**Олеся Лук'янченко**

# Специфіка формоутворення у камерно-вокальній творчості Сергія Прокоф'єва

В останнє десятиліття питання формоутворення у творчості Сергія Прокоф'єва все частіше привертають увагу музикознавців. Найбільш значущі роботи, у яких розкриваються закономірності формоутворення, написано про інструментальну, зокрема симфонічну музику композитора. Що ж стосується формоутворення в камерно-вокальних творах С. Прокоф'єва, то на сьогодні ця проблема лишається не дослідженою.

У статті насамперед хотілося б відзначити основні принципи формоутворення в камерно-вокальній музиці С. Прокоф'єва, а також особливості втілення різних інструментальних форм на прикладі циклу: «Русские песни» ор. 104.

Своєрідність утілення народних мелодій у циклі «Русские песни» пов'язане з досить вільним трактуванням оригіналу: поєднання двох різних наспівів в одній пісні («Зелений гай»), з'єднання мелодії однієї пісні з текстом іншої («Дунюшка»), вільне використання текстового матеріалу, а також вибіркове застосування окремих інтонацій народної мелодії («Кари глазки»). Найчастіше фольклорне першоджерело слугувало лише своєрідним образно-інтонаційним імпульсом для виникнення індивідуального композиторського рішення.

С. Прокоф'єв творчо втілює особливості побудови народних пісень. Згідно з термінологією В. Холопової (праці «Формы музыкальных произведений»[1] та «Анализ вокальных произведений»[2]), форма пісень умовно розпо-

[1] Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Холопова. – М. : Лань, 1999. – 496 с.

[2] Анализ вокальных произведений / [под ред. О. Коловского]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с.

діляється на вокальну (збереження традиційного пісенного куплетного і куплетно-варіаційного принципів побудови) та інструментальну (використання одночастинної – період – і простих дво- та тричастинних форм, а також форми рондо). Поділ форм на вокальні та інструментальні дещо умовний, це стосується таких форм: періоду, відповідного строфі; простих дво- і тричастинних форм, відомих як «пісенні форми»; форми рондо, генетично пов'язаної з пісенними формами рефреного типу. Проте такий розподіл усе ж необхідний, тому що розмежовуються суто вокальні передумови музичного формоутворення (наприклад, строфічний тип форми, у якому відбуваються зміни водночас поетичного і музичного текстів) та інструментальні принципи формоутворення, які базуються на різних типах тематичних повторів. У багатьох вокальних мініатюрах традиційні пісенно-куплетний і куплетно-варіаційний принципи побудови поєднуються з інструментальними аналогами вокальних форм.

Зауважимо, що часто в композиції однієї пісні поєднуються ознаки різних форм. Своєрідність форми камерно-вокальних творів С. Прокоф'єва полягає в тому, що у цих творах відбувається уніфікація вокального й інструментального формоутворення.

На формоутворення пісень впливають особливості вербального тексту: строфічність, наскрізний розвиток, текстові повтори.

Пропонуємо таблицю форм, які С. Прокоф'єв використовує в «Русских песнях». У ній розмежовано вокальні та інструментальні форми. Вони можуть збігатися і не збігатися, створюючи своєрідний контрапункт форм. Це залежить від функції, яку виконує інструментальна партія. У таблиці зазначено три функції – дублююча, акомпануюча і контрапунктуюча. Саме в останньому випадку можлива розбіжність вокальної та інструментальної форм. Окрім зазначення цілісної форми камерно-вокальної композиції, уточнюється і форма окремого куплета (таблиця 1).

Таблиця 1.

С. Прокоф'єв. «Русские песни». Форми частин циклу

| **Назви частин циклу** | **Вокальна форма** | **Функція фортепіанної партії** | **Інструментальна форма** | **Форма куплета** |
|---|---|---|---|---|
| «В лете калина» | Куплетна (два куплети) *а* $a_1$ | Переважно дублююча | Період *а* $a_1$ | Проста двочастинна |
| «Зелёная рощица» | Куплетна (три куплети) *а в а* | Дублююча (перший, третій куплети). Контрастуюча (другий куплет) | Проста тричастинна *а в а*) | Період, перший, третій куплети – *а в а а*, другий – *а в* |
| «На горе-то калина» | Куплетно-варіаційна (чотири куплети) *а* $a_1$ $a_2$ $a_3$ | Акомпонуюча | Куплетно-варіаційна *а* $a_1$ $a_2$ $a_3$ | Період (*а а в*) |
| «Катерина» | Куплетна (два куплети) (*періодична форма)* | Акомпонуюча | Періодична форма | Варійована |
| «Снежки белые» | Куплетна (два куплети) *а* $a_1$ | Контрапунктуюча | Період *а* $a_1$ | Проста двочастинна (*а b* ) |
| «Сашенька » | Куплетна (два куплети) | Контрапунктуюча | Період *а* $a_1$ | Період – розробка |
| «Я нигде дружка не вижу» | Куплетна (два куплети) *а* $a_1$ | Контрапунктуюча | Період *а* $a_1$ | Контрастно-складова (*а b c d e* $a_1$) |
| «За лесочком» | Куплетна (два куплети) *а а* | Дублююча | Період | Період *а* $a_1$ *в с* |

| **Назви частин циклу** | **Вокальна форма** | **Функція фортепіанної партії** | **Інструментальна форма** | **Форма куплета** |
|---|---|---|---|---|
| «Сон» | Куплетна (два куплети) *а* $a_1$ | Акомпонуюча | Період | Двочастинна (*а в/с d*) |
| «Кари глазки» | Куплетно-варіаційна *а* $a_1$ $a_2$ $a_3$ | Контрапунктуюча | Проста тричастинна (з варіаційною репризою) | Розробкового типу |
| «Дунюшка» | Куплетно-варіаційна *а* $a_1$ | Акомпонуюча (перший, третій куплети). Контрапунктуюча (другий, п'ятий куплети) | Рондо (рефрен – вступ, другий і четвертий куплети) | Період. *а в а в а в* |
| «Чернец» | Куплетно-варіаційна. *а* $a_1$ $a_2$ $a_3$ | Акомпонуюча (перший, третій, п'ятий куплети). Контрапунктуюча (другий, четвертий) | Рондо | Період |
| «Зелёный кувшин» | Куплетна (два куплети). Форма куплету – *а а* | Контрапунктуюча | Період | Період – *а в а* |

У таблиці показані різноманітні форми. У вокальній партії – куплетна, куплетно-варіаційна форми. Найчастіше в куплеті застосовується форма періоду.

Рідше трапляється двочастинна форма («В лете калина», «Сон»). В інструментальній партії спостерігаємо переважне використання куплетної форми, але наявні також проста тричастинна форма («Зеленая рощица») і рондо («Дунюшка», «Чернец»).

Що ж стосується форми періоду в інструментальній партії, то найчастіше це період розробкового типу («Сашенька», «Кари глазки»), а також проста двочастинна («В лете калина») та контрастно-складова форми («Я нигде дружка не вижу»).

Деякі пісні куплетної та куплетно-варіаційної форм мають багатоскладову структуру. Так, у пісні «Катерина» у вокальній партії – шість речень, кожне з яких повторюється від одного до трьох разів. Помітними стають ознаки періодичної форми. Наведемо як приклад таблицю, у якій у верхньому ряді представлено вокальну лінію, а в нижньому – інструментальну (таблиця 2).

Таблиця 2.

С. Прокоф'єв. Вокальний цикл «Русские песни». «Катерина». Багатоскладова структура

| | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Вокальна партія | | | A | | $A_1$ | | B | | B | | B | | C | | $C_1$ | Див. продовження таблиці |
| Інструментальна партія | a | a | a | a | a | b | $a_1$ | c | $c_1$ | c | $c_1$ | c | d | d | $d_1$ | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Продовження таблиці | Вокальна партія | | C | | $C_1$ | | D | | $D_1$ | | E | | $E_1$ | | F | $F_1$ |
| | Інструментальна партія | d | d | d | $d_1$ | d | e | f | $e_1$ | $f_1$ | j | $j_1$ | j | $j_2$ | h | h |

Як бачимо, крім бінарного повторення кожного речення у вокальній партії, у партії фортепіано практично кожен новий тематичний елемент повторюється не один раз (елементи *e*, *f*, *h*), а й три (*j*), чотири (*c*) а то й більше разів (*a*, *d*) із незначним варіюванням.

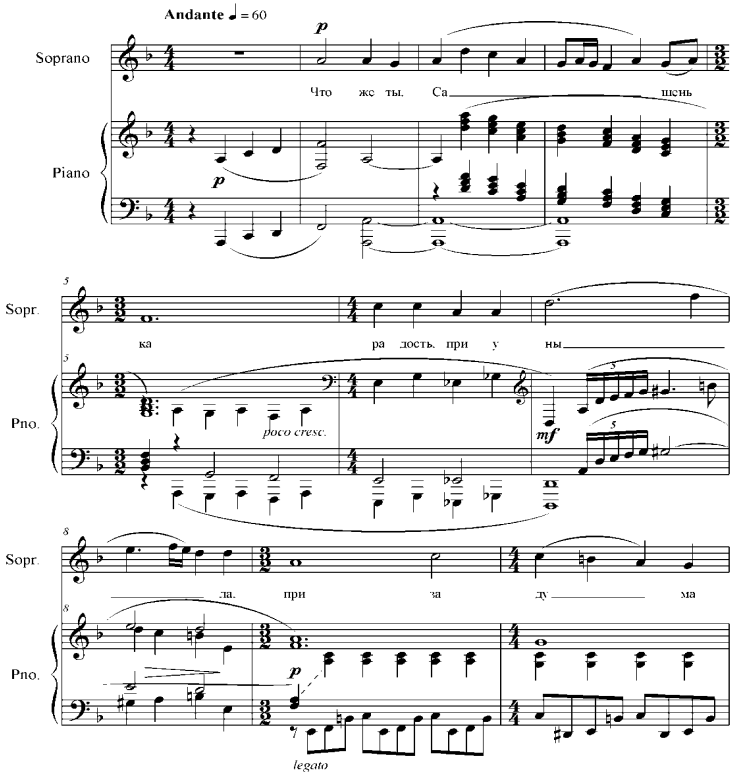
Оскільки в побудові музичної форми в камерно-вокальних творах основну роль відіграє інструментальна партія, хотілося б зупинитися на основних принципах формоутворення в камерно-вокальних творах. Серед них: остинато, поліфонічної розробковості, а також принцип варіювання.

Важливим композиційно-драматургічним чинником у піснях з циклу «Русские песни» є наявність мелодичної, ритмічної та фактурної **остинатності**, якою поєднуються розділи форми. Велике значення має зміна тональностей при повтореннях тематичного матеріалу та перегармонізація мелодичних повторів, у результаті чого видозмінюється змістове наповнення інтонаційно-звукового образу.

Не менш важливу роль у драматургії творів цього циклу відіграє принцип **розробковості**. Так, наприклад, у пісні «Сашенька» розробковість проявляється в ускладненні ладо-інтонаційних структур, у регістровому розширенні фактурної зміни у спрямуванні до кульмінації. Відкривається твір невеликим вступом. У ньому закладено основне інтонаційне ядро вокальної партії – діатонічний висхідний трихордовий рух. У вокальній партії він буде проходити в оберненні із включенням допоміжного низхідного звука. (приклад 1).

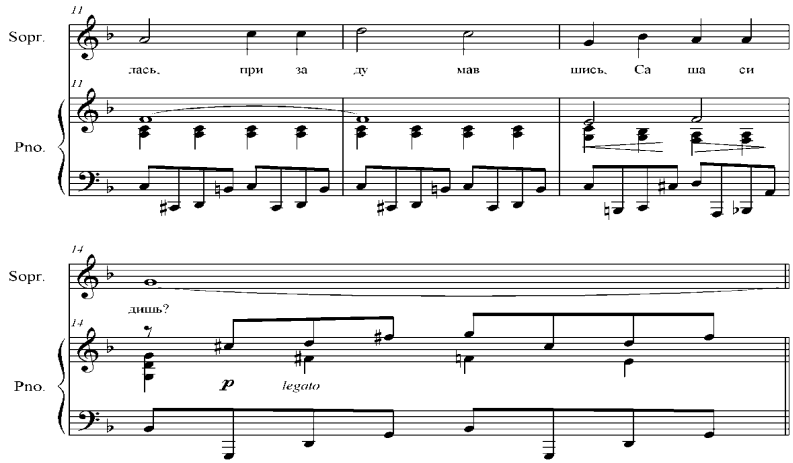
Під час звучання мелодичної лінії, яка вступає вже у другому такті, у партії фортепіано дублюється низхідний трихордовий мелодичний рух, посилений мікстовим потовщенням (рухом паралельними тризвуками).

Приклад 1.
С. Прокоф'єв. Вокальний цикл «Русские песни».
«Сашенька». Тв. 104 № 6




Перші дев'ять тактів – експонуючий матеріал (діатонічний рух голосів у вокальній та інструментальній партіях). З десятого такту ускладнюється лінія супроводу: змінюється фактура (у нижньому, а потім і у верхньому голосах з'являються остинатні мотиви з розбіжним хроматичним рухом), зменшуються тривалості, значно розширюється інтервальний діапазон і вводяться хроматичні інтервали, об'єднані наскрізним ритмічним остинато (приклад 2).

Приклад 2.
С. Прокоф'єв. Вокальний цикл «Русские песни».
«Сашенька». Тв. 104 № 6




Смислові цезури між вербальним і музичним текстами, між вокальною та інструментальною партіями не збігаються. У другому проведенні фортепіанна партія збагачується появою хроматичного контрапункту з низхідним діатонічним рухом паралельними тризвуками.

Проаналізувавши пісню «Сашенька», визначимо її форму як двокуплетну, у якій кожен куплет являє собою просту двочастинну форму з використанням розробкового принципу й ефекту динамічної репризи у завершенні першого розділу. Прозаїчний текст – наскрізний, у ньому немає членування на дві пісенні строфи.

Значну роль у роботі С. Прокоф'єва з музичним матеріалом відіграє принцип **варіювання**. У кожній пісні (крім написаних у куплетно-варіаційній формі) тематичний матеріал варіюється за допомогою використання різних поліфонічних прийомів, потовщення фактури, зміни гармонії і тонального плану. Зміні підлягає не тільки матеріал інстру-

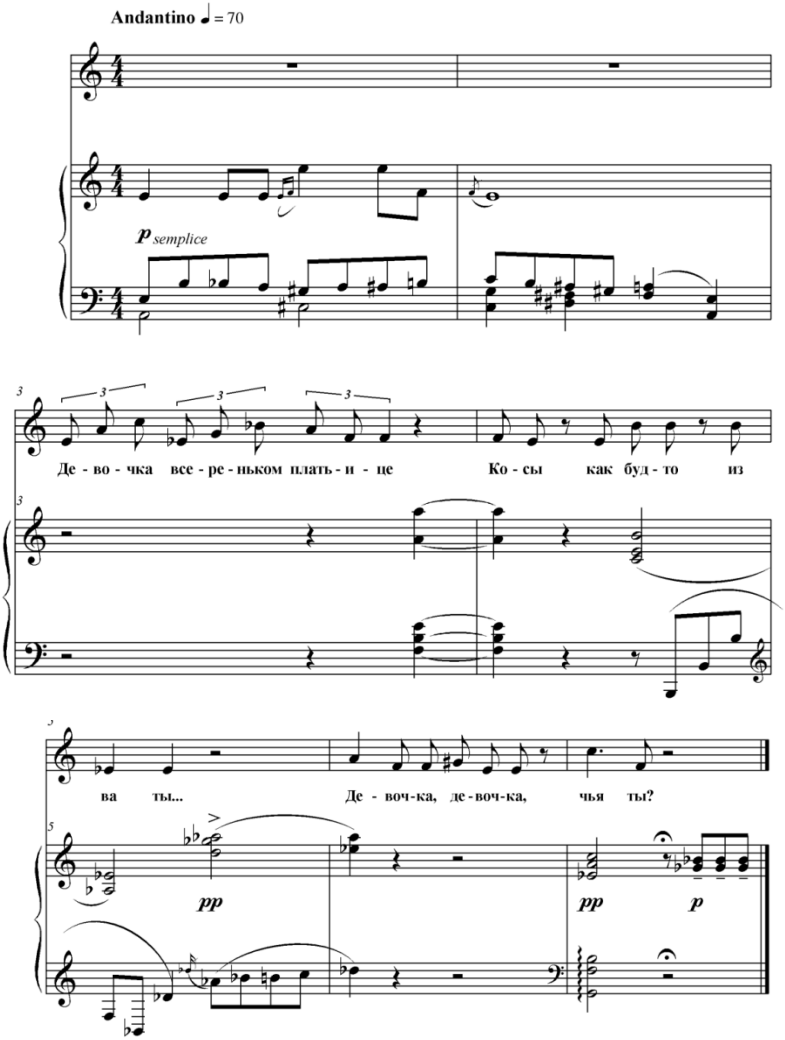
ментальної партії, а й вокальна лінія, яка варіюється як на мотивному рівні, так і на рівні речення і навіть періоду.

Одним із важливих формоутворюючих елементів у камерно-вокальних творах є співвідношення поетичного і музичного текстів. Проаналізувавши цикли С. Прокоф'єва з'ясовуємо: композитор прагне до максимально повного, інколи навіть буквального втілення поезії в музиці. Ця особливість проявляється як на рівні інтонаційного втілення поетичного тексту, так і на рівні формоутворення. Точне прочитання поезії спонукало С. Прокоф'єва до застосування в одному творі різних принципів вокалізації тексту. Тож композитор відобразив найменші зміни поетичної образності. Побудова музичної форми камерно-вокальних творів С. Прокоф'єва багато в чому залежить від поетичного тексту, у цьому разі велика увага приділяється композиції вірша, його розмірам, розташуванню розділів та їх співвідношенню, будові поетичних строф.

Розглянемо й особливі випадки – відходу складоритмічної організації вокальної партії від основної ритмоакцентної організації поетичного тексту («Девочка в сереньком платьице» на слова З. Гіппіус з циклу «5 стихотворений на слова разных авторов»). У пісні композитор розбиває природну структуру вірша (дактиль), з його чіткою ритмічною пульсацією за допомогою використання коротких тематичних побудов (у розмірі чотири чверті, а не в тридольних розмірах), пауз різної тривалості, синкопування.

З четвертого такту розбивається ритм вірша. Не дивлячись на те, що ударні склади відповідають сильним і відносно сильним долям такту, застосування пауз між словами затушовує природу розмовної мови.

Приклад 3.
С. Прокоф'єв. Вокальний цикл «5 стихотворений на слова разных авторов». «Девочка в сереньком платьице». Слова З. Гіппіус. Тв. 23 № 12



Зверненням С. Прокоф'єва до прозаїчних текстів зумовлюється декламаційний характер вокальної партії. У разі використання прозаїчного тексту композитор вибудовує форму за його смисловим синтаксисом. Особлива роль у побудові відводиться тематичним повторам поетичного тексту, які С. Прокоф'єв проектує на музичний матеріал.

Останнє, на що хотілося б звернути увагу, це на співвідношення форм вокальної та інструментальної партій.

Проаналізувавши камерно-вокальні твори С. Прокоф'єва з погляду співвідношення вокальної та інструментальної партій, виявляємо, що у низці випадків фортепіанна партія виконує акомпануючу[1] або дублючу[2] функції. Але особливо відзначимо явне контрапунктичне співвідношення вокальної та інструментальної партій. У цьому разі фортепіанна партія відзначається самостійністю, особливою виразністю тематичного матеріалу з яскравою мелодичною лінією, застосуванням різних поліфонічних прийомів, складних акордових нашарувань. Більш того, у багатьох випадках знаходимо їх часте незбігання за формою.

Так, наприклад, у пісні «Сашенька» (з циклу «Русские песни») вокальний матеріал являє собою дві розгорнуті строфи (друга строфа повторює першу з незначними варіантними змінами). Мелодична лінія першого розділу складається з чотирьох різномасштабних сегментів, два останніх – більш розгорнуті (4 такти – 4 такти – 6 тактів – 6 тактів). У другій строфі з'являється доповнення.

---

[1] Наведемо кілька прикладів, у яких фортепіанна партія має акомпануючу функцію: з циклу «Русские пени» – «На горе-то калина», «Катерина», «Сон»; із циклу «Пять стихотворений К. Бальмонта» – «Заклинание воды и огня».

[2] Приклади, у яких фортепіанна партія виконує функцію дублюючу: з циклу «Русские пени» – «За лесочком», частково у пісні «Зелённая рощица»; з циклу «Три детские песни» – «Сладкая песенка», «Поросята.

Фортепіанна партія має свою автономну структуру: експозиційне речення (5 тактів), невелика зв'язка (3 такти) та розробка (12 тактів). Зазначимо, що, незважаючи на часткове дублювання вокальної та фортепіанної партій у 3–5 тактах, експозиційний тематизм фортепіанної партії (1–5 такти) ширший від початкового тематизму вокальної партії (2–5 такти), бо він містить вступний такт, висхідний мотив якого є ракоходом низхідного мотиву в третьому такті вокальної партії. Розробка будується на ритмічному остинато висхідного мотиву, що приводить у кульмінації до його ритмічного збільшення й ототожнення з початковим мотивом інструментальної партії. Тим самим початок другої строфи виконує функцію динамічної репризи. Цікавий і поліфонічний прийом розвитку в розробці – «фугоподібність» вступу ритмічного остинатного мотиву (спочатку він звучить у басу, а пізніше долучається у верхньому голосі). Таким чином, форму інструментальної партії можна визначити як самостійну, близьку до простої двочастинної форми, у якій після експозиційного проведення звучить серединна (розробкова) частина. Але ізюминкою цієї форми є функція динамічної репризи у другому проведенні строфи: розробка так само приводить до коди на матеріалі початку строфи (аналог другої репризи). Загалом вокальна партія характеризується двочастинною строфічною формою, а інструментальна партія – три-пятичастинною формою, у якій рефренні повтори динамічно узгоджується з попереднім розробковим матеріалом.

Наведемо таблицю, у якій схематично зображено форми початкового періоду у вокальній та інструментальній партіях. У першому рядку дається літерне позначення форми вокальної партії – двочастинна строфічна (А); у другому – музично тематичний матеріал вокальної лінії (*а б в г а б в г а*); у третьому рядку відображено форму інструментальної партії – три-пятичастинну ($A\ B\ A_1\ B_1\ A_2$); у четвертому рядку – тематичний матеріал партії фортепіано. У таблиці бачимо незбігання цезур вокальної та інструментальної форм (таблиця 3).

Таблиця 3.

С. Прокоф'єв. Вокальний цикл «Русские песни». «Сашенька». Форми початкового періоду у вокальній та інструментальній партіях

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| Вокальна партія | А | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| | а | | | | б | | | | в | | | | | | г | | | | | | | | | | | | | |
| Інструментальна партія | А | | | | | | | | В | | | | | | | | | | | | | | $А_1$ | | | | | |
| | а | | | | b | | с | | d | | | | | е | | | | | | | | | $а_1$ | | | | | |

| | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| А | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | | |
| а | | | | б | | | | в | | | | | | г | | | | | | а | | | | | | | | |
| | | | | | | | | $В_1$ | | | | | | | | | | | $А_2$ | | | | | | | | | |
| | | | b | | $с_1$ | | $d_1$ | | | | | е | | | | | | | а | | | | | | | | | |

Одним із прикладів автономності побудови форм вокальної та інструментальної партії є романс «Помни меня!» (із циклу «Пять стихотворений на слова К. Бальмонта»). Форма вокальної партії ділиться на чотири різномасштабні строфи (контрастні між собою за тематичним матеріалом і типами вокалізації тексту).

Тут варто звернути увагу на вирішення побудови форми інструментальної партії. Її можна визначити як форму рондо з варіаціями рефрену (таблиця 4).

Початкова побудова тематичного матеріалу рефрену складається з двох елементів:

1) діатонічна остинатна поспівка у верхньому шарі;

2) низхідний, характерний для С. Прокоф'єва, рух паралельними терціями в нижньому шарі.

Таблиця 4.

С. Прокоф'єв. Вокальний цикл «Пять стихотворений на слова К. Бальмонта». «Помни меня!». Форми вокальної та інструментальної партій

| Вокальна партія | A | B | C | | D |
|---|---|---|---|---|---|
| Інструментальна партія | a | b | $a_1$ | c | $a_2$ |

Подальший розвиток рефрену в першому розділі побудований на гармонічному, фактурному варіюванні початкового матеріалу.

Епізоди являють собою абсолютно новий, контрастний матеріал стосовно рефрену. Змінюються фактура (з'являється низка остинатних проведень), мелодична лінія, ритміка, гармонія.

У кожному новому проведенні рефрену незмінним залишається тільки інтервальна і ритмічна структура першого елемента (остинатної поспівки). При цьому зміні підлягає її висотне положення, а також місцезнаходження серед голосів і музична тканина, яка насичується численними поліфонічними прийомами, гармонічними, фактурними нашаруваннями.

Зрештою, специфіка формоутворення в камерно-вокальних творах С. Прокоф'єва, яка полягає у характерному застосуванні музичних форм вокальної та інструментальної музики, використанні частого незбігання віршованої та вокальної форм, а також дуалізму «контрапунктичних» форм вокальної та інструментальної партій, спрямована на досягнення єдиної мети – різнобічної інтерпретації поетичного тексту.

**Література**

1. Анализ вокальных произведений / [под ред. О. Коловского]. – Л. : Музыка, 1988. – 352 с..

2. Арановский М. О взаимоотношениях речи и музыки в операх С. Прокофьева / М. Арановский // Келдышевский сборник: музыкально-исторические чтения памяти Ю. В. Келдыша, 1997. – М. : Гос. ин-т искусствознания, 1999. – С. 211–221.

3. Блок В. Основные особенности имитационной и остинатной полифонии в инструментальном творчестве Прокофьева / В. Блок // С. С. Прокофьев. Статьи и исследования. – М. : Музыка, 1972. – С. 259–291.

4. Васина-Гроссман В. Мастера советского романса / В. Васина-Гроссман. – М., 1980. – 317 с.

5. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово : в 3 ч. / В. Васина-Гроссман. – Ч. 1. – М. : Музыка, 1972. – 150 с.; Ч. 2–3. – М. : Музыка, 1978. – 368 с.

6. Задерацкий В. Музыкальная форма : в 2 вып. – Вып. 2 / В. Задерацкий. – М. : Музыка, 2008. – 528 с.

7. Куницына И. Некоторые особенности подголосочной полифонии С. Прокофьева / И. Куницына // Полифония : сб. теор. ст. – М., 1945. – С. 249–272.

8. Лаврентьева И. О взаимодействии двух контрастных принципов формообразования в вокальной музыке / И. Лаврентьева // Вопросы музыкальной формы : сб. ст. – Вып. 3 / ред.-сост. Вл. Протопопов. – М. : Музыка, 1977. – С. 254–269.

9. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева / И. Нестьев. – М. : Сов. композитор, 1973. – 662 с.

10. Ручьевская Е. О соотношении слова и мелодии в русской камерно-вокальной музыке начала XX века / Е. Ручьевская // Русская музыка на рубеже XX века. – М. ; Л., 1966. – С. 65–110.

11. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учеб. пособие / В. Холопова ; под ред. О. Коловского. – М. : Лань, 1999. – 496 с.

**Олеся Лук'янченко. Специфіка формоутворення у камерно-вокальній творчості Сергія Прокоф'єва.** Розглянуто принципи формоутворення в камерно-вокальних творах С. Прокоф'єва. На прикладі вокального циклу «Русские песни» ор. 104 виявлено особливості втілення різних інструментальних форм, характер співвідношення поетичного та музичного текстів, основоположні принципи формоутворення, серед яких принцип остинатності, поліфонічної розробковості, а також варіювання. Особливу увагу приділено контрапунктичному співвідношенню форм вокальної та інструментальної партій.

**Ключові слова:** принципи формоутворення, співвідношення поетичного та музичного текстів, вокальні та інструментальні форми.

**Олеся Лукьянченко. Специфика формообразования в камерно-вокальном творчестве Сергея Прокофьева.** Рассмотрены принципы формообразования в камерно-вокальных произведениях С. Прокофьева. На примере цикла «Русские песни» ор. 104 выявлены особенности претворения различных инструментальных форм, соотношение поэтического и музыкального текстов, основополагающие принципов формообразования, среди которых принцип остинатности, полифонической разработочности, а также варьирования. Особое внимание уделено контрапунктическому соотношению форм вокальной и инструментальной партий.

**Ключевые слова:** принципы формообразования, соотношения поэтического и музыкального текстов, вокальные и инструментальные формы.

**Olesya Lukyanchenko. Features of the Composition in chamber-vocal Works of Sergei Prokofiev.** The article covers the shaping of musical form in chamber-vocal works of S. Prokofiev. Carrying out investigation is consideration of such important issues like: conversion of various instrumental forms in chamber-vocal works on example of cycle “Russian songs” op. 104, the ratio of poetic and musical texts in the chamber-vocal cycles of S. Prokofiev, identification of fundamental principles of shaping, among them are the ostinato’s principle, the polyphonic creationing and the variation’s principle. The issue of a contrapuntal ratio of forms in vocal and instrumental parties takes the special significance.

**Key words:** the shaping of musical form, the ratio of poetic and musical texts, vocal and instrumental forms.