

## **Кодовое слово - время**

# **«Часы в музыке: опыт С. С. Прокофьева (на примере балета «Золушка» и Шестой симфонии)»**

Номинация –

музыкальное искусство XX-XXI веков

Автор – **Фомина Александра Андреевна**

ГБПОУ «Курганский областной музыкальный

колледж имени Д. Д. Шостаковича»

специальность №53.02.07 «Теория музыки»,

III курс

Научный руководитель –

**Владимирова Анастасия Евгеньевна**

(методист, преподаватель ПЦК «Теория музыки»)

### **Аннотация**

Исследовательская работа посвящена анализу образа часов – одного из наиболее глубоких, философских и, одновременно, недостаточно изученных образов в искусстве. В статье предпринята попытка объяснить причины частого обращения к нему как в музыке, так и в других видах искусства, а также дан аналитический обзор ключевых музыкальных произведений, в которых можно услышать звуки часов. Важное место в работе занимает рассмотрение особенностей претворения данного образа в творчестве советского композитора первой половины XX века Сергея Сергеевича Прокофьева. В качестве примера автором были выбраны наиболее яркие и знаковые произведения этого композитора – балет «Золушка» и Симфония №6.

## ВВЕДЕНИЕ

Тайна времени во все времена страшит и притягивает человека, манит и приводит в трепет. Благоговейное отношение людей с глубокой древности ко времени и понимание ими его ценности привело к трепетному отношению и к прибору для его измерения – часам. С ними издавна связано много различных традиций, обычаев и примет; их образ часто запечатлевают в своих произведениях писатели, художники, поэты и композиторы.

Особую роль приобрели часы в музыке, так как именно в этом виде искусства возможно наиболее ярко и реалистично воспроизвести их грозное «стучанье», неумолимый «бег». К образу часов обращались многие композиторы различных эпох и стилей, наделяя его самыми разнообразными значениями и скрывая в нём определённый смысл и загадки, но наиболее ярко этот образ предстаёт перед нами в произведениях Сергея Сергеевича Прокофьева. Яркий, солнечный и самобытный музыкант, он тяготел в своём творчестве к острым и резким ритмам, мистическим, таинственным образам, к загадочности и неоднозначности. Часы, ставшие одним из любимых образов этого композитора, пронизывают всё его творчество, привлекая своей красотой, глубиной и таинственно непостижимым смыслом.

**Актуальность** данной темы обусловлена новизной проблемы, которая ещё не была полно исследована, хотя интерес к ней и попытки объяснить значение образа часов в искусстве можно встретить в исследовательских работах К. Зенкина [3], Б. Королёк «Неспокойной ночи» [4]. В данной работе впервые систематизирована информация об образе часов на основе различных научных культурологических, искусствоведческих и музыковедческих статей, журналов, интернет-сайтов, а также дополнена и расширена новыми фактами и наблюдениями.

**Целью** работы является выявление и обобщение характерных особенностей образа часов в музыкальных произведениях и претворения его в творчестве С. С. Прокофьева. Для достижения этой цели выдвигаются

следующие **задачи**: выявить причину частого обращения к образу часов в различных видах искусства и смысл, который вкладывается в этот образ; обозначить роль часов в музыке и классифицировать данный образ в зависимости от средств выразительности, при помощи которых он создаётся, и роли в произведении; определить особенности образа часов в творчестве С. С. Прокофьева на основе анализа его музыкальных произведений.

**Объектом** исследования являются разнообразные музыкальные произведения, в которых воплощён образ часов, и, в частности, балет «Золушка» и Симфония №6 Прокофьева. **Предметом** исследования становится образ часов.

### **Упорядоченная неотвратимость: феномен часов в искусстве**

Часы, являющиеся одним из самых загадочных и таинственных символов, были изобретены ещё в глубокой древности для того, чтобы помочь людям организовывать свою жизнь и иметь возможность ориентироваться во времени. Символизм часов в искусстве появился почти сразу после их изобретения; постепенно сложилась совокупность аллегорического значения этого образа как знака бренности и смертности, быстрого бега времени, истекшего или неумолимо проходящего, циклов созидания и разрушения; связь реального мира и сказочного, волшебного; грань между возвышенным и низменным, добром и злом; символа бесконечности Вселенной.

Являясь неотъемлемой частью быта, часы очень часто встречаются в литературе и живописи при изображении повседневной жизни людей (Л. Петрушевская «Сказка о часах», Е. Шварц «Сказка о потерянном времени», Сальвадор Дали «Мягкие часы», Густав Леонардо Йонге «Взгляни на время»). Среди прочих изображаемых предметов авторы обычно особо их выделяют и подчеркивают, наделяя повышенной смысловой нагрузкой. Большое значение имеют часы в религиозной культуре и в философии Фен-шуй, построенной на учёте временных параметров.

Композиторы обращаются к образу часов начиная уже с эпохи Возрождения, когда инструментальная светская музыка только зарождалась. В зависимости от трактовки данного образа и выразительных средств, при помощи которых он создаётся в музыке, можно выделить четыре категории образа часов: 1) имеющие декоративное значение, привносящие в произведение оригинальность и эффектность; 2) обладающие скрытым смыслом и символичностью, связанные с философскими размышлениями композитора; 3) создаваемые при помощи метрономов, часовых механизмов или внедрением в музыку записей реального боя или тиканья часов; 4) возникающие только благодаря ассоциациям с образом часов (не имеющие прямого указания композитора на связь с этим образом и не обладающие явными признаками звучания часов).

1) В XVI – XVIII веках появление часов в музыке чаще всего не имело глубокого философского смысла, именно поэтому они воспринимаются как яркое, эффектное украшение музыки, не нарушающее её весёлого и радостного настроения. Одним из самых ранних произведений, в котором запечатлены часы, является пьеса для клавесина «Le Tic Toc Choc» Ф. Куперена, в которой присутствует имитация «молоточкового» звучания часового музыкального механизма. Через всю пьесу проходит однообразный ритм гармонических фигураций шестнадцатыми длительностями в высоком регистре, что и создаёт ассоциации с мерным отсчитыванием секунд.

Неумолкающее тиканье часов пронизывает вторую часть Симфонии №101 Й. Гайдна. Ассоциации с этим предметом возникают в ней благодаря мерному ритму сопровождения: певучая тема *Andante* разворачивается на фоне покачивания параллельных терций – механического «тиканья» двух фаготов и *pizzicato* струнных (пример 1).

У композиторов XIX - XX веков также можно найти пьесы, в которых образ часов имеет черты декоративности. Ярким примером служит небольшая, изящная пьеса «Танцующие куранты» из «18 зарисовок для фортепиано в

четыре руки» Валерия Гаврилина, а также «Танец часов» из второй картины третьего акта оперы «Джоконда» Амилькаре Понкьелли.

2) «Часовые эпизоды», лишённые декоративности и передающие глубокие мысли композитора о жизни, можно встретить во второй части 8 симфонии Бетховена, в пьесе для двух фортепиано «Часики» Гаврилина, в опере «Испанский час» Равеля и во многих других произведениях. Неоднократно встречается образ часов, наполненный символичностью и загадочностью, в опере «Борис Годунов» Мусоргского.

Так, в сцене «Часы с курантами» из этой оперы часы играют роль своеобразной грани между реальностью и потусторонним миром. Монолог главного героя – Бориса – прерывает мерный бой курантов, который словно рок, усиливает гнетущую атмосферу (пример 2). Виолончели, поддерживаемые арфой, мерно и однообразно отстукивают восьмые длительности по звукам уменьшённой квинты. Интервал тритона и звучание в это время у скрипок хроматически кружащихся пассажей дуодецимолями, ассоциирующихся с «шипением» часового механизма, создают мрачную атмосферу, ощущение страха и беспокойства.

В начале интродукции оперы «Испанский час» М. Равеля можно услышать тему времени, изложенную ровными аккордами четвертями на *ppp* у духовых инструментов. Ассоциирующаяся с мерным отсчитыванием секунд, она как бы открывает новую страницу истории в жизни героев произведения: время, отмеренное им судьбой, начинает свой неумолимый ход, а как герои распорядятся им, зависит уже от них самих. [2] К созданию образа часов далее присоединяются и другие инструменты: колокольчики, бубен, треугольник, ксилофон, которые изображают перезвон, сопровождающий бой часов. Благодаря волнообразным пассажам у деревянных духовых и глissандо тромбонов возникают ассоциации с двигающимися часовыми шестерёнками.

3) В конце XIX – XX веков особое распространение приобрело внедрение в музыку записей звуков реальной жизни; теперь мерное тиканье и

бой часов композиторы стали часто создавать при помощи настоящего маятникового механизма.

Так, в интродукции оперы «Испанский час» Равеля кроме часов, создаваемых инструментами симфонического оркестра, присутствует и звучание метронома, изображающего тиканье, покачивание маятника. Одновременно с началом вступления оркестра запускаются сразу три метронома, находящихся на сцене и настроенных по-разному (четверть равна 40, 100 и 232). Этот приём композитор использует для раскрытия многогранности понятия времени: в восприятии человека оно может то замедляться, то ускоряться, то течь равномерно и пропорционально.

Реальное звучание часов также можно найти в произведениях Чайковского. В его опере «Пиковая дама» образ часов воспринимается как нечто потустороннее и сверхъестественное, как голос рока, дающий героине Лизе ответ на её вопрос и открывающий ей горькую правду («Сцена у канавки»). Бой часов звучит здесь одновременно с оркестром, поэтому выписан ритмически на отдельной строке в партитуре.

В балете «Щелкунчик» того же композитора часы приобретают иное значение: они проводят грань между реальным миром и потусторонним, волшебным. Их двенадцатикратный бой звучит на фоне долгой паузы в оркестре и не обозначен в нотах, существует только замечание автора: «Бьёт полночь».

Эффект звучания настоящего маятникового механизма использует и американский композитор XX века Лерой Андерсон в пьесе «Синкопированные часы». Чёткое отсчитывание метрономом секунд пронизывает всё произведение, сопровождая чередования светлых, мажорных и печальных, с оттенком грусти эпизодов (пример 3). В середине пьесы звучат пронзительные звуки будильника, как бы напоминающие о том, что время не стоит на месте.

4) Иногда в музыке нет прямого указания на связь с образом часов, однако у слушателей или исполнителей в определённых инструментальных

пьесах возникают ассоциации с их тиканьем или боем. Например, часы стучат в коде ноктюрна «Разлука» Михаила Ивановича Глинки, с образом часов ассоциируется и кода пьесы «Грустная песенка» П. И. Чайковского, в которой впечатление тиканья создают повторения звука на одной ноте четвертями в ровном ритме. Намёки на данный образ присутствуют иногда и в более крупных произведениях. Так, в первой части Шестой симфонии Чайковского троекратный сокрушительный удар в начале разработки, обрывающий идиллические грёзы героя, воспринимается как рок, бой часов, наполненный таинственной непостижимостью и напоминающий о скором окончании безмятежной и бездумной жизни.

### **Воплощение образа часов в творчестве С. С. Прокофьева**

Особо часто обращался к образу часов отечественный композитор XX века Сергей Сергеевич Прокофьев. Его любовь к этому образу была обусловлена, в частности, особенностями характера: по воспоминаниям его друзей и знакомых, он был очень точным и пунктуальным человеком, тщательно рассчитывал каждую минуту своей жизни, распределяя время так, чтобы его хватало на всё. *«Прокофьев работает как часы. Часы эти не спешат и не запаздывают. Они, как снайпер, бьют в самую сердцевину точного времени»* [10, 296], – так высказывался об этом композиторе известный кинорежиссер Сергей Эйзенштейн.

Отличительными особенностями музыки этого композитора являются оптимизм, динамизм и неукротимая живость. Его произведения полны солнечной энергии: иногда светлой и тёплой, а иногда – огненно-бушующей, неистовой. Сергея Прокофьева нередко называют солнечным композитором. Музыкант, публицист и общественный деятель Д. Кабалевский говорил о Прокофьеве так: *«Восторженный певец жизни, солнца и молодости, он дал людям растревоженного, сурового и жестокого XX века ту радость и свет, которых им так часто недостает»* [10, 244].

Эта особенность творчества композитора парадоксально сочеталась и с его любовью к грозному и таинственному образу часов. Особо привлекавший Прокофьева, он стал лейтмотивом всего его творчества, появляясь как в ранних, так и в более поздних его произведениях (Токката (op.11), пьеса «Тревога» из музыки к спектаклю «Египетские ночи», балет «Золушка», третья часть сонаты №7, Первая, Шестая и Седьмая симфонии, некоторые пьесы из фортепианного цикла «Мимолётности» и многие другие). Музыковед Ярослав Тимофеев, размышляя о музыке этого композитора, говорит, что у него часы – *«...это страшное божество, это всё сразу, это и рок, это и дьявол, это смерть, это судьба, это может быть власть, приход войны»* [6].

Одним из наиболее ярких произведений Прокофьева, связанных с образом часов, является балет «Золушка», в котором через забавные и наивные перипетии сказки просвечивают думы о неумолимом беге времени, о драгоценности и невозвратимости каждого мига жизни.

В основу сюжета легла известная во всём мире сказка Шарля Перро «Золушка», повествующая о скромной и трудолюбивой девочке, которую угнетали сёстры и мачеха. В конце истории Золушка находит своё счастье: она влюбляется в Принца и выходит за него замуж. Либретто для Прокофьева написал театральный критик, искусствовед и драматург Николай Дмитриевич Волков. Весной 1941 года Сергей Сергеевич уже закончил первые 2 акта балета, но начавшаяся война резко изменила его планы, и работу пришлось прервать. В 1943 году композитор наконец дописал это произведение, однако первая постановка состоялась только через 2 года – 21 ноября на сцене Большого театра с Ольгой Лепешинской в роли Золушки. Впоследствии этот балет стал одним из самых репертуарных произведений Прокофьева: он шёл и идёт до сих пор на многих сценах мира в самых различных постановках.

Балет состоит из пятидесяти законченных номеров, разделённых на три акта. Впервые мысль о скоротечности жизни и круговороте времени рождается в дивертисменте времён года первого акта – в танцах фей Весны, Лета, Осени и

Зимы. Так устроено в природе, что всё когда-то проходит, уступая место чему-то иному: день сменяется ночью, лето – осенью, а юность – зрелостью, а потом и глубокой старостью. Стремительно проносятся друг за другом в балете лаконичные зарисовки состояния природы в различное время года, отображая неумолимый бег времени.

Мерно сменяющиеся времена года контрастируют «Сцене с часами» (№18), в которой Прокофьев даёт почувствовать весомость каждого мгновения. Музыка здесь резко становится тревожной и серьёзной. Бесстрастное отщёлкивание секунд у труб сочетается с ровными фигурациями шестнадцатых у деревянных духовых в верхнем регистре, создающими ассоциации с движением шестерёнок часового механизма (пример 4). Эта механическая музыка часов звучит как внушительное предупреждение Золушке, наказ всегда помнить о времени.

Во втором акте в самый разгар праздничного веселья на балу вновь возникает неумолимо-безжалостный, жуткий ритм маятника. Музыкальная тема часов вторгается как ожившее, зримое и слышимое Время, как драматическая развязка, прекращающая действие волшебных сил (пример 5). Тремоло струнных придают музыке мрачность и чувство страха, тревоги и отчаяния. Резко меняется и оркестровка: лёгкая, прозрачная ранее, она утяжеляется включением ударных и медных духовых инструментов, добавлением реальных часов. Создаётся впечатление, что посреди тихого балета музыка вдруг неожиданно срывается на крик. [4, 106-108]

«Стучанье» маятника наконец прерывается непосредственно боем (пример 6). Для изображения часов в номере «Полночь» применяется настоящий маятниковый механизм. С каждым ударом беспокойство нарастает всё больше и больше. На протяжении всего боя курантов секундово-терцовые мелодические фигурации кларнетов создают ассоциации с «шипением» часов. В хрустальном звоне часовых ударов слышится строгость завета, суровое

требование подчиниться наказу вопреки всем соблазнам, которые встретятся на пути.

Образ часов в этом произведении связывает реальность со сказкой, а также является символом рока, предупреждающего человека о неизбежности окончания и печальных, и счастливых эпизодов жизни. Композитор использует для создания этого образа как выразительные средства инструментов и оркестра в целом, так и реальное звучание часов: их бой и тиканье.

Шестая симфония Прокофьева близка балету «Золушка» по времени создания и общему поэтическому строю. *«Работая над ней, я стремился выразить в музыке своё восхищение силой человеческого духа, столь ярко проявляющей себя в наше время, в нашей стране»*, – писал Прокофьев. [10, 253] В этой замечательной ночной музыке Прокофьева также можно встретить яркие «часовые» эпизоды, однако здесь они неразрывно связаны с воспоминаниями о страшных событиях недавно закончившейся Великой Отечественной войны, с образами фашизма, зла и насилия.

Симфония №6 была завершена С. С. Прокофьевым в 1947 году и впервые исполнена 11 октября того же года в Ленинградской государственной филармонии под управлением дирижёра Евгения Мравинского. Премьера имела большой успех, однако в дальнейшем судьба этого произведения оказалась трудной: симфонию исполняли очень редко, а музыковеды не уделяли ей достаточно внимания в своих работах и исследованиях.

Состоит Шестая симфония из трёх частей. В целом, ей присущи эпическая строгость, сдержанность эмоционального высказывания и лаконизм. Особенности музыкального языка произведения являются энергичные темпы, жёсткие, остигатные ритмо-интонации, национальные черты мелодики. Среди всех симфоний композитора эта выделяется напряжённостью тематического развития, остротой драматических конфликтов, сложностью образных соотношений.

Открывается Шестая симфония грозным вступлением, исполняемым фортиссимо низкими трубами и засурдиненным тромбоном. Зловещее и суровое звучание *martellato* нисходящих духовых вводит в мир трагедийных образов произведения.

Образ часов впервые появляется перед проведением побочной партии в экспозиции первой части. Впечатление покачивания маятника создаёт мерное чередование звуков в унисон по интервалам сексты и октавы, а также заключительная попевка падающей септимы и «вдалбливание» нижнего диссонантного звука – вводного тона (пример 7). По угловатости рисунка, гротесковости этот фрагмент имеет нечто общее с «меркуцианским», «заводным» мотивом из балета «Ромео и Джульетта» Прокофьева, однако здесь ему характерны большая экспрессивность и беспокойство. [8] Минорный лад придаёт «тиканью» грустный, печальный оттенок настроения. Создаётся впечатление, будто «бег» часов наталкивает героя симфонии на безрадостные размышления о жизни, ушедшем времени и неприятных, страшных событиях войны, о которых невозможно забыть.

В первом эпизоде разработки появляются неистово бушующие звучания военной грозы, рождается мрачная, суровая мелодия, фоном для которой служит мерное движение восьмыми длительностями фортепиано и фаготов (пример 8). Ассоциации с тиканьем часов возникают благодаря однообразному покачиванию параллельных терций и использованию штриха *staccato* (похожий приём создания образа часов можно найти во второй части симфонии № 101 Гайдна).

Часы играют в разработке Шестой симфонии роль грани между добром и злом: их тиканье символизирует у Прокофьева нашествие фашизма, страшной, разрушающей всё вокруг стихии. После грозных образов войны во втором эпизоде разработки с особой силой и выразительностью звучит протяжная главная партия, которая воспринимается как воспоминание о мире, спокойной и

счастливой довоенной жизни. *«Как будто оживает воспоминание о чём-то далёком и безнадежно утраченном»* [1, 335].

Но эти грёзы быстро прерываются ещё более жутким эпизодом военных действий: в нём различными средствами подчёркивается напряжение и острота диссонирующих сочетаний, слышится скрежет железа и ужасающий грохот. Всё это заканчивается медленно плывущими, неприятными, даже противными звуками валторн.

В третьем эпизоде разработки в скорбной тишине звучит печальная побочная партия, как бы оплакивающая жертвы жестокой битвы. Вновь возвращается часовой образ, одновременно с которым в музыке присутствуют маршевые интонации (пример 9). Война закончилась победой, однако радость по этому поводу не должна вытеснять из памяти человечества многочисленные жертвы, потери и страшные, трагические события войны. Об этом и напоминает тиканье часов. Время, несмотря ни на что, движется вперёд, оставляя всё плохое позади, но если не помнить об ошибках прошлого, можно столкнуться с ними в будущем.

В начале разработки второй, медленной части спокойное настроение опять нарушается грозными звучаниями, как бы символизирующими призраки войны. Мерное пульсирование аккордов в высоком регистре создаёт зримое впечатление часового боя (пример 10). Громкая динамика (ff) придаёт ударам часов грозность и неумолимость, а звучащие на фоне однообразные повторения звуков у кларнетов символизируют бег времени, который нельзя остановить или замедлить. Грозные звуки часов снова и снова напоминают герою о страшных событиях войны, предупреждают о том, что время не бесконечно и нужно успеть использовать его для своего блага, ведь неизвестно, какие ещё катастрофы могут подстергать человечество впереди.

Образ часов в Шестой симфонии Прокофьева, являясь символом грозной, неумолимой судьбы и рока, напоминает о ценности времени, лишить которого нас может смерть, новая война или трагедия мирового масштаба.

## Заключение

Часы в музыке – это и олицетворение времени, и грозный голос рока, и грань между добром и злом, небом и землёй, фантастикой и реальностью. Он напоминает людям о драгоценности каждого мгновения жизни, заставляет задуматься о том, на что же тратится отмеренное нам судьбой время.

Образ часов встречается в произведениях композиторов начиная с эпохи Возрождения, когда инструментальная светская музыка только зарождалась, и вплоть до современности. Обращение к этому образу обусловлено желанием авторов выразить в своих сочинениях законы человеческого бытия, подвластного времени и неразрывно связанного с ним, натолкнуть людей на размышления о их роли в этом мире, помочь им понять всю важность и ценность каждой минуты и почувствовать острую необходимость в бережном отношении к своему времени. В течение такого длительного периода развития образа часов постепенно сформировались традиции его воплощения, разнообразные приёмы создания ассоциаций с часовым механизмом в музыке и ряд определённых значений, которыми наделялись часы.

Сергей Сергеевич Прокофьев воспринял весь предшествующий опыт других композиторов, однако данный образ у него имеет и самобытные черты. Композитор обычно создаёт его при помощи острого ритма, мрачных тембров, поэтому часы приобретают у него ярко выраженную загадочность и таинственность, тревожность, колкость, звучат устрашающе, привнося в музыку трепет и волнение. И в балете «Золушка», и в Шестой симфонии часы олицетворяют враждебную, неподвластную людям силу, которая несёт разочарование и страх, рушит планы героев и ассоциируется с несчастьем, бедой. Загадочно манящий образ часов ассоциируется с неумолимым роком, непостижимым явлением времени и жизни, такой разнообразной и такой сложной, тяжёлой.

Проанализировав образ часов в произведениях различных композиторов, можно выявить типичные музыкальные средства, которые используются для

воплощения часов в музыке. Так, однообразное движение мелодии по звукам одного интервала сверху вниз или чередование аккордов низкого и высокого регистров изображают покачивание маятника, а мерное повторение одного и того же звука или аккорда однообразными длительностями – тиканье часов; глиссандо или мелодические фигурации в небольшом диапазоне и с обилием хроматизмов создают ассоциации с движением в часах шестерёнок и пружин. Для изображения часового боя чаще всего используется тембр ударных инструментов: колоколов, колокольчиков, челесты, ксилофона, бубна, металлофона и т. п., а иногда и звучание метронома или реальных часовых механизмов. Помимо этих средств существуют и другие, менее употребительные, но также создающие ассоциации с этим образом.

В любом случае, часы, появляясь в музыке, всегда придают ей красоту, притягательность и глубину, вызывают у людей чувства благоговения перед непостижимостью и загадкой времени. Встреча с этим образом заставляет о многом задуматься, переосмыслить свои цели и приоритеты, понять, насколько важно любить свою жизнь и ценить то время, которое дано судьбой каждому человеку.

## Список литературы

1. Варунц В. Прокофьев о Прокофьеве: статьи, интервью. М.: Советский композитор, 1991.
2. Захарбекова И., Букури Н. «Час» и «часы» в либретто «Испанского часа» Равеля – Франк-Ноэна: игра слов и звуков // Музыкальная академия. 2019. №2. С. 134-146.
3. Зенкин К. Прокофьев и его «Золушка» // Сергей Сергеевич Прокофьев / Сост.: Очаковская, О. О. – М.: Музыка, 1990. С. 100-108.
4. Королёк Б. А. Неспкойной ночи // Музыкальная академия. 2020. №1. С. 97-109
5. Левашев Ю. А. Музыка балета «Золушка» С. Прокофьева // Вопросы современной музыки. Л.: Музгиз, 1963. С. 55-84.
6. Лекция Ярослава Тимофеева перед концертом «Мама, я меломан» [Видео]. URL: <https://yandex.ru/video/preview/937667992024547284> (дата обращения: 26.02.2024).
7. Настюк Е. Упорядоченная неотвратимость: время как символ в искусстве. URL: [https://artchive.ru/encyclopedia/1212~Uporjadochennaja\\_neotvratimost'\\_vremja\\_kak\\_simvol\\_v\\_iskusstve](https://artchive.ru/encyclopedia/1212~Uporjadochennaja_neotvratimost'_vremja_kak_simvol_v_iskusstve) (дата обращения: 11.03.2024).
8. Слонимский С. Симфонии Прокофьева. М.: Музыка, 1964. С. 93-111.
9. Толщина А. Образы времени в классическом искусстве. URL: <https://hsedesign.ru/project/d06cc36b1e2545d5af2e6fe94fbc7f5b> (дата обращения: 15.03.2023).
10. Шлифштейн С. С. С. Прокофьев: Материалы, документы, воспоминания. М.: Музгиз, 1963.

# **Нотное приложение**

## Пример №1

Й. Гайдн. Симфония №101 «Часы», II часть

### Symphony No.101 'The Clock' (2nd Movement: Andante)

Composed by Franz Joseph Haydn

Andante  $\text{♩} = 100$



## Пример №2

М. П. Мусоргский. «Сцена с курантами» из оперы «Борис Годунов»

Largo

совесть лю-та - я, как т-яж-ко ты ка-ра-ешь!

(Часы с курантами приходят в движение)

*cresc.* *f* *mp* *dim.*

Е - жели в те - бе пят -

Piano II *ad libitum* 12



### Пример №3

Л. Андерсон. «Синкопированные часы»

Mitchell Parish / Leroy Anderson  
arr. Jan van der Goot

*moderato*

2<sup>nd</sup> time only

1  
2  
3  
4  
5  
P

*sf* *mp* *mp*

2 woodblocks

### Пример №4

С. С. Прокофьев. «Сцена с часами» из балета «Золушка»

*Allegro moderato*  $\text{♩} = 112$

Flauti, Archi

114

*simile*

*f*

Cingl., Pg., Corni, Vc.

(Фей-бабушка подводит Золушку к часам)

Tr., Tuba, Pno., Vc., Cb.

*f*

*bruito*

Vni I

*f con brío*

10

## Пример №5

С. С. Прокофьев. «Полночь» из балета «Золушка»

Allegro moderato  $\text{♩} = 120$   
(Зажигается циферблат, на котором без двух минут 12. Часы все время шумят, пока идет маятник.)

276

Picc.  
Fl.  
Ob.  
C.ingl.  
Cl.  
Fag.  
C-fag.  
Tr-be  
Cor.  
Tr-ni  
e  
Tuba  
Tr-lo  
Legno  
P-ti  
Sil.  
Piano  
Маятники  
Archi

## Пример №6

С. С. Прокофьев. «Полночь» из балета «Золушка» (бой часов)

279

Cl. b, Tr. a1, V. c.  
Бой часов

## Пример №7

С.С. Прокофьев. Симфония №6, I часть (эпизод из экспозиции)

Example 7 shows a musical score for the first part of the 6th Symphony by Sergei Prokofiev. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (treble and bass clefs) and a violin part (treble clef). The piano part features dynamic markings such as *cresc.*, *f*, and *mp*. The violin part enters in the second measure of the first system. The second system continues the piano part with a *dim.* marking and includes a violin part marked *p* and *V-ni I, V-lo*. A measure number '7' is indicated at the end of the second system.

## Пример №8

С.С. Прокофьев. Симфония №6, I часть (1 эпизод разработки)

Example 8 shows a musical score for the first part of the 6th Symphony by Sergei Prokofiev, specifically the first episode of the development section. It consists of two systems of staves. The first system includes a piano part (treble and bass clefs) and a string part (bass clef). The piano part is marked *Andante molto* and *p*. The string part is marked *Andante molto* and *p*. The second system includes a piano part (treble and bass clefs) and a string part (bass clef). The piano part is marked *mp sim.* and *mf lugubre*. The string part is marked *mp*. The score includes various performance instructions such as *senza Ped.*, *Fag. P-no*, *T-ni, Tuba, Archi, pizz.*, and *C. ingl., V-lo*. Measure numbers '17' and '8' are indicated.

## Пример №9

С.С. Прокофьев. Симфония №6, I часть (3 эпизод разработки)

36 Andante molto

Fag. Cingl. V. I. e

Andante molto

Trni, Tuba mp

senza Ped.

mp simile

cresc.

p cresc.

## Пример №10

С.С. Прокофьев. Симфония №6, II часть

8

9

8

D

D