



Искусствоведение

УДК 78

Е.В. Хапуненко

Хапуненко Евгения Валентиновна, ассистент-стажер 1 курса кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), genya1973@gmail.com

Научный руководитель: **Чернышев Александр Александрович**, профессор кафедры фортепиано Краснодарского государственного института культуры (Краснодар, ул. 40 лет Победы, 33), Annache416@gmail.com

ФОРТЕПИАННЫЙ ЦИКЛ «ДЕТСКАЯ МУЗЫКА» ОР. 65

С.С. ПРОКОФЬЕВА: МУЗЫКАЛЬНО-ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ

В статье рассмотрены пути решения художественных и технических задач при изучении и исполнении юными пианистами пьес из цикла «Детская музыка» ор. 65 С.С. Прокофьева.

Ключевые слова: детская музыка, Прокофьев, пьеса, мелодия, аккомпанемент.

E.V. Kharunenko

Kharunenko Evgeniya Valentinovna, assistant first-year of Piano department of the Krasnodar State Institute of Culture, 40 years of Victory Street. genya1973@gmail.com

Supervisor: **Chernyshev Aleksandr Aleksandrovich**, faculty adviser, professor Piano department of the Krasnodar State Institute of Culture, 40 years of Victory Street. Annache416@gmail.com

PIANO CYCLE «CHILDREN'S MUSIC» OP. 65 S. S. PROKOFIEV: MUSIC AND PERFORMING ANALYSIS

The article discusses ways to address artistic and technical problems in studying and performing young pianists piano cycle “Children's music” op. 65 S.S. Prokofiev.

Keywords: Children's music, Prokofiev, piece, melody, accompaniment.

Фортепианные произведения Сергея Прокофьева – одна из наиболее интересных страниц его творчества. Здесь с огромным мастерством воплощал он свои оригинальные художественные замыслы. Его произведения открыли новую главу в мировом фортепианном творчестве. Композитор показал богатые возможности музыки для этого инструмента на пути взаимовлияния жанров. Так, например, воздействие симфонической, а особенно театральной музыки на фортепианную ни у кого не оказалось столь благотворно, как у Прокофьева. Вспомним десять пьес соч. 75 «Ромео и Джульетта» – своеобразный фортепианный спектакль-трагедию или сонатную триаду (сонаты № 6, соч. 82, № 7, соч. 83 и № 8, соч. 84) – произведения поистине симфонического размаха. Но в то же время, будучи выдающимся пианистом-виртуозом, Прокофьев замечательно ощущал и сумел всецело сохранить инструментальную специфику фортепиано. В сочинениях для рояля он выработал черты стиля, круг образов, нашел своеобразные приемы формообразования, «свои» мелодию, гармонию, фактуру. Но в то же время, выражая новое, по-своему смело и свежо, Прокофьев сохранил в своих произведениях черты классичности (в широком понимании этого термина).

Вклад Прокофьева в фортепианную музыку огромен: 5 концертов с оркестром, 9 сонат, 3 сонатины, около 75 оригинальных пьес (в том числе 6 фортепианных циклов) и 50 транскрипций, главным образом своих же оркестровых произведений.

Фортепианный цикл «Детская музыка» соч. 65 был написан в 1935 году.

Позднее Прокофьевым была создана оркестровая транскрипция семи номеров из «Детской музыки», которую он назвал «Летний день».

Работа над «Детской музыкой» поставила перед Прокофьевым задачу большой художественной сложности. Фортепианная музыка для детей к тому времени имела довольно давние и богатые традиции. Достаточно вспомнить «Альбом для юношества» Шумана и «Детский альбом» Чайковского. Несомненно, работая над циклом, Прокофьев опирался на лучшие образцы музыки для детей, но он сумел сказать и новое слово в этом жанре.

Сочиняя для детей, Прокофьев не собирается жертвовать ни одной из особенностей своего стиля. Наоборот, черты стиля обостряются, словно фокусируются на небольшом пространстве детской пьесы. Но при этом ребенку понятно и интересно то, о чем хотел рассказать композитор в своем произведении.

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

Интересно, что все двенадцать пьес имеют трехчастную форму. Она, сочетая в себе контрастность и повторность, способствует легкости восприятия музыки, предназначенной для маленьких слушателей и исполнителей.

Открывает цикл пьеса «Утро». Далеко отстоящие друг от друга голоса, переключки регистров, «эхо», отвечающее аккордам в басах, создают ощущение пространства, воздуха, передают наивный восторг маленького героя «Детской музыки» перед высоким небом, далеким горизонтом, перед всем белым светом.

Мелодия чуть мечтательна и кристально чиста. Почерк – характерно прокофьевский: параллельные движения, скачки, охват всей клавиатуры.

Игра через руку. Четкость ритма и определенность разделов. Важно, чтобы ученик проникся атмосферой тепла и света начинающегося дня. Короткие всплески аккордов (словно солнечные блики) должны исполняться мягко, но в то же время собрано. Следить за синхронностью нажатия всех трех звуков составляющих аккорд. Обратит внимание на мелодическую линию в тактах 2–3 и 6–7. Следить за точностью выполнения штрихов: обозначенные лиги стараться сыграть как можно более связно, точно выдерживать аккорды, обозначенные черточкой – tenuto. В средней части избегать суеты (указание перед всей пьесой *Andante tranquillo*). Добиться, чтобы в группах восьмых в правой, а с 18-го такта в левой руке вторая восьмушка, затем повторяющаяся не «выталкивалась» и не игралась слишком коротко. Мелодию исполнять весомо, значительно (*gravamente!*). Трудно сохранить непрерывность развития в такой длинной под лигой фразе. Мешает повторяющийся ритмический рисунок: четверть с точкой и восьмая, четверть с точкой и восьмая, и т.д. Общее обозначение для мелодии в 10 такте *mf*, но чтобы избежать дробления во фразе надо начинать мелодию в 10 такте как бы издалека и постепенно прийти к ноте «фа» в 13 такте на *mf*, а затем небольшой спад на сексте в левой руке и ее обращении в правой. Следующую фразу начать немного ярче, чем предыдущую и тоже сыграть на крещендо, ведя все к половинной «до» в 15 такте. В 18 такте мелодия переходит в правую руку, появляются аккорды. Необходимо правильно выбрать аппликатуру, которая позволит выполнить указание *cantabile* и сыграть все обозначенные лиги абсолютным *legato*. Только в 22 такте при соединении терций «ре»–«фа» и «фа»–«ля» нельзя из-за повтора звука «фа» добиться полного *legato*, а также в такте 23 из-за повтора звука «до». В этих случаях следует хотя бы один из голосов (верхний) играть *legato*.

Следующая пьеса «Прогулка». Она и предыдущее «Утро» отмечены общностью колорита, светлой пасторальностью звучания. Слушая «Прогулку», можно представить такую картинку: малыш вприпрыжку шагает по лесной тропинке и напевает песенку. На плече у него сачок для бабочек, в

руке – корзинка. Над головой – голубое небо, по дорожке скачут солнечные зайчики. На душе светло и радостно.

Здесь, и вообще при работе над всеми пьесами необходимо разбудить фантазию ученика. Нужно воспитывать в ребенке неустанный интерес к содержанию, предохранять от ситуации, когда произведение еще в недоученной форме надоедает. Познакомив ученика с пьесой, то есть исполнив ее, педагог должен расспросить ребенка: что он услышал, какие события произошли в этом произведении. Некоторым детям (особенно ученикам младших классов) понравится задание нарисовать картинку, иллюстрирующую услышанную пьесу. А чтобы суметь своим исполнением рассказать обо всем этом, ребенку придется преодолеть ряд технических задач.

В «Прогулке» немалое значение имеют навыки координации при согласовании различных штрихов. Рассмотрим сначала крайние разделы. Здесь левая рука должна играть свою партию легко и непринужденно. Слегка оттолкнувшись от первой ноты каждого двутактового построения и плавно опускаясь, она «на лету» подхватывает очередную триоль и, как бы «пританцовывая» на четвертях, устремляется к следующему двутакту. На этом фоне связные мелодические фразы в правой руке надо сыграть нежно и выразительно, как бы с удовольствием напевая любимую песенку. Такое взаимодействие двух голосов будет способствовать выражению веселого и беззаботного настроения, свойственного характеру этой пьесы.

В средней части следует обратить внимание на присутствие элементов полифонии. Поучить отдельно два голоса, исполняемые правой рукой. Важно услышать вступление каждого голоса. Обратить внимание на то, что начало фразы в одном голосе совпадает с окончанием предыдущей фразы в другом. Этот момент следует разграничить динамикой: вступление играть на крещендо, окончание на диминуэндо. Чтобы добиться правильного исполнения этих фраз, полезно, играя один голос *dim.*, постараться спеть вступление другого *cresc.* и наоборот; или более простой вариант: поиграть

партию правой руки двумя руками (верхний голос правой, нижний – левой).

В аккомпанементе не допускать расслоения звуков в секундах и терциях. В 35–36 тактах возможно небольшое замедление. И далее следует замечательный эпизод сложный для исполнения. В мелодической линии, исполняемой левой рукой, обратить внимание на штрихи: сначала под лигой по две ноты – секундовые интонации (можно представить звучание скрипки), затем плавно, как обобщение, – более длинная лига (представить звучание виолончели). В правой руке следует услышать, как на фоне повторяющегося звука движется мелодия в среднем голосе и движение обоих голосов (там, где обозначены лиги). Также можно в процессе освоения разделить партию на две руки для более точного представления двух линий. Далее – интересная переключка регистров.

Следующая пьеса – «Сказочка». В ее первом и заключительном разделах преобладает мечтательное повествование с трогательно простой мелодией. Но фон из неизменно повторяющихся ритмических оборотов придает этому повествованию ощущение тревожного ожидания. И вот, средняя часть на ремарке *sostenuto*. Здесь можно представить таинственный лес ночью, услышать чьи-то осторожные шаги, шорохи, мерцание глаз совы. Потом, тревога постепенно уходит, и все опять сменяется спокойным повествованием третьей части.

Рассмотрим ряд задач, которые необходимо решить для хорошего исполнения этой пьесы.

Первоначально мелодия звучит в правой руке, а сопровождение – в левой, но в такте 7 они меняются местами, затем в такте 11 происходит обратная смена. Такие эпизоды требуют умения вовремя перестроиться, чтобы к моменту смены партий быть готовым с первых же нот установить должное соотношение звучания мелодии и сопровождения в новых регистрах. Но сначала полезно поработать отдельно над мелодией, а затем над аккомпанементом. Мелодию играть без толчков, *legato*, как бы погружаясь во что-то мягкое, глубокое. Слушать, как один звук переливается

в другой. Дослушивать длинные звуки, следующие короткие – брать на уровне затухания предыдущего. Аккомпанемент исполнять ритмически неизменно точно, «затаенным» звуком. Повторяющиеся ноты играть как можно ближе, не отрывая руки от клавиатуры.

Следующая пьеса цикла «Тарантелла» – темпераментный танец с красочными полутоновыми сопоставлениями тональностей. В ней ощущается праздничность карнавала, своеобразный итальянский колорит. Крайние разделы пьесы отмечены упругостью ритма и стремительностью. В среднем эпизоде появляется очаровательная мелодия, полная мягкого юмора и улыбки. При этом пульс оживленного движения остается таким же непрерывным, неутомимо-энергичным. Все это требует от ребенка-исполнителя особой актерской гибкости и хорошей технической оснащенности: беглости, выносливости, сильных отчетливых пальцев. Необходимо достигнуть цепкости и озвученности кончиков пальцев при легкости и гибкости всего игрового аппарата. Важно добиться четкости туше в произнесении многочисленных артикуляционных деталей.

Пятая пьеса – «Раскаяние» – правдивая и тонкая психологическая миниатюра, ранее названная композитором «Стыдно стало». Эта пьеса глубоко раскрывает внутренний мир ребенка. Передает его раздумья и переживания. Непосредственно и трогательно звучит печальная мелодия. Здесь Прокофьев использует тип «поюще-говорящих» (по определению Л. Мазеля, «синтетических») мелодий, в которых элемент речитативной выразительности не уступает выразительности кантиленной. В этой пьесе должна присутствовать та исполнительская энергия, которая необходима для убедительного воплощения любой декламационной мелодии. По-разному пишут об этой энергии музыковеды и видные фортепианные педагоги. «Линиеволя» К. Мартинсена перекликается с «линейной энергией» И.А. Браудо и «линейным тяготением» Л.А. Мазеля. Для С.И. Савшинского воспитание «слышащей руки, непосредственной пианистически-двигательной реакции на музыкальный образ или его нотную картину

составляло одну из первейших забот пианиста» [3, с. 104]. Ф.М. Блуменфельд был уверен, что можно воспитать «умные, слышащие пальцы, если развить в себе способность вслушиваться и переживать вокальную напряженность и упругость мелодических интервалов» [1. с. 101].

Смысл этих высказываний понятен: каждый изгиб мелодического рисунка, его подъем или спад, плавное секундовое скольжение или широкий ход, напряженность мелодического движения – все это должно стать в произведениях, в данном случае в «Раскаянии», предметом исследования педагога и ученика. И практически проверяться в голосовом интонировании – вокальном и речевом. Данная пьеса трудна еще и тем, что фактура здесь, можно сказать, «многослойная»: часто в одной руке помимо основной мелодии присутствуют различные подголоски либо аккомпанемент. В этих случаях ученик должен ощутить в одной руке фактурное расчленение на два звуковых плана, уметь точно распределить силу пальцев, чтобы подголоски и аккомпанемент не нарушали целостности мелодической линии. В то же время их нельзя исполнять просто тихо, а надо так же проинтонировать, исполнить выразительно, как и мелодию, но только на более слабом динамическом оттенке.

Далее следует вторая танцевальная пьеса цикла – нежный, ласковый, безмятежный «Вальс». От этого обаятельного детского «Вальса» (соч. 65) можно провести линию к вальсу Наташи из оперы «Война и мир» – вершине лирической вальсовости в музыке Прокофьева. Эта линия проходит через *Es-dur*'ный эпизод «Большого вальса» из «Золушки», даже интонационно напоминающего детский вальс. Проходит она и через «Пушкинские вальсы» (соч. 120) и «Сказ о каменном цветке», где тема «Вальса» (соч. 65) в точности воплощена в сцене (№ 19), изображающей владения хозяйки Медной горы. Наконец – но уже косвенно – она продолжается и в вальсообразной третьей части Шестой фортепианной сонаты и в вальсе из Седьмой симфонии. Прокофьев развивает здесь углубленную лирико-психологическую линию русской вальсовости, отличающейся, например, от штраусовской, более

блестящей, но несколько односторонней.

Несмотря на черты детскости, творческий почерк Прокофьева в этом вальсе ощущается очень отчетливо: смена регистров, своеобразные интонационные и гармонические отклонения (например, весьма необычное завершение периода в субдоминантовой тональности), необычайно прозрачная фактура.

Начиная работать с учеником над этой пьесой, необходимо особое внимание уделить исполнению аккомпанемента. Здесь, как и во всех других пьесах с типичным вальсовым сопровождением опора на бас – первую долю. Басовый звук – основа гармонии, поэтому его надо брать пусть мягко, но достаточно сочно и полнозвучно. Он должен прозвучать не только ясно, но и значительно громче воздвигаемых на его фундаменте звуков аккомпанемента. Вторую и третью доли не «грузить», играть легко и аккуратно (не допускать «прошлепываний»). После третьей четверти рука вновь устремляется к басу, но нельзя «выталкивать» и укорачивать последнюю долю такта. Надо добиться плавного перехода от баса ко второй четверти и от третьей к первой (басу). Этому будет способствовать правильная аппликатура: не надо применять пятый палец на второй и третьей долях такта. Для хорошего исполнения аккомпанемента надо обязательно работать отдельно над левой рукой. Вначале можно предложить ученику сыграть партию левой двумя руками: бас – левой, остальное – правой. Затем добиваться правильного исполнения одной левой рукой. Желательно, чтобы ученик знал аккомпанемент наизусть, играл его отдельно в темпе и с педалью. Педаль следует брать прямую на первую долю и, прихватив вторую восьмую, сразу отпускать.

В правой руке основной штрих *non legato*. *Legato* следует играть только там, где обозначены лиги, иначе будет нарушен характер, исчезнут легкость и полетность, присущие этому «Вальсу». Важно обратить внимание на обозначенные небольшие замедления (*rit.*), которые делают эту пьесу еще более обаятельной и грациозной.

Вторая тема «Вальса», проходящая в среднем разделе, напоминает небольшое балетное соло. Музыка здесь изящна, несколько капризна и построена как выразительный диалог.

В «Шествии кузнечиков», миниатюрном скерцо с чертами маршевости и галопа, преобладают энергичные фанфарные интонации. Это – быстрая и веселая пьеса о радостно стрекочущих кузнечиках, всегда вызывающих интерес у ребят своими поразительными скачками.

Четкий ритмический рисунок этой пьесы требует точного исполнения. Нельзя превращать пунктир в триоль, которая будет сглаживать энергичное движение. Если ученик не справляется, можно просчитать шестнадцатыми, чтобы играть шестнадцатую пунктира точно на «четыре», а в быстром темпе полезно сравнить пунктир и группу из четырех шестнадцатых. Не стоит забывать о паузе после восьмой в пунктире. В средней части, на ремарке *Roso tempo mosso*, добиваясь артикуляционной и ритмической точности, следует поработать как двумя, так и отдельно над левой и правой руками.

В си-мажорном эпизоде хорошо поработать над скачками в левой руке. Для точного, чистого исполнения отрабатывать скачки и вверх, и вниз, соединяя нижний звук «си» с предыдущим и последующим интервалами.

В следующей пьесе «Дождь и радуга» композитор мастерски сопоставляет две гармонические сферы – дождя и радуги. Первая, эмоционально напряженная, представлена альтерированными созвучиями. Вторая до-мажорная, вносит просветление и успокоение. Обе сферы взаимопроникают, вторая постепенно вытесняет первую. Словно дуга радуги, перекрывающая небосвод, возникает широкая, типично прокофьевская мелодия. В дальнейшем вновь слышатся альтерированные созвучия. Но они звучат уже не столь напряженно, как прежде. Постепенно колорит музыки светлеет.

Работая над пьесой, ученику необходимо ощутить все детали гармонического языка. Надо почувствовать остроту диссонирующего, предельно сжатого интервала терции в первом такте (интенсивность его

звучания подготавливает «наплыв» «капающих» восьмых, как бы с трудом протискивающихся сквозь узкую щелочку уменьшенной терции «до-диез» «ми-бемоль»). Во втором такте звуковые «кляксы» целотонных последований воспринимаются словно дождевые капли, растекающиеся по стеклу после удара.

Для воплощения художественного замысла и формы важно, чтобы ученик охватил мысленно гармоническое развитие пьесы в целом. Наиболее трудно передать постепенное просветление колорита в 1–8 тактах – ослабление напряжения в созвучиях сферы дождя и становления темы радуги.

По характеру музыки и мелодическому рисунку, а также по фактуре изложения «Пятнашки» (девятая пьеса цикла) словно перекликаются с «Тарантеллой». Однако музыка «Пятнашек» еще более полетна. В этой пьесе много веселого озорства, юмора, улыбки, неожиданных мелодических поворотов и акцентов. В «Пятнашках» мы почти видим, как бегают, пытаются догнать друг друга, играющие дети. Туда и сюда, постоянно меняя направление. Вперед и назад.

«Пятнашки» – самая быстрая пьеса цикла. Здесь ученик неизбежно сталкивается с техническими трудностями. «Разбеги» гамм, которые следуют один за другим, с элементами репетиционной техники и вверх, и вниз требуют постоянного перехода руки из одной позиции в другую. Здесь необходим точный выбор аппликатуры. Хороший вариант аппликатуры дан в редакции Копчевского. Он обеспечивает необходимую точность и ровность в гаммах и в эпизодах, где использован прием игры через руку (например, в тактах 7–8, 17–20).

Далее следует знаменитый «Марш» – собранный, четкий, с чисто прокофьевскими гармониями. В «Марше» остроумно сочетаются некоторая «игрушечность» колорита (особенно в среднем разделе) с интонациями удалой солдатской песни.

Начиная работать над «Маршем» ученик с первых же тактов

сталкивается с проблемой исполнения форшлагов. Они должны быть короткими, четкими. Из-за них не должен страдать ритм. Здесь поможет левая рука, которая должна выполнять роль дирижера, неизменно ровно, как бы чеканя шаг, исполнять свою партию. А также есть опасность нарушения синхронности в звучании следующей за форшлагом терции (сексте).

Чтобы избежать этих недостатков, полезно использовать в работе такие варианты: 1) игра терций без форшлагов, следует следить за одновременностью нажатия двух звуков; 2) игра трех звуков одновременно (форшлаг плюс следующий интервал); 3) игра форшлага поочередно к верхнему и нижнему звуку терции (сексты).

В «Марше» необходимо следить за точностью выполнения всех штрихов. Поработать над динамическим развитием каждой фразы и всей пьесы в целом. Надо выстроить цепочку кульминаций, и постепенно все динамическое развитие должно прийти к самому яркому проведению основной темы «Марша» в третьей части.

Предпоследняя пьеса цикла – «Вечер» – светлая напевная миниатюра, напоминает маленький поэтичный ноктюрн, отличающийся акварельной нежностью музыкальных красок. Красивая и гибкая мелодия этой обаятельной пьесы впоследствии была использована автором в качестве темы любви Катерины и Данилы в балете «Сказ о каменном цветке». Кантиленную мелодию «Вечера» требуется насытить напряженностью речи. Ученику необходимо научиться слушать течение мелодической линии, ее выразительность, целеустремленное движение к своей вершине (возможно, и совсем неяркой).

В заключительной, двенадцатой пьесе цикла – «Ходит месяц над лугами» «дышит русская песенность, свободная и выразительная пластичность распева» [8, с. 406]. В этих миниатюрных вариациях столь точно воспроизведены черты народного интонирования, что Прокофьев счел нужным заметить: «Последняя из пьесок... написана на собственную, а не на народную тему» [8, с. 76].

Хорошее исполнение этой пьесы зависит от решения задач, о которых упоминалось выше, в пьесах «Раскаяние», «Вечер». Необходимо также установить должное соответствие между мелодией и аккомпанементом. Нельзя, чтобы сопровождение звучало назойливо и монотонно. Оно должно не нарушать, а поддерживать общее движение и динамическое развитие каждой фразы. Следует обратить внимание на присутствие в пьесе полифонических элементов.

В заключении приведем слова Л. Гаккеля: «Двенадцать пьес-чудес «Детской музыки» представляют немалую педагогическую ценность. Они знакомят юных исполнителей как с прокофьевской фортепианной техникой, так и с приемами фортепианной техники вообще, приучают к ритмической дисциплине, развивают образное мышление, прививают вкус к колоритной звучности <...> Этот цикл является одновременно и азбукой прокофьевского стиля и его концентратом <...> Еще не одно поколение войдет в искусство под прокофьевский «Марш», для многих талантов прокофьевское «Утро» станет утром музыкальной жизни...» [5, с. 117].

Список используемой литературы:

1. *Баренбойм Л.А.* Вопросы фортепианной педагогики и исполнительства. Л.: Музыка: Ленинградское отделение, 1969. 288 с.
2. *Блок В.М.* Музыка Прокофьева для детей. М.: Музыка, 1969. 78 с.
3. В фортепианных классах Ленинградской консерватории (Н.И. Голубовская, Н.Е. Перельман, С.И. Савшинский, П.А. Серебряков, М.Я. Хальфин): сб. ст. под ред. Л.А. Баренбойма. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1969. 188 с.
4. *Гаккель Л.Е.* Фортепианная музыка XX века: Очерки. Л.: Советский композитор, 1990. 288 с.
5. *Гаккель Л.Е.* Фортепианное творчество С.С. Прокофьева. М.: Музгиз, 1960. 187 с.

6. *Дельсон В.Ю.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 286 с.

7. *Прокофьев С.С.* Автобиография. М.: Советский композитор, 1973. 704 с.

8. *Прокофьев С.С.* Материалы. Документы. Воспоминания. М.: Музгиз, 1961. 708 с.