

*Голощапова О. В.,*  
преподаватель Института дополнительного  
образования АГАКИ, аспирант АлтГУ,  
Алтайский край, г. Барнаул

## Методические рекомендации по изучению цикла «Детская музыка» С. Прокофьева в фортепианном классе

Современный педагогический репертуар детской музыкальной школы поистине необозрим, именно он является одним из главных факторов в обучении учащихся комплексу важнейших навыков музицирования и самостоятельного творчества. Музыка, которую дети воспринимают в период обучения в школе, во многом определяют их вкус, потребности, идеалы и т.д. Поэтому важно раскрыть перед детьми диалектическую взаимосвязь между музыкальным наследием прошлого и современной музыкой, научить их отбирать истинные ценности в музыке.

Величайшего композитора Сергея Прокофьева по праву называют классиком XX века. Он открыл «новые миры» в музыке — в области мелодии, ритма, гармонии, инструментовки. Его фортепианный стиль резко отличается от стиля других русских композиторов-пианистов. Сергей Прокофьев — выдающийся мастер фортепианного письма новоклассического типа, обладавший своей отчётливо выраженной индивидуальностью и богатейшей фантазией в области фактурных изобретений. Обращаясь нередко к опыту композиторов периода классицизма, Прокофьев обновлял и динамизировал свойственные им приёмы изложения.

Творчество С. Прокофьева обращено к живой реальности. Он прежде всего художник-наблюдатель. Его музыкальные идеи возникают из переработки жизненных впечатлений. Окружающее привлекает его богатством контрастов, характерностью каждого явления. Он ощущает вещность, физическую плотность всего сущего. Мир, вызывающий у многих современников композитора лишь разочарование, предстает у Прокофьева словно преображённым — по-молодому свежим и новым, полным буйных, неистраченных жизненных сил.

Сергей Прокофьев — ярко национальный композитор. Национальные корни необходимо искать в самой сущности эмоционально-образной системы произведений, внутреннего строя музыки. Для С. Прокофьева как русского композитора характерно присутствие определённого комплекса эмоционально-психологических тенденций. Это — драматическая,

лирическая, юмористическая и эпическая сферы образов, энергия, раздолье, натиск, волевой порыв которых преобладал в его музыке над трагическими сложностями и смятениями духа.

Национальная основа творчества Прокофьева проявилась также в его обращении к русской классической литературе, к русской сказке. На протяжении всего творческого пути в центре внимания композитора находится извечная проблема добра и зла. Гротеск, сарказм, драматизм кульминаций, напряжённая ритмика, необузданная, бушующая, сметающая всё на своём пути энергия становятся средством обличения, борьбы со злом.

Лирическую сферу Сергея Прокофьева отличают объективность, обобщённость высказывания. Поэтому в момент экспозиции темы его не интересует развитие мысли-состояния, т.к. оно раскрывает процесс становления идеи, а обобщённость требует показа. Его лирические темы скорее развёртываются, раскрывая различные грани объекта воплощения. Будучи сравнительно невеликими по масштабу и подчас не превышая восьмитактного периода, прокофьевские темы, тем не менее, вызывают впечатление необычайно широкого мелодического дыхания. Каждый такт для композитора представляет собой обширный участок мелодического движения, обладает необычайной ёмкостью и вмещает большое количество событий. Поэтому мелодии с малым числом тактов на деле вызывают впечатление широты и протяжённости.

Одной из самобытных черт лиризма Прокофьева является тесное переплетение различных психологических мотивов. Порою кажется, что нежные и мягкие чувства содержат определённую долю шаловливой радости, выражаемой с улыбкой и легкой грацией.

Одна из существенных черт Прокофьева-драматурга — резкое разграничение интонационных сфер, объединяющих близких по эмоциональному признаку персонажей. Композитор использует принцип обострения контрастов, что часто проявляется в противопоставлении образов, имеющих строгую дифференциацию индивидуальных качеств.

Театральную природу имеет конкретность музыкальных образов Прокофьева, их чёткая организо-

ванность во времени и пространстве. Многие исследователи отмечают необычайную наблюдательность композитора, умение схватить и передать в музыке голоса людей, их жесты, движения, тесное слияние «видимого» и «слышимого». Лаконизм в сочетании с образной характерностью подтверждает взаимосвязь в мышлении С. Прокофьева классичности и театральности.

Исследователи творчества Сергея Прокофьева считают, что он обладал редкостным даром, который можно было бы назвать чувством подлинного, народного. Об этом можно судить по мелодиям народно-песенного склада ранних сочинений, возникших у Прокофьева в сфере чистого инструментализма и вне каких бы то ни было стилизаторских целей, — как следствие стихийной деятельности творческой фантазии.

В претворении народно-песенного начала у Прокофьева различают две тенденции. Первая состоит в том, что в мелодию вкраплены лишь отдельные народно-песенные, характерные ладовые обороты (трихордовый зачин, эффект ладовой переменности, прозрачная диатоника). Вторая связана с созданием мелодий, целиком решённых в духе народной песни.

Исследователи относят Прокофьева к композиторам классического типа, но его творчеству присущи и черты футуризма, а, кроме того, среди многих стилевых тенденций, определявших музыку XX в., в стилевом плюрализме композитора важное место принадлежит романтизму. Сочетание этих стилей и стало основой творчества Прокофьева, создающей отличие от стилей других русских композиторов.

Сергею Прокофьеву был чужд романтический индивидуализм. Он был художником объективного склада и исходил не из потаённой сферы своего «я», а из наблюдений над многообразной реальной действительностью. И всё же композитор не смог пройти мимо достижений романтиков в области мелодики, что проявилось и в эмоциональной возбуждённости, стремлении к непрерывности развития, волнообразной линии, и в прихотливом рисунке словно прерывающихся вздохами фраз.

Однако даже типично романтические интонационные обороты в музыке С. Прокофьева приобретают иной смысл. В частности, пронизывающая всё романтическое искусство интонационная формула томления по идеалу, порыва в неизведанное, в творчестве великого композитора теряет свой вопросительный оттенок, ощущение щемящей тоски, неудовлетворённого порыва.

Одну из главных линий своего творчества Прокофьев определил как классическую, принимающую то неоклассический вид (сонаты, концерты), то подражающую классике XVIII в. (гавоты, «Классическая симфония»). Композитор усвоил два основных принципа классической мелодии: элементарность строительных

ячеек и симметрию структуры. Он слагает мелодическую линию из подчеркнуто простых элементов: быстрых гаммообразных последований, движения по тонам трезвучия, широкого применения унисонов, активных ходов, повторов звука. Прокофьев всегда тяготел к наиболее рациональной организации материала, и симметрия, равновесие, периодичность наилучшим образом отвечали логике соразмерности.

Искусство Сергея Прокофьева стремится впечатлять, а не описывать. Во имя выразительности композитор часто жертвует канонами гармонии, консонанса и вступает на новый путь воплощения эмоциональных впечатлений, которые передаются средствами лаконичных концентрированных решений, напряжённой динамики, острых колористических сопоставлений. Классические последования в прокофьевской гармонии «осовремениваются» включением дополнительных диссонансирующих тонов, неожиданными, смелыми модуляционными сдвигами.

Многие исследователи обращают внимание на то, что иногда невозможно отличить, в каком ладу написан данный отрезок музыки Прокофьева — в мажоре или миноре, в миксолидийском или фригийском, потому что присутствуют особенности и мажора, и минора, миксолидийского и фригийского ладов.

Очень часто в музыке композитора встречаются секундовые аккордовые соотношения, расщепления отдельных степеней лада (например, одновременное звучание II пониженной и II натуральной ступени). Применяя такие последования на сильных акцентированных долях такта, путём прямого увеличения длительности звучания, Прокофьев делает их более заметными в общей гармонической пульсации. Характерная черта его мышления — лаконизм, связанный с умением подмечать типичное и сжато отражать схваченные черты.

Прокофьев тяготел к лаконизму фортепианного изложения, чёткой прорисовке элементов ткани, прежде всего важнейших — мелодии и сопровождения-пульса. С течением времени его музыка становилась всё более насыщенной.

Исполнителям музыки Сергея Прокофьева следует обратить внимание на его отношение к проблеме звукового пространства. В отличие от импрессионистов, он не проявлял специального интереса к воплощению воздушной атмосферы, эффектов солнечного и лунного освещения. Вместе с тем, в прокофьевских сочинениях есть и воздух, и пространственный объём, и светотени, являющиеся важными компонентами художественной образности.

Во всех отмеченных чертах фортепианной стилистики композитора проглядывает облик художника-классика, искусству которого при всём его громадном динамизме свойственна большая внутренняя организованность и гармоничность.

Таким образом, можно говорить о формировании в творчестве С. Прокофьева оригинального, своеобразного музыкального стиля. В его произведениях ритмический рисунок тактов не повторяется, чем и достигается гибкость, особая мелодическая пластика, классическая простота мелодий, часто опирающаяся на аккордовые звуки. Композитор достигает поразительного многообразия, прибегая к элементарным средствам выразительности: мрачные краски сгущает за счёт очень низкого регистра, физической мощи звуков, режущих секунд, нон, септим, неограниченной повторности. В то же время в создании светлых, нежных, лирических образов на первый план выступает хрупкая, прозрачная, звенящая звучность.

Характерным проявлением глубокой человечности искусства этого композитора было многократное обращение его к образам детства с наивной непосредственностью и прозрачностью чувств. Он принадлежал к тем художникам, которые глубоко и талантливо умеют помнить детство. Образы детства соседствуют в его творчестве со сказочностью, характерной фантастичностью. Все это ярко проявилось в его пьесах цикла «Детская музыка». Сборник «Детская музыка» Сергея Прокофьева в мировой фортепианной литературе для детей принадлежит к числу лучших. Вместе с тем пьесы великого композитора XX века далеко выходят за рамки педагогического репертуара. «Благодаря своей высокой художественной ценности, они могут доставить наслаждение и взрослым людям, каждому, кому дорог мир чистой поэзии детства» [1, с. 134]. В двенадцати небольших пьесах наиболее полно выявились черты индивидуальности композитора и творческие тенденции его искусства.

Педагогический потенциал цикла огромен. При его изучении юные пианисты имеют возможность познакомиться и осознать особенности фортепианного письма Прокофьева, почувствовать специфику его интонационного строя. Самое характерное для него — обилие мелодических оборотов, всегда декламационно, предельно точно и рельефно очерченных. «Словарь» композитора — синтез глубоко народных, исконно русских интонаций и живых голосов разговорной речи в современном её звучании становится более доступным для подрастающих музыкантов после знакомства с пьесами из данного цикла.

Работа над «Детской музыкой» поставила перед Сергеем Прокофьевым задачу большой художественной сложности. Фортепианная музыка для детей имеет давние и богатые традиции, и сказать новое слово в этом жанре было нелегко. Но композитор блестяще справился со своей задачей. Он почувствовал интонации и образы, близкие детворе. И в этом, может быть, секрет популярности «Детской музыки», которая словно сроднилась с восприятием детей многих поколений.

Во всем своём творчестве С. Прокофьев стремился к предельно рельефной и яркой образности. В «Детской музыке» композитор обогащает выразительные возможности программности музыкальным и драматическим развёртыванием определённого сюжета. Названия пьес в цикле в сочетании с образностью самой музыки дают богатый простор для детского воображения.

В сборник «Детская музыка» С.С. Прокофьева входят 12 пьес. Для этого альбома свойственны лаконичные зарисовки характеров, образов, картин природы и быта людей, осуществлённые как бы через детское восприятие и мироощущение. Композитор в своём цикле свободно объединяет небольшие, но очень яркие «картинки» и «рассказы» о том, что окружает детей в различные моменты их жизни.

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

Все двенадцать пьес имеют чётко выраженную трёхчастность строения. Эта форма, сочетающая в себе контрастность и повторность в изложении основных музыкальных мыслей, способствует «удобству» восприятия школьниками произведений цикла.

Рассматривая сюиту в целом, можно заметить одну интересную закономерность этого цикла: многие его части словно переключаются своим образным содержанием. Так, музыка «Вечера» своим мягким акварельным колоритом близка к «Утру»; «Сказочка» и «Ходит месяц над лугами» тонко вводят маленького слушателя в волшебный мир русской сказочности и песенности. Эта «переключка» крайних частей цикла (двух начальных и двух завершающих) образует его своеобразное «двойное» обрамление. В сюите Прокофьева данная композиционная особенность связана с сюжетностью музыкального повествования. Эта сюжетность характеризует не «буквальное» внутреннее развитие каждой миниатюры, а — цикл в целом. «Детскую музыку» можно рассматривать как музыкальные картинки ребячьего дня — с утра до вечера.

Подобная же «арочная» связь пьес охватывает и миниатюры, входящие в середину сюиты. Такая последовательно развитая взаимосвязанность пьес сборника — не частое явление в произведениях, предназначенных детям. Эта особенность сюиты воспитывает в юных музыкантах обобщённость художественного восприятия.

В своеобразной пейзажной картинке — первой пьесе альбома «Утро» — синтезируются приёмы классицистского и импрессионистического письма.

# УТРО

Педагогическая редакция  
Н. Копчевского

С. Прокофьев  
Соч. 65

*Andante tranquillo*

Piano *p*

1 5 \* La \*

5 \* La \* 2 2 1

4 2 \* La \* 2 1 3 1 3 \* Con Pedale

5 *mf* gravamente 1 3 4

The musical score consists of five systems of two staves each (treble and bass clef). The first system shows a melodic line in the treble clef and a bass line with a triplet of eighth notes and a quarter note. The second system is marked *cantabile* and includes dynamics *pp dolce* and *mp*. The third system features *poco cresc.* and *mf*. The fourth system includes *dim.*, *p*, and *pochiss. rit.*. The fifth system concludes with *dolce*, *mf*, *mp*, and *p → pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

Композитор передаёт уникальный момент пробуждения природы. По мнению А.Д. Алексеева, Прокофьев в миниатюре создаёт «звуковую рамку», вызывающую представление о пространственной перспективе, воздушной среде. Однако характер начертанной «звуковой рамки» имеет несвойственную импрессионистскому письму плотность. «Вся ткань с её ясно прочерченными линиями средних голосов, размещённых среди стройно вздымающихся вертикалей созвучий до мажора, напоминает очертания классицистских зданий с их гармоничными контрастами архитектурных форм» [1, с. 138].

Пьеса звучит спокойно, плавно, вводя слушателя в атмосферу забвения, умиротворённости, о чём свидетельствует темп *andante*, характер *tranguillo* (спокойно). Нюансировка на протяжении всего произведения не меняется. В основном — это *pp*, *p*, лишь для выделения мелодии автор применяет *mf*. В конце произведения для передачи света, «солнца» динамика также вырастает до *mf*.

Тональность пьесы — до мажор. Для произведения характерны в начале устойчивый тонический трезвучия и движение голосов в октаву. Тема звучит то в нижнем диапазоне, то в верхнем.

Во второй части на фоне прозрачного аккомпанемента в нижнем голосе звучит двухголосная тема — как соединение чего-то необычного и земного, далёкого и близкого. Предельное *legato* обоих голосов говорит о гармонии и состоятельности каждой из сфер (неба и земли).

Несомненно, вторая часть является развивающей темой, здесь присутствует развитие и дальнейшее обогащение тонального плана. Учителю необходимо отметить, что во многом состояние природы влияет на настроение человека. Такое время суток, как утро, всегда ассоциируется с чем-то светлым, лёгким, новым, радостным, олицетворяет надежду и веру в светлое будущее и, таким образом, создаёт у человека состояние бодрости, радости, ощущение, что мир прекрасен. Всё это педагог должен постараться передать ученику, для того чтобы он смог воплотить свои ощущения в исполняемом произведении.

Данное произведение даёт возможность расширить теоретическую базу ученика, углубляя представления о композиторе, эпохе, стиле, и практическую, — способствуя развитию у ребёнка навыков исполнения *non legato* и пальцевым *legato*. В процессе работы над миниатюрой у ученика формируется образное мышление, тем самым осуществляется навык мягкой, свободной игры на инструменте.

Величавая картина утреннего рассвета раскрывается постепенно с каждой новой музыкальной фразой. Ритм зачаровывает равномерной плавностью движения. В самом начале пьесы как будто ещё слышна тишина предрассветных сумерек. Между аккордами, звучащими то в высоком, то в низком

регистрах, свободно и легко дышится светлой простотой какой-то по-особому свежей «утренней» мелодии. Солнце ещё не взошло, но его первые прозрачные лучи мягко освещают природу. А в глубоких базах словно слышны остатки уходящей ночи. Там всё ещё в тени, туда ещё не дошли первые предвестники наступающего дня. Удивительно широкое пространство открывается в становлении крайних регистров уже с первых двух аккордов.

Первые аккорды, переходящие из левой руки, играют мягким звуком и передают спокойное созерцательное настроение. Басовые до должны быть взяты чуть глубже остальных звуков. Каждый раз аккорды, как далёкие светлые блики, появляются в своей неизменной звучности.

Первый мелодический мотив — как бы пробуждение — возникает уже в иной звуковой окраске: светло, *legato*, без педали. Каждый раз в таком мотиве выделяется своя особая деталь: интонация звучит то в альтовом голосе, то в басу, как всё новые голоса пробуждающейся природы. В шестом и седьмом тактах необходимо выделить верхний голос, распределив вес руки больше на пятый палец, а нижний подголосок провести *legato*. Уже с 8-го такта появляется будущий аккомпанемент в верхнем голосе, который нужно научиться играть *non legato*, ровно, как бы издали на динамике *p*. Соединение аккомпанемента и мелодии следует вводить постепенно. Ребёнку лучше выучить по отдельности партии обеих рук, чтобы было удобнее соединять *legato* и *non legato*, причём на разных динамических уровнях.

В средней части мелодические сексты верхнего голоса сливаются на педали в гармонию, но основного тона пока ещё нет — это миг неопределённости и ожидания. Тем более желанным возникает начало басовой мелодии с основного тонического звука (такты 10, 11, 12).

В процессе работы надо найти звучность внезапного *pp*, чтобы *соль* контроктавы и дальнейший ход баса в малой октаве прозвучали как продолжение мелодии. Можно сделать маленькую люфтпаузу на грани тактов и взять левую педаль.

Нужно научить ребёнка слушать себя, своё звучание и следить за соотношением голосов обеих рук в разных регистрах.

Кульминация пьесы, величавая по мелодике и довольно насыщенная по заполнению регистров, звучит гимном разливающемуся свету и теплу. Плавно и настойчиво нужно вести *crescendo* к терциям *фа, ля* (21 такт). В 22-м такте, откуда начинается *diminuendo*, всё играет на густой педали, сменяемой по движению верхних голосов.

Развитие и завершённость формы пьесы во многом зависит от приподнятого насыщенного звучания кульминации и от прозрачности и спокойствия заключения.

При работе над миниатюрой ребёнок учится образно мыслить и передавать с помощью определённых средств художественной выразительности содержание и замысел автора. Атмосфера забвения и умиротворённости требует от ученика умения извлекать звук свободными, мягкими руками. Здесь требуется хорошее развитие навыков исполнения аккордов и слышания их соотношения с мелодической линией.

Правильная фразировка — один из важнейших моментов работы над произведением. Маленький пианист имеет возможность совершенствовать навыки точного распределения опорных моментов и смысловых вершин в пьесе.

Перекрещивание рук, их перемещение из одного регистра в другой, предельное *legato*, гибкое использование pedalных возможностей фортепиано в передаче образного содержания миниатюры требуют хорошей пианистической подготовки и предельной концентрации внимания ребёнка.

Сергей Прокофьев — мастер передачи психологических портретов в своей музыке. «Прогулка» — это своего рода рассказ об эмоциональном состоянии и внутренних переживаниях малыша. Композитор запечатлел некоторые движения, свойственные детям, — подпрыгивающая походка отражена в ритмических особенностях пьесы.

Несмотря на то, что сочинение имеет программное название, оно не предполагает единственно возможного раскрытия его содержания. Наоборот, название в сочетании с образностью самой музыки даёт богатый простор для воображения ученика, возникновения субъективных ассоциаций, что и подтверждается существованием множества различных интерпретаций этого произведения.

Можно предложить ребёнку самому придумать рассказ о музыке произведения. В свою очередь учитель может ознакомить ученика с программным истолкованием этой пьесы, предложенным В. Дельсоном, прежде всего обратившим внимание на созвучность музыкальных образов психологии детского восприятия мира, эмоциональный характер богатого детского воображения: «Трудовой день малыша начался. Его походка тороплива, хотя и несколько с развалицей, надо всё увидеть, ничего не пропустить. В общем, дела очень много». С первых же тактов звучания перед нами возникает образ милого, забавного, непоседливого малыша, который действительно не сидит на месте, а с самого утра также как и взрослый начинает трудиться [5, с. 7].

Нужно обратить внимание ученика на целеустремлённость походки малыша, которая передаётся прежде всего в непрекращающейся на протяжении всего произведения чёткой ритмической пульсации (1-й такт). Её целенаправленность, активность

подчёркивается также неуклонно восходящим движением басового голоса. Однако лёгкость чуть вальсирующего ритма, шутовское дробление второй доли говорят о «несерьёзности» наивно сосредоточенной озабоченности малыша. Это же подтверждает и появляющаяся в высоком регистре ласковая, нежная, очень простая незатейливая мелодия. Неожиданные смены направления её движения, короткие фразы, объединённые по принципу суммирования (2+2+4), преимущественно высокий и средний регистр её звучания словно подчёркивают простоту, наивность мышления ребёнка, у которого как таковых и не может быть сложных, серьёзных дел.

Немаловажное значение в характеристике безоблачного, безмятежного мира детства играет также светлая мажорная окраска, ясное, прозрачное звучание голосов и тихая приглушённая динамика.

Эта пьеса написана в 3-частной форме. Первая часть начинается со вступления аккомпанемента в басовой партии, где слышится лёгкое пританцовывание в ритмически остигнательной фигуре нижнего голоса. Педагогу нужно научить ребёнка правильно распределить вес руки. На первую долю прикосновение должно быть глубже, а затем, как бы отталкиваясь от первой доли, проходящие триоли нужно сыграть немного тише. Движение кисти направлено к сильной доле следующего такта. Все, кроме триолей, исполняется здесь *non legato* (такты 1-19).

Прелестная, несколько наивная мелодия должна звучать светло, *legato*. После затухающей половинной ноты с точкой надо продолжать мелодию, слегка смягчив первый звук. При разучивании мелодической линии следует добиться плавности звучания, мягкого прикосновения, необходимо «пропеть» пальцами всю мелодию до конца фразы.

Во второй части необходимо отметить изменение тематического материала: меняется аккомпанемент, но опора на первую долю остаётся неизменной. Расширяется динамический план, а в верхнем голосе добавляется подголосок. Это — диалог двух персонажей. Внутри одной фразы надо передать интонации мотивов из-за такта к сильной доле (такты 20-32). Когда снижается звучность в одном голосе, другой голос начинает свою фразу более звучно, поэтому надо вслушаться в мягкую аккомпанирующую звучность двухголосия в верхнем регистре, на фоне которого проходят реплики нижнего голоса (такты 35-43). В 49-50 тактах диалог заканчивается, а персонажи как будто расходятся в разные стороны и слышно только всё удаляющееся «Ау».

Средний раздел наиболее труден для исполнения в плане звукоизвлечения. Очень важно соотношение аккомпанемента и мелодии. Нужно научить ребёнка выбрать правильное прикосновение, чтобы аккомпанемент не заглушал мелодическую линию.

# ПРОГУЛКА

Педагогическая редакция  
Н. Копчевского

С. Прокофьев  
Соч. 65

*Allegretto*

*mf*

*dolce*

*Ped.* 2 3 \* 5 *Ped.* 3 \* *Ped. simile*

3 1 3 3

5 2 3 4 4 3 4 3 2-4 3 1 \*

*p*

*Ped.* \* *Ped.* \*



First system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *mf*, *mf*. Fingerings: 1, 5, 4, 1, 2, 3, 2, 3, 3, 1, 4, 1, 3, 2, 4, 1. Pedal markings: Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*.

Second system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *p*, *mf*. Fingerings: 5, 1, 2, 2, 4, 5, 4, 1, 5, 3, 5, 2. Pedal markings: \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*.

Third system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*, *mf*, *p*, *mf*. Fingerings: 2, 1, 5, 2, 4, 3, 5, 1, 4, 2, 5, 1, 4, 1, 3, 2, 3, 1. Pedal markings: Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*.

Fourth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *dim.*, *p*, *mp*, *dolce*. Fingerings: 4, 2, 1, 5, 2, 1, 3, 1, 2. Pedal markings: Ped. \* Ped. \* Ped. \* Ped. \*.

Fifth system of musical notation. Treble clef, bass clef. Dynamics: *p*. Fingerings: 3, 3, 4. Pedal markings: Ped. \* Ped. \* Ped. \*.

В средней части есть переход мелодии из одной руки в другую, т.е. левая рука исполняет мелодию, а правая — аккомпанемент. В партии левой руки очень сложен перенос мелодии то в верхний диапазон, то снова — в нижний. В этом случае нужно поработать над координацией движений между руками, чтобы ученик плавно переносил руку из одного регистра в другой.

Последняя часть повторяет материал первой части. Мелодия играется певучим, мягким, протяжным звуком. Необходимо «пропеть» и интонационно обогащать все скачки в мелодическом голосе.

Эта миниатюра ценна тем, что она знакомит ученика с особенностями полифонического изложения, поэтому педагогу необходимо научить школьника работать над многоголосным материалом.

Музыка С. Прокофьева отображает не только образ человека и его психологические переживания, но и звукоизобразительные моменты, пейзажные зарисовки и эмоциональную реакцию, возникшую у человека при виде необычно красивого пейзажа. Мир природы не раз привлекал внимание композитора и часто находил в его музыке своеобразное поэтическое воплощение. Нередко своим произведениям композитор давал названия, поясняющие их содержание и с помощью приёмов звуковой изобразительности подражал звукам природы (например, изображая в музыке капли дождя, голоса птиц и т.д.). Образцом такого рода музыки Сергея Прокофьева является миниатюра «**Дождь и радуга**».

Эта пьеса — самая картинная из всех прокофьевских миниатюр, посвящённых образам природы. Сочетание программности и яркой образности музыки даёт богатый простор для детского воображения. Выявление основных средств музыкальной выразительности, с помощью которых композитор конкретно и точно передаёт образное содержание пьесы, поможет расширить музыкальный кругозор ученика, познакомить его с образцами звукописи. Правильному пониманию образности, передаче колорита звучания пьесы поможет семантический анализ средств художественной выразительности.

Данная пьеса является одним из образцов вокальности мелодической линии, напевности фраз, завершенности тактовых музыкальных построений. Поэтому самой главной и, возможно, трудной задачей для ребёнка будет научиться исполнять произведение выразительно, нежно, плавно «пропевая» пальцами мелодию. При этом аккомпанемент не должен препятствовать звучанию мелодии, несмотря на активность и цепкость левой руки. Это — маленькое интермеццо, являющее собой интересный пример колористической звукописи Прокофьева. Содержание произведения, его смысл заложены в названии. У ученика достаточно знаний и эмоциональных

впечатлений, чтобы самому выявить два музыкальных образа и передать в музыке своё впечатление. Единственно важно, чтобы оно опиралось на замысел автора.

Вначале уныло и монотонно звучит песенка дождевой капли. Пробуждаемое ею чувство грусти выразительно передают «щемящие» интонации уменьшенной терции. Эффект становится ещё более острым, если продлить повторяющиеся звуки *ре* педалью — они тогда словно проникают в самое «сердце» этого интервала и раскалывают его на две сдвоенные малые секунды. Эмоциональное напряжение несколько разряжают гроздь целотонных созвучий. Эти импрессионистские гармонии создают вместе с тем чисто зрительские иллюзии.

Учителю необходимо акцентировать внимание ребёнка на том, что в характеристике образа дождя нет плавной мелодической линии, она как бы «соткана» из перекликающихся в разных регистрах точек, аккордов, которые напоминают капли дождя, падающие на деревья, на землю, образуя разные по высоте звуки. А постоянные «наплывы» динамики — словно усиление и временное затишье дождя под напорами капризного ветра.

Во второй части рождается новый музыкальный образ — радуги. Её появление отмечено светлым, прозрачным, мягким звучанием мелодии в высоком регистре. Композитор мастерски воспроизводит последовательное становление образа из звуков *соль*, неприметно возникающих в чётных тактах и постепенно вырастающих в полукружие протяжённой мелодической линии.

Плавная, нежная мелодия постепенно спускается вниз из верхнего регистра, динамика преимущественно *p*, яркая радостная мажорная окраска — вот основные музыкально-выразительные средства, с помощью которых композитор создаёт образ радуги.

Учителю нужно обратить внимание ребёнка на то, что в конце произведения вновь появляются острые созвучия, как в первой части при характеристике дождя. Но это — не возобновление дождя, скорее, последние капли, срывающиеся с листьев на деревьях, ведь завершается пьеса всё-таки мажорным звучанием на *p*.

Такое строение формы произведения с яркими и контрастными её частями является простым и понятным для детского восприятия. Поэтому после урока в качестве домашнего задания можно предложить ученику выразить в красках эмоциональное состояние, возникшее в процессе знакомства с произведением.

После разбора основных образов можно перейти к сравнению музыкально-выразительных средств, используемых композитором для создания разных музыкальных образов.

# ДОЖДЬ И РАДУГА

Педагогическая редакция  
Н. Копчевского

С. Прокофьев  
Соч. 65

**Andante**

*f* *mp* *mf* *p*

*p dolce* *poco cresc.* *mf*

*mp* *p* *dim.* *p* *mf*

*p* *mp* *dim.* *p* *dolce* *rit.*

*Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \*

*Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \*

*Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \*

*Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \*

*Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \* *Do.* \*

Характеризуя картинку дождя, Прокофьев использует сгущение красок за счёт звуковых «клякс» (аккорд — пятно из двух рядом лежащих секунд), которые наслаиваются друг на друга в разных регистрах, образуя непривычную «грязноватую» звучность постоянных наплывов динамики от *p* до *f*. Появление уже в высоком регистре светлой прозрачной мелодии, постепенно нисходящей вниз (темой «удивления» назвал её В. Дельсон) [2], мажорная окраска, ясное, ничем не затуманенное звучание, что создаётся за счёт использования отдалённых фортепианных регистров, как бы возвещают об окончании дождя и появлении на необъятном пространстве между небом и землёй переливающейся радуги.

Пьеса звучит в умеренном, спокойном темпе. Характер музыки на протяжении практически всего произведения не меняется. Если первая и третья части написаны в спокойном движении, передающем эпизод из жизни природы — накрапывание дождя, то средний раздел рисует состояние умиротворённости (использован термин *dolce*) в период любования радугой. Пьеса написана в *до мажоре*, но основная тональность так же неустойчива, как и природа. Устой *до мажора* завуалирован: начинается произведение с *ре* (репетиций), потом звучит большая секунда, затем всё разряжается тоническими квинтами.

Капли дождя то сильнее, то чуть-чуть накрапывают (репетиции то в верхнем голосе, то в нижнем) (такты 1, 3).

Первое предложение состоит из 4-х тактов (2 фразы). Второе — захватывает все чёрные клавиши, по форме изложения очень похоже на первую фразу, только с устоем на тонике.

Вторая часть вводит в атмосферу загадочности, она более устойчива в тоническом плане, но немного изменяется характер звуковедения.

Если в первой части было очень много переходов из одного регистра в другой, то здесь явно прослеживаются две грани: небо и земля. Верхний голос звучит очень нежно, в высоком регистре. Проводя мелодическую линию, мы как бы чертим невидимую линию, именуемую радугой: плавное звуковедение начинается с вершины и доходит до среднего регистра. Спускаясь по клавиатуре, мы опираемся на субдоминанту, тонику, шестую ступень, седьмую ступень, доминанту, — это своего рода цвета радуги.

Третья часть повторяет материал первой части с небольшими изменениями. Если в первой части динамические оттенки увеличивались к *mf*, то в третьей части, наоборот, всё затихает к *p*. Миниатюра заканчивается мягкими, тихими, нежными (*dolce*) аккордами в спокойном темпе, тоническим *до мажорным* трезвучием.

В звуковом образе пьесы присутствует пасмурный колорит, а затем просветление. Краски природы здесь неразрывно связаны с оттенками душевного настроения. Сияние радуги сквозь пелену уходящего

дождя может вызвать сложное поэтическое чувство: грусть и радость одновременно. Чтобы выразить такие нюансы настроения, Прокофьев пользуется в этой пьесе особыми звуковыми красками, например, жестковатые секундовые созвучия сливаются на педали в аккорд, в целом создающие мягкий колорит пентатоники (такты 5, 7).

Прикосновение к клавиатуре должно быть цепким, но мягким, перемещение рук — плавным. Нажатие педали в основном приходится на первую и третью доли.

В первых тактах С. Прокофьев подробно указывает нюансировку почти каждого звука, подчёркивая этим, как гибка должна быть линия фразы. Полезно поупражняться, добываясь увеличения и уменьшения одного и того же тона на педали. Репетиции играют собранной кистью, при этом пальцы высоко не поднимаются. Здесь участвует в основном слуховой контроль, главная задача — искать звук и найти выразительные интонации. Однако грустное настроение, навеянное дождём, всё же не очень мрачное. Жалобные интонации и пасмурные гармонии всё время перемешиваются с ясной тоникой светлого *до мажора* (такты 3-6). И, казалось бы, необычное созвучие *фа, соль, ля, си* функционально является просто доминантой *до мажора* (6-й такт).

Во второй части оба предложения начинаются с *p* в верхнем регистре. Первое предложение нужно начинать играть с верхнего до нижнего регистра сплошной, ровной линией мягким прикосновением, цепкими кончиками пальцев осторожно и трепетно, проводить мелодическую линию как единое целое с нарастающим звуком к середине, т.е. к началу второго предложения, и *diminuando* — к концу (такты 9-16). Первый такт среднего раздела хорошо прозвучит на одной педали, дальше можно менять её на первую и третью четверти. Если ученику доступно, то во втором такте вместо смены педали можно брать полупедалю, чтобы продлить звучание баса.

Заключение — как бы отголосок прежнего настроения. В предпоследнем такте пьесы первый мотив может прозвучать как эхо предыдущего басового материала (такты 20-22).

Миниатюра ценна тем, что требует активного эмоционального отношения к каждому возникающему звучанию, к каждой фразе. В процессе поиска нужного колорита, выразительности отдельной интонации воспитывается творческое отношение маленького исполнителя к музыке.

(Продолжение следует)

