Областное государственное образовательное учреждение среднего профессионального образования

Воронежский музыкальный колледж

Курсовая работа

по предмету: Гармония

на тему: **«Новаторские черты гармонии в фортепианном цикле**

**«Детская музыка» С.С. Прокофьева»**

Выполнила:

Студентка I курса

теоретического отделения

Кондаурова Екатерина

Руководитель

Михайлова Н.Н.

Воронеж 2010

**Содержание**

Введение

Выявление новаторских средств в цикле С. Прокофьева «Детская музыка»

Заключение

Список литературы

**Введение**

Мир детства с его наивностью, непосредственностью, любопытством и неукротимой энергией находит отражение в творчестве многих великих композиторов. О детях и для детей писали И.С. Бах, Й. Гайдн, Л. Моцарт, Р. Шуман, П. Чайковский, М. Мусоргский. Создавая детские репертуарные сборники и отдельные пьесы, они ставили различные задачи. И.С. Бах и Л. Моцарт в своих произведениях стремились обучить детей премудростям исполнительства на различных инструментах; Й. Гайдн хотел развлечь и доставить удовольствие; в альбомах для детей у Р. Шумана и П. Чайковского – попытка взглянуть на мир глазами ребёнка, а у М. Мусоргского – понять детскую душу и защитить от несправедливости.

В XX веке «эстафету» детской музыки подхватил С.С. Прокофьев. Об этой грани его творчества замечательно сказал Дмитрий Кабалевский: «Для маленьких любителей музыки сочиняли многие …, но мало кто уделял этой области творчества столько внимания, столько серьёзных размышлений и сердечного тепла, сколько уделял Прокофьев» [2, С. 3]. По словам В. Блока, великий композитор обладал талантом особого рода, чтобы «подобрать волшебные ключи к детским сердцам, найти образцы, созвучные ребячьему мироощущению и, в свою очередь, обогатить детское восприятие» [2, С. 5].

Детская музыка Прокофьева представлена самыми разнообразными жанрами. Это симфоническая сказка «Петя и волк», сюита «Зимний костёр», песни, циклы фортепианных пьес. Образами детства проникнуты балет «Золушка», Седьмая симфония.

Предметом исследования данной работы является цикл миниатюр для фортепиано «Детская музыка» С.С. Прокофьева. Создатель вышеупомянутого цикла подошёл к его написанию как композитор XX века – композитор-новатор. Цель работы – анализ новаторских приёмов в гармоническом языке данных пьес в сравнении с классической гармонией. В задачу исследования входит поиск специфических аккордовых красок, оборотов, тональных сопоставлений.

Цикл «Детская музыка» был написан в 1935 году. Вспоминая о работе над этим циклом, композитор писал: «Летом 1935 года, одновременно с «Ромео и Джульеттой», я сочинял лёгкие пьески для детей, в которых проснулась моя старая любовь к сонатности, достигшая здесь, как мне казалось, полной детскости». К осени их набралась целая дюжина, которая затем вошла в цикл под названием «Детская музыка».

Композитор очень точно почувствовал образы и интонации, близкие детворе. И в этом, может быть, основной секрет популярности «Детской музыки», которая словно сроднилась с восприятием детей уже нескольких поколений.

Все пьесы, входящие в сборник, имеют программные заголовки. Это акварельные пейзажные зарисовки («Утро», «Вечер», «Дождь и радуга»), живые сцены детских игр («Марш», «Пятнашки»), танцевальные пьесы («Вальс», «Тарантелла»), тонкие психологические миниатюры, передающие детские переживания («Сказочка», «Раскаяние»).

Интересно, что все двенадцать пьес имеют чётко выраженную трёхчастность строения. Понятно, что трёхчастная форма, сочетающая в себе контрастность и повторность в изложении основных музыкальных мыслей, способствует «удобству» восприятия музыки, предназначенной для маленьких слушателей и исполнителей.

Рассматривая сюиту в целом, можно заметить одну интересную закономерность этого цикла – многие его части словно перекликаются по своему образному содержанию. Так, музыка «Вечера» со своим мягким «акварельным» колоритом чем-то близка «Утру», «Сказочка» и «Ходит месяц над лугами» тонко и неназойливо вводит маленького слушателя в волшебный мир сказочности и песенности. Эта «перекличка» крайних частей цикла (двух начальных и двух завершающих) образует своеобразное, двойное обрамление. Известно, что композиционный приём обрамления существует не только в музыке, но и в литературе (обрамление рассказа повествованием «от автора»), в былинном фольклоре (зачин и завершение былины сказителем), в драматургии (пролог и эпилог пьесы).

Пьесы сюиты Прокофьева композиционно связаны, их объединяет сюжетная линия музыкального повествования, описывающего события дня ребёнка – с утра и до вечера.

**Выявление новаторских средств в цикле С. Прокофьева** **«Детская**

**музыка»**

Открывает цикл пьеса «**Утро**». Это миниатюрное произведение рассказывает слушателю о пробуждении всего на земле: растений, животных, людей – в светлое, возможно, летнее утро. Можно представить, что солнце ещё не взошло, но его первые прозрачные лучи мягко освещают природу.

Композитор для воплощения светлого утреннего настроения использует много приёмов: здесь и прозрачная фактура, где обособлены низкие и высокие регистры, и любование чистыми звучаниями консонирующих трезвучий, здесь и негромкая динамика, от *mp* до *pp*, показывающая всю тишину и умиротворённость свежего утра. Медленный темп *andante tranquillo* создаёт впечатление пробуждения после длительного сна: просыпается все – и природа, и люди.

Как отмечает Е. Трембовельский, «Прокофьев не прибегает здесь к таким остро действующим средствам, как полиаккордика, полифункциональность, полимодальность или политональность, а изобретает свой вариант «поли» – полирегистровость. (…) Эффект «поли» обеспечивается заблаговременным показом каждого из сочетаемых пластов отдельно». [6, С. 108]

Рассмотрим некоторые из музыкально-выразительных средств, используемых Прокофьевым для передачи утреннего настроения.



Первые 2 аккорда музыкального произведения по своему расположению очень показательны. Контраст между высоким и низким регистром дает слушателю необычайное ощущение, будто перед ним предстают символы дня и ночи, света и темноты, сна и пробуждения. Несмотря на то, что оба аккорда одинаковы по своей структуре, тональности и функции (тонические мажорные трезвучия в C-dur), однако же, звучат они совершенно по-разному. Благодаря контрасту регистров, они словно принадлежит разным тембрам: один из них светлый, мягкий, умиротворённый, другой же поглощает своей тёмной окраской, густотой и настороженностью.

Эти аккорды, а также ещё 2 субмотива, составляют фразу, являющуюся основой всего произведения. На протяжении первых восьми тактов происходит ее трёхкратное ритмическое и функциональное варьирование. С каждым этапом варьирования происходит «прояснение» функциональной окраски. Прослушав мотив в первый раз, мы не можем точно распознать его гармонические функции (T–SII–Т или же T–D–Т), лишь постепенно, на протяжении трех «вариаций», эти функции нам разъясняются посредством прибавления подголосков в мелодии, создающий более полную гармонию. Последний вариант гармонизации темы: T–S–DD–D–T. Примечательно, что «прояснение» функционального значения аккордов очень напоминает эффект пробуждения, когда сознание проясняется, а предметы, имеющие в темноте нечёткие очертания, с рассветом приобретают определённые формы.



Новый раздел произведения открывается «ползущей» темой с хроматическими ходами в нижнем голосе, символизирующей поднимающееся солнце. Начинаясь в низком регистре, тема с каждым тактом поднимается всё выше и выше.

На её фоне в верхнем голосе появляется аккордовая фигурация, выстроенная по звукам До-мажорного трезвучия и одновременно включающая секстовые интонации начальной фразы. Она даёт ощущения света и объёма. Если рассмотреть функциональную основу нового раздела, то можно заметить определённую закономерность в употреблении аккордов первых четырёх тактов. Функции располагаются строго по терциям (T–III–D). После звучания первого тонического аккорда каждый следующий отличается от предыдущего на один звук, образуя постепенное перерождение гармоний. В пятом такте, после звучания доминантовой гармонии, внезапно следует субдоминантовая функция (SII). Известно, что такой гармонический ход в классической гармонии является недопустимым, но он вполне уместен у композитора XX века, ход звучит свежо и современно. На аккорде SII завершается первая фраза нового раздела.



Начало следующего построения основано на субдоминантовых гармониях (аккорды II и VI ступени). Плагальность этого оборота придает звучанию мягкость и не конфликтность. Это последовательность приводит к кульминации особого рода – «тихой кульминации» (вместо привычных нам *ff* композитор вводит *pp* и *dolce*). Остроту гармонии придаёт аккорд, введённый самим Прокофьевым – так называемая «прокофьевская доминанта» (доминантовый нонаккорд с повышенной септимой), который благополучно разрешается в тонику.



Второй раздел средней части представляет новую фазу «пробуждения». Композитор использует те же мелодические средства, только с несколькими изменениями: верхний голос с нижним теперь меняются местами – гармоническая фигурация на звуках До-мажорного трезвучия появляется в басу, а в сопрано проходит светлая нисходящая мелодия, подобная той, что проходила в первый раз в нижнем голосе. Функциональное решение раздела в какой-то степени схоже с предыдущим, однако, имеются и отличия (T35–D35→VI7–S35–D65–SII35–D7). Построение также завершается на «прокофьевской доминанте», но на этот раз композитор использует не D9, а D7 с расщеплённой септимой.

Реприза возвращает нас в предыдущее настроение.

Обобщая новаторские приёмы, использованные Прокофьевым в первой пьесе цикла, перечислим основные из них:

1. Композитор использует фоническую окраску созвучий как мощное выразительное средство – благодаря выявлению красочности регистров удаётся создать эффект звучания разных тембров (светлый, прозрачный и густой, тёмный) как символов дня и ночи, сна и пробуждения;
2. Использование редко употребительного в музыке 18-19 столетий приёма «тихой кульминации» (на *pp* и *dolce*);
3. «Прояснение» функциональной окраски – музыкально-художественный приём, за счёт которого композитор реализует художественный замысел произведения;
4. Композитор в основном использует классические аккорды, но, несмотря на это, в произведении часто встречаются новые, неклассические гармонизации, широко распространённые в XIX веке, в эпоху романтизма, например, эллиптические обороты. Прокофьев также добавляет в музыку много своего, индивидуального, к примеру – «прокофьевскую» доминанту (доминанта с повышенной септимой).



Последние аккорды «Утра», словно солнечные блики, сменяются мерной и плавной поступью **«Прогулки**».

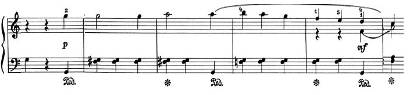
«Прогулка» приносит собой утреннюю бодрость и радость. Всё кругом посветлело и повеселело. Так и слышится упругая ребячья походка и незатейливая утренняя песенка.

С первых тактов произведения композитор даёт бодрый настрой. Небольшое вступление, построенное на звуках тонического трезвучия (C-dur), а затем поступенный звукоряд на доминантовой функции передают весь задорный замысел композитора. Начиная с 4-го такта, лёгкая, изгибистая, немного лукавая мелодия зазывает за собой слушателя, как бы приглашая его на прогулку.



Обратим внимание на приём, использованный композитором: вместо поступенного звукоряда Прокофьев применяет выразительные нисходящие ходы на септиму. Этот новаторский приём в музыковедческой литературе носит название «*разомкнутой поступенности*». Первое предложение построено на классических аккордах (T35–SII2–D35–T35–D35–SII2–D43–T35). Однако, здесь композитор и здесь использует и неклассические переходы – эллипсис из доминантовых гармоний в субдоминантовые (в предыдущей пьесе «Утро» подобное уже наблюдалось). Второе предложение имеет функциональное сходство с первым, однако, в нем композитор использует яркие возможности мажоро-минорной системы, «перемешивая» одноимённые тональности – в основной До-мажор неожиданно «вторгаются» аккорды из до-минора – VI и III ступени. Для мажорной тональности эти ступени становятся пониженными (данный приём можно считать одним из любимых Прокофьева, так как композитор использовал такие яркие необычные гармонии и в других своих произведениях, например, в симфонической сказке «Петя и волк»). Завершается предложение вполне традиционно – на функциях DD–D–T.

Средняя часть пьесы носит лёгкий, танцевальный характер. Секундовые и терцовые созвучия чередуются в вальсовой фактуре.



Обобщим новаторские приемы:

1. «Разомкнутая поступенность» – приём, «изобретённый» самим Прокофьевым, становится индивидуальной чертой стиля композитора;
2. Использование средств мажоро-минорной (одноимённой) системы. Такой приём нельзя назвать совершенно новым, он интенсивно применялся композиторами XIX века, в романтизме. У Прокофьева он является одним из любимых. Композитор использует все его разновидности – одноименную, параллельную и однотерцовую (самую новаторскую из них – однотерцовую – мы ещё встретим её в данном цикле, в пьесах «Тарантелла» и «Раскаяние»).



**«Сказочка»**. Прокофьев вводит нас в одну из самых загадочных и интересных для детей тем – в область сказочности. Лишь в двух пьесах цикла светлое и радостное чувство уступает место задумчивости и повествовательности – в «Сказочке» и «Раскаянии».

Эпический характер произведения выявляется с первых нот. Медленное, тихое двутактовое вступление кружится в пределах малой терции в нижнем голосе. Трогательная, безыскусственная мелодия напоминает русскую песню, выразительно оттенённую подголоском остинатных повторений в сопровождающем голосе.

На протяжении первого раздела произведения используется мелодический ля минор, с типичными для него проявлениями, когда при восходящем мелодическом движении захватываются повышенные VI и VII ступени, а при нисходящем натуральный вид гаммы. Сегменты с гаммаобразным движением по натуральному звукоряду довольно многочисленны. В этот момент музыка словно бы приобретает русский, эпический характер. Русские черты проявляются и в фактуре сочинения, где сменяются одноголосие, контрастное двухголосие, дублирующая в терцию или сексту двухголосная линия. В духе русской сказки появление эпизода с контрастной фактурой и тематическим материалом (переклички остро звучащих секунд создают образ таинственного, а может, и страшного персонажа).



Что касается функциональной окраски пьесы, здесь композитор использует множество «русских» гармоний – натуральные доминанта и VII ступень, медианты, плагальные обороты (t35–SII7–t6–VII6–t6–III35–t6–t35–VII6–t6–t35–D64–t6–t35–VII6–III35–t35–d6–VI7–d35–S35–d35–d2–t6).

Новаторство здесь заключается в умении Прокофьева по-новому, очень своеобразно и современно стилизовать русскую музыку. С одной стороны, все черты русского песенного фольклора успешно претворены композитором в пьесе, но музыка воспринимается как творение нового XX века. При этом найти отличительные новаторские приёмы достаточно сложно. Во-первых, не сразу, а только после скрупулёзного анализа выясняется, что диапазон этой «русской песни» вовсе не певческий (ундецима), с ним не всякий певец может справиться.

Во-вторых, использованные Прокофьевым фактурные рисунки не являются распространёнными в европейской инструментальной музыки XVIII-XIX веков. Они типичны именно для русского народного песенного фольклора. Их применение в фортепианной пьесе можно считать достаточно смелым приёмом.

**«Тарантелла»** – итальянский танец со стремительным движением. Композитор для передачи характера динамичного танца использует множество острых акцентов, неожиданные смены тональностей. Всё здесь весело, красочно, как на карнавале!



Музыка крайних разделов «Тарантеллы» отмечена упругостью ритма и стремительностью, присущей темпераментному итальянскому танцу. С первых же нот непрерывное движение триолей даёт пульсацию всему произведению.

Первый четырёхтактовый мотив основан на тонической гармонии, но слушателю скучать не приходится, так как характер произведения задаёт темп и ритм. Эти 4 такта проносятся мимо нас ярко и молниеносно. Следующий мотив аналогичен первому почти во всём: и по количеству тактов, и по гармонии, и по мелодии.



Но обратим внимание на тональности этих двух мотивов: d-moll и Des-dur. Резкое сопоставление этих двух неродственных тональностей вносит необычность в гармонический пласт раздела. Сопоставление однотерцовых тональностей – один из новаторских приёмов, использованных композитором в этом произведении. Обратим внимание и на тональный план первого раздела, где происходит модуляция из тональности d-moll в Es-dur (такты 1-16). Первая ее фаза, как уже отмечалось – сопоставление однотерцовых тональностей. Затем модуляция выстраивается как постепенная: Des-dur – As-dur – Es-dur. Новое предложение из c-moll (через отклонения в тональности Es-dur – B-dur) вновь возвращается в первоначальную тональность d-moll. Особое внимание обращает на себя необычность этих отклонений. К примеру, с-moll и Es-dur – тональности, родственные по I степени, однако, композитор производит отклонение в новую тональность весьма необычным способом – через увеличенное трезвучие. Похожая ситуация складывается с переходом из Es-dur в тональность B-dur (через уменьшённый септаккорд VII ступени).



Яркий контраст привносит в музыку этой пьесы очаровательная мелодий среднего раздела, полная мягкого юмора и улыбки. При этом пульс оживлённого движения остаётся таким же непрерывным, неутомимо энергичным. Однако не только мелодия приносит новому разделу такой контраст. Его также даёт тональность, впервые появившаяся в этом произведении – D-dur. Прокофьев не случайно выбрал именно её – ведь основная тональность произведения – d-moll. Эти тональности между собой являются одноимёнными. Благодаря этому приёму композитор смог ярко воплотить смену настроения, но, несмотря на это, между разделами всё равно наблюдается связь (ритмическая и фактурная).

Новаторства:

1. Тональный план, способы перехода в другие тональности, их сопоставление и скорость смен тональностей в целом выходят на передний план произведения.
2. Использование средств однотерцовой системы (относительно новой, рождающей расширенную тональность).

**«Раскаяние»** – самая «серьёзная» из 12 пьес. Композитор пытается передать чувства ребёнка, быть может, впервые в жизни задумавшегося над каким-то очень важным вопросом и впервые сурово отнёсшегося к своим проступкам. В пьесе преобладает психологизм музыкального повествования, глубокое раскрытие внутреннего мира ребёнка.

Напевная мелодия этой миниатюры не лишена выразительной декламационности. Если обратить внимание на гармонический пласт начального раздела, то можно сразу заметить, что сложностью он не отличается.



Тоническая функция длится на протяжении четырёх тактов, разнообразие вносят лишь многократные задержания в верхнем голосе. Нисходящие секундовые интонации, как и в далекие времена формирования в музыке «риторических фигур» – создаётся ощущение плача и вздохов раскаивающегося ребёнка. Нижний голос строится по звукам тонического трезвучия. С появлением в пятом такте фригийского оборота (VII6–VI6–d6–S6–D) происходит сдвиг, развитие мелодической фигуры, как в верхнем голосе, так и в нижнем. Нисходящую линию обоих голосов также можно принять за «риторическую фигуру» – поникшее настроение задумчивого дитя. Со вторым предложением, верхний голос которого расположен на октаву выше, происходит варьирование – появление опеваний, распевов, нижний голос теперь «поёт» в унисон с верхним. Построение завершается на доминантовой функции, что даёт произведению явную напряжённость.



Средний короткий раздел, состоящий всего из восьми тактов, является небольшим контрастом по отношении к «плачущим» интонациям из первого раздела. Нижний голос ведёт свою мелодию, основанную на хроматических ходах, полную размышления и раздумий. Верхний голос, излагающийся на арпеджированных ходах, как бы оттеняет долгие размышления, даёт волю прорываться другим светлым мыслям, интересующим ребёнка. Но, в конце концов, серьёзные думы всё равно оказываются преобладающими над светлыми и радостными.



Что касается функциональной окраски, композитор использует гармонии, не свойственные классической музыке (VI–III-DDVII7 c повышенной терцией – D). Как видно, раздел начинается неустойчиво, с VI ступени, что требует определённого развития. Этот эпизод в некоторой степени можно сравнить со средним разделом «Утра», но никак не по характеру, не по функциям, а по мелодической структуре (нижний голос ведёт свою тему, выходя тем самым на передний план. Верхний голос в данных случаях является аккомпанементом).

В репризе вновь происходит варьирование начальной темы. В первом предложении в место тянущихся четвертей появляются восьмые длительности, придающие произведению развитие. Во втором предложении происходит кульминация всего произведения. Даже не смотря на то, что в этот момент используется *рр*, кульминация достигается за счёт резкого сопоставления – вместо VII6 появляется новый аккорд, не используемый ранее ни в этой пьесе, ни в другом произведении этого цикла, – аккорд VI повышенной ступени (приём одновысотной мажоро-минорной системы) Такой приём резкого сдвига явно новаторский. Можно предположить, что этот аккорд композитор взял из тональности D-dur для передачи просветлённости и контраста. Что касается приёма тихой кульминации, он также уже был использован Прокофьевым в данном цикле (в пьесе «Утро»). Но на этом не останавливается композитор – в заключении он использует ещё один из знакомых нам уже приёмов, наверняка полюбившийся ему, – сочетание однотерцовых тональностей (после использования аккорда в g-moll (S) он применяет аккорд в тональности Ges-dur, являющийся для основной тональности d-moll IV пониженной ступенью).

Новаторства:

1. Использование одновысотной мажоро-минорной системы.

**«Вальс»**. Изящный вальс сразу же заставляет вспомнить нас лучшие страницы прокофьевских балетов.

Особую полётность, воздушность мелодии придаёт восходящее движение. Затактовое начало коротких фраз создаёт впечатление кружения, мягкого поворота.



Даже яркий диссонанс на сильную долю (большая септима ля–соль-диез) не даёт ощущения резкости из-за повторяющейся тонической гармонии в аккомпанементе и приёма задержания вводного тона в мелодии. Благодаря этим задержаниям мелодия становится ещё выразительней. Ниспадающие терции плавно завершают начальное построение. Следующие затем эллиптические обороты – D→(II); SII65→(II); D2→(D); D65→(S) – придают теме вальса некоторую недосказанность, взволнованность, порывистость.



Цепочка отклонений (cis→fis→h→E→A) возвращает вальс в первоначальную тональность. Снова звучит первая тема вальса, однако, с небольшим изменением: в процесс формообразования включается разомкнутая поступенность (с таким приёмом композитора мы уже знакомы, – его использовал Прокофьев в «Прогулке»). Она «расширяет пространственные возможности музыки» [6, С. 108].



Вторая тема вальса напоминает небольшое балетное соло. Она изящна и несколько капризна благодаря настойчивым ритмическим фигурам аккомпанемента.

«Перелёты из регистра в регистр мелодии и сопровождения образуют захождения, нарушают свободное поле звучания и другие правила классического голосоведения» [6, С. 108]. Этот приём наряду с «разомкнутой поступенностью» является новаторской чертой фортепианного стиля Прокофьева.

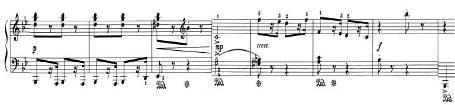
**«Шествие кузнечиков»** – миниатюрное скерцо с чертами маршевости. Здесь преобладают энергичные фанфарные интонации. Задорная пьеса напоминает весёлый, несколько угловатый галоп.

Главное средство музыкальной выразительности, используемое Прокофьевым в этом произведении – это пунктирный ритм с короткими паузами, создающий образ кузнечиков, прыгающих на длинных, угловато изогнутых ножках. С первых же тактов композитор гениально воплощает замысел своего произведения. Очень интересно Прокофьев подходит к гармонической стороне пьесы.



Колкий аккорд в третьем такте немного запутывает слушателей и исполнителей. На первый взгляд, он принадлежит основной тональности B-dur, где является уменьшённым вводным терцквартаккордом (умDVII43), состоящим из звуков ми-бемоль–соль-бемоль –ля – до. Однако же, возникает вопрос, почему же Прокофьев в музыкальном тексте вместо ноты соль-бемоль использует фа-диез? Ведь в тональности B-dur по правилам хроматической гаммы не используется такая нота. Ответом может служить следующий аккорд, в который разрешается этот таинственный умDVII43. Аккорд разрешается в SII6, что полностью меняет его назначение. Теперь мы с точностью можем сказать, что этот красочный аккорд является секундаккордом уменьшённой двойной доминанты в тональности c-moll. И здесь именно фа-диез, а не соль-бемоль, является частью этого аккорда.

Со вторым предложением назначение верхнего и нижнего голосов меняется.



Теперь тема прытких кузнечиков перемещаются в басовую партию. Что касается функционального плана этого предложения, − он является неизменным по отношению к первому (T–умDDVII2→SII6−D−T).

Средний раздел произведения очень насторожен и сдержан. Быть может, наши кузнечики теперь играют в прятки с любопытными мальчишками, которые с большим интересом за ними наблюдают и с удовольствием бы поймали! Но кузнечики очень ловкие, и с ними не так-то просто справиться!



Для передачи большей таинственности композитор использует темп *poco meno mosso*, а также очень изворотливый мелодический рисунок с большим количеством скачков. Оба голоса идут в унисон, что предполагает ещё большую настороженность. Для передачи такого характера композитор вновь использует достаточно интересные гармонии (T–DD+1–T–VI–D–S–T). Как мы уже заметили, одна из самых ярких – двойная доминанта с повышенной примой, придающая пьесе наибольшую загадочность.



**«Дождь и радуга»** воспринимается как маленькое интермеццо, являющее собой интересный пример колористической звукозаписи Прокофьева. В начале пьесы музыка рисует унылое, грустное настроение – нельзя из-за дождя выйти на улицу! А затем причудливые узоры мелодии вдруг осветили этот скучный пейзаж своими радужными бликами. Напевная, широкая мелодия, действительно, невольно ассоциируется с радугой.

Падающие капельки дождя изображаются с помощью аккордов, сложенных из секунд, повторения звуков, сочетания острых хроматических созвучий и чистой, прозрачной диатоники. Такие аккорды, состоящие из трёх-четырёх звуков, называют *кластерами*. Они плавно переходят друг в друга, что оставляет впечатление размытых акварельных красок. Такими приёмами пользовались художники-импрессионисты, ведь их картины не имеют чёткости, а наоборот, словно состоят из отдельных ярких мазков. Примечательно, что тональный план пьесы тоже размыт. С первых же нот слушателю совершенно неясна тональность произведения. Может быть здесь d-moll? Ведь именно с ноты «ре» начинается произведение. А может G-dur? Первый такт вполне можно принять за доминанту к этой тональности. А другой слушатель, возможно, скажет, что тональность здесь вообще отсутствует. И лишь в четвёртом такте этого миниатюрного произведения наконец-то наступает прояснение, как и в отношении тональности, так и в самом замысле пьесы. Нам ясно слышатся все звуки до-мажорного аккорда. Можно представить, что наконец-то дождь закончился, и солнечные лучи теперь освещают всё вокруг!

И здесь, и в произведении «Утро» композитор использует игру отдалённых фортепианных регистров. Так создаётся ощущение огромного пространства между землёй и небом, деревьями и облаками.

Как замечено в исследовании Е.Б. Трембовельского, в пьесе «Дождь и радуга» наряду с кластерами «оригинально проявляются признаки и других современных техник – пополнения звукоряда, экономии тонов, взаимодополняемости созвучий…, которые служат средствами расширения и модификации традиционного До-мажора» [6, С. 107].

**«Пятнашки»** – одно из самых весёлых и энергичных произведений цикла. Его можно сравнить с безудержно шаловливой беготнёй. По характеру музыки и мелодического рисунка, а также по фактуре изложения, «Пятнашки» перекликаются с «Тарантеллой». Но если в «Тарантелле» танец захватывает всех, то в «Пятнашках» мы можем представить, как бегают, пытаясь догнать друг друга и постоянно меняя направление, играющие дети. В этой пьесе много весёлого озорства, юмора, улыбки, неожиданных мелодических поворотов и акцентов – «уколов» (в этом случаи «Пятнашки» имеют некоторое сходство с «Шествием кузнечиков»).

Характер «Пятнашек» остаётся неизменным на протяжении всего произведения. Этому способствует динамичный «триольный» ритм, дающий пьесе определённую пульсацию (ощущение триольности возникает из-за того, что пьеса в размере 6/8 звучит в очень быстром темпе). Ритмические фигурации в верхнем голосе повторяются в течение всего произведения, однако в конце каждой фразы всё же происходит «остановка», где используются паузы или более крупные длительности. Возникает звукоизобразительный момент, рисующий с помощью ритма суетливую детскую беготню, прерывающуюся короткими передышками. Стремительное *vivo* придаёт «Пятнашкам» характер весёлой игры.



Форма данной пьесы представляет собой сочетание трёхчастности и рондальности. Основная тема проходит в произведении 3 раза. На её материале также построен заключительный четырёхтакт. Изменчивость, непостоянство шаловливых детских игр Прокофьев передаёт с помощью многочисленных модуляций и резких сопоставлений.

Почти во всех пьесах цикла Прокофьев использует тональности с минимальным количеством ключевых знаков, но обогащает их введением мажоро-минора, альтерированных доминанты и двойной доминанты, обострением аккордовых тяготений. Подобные явления можно встретить и в данной пьесе.

Первая часть «Пятнашек» написана в форме периода повторного строения квадратной структуры (А). Уже в начальной фразе первого предложения происходит модуляция из тональности F-dur в C-dur через DDVII43; вторая же фраза, как ответ, возвращает нас в исходную тональность. В следующем предложении тональный план обогащается контрастным сопоставлением C-dur – Es-dur и последующей модуляцией в B-dur.

Второй раздел состоит из нескольких контрастных эпизодов и проведений основной темы в C-dur (с привычной уже модуляцией её в доминанту). Первый эпизод (В) представляет собой 8-тактовый период, тема которого построена на неустойчивой гармонии умDDVII2 к основной тональности.



Следующий за ним эпизод маршевого характера (С) сочетает в себе элементы мажора и минора с тоникой До. Яркие акценты, смещённые на 2-ю долю, усиливаются полифункциональностью (сочетание S и D). В конце построения оба разноплановых аккорда одновременно разрешаются в тонику, причём несколько раз, подчеркивая кадансность оборота. В данном цикле этот приём встречается впервые.



Следующий раздел средней части – возвращение основной темы. Для равновесия формы вслед за ним Прокофьев повторяет ай эпизод (С), но в более высоком регистре. При этом разрешение акцентированных аккордов происходит с нарушением правил голосоведения, на расстоянии.

Третья, репризная часть формы, представляет собой проведение темы (А) в основной тональности, но строение репризы отличается от строения I части, так как Прокофьев вводит в неё еще 2 новых эпизода. Первый эпизод (D) построен на гармонии септаккорда VI низкой ступени и его разрешения в доминанту.

Мелодия второго эпизода (Е) построена на нисходящем гаммаобразном движении, вновь приводящем к полифункциональности (сочетание D и DD+1).



Это построение разомкнуто, через него композитор возвращает тему в основную тональность. Её последнее проведение проходит в сжатом варианте (4хтакт).

Основными новаторскими чертами данной пьесы являются многократные модуляции, использование мажоро-минора и ярких полифункциональных аккордов в кадансовых оборотах. В форме произведения нарушается четкая трёхчастность, присутствуют признаки формы рондо (основанная тема «Пятнашек» проходит не только в крайних частях, но и в середине, представляя собой рефрен). Строение пьесы можно представить условной схемой:



**«Марш»**. Мировая и русская классическая музыка насчитывает немало кукольно-игрушечных маршей (к примеру, у Чайковского – марш из балета «Щелкунчик», «Марш деревянных солдатиков» из «Детского альбома», «Солдатский марш» у Шумана). Развивая эти традиции, Прокофьев не утрачивает неповторимые качества собственного стиля.

В марше сочетаются своеобразная «игрушечность» колорита (особенно, в среднем разделе) с тонко претворёнными интонациями удалой солдатской песни. Настроение маршу задаёт непрерывная, безостановочная пульсация и соответствующие этому жанру ритмика и штрихи (использование пунктира, акцентирование на сильные доли), а также умеренный темп. Почувствовать атмосферу детской игры помогают самая доступная для детей тональность – C-dur, озорные форшлаги и угловатые неаккордовые звуки, настойчиво повторяющиеся хроматические ходы.

Марш написан в двухчастной репризной форме. I часть пьесы представляет собой период повторного строения. Второе предложение периода начинается с резкого сопоставления (F-dur), как будто в игру включаются новые действующие лица. Чередование Тоники и Доминанты с расщеплённой квинтой придаёт маршу одновременно и неуклюжесть, и задор.



В гармонической последовательности встречаются самые разнообразные аккорды доминантовой группы, среди которых: D, D6, D7, D-5, D-5 +5, DVII2. В конце I части возвращается исходный C-dur с необычным кадансовым оборотом (на доминантовый бас наслаивается аккорд III пониженной ступени, который можно рассматривать как своеобразное колористическое задержание к D7).



II часть пьесы начинается с постепенного становления A-dur. Основная мелодия обрастает секундовыми «кластерами». При её повторении добавляются размашистые октавные ходы. Кульминация приходится на второе предложение, выполняющее функцию репризы. Основная тема теперь звучит более настойчиво благодаря смене регистра (по сравнению с начальным построением) и новой ритмической фигурации в басу.



Новаторской чертой данной пьесы является органичное сочетание диатоники и хроматики, многообразие вариантов доминантовых гармоний, в том числе, доминанты с расщеплённой квинтой, постепенное превращение одной ноты в многослойный кластер, необычное задержание к D7 с использованием III-5 ступени.

**«Вечер»** напоминает маленький поэтичный ноктюрн, отличающийся акварельной нежностью музыкальных красок. Музыка «Вечера» совсем не похожа на музыку «Утра», но отчётливо с ней пересекается. Там – первые солнечные лучи разгоняли ночные тени, здесь – вечерние сумерки приходят на смену последним, уходящим лучам вечернего солнца.

Прокофьев в данной пьесе стремится к предельной ясности. В её основе лежит трёхчастность. Но главным выразительным средством становится тональное сопоставление частей – F-dur–As-dur–F-dur.

Прозрачность звучания в I части достигается использованием среднего и верхнего регистров и приглушённой динамики. Диатоника начального периода лишь изредка нарушается острыми созвучиями с раздвоенным тоном.



Ровный ритм, носящий характер повествования, сменяется фигурациями полифункциональных аккордов (T и DDVII; SVI и DDVII).



Тональность II степени родства As-dur вводится в средней части контрастным сопоставлением. Здесь также присутствует и регистровый контраст – появляется тонический органный пункт в нижнем регистре. Далее происходит еще одно резкое изменение тональности – на смену насыщенному As-dur приходит светлый С-dur. Завершающие такты средней части являются разомкнутыми. Происходит остановка на доминанте к a-moll, словно автор задаёт нам вопрос, или же это возглас удивления.

В репризе мелодия возвращается в прежнем виде, но слегка изменяется фактура аккомпанемента. Она становится похожей на вальсовую.



В отличие от других пьес, Прокофьев не стремится здесь насытить музыкальную ткань альтерированными аккордами, полифункциональностью, сложными отношениями внутри лада. Яркие диссонансы возникают здесь лишь эпизодически, как бы приберегаются композитором для момента задержания в мелодии. Все выразительные средства направлены на показ национальных черт русской мелодики и гармонии.

**«Ходит месяц над лугами»** – это чудесная картина природы, спокойной и поэтичной, тихо спящей, чуть освещённой холодным блеском плывущего по ночному небу месяца. Небольшая пьеса по чистоте мелодического рисунка и спокойной плавной ритмики близка русским хороводным песням.

В пьесе «Ходит месяц над лугами» композитором создан образ, близкий русским народным протяжным песням, ощущается светлый сказочный, волшебный колорит. Мечтательный, задумчивый характер музыки создаётся певучей, плавной мелодией, мягким тягучим аккомпанементом. В начале композиции за счёт музыкальных выразительных средств композитором создаётся светлый, нежный образ произведения, однако позже внимание слушателей захватывает грустная, печальная, серьёзная музыка. Вторая часть пьесы начинается в низком регистре таинственно, настороженно. Наверное, месяц спрятался в тумане или тучах, остался только его отсвет, и мелодия стала более грустной, нахмурилась, потемнела. Но вот музыка ненадолго просветлела, зазвучала высоко, тихо, прозрачно, как будто лунный свет опять озарил природу, а в небе засверкали звёзды.

Музыка С.Прокофьева тоже очень светлая, неторопливая, спокойная, мечтательная, заворожённая.



Маленькое однотактовое вступление звучит очень просто – композитор использует разложенное Тоническое трезвучие. Тема произведения построена на тонико-субдоминантовой гармонии (T–S–S–T). Такие плагальные обороты во многом свойственны русской музыке. Если сравнить такую гармоническую структуру с классической, то можно найти что-то общее, однако классики используют вопросно-ответную структуру (T-D–D-T), а начальный оборот данной пьесы – это, по словам Е. Трембовельского, плагальная её модификация, что является новаторской чертой стиля Прокофьева. В основе первого периода произведения лежат и другие гармонические функции, такие же простые и светлые, как и в главной теме, но больше свойственные классической музыке (T–D–VI–D–T–D).

**Заключение**

новаторский гармонический фортепиано прокофьев

В музыковедческой литературе признано, что гармония Прокофьева – яркий образец современного гармонического стиля, широко использующего новые выразительные возможности и в то же время сохраняющего ясную линию преемственности.

В цикле «Детская музыка» С.С. Прокофьев использует немало новейших приёмов, среди которых:

1. Использование фонической окраски созвучий как мощное выразительное средство;
2. Использование приёма «тихой кульминации»;
3. «Прояснение» функциональной окраски – реализация художественного замысла произведения;
4. Применение неклассической гармонизации, в том числе, введение «прокофьевской» доминанты;
5. Приём «разомкнутой поступенности»;
6. Использование средств мажоро-минорной (одноимённой) системы;
7. Своеобразная и современная стилизация русской музыки;
8. Способы перехода в другие тональности, их сопоставление и скорость смен тональностей;
9. Использование средств однотерцовой системы;
10. Приём одновысотной мажоро-минорной системы.

По словам Ю. Холопова, «Прокофьев убедительнейшим образом доказал, что новая гармония позволяет с большей эмоциональной силой и непосредственностью, с большей остротой и проникновенностью может выразить новое содержание искусства нашего времени, чем это может сделать старая гармония. Отказавшись от условностей форм старой гармонии, новая музыка достигает того совершенства, которого достигала старая гармония, в свое время отказавшись от условных норм и ограничений предшествующей ей эпохи. Новая гармония в лице Прокофьева доказала также, что, отказавшись от стройной системы средств логической организации старой гармонии, она находит в себе самой новые возможности подобной организации, достигая музыкальной логики и красоты новыми средствами» [7, С. 428].

**Список литературы**

1. Бергер Л. Черты стиля С.Прокофьева. – М., 1962.

2. Блок В. Музыка Прокофьева для детей. − М.: Музыка, 1969.

3. Блок В. С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. − М.: Музыка, 1972.

4. Очаковская О. Сергей Сергеевич Прокофьев. – М.: Музыка, 1990.

5. Очаковская О. С.С. Прокофьев. Книга для школьников. − М.: Музыка, 1990.

6. Трембовельский Е. Перепастание традиционных черт в современные в «Детской музыке» Прокофьева. // Моцарт-Прокофьев: Тезисы докладов Всесоюзной научной конференции. − Р-н/Д: РГМПИ, 1992.

7. Холопов Ю. Современные черты гармонии Прокофьева. – М.: Музыка, 1967.

8. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. − М.: Музыка, 1973.