьева в контексте его ритмических и тембровых решений, а Б.Бородин предлагает комплексный подход к феномену фортепианной транскрипции, исследуя его как явление исполнительской культуры.

Исследователи отмечают, что балетная музыка Прокофьева обладает уникальной пластичностью, что позволяет эффективно адаптировать ее для исполнения на фортепиано без потери художественной выразительности. Оркестровые тембры передаются за счет точного выбора артикуляции, регистровых решений и педализации.

Опера и балет как синтетические музыкальные жанры предоставляют замечательные художественные возможности для переосмысления в рамках фортепианной транскрипции: целостные переложения в виде клавиров служат практическим целям распространения или разучивания во

время репетиционного процесса; отдельные наиболее яркие театральные номера становятся материалом для концертных обработок. Музыкально-сценическая драматургия и пластическая выразительность театрального действия претворяются в транскрипциях средствами фортепианной инструментовки, звукоизобразительности фактуры, в свободной компоновке фрагментов формы, новом расставлении образно-смысловых акцентов.

Поздние балеты Прокофьева относятся к наиболее ярким и зрелым сочинениям композитора в области музыкального театра. Каждый из балетов обладает собственной драматургией, жанровым своеобразием и звуковой поэтикой – балет-трагедия «Ромео и Джульетта», неоклассический балет-сказка «Золушка», эпический балет-поэма «Каменный цветок».

Основными номерами в поздних балетах композитора являются вариации (в качестве сольных или ансамблевых номеров), разнохарактерные танцы (танцы с участием второстепенных героев, привносящие национальный и жанровый колорит), сюиты танцев (в том числе старинных), номера активного внешнего действия и номера внутреннего психологического действия, номера – симфонические итоги. Прокофьев неоднократно подчеркивал главенствующую роль

музыки в балетном спектакле и требовал от хореографов-постановщиков неукоснительного выполнения комментариев и ремарок оркестровой партитуры. «Уже на фазе предслышания новых композиций синкретизм, свойственный музыкальному и драматическим театрам, а также кинематографу, способны были обострить врожденное композитору чувство сцены», – тонко подмечает Е.Б. Долинская (Долинская 2012, 312).

Музыка прокофьевских балетов осязаемо пластична, она выражает динамизм и упругость движения, передает «звуковую жестикуляцию» (И.В. Нестьев), при сквозной процессуальности развития словно иллюстрирует череду самостоятельных выразительных кадров, «передает в каждое новое мгновение остановившийся образ: не движение, но его результат», как указывает С.Е. Фейнберг (Фейнберг 1969, 137). Однако композитор стремится преодолеть возможную сценическую статику и насыщает живописные характеристики героев способностью к развитию и трансформации, заостряет ритмоинтонационные контрасты полярных образов. Поиск и нахождение выразительного музыкального эквивалента для пластического действия, органичное слияние музыки и танца – важнейшая задача, мастерски реализованная Прокофьевым.

Поток внутренней энергии, организующий музыкальный и пластический ряды, связан с особым мастерским владением временем, управлением метроритмом, ощущением пульса и дыхания музыкальной материи. В четкой ритмической организации балетной музыки проявляется волевая дирижерская натура Прокофьева. «В театре Прокофьева создание пластических образов задается не только метром и мелодической линией, но и ритмоинтонацией, прямо или косвенно связанной с первичными признаками жанра. Сам характер жеста, походки героя обычно predeterminedены ритмикой, типом метрики, характером акцентности, исторически сопутствующими конкретному танцу» – указывает Е.Б. Долинская (Долинская 2012, 248).

Обновление и индивидуальное переосмысление традиционных жанров, создание их различных модификаций стали неотъемлемой частью творческого метода Прокофьева. «Каждое произведение – это, по существу, новое музыкальное изобретение» – размышляет композитор (Прокофьев 2007, 96). Балет-сюита «Стальной скок», балет-притча «Блудный сын», балет-симфония «Ромео и Джульетта», балет-сказка «Золушка», балет-поэма «Каменный цветок» – всё это удивительные по цельности сплавы различных жанров и образов.

Калейдоскопичность, стремительная смена картин, карнавальность составляют важнейшую сторону дарования Прокофьева. Дух театральности в его творчестве, как уже было сказано выше, пронизывает многие нетеатральные музыкальные жанры, а принцип свободной монтажности чередующихся кадров-эпизодов способствует восприятию музыки как увлекательной киноленты. Чередование маски и живого человеческого лица, «театра представления» и «театра переживания», бутафорского пафоса и лирической исповеди, сарказма и философской рефлексии составляют напряженную антитезу многих сочинений композитора. В театре Прокофьева наряду с весельем и гротеском находят выражение подлинный трагизм и духовная сила личности. Герои Прокофьева подкупают своей искренностью и свежестью чувств, скульптурной отточенностью характеров, остротой и незаурядностью мироощущения. Проявление ярких и характерных образов-символов в различных сочинениях Прокофьева сходно с жизнью театрального персонажа. К такого рода «универсальным» героям следует отнести Меркуцио, предшественником которого можно считать Труффальдино из оперы «Любовь к трем апельсинам».

Мощным выразителем театрального мышления композитора

является оркестр. Внимание к деталям, нюансам артикуляции и агогики подробно отражены в авторских ремарках в партитуре, клавир включает в себя многочисленные ссылки на оркестровый прототип и аппликатурные рекомендации, влияющие на воспроизведение инструментального прообраза.

Каждое симфоническое сочинение Прокофьева – это «индивидуальный тембровый проект» (Е.Б. Долинская) с индивидуальным составом исполнителей и драматургически обусловленными звуковыми решениями. Интересно, что при создании некоторых сочинений для драматического театра Прокофьев специально знакомился с акустикой зала и учитывал ее особенности при сочинении. Композитор также всегда учитывал возможности и состав конкретного театрального оркестра.

Результаты исследования.

Лирико-драматический балет «Ромео и Джульетта» – одно из мастерских музыкальных воплощений трагедии Шекспира. Балет в четырех действиях и девяти картинах был написан в 1935–1936 годах. Авторами либретто стали С. Радлов, А. Пиотровский, Л. Лавровский, С. Прокофьев; первым балетмейстером-постановщиком – Л. Лавровский. Последующие постановки осуществили Д. Кранко, К. Макмиллан, Р. Нуриев.

Широта и интенсивность симфонического развития балета во

многим сходны с драматическим симфонизмом Чайковского с его возвышенной трагедийностью, духовной чистотой и пронзительным лиризмом. Симфоническая насыщенность и мелодическое богатство были продиктованы глубиной и рельефностью образов, воплощенных в хореографической драме. В этом отношении нам особенно близко высказывание Т.Б. Сидневой: «В Прокофьеве есть нечто близкое художникам Возрождения – творческий универсализм и упоение жизнью с ее красочностью, многогранностью, с ее синтезом материального и духовного начал» (Сиднева 2024, 16).

Живописная ренессансная атмосфера Италии воплотилась в изысканной элегантной звуковой картине, сочетающей классическую ясность фактуры и современные выразительные средства. «В балете проявилась высокая степень кристаллизации стиля. Мелодические интонации, гармония, оркестровое письмо отмечены чертами новой простоты, которая наконец была обретаена композитором» – пишет И. Мартынов (Мартынов 1974, 341). Выразительность интонационной природы прокофьевского письма с его свободными тональными отклонениями, сменой метра, прихотливыми акцентами и «обманными» кадансами способствовала музыкальному воплощению определенного типа

движения. «Индивидуальность образа в понимании Прокофьева – это прежде всего особенность его движений – физических или, как говорил сам композитор, «движений души» (Прокофьев 2007, 73). Балет «Ромео и Джульетта» представляет богатую палитру «портретов-движений», а также звуковые характеристики движений групп персонажей или ситуаций. Движение мастерски выражается композитором как через характер мелодии (например, скачкообразная полетная тема Джульетты-девочки), так и через метроритм (например, мерный пульс четвертями в теме патера Лоренцо). Сочетание различных типов движения представляет сложный музыкально-сценический контрапункт, способствующий динамичному сквозному развитию балета. Прокофьев представляет собственное прочтение шекспировского текста, углубляя заложенные в литературной первооснове образные контрасты и во многом продолжая, тем самым, традиции театральной драматургии Мусоргского.

Десять фортепианных пьес-транскрипций «Ромео и Джульетта» ор. 75 были созданы в 1937 году на основе двух симфонических сюит из балета ор. 64 bis и ter (впоследствии была написана третья симфоническая сюита ор. 101). Успешно исполнявшиеся транскрипции (наряду с симфоническими сюитами) способствовали популяризации

музыки балета, тем самым, подготавливая его постановку, состоявшуюся в 1938 году в Праге и в 1940 году в Ленинграде.

Пьесы ор. 75 передают ключевые образы балета, его основную атмосферу, сюжетную линию и характерные ситуации, воплощая их в фортепианной транскрипции «композитор показал в фортепианной транскрипции почти всю сущность балета, его главные образы, определяющие ситуации, бытовой фон и даже, в известной степени, его сюжетную канву» (Савкина 2022, 103).

Пьесы были составлены композитором из фрагментов клавиров симфонических сюит и представляют собой отредактированный музыкальный материал, адаптированный к особенностям исполнения на фортепиано. Примечательно, что многие симфонические произведения Прокофьев сочинял сначала как двуручный клавир, затем продумывал и обозначал оркестровку, после чего создавал симфонические партитуры. В этом, наряду с блестящим пианистическим дарованием Прокофьева, видится причина пианистичности фактуры его оркестровых произведений (Шайхутдинов и Румянцев 2024а).

Из первой сюиты в фортепианный цикл вошли следующие номера: №1 «Народный танец» (2 д., 3 картина балета), №2 «Сцена» («Улица просыпается» из 1 д., 1 картины), №4

«Менуэт» («Съезд гостей» из 1 д., 2 картины), №5 «Маски» (1 д., 2 картина балета). Из второй сюиты были взяты: №2 «Джюльетта-девочка» (1 д., 2 картина балета), №1 «Монтекки и Капулетти» («Танец рыцарей» из 1 д., 2 картины), №3 «Патер Лоренцо» («Ромео у Патера Лоренцо» из 2 д., 4 картины), №6 «Танец антильских девушек» («Танец девушек с лилиями» из 3 д., 8 картины балета), №5 «Ромео и Джульетта перед разлукой» (четыре фрагмента балета: «Ромео в спальне Джульетты» из 3 д., 6 картины; «Прощание перед разлукой» из 3 д., 6 картины; «Интерлюдия» из 3 д., 6 картины и «Джюльетта одна» из 3 д., 8 картины). Образ Меркуцио, отраженный в симфонической сюите в сцене «Смерть Тибальда», также получил воплощение в пьесах ор. 75 – в фортепианной транскрипции сольного номера «Меркуцио» (из 1 д., 2 картины балета).

Прокофьев определил известную последовательность фортепианных пьес-транскрипций по принципу контраста. Порядок номеров в целом отражает драматургическую логику балета, однако каждая транскрипция представляет собой самостоятельную законченную картину и может исполняться отдельно или в сочетании с другими пьесами опуса.

Цикл открывает «Народный танец». Бодрое движение в духе тарантеллы рисует жанровую картину народного гуляния, которая была избрана композитором в качестве яркого и

жизнеутверждающего пролога к последующим пьесам. Фортепианная транскрипция полностью воплощает дух праздничности и веселья, наполняющий сценическое действие балета, и является концентрированным пересозданием красочной многослойной симфонической партитуры.

«Народный танец» следует структуре одноименного номера из первой симфонической сюиты, однако имеет расхождения с оригинальной партитурой балета. Транскрипция с большой точностью иллюстрирует оркестровую фактуру, что отчасти сближает ее с клавирным переложением. Используемые приемы адаптации и редукции¹⁰ связаны с достижением большей пианистичности и технического удобства. Адаптация находит выражение в преобразовании аккомпанеента, выборе удобного гармонического расположения разложенных аккордов в левой руке. Примером редукции может служить преобразование одновременных виртуозных пассажей у разных

инструментов в двухголосную фортепианную фактуру, отражающую основную идею противодвижения голосов (т. 81).

Фактура «Народного танца» отличается четкой дифференциацией пластов, прозрачностью, отточенностью линий. Редукция некоторых подголосков или длинных нот (у духовых инструментов) позволяет «компактно» распределить фактуру между руками. Лаконизм, ясность и графичность изложения соответствуют пианистическому стилю самого Прокофьева.

Одной из примечательных деталей переложения является мастерское воплощение на фортепиано ритма как центрального выразительного средства, организующего партитуру. Упругая пульсация, поддерживаемая в оркестре ударными инструментами, рельефные затакты, сопряжение сильных и слабых долей придают движению мерность и чеканность. В фортепианной версии ритмическая пульсация часто переходит в партию левой руки, выполняющей дирижерскую функцию. Здесь, в

¹⁰ При анализе транскрипций мы пользуемся терминологией, подробно разработанной в трудах Б.Б. Бородина: адаптация проявляется в практическом приспособлении к техническим и акустическим возможностям нового инструмента (в нашем случае – фортепиано); редукция заключается в изъятии отдельных фрагментов формы или элементов фактуры, что часто встречается при переложении симфонических партитур для фортепиано или при создании повторных облегченных редакций; амплификация проявляется в усложнении, разрастании фактуры

или формы оригинального сочинения (по мнению Г.М. Когана, в некоторых случаях амплификация необходима для «компенсации» утраченной инструментальной или вокальной природы оригинального сочинения); конверсия означает «передачу оркестровых звучаний при помощи фортепианной инструментовки», метод конверсии не просто приспособливает оркестровую звучность к возможностям фортепиано, а предполагает нахождение собственного звукового аналога, «фортепианного эквивалента» [2].

отличие от партитуры, композитор чередует октавный и унисонный басы, подчеркивая таким образом первую долю или затакт. Для заострения ритмической выразительности затактового мотива главной темы Прокофьев местами редуцирует триольный аккомпанемент, благодаря чему создается эффект танцевальных прыжков.

Сцена («Улица просыпается») продолжает жанрово-бытовую линию. Транскрипция точно воплощает форму и фактуру оригинала, отражает темповые изменения заключительного раздела (*poco più animato* и *poco più sostenuto*). Многообразие штриховых решений в фортепианной партии воссоздает оркестровый колорит, рисуя теплые краски итальянского утра: так уже в первой теме штрихи в левой руке отражают специфическую фаготовую атаку звука, а мягкое сопровождение струнных, близкое щипковому звучанию мандолины, воплощает лаконичная партия правой руки (тт. 1–11).

При проведении темы (в оркестре у гобоя и ксилофона) автор переносит ее в фортепианном изложении на октаву выше, сопровождая верхний голос ремаркой *staccatissimo*.

Интересно дополнение фортепианной версии авторской ремаркой *pochissimo calando* в конце пьесы, соответствующей постепенному затиханию темы в оркестре.

Менуэт, по форме следующий оркестровому прообразу симфонической сюиты, по отношению к оригинальной партитуре балета может служить образцом редукции фрагментов формы.

Массивная фактура, рисующая галантную церемонию съезда гостей на бал, в фортепианном изложении распределена между тремя рельефными звуковыми пластами. Многие фактурные решения пьесы соотносятся с требованиями пианистичности: например, партия правой руки изложена в пределах одной октавы (в партитуре перекличка флейты и тромбонов в разных октавах) при перекрестном движении левой руки (переложение партии арфы) (тт. 12–19).

В другом случае для пианистического удобства композитор переносит басы («соль») на восьмую раньше, перераспределяя следующий затем аккорд между двумя руками (тт. 55–57).

Благодаря подробно выписанным динамическим нюансам (проставленным в каждом двух-трех тактах), акцентам и характерным коротким «вилочкам» в фортепианной транскрипции воплощено богатство оркестровых тембров, противопоставления различных групп инструментов, выстроенность драматургического целого. Динамика как формообразующий фактор играет одну из первостепенных ролей как в

симфоническом, так и в фортепианном изложении номера.

«Джульетта-девочка» – одна из самых трогательных пьес цикла. Многогранность и подвижность образа героини раскрываются в музыкальном портрете, состоящем из трех контрастных, но взаимодополняющих друг друга тем. Звуковое пространство симфонической картины адекватно воплощается в фортепианных звучностях, сохраняя обаяние и сердечность образа Джульетты. Автор в точности пересоздает форму подлинника, снабжая каждый контрастный эпизод соответствующими партитуре темповыми и метрономическими обозначениями. Агогические указания и уточнения характера в фортепианной партии раскрывают тончайшие душевные движения героини, интенсивность и непосредственность переживаний.

В фортепианном переложении последовательно реализуются методы адаптации и редукции. Примером может служить преобразование фактуры аккомпанемента (частичная редукция партии альты) при повторном проведении второй темы *piu animato*. В целях пианистического удобства упрощен пассаж струнных, а тремоло струнных в эпизоде *Andante dolente* излагается в виде непрерывного движения тридцать вторых по звукам разложенного аккорда (тт. 80–81).

Интересными звуковыми решениями насыщена пьеса «*Маски*».

Причудливый гротескный марш, полный маскарадного кривляния (Ромео, Бенволио и Меркуцио в масках на балу у Капулетти) сменяется ироничной серенадой в средней части. Угловатые мелодии танца проходят на фоне остиной ритмической формулы, исполняемой барабаном и бубном. Ритмическое вступление ударных без определенной звуковысотности в фортепианной фактуре воплощено Прокофьевым через чередование аккордов с секундами и характерный короткий форшлаг (тт. 1–4).

Здесь нахождение собственно фортепианного аналога оркестровых звучностей является примером конверсии. Сходное решение представлено в заключительных тактах пьесы, где пульсирующее сопровождение переписано на октаву ниже и усложнено добавочными секундами. Это создает особый акустический эффект медленного затихания и мистическую атмосферу.

Интересным примером конверсии может служить также усложнение партии левой руки (сопровождение восьмыми в оркестре) в одном из проведений темы. Виртуозные интонации заостряют ритмический пульс и способствуют привнесению колорита звучания духового инструмента (т. 18).

Техника амплификации проявляется в пьесе во введении виртуозного гаммообразного пассажа (в оркестре в разных случаях

crescendo и *diminuendo* на последних звуках темы). В некоторых фрагментах транскрипции композитор выставляет отличные от партитуры динамические решения (к примеру, *crescendo* вместо *diminuendo* в т. 20; *ff* вместо *mf* в т. 30).

«Монтекки и Капулетти» – единственная открыто драматическая пьеса опуса, занимающая место «громкой» кульминации цикла («тихой» кульминацией позже станет финальный номер). В симфонической сюите собственно танцу предшествует вступление, нагнетающее мрачную враждебную атмосферу. По отношению к оригинальной партитуре балета фортепианная версия значительно редуцирована (изъят эпизод танца дам в первой части). Также укажем на отклонения от первоначальных метроритмических указаний – средняя часть *Moderato tranquillo* (танец Джульетты с Парисом) в фортепианной версии исполняется значительно подвижнее.

Прокофьев демонстрирует фактурную изобретательность, выстраивает логику развития образа, «расцвечивая» повторные фразы новыми элементами или украшениями. Так, при повторном проведении темы средней части *pp* новые интонации средних голосов (скрипки в оркестре) помещены в партию правой руки, а уже знакомая мелодия проводится в левой руке октавой ниже (тт. 63–70).

В последующем проведении сопровождение излагается в верхнем

регистре (челеста в оркестре) и украшено форшлагами. Композитор неоднократно использует форшлаг в басовом регистре в крайних частях пьесы. Они являются аналогом триольного ритма ударных инструментов в оркестре.

«Патер Лоренцо» Облик мудрого ученого-гуманиста и покровителя юных влюбленных вдохновил Прокофьева на создание строгого, но проникновенного музыкального образа. Звуковая картина словно напоена светом, мягкие тона и струящиеся линии напоминают шедевры эпохи Возрождения. Мерная текучесть декламационной выразительной мелодии сопровождается в фортепианном изложении длинными фразировочными лигами и ремаркой *espressivo e molto legato*. Мягкая кантилена струнных и глубокий тембр духовых явственно «читаются» в выразительном переплетении разветвленных мелодических линий и подголосков фортепианной фактуры. Вместе с тем, собственный тембр фортепиано придает изложению цельность и естественную простоту.

Пьеса почти дословно отображает форму и фактуру подлинника. В ней последовательно реализованы принципы адаптации и редукции (некоторые средние голоса и тянущиеся длинные ноты).

«Меркуцио» – один из наиболее захватывающих и увлекательных номеров цикла. Стремительность,

остроумие, молодой задор и бесстрашие Меркуцио сделали этого персонажа столь привлекательным для Прокофьева. Пьеса является фортепианной транскрипцией одноименного номера из второй картины балета. Темповые обозначения в фортепианной партии предполагают более подвижное исполнение по сравнению с оригиналом.

Выразителем основного характера становится штрих *staccatissimo* и ремарка *brusco*. И в оркестровой версии, и в фортепианном переложении композитор артикуляционно подчеркивает синкопированную вторую восьмую, создавая эффект пружинистых и шутливых прыжков (т. 17).

Благодаря дополнительным форшлагам в средней части повторяющаяся тема приобретает новый оттенок (тт. 11–13).

Яркость и виртуозность пьесы потребовала более концертного завершения по сравнению с симфоническим номером (тт. 97–98).

Фортепианная фактура номера в полной мере отражает особенности индивидуального прокофьевского пианизма: виртуозное владение *staccato*, техникой скачков, смелые броски, активная ритмическая энергия и прихотливые синкопированные акценты, четкое звонкое туше отличают Прокофьева-пианиста, благодаря чему «Меркуцио» предстает

своеобразным музыкальным автографом Мастера.

«Танец девушек с лилиями» – жанровая картина поздравления Джульетты с помолвкой. Атмосфера изысканного грациозного танца выражена ремаркой *Andante con eleganza*. Фортепианная ткань четко дифференцирована и разделена на два плана – мелодию и сопровождение. Композитор добивается мягкого и тянущегося звука благодаря отличной от партитуры ритмической записи и использованию педали, раскрывающей акустические возможности фортепиано. Примечательно, что это единственное авторское обозначение педали во всем цикле (тт. 1–3).

В главной теме танца Прокофьев выставляет более мягкие, «сглаженные» штрихи по сравнению с оригинальной партитурой. Представляется, что это необходимо для цельности фразировки и движения в достаточно небыстром темпе, так как копирование интенсивной артикуляции с частыми акцентами без учета специфики интонирования струнных инструментов и фортепиано может привести к ощущению статичности.

«Ромео у Джульетты перед разлукой» завершает цикл фортепианных транскрипций. Развернутая сцена представляет собой лирическую кульминацию и смысловой итог цикла. Составленная

из четырех фрагментов балета (в симфонической сюите объединенных в один номер), она является концентрированным отображением насыщенного музыкально-сценического действия. Как и в симфонической сюите, в транскрипции последовательно чередуются контрастные эпизоды, каждый из которых обладает собственным темпом и снабжен соответствующими метрономическими указаниями. Рельефное отграничение кадров-эпизодов графически отображено в партии фортепиано, соответствуя монтажной технике Прокофьева-«звукорежиссера».

Интенсивность сценического действия отражается в смысловой наполненности музыкальных интонаций, транскрипция позволяет ощутить глубокий «подтекст», эмоциональную нагруженность каждого элемента, определенность как звуковой, так и пластической идеи. В технике фактурных преобразований преобладающими остаются методы адаптации и редукции.

Сценическое действие происходит в комнате Джульетты. В первом эпизоде *Lento* звучит тема венчания. Первое проведение темы (в оркестре звучит флейта) автор сопровождает ремарками *dolcissimo* и *legato*. При повторном проведении (челеста) композитор излагает ее *staccato* на октаву выше. Шорох струнных, передающий поэтичную атмосферу

предрассветного часа, в фортепианной партии левой руки адаптирован в прозрачное аккордовое сопровождение. Разложенный аккорд у арфы в фортепианной партии изложен неторопливым *arpeggiato* и сопровождается педалью и ремаркой *lento* (т. 15).

В последующих эпизодах *Adagio*, *Poco piu animato*, *Adagio* (Ромео у Джульетты) в различных инструментальных вариантах звучат темы прощания и любви, рисуя выразительный лирический диалог героев. Оркестровая партитура значительно редуцирована (средние голоса и подголоски). В кульминационном проведении темы прощания автор оставляет без изменений партию фортепиано из симфонической партитуры, а главную тему (исполняемую в оркестре медными духовыми) удобно распределяет между руками. Акценты обозначают специфическую атаку звука, низкий регистр фортепиано способствует передаче глубокого насыщенного тембра.

Обсуждение результатов. В последнем эпизоде *Andante* (Джульетта одна) звучит затаенно-угрожающая тема смерти, пронизывающая всю драматургию финала. Мелодическая линия, полная трагической обреченности, словно пульсирует между отчаянием и неизбежностью, создавая ощущение сковывающей безысходности. В

транскрипции автор рельефно противопоставляет штрихи в разных голосах, что придает звучанию оркестральную масштабность и глубину. В верхнем регистре едва уловимые, но пронизывающие своим холодом звуки напоминают неживые отблески светлых воспоминаний, контрастирующие с мрачными, неумолимо нисходящими басами. Это звуковое противостояние словно иллюстрирует внутреннюю борьбу Джульетты между страхом и покорностью судьбе.

Фактура пьесы максимально точно передает выразительные особенности прокофьевского пианизма – лаконичность и предельную сжатость музыкального высказывания сочетаются с глубоким психологизмом. Композитор мастерски использует регистровые контрасты: высокие, почти стеклянные ноты в правой руке напоминают холодные отблески луны, тогда как низкие, насыщенные аккорды левой создают тревожное предчувствие скорой трагедии. Четкая дифференциация голосов и пластов делает музыку объемной, насыщенной внутренней напряженностью.

Особенно выразительны кульминационные речитативные мелодии – они словно предсмертные вздохи, срывающиеся в пустоту. Пластичность ритмической структуры и неожиданная смена акцентных точек создают эффект музыкального замедленного времени: будто само

пространство сжимается, запирая героиню в моменте прощания с жизнью. Прокофьев мастерски использует текстурные нюансы, добиваясь того, чтобы каждая деталь передавала не только состояние героини, но и беспощадную поступь судьбы, ведущей к трагической развязке (Шайхутдинов, Румянцев 2024).

Заключение. Таким образом, резюмируя, мы отмечаем, что цикл фортепианных транскрипций «Ромео и Джульетта» представляет палитру ярких, красочных, емких по содержанию пьес, отражающих основные образы и идеи балета, драматургическую логику сценического действия и уникальный звуковой мир симфонических сюит Прокофьева. Транскрипции являются приближенным к оригиналу переложением и демонстрируют традиционную технику фактурных преобразований, основанную на преобладающих приемах адаптации и редукции (Мельникова 2023). Многообразие оркестровых тембров отражено в партии фортепиано в подробно выписанных штрихах, динамических нюансах, использовании характерных интонаций и приемов звукоизобразительности. Фактура транскрипций очень пианистична и дает яркое представление об индивидуальном стиле Прокофьева-пианиста.

Список использованных источников:

1. Бородин, Б.Б. 2006. *Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования*. Дисс. ... докт. иск. Москва.
2. Долинская, Е.Б. 2012. *Театр Прокофьева*. Москва: Композитор.
3. Мартынов, И.С. 1974. *Прокофьев*. Москва: Музыка.
4. Мельникова, А.А. 2023. "Can Orchestration Teaching Be Improved?" *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 13(4): 600–620. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.401>.
5. Прокофьев, С. 2007. *Письма, воспоминания, статьи: к 110 -летию со дня рождения*. Под ред. М.П. Рахмановой. 2-е изд. Москва: Гос. центр. музей музык. культуры им. М.И. Глинки.
6. Савкина, Н.П. 2022. "Об американских гастроях С.С. Прокофьева в конце 1920 г." *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение* 12(1): 33–49. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.102>.
7. Сиднева, Т.Б. 2024. "Личность и творчество композитора как предмет мифологизации и мистификации." *Научный вестник Московской консерватории* 15(3): 508–517.
8. Фейнберг, С.Е. 1969. *Пианизм как искусство*. Москва.
9. Шайхутдинов, Р.Р., и А.С. Румянцев. 2024. "Наследие А.Л. Иохелеса. Исполнительские рекомендации к Первому концерту для фортепиано с оркестром С. С. Прокофьева." *Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке* 3(29): 55–66.
10. Шайхутдинов, Р.Р., и А.С. Румянцев. 2024. "Наследие А.Л. Иохелеса. Исполнительские рекомендации к Третьему концерту для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева (I ч.)." *Вестник МГИМ им. А. Г. Шнитке* 4(30): 79–95.

References:

1. Borodin, B.B. 2006. *Fenomen fortepiannoy transkriptsii: opyt kompleksnogo issledovaniya*. Diss. ... dokt. isk. Moskva. (In Russ.).
2. Dolinskaya, E.B. 2012. *Teatr Prokof'eva*. Moskva: Kompozitor. (In Russ.).
3. Martynov, I.S. 1974. *Prokof'ev*. Moskva: Muzyka. (In Russ.).
4. Mel'nikova, A.A. 2023. "Can Orchestration Teaching Be Improved?" *Vestnik Sankt - Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* 13(4): 600–620. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2023.401>. (In Russ.).
5. Prokof'ev, S. 2007. *Pis'ma, vospominaniya, stat'i: k 110-letiyu so dnya rozhdeniya*. Pod red. M.P. Rakhmanovoy. 2-e izd. Moskva: Gos. tsentr. muzey muzykal. kul'tury im. M. I. Glinki. (In Russ.).
6. Savkina, N.P. 2022. "Ob amerikanskikh gastrolyakh S.S. Prokof'eva v kontse 1920 g." *Vestnik Sankt Peterburgskogo universiteta. Iskuststvovedenie* 12(1): 33–49. <https://doi.org/10.21638/spbu15.2022.102>. (In Russ.).

7. Sidneva, T.B. 2024. "Lichnost' i tvorchestvo kompozitora kak predmet mifologizatsii i mistifikatsii." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservato* №5(3): 508–517. (In Russ.).
8. Feynberg, S.E. 1969. *Pianizm kak iskusstvo*. Moskva. (In Russ.).
9. Shaikhutdinov, R.R., and A.S. Rummyantsev. 2024. "Nasledie A. L. Iokhelesa. Ispolnitel'skie rekomendatsii k Pervomu kontsertu dlya fortepiano s orkestrom S. S. Prokof'eva." *Vestnik MGIM im. A. G. Shnitke* 3(29): 55–66. (In Russ.).
10. Shaikhutdinov, R.R., and A.S. Rummyantsev. 2024. "Nasledie A.L. Iokhelesa. Ispolnitel'skie rekomendatsii k Tret'yemu kontsertu dlya fortepiano s orkestrom S. S. Prokof'eva (I ch.)." *Vestnik MGIM im. A. G. Shnitke* 4(30): 79–95. (In Russ.).

Краткая информация об авторах:

Шайхутдинов Рустам Раджапович

кандидат искусствоведения, профессор, заведующий кафедрой фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия.

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Румянцев Александр Сергеевич

преподаватель кафедры фортепианного искусства Московского государственного института музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия.

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

Авторлар туралы қысқаша мәлімет:

Шайхутдинов Рустам Раджапұлы

Өнертану кандидаты, профессор, А.Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институтының фортепиано өнері кафедрасының меңгерушісі, Мәскеу, Ресей.

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Румянцев Александр Сергеевич

А.Г. Шнитке атындағы Мәскеу мемлекеттік музыка институтының фортепиано өнері кафедрасының оқытушысы, Мәскеу, Ресей.

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru

Brief Information about the Authors:

Rustam Radzhapovich Shaikhutdinov

Candidate of Art History, Professor, Head of the Department of Piano Art at the Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia.

E-mail: shaykhutdinovrr@schnittke.ru

Alexander Sergeevich Rumyantsev

Lecturer at the Department of Piano Art at the Moscow State Institute of Music named after A. G. Schnittke, Moscow, Russia.

E-mail: sasha-arfg@yandex.ru