

ПОДВІЙНІ ФОРМИ

Любов Анікієнко

Подвійною формою називають двічі поспіль викладену форму певного типу (як правило, дво- або тричастинну), що репродукується вдруге з деякими змінами у викладенні тематичного матеріалу. Головний структурно-організаційний сенс подвійної форми полягає в “подвоєнні часу” базової композиційної структури, впливаючи на загальну тривалість новоутвореної форми й забезпечуючи більш ґрунтовну презентацію закладеного в ній змісту.

Повторення “стартової” музичної форми як конструктивний механізм у творчому вибудовуванні різноманітних подвоєних форм може бути двояким: точним або видозміненним. Точне дублювання форми утворює так звану повторену, або подвоєну форму, придатну передусім для практично-слухового закріплення її тематичного й художньо-смыслового наповнення в процесі сприймання. Нової композиційної структури зі складнішим структурним ритмом воно не породжує, залишаючись елементарним повторенням обраної форми. Вищий рівень композиційної організації подвоєної форми постає при видозміні окремих тематичних елементів у її репродукційно-вторинній фазі, а з тим і смыслового нюансування образного змісту. Початкова (експозиційна) і варіантно повторена (репродукційна) фази виявляють тісну функціональну взаємозалежність, друга з яких, будучи новим смысловим щаблем, сприяє не лише кількісному, але й очевидному якісному “росту” загальної композиції¹. Як результат, виникає динамічніша й органічно цілісніша композиційна структура, позначена інтегрованою єдністю – новоутворена форма, термінологічно означується як власне подвійна.

Елементарний прояв подвоєння форми

простежується на рівні одностайної завершеності структури. На цьому засновано такі три різновиди періоду, як подвоєний (буквально повторений і дубльований у нотному записі), подвійний та складний, які містять при повторенні елемент оновлення. Їх широко застосовують в експозиційних розділах музичної композиції, де вони особливо придатні для експонування провідної музичної теми; у тій же функції перелічені періоди трапляються в серединних розділах численних музичних форм, зрідка – в заключних побудовах. Окрім того, подвійний чи складний період – часте явище в галузі інструментальної мініатюри, де він є самостійною завершеною структурою невеликого твору. Перелічені вище різновиди періоду не дістали в теоретичній науці достатньо переконливого висвітлення: чіткішої диференціації вимагають поняття подвоєного та подвійного періодів, вирізнення подвійного й складного, останній з яких ще досі викликає особливо гострі та проблемні дискусії в музично-теоретичній літературі². Опис цих різновидів періоду вимагає спеціального обстеження й відповідної теоретичної систематизації.

Складнішим рівнем композиційного структурування є подвоєння простих та складних дво- і тричастинних форм. Саме щодо них у строго адресованому теоретичному означенні вживають загальноприйнятий термін “подвійні форми”. На ґрунті подвоєння цих типових композиційних структур класико-романтичного фонду утворюються нові варіанти музичної форми, часто позначені оригінальністю, свіжістю композиційної ідеї. На масштабніші композиційні структури, “вищі” за ієрархічним рангом у загальній систематичі музичних форм від-

носно згаданих, принцип подвоєння не розповсюджується. Повторення “широкоформатної” форми недоцільне й має раціональне обмеження – задля уникнення структурного переобтяження загальної архітекτονіки твору та проблемності в сприйнятті цілісності й органічності надмірно розбудованої гіперконструкції. Винятки, проте, можливі – унікальним, як і високохудожнім, таким експериментом слід визнати повторення двочастинного поліфонічного циклу “прелюдія і fuga” у фіналі фортепіанної сонати № 31 Л. Бетховена. Практиковані в теоретичному обігу означення “*подвійна fuga*” й “*подвійні варіації*” є лише випадковим збігом із назвою власне подвійних форм, фіксуючи в цих різновидах поліфонічної fugи та варіацій наявність двох тем, але в жодному разі не акт подвоєння базової композиційної структури.

Подвійні форми – це подвоєні (двічі експоновані в нотному запису та часовому розгортанні) дво- й тричастинні форми (*прості й складні*), супроводжувані варіюванням у повторній фазі загальної структури. Додаткове викладення форми, що слідує за її початковим експонуванням, не обмежується знаком репризи, а вимагає повного розгорнутого запису: як правило, обрана для повторення форма вдруге презентується з деякими змінами в музичному матеріалі, що потребує детальної фіксації в нотному тексті.

До подвійних форм (у “строгомому” значенні терміна та його традиційному функціонуванні в теоретичній науці) належать: подвійна П2ф (проста двочастинна) і С2ф (складна двочастинна), подвійна П3ф (проста тричастинна) і С3ф (складна тричастинна). Скорочене позначення цих форм – П2ф×2, С2ф×2; П3ф×2, С3ф×2³.

У музично-теоретичній літературі в найменуванні подвійних форм іноді застосовують перестановку конкретизуючих форм означень, за якої пропонується їх черговість виглядає дещо невпорядкованою, а також малоприсадною для сприйняття на слух⁴. Так, уживаний у підручниках з аналізу вираз “*складна подвійна тричастинна форма*” значною мірою акцентує увагу на класифікаційному статусі структури (у даному разі – на

її складності), аніж на творчо реалізованому її дублюванні. Більш доцільною вважаємо зворотню диспозицію термінологічних означень, а саме – з пріоритетним констатуванням факту подвоєння обраної форми, а вже потім – визначення її “рангу” й чинної кількості частин, як-от: “подвійна складна тричастинна форма”. Така пропозиція слухна щодо творчої інтенції композитора, здійсненої ним на ґрунті усталеної типової структури (назву якої бажано подавати компактно). А також вона ініціює виокремлення підкласу подвійних форм.

Мета подвоєння форми в кожному конкретному випадку може бути різною або й комплексно-багатозначною. Природне пояснення цього дають чотири головні художньо-конструктивні наміри композитора. Доволі поширеною мотивацією є: бажання збільшити розміри музичної композиції шляхом елементарного подвоєння її структури й тим самим ґрунтовно подовжити тривалість невеликого музичного твору, особливо в інструментальній мініатюрі (до прикладу, у численних фортепіанних п’єсах Е. Гріга). В оперній музиці цей же спосіб сприяє масштабному розширенню сцени, тривалішому показу сценічної ситуації (Марш із третьої дії опери “Аїда” Дж. Верді). Інші спонуки до подвоєння форми: потреба повторити втілений нею музичний образ (для кращого його запам’ятовування) або художньо поглибити його, збагачуючи додаткове відтворення форми й змісту новими нюансами. Специфічного сенсу подвоєння форми набуває при наслідуванні в інструментальному творі будови куплетної пісні: початковий виклад форми є її першим “куплетом”, а повторний – другим.

Прикметною особливістю подвійних форм є варіювання, характерне для другого викладення форми⁵. Його можна оцінювати як специфічне художнє надбання й важливий драматургічний фактор подвійних форм, адже протилежне, тобто буквально, “копіювання” форми (і закладеного в ній змісту) – прийом, малоцікавий для слухача. Як художньо-виражальний засіб і невід’ємний драматургічно-смісловий компонент варіювання сприяє динамізації загальної структури і, головне, відсвіжує образну палітру

твору новими деталями й барвами. У такий спосіб принагідно ліквідується статика музичної композиції, яку могло би спровокувати механічне повторення викінченої музичної структури. Утім, як рідкісний виняток трапляються й високохудожні зразки “статичних” подвоєних форм, в яких репродукційна фаза загальної структури є дослівним повторенням початкової (“Вальс метелика” С. Скотта, “Надвечір’я” з “Фантазійних п’єс” Р. Шумана, Вальс *f-moll* Ф. Шопена).

Засоби варіювання в подвійних формах різноманітні, по-різному скомбіновані при повторенні базової структури. До них належать насамперед “декоративні” прийоми: 1) орнаментування мелодії, 2) перегармонізація деяких мелодичних зворотів; 3) фактурно-регістрові зміни (октавне перенесення або й дублювання, “потовщення” мелодії; згущення звукової тканини, ритмічна активізація та фігурування супроводу тощо), 4) динамічне варіювання (стишене відлуння або динамічне підсилення повторюваного матеріалу), 5) темброво-інструментальне перетворення (заміна інструментів соло, інші засади оркестрування). До них долучаються (або й застосовуються самостійно) специфічні власне для подвійних форм способи варіювання – тональні зміни в повторній фазі форми (у тому числі й шляхом транспозиції раніше викладеного матеріалу) і, що особливо прикметне в ній, тематичне оновлення. Останній засіб варіантного розвитку й динамізації загальної форми практикується винятково (або здебільшого) в разі подвоєння тричастинних форм. Здійснене на їх ґрунті тематичне варіювання породжує оригінальні композиційні вирішення, надаючи подвійній тричастинній структурі двозначного вигляду – із наближенням її до форми *рондо*. У переліку засобів варіювання при повторі форми слід назвати й деякі структурні зміни, які, проте, не порушують типології відтворюваної композиційної структури: розширення складових речень, поява зв’язок-переходів і привнесення елементів тематичного розвитку, особливо інтенсивного й показового в зоні генеральної кульмінації подвійної форми.

Подвійні дво- і тричастинні форми – своєрідне відгалуження в загальній систематиці

типових композиційних структур, похідне від взірцево-нормативних, традиційних для класико-романтичної доби музичних форм. Вони не належать до безумовно типових і широко поширених⁶. Проте, незважаючи на їх “специфічність”, їх залюбки застосовували композитори різних епох, починаючи від класиків (Й. Гайдн, В.-А. Моцарт, Л. Бетховен). Період музичного романтизму знаменує справжній розквіт подвійних форм, відкриваючи в цих незвичних і часто творчо трактованих композиційних структурах співзвучні його мистецьким пошукам художньо-сміслові резерви (передусім у творчості Р. Шумана, Ф. Шопена, Ф. Ліста, Й. Брамса). Широко репрезентовані подвійні форми і в західноєвропейській та вітчизняній музиці ХХ ст., зокрема, у творчості композиторів, стилістично споріднених із засадами класико-романтичного формотворення.

Подвійні двочастинні форми не дістали в сучасній теоретичній літературі ґрунтовного й комплексного висвітлення. Здебільшого музикознавці сконцентрували увагу на випадках подвоєння тричастинних структур, а подвоєні двочастинні потрапляли до їх поля зору лише спорадично. В існуючих на вітчизняних теренах підручниках з аналізу ці форми окреслено ескізно, з незначною кількістю зразків. А подеколи вони мають непереконливе (чи експериментальне) тлумачення їх комплексної структури, а тому потребують суттєвих доповнень і навіть коректив⁷. Перспективним і особливо актуальним напрямом у дослідженні подвійних двочастинних форм має стати точне диференціювання їх різновидів – із поділом їх на прості й складні, на власне подвоєні та подвійні. Тож, приклади подвоєння двочастинної форми, досить показово презентовані музикою XVIII–XX ст., викликають нині особливий дослідницький інтерес – як суттєве доповнення до загальної теорії музичних форм, а також як промовистий, художньо вартісний артефакт.

Подвійна *проста двочастинна* форма (умовне скорочення – П2ф×2) – це двічі викладена проста двочастинна форма певного типу (репризна чи безрепризна), супроводжувана варіюванням у повторній фазі загальної структури. Найбільш розповсюджені

варіанти цієї форми: $AB+A_1B_1$, $AB+AB_1$, $AB+A_1B$; $AR+A_1R_{(1)}$. Трапляється завершення цілісно інтегрованої структури кодою, до того ж часом на власному тематичному матеріалі. При повторенні форми варіюванню підлягає будь-яка окрема її частина або обидві разом.

Наявність варіювання відрізняє подвійну двочастинну форму від подвоєної, заснованої на точному відтворенні раніше експонованої форми та її тематичного змісту ($AB+AB$). У зв'язку із цим є підстави диференціювати ефонічно схожі, але різні за класифікаційним сенсом означення: “подвійна” і “подвоєна форма”. У російськомовній теоретичній літературі цим поняттям відповідають терміни “двойная” та “удвоенная”, а до останнього додається альтернативний вислів – “повторенная”.

Зразки подвоєної (повтореної) простої двочастинної форми в інструментальній сфері поодинокі. Здебільшого вони імітують пісенну структуру (два “куплети” з двочастинною будовою) чи звичне для народної музики чергування співу (наспів у пісні до танцю) та інструментального награвання (танцювальний ритурнель), або ж – у поодиноких випадках – обмежуються непретензійним із погляду формотворення повторенням музики, принадної своєю поетичною аурою, любовно виписаним композиторським штрихом, не викликаючи при цьому в слухача претензій щодо надокучливості статичного повтору. Прикладом цього є фортепіанна п'єса С. Скотта “Вальс метелика”, де двічі абсолютно точно зіставлено контрастні розділи *Allegretto* і *Piu mosso (Allegro)*: англійський композитор не зловживає демонструванням креативності у вибудовуванні композиційної структури, натомість чаруючи слухача іншим – пластикою мелодичних вигинів, субтильною пікантністю гармоній і зворушливістю художньо-поетичного образу. У такий самий спосіб сформовано структурну панораму фортепіанного твору “Надвечір'я” (“Увечері”) Р. Шумана, що відкриває фортепіанний цикл його “Фантазійних п'єс”, – $AR+AR$. Услід за точним дворазовим експонуванням П2ф (монотематичної, або розв'язкової чи розвиваючої) з'являється додаткова заключна побудова,

яка в кодальному плані перетворює матеріал початкової теми (A_1)⁸. Витончена романтична п'єса-ноктюрн милує фактурно-арабесковими переливами, ніжно-бентежними настроями, а краса її музики настільки “самодостатня”, що, перебуваючи в стані зачудованого, наче застиглого множення-тривання, сповна компенсує відсутність варіювання й дістає нарешті остаточне своє вивершення в плинно-заспокійливій коді.

Доказом естетичної вартості художньо інтерпретованої подвоєної простої двочастинної форми є Вальс №12 (ор.70 №2) Ф. Шопена. Формотворення цієї ліричної вальсової поеми базується на безпосередньому дублюванні й перевикладенні окремих невеликих частин та “куплетному” повторенні масштабних розділів AA ; BB_1+A ; BB_1 . Очевидна з цієї формули статика в конструюванні форми, проте, сповна “покривається” чарами шопенівського мелодизму, живим подихом варіантної гармонізації, мінливими світлотінями ладових зіставлень. Не дивлячись на буцім примітивно скомпоновану структуру, яка “відступає” в ході сприймання твору на другий план, поетичний дивосвіт Вальсу заворожує. Додаткову та по-своєму імпонуючу “інтригу” створює для слухача відкритий тональний план Вальсу: заявлений на початку форми тужливо-меланхолійний фа мінор невдовзі постувається просвітленим мажорним барвам (*Es-dur* і *As-dur*) та завершенню твору в розквітлому ля-бемоль-мажорі⁹.

Більш оригінально подвоєну двочастинність зреалізував Ф. Шопен у Мазурці *As-dur* (ор. 41) № 4, жанрову панораму якої утворює зіставлення двох танців – вальсоподібного оберека (A) і пружного, ритмічно загостреного мазура (B). Тема мазура з притаманним їй впертим повторенням складових фраз нагадує “приспівковий” за характером інструментальний ритурнель. Дворазовий показ контрастної П2ф подано в Мазурці не поряд, а зі значним віддаленням повторної (“репризної”) фази загальної структури від експозиційної – завдяки широкій вставній побудові біфункційного значення в тактах 32–50 ($8+12$; *c-moll* – *C-dur* → *As-dur*): AB – доповнення-перехід – AB . Завершення мазура наприкінці п'єси обірвано на півслові:

звуки танцю поступово тануть удалині й за-вмирають у безмежжі простору.

У творчості Ф. Шопена подвоєна двочастинна форма трапляється і в ролі будови однієї з частин складнішої за класифікаційним статусом композиційної структури. Такий варіант її застосування ілюструє Ноктюрн *H-dur* (ор. 32) № 1, а саме другий розділ його проміжної двочастинної форми (від двадцятого такту до драматичного завершення твору)¹⁰. Серед двадцяти ноктюрнів композитора цей зразок “нічної пісні” є унікальним – як за індивідуальним, нетиповим композиційним вирішенням, так і за “сюжетним” планом. Образний розвиток твору прямує від тривалого й розкішно кантиленного самовираження ліричного почуття, по вінця наповненого щастям, до несподіваної трагічної розв’язки й “обвалу” в похмуру безнадію сі мінору. Особливість будови сі-мажорного Ноктюрна очевидна за

двома ознаками: 1) масштабною диспропорцією складових етапів композиції (сорок два такти другої частини з додатковим кодальним чотиритактом супроти двадцяти-тактової експозиції – як наслідок подвоєння П2ф у другому розділі форми); 2) наявністю вставного мікрорефрену, що виступає в надрах “сольної” першої частини як ритурнель, а в “дуетній” другій частині – як ініціюючий тематизм другого її періоду “приспів”. Художня цілість “відкритої” за драматургічною логікою форми досягається кількома чинниками: закодованим у ній програмним змістом і наскрізним фабульним розвитком, а в конструктивно-композиційному сенсі – тематичними “перегуками” на віддалі: присутністю ритурнелю в обох розділах форми, як і повторення наприкінці другого розділу каденційного завершення початкового періоду твору. Подамо загальну схему будови Ноктюрна:

Експозиція			Другий розділ		Другий розділ		Кода
A	(зв'язка- <i>rit.</i>)	A	B	C	B	C	
a b	c	a b	a a'	c' b'	a a'	c' b'	
8 (4+4)	4	8 (4 + 4)	10 (4 + 6 ⁺)	11 (4 + 6 ⁺)	10 (4 + 6 ⁺)	11 (4 + 6 ⁺)	4
H	(<i>D opr. п *</i>)	H	Fis dis-gis	gis H	Fis dis-gis	gis H	h

Огляд подвоєної двочастинної форми в музиці романтизму логічно доповнює спадщина Ф. Мендельсона: у творчості німецького композитора ця форма інспірована характерним для його стилю наслідуванням куплетної пісенної структури, яка проектується на будову інструментального твору. Творчим втіленням принципу “куплетного” формотворення, перенесеного в інструментальну сферу, є в його спадщині фортепіанна Фантазія *fis-moll*. Рельєфну структуру п'єси, яка базується на дворазовому експонуванні двочастинної форми, збагачує застосування вступу, сполучної (і розділової водночас) зв'язки та підсумкової коди.

Подвійна проста двочастинна форма мала в музиці XIX–XX ст. різнопланове засто-

сування. У композиторській практиці вона функціонувала здебільшого як самостійна форма твору, лише іноді – як складовий, структурно підпорядкований компонент розбудованої музичної форми. Жанрове коло доволі широке – сцена з опери чи балету, частина сюїтного й сонатного циклу, романтична інструментальна мініатюра лірично-настрійового, пейзажно-живописного або пісенного характеру. В інструментальній сфері її часто репрезентували марш, вальс, мазурка, ноктюрн, прелюдія, інтермецо, арабеска, пісенні за походженням “пісня без слів”, серенада, коліскова, баркарола, а також “безіменна” п'єса. Спектр емоцій – щонайширший: від жанрово-побутової замальовки до інтимно-психологічних звірянь,

* орг. п. – органний пункт.

від життєрадісного *vivace* до протяжного *ляменто*. Особливого дослідницького аспекту й респекту заслуговує здатність подвійної форми виявляти на тлі свого розгортання ознаки інших музичних форм – варіаційної та сонатної (без розробки).

Розглянемо випадки впровадження подвійної простої двочастинної форми у більш масштабні композиційні структури. Зразок застосування П2ф×2 у межах складної тричастинної форми знаходимо у фортепіанному Інтермецо *cis-moll* (ор. 117) Й. Брамса. У цій формі викладено експозицію та репризу п'єси, що втілені композитором у характері лірико-епічної пісні. Стриманий, печально замислений наспів розгортається тут у вигляді двох “куплетів” – зі змінним заспівом (початковий період) і незмінним приспівом (друга частина П2ф). Загальна будова зазначених розділів Інтермецо набуває вигляду АВ+А₁В, двічі демонструючи в послідовності речень контрастної П2ф типу для народнопісенних зразків масштабнотематичну структуру “пари періодичностей” (*aa'+vv'*). Варіювання – на рівні ритмічної активізації супроводу й фактурно-регістрової диспозиції мелодії – проникає навіть у внутрішню структуру “заспіву”, щоразу модифікуючи виклад його речень. Тим більшою понурістю й суворістю віє від статично повторюваного “приспіву”, викладеного в аскетичному октавному дублюванні й еолійських барвах.

Інший приклад структурної проєкції куплетно-варіантної пісні на тло інструментальної композиції – експозиція в межах повільної частини Четвертої симфонії П. Чайковського, написаної в складній тричастинній формі. Алюзію на пісенне формотворення підтверджує назва частини – *Andantino in modo di canzone*. Початковий період слугує сольним заспівом, а друга частина П2ф – хоровим приспівом. Варіювання утвореної на їх сполуці двочастинної безрепризної форми супроводжується більш глибоким перетворенням – змінами динамічними, фактурно-регістровими, темброво-інструментальними й ритмічними (у викладі акомпанементу). Пісенний прообраз цієї симфонічної картини зумовлює при подвоєнні базової двочастинно-куплетної структури

головну “ставку” на модифікацію “заспіву” – АВ+А₁В' (менш помітне втручання у виклад “приспіву” зображено скісним штрихом справа від літери). Але в умовах драматичної симфонії не залишається індивідуальним і “приспів”. Розвиток його виливається у велику зв'язку розробкового характеру, міняючи тональне русло при повторенні форми: замість початкової в частині В модуляції з *Des-dur* у *b-moll* (36 тт.=12+24) постає *Des-dur* – *F-dur* (28 тт.=12+16).

Приклад винахідливого (як і адекватного до жанрової природи твору, що “випромінює” пісенні засади) застосування П2ф×2 у межах проміжної двочастинної форми ілюструє розгорнутий другий розділ живописного фортепіанного Ноктюрна “Женевські дзвони” Ф. Ліста¹¹. Замріяний нічний пейзаж, втілений у звукописній сонорно-дзвонівій акварелі першого розділу композиції, тут поступається місцем натхненній ліричній пісні. Упродовж розгортання розділу *Cantabile con moto* двічі викладено монотематично-розвиткову двочастинну форму (тривалість фаз загальної структури у тактовому вимірі – 62+54), другу частину якої – лірико-експресивний, проіннятий жагою наспів – подано двічі, зі ще більшим емоційним піднесенням: *ARR*₁. Масштабні пропорції структурних побудов першого “куплету” – 16+16+30. Другий “куплет” – *Animato* – “здіймається” октавою вище, дублює мелодію, активізує ритм супроводу, звучить максимально голосно, за вказівкою автора – *con somma passione*. Від позначки *stringendo* мелодичний контур у репродукованій П2ф оновлюється, і висхідний секвенційний розвиток мотивів підводить до генеральної кульмінації всього твору. Для врівноваження загальної композиційної панорами п'єси, де емоційно-смісловою домінантою є другий розділ, дописано коду (двадцять сім тактів), яка повертає тишу нічного пейзажу, з далеким відлунням “женевського передзвону”.

По-своєму унікальний приклад застосування П2ф×2 (репризної) у внутрішній структурі класичного рондо ілюструє фінал *Molto vivace* з клавірної Сонати мі мінор (Ноб XVI/34) Й. Гайдна¹². Увагу привертає

друге проведення рефрену, будову якого можна виразити літерною формулою АВ+В₁А₁. Як бачимо, вона фіксує двофазну структуру й неочікувану закономірність (на кшталт гайднівських “сюрпризів”-вигадок) – дзеркально відображену послідовність частин у “репризній” фазі загальної форми. У наскрізній моториці руху, у грайливій зграйці мотивів та фраз криється виразний пісенно-танцювальний прообраз і навіть типово пісенна послідовність двох розділів у характері “заспіву” (перші вісім тактів експозиційного періоду) й “приспіву” (друга частина П2ф із дев’ятого по вісімнадцятий такт – з ефектом секвентно-розвиткової “середини” й “репризного” тематичного включення). Другий “куплет”, проте, починається з повторення “приспіву” (В₁), підкресленого у своїй стверджувальній сутності динамікою *forte* й ритмічною активізацією “щебетливих” мелодичних інтонацій. У ході “самозахопленого” розгортання він втрачає свою визначальну атрибутику – безумовно точне повторення мелодії та форми, як і

притаманне приспіву утвердження основної тональності. Чотири афектовано повторені низхідні секвентні ланки перетворюють його мелодико-інтонаційний склад, роблячи період більш монолітним і неухильно модулюючим у паралельну тональність Соль мажор. Міняючись місцями, побудови В₁ і А₁ обмінюються навзаєм і логічно-композиційними функціями. “Вольності” свого структурно-функціонального “компаньйона” в межах другого “куплету” виправлятиме “заспів” (А₁): реабілітуючи тональний план викладенням у мі мінорі й навіть здійснюючи невеличкий тематичний синтез¹³. Компенсаторним чинником у заключному А₁ є “репризне” включення (речення *a*²), трансплантоване в цю побудову із частини В. У такий спосіб – через відтворення тональної логіки початкової форми АВ, як і “репризного” її обрамлення, – встановлюється прихована подібність між експозиційною та повторною фазами загальної структури. Відобразимо композиційну особливість аналізованого прикладу лаконічною схемою:

A	B	+	B ₁	A ₁
8 (4 + 4)	10 (4 + 6)		10 (4 + 6)	8 (4 + 4)
<i>a a</i> ¹	<i>b(r) a</i> ²		<i>b b</i> ¹	<i>a a</i> ²
<i>e-moll e → G</i>	<i>e-moll</i>		<i>e → G</i>	<i>e-moll</i>

Можливість “прилаштування” подвійної двочастинної форми до одного з етапів масштабної композиційної структури не оминули увагою і композитори ХХ ст. У творчості П. Гіндеміта реалізацію цього заходу ілюструють, зокрема, деякі інструментальні композиції. Так, у його фортепіанному ескізі “Вступ і наспів” (№ 8 із циклу “Фортепіанна музика” ор. 37 № 11), написаному в складній двочастинній формі, П2ф×2 фігурує в другому – “пісенному” – розділі. Упродовж розгортання “наспіву” двічі зіставлено контрастно оформлені побудови: *Lied, sehr zart und ruhig* і більш рухлива й компактна *Bewegter*. Подані вдруге, вони суттєво видозмінюються у фактурному плануванні, тональному освітленні та інтонаційному параметрі. Початок повторених побудов

дбайливо зазначений у тексті: *Wieder langsam i Etwas fließend*. У п’єсі “Бостон” із фортепіанної сюїти “1922” подвійну просту двочастинну форму закладено в основу масштабного першого розділу, де складові частини безрепризної П2ф різняться за темпом і характером інтерпретації вальсового образу: спочатку *Allegro*, а потім *Langsames Walzertempo*. Повторення форми супроводжують тональні, регістрово-теситурні (А₁), структурні та інтонаційні зміни (В₁), тобто застосування всього арсеналу варіативних засобів, які можливі у творі для “монотембрового” інструменту. Сама ж подвійна форма оточена “кільцем” – вступним *Tempo rubato* та його видозміненим відображенням у фрагменті *Im Anfangszeitmaß*.

* * *

У значенні самостійної форми твору подвійна проста двочастинна форма вперше трапляється, ймовірно, у творчості Л. Бетховена. Прикладом творчого втілення в класичній музиці П2ф×2 саме в такій її ролі є повільна частина фортепіанної сонати № 26, так званої “Прощальної”. Проникливо ліричне, з глибоко тамованими інтонаціями плачу-зітхання *Andante espressivo* (під назвою “Розлука”) містить дворазовий виклад контрастної двочастинної форми, повтореної із суттєвими тональними змінами в обох її частинах: А (*c-moll*) В (*G-g*) – А₁ (*f-moll*) В₁ (*F-f-c-Es*). Потреба застосування такої форми зумовлена психологічним змістом музики – зіставленням настрою глибокого страждання (мінор) і світлого спогаду чи надії (мажор). Дві часові площини, як і два протилежні емоційні плани, підкреслено повторенням, але вдруге – на значно вищому теситурному рівні, що експресивно загострює образно-смыслову антиномію. Логіка тонального розвитку Анданте (*c-moll* → *Es-dur*) разом із кінцевою зв'язкою-переходом веде через *attacca* до мі-бемоль-мажорного фіналу.

Розглянемо зразки подвійної двочастинної форми за градацією та ступенем активізації варіантних перетворень при повторенні форми.

Найбільш елементарний спосіб подвоєння П2ф із варіюванням повторної стадії загальної структури – регістрове перенесення репродукованого матеріалу, за умов повного збереження масштабу, фактурного оформлення та інтонаційного змісту тематичних побудов. Цей нескладний прийом застосовують, зокрема, в мініатюрних композиціях, адресованих дитячій аудиторії, юним виконавцям. Такий підхід до формотворення у п'єсах навчально-педагогічного репертуару має навчально-методичну мету – повторення призвичаює до ширшого виконавського “дихання” та інтерпретаційного вибудовування музичної форми, а октавно-регістрові перенесення – до відчуття виражальних якостей музичних регістрів та їх контрастних зіставлень. Як приклад, перша з “Двох п'єс на словацькі народні теми” Е. Сухоня – крихітна сімнадцяти-

тактова фортепіанна “пісня”. Безрепризна П2ф як перший “куплет”, що утворений в експозиції п'єси фольклорною за походженням “парою періодичностей” (*aa'*, *vv'*), повторюється, причому в другому “куплеті” обидва речення цієї форми “цитовано” октавою вище та з незначним посиленням гучності.

Маленький оперний шедевр – Марш із третьої дії “Аїди” Дж. Верді – зразок П2ф×2 із колоритним тонально-транспозиційним і динамічним варіюванням, але без жодного порушення інтонаційного змісту й структури повторюваних побудов. Сцена змальовує парадний хід переможців-египтян, досягаючи вершини в третій чверті загальної форми, у наближенні до точки “золотого перетину”. Початковий період повтореної репризної П2ф знаменує кульмінацію дійства – раптовим тональним зсувом із Ля-бемоль-мажору в сі мажор, яскравим зблиском потужного *fortissimo* і теситурним піднесенням (на збільшену секунду вище). Малий оркестр на сцені – зі спеціально сконструйованими “египетськими” трубами – посилює своїми туттійними резервами ошатну феєрію святково-урочистого маршу. “Подвоєний час” форми вдало розкриває зміст мініатюрної композиції, роблячи її більш презентабельною та драматургічно-дієвою в широкій панорамі масової оперної сцени.

Відносно нескладним варіантним перетворенням у репродукційній фазі П2ф×2 послуговується Ф. Мендельсон, komponуючи “Пісню без слів” *fis-moll* № 32. На обширі сорока восьми “пісень без слів” ця мініатюра особливо показова як щиросердечна інструментальна лірика, напоєна мелодичними соками та пластичним “формообразом” жанрово-побутової пісні. Композитор наслідує у п'єсі ліричну серенаду – жагуче пристрасну в наспівній мелодиці, підтримувану рухливо-трепетним “гітарним” акомпанементом. Після інструментального вступу звучить перший “куплет” любовної серенади – соло із супроводом (контрастна П2ф зразка АВ); услід за ним – другий “куплет” у “дуетному” виконанні (А₁В₁), більш експресивний і насичений за фактурою. При повторенні форми поряд із застосованою терцією “второю” (дуетний спів) викорис-

тано тональне оновлення: частина В, що звучала раніше в Ля мажорі, набуває в В₁ мінорного забарвлення і субдомінантового ухилу (*h-moll* з опорою на нестійкий домінантовий бас), а також масштабного скорочення, укладаючись – замість трьох речень – у лаконічний період повторної будови *aa'*. У заключній коді відлунює тема початкового періоду з виразним на неї натяком – через цитований гармонічний план теми, але без реальної мелодії.

Схожу ситуацію виявляє будова “Утіхи” (“*Consolation*”) № 5 Ф. Ліста, де автор подвоює П2ф, утворену з двох періодів, що зіставлені контрастно – як “соло” й “дуєт” – АВ+АВ₁. Крім тонально-регістрового варіювання в другому “дуєтному” періоді (В₁), композитор вживає доволі широку та інтонаційно оновлену коду (повтор, замкнений контрастом). Присутність цієї коди зовні ускладнює тематичний ритм та архітектоніку п’єси, але не завуальовує в ній наявності двох варіантних “куплетів”, а з тим і доречно застосованого пісенного формотворення в лоні інструментальної мініатюри.

Логічним продовженням ідеї варіювання у подвійній простій двочастинній формі є підключення до тонального й фактурно-регістрового перетворення змін мелодико-інтонаційних, подеколи й структурних – бодай із незначним “нарощуванням” масштабних пропорцій (здебільшого шляхом розширення вдруге повторюваних речень). Простим прикладом зазначеного способу є фортепіанна п’єса “Контрасти” Д. Кабалевського. Мініатюру побудовано на дворазовому контрастному зіставленні розділів *Andante cantabile* і *Marcato e ritmico*: пасторальний образ (з імпровізаційними “свирільними” послівками в *H-dur*) різко змінюється на похмуро карбований “маршик” (*h-moll*). Удруге пасторальний епізод оновлюється інтонаційно, має додаткові інтонаційні паростки (варіантні мотиви), унаслідок чого об’ємно розширюється, наче “проростає” в художньому просторі та в реальному часі музичної оповіді. Та зловісний марш (*es-h*) спиняє цей розлив лірики своєю жорсткою гримасою, стрімким зростанням гучності й категоричним проголошенням.

Досить нетрафаретний підхід до тема-

тичних пермутацій у параметрах подвійної П2ф пропонує сучасний прибалтійський композитор Ю. Тамверк у першій п’єсі з фортепіанного циклу “Три арабески”. Як і в попередньому прикладі, вибір зазначеної форми зумовлений поетичною програмою зовсім не “арабескового” стибу – замість очікуваних ніжно-переливчастих чи вибагливих фактурно-інтонаційних візерунків натрапляємо на психологічно загострену сценку, в якій двічі зіштовхуються нестримний поспіх (перший образ) і застигло-статична лірична медитація (другий образ). Переосмислений жанровий характер п’єси афішує вже початкова тема А – своїм *Prestissimo con fuoco*, низкою уривчастих однотактових мотивів-імпульсів у шістнадцятковому русі та графічними октавними “розчерками” на чистому “аркуші” незаповненої звукової тканини. Арабесковий орнамент ідентифікується хіба що на рівні інтонаційно “витканого” полотна – у численних репетитивних (як нав’язлива персервація) повторах дрібних побудов, їх кружлянні на місці та комбінаторних перестановках. Химерно “арабесковим” є і нерегулярно-змінний метроритм п’єси, який частково врівноважується лише у *quasi-вальсовій*, хвилююче ліричній темі В (розмір $\frac{5}{4}$). Зовні будова цього твору має традиційний вигляд – АВ+А₁В₁. Але дивними в ній є два моменти: 1) епізодичне вкраплення в розділ В сторонніх тематичних мікроставок, які цитують окремі репліки з частини А; 2) ефект дзеркального відображення в послідовності внутрішніх побудов у частині А₁, що помітно модифікує її структуру. Варіювання при повторенні В₁ впливає на його скорочення й на відсутність “втручання” *con fuoco* в його структуру та смислове поле. Заворожено застиглий стан чи то мрії, чи то протрації завершує твір, останні звуки якого повільно розчиняються в тиші та ефемерній прозорості високого регістру.

Українська рідкісна для подвійної простої двочастинної форми тематичне варіювання в повторній фазі загальної структури унаочнює живописна фортепіанна п’єса “На Валленштадському озері” Ф. Ліста (№ 2 з першої частини збірки “Роки мандрів: Швейцарія”). Жанровий характер цієї міні-

атюри, написаної на кшталт баркароли, дозволяє композиторові розгорнути в ній два пісенні куплети, останній з яких подано із суттєвим інтонаційним оновленням у другій частині властивої йому П2ф. Із цього виникає доволі динамічна структура АВ + АС (інтонаційно перетворене В), яка сягає апогею лірично-екстатичного вислову в заключному періоді всієї форми. Уподібнення В і С досягається спільною ритмічною організацією, напрямком руху ласкаво-пестливих, замріяних мелодичних фраз і навіть фактом аналогічного розширення кульмінаційної зони, з тривалим у ній відтягуванням кінцевого кадансового розв'язання в заключну тоніку. Безумовно, вагомим фактором об'єднання всіх розділів п'єси є наскрізно проведений моноритмічний супровід. Він має виразне баркарольне походження, імітуючи рівномірний плескіт хвильок, рухому веселку світлових переливів на струмливій воді. Статичний за ритмом, але трепетний у змінах гармоній акомпанемент підтримує безтурботно й натхненно ширяючу мелодію, яка при кожному повторенні оновлюється: тема А виступає в трьох варіантах (двічі – через подвійний період експозиції AA_1), а наспів частини В набуває варіантного “проростання” в побудові С. Десятитактова кода переносить фігураційне тло на поверхню, де воно “розсипається” веселковими бризками.

Подібний спосіб тематичного оновлення при повторенні П2ф в панорамі подвійної двочастинної структури ілюструє “Серенада” з фортепіанної сюїти О. Бородіна, відома у виконавській практиці в перекладенні Я. Хейфеца для скрипки з фортепіано. У структурі твору, схему якої відображає формула $AB+A_1C$, при втіленні другого “куплету” застосовано більш радикальне перетворення тематичного змісту – побудову В композитор замінює іншою за інтонаційним матеріалом, але з “озиранням” у ній на властиві початковому В тематичні деталі – тонічний органний пункт, синкопований ритм і вкраплення характерних темпераментно рухливих (ніби іспанських за характером) мотивних поспівок. Шість тактів коди ідентично відображають матеріал вступу, творячи бажану для форми п'єси образно-тематичну “рамку”.

Значно складнішу версію тематичного оформлення подвійної П2ф презентує фортепіанна “Серенада” (тв. 37 № 3) М. Лисенка, яка вражає незбагненними чарами щирого мелодизму, ліричного сентименталізму й благородної ошатності. Оригінальності художньому вирішенню п'єси надає тематичне варіювання, яке здійснюється не лише в лоні повторюваної форми, але й за її межами – в “додатку” до неї. Тематичний план твору, як і супутня структурним розділам тональна організація, не вкладається в жодну з відомих композиційних структур, претендуючи на індивідуальність композиційного оформлення, доволі проблематичного для аналітичного дослідження. Послідовність структурно завершених і тематично рельєфних побудов “Серенади”, а саме – $ABCAB_1D$, вимагає відповідного групування, яке може бути здійснене поліваріантно, як приміром: 1) тричастинність на кшталт С3ф $AB-C-AB_1+$ кода (D), 2) подвоєна двочастинність $AB+(C)-AB_1+(D)$, 3) подвоєна проста безрепризна тричастинна форма $ABC+AB_1D$ ¹⁴. Перша версія більш традиційна, проте прогнозоване для такої форми контрастне *Trio*, оточене двочастинними крайніми розділами, не має виокремлення з боку ладу чи нової тональності: *b-moll* центрального фрагмента лише підтверджує кінцевий тональний пункт усіх попередніх побудов, викладених як модулюючий із *Des-dur* у паралельну тональність період. Окрім того, фактурний виклад С із характерною вальсовою формулою об'єднує його з частиною В. З огляду на пісенний прототип п'єси, будову її доцільно трактувати як куплетно-варіантну, де за обома двочастинними куплетами слідує розгорнуте й самостійне доповнення в характері “приспіву” чи радше “танцювальної” інструментальної перегри. Отже, експозицію п'єси, написану в П2ф, складатимуть три частини: А (*Con moto, Des-b*) – шістнадцятитактовий квадратний період повторної будови, В (*Meno mosso*, з “вібруванням” паралельних тональностей і закінченням у *b-moll*) – оригінально трактований період (12+8+8) з ескізними тематичними вставками-відлуннями в першому реченні та внутрішнім доповненням (останній восьмитакт на тонічному орган-

ному пункті); *C (a tempo, b-moll)* – ефектний вальсовий додаток-ритурнель (квадратний період із реченнями $a+a'$). Пауза й позначення *Tempo I* відокремлює попередню фазу форми від її варійованого повторення, освіженого регістровим перенесенням і октавним подвоєнням повноводної мелодії у V_1 та появою нового танцювального ритурнелю (*Tranquillo*, період із трьох речень abb' на тоніці *Des-dur*) – тепер уже для утвердження основної тональності й ефектного завершення всього твору.

На перетині подвійного періоду й подвійної простої двочастинної форми сформовано композиційну будову п'єси “Пісня бойка” із фортепіанного циклу “В Карпатах” М. Скорика. Цей мініатюрний фортепіанний твір – чудова пейзажна акварель. У ній наче дихає та вібрує простір гірських краєвидів, сповнений шепоту, переливчастих голосів потоку, вітру й шумовиння лісу. В обіймах сонорної животрепетної веселки лунає наспів – усього два куплети, інтонаційний зміст та будова яких ідентичні. Схематичне вираження композиційного плану таке – $aV+a_1V_1$. Куплети “бойківської співанки” (V і V_1) викладені у вигляді періоду неповторної будови – зі структурою підсумовування в першому реченні й періодичністю – в другому. Перший куплет інтонується потужно – в динаміці *forte*, з октавним дублюванням мелодії, опертої на широко розгорнуте й глибоко вируюче фігураційне тло. Друге проведення наспіву чути ніби здаля – у максимальному стишенні гучності, одноголосому інтонуванні мелодії, у значному теситурному піднесенні імпресійно вібруючого супроводу. Так унаочнено ідею варіювання на тлі подвоєної форми, збагаченої тонкими й барвистими нюансами перегармонізації повторюваних тематичних побудов. Обом фазам загальної структури передуює шеститактовий вступ яскраво колористичного характеру. У ньому немов лунає голос трембіти – поклик, що здіймається вгору до мережаного мерехтіння тремолоючого тла. Саме ця вступна і вдруге повторювана в центрі п'єси побудова спричиняє ускладнення загальної структури, в якій подвійний період “переростає” себе, ескізно проектує подвоєну двочастинність.

* * *

На тлі подвійної простої двочастинної форми, оснащеної варіюванням повтореної композиційної структури, можуть простежуватися типологічні ознаки інших музичних форм, передусім сонатної та варіацій. Паралель *подвійна двочастинна – сонатна форма* можлива за двох обставин. По-перше, прогнозована в надрах $P2ф \times 2$ сонатна форма має бути двостадійною (без розробки), щоби виникло враження синхронізації її експозиції та суміжної з нею репризи з двома фазами подвійної форми відповідно. У такій ситуації її експозиція та реприза зіставлятимуть головну й побічну партії поряд – згідно з тісним “стикуванням” двох частин у $P2ф$. По-друге, аюзію на “сонатність” у подвійній двочастинній формі утворить наскрізно-динамічна й результативно-підсумовуюча тональна організація, яка відобразатиме показово сонатну тональну логіку: початкове тональне протиставлення частин (ніби “партій”), а при повторенні форми – їх синтезування, об'єднання під “крилом” основної тональності. Для ідентифікації цього сонатного параметра достатньо простежити за тональним викладом другої частини $P2ф$: якщо в експозиційній фазі подвійної форми вона викладатиметься в тональності доміанти або паралелі (у мінорному творі), а в репродукційній – в основній (чи в однойменній), то її можна трактувати як еквівалент побічної партії, аргументуючи на цій підставі вагому сонатну ознаку.

Подвійна проста двочастинна форма із сонатним показником у тональному плані трапляється ще у Ф. Мендельсона. Показовим твором є “Пісня без слів” *fis-moll* № 32. Другий тематичний період, що викладений в експозиції п'єси в паралельній тональності *A-dur*, при повторенні $P2ф$, тобто в “репризі”, подано незвично, зі зміною ладу – в *h-moll*. Очікуваного синтезу, як бачимо, немає, але *h-moll* відносно *fis-moll* дає субдомінантовий ухил, доволі типовий для динамізованих сонатних реприз. “Прицілом” на основну тональність у цій же темі є наполегливо повторюваний домінантовий органний пункт, тобто *fis* – як передбачення кінцевої тоніки композиції.

На тлі контрастної взаємодії та поєднання двох образів сонатний тональний план більш відверто виявляє себе в численних фортепіанних прелюдях А. Лядова. Так, Прелюдія IV (ор. 47) містить дворазове зіставлення тужливо-пасторального епізоду *Lamentoso* (A) і політно-вальсового *Più mosso* (B), які тонально співвідносяться цілком звично для сонатної конструкції: спочатку *e-moll* і *H-dur* (тоніко-домінантове проти-ставлення), потім – *e-moll* та *E-dur* (зведення до спільного тонального центру). У “репрізній” фазі, відокремленій від “експозиції” одноголосною зв’язкою-переходом, умовну головну партію (A₁) розширено, де вона виспівує свою печаль у спадних мотивах. Схожу тональну концепцію демонструє одна з найвишуканіших ліричних мініатюр композитора – Прелюдія *h-moll* (ор. 11), пронизана тріольним коливальним акомпанементом до елеґійно-журливої кантилени. Тематичний план п’єси формує зіставлення двох різних мелодичних побудов, перша з яких має печально-спадне спрямування, а друга – трепетно-висхідне, сповнене надії та емоційного піднесення. Тема A (період повторної будови) модулює в тональність натуральної домінанти, готуючи виклад “побічної” теми у *fis-moll*. Після широкої імпровізаційної та ладово просвітленої зв’язки з появою *a tempo* встановлюється репріза, де обидві теми “споріднюються” в лоні спільної тональності *h-moll*.

За зразком тональної організації першої із зазначених прелюдій А. Лядова схожий експеримент здійснив свого часу Ф. Шопен у Ноктюрні *e-moll* (ор. 72) № 1, де натрапляємо на аналогічні тональні перипетії у взаємодії двох тем. Елеґійна, подеколи й лірично-експресивна за настроєм п’єса наслідує куплетно-варіантну пісню, вкотре майстерно транскрибовану композитором в інструментальній версії. Знову зауважуємо спаровану послідовність сольного “заспіву” (A) і дуєтного “приспіву” (B), об’єднаних під “куполлом” двох куплетів: AB + A₁B₁. Широко розвинутий кантиленний “заспів” наскрізно, упродовж розгортання всього твору, видозмінюється при повторенні (виразово-експресивно орнаментується в кожному “реченні” складного періоду),

набуваючи щоразу палкішого печально-патетичного вислову, а блаженно-заспокійливий “приспів” – у згоді зі своєю роллю – залишається незмінним у побудові та інтонаційному складі, змінюючи лише тональність. Тональні співвідношення цих тем – явно сонатного походження: *e-moll* і *H-dur* в експозиційній фазі форми, а в репрізній – *e-moll* та *E-dur*. Смысловое виокремлення кожної теми, обличчя якої індивідуальне та за емоційно-психологічним станом полемізує із суміжною темою, нагадує антиномію двох образних сфер, часто втілюваних під “рубрикою” головної та побічної партій сонатної форми, зокрема, в концептуальному баченні її романтиками. Тож, припустимо, що загальна будова Ноктюрна переростає композиційну “пропозицію” подвійної двочастинної форми, переносючи свій концепційний сенс на вищий рівень – сонатний¹⁵. Результатом є виникнення своєрідної мішаної форми – сонатно-куплетної.

“Натяк” на варіації в подвійній двочастинній формі є наслідком притаманного їй варіювання в репродукційній фазі структури, особливо, якщо видозміна стосується обох частин повтореної П2ф. При цьому до процедури подвоєння значною мірою надаються такі різновиди двочастинної форми, як контрастна, репріззна з включенням та варіантна. Декоративні перетворення, які не порушуватимуть структуру та інтонаційний зміст повтореної форми, накреслюють образ орнаментально-фігураційних варіацій. Докоріннішим змінам супутня варіантна складова в різноманітних її проявах – у техніці інтонаційного “проростання”, суттєвій перегармонізації мелодичних побудов, упровадженні підголоскової поліфонії, зміні тонально-гармонічної логіки та масштабних пропорцій повторюваних розділів.

Припустимо, що “ріст” варіацій на тлі подвоєння форми увиразнить її подовження, наприклад, через потроєння¹⁶. Такі випадки в композиторській практиці трапляються зрідка. Проте й за цих обставин загальна композиція не втрачає живильної першооснови пісні, що її ініціює, виправдовуючи давню назву повторюваної в ній П2ф – “пісенна форма”.

З більшою очевидністю варіаційний план декларується нетиповою потрібною дво-частинною формою, яка є пролонгованим варіантом структурно-композиційного алгоритму подвоєної форми. Украй рідкісне застосування такої П2Ф×3 покликане відтворити тристадійною її структурою ознаки куплетно-варіаційної чи куплетно-варіантної форми – більш послідовно й розлого, ніж це можливо в межах подвійної форми. Отже, ідея варіювання пісенних куплетів, перенесених в інструментальну сферу, реалізується цілком доказово¹⁷. Яскравим прикладом цього є фортепіанна “Колискова” українського композитора В. Барабашова. У ній після чотиритактового вступу розгортаються три пісенні куплети (AB+A₁B+A₂B), в яких щоразу оновлюється заспів (період із “парою періодичностей”), але незмінним є приспів (семитактова побудова із заколисуючим акомпанементом на тонічному органному пункті й повторенням мелодичної поспівки, що наче інтонує журливе “спи, дитино, люлі”). Те, що “приспів” у п’єсі не є інтонаційно контрастним “заспіву”, не завадить сприйняти його за другу частину П2Ф, бо композитор зумисне вирізняє його іншим, “гойдальним” супроводом і поданням завжди в основній тональності *g-moll* – на відміну від тонально оновленого “заспіву” в другому й третьому куплетах, викладеного там у *c-moll*. Після зрушення темпу в другому й третьому куплетах (*Piu mosso*) останнє проведення приспіву, згідно з позначенням а *tempo*, повертає плинне *Lento* першого куплету й має незначне розширення – з бітонально інкрустованим у каденції делікатним годинниковим “боєм” чи тихеньким зозульчиним “ку-ку”.

Абрис куплетно-варіантної форми з трьох куплетів цікаво вимальовується на тлі потрібної дво-частинної форми Ноктюрна *Des-dur* (op. 27) № 2 Ф. Шопена. Будова твору унікальна, принаймні на просторах ноктюрнових композицій автора, й наближується до індивідуально-неповторних форм у його творчості. Зовнішній вигляд фактурно-мелодичного оформлення двох контрастних тем Ноктюрна нагадує пісенну константу – чергування сольного заспіву (*dolce* A) з дуєтним приспівом (*espressivo* B). Спостере-

ження за наскрізною взаємодією втілених у них образних сфер – світлої, чарівно цнотливої, лірично одухотвореної, схвильовано-пристрасної, болісно печальної – мимоволі породжує відчуття прихованого “сюжету” в художньо-поетичному змісті твору, а також присутності форми другого плану – сонатної (без розробки). У ході надзвичайно плинного, максимально зв’язного розгортання структури AB-A₁B₁-A₂B₂+Кода (шістнадцять тактів) перша – мажорна – тема витончено орнаментується (на кшталт шопенівського інструментального *bel canto*), зберігаючи незайманою свою форму й тональність (*Des-dur*). І лише за третім проведенням (A₂) вона виростає до *con grandezza*, втрачає свою тональну автономію, змінюючи тональне річище (*Des-Ges-es*) і “линує” до другої – мінорної – теми. А та, переживаючи попередньо складні тональні перетворення (*b-es-des* у B; *A-cis* у B₁), вдячно приймає її в свої “обійми”, переймаючи не лише її тональність (промовиста модуляція *es*→*Des*), але й початкову мелодичну поспівку, підкреслену тут паралельними секстами *appassionato*. Синтез тональний та інтонаційний (сплав мотивів у мелодичній горизонталі) у заключному “дуєті” – результат глибинної сонатної ідеї, що “проросла” крізь варіантно-куплетну структуру. Вона привнесла свій смисловий потенціал у поетичну фабулу Ноктюрна, яка переповіла без будь-яких слів (у буквальному розумінні) текст “нічної пісні” – хвилюючу історію вибраного єднання двох смислових нюансів¹⁸.

Пошук зразків подвоєної дво-частинної форми може бути продовженим, до того ж із небезпідставним прогнозуванням у творчості українських композиторів, плідно заангажованих інтерпретацією національних фольклорних джерел. На цій основі до корпусу П2Ф×2 долучаться музичні композиції, засновані на характерному для народної музики чергуванні пісні й танцю, на втіленні заспівно-приспівної пісенної структури чи, можливо, й смислового “діалозі” контрастних суміжних побудов у динамічно накресленій антиномічній їх сув’язі.

Подальша перспектива в дослідженні подвійних форм – вихід на широку магістраль подвоєних складних дво-частинних форм.

На цій малосходженій дослідниками дорозі відкритуться шедеври світової музики – фінал Сонати № 31 Л. Бетховена, Вальс *a-moll* і Друга балада Ф. Шопена, фортепіанний Ноктюрн П. Чайковського. Горизонти пошукового шляху необмежені, але чекають бодай тимчасового окреслення й конкретизації. За видимою межею з'являться, напевно, нові незвідані обрії – як ширяться невпинно у вселенському просторі й часі невмируща хода Музики.

¹ У “бригадному” підручнику “Музыкальная форма”, колегіально створеному представниками ленінградської теоретичної школи (вихідні дані книги – у примітці 4), професор Ю. Тюлін називає масштабні розділи подвоєної форми “експозицією” і “репризою”. Ці зрозумілі, але тривіальні щодо подвійних форм вирази можна б експлікувати, наприклад, як “експозиційну” та “репризну” фази чи стадії загальної форми, або інакше: *експозиційну й репродукційну* (тобто відтворювальну) фази, *експонуючу та репродукуючу* стадії. У ході розгляду подвійних форм неповнота застосованого терміна “реприза” ставить музикознавцеві “пастку”, змушуючи подеколи констатувати – у разі суттєвого тонального й структурно-тематичного перетворення повтореної форми – відсутність “характеру репризи” (див. його коментар до фіналу сонати № 31 Л. Бетховена).

² Насамперед слід зазначити суттєву розбіжність у тлумаченні так званого *складного* періоду. Серед численних публікацій навчально-методичного спрямування, що виявляють різну позицію теоретиків у розумінні властивості цій формі складності, назвемо, до прикладу, найновіші підручники з аналізу: *Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Издание второе, исправленное.* – СПб., 2001; *Бонфельд М. Анализ музыкальных произведений: Структуры тональной музыки. Учебное пособие: В 2 ч.* – М., 2003. – Ч. 1.

³ Пропоновані нами позначення умовні, придатні для лаконічної письмової фіксації подвійної форми, але вони не відображають притаманного їй варіювання.

⁴ У такому вельми комплікованому варіанті назви подвійних форм подано в згаданому вище “бригадному” підручнику: *Тюлин Ю., Бершадская Т., Пустыльник И., Пэн А., Тер-Мартirosян Т., Шнитке А. Музыкальная форма. Учебник.* – М., 1974. – С. 167–172. (Задля стислості посилання на це джерело надалі вказуватимемо лише авторство Тюліна Ю. – провідного автора й редактора цього видання.)

⁵ Представник московської теоретичної школи Моріс Бонфельд вирізняє в ході розгортання подвійних форм етапи *викладення й перевикладення* початкової форми, останній з яких може бути точним або видозміненим (варіюваним).

⁶ До визнання подвійних форм нетиповими схиляється й М. Бонфельд. Він класифікує ці форми

(зокрема прості) як “особливі різновиди дво- і тричастинних форм”, а деякі їх зразки, для яких характерне докорінне перетворення початкового матеріалу при повторенні форми, називає рідкісним винятком: “В силу нетипичности они не имеют специально обозначающего их термина” (див.: *Бонфельд М. Зазнач. праця.* – С. 35–38).

⁷ З-поміж широкоживаних у навчальному процесі посібників з аналізу музичних творів жодним чином не відображають проблематики подвійних форм (насамперед двочастинних) підручники І. Способіна, С. Скребкова, В. Задерацького, а також популярний нині посібник Л. Мазеля “Строение музыкальных произведений”. Винятком є згадуваний раніше підручник ленінградських теоретиків (під редакцією Ю. Тюліна), в якому знайдемо не лише розрізнені згадки про цей підклас форм, але й відповідні за змістом комплексні параграфи й розділи. З великою різницею в часі (більш ніж три десятиліття потому) доповненням до нього стали посібники В. Холопової та М. Бонфельда. Позитивом у них є спроба виокремити подвоєну просту двочастинну форму, яку Ю. Тюлін розглядав поряд із С2ф×2 – під однією рубрикою. Кількість аналізованих зразків П2ф×2, однак, мізерна – заледве дев'ять: до семи “тюлінівських” знахідок подвоєної двочастинності (чотири з них подано зі схемами), у тому числі й спірних щодо визначення їх структурно-класифікаційного статусу, додано два нових зразки в М. Бонфельда (а попередні, на подив, ним проігноровані або замовчувані). Три інші приклади П2ф×2, пропоновані В. Холоповою як приклади підключення варіаційного розвитку до процесу викладення подвійної двочастинної форми, можна віднести радше до ситуації, за якої подвоєння здійснюється в середині самої форми – зокрема, шляхом дворазової презентації обох її періодів. Тут її бачення подвійної двочастинної форми виразно кореспондує до тези М. Бонфельда, згідно з якою одним із варіантів подвоєння П2ф проголошено почергове повторення її частин на кшталт АА1+ВВ1. Вважаємо такий підхід надуманим, оскільки “внутрішнє” подвоєння складових частин простої форми, що не виходить за межі однофазного експонування її структури, – явище доволі розповсюджене, навіть традиційне, яке не має стосунку до виникнення похідної, новоутвореної композиційної структури – власне подвійної. Тож, під час подальшого розгляду подвійних форм дотримуватимемося думки про обов'язковий для них доскрізний порядок у послідовності частин при повторенні форми.

⁸ Версію тлумачення будови цієї п'єси як подвійної тричастинної форми зразка АВАВА1, яку спостерігаємо, зокрема, у В. Цуккермана, не вважаємо переконливою: цьому суперечить насамперед демонстративна цезура після першого В (із “завмиранням серця” від поетичного захвату від щойно “виспіваного”), відокремлюючи початковий виклад П2ф від її точного повторення, а по-друге, виразне відокремлення заключного розділу, тим паче з інтонаційною видозміною матеріалу А, що в другій репризі

ПЗф×2 є радше винятком, а не закономірністю. Зазвичай глибшому перетворенню підлягає середнє, а не крайнє, завершальне А подвійної тричастинної форми, яке мало б “стабілізувати” її хвилеподібно-висхідний, “доцентровий” драматургічний план.

⁹“Відкриті” за властивою їм тональною драматургією численні твори Ф. Шопена – загадка, яка ще чекає свого програмно-сміслового витлумачення й ґрунтового теоретичного опису.

¹⁰Нетрафаретна будова Ноктюрна (ор. 32) № 1 Ф. Шопена спричинила цілковито різні аналітичні її тлумачення. Так, музикознавець В. Холопова вбачає у творі ознаки простої двочастинної форми (див.: Холопова В. Зазнач. праця. – С. 68). Таку концепцію можна пояснити хіба що з огляду на присутність тематичного включення при завершенні другого розділу п’єси, властивого репризній П2ф, але не враховує його реальної часової тривалості, як і присутності в ньому виразно двочастинного структурного оформлення, на порядок вищого за другий період П2ф. Інший підхід до пояснення будови Ноктюрна містить підручник “Аналіз музикальних произведений. Сложные формы” В. Цуккермана (М., 1984). Спочатку автор аргументує наявність в архітектоніці твору ознак складної двочастинної форми – на підставі буцім тричастинної будови експозиції (8+4+8), потім подає протилежне витлумачення – як двочастинної простої. А в кінці висловлених міркувань схиляється до думки про неоднозначність форми, яка має бути визнана радше як проміжна (див. С. 193 згаданого підручника). Визнаючи саме цю рекомендацію слушною, обґрунтовуємо її інакше: композиційно-структурною перевагою не першої частини, а саме другої. Отже, схема, подана нами в тексті допису, фіксує в експозиції Ноктюрна подвоєний період, повторення якого відокремлюється вставкою-ритурнелем, а в другому розділі – контрастну П2ф.

¹¹Докладніший аналіз цього твору див.: *Анікієнко Л.* Проблеми музичних форм: проміжні форми // Студії мистецтвознавчі. – 2003. – Ч. 4. – С. 15.

¹²Йдеться про приклад із підручника з аналізу М. Бонфельда, але тлумачення форми полемізуватиме з пропонованою музикознавцем аналітичною версією цього оригінального зразка П2ф×2.

¹³“Мила оздобинка” музики аналізованого фрагмента захована в дивовижних перипетіях його інтонаційного змісту, зокрема в дзеркальних перестановках, взаємозапозиченнях внутрішніх побудов між А і В та пластичних варіантних перетвореннях мелодичних фраз. Недарма Й. Гайдн узяв увесь рефрен у знаки реприз, мабуть, з метою закріплення в сприйнятті цієї “ребусної” композиційної структури.

¹⁴Остання з пропонованих версій менш задовільна, оскільки безрепризна тричастинна форма АВС, яку ще називають “тричастинною з тональною репризою”, при першому своєму викладенні в Лисенковій “Серенаді” такої репризи не має, тому й не творить властивого цій формі тонального обрам-

лення. Щодо ймовірності подвоєння ПЗф безрепризної в межах завершеної композиції більш показовим є “Танець вогню” з балету “Любов-чародійка” М. де Фальї.

¹⁵Здавалося б, ніщо не завадить під час розгляду Ноктюрна *e-moll* Ф. Шопена подумки об’єднати обидві контрастні теми в безрепризну П2ф, повторену вдруге з тональною видозміною, а відтак зарахувати композицію цілого до корпусу подвійних двочастинних форм. Однак таку спрощену концепцію заперечують деякі обставини: 1) тема А у своєму закінченні здійснює модуляцію в напрямку В, набуваючи ознак *получного* підрозділу в межах *головної* партії; 2) побудови В і В1 за типом викладення нагадують *побічно-заключну* партію, а транспонування В1 у тональність, однойменну з основною, закріплює це враження; 3) теми А і В надто відмежовані (принаймні в образному сенсі) одна від одної, щоби створити спресовану в нерозривну цілість, органічно “зрошену” двочастинність; 4) типова П2ф за будь-якого вірогідного в ній контрасту між експозицією та другою частиною мусила б мати принаймні тональне обрамлення (повернення наприкінці форми до основної тональності), якого тут немає. Навіть остереігаючись спокусливого для аналітика “сонатоцентризму”, мусимо визнати в цьому творі Ф. Шопена тонко реалізоване сонатне підґрунтя, тим паче з виявом у ньому такої показової та неординарної риси стилю композитора, як “гра тональностями”, яка в його творчості є вирішальною передумовою в драматургії навіть мішаних і вільних форм. Неоднозначність композиційного вирішення аналізованого твору засвідчує, зокрема, тлумачення його форми В. Холоповою, яка трактує її парадоксально протилежно, у бік максимального спрощення – як подвійний період із дворазовим до нього доповненням (В і В1). Залишимо визнання слушності цієї аналітичної версії на розсуд зацікавленого проблемами аналізу читача. Бо, даруйте: чи ж може доповнення тонально суперечити темі, що йому передує, якій воно мало б прислужитися в інший спосіб – як підтвердження тональності чи бодай кінцевого тонального пункту теми?

¹⁶Подальше “множення” базової структури має ризик перерости в дійсно варіаційну форму, яку саме такою, можливо, й замислив композитор. Категорично неперехідної межі між потрібною двочастинною формою та невеликим варіаційним циклом, що містить дві варіації до теми в “пісенній” формі, немає. Різниця лише в тому, що в ситуації варіацій обраний для варіаційної ланки спосіб перетворення пронизує її наскрізно, тоді як у потрібній формі він може “прищеплюватися” лише до певної ділянки П2ф, залишаючи інші інваріантними.

¹⁷Симбіоз народнопісенної форми з “академічною” структурою, що виникла у творчій практиці професійного мистецтва, настільки тісний, що породжує теоретичну дилему, пов’язану з диференціюванням у цьому тандемі форм пріоритетної та вторинно-похідної. Гадаємо, у цій дискусії вирішаль-

ним аргументом має бути жанровий чинник аналізованого твору, тобто визнання “рушійним важелем” у його компонуванні принципу пісенного формотворення, що зручно лягає в річище потроєної форми або й породжує її.

¹⁸ По-своєму художньо неперевершеним зразком такого “спарованого” зіставлення двох наспівних тем із сонатною ідентифікацією в логіці тонального їх розвитку й кінцевого узгодження в спільній тональності є *Andante cantabile* П'ятої симфонії П. Чайковського. Це засвідчують уже “події” експозиції складної тричастинної форми цієї частини: тонально протиставлені теми (*D-dur* і *Fis-dur*) за другим своїм проведенням зливаються воедино в *D-dur*. Сенс їх вищого єднання криється і в образно-емоційній площині: перша тема, в інтонаційному розвитку якої нуртує наполегливе висхідне просування, вливає в другу, ніжно крихку тему свою

емоційну силу, підіймаючи останню до апофеозу довго тамованого лірико-патетичного почуття. Зникає й цезура між ними – так само, як і в результативному третьому “куплеті” Ноктюрна *Des-dur* Ф. Шопена. Намічений в експозиції *Andante* план образного розвитку має своє інтенсивне смислове продовження в динамічній репризі: тепер трепетна друга тема – унаслідок росту й динамічного розгортання першої теми, яка долає в собі запитальні інтонації та торує свій шлях саме до неї – наче мужніє й потужно розливає своє сяйво у всій жагучій силі утвердження всепоглинаючого почуття. І тільки жажливий фатум перериває її повноводдя, перетворюючи її в кодів на світле марення, далеке відіння. Прообраз тонально-сонатного синтезу знайшов у цій взаємодії двох тем програмне тлумачення – так співіснують і гармонійно єднуються два крила однієї душі.

SUMMARY

The paper deals with the elucidation of one of the interesting and almost undeveloped themes in the special literature. So called

“double forms” and their varieties are convincingly enough differentiated; created is proper theoretical systematization of the material as well.