

УДК 781.5

## **ФУНКЦИЯ ГАРМОНИЧЕСКОГО ЯЗЫКА В ПОСТРОЕНИИ ФОРМЫ: СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ: ПЕРВЫЙ КВАРТЕТ ДЛЯ 2 СКРИПОК, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ, ОПУС 50 И ВТОРОЙ КВАРТЕТ ДЛЯ 2 СКРИПОК, АЛЬТА И ВИОЛОНЧЕЛИ, ОПУС 92**

Здравич-Михайлович Даниэла<sup>1</sup>), Миленкович Марко<sup>2</sup>)  
Перевод на русский: к.э.н. Ряпухина В.Н.

<sup>1,2</sup>Государственный университет в городе Ниш (Республика Сербия)  
dzdravicmihailovic@yahoo.com

В данной работе идет речь о специфике гармонического языка Сергея Прокофьева, а также о роли гармонического языка в построении формы. Центральное место в исследовании авторов занимает оценка влияния классического стиля мышления в музыке на почерк композитора в XX веке, а также анализ взаимосвязи решений гармонических задач и организации структурного плана. В качестве материала для аналитического рассмотрения данной проблемы были выбраны первые части квартетов для 2 скрипок, альты и виолончели – Первого струнного квартета h-molu, опус 50 и Второго струнного квартета F-duru, опус 92.

Ключевые слова: неоклассицизм, гармонический язык, сонатная форма, Прокофьев.

### **Введение**

В произведениях Сергея Прокофьева (Сергей Сергеевич Прокофьев, 1891-1953 гг.) просматривается влияние различных творческих личностей и стилей эпохи. В литературе творчество Прокофьева чаще всего относят к неоклассицизму, хотя сам композитор свой стиль описывал как переплетение пяти различных «линий»: классической, новаторской, токкатной или моторной, лирической и юмористического скерцо<sup>1</sup>. Переплетение традиции и оригинальности, т.е. формирование индивидуального почерка на фундаменте классического стиля обеспечили данному композитору узнаваемость музыкального языка и ведущее место среди композиторов XX века. Его творчество можно разделить на три периода, которые одновременно соотносятся с изменениями его музыкального языка: ранний период, вплоть до отъезда композитора во Францию (до 1918 года), заграничный период (1918-1931 гг.) и возвращение на Родину (1933-1953 гг.). Ранний период характеризуется широким диапазоном музыкального языка, заграничный период характеризуют эксперименты и увлечение новыми тенденциями в искусстве, а третий период – возвращением к простоте (чистый, ясный и умеренный гармонический язык)<sup>2</sup>: Благодаря оригинальным композиционным решениям в литературу совершенно оправданно прочно вошел термин *прокофьевский*.

Исследование способа использования выразительных средств классического стиля в неоклассицизме представляет собой весьма спорный вопрос музыкальной аналитики. На первый план здесь выходит изучение гармонического языка неоклассического произведения, а также пересмотр типичной для стиля музыкального классицизма конструктивной роли гармонии. Прокофьев преимущественно использовал диатонику,

<sup>1</sup> Музичка енциклопедија. Загреб: Југославенски лексикографски завод. Том 3. 1971. С.132.

<sup>2</sup> Црњански Наташа. Прокофјев и музички гест. Нови Сад: Академија уметности. 2014.

продолжая также вводить в свои композиции диссонанс, всегда функционально его обыгрывая. Одной из характерных особенностей его произведений, которая помимо всего прочего обусловила наш исследовательский интерес, является постоянное избегание полных каденций<sup>3</sup>.

В рамках данного исследования для выявления характеристик тонального и формального плана, а также для изучения способа их взаимодействия используется аналитический метод. Исходя из классического положения об единстве формы и гармонии, мы принимаем утверждение о том, что «настоящее функциональное значение гармонии определяется ее действительной ролью в построении музыкального целого»<sup>4</sup>. На примере первых частей Первого (опус 50) и Второго (опус 92) квартета для 2 скрипок, альты и виолончели, написанных в сонатной форме, мы можем рассмотреть способы построения синтаксических единиц (музыкального предложения, фразы или периода, мотива), а также значение в их построении гармонической компоненты.

### 1. Способ создания целостности музыкальной формы.

Первый квартет для 2 скрипок, альты и виолончели, опус 50 (1930 г.) состоит из трех частей и имеет неоклассическое звучание, которого композитор достиг, по его собственным словам, посредством интенсивного изучения квартетов Бетховена (Ludwig van Beethoven)<sup>5</sup>.

Классический способ построения присутствует как на уровне всего цикла, так и на уровне отдельных частей. Первая часть написана в сонатной форме со всеми тремя необходимыми разделами – экспозицией, разработкой и репризой. В экспозиции противопоставляется главная партия (1-17), связующая партия (18-29), побочная партия с эпизодами В<sub>1</sub> (30-77) и В<sub>2</sub> (78-92) и заключительная партия (93-106).

Главная партия построена в форме предложения, которое базируется на разработке мотива первой темы (разработка предложения). Построение предложений 6 + 11 является продолжением разработки внутреннего мотива. В главной партии нет полной каденции, поэтому разграничение главной и связующей партий происходит посредством использования первой темы главной партии в начале связующей партии – одинаковое звучание начала главной и связующей партии типичный атрибут сонатной формы раннего классического стиля (см. пример 3).

Эпизод В<sub>1</sub> строится на новом тематическом материале и в новом темпе (*Allegro moderato*), поэтому заметно контрастирует с главной партией. Концепция эпизода В<sub>1</sub> базируется на ряде предложений, что указывает на связь с концепцией данного раздела сонатной формы композиторов классического стиля. Хотя данная концепция также часто используется для второй темы в музыкальной форме рондо, побочная партия в сонатной форме может быть построена и как ряд предложений. Эпизод В<sub>2</sub> несет в себе запоминающийся тематический материал, чьей выразительности способствуют изменения динамики, регистра и фактуры (гомофонная фактура в противопоставление гетерофонии из фрагмента В<sub>1</sub>). Заключительная партия представляет собой фрагментарный раздел и в тематическом смысле продолжает идею эпизода В<sub>2</sub>.

<sup>3</sup> Проданов Ира. Музыка двадесетого века. Нови Сад: Академија уметности. 2002. С.86.

<sup>4</sup> Холопов Юрий Николаевич. Современные черты гармонии Прокофьева. Москва: Музыка. 1967. С.440.

<sup>5</sup> The New Grove Dictionary of Music and Musicians, Macmillan Publishers Limited London, 2006.

**Allegro**

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello

*mf*  
*f*  
*pizz.*  
*f*  
h: t ————— F<sup>7</sup> —————

*mp*  
*arco*  
*mp*  
VI ————— as: D<sup>6</sup> ————— t<sup>6</sup> ————— D<sup>6</sup> ————— II<sup>6</sup> III —————

*mp*  
*p*  
*poco cresc.*  
*pp*  
*mp*  
*p*  
*poco cresc.*  
*pp*  
*mp*  
*p*  
*poco cresc.*  
*mp*

I<sup>6</sup> gis: - D<sup>4</sup>/<sub>3</sub> ————— pp t ————— C: S<sup>7</sup> ————— T<sup>7</sup> ————— (VI)

Пример 3а

The image displays two systems of musical notation, each consisting of four staves. The first system begins at measure 12. The top staff features a melodic line with various ornaments and dynamics such as *mp* and *p*. The second staff continues the melodic line with similar dynamics. The third staff shows a bass line with dynamics *mp* and *p*. The bottom staff provides a bass line with dynamics *p* and *p*. Below the first system, chord symbols are indicated: T, VI, II<sub>4</sub>, 7, 6-5, D, (fis: t (III) t, h: d (III) d. The second system includes dynamics like *f*, *p*, *cresc.*, *mf*, and *most*. Chord symbols below the second system include fis: Ds, h: D, 7, t.

Пример 36

Концепция разработки (107-187) указывает на близкую связь со способом осмысления разработки в произведениях композиторов зрелого классического стиля – вступительный этап (107-120) основан на материале главной партии, развивающий этап (121-156) строится на инициальных мотивах эпизода В<sub>2</sub>, а заключительный этап (157-187) содержит характерное дробление мотива (который берет начало из эпизода В<sub>1</sub>) и органнй пункт на доминанте главной тональности как подготовка репризы.

Реприза (188-261) значительно сокращена. Главная партия существенно отличается от экспозиционной, прежде всего из-за сокращения отдельных эпизодов, а также их значительной трансформации. Связующая партия в репризе сокращена и, вследствие сохранения её начальной части, тематика которой схожа с первой темой главной партией, демонстрирует тенденцию тяготение к главной партии. Эпизод В<sub>1</sub> в репризе значительно сокращен, однако его тематика сохранена, в то время как эпизод В<sub>2</sub> и заключительная партия в большей степени повторяются.

Следующий пример иллюстрирует классическую ясность и взвешенность формы. Так, в первой части Второго квартете для 2 скрипок, альты и виолончели, опус 92 (1941) доминируют элементы классического способа построения целостной формы. Экспозиция (1-66) содержит главную партию (1-9), связующую партию (9-27) и побочную партию с эпизодами В<sub>1</sub> (28-48) и В<sub>2</sub> (48-66).

Главная партия построена в форме предложения, а эпизоды В<sub>1</sub> и В<sub>2</sub> построены в форме периодов. Построение главной партии 1+1+1+2+1+2 (3) основано на изложении

инициального мотива, его повторении (с постоянным введением мелодико-ритмических изменений), а затем модификации, т.е. введением относительных изменений мелодии и ритма посредством инверсии первой темы (см. пример 5).

Allegro sostenuto ♩ = 104

F: I<sup>9</sup> ————— D S [D<sub>2</sub>] I<sup>9</sup> ————— D S [D<sub>2</sub>] I<sup>9</sup> ————— D S [D<sub>2</sub>]

Пример 5

Связующая партия начинается первой темой главной партии, однако содержит значительную модификацию мотива, а в тональном плане в то же время является подготовкой к вступлению второй темы побочной партии (C-dur). Рассмотрение эпизода В<sub>1</sub> как периода в некоторой степени может считаться спорным в случае, когда в качестве начальных элементов построения взяты гармонические компоненты. В этом смысле интересно, что более убедителен акцент на окончании первого предложения, чье завершение по тональности находится в октаве, а не второго предложения, которое завершается в тональности квинты. Однако создание впечатления окончания второго предложения у слушателей можно объяснять использованием высокого регистра в мелодии, т.е. партии первой скрипки, особенно в процессе момента каденции.

Структурная организация эпизода В<sub>2</sub> иллюстрирует типично классический принцип образования периода. Первое предложение от 8 такта строится как 2 + 2 + 4 (изложение + повторение с вариацией + разработка мотива в четыре акта), в то время как второе предложение вначале содержит внутреннее, а затем и внешнее расширение. Разработка (67-119) включает вступительный этап (67-73), в котором разрабатывается инициальный мотив первой темы, развивающий этап (74-111), который в первой своей фазе развивает мотив эпизода В<sub>2</sub> и завершающий этап (112-119), в котором развивается, а затем и распадается мотив первой темы. В существенно сокращенной репризе (120-159) представлены все разделы экспозиции. Сохраняется первая тема, в то время как остальные эпизода представлены в сокращенном варианте без ярко выраженных изменений.

## 2. Характеристики гармонического языка

В фокусе анализа гармонической компоненты, прежде всего, находятся моменты каденции, которые характеризуют связь гармонии и формы у композиторов неоклассического стиля. Традиционные виды каденции узнаем в употреблении половинных каденций как своеобразного пунктуационного знака запятой в ряде предложений первого эпизода второй темы побочной партии. Однако, и в таких стандартных оборотах, завершающих музыкальное построение композитор отступает от стереотипных решений, мягко ослабляя каденцию фигурами аккордов с акцентами в виде замены доминирующие VII<sub>D</sub><sup>6</sup> дополнительной квартой, или даже лидийским

секстаккордом, который ведет к „слабому” завершению на  $D^6$ , с задержанным классическим касанием IV повышенной до V (пример 1а, т. 47-50 и 1б т. 39-42).

Пример 1а

Пример 1б

Во Втором квартете элементы нового, неоклассического нашли отражение, прежде всего, в выборе созвучия дополнительных каденций или каденций квинтового тона с сохранением движения баса на кварту. Так начальное двойное хроматическое построение, которое напоминает созвучие  $III_V^6$  (пример 2; т. 34-36) переходит в  $D^{10}_2$  с дополнительным секстетом, посредством разрешения в неполную тонику, построенную на двух квинтовых тонах производных по отношению к басу. Ожидаемая зависимость последовательно потенцируется дальнейшим разворотом к субдоминанте со сменой квинтового тона  $T^9_5 - S^9_5$ .

Уже первая тема из Первого квартета демонстрирует необычную гармонику и тональные размеры в «прокофьевской манере»<sup>6</sup> посредством неожиданной модификации в самой каденции и ассоциативным посылом к далекой полярной тональности. Из основной тональности *h-mola* музыкальное произведение переходит в *as-mol* (*gis-mol* – параллель одноименной тональности), затем в *C-dur* (фригийская сфера), затем происходит резкий тональный переход у *h-mol*, который не имеет формальной завершенности. Завершение предложения в *h-mola* выглядит неожиданным из-за введения необычных аккордов с доминантой, тяготеющей к *h-mola* в самом конце музыкальной мысли, что обуславливает доминирующую тональность. Музыкальный момент неожиданно усиливается фригийским

<sup>6</sup> Деспіћ Дејан. Хармонија са хармонском анализом. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства. 2002. С.452.

контрастом C-dura с h-molu, однако ощущение завершенности поддержано и другими элементами музыкального выражения: фактурой, изменением регистра и динамикой. Резкие тональные обороты, в целом характерные для гармонического языка Прокофьева также, как витиеватый тональный поток, очевидны уже в первом такте Первого струнного квартета (пример 3а и 3б; т. 1-18).

C: D<sup>6</sup>/<sub>5</sub> — 14/<sub>5</sub> — 10/<sub>2</sub> — (S<sup>7</sup>) — D<sub>4</sub>/<sub>3</sub> — 12/<sub>3</sub> — 14<sup>p</sup>/<sub>5</sub> — III<sup>6</sup> — D<sup>10</sup>/<sub>2</sub> — T<sub>5</sub> S<sub>5</sub> T<sub>5</sub> S<sub>5</sub> T<sub>5</sub> S<sub>5</sub> T<sub>5</sub> S<sub>5</sub>

Пример 2

Введение неожиданного завершающего аккорда в каденцию с резким тональным оборотом создает особенным звуковой эффект, в противопоставление традиционному принципу стабильного, функционально определенного и ожидаемого следования классической гармонии процесса каденции. В следующем примере тональный поток из Fis-dura модифицируется в параллельную субдоминанту (gis-mol) с образованием момента каденции, однако в последний момент тут происходит тональный оборот и каденция в «новомодифицированном» f-molu, которая, не смотря на каденцеальную функцию мелодика-ритмических компонентов, звучит как «резкая», только что введенная тональность в завершающем предложении аккорде K<sub>4</sub><sup>6</sup> выглядит неожиданным и эффектным (пример 4; т. 88-92).

Fis: I — VI<sup>6</sup> — gis: II<sup>6</sup>/<sub>t6</sub> — VI<sup>6</sup>/<sub>5</sub>

Пример 4

Описанный пример иллюстрирует сохранение каденции как традиционного остова музыкальной формы, где Прокофьев как новый неоклассический элемент вводит резкое тональное движение именно в тот момент, когда это наименее логично для музыкальной классики. Неподготовленная тональность такого типа, которым завершается целостная форма, как запоминающаяся отличительная черта стиля композитора представляет собой неоклассическое преобразование каденции на тонально-психологической платформе. Переплетение старого и нового затрагивает не только гармонические структуры классических музыкальных форм, но даже создает новую эстетическую категорию модерна, которая формируется на трансформациях традиционного наследия, т. е. на индивидуальном стиле композитора, чьи произведения оказали влияние на всех великих композиторов XX века. Помимо важной роли ритма и «идеи целостности», которая ясно видна в ходе анализа материала двух струнных квартетов, можно говорить и о «тяготении к характеристическому портрету, к построению целого из групп сравнительно обособленных и порой автономных единиц, обладающих структурной завершенностью»<sup>7</sup>. Следуя традиционным примерам, Прокофьев использует новые гармонические тенденции, отобранные в соответствии с внутренним избирательным отношением, поэтому в анализируемых квартетах тональная сфера, всегда узнаваемая при свободной обработке диссонанса. Традиционные функциональные связи в рамках сохраненного тонального принципа соотнесены с новым звучанием аккордов и их соединений. Сложность гармонического языка видится в употреблении терцовых многозвучий, аккордов с дополнительным басом, кварто-квинтового круга тональностей, двойственно-единой интонации и сменами простейших двойных доминант сложнейшими структурами.

Конечно, для того, чтобы представить полную картину неоклассического прокофьевского гармонического выражения мы должны остановиться на первой теме из Второго струнного квартета, где на протяжении трех тактов сменяются квинтовый шестизначный аккорд и двойные аккорды соединенные с помощью функции  $S^7$  и  $D$ , посредством зависимости басового оборота (пример 5; т.1-3). Момент полного звучания пятизвучных и шестизвучных диатонических аккордов из Второго струнного квартета, несомненно, представляет собой современную вариацию классики, обогащенную звучанием, а из-за соотнесенных функций этих аккордов, однозначно нельзя избавиться от ощущения великолепной окраски, как и особенного колоритного действия этих соединений.

### Заключение.

Динамика музыки Первого (opus 50) и Второго (opus 92) квартетов для 2 скрипок, альты и виолончели в непрерывном потоке разнообразных аккордовых структур, а также тональности с широкими тональными диапазонами, объединена талантом композитора и мощью классической организации развития материала мотива. Даже помимо факта того, что модификации очень часто происходят в самом завершении целостных музыкальных форм, и поэтому звучат «неожиданно», мы можем констатировать, что условная правильность формального построения присутствует во многом. Поэтому, даже на основе скромного ресурса аналитики, необходимо отметить, что разработка мотива в значительном мере является генератором музыкального потока и может быть благодаря именно этому явлению определение структурного плана сохраняется и в спорных, с точки зрения гармонии, условиях. В конце концов, созидательность гармонии (базирующаяся на классических закономерностях построения формы) во многом находит свое отражение в формировании облика неоклассического стиля посредством

---

<sup>7</sup> Тараканов Михаил Евгеньевич. Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка. В сб. С. С. Прокофьев: статьи и исследования (составитель В. Блок). Москва: Музыка. 1972. С.12.



переосмысления стандартных способов каденций и активизации прочих выразительных музыкальных средств.

Список литературы

- 1 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited London, 2006.
- 2 Деспих, Дежан, *Хармонија са хармонском анализом*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2002.
- 3 *Музичка енциклопедија*, Загреб: Југославенски лексикографски завод, том 3, 1971.
- 4 Проданов, Ира, *Музика двадесетог века*, Нови Сад: Академија уметности, 2002.
- 5 Тараканов, Михаил Евгеньевич, Прокофьев и некоторые вопросы современного музыкального языка, в сб. *С. С. Прокофьев: статьи и исследования* (составитель В. Блок), Москва: Музыка, 1972.
- 6 Холопов, Юрий Николаевич, *Современные черты гармонии Прокофьева*, Москва: Музыка, 1967.
- 7 Црњански, Наташа, *Прокофјев и музички гест*, Нови Сад: Академија уметности, 2014.

## **THE FUNCTION OF HARMONIC LANGUAGE IN FORM BUILDING SERGEI PROKOFIEV: STRING QUARTET NO 1 OP. 50 AND STRING QUARTET NO 2 OP. 92**

Zdravich-Mihaylovich Daniela<sup>1)</sup>, Milenkovich Marko<sup>2)</sup>  
Translated to Russian: by Riiapukhina Victoria, PhD

<sup>1,2)</sup> State University in Nis (Republic of Serbia)  
dzdravicmihailovic@yahoo.com

The work signifies the specificities of Prokofiev's harmonic language, as well as the role of the harmonic language in form building. A kind of reflection of the classicists' way of thinking on the style of the 20th century composers, i.e. the reconsideration of the link between the harmonic solutions and the structural context results, represents the research focus in this work. The analytical considerations of these synergies are based on the chosen sample represented by the first movements of string quartets – The First String Quartet in h-minor, op. 50 and The Second String Quartet in f-major, op. 92.

Keywords: neoclassicism, harmonic language, sonata form, Prokofiev.

---