АДЫГЕЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ

Кафедра теории, истории музыки и методики музыкального воспитания

**Курсовая работа**

**РОМАНТИЧЕСКИЕ ЧЕРТЫ ГАРМОНИИ А.Н.СКРЯБИНА**

студентка второго курса

очного отделения

музыкального образования

Мешвез Нафсет Аскеровна

Научный руководитель:

доктор искусствоведения,

Соколова А.Н.

г. Майкоп 2009г

**Оглавление:**

Введение

Основная часть

1. Общая характеристика романтической гармонии

2. Стилевые особенности музыки А.Н.Скрябина

3. Гармоническое содержание фортепианных прелюдий на примере прелюдии e-moll (ор. 11)

Заключение

Список использованной литературы

Приложение

**Введение**

**Актуальность работы.** Изучение гармонии предполагает знание классического наследия, а анализ романтической гармонии остается за рамками учебного курса. Курсовая работа позволит расширить знание о гармонии и даст целостное представление о романтической гармонии на примере сочинений А.Н. Скрябина.

**Состояние проблемы:**Гармония А.Н.Скрябина была предметом исследования очень многих ученых XX века. Они не просто рассматривали одно сочинение и делали выводы, они писали целые монографии. Они разделили эту гармонию на гармонию раннего, среднего и позднего Скрябина, выявили его любимые аккорды, гармоническую логику его произведений.

**Новизна исследования** определяется разбором логики гармонического развития, выявлением основной аккордовой базы, аккордов, которые преимущественно употребляются в данном сочинении, и тех аккордов, которые составляют образную суть произведений А.Н. Скрябина.

**Объектом исследования** является романтическая гармония.

**Предмет исследования** - романтические черты гармонии А.Н.Скрябина на примере прелюдии e-moll (ор.11)

**Цель работы -** раскрыть логику гармонического содержания прелюдий Скрябина на примере прелюдии e-moll (ор.11)

Объект, предмет и цель исследования определяют следующие **задачи**:

**1.**На основе изученных источников реферировать материал, связанный с изучением романтической гармонии.

**2.**Представить общую характеристику гармонического языка Скрябина.

**3**.Раскрыть гармоническое содержание прелюдии е-moll (ор. 11)

**Методы исследования.** В данной работе мы использовали следующие методы:

-метод реферирования;

-метод обобщения;

-метод гармонического анализа;

-исторический метод.

**Методологическая база:** Работа основывается на научных трудах Т.Бершадской, Л.Мазеля, В.Рубцовой, Т.Левой, А.Николаевой.

**Структура работы:** Работа состоит из введения, основной части, заключения, списка использованной литературы и приложения. Основная часть состоит из трех параграфов.

**Основная часть**

**1.Общая характеристика романтической гармонии**

Данный раздел написан по учебному пособию Т.Бершадской «Лекции по гармонии».

Мажоро-минорная система в XIX веке развивалась сложно и противоречиво, многообразно и изменчиво по формам, разносторонне по направлениям, и привести ее разновидности к каким-либо единым нормативам по существу невозможно. Это связано с все более усиливающейся индивидуализацией стилей, творческих почерков художников, композиторов, писателей - явлением, определившим в искусстве лицо века.

Поэтому искать черты общности в этом многообразии можно только поставив своей задачей раскрыть самые глубинные тенденции в развитии, которые каждым композитором претворялись по-особому, в соответствии с его индивидуальным творческим обликом.

Тенденции развития отдельных средств и приемов, приведшего к полной перестройке всей системы, начали проявляться уже в искусстве раннего романтизма (и даже внутри классицизма, например в отдельных чертах произведений позднего Бетховена), постепенно подводя к тем формам гармонии и лада, которые мы называем современными.

В основной своей направленности эти тенденции едины, хотя и совершенно по-разному преломляются в творчестве Шуберта и Шумана, Вагнера и Листа, Глинки и Бородина.

Эпоха романтизма, отбросившая нормативность классицизма, изменила основные эстетические установки искусства.

Уходит убежденность в разумном устройстве мира, а следовательно, и радость утверждения норматива как идеала. Девиз «Надо! Должен!» сменяется девизом «Хочу! Желаю!» (пожалуй, даже точнее - «Желал бы!»).

Стремление выразить обобщенную этическую идею сменяется культом чувства, эмоции, тоже еще достаточно обобщенно выраженных по

сравнению с индивидуально-характерными образами искусства второй половины XIX века (сравнить, например, героев Мейербера и Бизе или Глинки и Мусоргского), но уже в силу своей специфики требовавших большей индивидуализации. Это вполне естественно: эмоция сама по себе явление более индивидуального содержания, чем этическое понятие. Проявление эмоции всегда более индивидуально, чем самое убежденное утверждение. Если человек описывает, что такое боль, то это описание может оказаться достаточно похожим у многих. Но вскрикнет от боли каждый по-разному - эмоциональная реакция окажется совершенно различной в зависимости от целого ряда психологических, физиологических и даже социальных (характер воспитания) причин.

Выдвижение на первый план эмоции послужило одним из стимулов для все большей индивидуализации художественных средств. Эстетические установки последовавших за романтизмом творческих направлений XIX века не только не противоречили этой индивидуализации, но, напротив, еще более ее усугубляли и усиливали в своем стремлении раскрыть типическое и общее через индивидуально-характерное, портретно-конкретное. Тенденция, таким образом, оставалась той же. Общеизвестно, что, например, Бортнянский и Моцарт, представители разных национальных культур, в средствах выражения более близки друг другу, чем Брамс и Брукнер, Вагнер и Лист, Мусоргский и Римский-Корсаков - художники, творившие рядом друг с другом.

Если основой системы средств выражения музыкального классицизма можно считать единые для всех законы, акустически подтвержденные и потому как бы бесспорные, то романтизм и последовавшие за ним направления начинают все больше отходить от этого единства. Предустановленность норм не отвечает задачам и запросам искусства XIX века. Оно требует форм и систем, допускающих различные, неединообразные решения, и следовательно, возможность разных толкований одного и того же явления (если нет объективно установленного норматива, значит, доказуемость «единственно правильного» решения невозможна - однозначность сменяется вероятностью). Приведем такой пример: в кадансе первого предложения репризы в I части сонаты № 1 Бетховена в трактовке созвучия до - соль - до - фа не может быть разных решений - это доминантовое трезвучие с неаккордовым тоном фа. Однозначность такой трактовки может быть установлена и доказана с почти математической непреложностью, благодаря строго нормативной системе средств классической гармонии - терцовой конструкции аккорда и стабильной системе ладов и звукорядов, бесспорно определяющей фа минор как общую тональность и трезвучие до - ми - соль как ее доминанту. А относительно «Тристанова аккорда» написаны тома работ виднейших теоретиков, до сих пор не пришедших к единому пониманию его существа, причем точки зрения порой прямо противоположны. Если по какому-то вопросу мнения профессионалов высокой квалификации полярно расходятся, то это всегда заставляет предположить, что само явление - предмет разногласий - содержит в себе повод для разночтений, само оно неоднозначно и противоречиво. Таков, на наш взгляд, и этот аккорд в его композиционной роли, и, самое главное, таковы общие тенденции послеклассического музыкального мышления, часто делающие затруднительными и спорными ответы на вопросы, которые в условиях классической гармонии решались элементарно и бесспорно. Какая тональность в первых тактах «Франчески» Чайковского? В Этюде-картине № 6 Рахманинова? Мажор или минор в романсе Мусоргского «В четырех стенах»? Как определить аккорд, включающий все ступени звукоряда, в отрывке из романса Рахманинова «Крысолов»? Можно сказать, что если классицизм всегда считал своей задачей ответить на вопрос, то начиная с эпохи романтизма главным становится этот вопрос поставить.

Стремление прежде всего передать эмоцию выдвигает на первый план ее важнейший выразитель, человеческий голос, и непосредственно - начинается расцвет вокальной лирики, вокальной камерной музыки, и опосредованно - на первый план выдвигается мелос. Мелодика обновляется и в своих интонационных истоках, и в композиционной функции.

Интонационная сущность мелодии классиков, как было показано, определялась логикой движения гармонических функций и, следова-тельно, аккордами - носителями этих функций: попевки опирались на аккордовые тоны или их опевали. Это было источником общности интонаций различных композиторов, а средством индивидуализации служили скорее ритм и фактура. Жанры, послужившие источниками мелодики классицизма, также были связаны с обобщенностью выражения. Это народная песня, причем преимущественно тех жанров и тех национальных культур, которые опирались на мажоро-минор (песни танцевального характера; немецкие и австрийские песни, песни французской революции и т. п.). Это интонации-«сигналы», типа фанфар, отличающиеся характерной для знака обобщенностью и базирующиеся на фундаменте терцовой аккордики. И, наконец, это речь - но речь ораторская, интонации которой во многом были закреплены оперой seria в речитативах accompagnato, таким образом, также достаточно нормативно-общие, лишенные черт личностных, интимных. Более лирические, более индивидуально очерченные интонации только пробиваются в бетховенских «жалобах» (кода Largo из Сонаты № 7 или девятая из «32 вариаций»). Ближе всех к таким интонациям подходит Моцарт (см., например, главную партию Симфонии соль минор или Сонаты ля минор).

Интонационные истоки музыки XIX века во многом иные или, во всяком случае, они по-иному раскрываются. Тенденция к индивидуализации средств нашла свое преломление и в сфере мелодики. Индивидуализация мелодики возникает из двух основных источников.

Прежде всего, это народное творчество. Расцвет национальных школ в XIX веке (тоже одно из проявлений индивидуализирующей тенденции - индивидуализации в национальном аспекте) вызвал повышенный интерес к народной песне, стремление передать ее своеобразие, ее национальные особенности. При этом особым вниманием стали пользоваться именно те песни, которые максимально не похожи на песни других народов, а в аспекте лада - те, которые не связаны с мажоро-минорной системой. Это одна из причин, по которой мелодика Шопена не похожа на мелодику Листа, мелодика Брамса - на мелодику Чайковского или Бородина и т. п.

Общеизвестно особое значение русской музыки в XIX веке, именно в это время выдвинувшейся на передовые позиции мировой музыкальной культуры и оказавшей заметное влияние на западноевропейское музыкальное искусство конца века. В этом последнем обстоятельстве, думается, немаловажную роль сыграло особое своеобразие русского (точнее сказать - российского, то есть многонационального) народного музыкального искусства, сохранившего как живую форму музыкального выражения мелодийную песенность, интонационная сфера и логика, организации которой принципиально отличались от мажоро-минорной системы, вполне захватившей народную песню Центральной Европы. Самобытность и своеобразие народного творчества, питавшего собой профессиональное искусство, вызвали к жизни такие явления, как музыка Бородина и, разумеется, прежде всего - Мусоргского, интонационные и ладогармонические открытия которого явились предвестниками многих явлений современного музыкального языка.

Другой источник нового - речевые интонации. Эпоха романтизма в небывалом до того масштабе открыла путь в музыку интонациям речи, причем не обобщенно-ораторского типа, а речи живого общения, интимной, лирической, иногда открыто эмоциональной, иногда почти бытовой. Речь эта индивидуальна, особенна у каждого, индивидуальны и порождаемые ею мелодические интонации.

Возросшая в послеклассическую эпоху роль мелоса как основного выразителя эмоционального начала коренным образом изменяет соотношение сил гармонии и мелодии. Если по образному выражению Л. Мазеля мелодия в классической музыке «царствует, но не управляет», то развитие музыкального мышления после классицизма постепенно приводит к такому положению, при котором мелодия не только «царствует», но начинает и «управлять».

Признаки «правящей» роли мелодии можно обнаружить уже в произведениях в целом вполне классичных по ладо-гармонической системе. Например, явная тенденция к эмансипации мелодии как организующего начала проступает в прелюдии № 6 Шопена. Носителем ладовой функции и в этом смысле грамматическим элементом здесь остается аккорд, но столь существенный момент, как «рифмующееся» согласование фраз, происходит на фоне одного аккорда - без изменения гармонии, то есть фактически без ее участия.

Такое размещение гармонических функций, при котором в медленном темпе четыре такта подряд тянется тоника, исчерпывая собой всю гармонию двух фраз, совершенно не типично, пожалуй, даже можно сказать - невозможно для классиков. Для классического стиля характерна длительно выдержанная доминанта, поскольку это активно неустойчивая функция, требующая движения. Экспонирующая тоника немедленно потребует себе антитезы в виде неустойчивой функции и может быть растянута только в кадансах крупной формы, как утверждение достигнутого. Для Шопена же такая выдержанность тоники в начальной фазе возможна потому, что энергия ладовых тяготений и логика формообразования черпаются в самом мелодическом движении.

Антитеза, необходимая для формования фразы, достигается не включением новой гармонии, а новым мелодическим поворотом тонического трезвучия - перемещением опоры с основного тона на терцовый. Происходит примечательное событие: терция тоники выступает в роли обычного для этого места формы неустоя, обеспечивая дальнейшее развитие и необходимость продолжения движения. Тон получает права полномочного представителя формообразующей функции. Это первые шаги к полной перестановке сил ладо-гармонической системы.

Вопрос этот затрагивает одну из интереснейших и несомненно требующих специального исследования проблем истории музыкальной системы: проблему эволюции главных действующих сил формообразования, которые безусловно в разные эпохи были разными: главенство принадлежало то ритму, то мелодике, то силам ладотональных тяготений, то гармонии, то тематизму и т. д.

Не менее интересен и показателен в отношении возрастающей эмансипации тонов как функциональных единиц лада такой прием, при котором мелодия, проходящая по звукам одного аккорда, гармонизуется разными аккордами, чем подчеркивается особая весомость, принципиальная самостоятельность каждого звука мелодии в отдельности, их несливаемость в комплекс. Мелодия «не хочет» сливаться с аккордом, каждый тон ее - самозначащий элемент

В конечном итоге это приводит к такой системе организации, которая выше была охарактеризована как монодийно-гармоническая форма лада: мелодическое движение тонов становится единственным логическим двигателем, тон - носителем ладовой функции, а аккорд в ладовом отношении - функционально подчиненной тону гармонической краской

**Выводы**. Романтическая гармония - это особая область музыкального искусства. Она сложилась не только по своему названию, но и как стилевая часть музыкальной культуры.

В понятие «романтическая гармония» включается не только сама гармония, это новый способ строения, новые аккорды. Если для классиков характерны только трезвучия, то для романтиков уже характерно преобладание септаккордов и их обращений.

Романтическая гармония характеризуется выходом из-за пределы аккорда. Это выход на проблемы тональностей.

Для классиков характерно использование тональностей первой степени родства и близких друг другу тональностей, а для романтиков характерно использование далеких тональностей, это усиливает контраст и делает музыку более яркой и, в конечном итоге, делает музыку романтической.

**2. Стилевые особенности музыки А.Н.Скрябина**

Материал для данного раздела взят из книги А.Николаевой «Особенности фортепианного стиля А.Н.Скрябина» и учебного пособия Т.Бершадской «Лекции по гармонии».

Гармония, хотя и очень постепенно, начинает сдавать позиции безраздельного правителя в осуществлении ладовых тяготений. Внимание начинает переключаться с функционального движения на отдельные созвучия, их фонические свойства начинают завоевывать все большее место, от «раскрашивания», «расцвечивания» отдельных,функционально еще значимых представителей достаточно яркого функционального оборота (например, Прелюдия № 20 Шопена) до полного сосредоточения на самой этой краске, собственно фоническом эффекте комплекса. Одновременно с этим неизмеримо возрастают тематические функции гармонии. Аккорд как таковой приобретает способность стать носителем тематической репрезентативности, иногда осуществляя собой основную характеристику действующего лица в опере, состояния, идеи (аккорд Лешего в «Снегурочке», «Тристанов аккорд», «Прометеев аккорд» и т. п.). В определенных связях с другими аккордами и даже просто как определенная структура аккорд может информировать об индивидуальном композиторском стиле. Отсюда характерное явление XIX века - «именные» гармонии: «Шубертова VI», «бородинские секунды», «рахманиновская гармония», знаменующие особую приверженность данного композитора к определенной гармонической краске. При этом показательно, что если в эпоху Шуберта и Шопена избранные аккорды имели еще четкую цифровку - VI, VI 6 7, то есть были связаны с выполнением определенной ладо-функциональной роли и определенным положением в шкале звукоряда, то позднее эти цифровые уточнения исчезают из определения «именных» гармоний. «Тристанов аккорд» не называют «вагнеровской двойной доминантой»; как говорилось выше, ладофункциональная расшифровка его однозначного решения не получила. Да и следует ли, важно ли ее устанавливать? Ведь при всем том, что здесь имеют значение и хроматическая связанность голосов, и явная направленность в доминанту, первое, на чем концентрируется слух при восприятии этого аккорда, - его специфическая окраска, созданная интервальной структурой «гармонии века»- структуры, которая энгармонически могла бы быть приведена к полууменьшенному септаккорду, но принимает самые различные обличья и с точки зрения обращения, и с точки зрения ее ступеневого положения. Для фонических качеств, составляющих существо ее роли в подобных случаях, совершенно неважно, как ее процифровать. Аналогичные явления наблюдаются в музыке Рахманинова, где такая же излюбленная структура получает воплощение в самых различных функциональных формах Излюбленное звучание Бородина, так называемые «бородинские секунды», - вообще не аккорд в традиционном понимании. У Листа можно наблюдать приверженность к увеличенному трезвучию в самых разных функциональных значениях. Как продолжение этой тенденции возникает и скрябинский «Прометеев аккорд». Так намечается один из путей, ведущих к современным формам музыкальной организации, в частности - гармонии.

По мнению Т.Н. Левой, генетические связи Скрябина с романтизмом не помешали проявиться тем сторонам его творчества, которые непосредственно соприкасались с искусством XX века и с произведениями художников-авангардистов. В этом, собственно, и проявился рубежный,связующий характер его исторической миссии. Скрябин принадлежал поколению,о котором Белый писал: «Мы-дети того и другого века, мы поколение рубежа». Действительно, творчеством Скрябина заканчивалась целая эпоха. Символичным был уже сам уход его из жизни-в 1915 году, в начале первой мировой войны - этих «официальных похорон»романтического XIX века. Но открытия композитора были направлены в будущее,определив многие характерные тенденции современного музыкального искусства. Посмотрим же, как соотносилась с его творчеством XX столетия.

Идея светомузыкального синтеза сближала Скрябина не только с Кандинским,но и Шёнбергом. В монодраме Шёнберга «Счастливая рука» тремя годами позже «Прометея» была использована система светотембров(в то время как у А.Н.Скрябина скорее имели место «светогармонии»). Кстати, все три протагониста «видимой музыки» были представлены в 1912 году на страницах мюнхенского альманаха «Синий всадник»: Кандинский и Шёнберг - собственными теоретическими работами, а Скрябин - статьей о «Поэме огня» Сабанеева. В европейском масштабе своеобразным резонансом Скрябину, уже в более поздние времена, явилось также творчество О.Мессиана. К Скрябину отсылают такие свойства музыки французского мастера, как экстатическая приподнятость эмоционального строя, тенденция к «сверхмажорности», отношение к творчеству как к литургическому акту. Однако наиболее наглядно скрябинский опыт преломился в музыке отечественных композиторов - притом уже не в плане параллелей, а в виде прямого и недвусмысленного воздействия.

Вышнеградский - одна из тех фигур , чьими усилиями совершался непосредственный выход скрябинского опыта в европейское пространство. Уехав из России в 1920 году, он контактировал в Берлине с В.Мёллендорфом и А.Хабой, участвовал в Съезде четвертитоновых композиторов. Большую часть жизни он связал с Францией, где в конце 30-х годов удостоился заинтересованного внимания Мессиана, а в послевоенные годы соприкоснулся с П.Булезом и его школой. Таким образом, благодаря скрябинистам-эмигрантам произошло не только усвоение скрябинских открытий европейским музыкальным авангардом, но и осуществилась связь двух его волн. В последующие же годы, в том числе «революционные» 20-е, через увлечение Скрябиным прошла чуть ли не вся молодёжь. Импульсом такого увлечения служил и безвременный уход мастера, и сам дух его новаторства, особенно близкий композиторам - членам Ассоциации современной музыки. Под знаком Скрябина развертывалось творчество С.Е.Фейнберга, воздействие его стиля сказывалось в ряде сочинений Н.Я.Мясковского, Ан.Н.Александрова, А.А.Крейна, С.В.Протопопова.

Музыканты были движимы стремлением осмыслить скрябинские прозрения, воплотить его недореализованные, в будущее устремленные идеи. При этом происходило и теоретическое осознание скрябинского опыта, и внедрение его в композиторскую практику. В этом смысле примечательна фигура Н.А.Рославца, который пользовался в свём творчестве собственной теорией «синтетаккорда»,во многом сходной с техникой звукового центра у позднего Скрябина.

**Выводы.** Продолжая идти по пути Шопена, Шумана и Листа, Скрябин утончает звуковое богатство красок, углубляет эмоциональную «нагрузку» звука, доводя романтическую взрывчатость до грандиозной «токовой» напряженности, еще более освобождая ритмическое дыхание, расшатывает арифметичность записанного ритма. С романтизмом связаны и такие черты его фортепианного стиля, как певучая трактовка инструмента, педальная смягченность звука, пластичная мелодичность ткани, характеризующая прежде всего изложение скрябинской лирики с его «переливчатостью» линий. Однако певучесть свойственна не только этой области музыки композитора: и порывистость у него мелодизированная, близкая шопеновской и шумановской. Одним из ярких признаков фортепианного стиля Скрябина является лирическая окрашенность сферы движения, порождающая у него мелодийную трактовку фигурационности.

**3. Гармоническое содержание фортепианных прелюдий на примере прелюдии e-moll (ор.11)**

Прелюдии - жанр, который композитор любил в молодые годы (и которому не изменял вплоть до последних лет жизни). Подобно Шопену, Скрябин толкует прелюдию как миниатюру, отмеченную единством запечатлённого образа. Уже в первом крупном сборнике прелюдий - Двадцати четырёх прелюдиях ор.11 - обращает на себя внимание широта эмоционального диапазона: мечтательно-элегические страницы соседствуют с аппассионатными, пасторально-светлые - с горестными, затаенно-печальными. Все эти контрасты настроений тяготеют к противоположным полюсам, заставляя вспомнить о шумановских Флорестане и Эвсебии. Вместе с тем в обрисовке крайних душевных состояний композитор оказывается ближе современным экспрессионистам и импрессионистам, нежели к Шуману (интересно сопоставить в этом смысле ми-бемоль-минорную прелюдию с ее лихорадочным, «задыхающимся» ритмом и следующую далее прелюдию ре-бемоль мажор - безмятежно спокойную, переливающуюся мягкой игрой диатонических красок).

В ряду пьес ор. 11 — прелюдия e-moll. В ней композитор использовал материал юношеской баллады. Прелюдия запечатлела томительную и прекрасную грезу — на фоне мягко диссонирующих аккордов звучит проникновенный мелодический голос. Он звучит ниже гармонического фона, в его развертывании можно уловить некую повествовательность, особенно в патетических восходящих восклицаниях на октаву и далее на септиму. Однако повествовательность все же завуалирована, сглажена. В пьесе больше преобладает настроение, чем действие или его описание. Речевые возгласы уравновешиваются жанрово нейтральными , но подчеркнуто выразительными хроматическими нисходящими интонациями, придающими мелодии характер томления. Отметим также типичный для Скрябина склад фактуры, в котором мелодия часто вливается в один из голосов аккордовой вертикали, растворяется в ней и наоборот: в последовательности гармоний возникают мелодические подголоски, педали, сплетающиеся с основным мелодическим голосом, образующие дополнительные мелодические восклицания. Усиление главного голоса методом утолщения, характерное для романтиков, мы можем наблюдать в 20, 21, 22, 23, 24 тактах.

В этой прелюдии композитор легко нарушает пульсацию четвертей, которые составляют ритмический каркас его фактуры, не превращаясь в остинантную фигуру сопровождения. Таким образом, Скрябин преодолевает момент противопоставления, возникающий внутри гомофонной фактуры.

Так же мы наблюдаем четырехголосную структуру с постоянным распределением линий в партиях: трехзвучный аккордовый комплекс в партии правой руки и одноголосная линия, фигурационно-мелодического характера - в левой. Мелодическую нагрузку здесь несут два голоса — верхний и нижний, средним отводится гармоническая роль

При этом явное преобладание тоники в прелюдии, создает устойчивость и утверждение мелодии. Паузы и несовпадение окончаний лиг создают разрыхленность ткани, и изнутри разъедает единство фактурного пласта. В этом сказывается особая нервность скрябинского стиля. Автентические обороты создают ощущение «бесконечности» или «бесконечного напряжения».

**Заключение:**

А.Н.Скрябин оставил в музыкальной культуре величайший след. Он вошел в историю музыки как автор собственных аккордов. Это «Тристанов аккорд», «Прометеев аккорд» и.т.п.

Творчество А.Н.Скрябина в течении жизни делилось на периоды. Когда мы сравниваем произведения раннего и позднего Скрябина с точки зрения их фортепианного изложения, то, на первый взгляд, с трудом обнаруживаем что-либо общее. Совершенно меняется мир звучания инструмента, становится иной манера письма. И, безусловно, если говорят о необычности скрябинского фортепианного стиля, его новаторстве, то имеют ввиду прежде всего зрелый период. Ранний период обнаруживает преемственные связи с шопеновской традицией, с изложением Лядова. Именно ранний период полностью определяет манеру раннего скрябинского изложения. Это время большого напряжения творческой энергии-создаются этюды (ор. 8), прелюдии (ор.11,13,15,16,17), экспромты (ор. 10,12,14). Происходит кристаллизация глубоко своеобразных настроений: драматические образы приобретают волевую целеустремленность, лирика-силу интимной откровенности.

С появлением жанров прелюдии и этюда оттачивается инструментальный стиль. Жанр прелюдии дает большую свободу в изложении, стимулируя в этом отношении его фантазию. Кроме того, форма прелюдии освобождает композитора от серединных построений, которые в его мазурках и экспромтах бывают чаще всего слабее по музыкальному материалу и традиционной по фактуре.

В жанре прелюдии Скрябин выступает в русской музыке самостоятельно и даже о связях с Шопеном, давшим новую жизнь жанру в XIX веке, можно говорить весьма опосредованно. Прелюдии — индивидуальный и многообразный художественный мир Скрябина, отразивший творческие стремления молодого композитора. Но все же фантазия композитора неистощима и мир прелюдий очень многолик. Вместе с тем они раскрывают комплекс наиболее характерных стилевых черт музыки композитора, мышление которого смело, опережает свой век.

**Список использованной литературы**

1. Бершадская Т.С. Лекции по гармонии.-3-е доп. изд. - Спб.: Композитор · Санкт-Петербург, 2003. - 268 с., нот.

2. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М.: «Музыка», 1972. – 615 с.

3. Мазель Л., Цукерман В. Анализ музыкальных произведений. – М.: «Музыка», 1967. – 365 с.

4. Мюллер Т. Гармония. – М.: «Музыка», 1976. – 287 с.

5. Николаева А. Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина. изд. «Советский композитор», 1983. - 103 с, нот.

6. История русской музыки: в 10-и т. - М.:Музыка, 1997 — Т. 10А: Конец XIX — начало XX века / А.А. Баева, С.Г. Зверева, Ю.В. Келдыш, Т.Н.Левая, М.П. Рахманова, А.М. Соколова, М.Е. Тараканов — 542 с., - нот.

7. Рубцова В.В. Александр Николаевич Скрябин. - М.: Музыка,1989. - 447 с.: ил.: нот.: портр. - (Классики мировой муз. Культуры)

8. Учебник гармонии / И.Дубровский, С.Евсеев, И.Способин, В.Соколов.- Репринтное изд. - М.: Музыка, 1999. - 480 с., нот.

9. Холопов Ю. О гармонии. – Всесоюзное издательство «Советский композитор». – М.: 1961. – 108 с.

**ПРИЛОЖЕНИЕ**

**Ранний период**

Лирика Образ томления

**Средний период**

Образы движения Полетность Образ полета

**Поздний период**

Волевая сфера Образ пламени