UDC 78.071.1
DOI 10.33287/22195

Гужва Олександр Павлович,
*кандидат мистецтвознавства,
доктор філософських наук, професор,
завідувач кафедри „Вокально-хорова майстерність”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел: (066) 633 - 42 - 01
e-mail: guzhva07@meta.ua

Ревуцький Анатолій Ярославович,
*магістрант кафедри „Оркестрові струнні інструменти”
Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки*
тел: (063) 383 - 60 - 48
e-mail: revutskyanatoly@gmail.com

**МЕЛОДИЗМ С.С. ПРОКОФ'ЄВА
ЯК ГОЛОВНА РИСА ЙОГО СТИЛЮ
(на прикладі Концертів № 1 та № 2 для скрипки з оркестром)**

Мета статті – дослідити характерні ознаки мелодизму С.С. Прокоф'єва, творчі риси лірики, кантилени і засоби їх побудови, на основі аналізу скрипкових концертів № 1 та № 2. Одним із завдань статті є віднайдення їх відмінностей, а також показ еволюції розвитку мелодики С.С. Прокоф'єва, виокремлення характерних рис його мелодизму із творів, які народжувались в одному проміжку часу паралельно зі скрипковими концертами. **Методи** дослідження ґрунтуються на комплексному аналізі вищезначених скрипкових концертів; історичний та структурно-аналітичний методи використовуються для простеження еволюції мелодики С.С. Прокоф'єва. **Наукова новизна** претендує на актуальність бо, на жаль, дуже мало уваги приділяється неповторній ліриці Прокоф'єва, яка дуже чітко виділяється серед інших творчих звершень композиторів ХХ століття. Відтак, вивчення характерних особливостей кантиленної мелодики розкриває мелодійний стиль у його основному руслі. Тим більше, що саме кантиленність містить найважливіші художні відкриття композитора в області мелодики. **Висновки.** С.С. Прокоф'єв був одним з перших композиторів ХХ сторіччя, який повернув скрипкове мистецтво у його природне,

століттями визначене лірично-емоційне спрямування. Скрипка у його творах виступає найчастіше в ролі „дійової особи”, яка переважно виразно „співає”. Ця особливість нерозривно пов’язана з ліричним напрямком – дуже сильним у всій прокоф’євській творчості. Ліричний напрямок слід вважати таким, що головує в усій скрипковій спадщині митця. Його новаторство в області оновлення мелодії зсередини, складалось у поновленні її образного, інтонаційного, ладового строю. Прокоф’євський скрипковий стиль з роками зазнав змін, що відобразили загальну еволюцію його художньо-естетичних принципів. Останній період його творчості ознаменувався прагненням до простоти, ясності музичного мислення, а звідси до ще більшої скромності, прозорої фактури та мудрої економії засобів художнього вираження.

Ключові слова: скрипковий концерт, лірика, мелодизм, кантилена.

Гужва Александр Павлович, кандидат искусствоведения, доктор философских наук, профессор, заведующий кафедрой „Вокально-хорового мастерства” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Ревуцкий Анатолий Ярославович, магистрант кафедры „Оркестровые инструменты” Днепропетровской академии музыки им. М. Глинки

Мелодизм С.С. Прокофьева как главная черта его стиля (на примере Концертов № 1 и № 2 для скрипки с оркестром)

Цель статьи – исследовать характерные признаки мелодизма С.С. Прокофьева, его лирики, кантилены, а также способов её построения на основе анализа скрипичных концертов № 1 и № 2. Одной из задач статьи является обнаружение их различия, выявление на примере концертов эволюции развития мелодики С.С. Прокофьева, а также раскрытие характерных черт его мелодизма в свете с произведениями, которые создавались в одном промежутке времени параллельно со скрипичными концертами. **Методы** исследования основываются на комплексном анализе скрипичных концертов; исторический и структурно-аналитический методы используются для прослеживания эволюции мелодики С.С. Прокофьева. **Научная новизна** претендует на актуальность поскольку, к сожалению, очень мало внимания уделяется неповторимой лирике Прокофьева, которая очень четко выделяется

среди творческих свершений других композиторов XX столетия. Поэтому, изучение характерных особенностей кантиленной мелодики раскрывает мелодический стиль в его основном русле. Тем более, именно кантилена содержит важнейшие художественные открытия композитора в области мелодики, здесь проявилось своеобразие его мелодического мышления. **Выводы.** С.С. Прокофьев был одним из первых композиторов XX века, который вернул скрипичное искусство в его естественное, веками определенное лирически-эмоциональное направление. Скрипка в его произведениях выступает чаще всего в роли „действующего лица”, которое преимущественно отчетливо „поёт”. Эта особенность неразрывно связана с лирическим направлением – очень сильным во всём прокофьевском творчестве. Лирическое направление, можно считать, главенствует в скрипичном наследии Прокофьева. Его новаторство в области обновлений мелодии изнутри, состояло в развитии её образного, интонационного, ладового строя. Прокофьевский скрипичный стиль с годами претерпел изменения, отразившие общую эволюцию его художественно-эстетических принципов. Последний период творчества мастера ознаменовался стремлением к простоте, ясности музыкального мышления, а отсюда к ещё большей скромности, прозрачной фактуре и мудрой экономии средств художественного выражения.

Ключевые слова: скрипичный концерт, лирика, мелодизм, кантилена.

Guzhva Alexander, candidate of Arts , doctor of philosophy, professor, the head of the „Vocal and Choral mastery” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Revutskiy Anatolii, the graduate student of „Orchestral instruments” chair for Mikhail Glinka academy music of Dnepropetrovsk region

Melody of S. Prokofiev as the main feature of his style (on the examples of Concerts No. 1 and No. 2 for violin and orchestra)

The purpose of the article is to analyze the violin concertos No. 1 and No. 2, to find and explore the characteristic signs of S. Prokofiev’s melody, lyrics, cantilenas, and ways of its construction. One of the tasks will be to discover their differences, using the example of concerts to show the evolution of melody development by S. Prokofiev. Find the characteristics of his melody with works that were created in the same time interval along with the violin concertos. **The methods** are based on a

comprehensive analysis of violin concertos; the historical and structurally-analytical methods are used to track the evolution of the melody of S. Prokofiev. **Scientific novelty** claims relevance because, unfortunately, very little attention is paid to the unique lyrics of Prokofiev, which stands out very clearly among other composers. Therefore, the study of the characteristics of the canted melody reveals the melodic style in its mainstream. Especially since it is the cantilena that contains the most important artistic discoveries of the composer in the field of melody, this is where the peculiarity of his melodic thinking manifested itself. **Conclusions.** Prokofiev was one of the first composers of the twentieth century, who brought the violin art back to its natural, for centuries a certain lyrical-emotional direction. The violin in his works appears most often in the role of „actor”, who predominantly distinctly „sings”. This feature is inextricably linked with the lyrical direction – very strong in all Prokofiev’s works. The lyrical direction, we can assume, dominates Prokofiev’s entire violin heritage. His innovation in the field of updating the melody from the inside consisted in updating its imaginative, intonational, mode. Over the years, the Prokofiev’s violin style has changed, reflecting the general evolution of its artistic and aesthetic principles. The last period of his work was marked by the desire for simplicity, clarity of musical thinking, and hence to even greater modesty, transparent texture, and wise savings in the means of expression.

The key words: violin concerto, lyrics, melody, cantilena.

Постановка проблеми. Стиль Прокоф’єва представляє органічну єдність класичного і сучасного, де добре відоме, твердо засвоєне виступає у нових, часом вкрай несподіваних і парадоксальних комбінаціях. Його музику (як і все видатне) практично не можна втиснути у класифікаційну скриньку картотек стилів. Багато людей писало про Прокоф’єва, як творця чудових мелодій. У цьому він різко виділяється серед своїх видатних сучасників. Для Прокоф’єва ж окрема тема, яскравий музичний або гармонічний зворот набуває змісту лише в рамках більш масштабної цілісної єдності. Проте саме на адресу Прокоф’єва часто лунали закиди у відсутності якраз мелодій, які би були легкі до запам’ятовування.

Наголосимо, що подібні закиди виникали насамперед з крайньої незвичності інтонаційного змісту прокоф’євських тем. Можна нагадати про трактування стрибкового руху як поступового, коли

зміна тонів, віддалених на різні (в тому числі й широкі) інтервали створює враження плавної лінії. Або вказати на характерні зміни регістрового положення мелодії з несподіваними її переключеннями в крайні шари звукового простору (наприклад, у „пронизливо-просвітлених” ліричній кантилені).

Актуальність дослідження виникає із сучасного інтересу музикантів до більш глибокого та детального вивчення творчості й музичної мови С.С. Прокоф'єва. Бо сучасна музика дуже тісно пов'язана з тими засобами художньої виразності та винятково неповторним використанням гармонії, які застосовували композитори того часу, в тому числі й С.С. Прокоф'єв. Неможливо аналізувати сучасні твори, не засвоївши досягнення такого композитора.

Огляд літератури. В сучасних дослідженнях не так багато уваги приділяють особливостям мелодики С.С. Прокоф'єва, передусім, у його скрипкових творах, тим паче в концертах. У працях М. Арановського [1], О. Волкова [2], Я. Сорокера [4] мелодика С.С. Прокоф'єва постає, на жаль, відчутно другорядним, тематично доповнюючим елементом загального науково-дослідницького процесу.

Мета статті – дослідити характерні ознаки мелодизму С.С. Прокоф'єва, творчі риси лірики, кантилени і засоби їх побудови, на основі аналізу скрипкових концертів № 1 та № 2.

Об'єктом дослідження є кантиленна мелодія та ліричний мелодизм у скрипкових творах С.С. Прокоф'єва, а **предметом** – найбільш характерні ознаки мелодизму композитора окреслені у його концертах для скрипки з оркестром № 1 та № 2.

Виклад основного матеріалу. Перший скрипковий концерт Ре мажор, ор. 19 Прокоф'єва належить до числа прекрасних творінь музики. В остаточній редакції концерту відчуються риси первісного задуму концертіно. Три невеликі частини не претендують на монументальну психологічну концепцію і симфонічну грандіозність. Мрійливість та пустощі молодості визначили переважаючий тон висловлювання. М'яка співучість, іноді пожвавлюється натяком на танцювальність, скерцозність, загострювана до гротеску, химерна до фантастичності, все це склало основу для образів концерту. Це не завадило Прокоф'єву розгорнути звичайну для нього пишність контрастів, раптових і різких емоційних перемикачів. Ключ до розуміння прокоф'євського концерту ми знаходимо у першій його темі, в характері її трактування. Як якийсь символ одвічного

ліричного початку, вона неодноразово повторюється, відкриває і укладає першу частину, потім звучить у розширеному, „збільшеному” вигляді в завершені фіналу.

Подібна, улюблена Прокоф'євим інтонаційно-образна арка, перекинута від початкових звуків концерту до його заключних акордів, сприймається як проголошення непорушності усе підкоряючого чистого єства, яке йде від душі людського почуття.

У скерцо (друга частина) і фіналі Прокоф'єв взагалі прагне більше до зіставлення образів, ніж до їх симфонічному розвитку. Але одночасно він замикає ці контрасти у міцну „оправу”, використовуючи надійний прийом монотематизму. Цією „оправою” служить співуча й ніжна початкова тема першої частини (тема головною партії), яка повторюється, крім репризи першої частини, ще й у коді фіналу. З кожним разом переміщаючись на октаву вгору, оточена прозорою і блискучою оркестровою тканиною, вона все світлішає, і найвища точка цього „вознесіння” – згадане проведення з треллю на кожній ноті – виявляється завершенням концерту. „Мрійливий” початок у наслідку стає найбільш значним образним моментом у творі. Це формує загальний динамічний профіль концерту, визначає наскрізний розвиток і вносить свої корективи у конструкцію циклу. Своєрідна структура циклу в першому концерті з розташуванням частин у помірному темпі по краях і швидкою частиною в центрі, все ж не унікальна у Прокоф'єва. Подібним чином побудована, наприклад, „Симфонія-концерт” для віолончелі з оркестром, правда, з іншим змістом частин.

Перша частина (Andantino, ре мажор, $\frac{6}{8}$). Яскраво і рельєфно виділяється головна тема – образ першої частини, за своїм значенням лірична лейт-тема усього твору. В головній темі, з якою так багато пов'язано в концерті, важливі риси нагадують про традиції романтичного мелосу, особливо у його народному дусі: й гармонічний мажор, і оспівування, й переважання секундових ходів, і тривалий підйом у висхідному та низхідному русі. Немов виростає з хиткого оркестрового тремоло (роль цього прийому велика в усьому концерті) головна партія з її мірним рухом, одночасно вона образотворча, „описова”, глибоко лірична і мрійлива.

Для прокоф'євського зрілого стилю ці деталі так само не типові, як і мала розчленованість теми, але зовсім по-прокоф'євському виглядає тональний план головної партії з модуляцією з ре мажору в

до мажор, і далі з поверненням по півтонах (до мажор – ре-бемоль мажор – ре мажор).

Хвиля безпосереднього почуття народжувала широкий мелос, який в силу історичної інерції наділявся у форми романтичної інтонації. Розроблений до останніх тонкощів комплекс засобів романтичної лірики було вкрай важко протиставити в цій області чомусь настільки ж сильно діючому. Сам композитор вказував на ліричний характер головної партії концерту. Перераховуючи чотири „лінії”, за якими розвивалась його творчість (класична, новаторська, моторна, лірична), він як приклад найбільш улюбленої їм ліричної лінії наводив початок Першого скрипкового концерту. Як зазначав Прокоф'єв, лірична лінія пов'язана тут з „більш-менш довгою мелодією” [3].

Мабуть, саме з труднощами вироблення своїх принципів довгої мелодії пояснюється рідкісне до неї звернення молодого Прокоф'єва, а з успішним подоланням цих труднощів і було пов'язано збільшення значення протяжного мелосу в зрілому і пізньому прокоф'євському творіннях.

Тема першого скрипкового концерту – одне з небагатьох винятків у творах раннього періоду майстра. Зате дивовижна кантілена Сьомої симфонії була вже проявом „правила”. Головна тема розгортається дуже широко, сплітаючись із оркестровими мелодійними голосами. Головну партію з її широким мелодійним диханням змінює сполучний епізод, написаний в улюбленому Прокоф'євим діатонічному ладі „по білим клавішам” (таке визначення лада належить самому Прокоф'єву). Характер звучання цього ладу – химерний, нематеріальний (в іншому випадку лад „по білим клавішам” послужив для музичного втілення однієї з тем Джульєтти-дівчинки). У поєднанні з остинатністю мелодійного малюнку, оспівуванням і навмисним повторенням одного звуку „сі”, ладотональною і гармонічною хиткістю, лад „по білим клавішам” у даному контексті передає в музиці, сполучне партії концерту, казкове, фантастичне звучання.

Колорит змінюється з настанням побічної партії. Побічна партія різко контрастує з ліричною головною, своєю химерною незграбністю, звивистістю мелодійного малюнку, теж може бути віднесено до народно-казкових образів. Оригінальна, підстрибуюча гострокутна мелодія з нескінченними форшлагами і трелями створює

загадковий і забавний образ – із серії улюблених прокоф'єву казкових образів.

Новий контраст вносить заключна партія своїм енергійним рухом, глухим *pizzicato* басів і частим стукотом акордів дерев'яних духових. Почавшись абсолютно безхмарно, експозиція до кінця затьмарюється прихованістю і вичікувальністю, звучать її останні переривчасті акорди.

У розробці атмосфера ще згущується. Розробка першої частини концерту виникає з первісної квартової інтонації, виокремленої з ліричної головної теми. Сенс подібної трансформації мотиву полягає в тому, що початковий інтервал кварта („ля” - „ре”) немов повернутий у його першочерговий закличний, фанфарний тон. При цьому, вся розробка насичена квартами, які повідомляють музиці велику стрімку силу. Відновлюється і вже не припиняється до кінця розробки швидкий рух. Залучені у його потік основні теми, раніше контрастні, зближуються настільки, що природньо продовжують одна іншу. Кульмінація настає з появою у свистячому пронизливому звучанні дерев'яних духових головної теми. В результаті витонченої гротескної деформації вона стала невпізнанною: замість колишньої неквапливої плавності – поспішність темпу і гострий злам інтонацій, ніби оголився незграбний костяк мелодії. Подальший спад поступово гасить динаміку, гальмує рух і призводить до сумної фрази скрипки соло, при мовчанні усього. Тепер знову з'являються м'які фарби експозиції. Тремоло засурдинених альтів готує репризу. Головна тема ніби розчиняється у променистому сяйві (високий регістр флейти і засурдинених скрипок з арфою створюють блискучий барвистий ефект).

У першій частині концерту немає репризи у звичайному розумінні цього слова: її місце займає своєрідна „реприза-кода”, з якої вилучені побічна і заключна партії. Так вся увага зосереджується на основному образі першої частини і всього концерту – ліричній головній партії. Відповідно до цього скорочення, означеного драматургією твору, знаходиться і каденція – короткий скрипковий монолог, що передує „репризі-коді”. Лірично-розповідному і народно-казковому характеру музики підпорядкована також й інструментовка концерту.

Друга частина (скерцо) (*Vivacissimo*, ля мінор, $\frac{4}{4}$). Ця частина містить в собі образи, типові для молодого Прокоф'єва. Звукові спалахи, хроматичні злети, надзвичайна гострота і стрімкість музики,

химерне, примхливе акцентування – все це створює ілюзію запаморочливого руху. І хоча скерцо протистоїть першій частині й різко з нею контрастує, можна без зусиль встановити його зв'язок з інтонаціями побічної партії першої частини: це той же химерний, „кульгаючий” танок якогось казкового персонажа, але набагато більш злого й підступного, ніж його прообраз у першій частині.

Наголосимо, що композитор щедро сипле звукові ефекти – блискавично блискучі пасажі, флажолети, дзвінки *pizzicato*, *glissando*. Спочатку швидке стрекотіння заглушається грубим тупотом, в оркестрі – важкі акорди усіх струнних *pizzicato* з литаврами і дробові потріскування малого барабана, скрипка гострими ударами вибиває на струні *соль* незграбну, одноманітно ритмовану тему. У другому ре-мінорному епізоді виникає різкий дисонанс, стукають акорди мідних із раптовими пронизливими вигуками всього оркестру, у скрипки з'являється *sul ponticello*. Закінчується скерцо каскадом сліпучих звучань. Вся ця приголомшлива феєрія йде майже безперервно на остинатному прискореному ритмі й вміщується у рамках чітко розпланованої форми (п'ятичасне рондо з багатьма ознаками класичного типу).

Фінал (*Moderato*, *соль* мінор, $\frac{4}{4}$) повертає до ліричного настрою. Але ліризм цей зовсім іншого складу: композитор віддає перевагу тут більш реальним, людським художнім героям. Вони передбачають чудові ліричні образи його пізніх балетів. Така вже перша тема, в якій поєднуються м'яка лірика з граціозною танцювальною музикою. Фінал містить чимало точок дотику з традиційними прийомами симфонічного розвитку образів. Музика сповнена тихої чарівності прокоф'євських меланхолічних танців з їх невимовним змішанням смутку і легкого гумору. У колі цих емоцій залишається й вступна фраза фагота і співуча головна тема (у скрипки соло, потім в оркестрі). Більш пристрасно звучить у струнних ля-мінорна тема (*Allegro moderato*). До драматичної кульмінації призводить, наприклад, справді симфонічний розвиток другої теми (також написаної „по білим клавішам”) – співучої, з типовими для прокоф'євської мелодики ходами на септиму. На тлі цих навмисно одноманітних фігурацій виникає інша глибоко виразна мелодія (*Meno mosso*). Вона призводить до драматичної кульмінації фіналу і всього концерту.

У фіналі, логічно завершуючому оригінальну побудову циклу, остаточно прояснюється задум Прокоф'єва. Те, що за традицією було

надбанням повільної середньої частини – „ліричного центру” – тут розподіляється по краях циклу. Звідси рідкісна своєрідність фіналу, в якому особливий емоційний лад, незвичайна тональність (не головна тональність концерту, а її субдомінанта). Незвично й те, що це мінорний фінал мажорного твору, а також усталення незвичайної структури – проста трьохчастинна форма з дуже невеликими масштабами всіх трьох розділів, але з великою кодою.

Основна художня якість Концерту № 2 соль мінор для скрипки з оркестром ор. 63 – лірика. Однак лірика цього твору виходить за межі образів створеного вісімнадцять років по тому першого скрипкового концерту, теж ліричного характеру. На відміну від пейзажно-образотворчої лірики, що переважає у першому концерті, для другого – характерний ліризм втілений головним чином у сфері пісенно-танцювальної образності.

Перша частина (*Allegro moderato*, соль мінор, $\frac{4}{4}$). Головна тема вступає відразу у скрипки соло при мовчанні оркестру – ніби самотній голос починає протяжну і сумну пісню-розповідь, як би воскрешаючи прийоми класиків, яким подобались такі скрипкові монологи. Її похмурі тони визначають загальну атмосферу, а інтонації пронизують всю музику першої частини.

Інші теми експозиції епізодичні. Після поліфонічного розвитку головної теми (канон) звучить легкий марш від початку сполучною партії. У заключній – вривається екстравагантний танок у дусі блазнівських сцен Прокоф'єва („балалаєчні” *pizzicato* струнних, побрякування трикутника, протяжні ноти у духових і далі вигуки валторни на інтонаціях головної теми створюють блискучу і химерну милозвучність). Це також скороминущість, миттєвий спалах енергії, відразу ж згасаючої. Образи саме миготять, не впливаючи істотно на подальший перебіг музики. Основне, що визначається – це контраст головної та побічної тем: увесь подальший розвиток у загальних рисах зводиться до його посилення, до збільшення, так би мовити, образної відстані між темами. Головна тема зазнає значних змін, в цілому зберігаючи і навіть згущаючи свої похмурі фарби. Місцями накопичується внутрішня напруженість, прихований драматизм, що не знаходить виходу. На цьому тлі тим виразніше виділяються окремі світлі відблиски, пов'язані з розвитком побічної теми.

Надзвичайно рельєфно означене відтворюється у розробці. Розробка заснована на багаторазовому повторенні й обігруванні головної партії (лейттеми). Тут вона постає в іншому освітленні:

м'які, округлі її обриси замінені пружними, незграбними, часом скерцозно-гротескними інтонаціями. Її початок чудовий за образною силою музики: баси глухо й уривчасто відстукують першу фразу головної теми, перебиваючи сухими, гострими акордами скрипок і альтів. Солююча скрипка обплітає все своїми звивистими фігураціями. Колорит фантастичний і тривожний, з відтінком зловісно-гротескної танцювальності у дусі *danse macabre*. Завзято повторюючись, головна тема утворює ланцюг мініатюрних варіацій, в яких Прокоф'єв потроху нарощує напругу, досягаючи цього, насамперед, зростаючою різкістю та причудливістю звучання. У розробці зрідка чутна і побічна тема, але все ж основна увага приділена головній, що звучить у різних ракурсах. Шелест, скиглення, скрипучі тембри заповнюють усе, безроздільно панує мінор. Слух безперервно чіпляється за елементи дисонансів, гострих тональних зіставлень, для яких пущено в хід випробуваний „мефістофельський” засіб – тритон. Атмосфера згущується з появою деформованої, залученої в загальний потік розробки побічної теми, яка, однак, швидко звільняється від цього впливу, знаходячи ще більше ніж раніше, спокій і просвітленість: немов раптово розривається сіра пелена нічних видінь.

Художнє чуття підказало композитору, що з такої великої кількості мелодійних варіантів, головній партії зможе протистояти лише тема дуже великої емоційної ємності: й така тема була знайдена – це побічна партія. Як правильно відзначається багатьма дослідниками, побічна партія другого концерту схожа на любовні теми Ромео. Улюблені Прокоф'євим підголоски прикрашають прекрасну мелодію, оживляючи та динамізуючи її. Потім відновлюється фантастичний танець – вже у зовсім примарному звучанні із засурдиненими скрипками й ударами великого барабану піанісімо.

У репризі перша тема проходить у струнних, побічна ж, перенесена у сріблястий верхній регістр скрипки. У коді – знову головна тема у вигляді, близькому до початкового (канон); вона замикає першу частину. Цю заокругленість, стійкість структури можна показово зіставити з емоційним характером головної теми та із загальною врівноваженістю тона усієї частини. Втім, увесь розділ насичений підголосками, він набагато більш поліфонічний, ніж відповідна частина першого скрипкового концерту.

Як і в першому скрипковому концерті, тут значна роль тональних забарвлень. Негайно ж після монологу скрипки соло, що викладає головну партію в соль мінорі, тема переходить до оркестру, який грає її вже у сі-мінорі, потім знову в соль мінорі, а перед сполучною партією – ще на тон вище, а саме – у до-дієз мінорі. Все це повідомляє темі особливу свіжість при кожному її проведенні. Такі тональні зрушення, які покликані „освіжити” тему, зустрічаються у другій частині концерту. Тема в мі-бемоль мажорі при першому повторенні звучить в сі-мажорі, потім у до-мажорі.

У репризі хочеться відзначити більш ускладнений поліфонічний зв'язок, яким композитор оздоблює вже знайомі з експозиції теми, наприклад, виклад побічної партії з великою кількістю підголосків, – спершу звучать в оркестрі, а потім у солюючої скрипки. Завдяки цікавому поліфонічному прийому скрипка виконує одночасно тему і підголоски. І хоча кода являє собою сплав змінених тем усієї частини і окремих їх інтонацій та мелодійних „осередків”, все ж панує лейттема, образ якої до кінця повністю прояснюється – їй повернутий початковий задумливо-ропівний склад. Так композитор висловлює явну перевагу ліричному початку концерту.

Друга частина (*Andante assai*, мі-бемоль мажор, $\frac{12}{8}$), в якій знаходимо вплив класицизму. Це інтермецо, музична картинка, для втілення якої композитор дуже вдало обирає форму п'ятичастинного рондо. Воно відрізняється звичайним для Прокоф'єва багатством тональних зрушень та їх характером (наприклад, малосекундове співвідношення тональностей крайніх частин і середнього епізоду в складній формі усього Анданте: Es-D-Es). У головній темі швидкі відхилення, двухоктавний діапазон, в якому відразу ж, протягом перших шести тактів, „розкидається” мелодія та легкість її пересування між крайніми точками цього величезного діапазону. Тема у соліста – гнучка мелодія над нерухомим акомпанементом.

В Анданте з головною темою один за одним зіставляються нові образи, вносячи деяке пожвавлення, м'який мелодійний візерунок, що переходить від скрипки соло до флейті й назад. Потім йде епізод фантастичного характеру з таємничими (на загальному піанісимо) закличками валторн і засурдиненої труби і „шелестом” засурдинених скрипок. Плавна течія Анданте увесь час перебивається – з тим, однак, щоб бути кожен раз відновленою. Вже провідна тема Анданте заявляє про себе типово „гітарним” вступом (*pizzicato* струнних). Значущість цього традиційного „серенадного” фону підкреслюється

„перекинутою” від нього мелодійною „аркою” до заключних тактів другої частини. Крім гітарних інтонацій у першому епізоді імітується гра на мандоліні – інструменті, що теж пов’язаний з „ритуалом” нічних серенад. Прокоф’єв застосовує при цьому оригінальний штрих – щось на зразок *tremolando*.

При кожній новій появі головна тема стійко зберігає свій вигляд – зберігається мелодія, гармонія, фактура акомпанементу, темп, теплий тембр струнних, – але не застигає в нерухомості, піддаючись наскрізному розвитку. Втім, жанрово-інструментальні моменти *Andante* – всього лише фон, „оправа”, покликана показати у всій красі провідну тему другої частини, цю прекрасну, що ллється з глибини душі пісню. З епізодів, що контрастують темі, привертає увагу другий – його химерні „холодні” інтонації передбачають образ феї Зими з „Попелюшки”. Але ще більш примітна тема третього епізоду (цифра 38) – широко пісенна мелодія, прообраз багатьох прокоф’євських тем, створених композитором в останній період творчості, коли в його музичну мову все помітніше вплітались інтонації масових пісень. Розцвічуючи переливами тональностей, оточена новими голосами, тема – як прекрасна квітка – повільно „розпускається”. І все перейнято колишньою піднесеною незворушністю. У тонах урочистого умиротворення завершується ця геніальна частина – одне з кращих *Анданте* у Прокоф’єва.

Третя частина (*Allegro ben marcato*, сі-бемоль мажор, $\frac{3}{4}$). У ній найбільше відчувається близька подібність балету – в танцювальності обох основних тем (фінал написаний у формі рондо-сонати), різноманітності ритмів, швидкої зміни образів, що володіють на рідкість опуклими ритмічними характеристиками, нарешті, просто в оркестрових деталях (кастаньєти). У фіналі дуже незначна роль поліфонії. Тут майже немає певних „переплетінь”, якими так збагачувались перша й друга частини концерту (лише в завершені з’єднана видозмінена головна партія з варіантом заключної партії). Втім, остання сама по собі мало характерна, позбавлена яскраво індивідуальних рис. Її не можуть збагатити і нарочито різкі по звучанню фігурації скрипки соло. Можливо, що твердження заключної партії у коді ще більш знижує вражаючу силу фіналу в цілому.

У головній темі кожен зворот сповнений пружинної енергії стрибка. Подвійні та потрійні ноти у скрипки, жорсткі удари акомпанементу, „встромляючі” дисонанси – все різко, важко, міцно.

Вражаюче, яку експресивну силу ритм і акцентування можуть надати найпростішій мелодичній лінії (висхідна сі-бемоль-мажорна гама). Головна партія витримана у ритмі мазурки. Та й вся музика цієї частини сповнена руху, химерних ритмів, які часто перебивають один одного. Як і в першій частині, тут відчувається прагнення композитора до об'єднання різних, часом контрастних образів.

Так, співуча, з ознаками вальсоподібності, побічна партія в міру свого розвитку поступово починає тяжіти до „мазурочного” ритму головної партії. Побічна партія змикається з головною майже впритул, зв'язка мінімальна (для Прокоф'єва важливе різке переключення в зовсім інший емоційний стан). Це перемикання підкреслено зрушенням у далеку тональність – мі-мінор, який створює рідкісне в рондо-сонаті тритонове співвідношення головної та побічної партій.

Взагалі, тональний план фіналу, як і в першому концерті, незвичайний. Фінал починається не в основній, а у паралельній тональності, закінчується ж – в основній і має по суті два тональних центра, В й G, що об'єднуються у коді. Вальсоподібна тема побічної партії, яка використовує на новий лад „старе”, з часів романтизму улюблений мелодійний засіб (опора на сексту між V–III ступенями), але з дуже освіжаючою грою мажоро-мінору, пофарбована в тони взагалі-то рідкісного у Прокоф'єва чуттєвого романтичного *espressivo*. Розробка побудована на ритмічній схемі головної партії (місцями зміненої до невпізнання) й елементах заключної, яка у зв'язку із цим зведена до „знаменника” головної партії: її метр зведений до 3/4. Переважання ліричних, „камерних” образів у другому концерті викликало відповідне, незвичайне чергування частин циклу: концерт з двома повільними частинами і однією швидкою чи не вперше з'явився у скрипковій літературі. В цьому відношенні другий скрипковий концерт Прокоф'єва – зразок новаторства у галузі драматургії концертного циклу.

Надалі головна тема з'являється знову і знову, кожного разу в іншому контрастному оточенні: дотримуючись у загальних рисах схеми рондо-сонати, Прокоф'єв вводить додаткові тематичні новоутворення. У майже калейдоскопічному мерехтінні образів виділяється соль-мінорний епізод, неспокійний і поривчастий, що звучить місцями віддаленим відлуння розробки першої частини, з чудовою, гостро викарбованою скрипковою темою, і кода – оригінальне *perpetuum mobile* зі звичайним у Прокоф'єва магічним

впливом ритму і руху. Нестримний біг скрипкових пасажів з безперервними переборами захлинаючого дихання ($\frac{5}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{2}{2}$ і т.д.) обривається приголомшуючим дисонансом – ніби ударом кулака по всіх струнах відразу.

Висновки. Саме на адресу Прокоф'єва часто лунали закиди у відсутності якраз мелодій, які би були легкі до запам'ятовування. Подібні закиди виникали, насамперед, з крайньої незвичності інтонаційного змісту прокоф'євських тем. Можна нагадати про трактування стрибкового руху як поступового, коли зміна тонів, віддалених на різні інтервали, створює враження плавної лінії. Або вказати на характерні зміни регістрового положення мелодії з несподіваними її переключеннями в крайні шари звукового простору, наприклад, у „пронизливо-просвітлений” ліричний кантилені.

Перспективи дослідження. Вивчення особливостей мелодизму Прокоф'єва може творчо „підштовхнути” до переосмислення його музичної мови для подальшого художньо-різноманітного сприйняття творчості видатного композитора.

Список використаних джерел та літератури:

1. Арановский М. Мелодика С. Прокофьева. Ленинград: Музыка, 1969. 230 с.
2. Волков А. Скрипичные концерты С. Прокофьева. Москва: Музгиз, 1962. 37 с.
3. Прокофьев С. Статьи и материалы. Москва: Музыка, 1965. 87 с.
4. Сорокер Я. Скрипичное творчество С. Прокофьева. Москва: Музыка, 1965. 119 с.

References:

1. Aranovsky, M. (1969). Melodies by S. Prokofiev. Leningrad: Music [in Russian].
2. Volkov, A. (1962). Prokofiev's violin concertos. Moscow: Muzgiz [in Russian].
3. Prokofiev, S. (1965). Articles and materials. Moscow: Music [in Russian].
4. Soroker, J. (1965). Violin's works by S. Prokofiev. Moscow: Music [in Russian].