**План**

Введение

Глава I. Гармонический язык современной музыки и его воплощение в музыке С.Прокофьева.

* 1. Специфика современной гармонии.
  2. . Мировоззрение и творческие принципы Прокофьева.
  3. . Особенности гармонии Прокофьева.

1.4. Некоторые другие средства выразительности у Прокофьева

Глава II.Анализ музыкального языка цикла С.Прокофьева «Сарказмы» op. 17.

2.1 Черты фортепианного творчества Прокофьева.

2.2 Анализ музыкального языка “Сарказмов”.

Заключение

Литература.

*«Прокофьев – исключительное, неповторимое явление. Его музыку практически нельзя втиснуть в классификационный ящичек картотеки стилей».*

*М. Тараканов.*

**Введение**

Современная музыка выдвигает множество теоретических проблем, в связи с тем, что коренным образом изменилось мышление композиторов. Музыка ХХ века объединяет различные в типологическом отношении системы музыкального мышления, и если раньше употреблялось понятие «стиль эпохи», то ХХ век называют «эпохой стилей».

«Среди множества вопросов, которые неизбежно встают, коль скоро речь заходит о музыке ХХ века, выделяется своего рода *вопрос вопросов*. Это проблема *тональности*» ( 15,с.5).

Для современной гармонии характерна множественность тонально-гармонических структур – конкретный гармонический материал и связанная с ним система функциональных отношений может быть действительной только для одного сочинения и не иметь никакого отношения к материалу и системе другого. По мере удаления от обычного тонально-функционального принципа их организации сами структуры все чаще приобретают индивидуальные черты.

Все это объясняет выбор темы для данной работы: «Гармония С.С. Прокофьева (на примере «Сарказмов» op 17).Цель ее – выявить особенности столь яркого и самобытного гармонического языка Прокофьева, опираясь на исследования таких авторов-музыковедов, как Ю. Холопов, В. Холопова, М. Тараканов, А. Алексеев и других, и подтвердить теоретически положения анализом музыкального языка «Сарказмов» op.17.

Первая глава работы представляет собой обзор литературы по вопросам современной гармонии, выделение ее характерных черт и их индивидуальное воплощение у Прокофьева. Вторая глава содержит анализ фортепианного цикла «Сарказмов», где особый акцент сделан на гармоническом языке (в связи с выбранной для работы проблемой). И в заключении сделан вывод, где перечисляются основные черты стиля Прокофьева воплощенные в данном произведении.

**Глава I.Гармонический язык музыки ХХ века**

**1.1 Специфика современной гармонии**

Культура XX века – сложный, многоплановый и противоречивый феномен. Современное музыкальное искусство – часть этой реально функционирующей и развивающейся большой системы, еще недостаточно изучена как в целом так и в составных элементах. Причем проблемы современной музыки, как отмечает Н. Гуляницкая, одинаково остро волнуют и ее создателей, и ее исследователей. О ней написано немало исторических и теоретических, философских и эстетических работ. «Специфика художественного метода также находится в центре внимания многих исследователей. Художественный метод как исторически обусловленный способ художественного мышления, связанный с мировоззрением художника, не есть нечто единое для всех писателей, композиторов, живописцев живущих в одну эпоху» (Н. Гуляницкая «Введение в современную гармонию», с.7). В XX веке художественный метод, манера письма, стиль каждого художника еще более индивидуализируется, в интересующем нас в данном случае музыкальном искусстве, это в первую очередь связано с индивидуализацией тонально-гармонических систем.

Закономерная эволюция музыкального мышления привела к отходу от мелодико-гармонического стиля, основанного на ладофункциональных мажоре и миноре, и логически обусловила стремление к новым формам выражения музыкальной мысли. Все существовавшие, казавшиеся неизменными композиционно-технические нормы были заново пересмотрены с целью расширения их возможностей, а в отдельных случаях для создания совершенно новых методов. Еще раз уточним, что традиционные правила не были отвергнуты и отброшены в сторону, они стали прочной основой для развития нового – современного искусства. Подтверждая вышесказанное, С. Скребков пишет: «Гармонический язык современной музыки последовательно продолжает классические традиции музыкального искусства. В нем новаторски развиваются заложенные в прошлом возможности, обогащаются традиции интонационно живого, мелодически насыщенного языка» (С. Скребков «Об интонационных особенностях современной музыки», с.56)

В связи с этим «расширенно-тональный и модальный виды техники стали одними из распространенных, внутренне весьма разветвленных путей, с богатыми возможностями индивидуальной дифференциации композиторских методов и результатов» (Ц. Когоутек «Техника композиции в музыке ХХ века», с.42). По определению Ц. Когоутека «техника расширенной тональности основана на принципе сохранения тональности, но с добавлением к ней каких угодно недиатонических звуков и созвучий, а также внефункиональных последований. В любом случае должно быть возможно определение центра всего расширенно-тонального композиционного построения или его частей, т.е. должны существовать вполне очевидные (слышимые) музыкальные отношения к центральному аккорду, созвучию или хотя бы тону». В противовес такому развернутому объяснению термина Ц. Когоутеком приведем более краткую формулировку Л. Мазеля: «Расширенная тональность включает в себя все 12 звуков темперированной шкалы, но сохраняет при этом централизующую роль тоники». Наиболее четкое и ясное и в тоже время полное определение, на наш взгляд, дает Холопов: «расширенная тональность – система тональной гармонии, допускающая в пределах данной тональности аккорд любой структуры на каждой из 12ти ступеней хроматической гаммы».

Т.о., мы видим, что понятие «расширенная тональность» терминологически точно не определено. Более того, кроме расширенной тональности, есть и другие определения новой тональности музыки ХХ века. Так Л. Дьячкова и Н. Гуляницкая в своих работах вводят термин *хроматическая тональность*. «Включение в рамки тональности все большего круга явлений, тенденции к разного рода объединениям, наложениям, совмещениям средств нескольких тональностей, не только диатонического, мажоро-минорного, но и хроматического родства закономерно привели к возникновению новой формы тональности в условиях двенадцатитоновости – тональности хроматической» (Л. Дьячкова «Гармония в музыке ХХ века», с.71). Н. Гуляницкая во «Введении в современную гармонию» делает важное, на наш взгляд, дополнение к определению хроматической тональности: «Тоны хроматической шкалы в тональной системе соподчинены, связаны друг с другом и подчинены иерархически выделенному центральному тону (как «мелодической» или «гармонической тонике»). Однако они наделены достаточной автономией, чтобы не выглядеть как альтерированные тоны диатонической шкалы» (6, с.120)

На основе сопоставления различных определений расширенной и хроматической тональности можно сделать вывод, что хроматическая тональность – понятие более емкое, общее, включающее внутри себя подразделение на рассмотренную нами расширенную тональность и тональность с диссонирующим центром. В хроматической тональности, в отличие от расширенной, приходится говорить уже не о «расширении , а о размывании контуров тональности» (Л.Дьячкова). Кроме того, Дьячкова подчеркивает, что принципиальное отличие хроматической тональности от расширенной заключается в бесконечном многообразии ее трактовок, которые обусловлены использованием своеобразных ладовых структур, специфических ладовых систем родства звуков, оригинальным подходом к функциональности. «Хроматическая тональность – это индивидуализированная, иерархическая, централизованная хроматическая система с особой конструктивной и выразительной ролью функциональной формулы тяготения неустоя в устой» (7, с.73)

Итак, специфика современной гармонии заключается в использовании нового ладогармонического материала, применении принципов новой тональности, это объясняется новым ощущением гармонии, новой эстетикой. Каждый из современных композиторов стремясь выразить определенную музыкальную мысль, неизбежно должен устанавливать в своем сочинении закономерную систему отношений между его компонентами, в частности, и прежде всего, - систему высотных отношений. Причем еще раз подчеркнем, что в каждом конкретном случае эта система будет разной, характерной для мышления и стиля того или иного композитора.

Тем не менее, изучая особенности языка многих современных композиторов, несмотря на яркую индивидуальность техники каждого из них, Ю.Холопов выделил основные закономерности современной гармонии:

1.Новая трактовка диссонанса – диссонантное сочетание ценится как таковое, а не только как средство временного оттеснения или подготовки консонанса. В техническом отношении новая трактовка диссонанса означает освобождение его от обязанности непременного разрешения в консонанс. Отсюда два следствия касающиеся гармонии:

1)Образование новой аккордики. Практически в современной музыке нет таких типов звукосочетаний, которые избегались бы как принципиально неприемлемые никогда, ни при каких обстоятельствах.

2)проложение новых путей мелодического движения (возрастание роли линеарного начала в гармонии).

2.Перерождение функциональных отношений между элементами системы, перерождение тональных функций. Перерождение функций выражается в возникновении в конкретном сочинении таких отношений, которые не совпадают с традиционной системой S, D и T, хотя в тоже время оказываются столь же всеохватывающими и важными для музыкально-композиционных целей.

3.Новое отношение к хроматике, выражающееся в систематическом использовании 12-тиступенности высотной (тональной) системы. Эта закономерность проявляется в двух аспектах:

1)К сфере одной тональности может относиться фактически любой аккорд на каждой из 12 ступеней.

2)Ладовой структуре свойственно слияние различных ладов, относящихся к оджной и той же тонике или – шире – к одной и той же систеие (полиладовость), Что направлено в конечном счете к мелодическому восполнению ладовой 12тиступенности. Отсюда вытекают два важных для гармонии следствия:

* множественность форм ладотональной организации,
* структура аккорда не обязательно связана с одним определенным значением или кругом значений.

Различное претворение этих закономегностей, помогает выявить индивидуальность стиля того или иного композитора и понять особенности его техники письма.

В заключении подведем небольшой итог. В начале ХХ столетия было подорвано господство мажорного и минорного ладов. Именно этот факт явился тем поворотным пунктом в истории музыки, от которого берет начало последующее музыкальное развитие. Ц.Когоутек сформулировал программные лозунги того времени, они звучат так: “Против фальшивогоромантического пафоса, изнеженной сентиментальности и идеализации мещанства! Выразим новыми, необычными, пусть даже грубыми средствами динамику убыстренного темпа жизни с ее внутренними противоречиями!” ( 8,с.36)

**1.2 Мировоззрение и творческие принципы Прокофьева**

Лозунги характерные для искусства начала ХХ века, обозначенные в конце предыдущей части работы, составляют и творческое кредо С.С.Прокофьева, это касается и образного содержания и музыкального содержания его произведений.

В искусстве ХХ века Прокофьев выделяется как исключительно светлый и жизнерадостный художник. Воплощение красоты как гармонии жизни и радости, как ощущения активной деятельности – вот постоянные постоянные внутренние аспекты творчества Прокофьева. «В облике композитора упорство, пытливость и необычайное трудолюбие сочетаются с избалованностью, дерзостью, нежеланием подчиняться каким-либо авторитетам. И в жизни и в искусстве ему претит все гладкое, прилизанное, благонравное; он ненавидит спокойные испытанные шаблоны. Бунтуя против них, он во всем стремится быть во что бы то ни стало оригинальным, не похожим на других». (И.Нестьев «Прокофьев», с.88). «Варварская» непосредственность молодого Прокофьева была той силой, которая на место свергнутых жизнью старых канонов красоты установила новые эстетические критерии. «Крепкое душевное здоровье и несокрушимый солнечный оптимизм – краеугольные камни прокофьевской эстетики. Ему совершенно чужд романтический конфликт между «миром светлых грез» и «враждебной окружающей действительностью» (Ю.Холопов «Очерки современной гармонии», с.200). На место изысканной импрессионистической образности он призывал стихию варварства, на место романтического культа чувств – подчеркнутую сдержанность эмоций, на место утонченного психологизма – условную театральность образов. Стремление выразить всю полноту жизни – наиболее характерная тенденция его творчества.

А.Алексеев отмечает, чтокак и все русские композиторы тех лет, Прокофьев испытал влияние А.Н.Скрябина. Воздействие на молодого музыканта искусства его старшего современника было, однако, непродолжительным. Вскоре стало очевидным, что Скрябин и Прокофьев – художники-антиподы. По мере того как первый из них все больше стремился к тонкой передаче сложных субъективных переживаний, второй все полнее охватывал в своем творчестве мир действительности и многосторонне отражал разнообразные жизненные явления. Окрыленной полетности музыки Скрябина Прокофьев противопоставил образы земные, материально ощутимые, воспринимаемые как некая вполне реальная данность. Реальный мир – естественный источник художественных впечатлений и творческих импульсов Прокофьева. Мир, раскинувшийся перед художником во всей конкретности своих материальных проявлений, мир, с которого сошла пелена импрессионистических туманов – вот где рождалось прокофьевское новаторство. Вещность, материальность мира претворены им в ощущениях и эмоциях, переданы в рисунке фактуры, в плотности гармонического костяка, динамике звукового потока, обнаруживаются в неведомой дотоле напряженности, взрывчатости ритмической энергии, в мощи акустических «объемов», а иногда в изобразительности приемов. Прокофьев не был философом, он не стремился строить в своих произведениях концепцию мира, где явления нашли бы свое место в стройной системе логических связей, как это мы наблюдаем у Л.Бетховена, П.Чайковского или Д.Шостаковича. Он был скорее эмпириком. Мир интересовал его разнообразием своих проявлений, действительность слагалась из специфических, неповторимых **отдельностей**; он стремился не столько к обобщающим умозаключениям относительно наблюдаемого, сколько к закреплению в музыкальных образах свежих жизненных впечатлений.

Новые стилистические черты музыки молодого Прокофьева возникли как своеобразное отрицание эстетики музыкального импрессионизма. Мелодико-ритмической расплывчатости импрессионизма необходимо было противопоставить четкость, активность; текучести граней – квадратность, расчлененность, подчеркнутость каденций; полутонам, полусвету – определенность красок и оттенков. Характер дарования молодого Прокофьева, весь склад его мышления удивительно гармонировал с этими важными музыкально-творческими задачами. Человек удивительной ясности и стройности мироощущения, Прокофьев нашел естественную опору своему композиционному мышлению в классицизме. Его художественным устремлениям отвечала и светлая гармония классицистской эстетики, и отточенная упорядоченность универсальных принципов формообразования.

Л.Гаккель в книге «Фортепианная музыка ХХ века» так определил художественные принципы Прокофьева:

1)писать для «большого зала», работать на широкую аудиторию, стать актуальным, это значит музыка должна быть звучной, контрастной , ритмически определенной;

2)писать эмоционально заразительную музыку (мобильное развертывание формы, подвижные темпы, динамические нагнетания). Б.Яворский свидетельствовал в 1912 году: «… в наше время поголовно андантных композиторов …он (Прокофьев) является единственным представителем того, что очень удачно определяется словом «четкость»».

**1.3 Особенности гармонии Прокофьева**

В связи с общеэстетическими основами музыки Прокофьева, его гармонический стиль характеризуется стремлением использовать все многообразие новых возможностей, заключенных в современных средствах, прочно опираясь в то же время на самые коренные идеи классической гармонии и сохраняя основные, конкретные ее формы. Вопреки авторским высказываниям («У меня нет никакой теории», «С того момента как художник сформулирует свою логику, он начнет ограничивать себя») у Прокофьева, по утверждению Холопова, ощущается вполне определенная гармоническая система. Неповторимое художественное своеобразие музыки и гармонии Прокофьева неотъемлемо от всей совокупности применяемых им выразительных средств. Прокофьевские же принципы аккордообразования и тональной структуры представляют собой как бы отражение общего принципа его гармонии в отдельных областях гармонического мышления.

Ю.Холопов, один из крупнейших исследователей современной гармонии и гармонического языка Прокофьева, в книге «Современные черты гармонии Прокофьева» делает вывод о том, что Прокофьев не принадлежит к тем композиторам, в музыке которых все черты современной гармонии представлены в полном и концентрированном виде. «Тем не менее, - пишет теоретик, - и его гармонию невозможно понять без учета новых законов, специфических для музыки нашего века. Поэтому все то, что сказано о современной гармонии вообще, В принципе относится и к гармонии Прокофьева. Но все это получило у Прокофьева свою индивидуальную трактовку и обладает неповторимым художественным своеобразием». (17, с.443). Общий принцип гармонии прокофьева – использование новых возможностей современной гармонии при прочной опоре на самые коренные идеи классической гармонии и сохранение основных ее конкретных форм.

Одна из наиболее коренных идей классической гармонии – господство одного главного тона в конкретной системе звуковысотных отношений – в современной музыке нашла наиболее полное воплощение именно у Прокофьева. Ко всему прокофьевскому творчеству можно отнести слова, сказанные Б.Асафьевым о трактовке тоники в Третьем фортепианном концерте: «… Все подчинено идее безраздельного господства тоники, основного тона, как единого устойчивого момента. Роль тоники – импульсивна: она возбуждает и движет». Как правило, сам тональный центр у Прокофьева опирается на консонирующее трезвучие, а чаще всего попросту представляет собой традиционную классическую тонику с ярко выраженным различием в окраске – мажора или минора.

Но как диалектически закономерный оттеняющий контраст Прокофьев применяет и принципиально иные тональные системы с фантастически необычный, неопределенной и смешанной ладовой окраской; по словам композитора – даже атональность.

Специфическая особенность гармонии Прокофьева происходит от характерного для него смешения принципов старой и новой тональности, старой и новой функциональности. В творчестве Прокофьева проявляется новая концепция гармонии. Однако линию прокофьевского новаторства следует представить себе скорее как обогащение гармонии новыми возможностями, чем как вытеснение старых возможностей; как совмещение, а не замещение.

Общую основу тонального мышления Прокофьева составляет хроматическая тональность. Специфика ее строения у Прокофьева заключается в образовании ее из обычного мажора или минора. Хотя у Прокофьева и возможно исчезновение определенного ладового оттенка (мажорности или минорности), Но обычно хроматическая его тональность имеет вид мажора либо минора с добавлением принципиально любого недиатонического аккорда. В таком случае все остальные лады оказываются в конечном счете отдельными сторонами хроматической тональности. С такой точки зрения получают естественное объяснение главнейшие явления прокофьевского ладотонального мышления: сосуществование различных видов диатонических и хроматических систем, легкий переход от одной к другой, смешение ладов в пределах одной тональности, политональность и атональные моменты.

Сложение прокофьевской хроматической системы из больших цельных «кусков», «пластов» диатоники, составной ее характер – важное отличие ее от некоторых иных видов хроматической тональной системы. Пользуясь ресурсами мажора и минора для внесение новых черт в тонально-гармоническое развитие, Прокофьев на практике опровергал мнение модернистов, будто возможности мажора и минора уже исчерпаны.

Тональная логика Прокофьева – это современная функциональная логика. Следовательно, прокофьевская тональность есть развитая в новых условиях классическая функциональная тональность.

Не следует понимать эту модернизацию лишь как «озвучивание» старых функциональных формул сложными аккордами. Творчество Прокофьева – яркий пример перерождения функций, причем такого перерождения, которое не приводит ни к атональности, ни к додекафонии, ни к какой другой особой системе. Перерождение функций заключается в таком расширении функциональных сфер, которое приводит к их совпадению; при этом становится безразлично, к какой функциональной сфере следует в этом случае относить данный аккорд, ступень. Принцип модернизации функциональности заключается, т.о. в постоянном обновлении звукового состава гармонических оборотов, выполняющих те или иные задачи по отношению к форме (утверждение тоники, первоначальный показ тональности, кадансы различных видов).

**1.4 Некоторые другие средства выразительности у Прокофьева**

Помимо гармонии отметим другие характерные для Прокофьева средства выразительности, выделим ряд особенностей музыкального языка композитора. Особый акцент сделаем на чертах стиля раннего и среднего периода творчества, в связи с необходимостью анализа «Сарказмов» op.17 в следующей главе работы.

Одним из важнейших средств создания бодрого и активного эмоционального «состояния» музыки Прокофьева В.Холопова считает «тонизирующий» ритм.«Ритмика Прокофьева – явление выдающееся, даже исключительное в области музыкального ритма по организованности и динамике» (19, с.230).

Среди характерной для прокофьевской ритмики черт одну можно считать главной, определяющей – регулярную акцентность. Конечно, регулярно-акцентный тип ритмики вовсе не является исторической редкостью. Но в музыкальном творчестве ХХ века он заинтересовывает (у таких крупнейших «ритмистов», как И.Стравинский и Б.Барток, очень сильна противоположная черта – нерегулярная акцентность). Отдельные закономерности, свойственные ритмике Прокофьева, были присущи многим музыкальным стилям прошлого. Равномерность ритмического движения характерна для композиторов баховского времени, яркая акцентность и господство квадратности присущи венским классикам. Кроме того, моторная ритмика характерна для некоторых жанров – более всего для этюда. Синтез всех этих ритмических качеств и составил то новое, что мы видим у Прокофьева в ХХ веке.

Индивидуальная черта прокофьевской ритмики – в подчеркивании регулярности и акцентности, в доведении этих принципов до высших, даже предельных ступеней.

Разумеется, в ритмическом стиле Прокофьева регулярная акцентность не господствует абсолютно в каждом такте. Как ритм всякой живой музыки, прокофьевский ритм наделен порой конфликтной остротой, подвижной нерегулярностью.

Организуя музыкальную, ткань ритмика воздействует и на гармонический язык Прокофьева: элементарные, часто жанрово-танцевальные формулы ритма, упорно внедряемые, «проясняют» гармонию и фактуру, способствуют восприятию диссонантных, неустойчивых созвучий в качестве устойчивых аккордов нетерцового строения, либо тоникальных, обрастающих «призвуками».

Каждое произведение Прокофьева содержит четко очерченный, законченный, подчас словесно определимый образ. Он выражен в откристаллизованном тематизме, обладающем и четкостью линии, и яркостью структуры.

Укрепление роли тематизиа было вызвано самим характером прокофьевских образов и имело иные психологические предпосылки, чем у романтиков. Решающими оказались не эмоциональные стимулы, хотя порой они проявляли себя достаточно ярко, а волевые, интеллектуальные.

По мнению М.Арановского, тематизм раннего Прокофьева несет на себе печать тонкого интеллектуализма. Он проявляется в сдержанности высказывания, дисциплине чувства, строгом вкусе, организованности мышления, чистоте и лаконизме мелодической линии, в классической ясности. Но есть у прокофьевского интеллектуализма еще одна особая черта. Это широко понимаемая характеристичность, которая столь ярко проявляется в цикле «Сарказмов», исследуемом нами. Каждый образ Прокофьева психологически индивидуализирован, характеристически заострен, для каждого из них найден специфический смысловой оттенок.

В.Берков в статье «О гармонии С.Прокофьева» отмечает исключительно большую роль остинато в произведениях Прокофьева. «Композитор вносит в этот, казалось бы, упрямо неподвижный прием большое разнообразие …Остинато играет заметную роль в процессе аккордообразования и общего развития гармонии» (3, с.83)

В произведениях раннего периода у Прокофьева встречается очень много довольно обычных секвенций.«Мелодии-темы, в которых секвентные перемещения мотивов и фраз служат едва ли не основным способом развития». М.Якубов в статье посвященной секвенциям Прокофьева выделяет разнообразные виды секвенций у композитора: построения с большим и малым количеством звеньев, восходящие и нисходящие, со звеньями различной величины, с разными интервалами перемещения и с различной степенью точности повторения исходного звена; секвенции в мелодии не поддерживаемые гармонией; секвенции в гармонии не совпадающие с мелодическими или вовсе без них.

Для ранних произведений Прокофьева, по замечанию Якубова, очень характерно секвентное соотношение двух предложений периода. Второе предложение оказывается повторением первого на новой высоте (как правило, на секунду, терцию или кварту вверх или вниз), а весь период – секвенцией из двух больших звеньев. Роль секвенций в ранних сочинениях не ограничивается пределами темы. В некоторых сочинениях секвенции господствуют и выполняют другие приемы развития.

Выявив важнейшие черты стиля и гармонического языка Прокофьева на основе трудов и исследований различных теоретиков перейдем к анализу интересующего нас фортепианного цикла «Сарказмы» op.17, чтобы подтвердить теоретические высказывания практикой.

**Глава II. «Сарказмы» op.17 С.С.Прокофьева**

**2.1 Черты фортепианного творчества Прокофьева**

Фортепианная музыка разнообразных форм – от миниатюры и циклов небольших, чаще всего программных пьес до сонат и концертов – лидирует в ранний период творчества Прокофьева. Именно в малых фортепианных программных пьесах созревает самобытный стиль композитора.

Вклад Прокофьева в фортепианную литературу ХХ века сопоставим, по мнению М.Сабининой, разве только со вкладом К.Дебюсси, А.Скрябина и С.Рахманинова.

Прокофьев сам был пианистом-виртуозом и досканально знал выразительные средства любимого инструмента. Прокофьевские приемы фортепианного письма привлекают внимание своей новизной, выразительностью и разнообразием. Прокофьев в России, Барток в Венгрии стали лидерами двух близких по характеру стилевых направлений, в значительной мере определивших лицо мирового пианистического искусства современности. Новый стиль утвердил себя как антитеза пианизма романтиков и импрессионистов (точнее, Шопена, Скрябина и Дебюсси). Вместе с тем он немало от него заимствовал (от приемов изложения Листа, Шумана, Равеля и других).

**2.2 Анализ музыкального языка цикла «Сарказмы» Прокофьева**

Сарказм №1 открывает цикл, но это не прелюдия, не интродукция постепенно подготавливающая слушателя к восприятию. Музыка сразу же, с первых тактов захватывает напором неудержимых эмоций полных прокофьевской иронии, юмора, гротескного смеха и веселья. Композитор с первого же номера обрушивает на слушателя лавину контрастных образов, вовлекая его в круговорот событий. Ни в какой другой пьесе цикла не будет таких ярких сопоставлений юмора и лирики, злого сарказма и шутливого поддразнивания. Вся она соткана из противопоставлений –образных, динамических, фактурных и ритмичческих. Но вместе с тем в музыкальном языке репрезентируется большая часть приемов, которые и дальше будут встречаться в цикле.

Пьеса написана в форме свободного рондо с пропущенным третьим рефреном (такой тип рондо характерен для русских композиторов).

вст.  **А В А С В1 А1 –Coda**

4 8+10 8+8 8+10 16 8+8 8+6+24

f d As f d C A As f

Но помимо рондальности здесь присутствуют и черты концентричности, т.к. во-первых, в качестве центра симметрии выделяется второй рефрен и примыкающий к нему эпизод ( в схеме С); во-вторых, первый и третий эпизоды практически идентичны по музыкальному материалу (лишь с небольшим тональным изменением); в-третьих, ощущению симметричности формы способствует обрамление пьесы вступлением и кодой на одном материале.

Начинается пьеса кратким вступлением построенным на звуках тритона f-h.Конструктивное значение этого интервала в цикле очень велико – он постоянно появляется в составе аккордовых комплексов, используется в качестве основы лада и мелодических попевок.

Рефрен состоит из двух построений. В каждом из них выделяется 3 тематических элемента: в первом это нисходящий мелодический ход c-as-des-b; фигурация шестнадцатыми с выделением мелодического хода f-fis-g и нисходящий ход g-c, утверждающий "с" в качестве ладовой опоры. Сопровождение остинатно повторяет аккорды "c-g-h","c-f-h", также утверждающий "с" как опору. Во втором построении повторяется тотже нисходящий мелодический ход, что и в первом, но на полтона выше и во второй октаве. Второй тематический элемент тоже сходен с первым построением: фигурация шестнадцатыми с выделением мелодического хода g-gis-a; а дальше следуют два звена секвенции на фоне остинатных б7 f-e, смещаемые на полтона вниз. В качестве тональной опоры здесь выделяется d-moll, подобные сдвиги в пределах периодов Берков называет "нервом" прокофьевской гармонии (3,с.86).

В гармоническом последовании большое значение имеет линеарная логика, в частности восходящее движение по звукам cis-d-dis в сопровождении в 16-18 т., причем в основе аккордов лежит тритон. Взаключении первого раздела появляется два звена секвенции в мелодии, на фоне остинатной б7 f-e смещаемые на полтона вниз.

Т.о. рефрен синтаксически выстроен достаточно четко: 2 предложения 8+10(второе расширено за счет секвенции) – это типично для стиля Прокофьева. Ладотонально рефрен не замкнут и достаточно неустойчив, но тем не менее в первом предложении прослушивается тональный центр f, во втором d.

Следующий раздел (в схеме В) ярко контрастен первому, по отношению к которому он носит функцию контрастирующей середины или эпизода. Лирический образ, ясно представленная тональность As-dur(параллель к основной тональности f-moll), более простой гармонический язык, в котором наряду с линеарной логикой достаточно ясно ощущается и функциональность – оборот T II2 D T.Верхние голоса построены на непрерывном восходящем движении по звукоряду As лидийского. Данный эпизод, как и начальный, имеет четкую синтаксическую структуру – период повторного строения(8+8т.) В конце второго предложения при движении к рефрену две линии верхних голосов становятся разнонаправленными – одна продолжает двигаться вверх, удваиваясь в октаву, а другая "поворачивает" вниз( обе двигаются по хроматизму).Следует обратить внимание на одну немаловажную деталь строения лада – и в аккордах сопровождения, и в звукоряде верхних голосов звучит "ре-бекар"( признак лидийского лада), т.е.IV# ступень, которая образует тритон с I ступенью.

После незначительно варьированного повторения рефрена, появляется следующее построение (С), рисующее новый образ – шутливый, кривляющийся, дразнящий. Его условно можно обозначить как второй эпизод или среднюю часть. Здесь впервые появляется ярко выявленная выразительная мелодия песенного характера, подчеркивающая нисходящие интонации e-a; f-c-a; d-a.В мелодической линии в качестве центра выделяется звук "a", но тональность этой части C-dur.Реально в виде тонического трезвучия она не представлена, но все диссонирующие аккорды направлены к устою "до" – на опорных долях тактов выделяются VII и D – типовые аккордовые структуры C-dur.Данное явление( отсутствие реально звучащей тоники, но существование направленных к ней тяготений) Ю.Холопов называет "парящей тональностью".

Ярко проявляется стремление Прокофьева к остинатности – в средних голосахдва остинатных пласта: Б2 (d-e) и последование Б3(причем последование именно большими терциями, по замечанию Холопова, характерно для Прокофьева).

Тритон появляется и в этом разделе – чередование б3 сменяется на чередование двух ум5(в остинато средних голосов).В целом в "нижнем этаже" фактуры образуется движение остинатно повторяющимися септимами.

Вслед за этим разделом вновь появляется лирический эпизод (В ), но уже не в As, а в A-dur.Такие повторения одного и того же материала со сдвигом на какой-либо интервал, своеобразные макросеквенции, особенно характерны для стиля раннего периода творчества Прокофьева. Второе предложение этой части повторяется в основной тональности эпизода – As-dur.И в заключении звучит начальный раздел, на этот раз совмещающий функции репризы и коды. Здесь появляются топочущие тритоновые ходы в басу из вступления, но уже не в октавный унисон, а с тритоновым заполнением этой октавы.Мелодическая линия рефрена также звучит на фоне тритонового остинато "b-e", т.е."тритоновость" усиливается, придавая коде более неустойчивый характер.Затем тритон трансформируется в тоническую квинту f-moll и в конце единственный раз в качестве устоя представлен f-moll в виде созвучия без терцового тона( f-c-f).

Таким образом, в данной пьесе проявляются характерные черты гармонического мышления Прокофьева:

1.Ощущение центра есть, но выражен он не прямо и однозначно, а через тяготение к нему.

2.Функциональность не всегда ясна, "замутнена" большим количеством линеарных последовательностей.

3.Аккордика диссонантная, большая роль остинато, в том числе тритоновых; много терцовых аккордов, но с диссонантными добавками.

4.Тональный план ясен и "классичен":f-As-C-As-f (в крупном плане); на более мелком синтаксическом уровне встречаются тональные сдвиги f-d; A-As.

5.Синтаксис четкий, дискретный – в этом большая роль гармонии.

Игриво-гротескный, призрачный, изменчивый образ раскрывается на протяжении второй пьесы цикла. Она лишена резких контрастов и противопоставлений, и все развитие пронизывает ощущение нервной надломленности, настороженности. Столь необычное впечатление помогают создать гармонические краски, являющиеся здесь, на наш взгляд, наиболее важным средством музыкальной выразительности. Гармония абсолютно лишена функциональности, центр отсутствует, тоника не определенна. В основе организации музыкального материала лежит принцип мелодико-гармонической модели, которая звучит в самом начале произведения, далее она всячески варьируется, видоизменяется, переизлагается, это развитие составляет основу формы (в чередовании контрастных по фактурному изложению построений можно усмотреть черты рондальности – смотри об этом далее). Данный тип логики (развитие целого из лаконичной модели) напоминает принцип развития скрябинских произведений.

Модель состоит из двух элементов по 2 такта. Первый элемент представляет собой нисходящее поступенное движение многотерцовых вертикалей и арпеджированный "всплеск" последнего аккорда. Мелодическая линия данных аккордовых комплексов образует целотоновый звукоряд g-f-es-des с опорой "es". Второй элемент менее яркий, основан на линеарно-мелодическом движении созвучиями опевающими звуки "b", "es".Особое значение имеет последний аккорд замыкающий развитие целотоникой as-b-(c)-d-fes, но правда с выделением заключительной квартовой интонации fes-ces. Следующее построение – это варьированный повтор первого на дрцгой высоте, причем первый элемент проводится на тон выше, а второй на полутон выше. Такое конструктивное строение формы (повторение одного и тогоже материала на разной высоте) особенно характерно для стиля раннего Прокофьева.

Следующий раздел формы представляет собой секвенцию основанную на первом элементе начальной модели: целотоновое нисхождение ундецим- и нонаккордов (структуры аккордов немного варьированны) (13-20т.). Интервал перемещения – терции (F-D-B-G).Интересно, что эта секвенция содержит в себе аккорд, который часто появляется в произведениях Прокофьева, на что обратил внимание А.Горковенко и назвал этот аккорд "уменьшенным аккордом" (пятизвучное терцовое созвучие состоящее из уменьшенного септаккорда и Б2 сверху). Это одна из разновидностей аккордов с ум8, характерных для Прокофьева ( 5,с.98)

Далее следует четырехтакт, выполняющий роль контрастной связки, в котором на фоне гармонического остинато увеличенного трезвучия( в основе опять целотоника) звучит хроматический восходящий звукоряд в верхних голосах (на слабых долях такта) с постепенным crescendo от pp до f.

В дальнейшем развитии продолжают чередоваться разделы с арпеджированным и аккордово-гармоническим изложением вертикальных многотерцовых комплексов ( в виде описанной выше секвенции) и в этом, с некоторой долей условности, можно увидеть рондальность (по типу фактуры). Отметим 3 особенности построения гармонической вертикали:

1. все аккорды представляют собой многотерцовые комплексы (нонаккорды, ундецимаккорды, реже септаккорды),причем важно то, что все они нотированы композитором по терциям – это показатель логики конструкции,
2. каждый аккорд содержит внутри тритон, причем чаще всего расположение тонов такое, что тритон находится в нижних голосах (обратим внимание на то, что все арпеджированные аккорды начинаются либо с ч5, либо с тритона),
3. мелодическая линия в движении аккордовых вертикалей образует сцепление небольших участков целотоники: h-a-g-gis-fis-e-e-d-c-cis-h-a полная целотоника

Целотоника содержит в себе тритон, столь часто применяемый в пьесе.

Последние 2 такта представляют собой мелодическое сопряжение двух тритонов (a#-e и h-f).Все это еще раз подчеркивает конструктивное значение тритона в ладозвукорядном строении пьес цикла.

Итак, музыкальный язык этой пьесы довольно необычен. Для него характерны следующие черты:

1.Неопределенность структуры, в ней нет четко разграниченных разделов и частей, основу формы составляет развитие мелодико-гармонической модели, изложенной в начале произведения.

2.Тональный центр отсутствует, гармония лишена функциональности, на первом плане – фонизм, красочность созвучий.

3.Вертикаль представлена многотерцовыми аккордовыми комплексами, последовательность которых организована на основе линеарной логики, отсюда частое применение секвенций, имеющих важную конструктивную функцию в логике формообразования.

4.Важную роль в организации музыкального материала (строение аккордов, их последовательность, интервал перемещения в секвенциях) играет целотоника, включающая в себя тритон.

Все это отражает особенности тональной логики и гармонического мышления Прокофьева.

Третья пьеса цикла устрашающая жуткими рокочущими звучаниями в низком регистре, рисует зловещий, коварный, дьявольский образ, изображая "мефистофельский" смех. Развитие поражает стремительностью и динамичностью.

Форма данного номера сложная трехчастная с кодой.

**А В А1 Coda**

**а** + **а1** +**а2** **b** **с** **а3** + **а4** (ВПК)

8 6 8 4 8 8 4 4 4 15

fis ~~~~~~ fis d fis

b b fis b

Это произведение – яркий пример политональности в творчестве Прокофьева: нижний голос написан в тональности b-moll, являющейся символом темных сил, а верхний – в fis-moll, тоже довольно мрачной тональности. Ю.Паисов исследуя политональность в творчестве прокофьева относит ее к разновидности – мелодической политональности и, следовательно, подчеркивает в ее образовании роль полифонии." Во многих случаях композитор использует остинато в одной из субтональностей как красочный фон, на котором развертывается основная мелодия" (Ю.Паисов "Еще раз о политональности"). Прямым подтверждением этих слов является третий сарказм, где верхний голос – остинатная тоническая терция fis-moll, а в нижнем голосе звучит настойчивый мотив в b-moll. Уже в этом кратком мелодическом построении появляется характнрный тритон между I и IV# ступенями b-e. В среднем построении (начальный раздел написан в трехчастной форме 8+6+8) мелодия становится более ясной, выразительной, диатоничной, контрастируя остинато и удваиваясь терциями и секстами. В репризном разделе тема повторится точно, а фоновый материал в fis-moll из неподвижного остинато превращается в ломанное терцово-восходящее движение.

Кстати, далеко не все исследователи творчества Прокофьева и теоретики согласны с тем, что тональная система этой пьесы представляет собой политональность. А.Алексеев в книге "Русская фортепианная музыка конца XIX - начала XX века" утверждает, что это "обострение гармонического языка средствами политонализма, а не политональность" (с.310). Из определения термина "политональность" Л.Дьячковой можно предположить, что в данном произведении Прокофьева мы имеем дело с промежуточной формой моно- и политональности. В учебнике "Гармония XX века" она пишет: "Каждая из субтональностей предполагает устой, закрепленный гармоническими отношениями (не менее двух функций) или мелодическими связями, а также звукорядную, ритмическую и фактурную самостоятельность" (с.78). А в этой пьесе пласт в fis-moll представлен зачастую лишь тонической терцией (особенно в репризе) и лишь несколько раз появляется звукоряд лада. Кроме того здесь отсутствует ритмическая и фактурная самостоятельность пластов.

Средняя часть раскрывает другие гранитого же образа, основной контраст заключается в выборе средств музыкальной выразительности. Здесь нет уже такой ярко выраженной политональности, хотя черты ее всеже присутствуют. Весь раздел сконструирован из секвенций: две секвенции по 2 звена, но если первая секвенция имеет звено состоящее из двух тактов, то следующая – звено из четырех тактов, т.е. представляют собой, по сути, тональные сдвиги развернутых построений, столь характерные для языка Прокофьева. Первая секвенция это своеобразная связка между I и II частью, которая потом будет звучать и перед репризой. Она начинается с яркого толчка – однотерцового сопоставления аккордов с хроматическим ходом в басу, продолжающимся потом на протяжении всей секвенции и оъединяющим оба ее звена. Между двумя секвенциями находится раздел открывающий среднюю часть и оттеняющий фактурно крайние части (арпеджированные аккорды шестнадцатыми). Он тоже составлен из двух варьированно повторенных четырехтактов. В основе гармонии – линеарное смещение вниз многотерцовой вертикали.

В следующем разделе средней части звучит яркая, выразительная, прокофьевская мелодия, типичного для него инструментального склада. Фактура тонально расслаивается на 3 пласта: мелодия с подголоском в g-moll, средние голоса fis6-Fis6 и нисходящее хроматическое движение баса. Т.о. и здесь мы наблюдаем черты политональности. Далее это политональное построение повторится на М3 ниже.

Реприза динамическая – звучность усилилась до ff, мелодия баса и остинато в верхних голосах усилены октавными и терцовыми удвоениями. Во втором предложении мелодическая линия звучит в fis, а остинато в d-moll. Три тональности в общем тональном плане произведения: b-d-fis образуют увеличенное трезвучие, наличие такого конструктивного элемента в построении целого характерно для стиля Прокофьева. В коде композитор прибегает к приему вертикально-подвижного контрапункта, наслаивая на мелодический ход баса и fis-moll,ное остинато мелодию среднего построения I части, изложенную параллельными терциями. Благодаря этому звучание еще более динамизируется и поток эмоций не ослабевает до последних тактов пьесы.

Проделав анализ выразительных средств третьей пьесы цикла, мы находим и здесь черты характерные для стиля Прокофьева:

1.Политональность, представленная двумя фактурными пластами.

2.Функциональность в крайних частях проявляется не ярко, а в средней части она совсем отсутствует, уступая место линеарной логике и фоническим краскам.

3.Велика роль остинатности в организации фактуры, полифонический принцип соединения пластов.

4.Структура ясная, синтаксис четкий.

Четвертый сарказм является изображением беззаботного, простодушного, юмористического персонажа. Он контрастирует предыдущей пьесе с ее злобной, сумрачной насмешкой своими светлыми, солнечными красками.

Пьеса написана в простой трехчастной форме, из всех пьес цикла она наиболее лаконична и проста в структурном отношении.

**А В А1**

13 20 9

Начинается произведение ярким квартовым аккордом, характерным созвучием современной гармонии, в состав которого входит Ув4 – тритон ( c- fis-h-e), имеющий в этой пьесе, как ив других, огромное значение в организации музыкальной ткани. На фоне этого аккорда звучит интересная мелодическая секвенция, звено которой представляет собой нисходящий dur и восходящее Ув от последнего звука квартсекста. Далее в мелодии появляется ломанное Ум , обыгрывающее звуки целотоники.

В 8 такте в сочетании с верхними голосами образуются типовые аккордовые структуры УмVII и Мвв :Мум /c; УмVII /D;УмVII /C;Мум /f, это отчасти напоминает тип т. н. "снятой тональности" (по Холопову), для которой характерна "тональная тьма", т.е. каждый из аккордов взятый сам по себе легко угадывается в какой-либо тональности, но никакой тоники не слышно совсем.

После этой кульминационной вершины происходит резкий срыв – музыкальная ткань спускается на три октавы вниз и грузно, гулко, тяжеловесно звучат многотерцовые аккордовые комплексы в синкопированном ритме – начинается средняя часть. Вся она построена на одном остинатно повторяемом в синкопированном ритме аккорде – терцдецим аккорд от "ми" ( "недостающий" сначала звук "рэгтайм" позже появляется в мелодии. У этого аккорда есть предпосылки к расслоению на субаккорды, т.к. он изложен в виде двух трезвучий – e ;F , но моноритмическое изложение, однородная фактура в обоих пластах, регистровая близость, а отсюда слитность их звучания, не позволяют отнести этот аккорд к полиаккордам. Но дальнейшее развитие усиливает полиаккордовую природу материала, т.к. верхний и нижний пласт – два трезвучия ("субаккорда" ) начинают расходиться в разном направлении: верхний по полутонам вверх, нижний – вниз. Верхний голос останавливается на As , а нижний голос на des ,которое остинатно звучит в басу до самого конца и им, как тоникой, завершается развитие. Реприза хоть и точно повторяет мелодический рисунок I части, но уже лишена детской беззаботности, шутливости из-за сумрачного, зловещего гудения басов. Итак, мы видим, что темный колорит середины омрачил образ I части и изменил его почти до неузнаваемости.

Гармонический язык пьесы наделен чертами типичными для прокофьевского стиля:

1.Тоника не определена, ощущение центра появляется лишь в репризном построении благодаря органному пункту на des ,которое и воспринимается как опорное созвучие.

2.В последовании аккордов господствует линеарная логика, функциональность отсутствует.

3.Аккордика в основном терцовая (многотерцовые аккордовые комплексы в средней части), но помимо этого в аккордообразовании велика роль тритона и целотоники, которые используются в качестве основы аккорда. Встречаются и характерные для современной гармонии квартаккорды.

4.Форма простая, ясно ощутимы границы разделов (благодаря разным приемам письма в разных частях и яркой яркой репризности темы-мелодии).

Сарказм №5 – пьеса завершающая череду образов отражавших различные стороны прокофьевского юмора и иронии. Она наиболее ярка в образном отношении, не случайно, это единственная пьесацикла, имевшая, пословам автора, программу: "Иногда мы зло смеемся над кем-нибудь или чем-нибудь, но когда всмотримся, видим, как жалко и несчастно осмеянное нами: тогда нам становится не по себе, смех звучит в ушах, но теперь он смеется уже над нами".( С.С.Прокофьев "Автобиография"). Эта программа интересна новым поворотом темы смеха, стремлением углубить ее психологическое содержание. Особая рельефность образа обусловлена, по словам Алексеева, выразительными контрастами стремительной токкатности первого раздела, причудливой музыкой второго, вызывающей впечатление беспомощности, растерянности, и репризы, где саркастический смех, звучавший вначале пьесы , отдается зловещим эхо.

«Такое резкое заострение контрастности всех разделов 3-хчастной формы: крайних - между собой и каждого из них в отдельности – со средним – явление еще небывалое в творчестве Прокофьева и вообще редкое в фортепианной литературе», - пишет исследователь (с.). Но позволим себе отчасти не согласиться с автором этих слов, вспомним Сарказм №1, открывавший цикл и представивший слушателям такие же контрастные образы.

В целом структура пьесы трехчастная, но это не обычная трехчастная форма, т.к. средний раздел заключает в себе два довольно развернутых построения, а реприза очень сокращена по сравнению с I частью, всвязи с трансформацией первоначального образа.

**А В А1**

**а** + **а1** закл. **b** + **b1** **c** **а2** **CODA**

8 8 8 20 14 10 14 22

C - d u r ~~~~~~~~~ C – d u r

С первого же прослушивания, даже с первого взгляда на произведение бросается в глаза неожиданная для творчества Прокофьева черта – переменность метра. Как отмечает Л.Гаккель, раньше единство метра было непременным качеством любого прокофьевского сочинения ( Л.Гаккель «Фортепианная музыка ХХ века», с. 209).Смены метра, говорящие о психологизации прокофьевского товорчества появляются лишь во второй период деятельности композитора (1914-1918 г.).На обрисовку каждого образа направлены свои средства выразительности, отсюда контраст музыкального языка между частями.

В крайних разделах ясно ощущается тональность C-dur. Звуком «до» заканчивается I часть и все сочинение, тонический органный пункт звучит на протяжении первого и заключительного разделов, и функциональной основой гармонии является оборот T – S – D – T , который в общих чертах прослеживается в каждом предложении периода. Наряду с функциональной, присутствует и линеарная логика развития. Конструктивный интервал начального построения – Б3 ( как отмечает Холопов, этот интервал наиболее часто встречается у Прокофьева). Цикл Б3 начинается в средних голосах (1-4 т.), далее переходит в верний (5 т.), снова возвращается в средние (6 т.), в 7 т. Прерывается уступая место обычному какденционному обороту ( впрочем, среди звуков аккорда в этом такте образуется Ув , как и ранее в тт. 1-2-3). «Конструктивность Б3 является важным выразительным приемом – мажорность преувеличивается и в сочетании с большой остротой звучания производит впечатление злой насмешки» ( 17, с. 364).

Вторая часть демонстрирует увлечение Прокофьева остинатностью: музыкальная ткань состоит из двух мелодико-ритмических остинатных пластов. Верхний пласт – две Б2 сопряженные на расстоянии полутона, нижний пласт подобен верхнему: он тоже состоит из Б2, но на расстоянии Ч4. Затем верхнее остинато сменяется легатной тягучей мелодической линией, контрастирующей пиццикато сопровождения. Следующее построение представляет собой точное повторение первого на полутон ниже, характерность таких построений для Прокофьева подчеркивают Берков и Якубов. Музыка звучит нерешительно, робко, настороженно. Следующий раздел середины тоже включает остинатный пласт (целотоновые аккорды) и полетную, взмывающую вверх мелодическую линию.

Реприза динамизированна, насмешливый образ начала, с его «стучащими» аккордами перерождается в затаенный, затушеванный и мрачный. Но музыкальный материал использован тотже что и в начале, только тема дана в ритмическом увеличении и немного изменненом фактурном изложении (жесткие аккордовые вертикали сглаживают арпеджированные басы), в ритме появились настораживающие паузы. Реприза, как и в других пьесах, сочетает функции репризы и коды. Кодовость проявляется в постоянном тоническом органном пункте, в нисходящем движении g-c ( D-T), которое сужается до тритона, интервала звучащего на протяжении всего цикла и обрамляющего его (первая интонация Сарказма №1 – тритон), что еще раз подчеркивает и конструктивное, и выразительное значение тритона в этих пяти пьесах.

Гармонический язык данной пьесы это еще один пример яркого воплощения черт прокофьевского тонально-гармонического мышления:

1.В крайних частях ясно ощутим тональный центр, опора C-dur, которая подчеркивается и уловимым в общих чертах функциональным оборотом T-S-D-T.

2. Аккордика крайних частей – терцовой структуры с большим количеством побочных тонов, придающих звучанию острую диссонантность.

3.В организации музыкальной ткани средней части большое значение имеет принцип наложения остинатных пластов, отсюда – важная роль остинато.

4.Трехчастность структуры, с ярким контрастом в средней части.Созданию ощущения завершенности формы способствует тональный планпьесы (обрамление тонально неопределенной средней части, ясным «прокофьевским» C-dur).

**Заключение**

Цикл фортепианных миниатюр «Сарказмы» op.17, относящийся к среднему периоду творчества Прокофьева, представляет собой один из этапов становления стиля композитора.

Комплекс средств выразительности еще недостаточно точно определен, одна пьеса отличается от другой своеобразием техники письма, что отражает процесс поиска элементов музыкального языка, которые станут наиболее характерны для стиля Прокофьева.

Так в ладотональном строении пьес мы встречаем и расширенную функциональную тональность с четко определенным тональным центром (№1,крайние части №5), и политональность (крайние части №3), и хроматическую 12тиступенную систему без явного выделения опоры и без функциональных тяготений (№2, I и II части №4, средняя часть №5).

В одних пьесах развитие подчинено функционально-гармонической логике, в других господствует линеарность, а в основе организации музыкального материала второго номера лежит принцип мелодико-гармонической модели.

Структура номеров цикла индивидуальна, в форме каждой пьесы есть черты, отличающие ее от других ( особенно выделяется Сарказм №2 неукладывающийся в рамки типовых музыкальных форм).

Разнообразны принципы организации вертикали: где-то она представлена гармоническими аккордовыми комплексами, а в других случаях – соединением двух линеарных по своей логике фактурных пластов.

Но несмотря на такое многообразие средств музыкального языка выделяются и общие черты, объединяющие развитие цикла и отличающие стиль молодого Прокофьева от стиля других композиторов ХХ века. Попытаемся выявить эти особенности мышления композитора в данном цикле.

1.Основу ладотональной организации составляет хроматическая тональность, представленная различными ее видами, перечисленными выше.

2.Важную объединяющую роль в цикле играет тритон, лежащий, в большинстве случаев, в основе лада. Именно наличие тритона и целотоновости является характерной чертой, составляющей индивидуальность хроматической тональности данного сочинения.

3.Произведение представляет собой яркий пример характеристичности, отличающей стиль Прокофьева. Тема и тематическое зерно каждой пьесы индивидуально и наделено чертами образной театральности.

4.В структуре большей части пьес присутствуют черты репризности или симметричности, такая логика построения формы типична для музыки Прокофьева.

5.Синтаксис четкий ,дискретный,для строения разделов формы характерна квадратность (8+8, 4+4 ). Эта черта особенно типична для стиля Прокофьева и еще раз подтверждает убеждение о том, что композитор во многом наследовал традициям классицизма.

6.В строении вертикали преобладают многотерцовые аккордовые комплексы и аккорды с диссонирующими побочными тонами. Помимо этого важную роль играет остинатность, особенно в соединении линеарных пластов.

7.Важное место в организации музыкального материала отведено ритму. Каждая пьеса или отдельный ее раздел построен на определенной ритмической формуле.

Особенно характерна для стиля Прокофьева калейдоскопичность образов, представленных в цикле. В стремительном, бурном потоке проносятся перед нами чисто прокофьевские гротескные образы – саркастической иронии, насмешливого юмора, злого озорства, хохота и , наряду с этим, фантастической призрачности, нервной надломленности.

Музыкальный язык Прокофьева в данном произведении – яркий образец композиторской техники ХХ века, и в частности современного гармонического стиля, широко использующего новые выразительные возможности. Прокофьев убедительно доказал, что новая гармония с большей эмоциональной силой и непосредственностью, с большей остротой и проникновенностью выражает новое содержание музыкального искусства ХХ века.

# Литература

1. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка конца ХIХ – начала ХХ века. – М.,1969. – С.301-312

2. Арановский, М. Стилевые черты инструментальной мелодики раннего Прокофьева.// Вопросы теории и эстетики музыки. – М.,1965.- Вып.4. – С.199-227

3. Берков, В. О гармонии С.Прокофьева. // Сов. Музыка. – 1958.-№8

4. Гаккель, Л. Фортепианная музыка ХХ века. – Л.,1976. – С.196-210

5. Горковенко, А. Об одном аккорде у С.С.Прокофьева. // Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.,1973. – Вып.12. – С.97-101

6. Гуляницкая, Н. Введение в современную гармонию. – М.,1984

7. Дьячкова, Л. Гармония в музыке ХХ века. – М.,1994

8. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. – М.,1976

9. Нестьев, И. Жизнь Сергея Прокофьева. – М.,1973

10. Павлинова, В. Важная черта фортепианного творчества Прокофь- ева. // Сов. Музыка. – 1981. - №4. –С.88-91

11. Паисов, Ю. Еще раз о политональности. // Сов. Музыка. – 1971. - №4

12. Прокофьев С.С. Автобиография. – М.,

13. Сабинина, А. Прокофьев. // Музыка ХХ века:очерки: В 2ч. – ч.2.-кн.4. – М.,1984

14. Скребков, С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. // теоретические проблемы музыки ХХ века.

15. Тараканов, М. Новая тональность в музыке ХХ века. // Проблемы музыкальной науки. – М.,1972. – Вып.1

16. Холопов, Ю. Очерки современной гармонии. – М.,1974

17. Холопов, Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. – М.,1976

18. Холопов, Ю. Теоретический курс гармонии.

19. Холопова, В. О ритмике Прокофьева. // От Люлли до наших дней: сб. статей / под. ред. В. Конен. – М.,1976. – С.230-256

20. Якубов, М. Секвенции Прокофьева. // Сов. Музыка. - !988. - №5