

ДО ПРОБЛЕМАТИКИ МУЗИЧНИХ ФОРМ: КОНЦЕНТРИЧНА ФОРМА

Любов Анікієнко

КОНЦЕНТРИЧНА ФОРМА (далі – К. Ф.) – багаточастинна дзеркально-симетрична форма із поступально-інверсійною послідовністю частин і подвійним (або й потрійним) тематичним обрамленням композиційного центру. Центральна частина форми є віссю дзеркальної симетрії, за якою передуючі їй частини слідує у зворотному порядку, із протилежним відображенням їх початкового (доцентрового) розташування. Ефект обрамлення у К. Ф. забезпечують тематичні “арки”, що тісно оточують осьову частину кількома концентричними колами.

Типова схема 5-частинної К. Ф. виражається формулою ABCBA, де частини А утворюють зовнішнє коло обрамлення, а В – внутрішнє, безпосередньо прилегле до центру композиції. Інші варіанти концентричної структури (7-и-, 9-частинні) містять 3–4 “дуги”, що оперізують її центр: ABCDCBA, ABCDEDCBA. Принципову структурну засаду К. Ф., з “розходженням” тематичних розділів від її центру, моделює формула ... C+B+A+B+C Концентрична модель знаходить широке й різноманітне відображення в живопису, скульптурі та архітектурі, в орнаменті й вишивці, експериментально застосовується і в поезії, зокрема в будові поетичної строфи (напр., у вірші “Десь на дні мого серця” П. Тичини):

Десь на дні мого серця
Заплела дивну казку любов.
Я ішов від озерця.
Ти сказала мені: “Будь здоров!
Будь здоров, мій любий юначе!”
Ах, а серце і досі ще плаче.
Я ішов від озерця.
Десь на дні мого серця
Заплела дивну казку любов.

Термін і поняття К. Ф. введені в обіг В. Цуккерманом (стаття “Сюїта “Туркменія”

Б. Шехтера”, 1936). Етимологічне походження терміну – від *італ. concetrare*, що означає “зосереджувати”, “притягати до центру”, власне “концентрувати”. Інші альтернативні найменування К. Ф. – “симетрична багаточастинна” (І. Способін), “дзеркально-симетрична” (Л. Мазель), “аркоподібна форма”; у німецькій термінології – “дуга” (за А. О. Лоренцом: *vollkommener Vogel* – досконала дуга, арка), “форма мосту” (*Grückenform*). Більшість з цих термінологічних означень орієнтована на візуальне сприйняття літерної формули-схеми чи геометрично-просторові аналогії, в тісному зв’язку з естетичним осмисленням К. Ф. в її згорнуто-кристалічному, архітектонічному вираженні. Домінуванням просторових алюзій позначене принагідне вживання до пояснення специфіки концентричної структури та оглядового коментування її тематичної панорами виразу “права” і “ліва” сторона форми” (В. Цуккерман), що логічно було б експлікувати виразом “експозиційна” та “інверсійна фаза” (або “проекційна”, доцентрова і – “дзеркально-ретроспективна”, “реверсивна” тощо). Наведені означення, узвичаєні в музично-теоретичному користуванні, налаштовані більшою мірою на просторовий фактор, що є уразливим місцем в теорії К. Ф. з огляду на часову природу музики і процесуальний аспект музичної форми. Процесуальний бік К. Ф. краще фіксує визначення “поступально-зворотна форма” (М. Ройтерштейн), що не набуло значення терміну, проте вдало виражає логіку її розгортання і формоутворення: спочатку доцентрову, й за тим – відцентрову, інверсійно відображену послідовність структурно-тематичних блоків. У німецькій понятійній системі схожий смисловий нюанс містить традиційне тлумачення К. Ф.: sym-

metrische Form mit rückläufiger Wiederkehr der Formteile.

Однією із передумов виникнення К.Ф. і практичного застосування принципу дзеркально-симетричних узгоджень в музиці та інших видах мистецтва є потяг естетичної свідомості до прекрасного, яке асоціюється передусім з явищами симетрії (співмірності), пропорції і рівноваги, що забезпечують єдність і гармонійність художнього цілого. Системно віддзеркалена повторність у просторовій площині і часовій перспективі, стрункість і збалансованість композиційних елементів дозволяють трактувати К. Ф. як символ досконалої, ідеальної краси. У дзеркально-симетричних ознаках концентричної структури має опосередковане відображення фундаментальна якість матерії – впорядкована симетрія й гармонія макро- і мікркосмосу матеріального світу, феномен чого є універсальним, всебічно досліджуваним у космології, біології, фізиці, кристалографії та ін. природничих науках. Інша спонукальна причина (зокрема, в музиці) – практично-конструктивного порядку: намагання за допомогою концентричного розташування контрастних тематичних блоків (подеколи лише у наближенні до ефекту дзеркальної симетрії) зорганізувати архітектоніку композиції, позначеної не раз строкато-мозаїчною тематичною драматургією, різнорівневим структурним оснащенням численних ділянок широкомасштабної музичної форми (напр., у контрастно-складених чи вільних баладно-поемних формах, у макроструктурі кантати, інструментального циклу, оперної сцени, дії чи навіть цілої опери). Ідея симетрії як конструктивний фактор в архітектоніці музичного твору широко реалізована в історії музики – від широкомасштабних кантатно-ораторіальних полотен Й. С. Баха до мініатюрних концентричних інкрустацій в пуантилістичних та серіальних композиціях А. Веберна чи навіть “ембріонального” рівня глибинних тем. утворень, що виявляють потенцію саморозвитку і набуття “кристалічної” форми.

Будова складових частин К. Ф.: тут різноманітно комбінуються період, прості форми (2- і 3-частинна), іноді нестійка зв'язка-перехід (в окремії композиційній ланці).

Розгорнутіші композиційні форми менш доцільні, бо межують з ризиком переобтяження її багаточастинної конструкції. “Моноструктурне” внутрішнє компонування форми – із наскрізним проведенням однієї з перелічених форм – сприяє максимальному вираженню врівноваженої пропорційності композиційної структури. Часто практикується зворотне, причому зі спеціальним акцентом на автономності й домінуючій ролі центральної частини чи, навпаки, її ескізності, “швидкоплинності” в архітектоніці та образній логіці концентричної композиції. Вісьовий центр набуває ґрунтового, складно структурованого оформлення (напр., 3-частинна форма – внаслідок групування середніх частин), оточуваний мініатюрними “арками” або ж, протилежно, – значення фрагментарного “кадру” в процесуальному розгортанні форми та програмно-смысловому контексті певного твору. Задля масштабного збалансування структурних ланок К. Ф. подеколи вживається подвоєння “малогабаритної” форми однієї з частин, що забезпечує її зовнішній ріст і наближення до провідного у композиції масштабно-часового модуля (подвійний і потрійний періоди в 1-й ч. “Тарантели” для фортепіано Ф. Ліста). Диспропорція складових розділів К. Ф. може трактуватися і як спеціально спланований художній ефект. Вибір тієї чи іншої форми для внутрішньої композиційної ланки концентричної структури аргументується художньо-практичною потребою і, головне, зумовлюється конкретною ідейно-образною концепцією, авторським програмовим задумом твору.

Тематичні і тональні репризи-арки (2 або й 3) надають К. Ф. особливої врівноваженості, заокругленості, естетичної довершеності: два збалансовані “крила”, симетрично розгорнуті навкруг “серцевини” форми. Більша кількість замикаючих форму повторень ризикована, бо породжує надмірну статику в процесуальній демонстрації форми, як і банальне тиражування її тематичних фаз. Протидією статистиці може виступати динамізація реприз – шляхом декоративного варіювання, масштабно-структурного оновлення, інтонаційного перетворення: А–В–С–В₁–А₁ (перша частина 8-го квар-

тету Д. Шостаковича). Динамізації та варіюванню підлягають, здебільшого, обидві репризи або тільки перша. Остання замикаюча реприза часто виявляє елементи тематичного синтезу. Супутній інтенсифікуючий форму засіб – рідко вживане тональне варіювання першої тематичної репризи (“Долина дзвонів” М. Равеля з фортепіанного циклу “Відображення”). Ефективним заходом у цьому ж плані є надання усій формі “крещендуючого”, висхідного драматургічного профілю, за якого кожна наступна після центру репризна ланка – щоразу вищий щабель динамічного сходження до кульмін. вершини, що завершує концентричну структуру (фінал 7-ї фортепіанної сонати С. Прокоф’єва). Компонування К. Ф. цілком сумісне з наскрізним розвитком, який “із середини” динамізує конструктивно збалансовану симетричність структури, завуальовує цезури між розділами, сприяючи безперервності її розгортання (вступ до третьої дії опери “Нюрнберзькі мейстерзінгери” Р. Вагнера).

Центр композиції у К. Ф. є ключовим в плані осягнення її глибинної семантики, показовим і щодо поліваріантності авторського прочитання “сюжетки” концентричної структури. Особливе значення центру підкреслюється в теорії виразами “ядро форми”, “смилова вісь” і т. і. Численні творчі інтерпретації К. Ф. “шифрують” у ньому найбільш потаємне, загадкове (“розкриття таємниці” в арії Лебідь-птахи з опери “Казка про царя Салтана” М. Римського-Корсакова, “образ русалки” в 3-ій баладі Ф. Шопена). Часто центр трактується як острівець суб’єктивного вислову, інтимної сповідальності: “внутрішній план” вісі, позначений ліричною експресією, оточується “зовнішньо-екстравертним”, об’єктивно-реальним або й фоновим (звернення до Ярославни в арії Ігоря з опери “Князь Ігор” О. Бородіна; широке поле лір. кантилени, облямованої живописними “туманностями” та вібруючою “дзвоновістю” у “Долині дзвонів” М. Равеля; пасторальна ідилія посеред виру народного танцю у “Думці” П. Чайковського). Розташування в аксіальній фазі структури чогось незвичного (в контексті загального змісту), особливо вагомого чи в

певному сенсі рубіжного може “втрутитися” в логіку поступального процесу, зумовлюючи надалі згортання “сувою” подій, їх зворотність (монолог Мудреця в опері-скетчі “Туди й назад” П. Гіндеміта).

Сфера застосування К. Ф. доволі широка й різнопланова. Зразки цієї форми трапляються практично в усіх музичних жанрах – від мініатюри до максимально розгорнутих музично-сценічних та вокально-симфонічних композицій. Винятково прикметною є присутність цієї форми у завершеному вокальному чи хоровому творі (пісня “Притулок” Ф. Шуберта з циклу “Лебедина пісня”, хори “Соловушка” П. Чайковського, “Вечір” С. Танєєва, “Осінь” Б. Лятошинського, на сл. М. Рильського), в окремії інструментальній мініатюрі (Прелюдія “Арфа” С. Прокоф’єва, п’єси-картини “Долина дзвонів” М. Равеля, “У затінку червоної вежі” Х. Родріго, № 3 з Шести п’єс для арфи і струнного квартету Р. Ледєньова, п’єса ор. 6 № 3 А. Веберна, “Ноктюрн” для скрипки з фортепіано К. Шимановського, фортепіанна Прелюдія *b-moll* В. Барвінського). Спеціального відзначення заслуговує застосування К. Ф. в одночастинній камерно-інструментальній композиції контрастно-складеного типу (струнне Тріо “Звуки з минулого” М. Полоза, 13-й квартет Д. Шостаковича), в жанрі одночастинного концерту (Віолончельний концерт Е. Денісова) та одночастинної симфонії (2-а симфонія В. Маника). У протилежному значенні – як частка масштабнішої композиційної структури – К. Ф. впроваджене в експозицію двочастинної контрастно-складеної форми “Тарантели” Ф. Ліста (до появи варіацій *Canzona Napolitana*), в початковий розділ *Allegretto* Скрипкового концерту А. Берга, у вступ першої частини симфонічного триптиху “Море” К. Дебюссі, в експозицію *Andante* 2-го квартету П. Чайковського, в другу частину балади *As-dur* Ф. Шопена. Особливо частим явищем є застосування К. Ф. в будові однієї із частин сюїтного, сонатного чи сонатно-симфонічного циклу. В 1-й частині її презентують симфонічна сюїта “Туркменія” Б. Шехтера, 11-а симфонія “1905 рік” і початкове *Largo* 8-го квартету Д. Шостаковича, в 2-й частині – *Adagio* Другої симфонії Л. Ревуцького,

“Симфоніста” Є. Станковича; у 3-й ч. – Adagio з “Музики для струнних, ударних і челести” Б. Бартока, Allegretto 9-го квартету Д. Шостаковича; у фіналі – Precipitato фортепіанної сонати № 7 С. Прокоф’єва, заключна частина 6-ї симфонії Д. Шостаковича. Контури концентричності виявляє 1-а частина “Симфонії псалмів” І. Стравінського. Оригінально трактована концентричність в рамках моножанрового циклу – п’єси 2 і 21 з “24 прелюдій для фортепіано” І. Карабиця. Прикладом К. Ф. в окремій частині меси є “Offertorium” з Реквієму Дж. Верді, у вокально-симфонічній фресці “концертного” плану – 2-й частині “Поеторії” Р. Щедріна. Класичні зразки К. Ф. в оперній сцені – центральна арія князя Ігоря з однойменної опери О. Бородіна, арія Лебеді з “Казки про царя Салтана” М. Римського-Корсакова. Численними є випадки дзеркально-симетричного оформлення масштабних контрастно-складених оперних сцен, навіть актів чи опери в цілому, де обриси концентричної будови простежуються на широкій “дистанції”, виступаючи додатковим чинником архітектонічної організації твору чи специф. фактором драматургії (сцена Сенеки з учнями в 2-й дії “Коронації Поппеї” К. Монтеверді, фінал 2-ї дії “Весілля Фігаро” В.А. Моцарта; вся 1-а дія “Трістана та Ізольди” Р. Ваґнера, макроплан опери “Золотий півник” М. Римського-Корсакова). Високохудожніми експериментами цього роду позначена творчість В. А. Моцарта, М. Мусоргського та, особливо, М. Римського-Корсакова (зокрема, в операх казкової тематики). В музиці ХХ ст. засади концентричності спостерігаються як на глибинному рівні мікропобудов, так і на обширі цілісної макроспоруди музичного твору, де контури К. Ф. міцним “обручем” скріплюють велетенську політематичну й поліструктурну панораму.

Пріоритетна образно-жанрова галузь, де К. Ф. знайшла своє природне вираження – програмна музика. Типовим “амплуа” концентричної структури є епічна розповідність (часто баладного типу), пейзажний живопис, сфера казково-легендарних, іноді фантастичних образів. Ефектне картинно-зображальне тлумачення (іноді й у прихованій

програмі інструментального твору) набуває унікальна властивість К.Ф. змальовувати “пересування” зображуваного об’єкту: поява – наближення – перебування в фокусі – віддалення – щезання. Ці парадигмальні аспекти К. Ф. творчо продовжені музичним імпресіонізмом, часто з вільною модифікацією концентричних засад (прелюдія “Вітрила”, “Затонулий собор” К. Дебюссі, “Ноктюрн” К. Шимановського). Новітня композиторська практика ХХ ст. вносить в концептуальний резерв К. Ф. нові грані образного змісту і жанрової семантики: глибокий психологізм, філософське узагальнення, моторошну скерцозність, почасти публіцистичний, історичний фон (Д. Шостакович), химерну нічну фантастику і суб’єктивну сповідальність (Б. Барток), “екстрім” живильного або й жорстко-навального руху (С. Прокоф’єв), іноді урбаністичний, іронічно-гротесковий чи пародійно-ігровий нюанс, а ще – за “кулісою” сценічної драми – алогічну сміховинність, кумедну абсурдальність, що постає із епатажної демонстрації “зворотності” ходу подій, спостережуваної в абрисі концентричності (П. Гіндеміт, опера-скетч “Hin und zurück” – “Туди й назад”). Протилежним до останнього інтерпретування К.Ф. є інший, парадоксальний герменевтичний аспект: дзеркальна зворотність як відображення незворотності, надчасової сталості, неунікненого повернення “на круги своя”, наче до вихідної точки та першопричини Суцього.

Максимально потужний струмінь у творче прочитання концентричної структури привнесений сучасними українськими композиторами. Різномічне перетворення ідеї симетрії в масштабних композиціях І. Карабиця (хоровий концерт “Сад божественних пісень”) і, особливо, Є. Станковича (монументальна симфонія-поема “Dictum” для малого оркестру, вокально-симфонічна фреска “Панахида” та ін.) набуває глибоко філософського, морально-етичного і навіть глобально-космогонічного сенсу. Українська ментальність (в особі талановитих художників), з її потягом до духовного, до самопізнання, самоочищення і пошуку Вищої Істини спричинила унікальне поєднання у лоні макроконцентричної форми містеріаль-

ного дійства, апокаліптичної трагедійності, есхатологічних смислів і сакрального пафосу. На новому витку трьохсотрічної історії функціонування К. Ф., відлік якої зафіксований теорією від пошуків К. Монтеверді, знову увиразнюється властива їй ідея замкненого кола, але на вищому рубежі смислу – як символ Вічності, котра упокорює земний буремний світ й примирює усі людські страждання. Не фаталізм, а благодатне просвітлення несе вона у своєму *dictum* – сказаному слові. На схилі суперечливого й тривожного ХХ ст. така інтерпретація концентричності особливо показова та вагома. Її можна вважати великим завоюванням творчого потенціалу української культури і ймовірним багатообіцяючим прологом у подальших модифікаціях концентричної структури.

Проблемним питанням у теоретичному музикознавстві є кристалізація поняття “чистої” К. Ф., виокремлення її в класифікаційній систематичності музичних форм останніх сторіч у самостійний різновид композиційної структури. До цього наполегливо схиляє композиторська практика, яка з бігом часу усе переконливіше нагромаджує творчі експерименти з дзеркально-симетричними структурами і яка, своєю чергою, опосередковано “живиться”, ініціюється теоретичними рекомендаціями та аналітичними концепціями структурного втілення ідеї симетрії. Не варто скидати з рахунку і позамузичні чинники та уявлення, які впливають на композиторську свідомість в її пошуках ідеальної гармонії музичної структури.

З боку формотворчих механізмів К. Ф. нічим не поступається широко апробованим типовим композиційним структурам: її формують багаторазовий контраст і принцип замикання репризним повтором. Останній поданий множинно і дзеркально, що творить індивідуально-неповторний профіль цієї форми, даючи підставу для відведення їй самостійної “ніші” в царині музичних форм. У такому наданому їй автономному статусі К. Ф. мислиться як оригінальна, хоч і мало типова композиційна структура (внаслідок особливої характерності її будови) у порівнянні з традиційними класико-романтичними формами. За класифікаційним

рангом вона є на порядок вищою за прості (так звані малі) форми. Це обґрунтовується багаточастинністю концентричної композиції, ширшим діапазоном образно-тематичних контрастів, а також запровадженням простих 2- і 3-частинних (іноді й складніших) форм в структуруванні окремих її розділів.

“Чистою” концентричністю ймовірно не випадково послуговувалися, до прикладу, Ф. Шуберт (пісня “Притулок”), Ф. Ліст (1-а частина фортепіанної “Тарантели”), М. Равель (п’єса “Долина дзвонів”), М. Римський-Корсаков (арія Лебеді з “Казки про царя Салтана”), Х. Родріго (“У затінку червоної вежі”), Д. Шостакович (1 частина Восьмого квартету): 5-частинна дзеркальна структура подана ними у компактно “спресованому” вигляді, конфігурація та “оглядова панорама” якої легко ідентифікується; контрастні розділи стиковані щільно і, головне, виявляють принципово засадничу для драматургії цієї форми функціональну рівноправність складових частин – без огляду на конкретне структурне їх оформлення та ступінь тематичної рельєфності чи індивідуалізації. Цілість умисне спланованої кільцевої симетрії підкреслюється показовими деталями: монотональним планом композиції (“гіпнотична” присутність *g-moll* – у Ф. Ліста), додатковим зовнішнім обрамленням усієї форми (Ф. Шуберт, М. Римський-Корсаков), драматургічним прийомом смислового виокремлення центру композиції (М. Равель, М. Римський-Корсаков) – ключа до її дешифрування, котрий оправдовує й назву форми; наскрізним проведенням крізь усі її стадії спільної ритмоформули супроводу (тривожне “серцебиття” – Ф. Шуберт), специфічного кадансу (“підпис” D-eS-C-H – з “озвучених” ініціалів Д. Шостаковича) чи іншого образно-тематичного компонента (модифікації “мотиву дзвонів” – М. Равель). Способи увиразнення свідомо обраної для твору концентричної моделі можуть бути різними, суто індивідуально втіленими в лоні дзеркально-симетричної конструкції.

В ході дослідницького пошуку та аналітичного розгляду К. Ф. бажаною є аргументація здогаду про свідомий чин композитора щодо реалізації саме концентричної

структури або ж констатування випадкового збігу з її конфігурацією, породженого ефектом репризи і зовнішнього обрамлення у різноманітних тристадійних композиціях (напр., у простій тричастинній формі “Пісні без слів” № 35 *h-moll* Ф. Мендельсона та в багатьох інших жанрових і структурних “близнюках” у того ж автора). Межа між умисним наміром застосування К. Ф. чи, з другого боку, інтуїтивним творенням симетричної архітектоники не раз делікатна, невловима, увиразнення якої вимагає враховувати стилістику композитора, тенденції художньої епохи і, в кінцевому рахунку, “спрямованість форми” на слухача, сприйняття реципієнтом закодованої у творі композиційної структури й, відтак, її семантики.

Ситуація з кристалізацією поняття “чистої” К. Ф. в сучасному теоретичному музикознавстві не набула дискусійного чи гостро полемічного відтінку, хоча погляди авторитетних теоретиків на цей принагідно досліджуваний об’єкт виявляють істотну розбіжність. Так, зокрема, болгарський теоретик П. Стоянов у своїй монографії “Взаємодія музичних форм” однозначно стверджує: “Концентрична форма – не самостійна категорія, а пов’язана з явищами різних рівнів”. Такому баченню “вторинності” статусу К. Ф. супутня цілковита відсутність розгляду ним будь-яких інших художніх зразків концентричної структури, окрім дотичних до мішаних форм, де принцип концентричності (не К. Ф. як така) подеколи одержує своє відбиття на ґрунті інших способів формотворення. Перші з них не потрапляють до поля зору аналітика, заангажованого у своєму дослідницькому спрямуванні проблематикою взаємопроникнення й “зрощення” композиційних структур. Меншою категоричністю позначена, наприклад, позиція Л. Мазеля, засвідчена в його посібнику “Строение музыкальных произведений” наступною лаконічною тезою: “Симетричні форми мають і цілком самостійне значення, не залежне від зв’язку з іншими формами” (§ 4 розділу “Змішані (вільні) одночастинні форми”). Постулювання це, однак, не підкріплене переконливою кількістю прикладів: музикознавець наводить лише два зразки концентричної, на його гадку, форми –

мазурку № 27 *e-moll* Ф. Шопена та відому арію Лебеді Римського-Корсакова.

Значний поступ в тенденції емансипування К. Ф. у традиційній теорії музичних форм здійснює В. Цуккерман. Йому належить пріоритет системної розробки теорії К. Ф. у вітчизняному музикознавстві, як і фактичне засвідчення актуальності цієї теми – написанням спеціального розділу у власному підручнику “Анализ музыкальных произведений. Сложные формы” (М., 1983), що є безпрецедентним випадком комплексної дослідницької уваги сучасного теоретика до даної структури та її художньої проблематики у всій радянській і пострадянській навчально-методичній літературі. Цуккерман пропонує виокремлювати явище власне К. Ф. і принцип концентричності, творчо проєктований композиторами на різноманітні музичні композиції і структури, які номенклатурно умовно означаються як форми з “елементом симетрії”, “тенденцією до симетрії”, з “обрисами”, “подобною” концентричності чи “концентричність в більш узагальненому виді” тощо. На відміну від останніх, де концентричність є формою другого або й третього плану, структурній моделі власне концентричної форми притаманна врівноважена дзеркальна симетрія, яка у ній є суверенною, первинно-визначальною, а не похідною. Проте, поряд із поданим у книзі визначенням К. Ф., яке претендує на бачення її “окремішності” в класифікаційній систематичній типових композиційних структур, сама ця структура виводиться ним із інших музичних форм – як вторинно-наслідкове, слід розуміти, явище.

Так, згідно з твердженням музикознавця, К. Ф. породжують, передусім, специфічно скомпоновані 3-частинні форми – 1) проміжна між простою і складною та 2) проста репризна – з обрамленням. Вирозного методологічного “вододілу” між К. Ф. і згаданими структурами не встановлено, не констатується евентуальна вірогідність й доцільність диференціювання глибокого драматургічного “гену” в їх формотворенні, який може бути різним (навіть за ймовірної зовнішньої збіжності їх структурно-тематичного плану). Прив’язка К. Ф. до тричастинності простежується і на рівні,

за виразом теоретика, “особливих типів К.Ф.”. Так, озирання на 3-частинну форму зумовлює в теорії Цуккермана постання поняття розбудованої складної тричастинної форми з “тріо до тріо” (“Ювілейний марш” М. Іпполітова-Іванова), в 5-частинній схемі якої (АВСВА) розділ В є першим (наче “пробним”) тріо, що передує наступному, “загальному” у формі й більш переконливому за характерними жанр. ознаками “тріо другого порядку” (“С” в загальній композиційній схемі). Віднесення цієї форми до одного з типів К.Ф у пропонованій ним супутній їй назві не відображене: тріо як типовий композиційний “аксесуар” класичної тричастинності домінує в ній над концентричним параметром. Останній варіант утворення концентричності на ґрунті буцім тричастинної по духу форми (з двома, як зазначено, “тріо”) передбачається на тлі 5-частинної складової форми дзеркального штибу, внутрішньо ускладненої “перерваними і поновленими варіаціями” в середніх ланках структури (“Франческа да Ріміні” П. Чайковського). Приклад цієї форми цікавий не так “тріоцентристською” аргументацією, як можливістю проникнення всередину концентричної структури інших, додаткових принципів формотворення, які засвідчують її контрастно-складену природу, здатність сполучатися з мішаною формою і, водночас, складність К.Ф. в системній ієрархії музичних форм.

Часткового перегляду вимагає висловлена дослідником теза про переважаючу у К.Ф. тричастинність в групуванні середніх її розділів, яка визнається замалим не головним “розпізнавальним” атрибутом її структури. Численні зразки цієї форми парадоксально полемізують з цією версією чи навіть виразно заперечують цю закономірність, “опираючись” схемі А – ВСВ – А: 1) спорідненням А і В, антиномічно протиставлених центральному С, 2) перехресним зв’язком між А і С, відтіненого контрастною вставкою В (ефект рондоподібності на тлі К.Ф.), 3) приблизно однаковою композиційно-функціональною значимістю альтернативно контрастних й “нанизуваних” на векторну лінію форми частин (А – В – С – В – А).

У резонанс із логікою міркувань Цуккермана, до категорії зазначених вище, так би мовити, “ініціюючих” концентричність тричастинних структур вартувало б віднести і обрामлену складну тричастинну форму, оточену зовні нормативної будови розгорнутими й ідентичними за матеріалом вступом та кодою (Adagio Другої симфонії Л. Ревуцького), а також просту тричастинну форму з дзеркальною репризою і трифазним “репризним” періодом в середині (фортепіанна “Легенда” F-dur С. Прокоф’єва). Ще одна іпостась “ширяючої” поблизу К.Ф., але вислизаючої із “тенет” категоричного теоретичного її означення, вимальовується у давній формі Adagio, відомій з часів Й. Гайдна, В. А. Моцарта і практикованій у ХХ ст. А. Веберном, С. Прокоф’євим: А – зв’язка I – В – зв’язка II – А. На фоні тематично-конструктивних опор текучі, структурно неформлені і тематично “індиферентні” зв’язки уподібнюються до розділів В у “ходовій”, сполучній їх ролі, представленій такими в деяких типах К.Ф. Аналогічна функціональна роль, а подеколи й спільність інтонаційних елементів цих зв’язок формує внутрішнє “кільце” в репризно-симетр. структурі (приблизно схоже – у прелюдії II з циклу “24 прелюдії” для фортепіано І. Карабиця).

Третій “ближній” шлях утворення К.Ф., накреслений у теорії Цуккермана, – сонатна форма з дзеркальною репризою (бажано – з епізодом) або й обрामлена масштабною “передмовою” та “післямовою” сонатна форма (Увертюра до “Тангойзера” Р. Ваґнера). Потенційна можливість “накладання” дзеркальної симетрії на організацію варіаційного циклу, обрामленого темою, у підручнику не розглядається (див. варіаційно-концентричний синтез в будові 3-ї частини “Ягілочка” з оркестрової сюїти “Веснянки” М. Веріківського – на ґрунті куплетно-варіаційного розвитку чи – на обширі багаточаст. поліфонічно-варіаційного циклу – алюзію на концентричність в 7-частинній архітектоніці “Українських писанок” Л. Дичко).

Принцип концентричності – ширше поняття, ніж власне К.Ф. Воно охоплює прояви дзеркальної симетрії в різноманітних музичних структурах. Найвиразніше він

простежується у максимально наближених до К.Ф. формах, “зрощених” з її конструктивною логікою, де принцип концентричності виступає паралельно-синхронним компонентом їх загальної архітекτονіки (за версією В. Цуккермана: проміжна та обрамлена 3-частинна форми).

Серед спеціалістів з аналізу музичних форм, що на теренах пострадянського простору мають відношення до формування “теоретичного образу” К.Ф., належать В. Фрайонов, В. Задерацький, Т. Кюрегян, С. Гончаренко, В. Холопова (перелік вимушено вибіркової). Московський теоретик і педагог В. Фрайонов (автор єдиної з-поміж різних енциклопедичних видань статті “Концентрична форма”) ще в 1982 і 1987 роках у надрукованій Програмі-конспекті з дисципліни “аналіз музичних творів” передбачав її вивчення студентами муз. училищ, що свідчило про новий рівень осмислення й актуалізації проблематики К.Ф., зокрема у педагогічній практиці. Його конспективно опублікована версія тлумачення К.Ф. була дослівно скопійована в українській Програмі з аналізу 1995 року (укладач Ю. Пінчук, харківська теоретична школа), але навчальна програма, нав’язана нині згори навчальним музичним закладам I-II рівня акредитації, зводить нанівець спроби наблизити обрії концентричності до відома студентської аудиторії – внаслідок “дбайливого” урізування кількості годин на вивчення цієї незайвої для ерудиції студента дисципліни. В. Задерацький – великий симпатик сучасної музики, доскіпливий і талановитий діагностик новітніх структур – мав намір створити 2-у частину підручника “Музыкальная форма”, куди увійшов би, напевне, й розгляд цієї форми, однак доля планованого видання широкому загалу українських читачів невідома. Ніяк не “транспортовані” з Росії в Україну дослідження С. Гончаренко (“Драматургічні і композиційні принципи концентричної форми”, 1984, “Дзеркальна симетрія в музиці”, 1993), посібники з аналізу Т. Кюрегян (“Форма в музыке XVII–XX веков” – М., 1998) та А. Соколова (“Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1999).

Минаючи огляд інших емпіричних теоре-

тичних досліджень прояву концентричності (Е. Денісов, Л. Александрова та ін.), наголошено на оприлюдненні в навчально-теоретичній літературі численних “ликів” К.Ф. у теоретичній концепції В. Холопової. Теоретик нової генерації, з величезним досвідом аналізу усіх мислимих й теоретично окреслених композиційних структур в історії музики, у своєму посібнику “Формы музыкальных произведений” (СПб, 2001) сміливо, без озирання на “підводні рифи” недавньої теорії К.Ф., оперує поняттям К.Ф., проєктуючи його на оперні сцени К. Монтеверді, духовні кантати Й. С. Баха, вільні й мішані “поемні” форми романтиків, акти музично-сценічних творів, оперу в цілому, на мінімалістські композиції та гіпермасштабні полотна сучасних композиторів. Окремого відзначення заслуговує опис дослідницею рондо-концентричних, сонатно-концентричних та концентрично-наскрізних (на контрастно-складеній основі) форм, у котрих суттєвим “домішком” до їх першооснови є симетрійні елементи. Видноколо концентричних інтенцій в практиці композиторів та їх теоретичного коментування суттєво розширене – із притаманними дослідниці гранично лаконічним викладом, чітким гравіруванням схем, а подеколи й безапеляційним аргументуванням власної, “самостійницької” позиції в баченні іміджу і повновартісності цієї форми. Розмитість чи двозначність в тлумаченні К.Ф. В.Холоповою відсутня: в уявленні авторитетної Музи сучасної теорії ця форма не є “віртуальним” об’єктом, домислюваним аналітиком чи випадково навіюваним йому складним музичним організмом (із хитромудро “прищепленим” до нього композиційним віддзеркаленням), а цілком звична для розуміння сучасного музиканта реальність. І додамо: яку натхненно й водночас раціонально шліфує не тільки композитор, а й – слідом за ним – дедалі наполегливіше шліфуватиме-відточуватиме і музикант-аналітик. Українське музикознавство має для цього перспективне підґрунтя, оснащене науковим професіоналізмом і талановитим музичним чуттям. До числа “стартових” публікацій, що впливатимуть на цю справу, належать, наприклад, перспективне для подальшого осягнення ідеї кон-

центричності дослідження С. Шипа (стаття “До вивчення симетрії як категорії музичного музикознавства”, К., 1978) та гідні найвищого схвалення аналітичні відкриття концентричних засад у музичних меморіалах Є. Станковича, здійснені О. Зінкевич (див. її монографію “Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича” – Сумы, 1999). В “обрамлену” рамку цих віддалених у часі теоретичних накреслень обрису концентричності має прийти в українську теорію музичних форм й заповнити їх внутрішньо-аксіальний вакуум довгождана смислова “серцевина”.

Розглянемо окремі випадки застосування концентричних структур в сучасній українській музиці. Головним об’єктом аналітичного екскурсу виступатиме інструментальна мініатюра, зручна для ілюстрації на її ґрунті різноманітних концентричних інтенцій.

Зразок типової і чітко спланованої К. Ф. яскраво ілюструє **струнне Тріо “Звуки з минулого” (1984) Миколи Полоза**. Це одночастинний камерно-інструментальний твір на монотематичній основі. Концентричний профіль форми вносить в нього елемент оригінальності і композиційної врівноваженості, доречної в умовах плинності мелодичного розгортання і однорідності інтонаційного поля. Лірико-психологічна за змістом композиція виявляє виразно членовану й водночас монолітну за інтонаційним складом 5-частинну структуру з двома “арками” навколо центру, позначеного в поетичному контексті твору більш суворим і патетичним відтінком. У послідовності складових композиційних ланок рельєфно вимальовується властива концентричності симетрія: $ABCBA_1A_1$. Всі складові етапи в будові Тріо характеризуються експозиційним типом викладу, наявністю чіткої форми (за відсутності будь-якої квадратності у реченнях і фразуванні), автономною тональною визначеністю. Це – концентричність “твердої” структури, де тематичні блоки, контрастні за характером, стикуються “впритул”, без проміжних сполучних переходів. Стадії форми відмежовуються у нотному тексті двома вертикаль-

ними рисками через весь нотний стан та диференціюються різним темповим позначенням: *Lento cantabile (cis-moll – E-dur)* – *Allegro agitato (b-moll)* – *Grave (f-moll – c-moll)* – *Allegro agitato (h-moll)* – *Lento cantabile (cis-moll)*. Образно-смисловою домінантою в драматургії Тріо виступає розділ А, викладений найбільш широко – у простій тричастинній формі із синтетичною і разом з тим тонально “відкритою” репризою. Тут зосереджена тематична ініція всієї композиції, інтонаційні паростки широко розгалуженого згодом тематичного “дерева”. Частини В і С (обидві – період) є своєрідними ліричними варіаціями, які пластично й одухотворено перетворюють найбільш емоційно виразні та інтонаційно характерні мотиви початкового розділу – у різних поліфонічних переплетеннях (імітаційних і контрапунктичних), з метричним “перевдяганням” та ритмічною аугментацією моноінтонацій. На тлі ретельно виваженої і заокругленої структури Тріо звертає на себе увагу динамізуючий фактор у реверсивній фазі форми – тональна видозміна першої “репризи”: V_1 подається в тональності на хроматичний півтон вищій стосовно В. Зазначений момент є доказом умисно спланованої концентричності в будові твору, відкидаючи ймовірність групування BCB_1 в цілісний центральний розділ (за відсутності в ньому нормативної для тричастинності “цементуючої” тональної репризи) і підставу до тлумачення його як “тріо” складної тричастинної форми. Заключне A_1 “обіймає” своїм обручем тематичну панораму твору не лише архітектонічно, а й наче огортає властивою йому поетичною аурую усі попередньо висловлені в ньому ліричні одкровення. Схема будови Струнного тріо наступна (курсивна літера фіксує просту форму, друкована – період):

$A (A B A_1) || B || C || B_1 || A_1 (A B A_1) Coda ||$
cis E A b-moll f – c-moll h-moll cis E cis cis
 23 12 10 13 23 + 3
 (7 + 9 + 7) (6 + 6) (5 + 5) (6 + 7) (7 + 9 + 7)

Прелюдія № 4 b-moll з циклу фортепіанних прелюдій Василя Барвінського – яскравий взірць максимально наближеної до концентричності “обрамленої форми”,

що виникає на ґрунті тричастинної структури, облямованої з країв – за межами “базової” тричастинної споруди – тематично однорідними “прологом” та “епілогом”. В обрамлену рамку цих побудов “вписана” проста тричастинна форма динамічного типу (ABA_1), з контрастною серединою і потужно динамізованою репризою. В загальній архітектоніці п’єси вона творить перший, внутрішній рівень дзеркальної симетрії. Зовнішню “арку”, яка спричиняє додаткове структурно-симетрійне “огранування” форми, а відтак й ефект 5-частинної концентричності, утворює увідний розділ *Andante religioso* (9 тактів), що видозмінено повторений – після центрального, тричастинного за будовою *Moderato* – у заключному 15-тактовому її розділі. Напрочуд цілісна й рельєфно скомпонована будова прелюдії дозволяє класифікувати її типологічний структурний статус двояко: як просту тричастинну форму з обрамленням (тематично спорідненими вступом і кодою) і, водночас, як проміжну тричастинну форму зразка $A-BCB-A$, котру сучасна теорія К. Ф. відносить до числа показово концентричних структур. На користь першої версії говорить явно кодальне за характером перетворення початкового розділу в заключній стадії форми (тонічний органний пункт, ескізно, наче “прощально” цитовані поспівки, відокремлені “вкрапленнями” *quasi Campana*), а “зачин” п’єси – з його просвітленим хоралом, що спускається дотолу з “небесної високості” (за рухом мелодії – від третьої до нижнього порогу першої октави) – сприймається як вступ, котрий неухильно веде до ґрунтовно “матеріалізованої” експозиції. На додаток – позначення *Tempo I*, практиковане, як це трапляється, для вказівки на початок репризи простої тричастинної форми. За таких обставин будову прелюдії відобразитиме схема: a (вступ) – $BCB_1 - a_1$ (кода). З іншого боку, до тлумачення форми цієї баладно-гимнічної мініатюри як проміжної тричастинної схиляють як мінімум два фактори. Найперше: авторські ремарки, а саме *Andante religioso* (до початкового розділу A) і, особливо, *Moderato* (до центрального BCB_1), призводять до глибшого цезурування композиційної структури, ніж це прийнятне у простій формі. “Зачин” завдяки тематичній

рельєфності, експозиційному викладенню, чіткій структурі (розімкнений період) і переконливій презентації ліро-епічного жанрового плану п’єси теж претендує на функцію “ввідної” експозиції.

Довершує симетрію форми прелюдії *b-moll*, уже з врахуванням в її цілісній композиційній структурі функціонально вагомих крайніх частин, підкреслено значуща регістрово-просторова в них перспектива: прямовисний спуск початкового *Andante* дзеркально відображений у теситурному підйомі замикаючого форму розділу – до тих самих осяйних висот, з яких розпочиналася пісня-балада і яка облямувала розмірений епічний хід. Велична процесія, що злилася воєдино з піднесеним багатоголосним співом, досягла в своєму розвитку прославленого гимнічного звучання, увінчаного в останніх тактах твору світлим передзвоном. У процесуальному розгортанні прелюдії (а за грою слів – процесійному ході) невід’ємним художнім компонентом виступає слухова і наче зрима картина просторово-часового переміщення об’єкту, що є прямим підтвердженням наміру композитора застосувати чи не найбільш прикметну здатність концентричної структури – творити поступально-інверсійну “візію”: поява – наближення – перебування в фокусі – віддалення – зникання. В цю перспективу, як і в зовнішню епічну рамку, вбудовується центральний ліричний епізод – наспівний дует, із знайомими, до щему рідними мелодичними інтонаціями.

Прелюдія II (*a-moll*) з фортепіанного циклу “24 прелюдії” (1976) Івана Карабиця ілюструє ознаки концентричності на ґрунті оригінально трактованої тричастинної форми. Сама репризна тричастинна структура, яку музикознавець В. Задерацький відносить до числа “аркових репризних форм”, містить у собі “провокаційний” імпульс до привнесення в неї додаткового елементу облямування, що й породжує, як наслідок такого чину, ефект подвійного обрамлення центру – на кшталт 5-частинної концентричності. Цей “аванс” використаний в даній прелюдії, й доволі нетрафаретно. На відміну від досить широко апробованих на практиці “обрамлених”, за виразом В. Цуккермана,

форм, де зовнішнє коло обрамлення утворюють ідентичні за матеріалом вступ і кода, Карабиць ініціює інший варіант впровадження ефекту концентричності: створює додаткове внутрішнє коло обрамлення – навколо середини форми. В цьому криється інтригуючий момент у формі прелюдії, який зумовлює її “переростання” із тричастинності у концентричність.

Написана в жанрі ліричного капрису, п'єса виявляє нормативні, з першого погляду, ознаки типової простої тричастинної форми – з контрастною серединою і витончено динамізованою репризою. Капричозним крайнім частинам (*a-moll*), позначеним тендітною примхливістю образу (ламана мелодична лінія з широкими інтервальними злетами, хроматизованими інтонаціями, тональними зсувами, чергуванням легато і стакато), протиставляється *quasi*-веснянка центрального розділу (*d-moll*) – пікантно гармонізована й осучаснена жорсткими кварто-квінтовими співзвуччями у паралельному русі. Безумовно ефектний і навіть спеціально заакцентований центр композиції (зокрема, укрупнення форми – подвоєнням періоду, з фактурно-регістровим і динамічним варіюванням) облямований зусібіч невеликою побудовою в характері зв'язки-переходу (*mP*, 4 такти – до центру і *P sub*. 3 такти – після нього), яка відокремлює його від експозиції і репризи. Завдяки цій сполучній побудові (див. “пританцьовуючі” терції в пластичних вигинах шістнадцятих у тактах 9–12 і 29–31), що в тематичному сенсі є “димінутційним” відлунням експозиції, власне й виникає внутрішнє обрамлення центральної частини. Якщо на початку ця фрагментарна ланка є органічним доповненням до експозиції, то після середини вона вже претендує на деяку “автономність” і самодостатність – раптовим і наче вкрадливим стишенням динаміки, зміною регістрового й тонального освітлення та пролонгованою паузою при завершенні, відокремлюючись тим самим як від розкішно гучного центру, так і від делікатно-ефемерної репризи. Додатковий натяк на заховану в структурі п'єси ідею дзеркальної симетрії знаходимо тут же, у “репризі” цієї композиційної вставки, де застосовано обернено-

дзеркальну позицію фактурних компонентів, взаємне переміщення голосів. “Конспективно” презентована навколо контрастного центру вставка-зв'язка нагадує функцію сполучних зв'язок у формі *Adagio*, відомій з часів віденського класицизму. Вигадлива “гра” з формою породжує у прелюдії *a-moll* цікавий композиційний результат. Загальну будову п'єси виражає схема, яка достатньо відверто моделює концентричність:

$$A_{(8)} \leftarrow b_{(4)} + CC_1_{(16=7+9)} + b_1_{(3)} + A_1_{(9)}.$$

Вільно трактована концентричність простежується в цьому ж циклі у **прелюдії XXI (Moderato)** – з елізією (вилученням) одного з компонентів композиційної структури у реверсивній фазі форми. Замість сподіваної від концентричності 5- або 7-частинності, вибір композитора спинається на 6-частинній будові, з виразним при цьому зазначенням центру і контрастної обрамлювальної рамки. П'єса вирішена як стилізація попмузики (початковий розділ А) і джазу (епізод В, з контрастним зіставленням елементів $a + v$), яка яскраво відтінена несподіваною жанровою модуляцією в центральній частині форми – переключенням у народно-пісенну стихію. В “осередді” композиції фігурує, слід гадати, веснянка. Її інтонаційна формула тут викладена тричі ($11t. = 4 + 4 + 3$), з неухильним “ростом” теситури і динаміки – на фоні рухливого й синкопованого ритмофактурного остинато. Слідом за центральним “фольклорним епізодом” слідує не логічно прогнозоване С, а, минаючи останнє, лаконічне B_1 , в якому застосовано інверсійну перестановку внутрішніх тематичних елементів ($v + a$), що спеціально підкреслює притаманне концентричності дзеркальне відображення доцентрових “подій”. Замикає форму прелюдії розділ A_1 , суттєво динамізований вищим гучнісним рівнем і октавним “потовщенням” акордів та мотивів у рельєфі фактури.

Ускладнення в доволі переконливо накресленій концентричній логіці форми виникає з боку короткого вставного фрагменту С (22–28 такти), що передує осьовій частині. Його роль у доцентровій фазі епізодична і, ймовірно, “передіктова”: кризь ажурне плетиво шістнадцятих у паралельно-квінтових ходах басу “висвічує”, вгадується хореїчний

субмотив веснянкового наспіву наступної, центральної частини. Очікуваної репризи цієї 6-тактової побудови у “реверсі” форми немає, що не завадить, проте, відчуттю дзеркального відображення тематичного плану п’єси. Незначне відхилення від заданого курсу дзеркальної симетрії компенсується, по-перше, ефектом випуклої дуги в звуковисотних ротаціях “веснянкового” мотиву і, по-друге, внутрішньою інверсійною проекцією в “джазовому” B_1 . Будова прелюдії набуває вигляду:

$A_{(16)} + B_{(5; a+b)} + C_{(6)} \rightarrow D_{(12)} + B_1_{(5; v+a)} + A_1_{(17)}$.

Доволі нетрафаретно скомпоноване у формі прелюдії ґрупування розділів. Фрагменти В, С і D об’єднані розміром 6/8, тоді як А демонстративно виокремлюється специфічною метричною організацією – 5/8. Особливою функціональною двоплановістю позначений фрагмент В, який має двобічні зв’язки з суміжними етапами композиції: з А його єднає жанровий ухил до “легкої” музики і динаміка forte, а з центральною частиною – спільний розмір. Динамічний профіль прелюдії ілюструє спадну, вігнуту дугу, перигей якої – pianissimo – припадає на осьовий центр композиції: $f-mf-p \rightarrow pp-mf-f-ff$. У концептуальній семантиці обраної для твору структурі веснянковий наспів “захований” в її “серцевині”: він постає тут у цютливій тиші, де поступово шириться і зріє, будучи, однак, й надалі антиномічно протиставленим “галасливій” облямовуючій рамці.

Наступний рівень прояву й розгорнутої реалізації концентричної структури – обрамлена *складна тричастинна форма*. Класичним прикладом концентричності такого роду в українській музиці виступає **Adagio Другої симфонії Л. Ревуцького**, тематичну основу якого складають три творчо опрацьовані фольклорні цитати. Складна тричастинна форма цього симфонічного ноктюрну доволі комплікована; вона переростає нормативні рамки цієї традиційної структури за двома параметрами: зовні ускладнюється інтонаційно рельєфним облямуванням (ідентичними за матеріалом вступом і кодою, заснованими на мелодії української народної пісні “Ой Микито, Микито”), а із середини – варіаційним розвитком з елементами варі-

антного перетворення і сонатної розробковості. Пріоритет вільно трактованих варіацій, що формою другого плану лягають на каркас експозиції (ц. 26–31, широкий симфонічний розвиток мелодії укр. народної пісні “Ой там в полі сосна”) і контрастного “тріо” складної тричастинної форми (на ґрунті варіювання пісні “У Києві на риночку”), обумовлюється пісенною природою тематичного матеріалу та властивою народній пісні куплетно-варіаційною будовою.

“Пісня ночі” в цьому мелодично насиченому Adagio органічно єднає у собі пейзажну замальовку широкого степового простору і натхненно-ліричний психологічний настрій. Стан душі в обіймах розквітлої нічної природи міниться нюансами – сутінково-журливими, мрійливими, лірично бентежними, сягаючи подеколи жагучо-експресивного вислову і навіть патетичного самовираження (в динамічній репризи Tempo I). Епізодичне відсторонення – переключення образної сфери в об’єктивну площину, вільну від глибоких психологічних емоцій – здійснює центральний розділ Quasi scherzando. Кульмінаційний спалах на початку репризи невдовзі згасає, плин музики огортається заколисуючим плюскотом фонових тріолей (ц. 37) і плавно підводить до тріпотливого шелестіння й наче застиглої в поетичному замисленні коди (ц. 38–39). Коло замикається, і погляд здійснюється понад світом у спогляданні невимовної краси.

На перетині зустрічної взаємодії та одночасної синхронізації сонатності і концентричності виникає сонатно-концентрична форма – один із типізованих у композиторській практиці варіантів мішаної форми. Зразок такого структурного симбіозу знаходимо у **Другому фортепіанному концерті Мирослава Скорика**. Одночастинний концерт для фортепіано з оркестром (1982) – твір неоромантичного спрямування, концерт-поема або інструментальна драма, сповнена психологічних колізій та антиномічного протиставлення “я – навколишній світ”. У гостро конфліктній драматургії концерту зіштовхуються непокірне *ero* мислячої, емоційно потривоженої людини і, з другого боку, агресивно пануюча реальність. До цього драматургічного контрапункту долу-

чається і внутрішня колізія: неспроможність “ліричного героя” твору знайти благодатну гармонію ні тільки в світі, але й в собі самому. Монотематична основа твору зумовлена, непевне, саме цим психологічним планом, коли розгалужені тематичні “паростки” – то не лише зловісні маски об’єктивної реальності, а й різні “лики” глибинного, внутрішньо суперечливого суб’єктивного світу героя. “Фауст ХХ століття” переживає роздвоєння особистості: туга за красою і прагнення чистоти переважають в його душі із саркастичною “мефістофелівською” іронією. Звідси – черега химерних “гримас”, подеколи резонуючих з бездушною механістичністю світу, на зміну яким приходять лірична рефлексія і запитання, що залишається без відповіді. Питання – самотності, болісно загострене – зависає у безмежжі зовнішнього простору або б’ється у тенетах внутрішнього “я”. Цим питанням-роздумом розпочинається Концерт, ним же й завершується, замикаючи фатальне коло.

Семантика безвиході із замкненого кола спроектована і на структурні закономірності твору. Декілька кілець обіймають своїм обручем строкато-мінливу й багатофазну композиційну панораму. Головну смислову арку утворює зовнішнє композиційне обрамлення: вступ *Andante* (14 тактів), котрий є тематичним джерелом подальшого розвитку, майже повністю (за винятком 5–7-го тактів) відтворюється наприкінці Концерту. Ідею концентричного обрамлення реалізує також спеціально модифікована у ньому сонатна форма. Її ненормативна дзеркальна реприза демонструє зворотню стосовно експозиції послідовність партій: спочатку побічну (ц. 21, *Andante espressivo*), й за тим головну (ц. 22, *Allegro*). Так утворюються дві наступні, внутрішні концентричні дуги.

Алюзію на концентричність містить і центр сонатної форми Концерту, її розробка. За наявності цілого ряду контрастних етапів, навіть мозаїчної образно-тематичної палітри, розробка – до появи сольної каденції (ц. 18) – виявляє конструктивно-організуючі аркові “перекриття”. Так, вступне у ній “биття-вібрування” тривожно-полохливих терцій (ц. 9) відображене у ц. 17, а розгорнута за ними зона обрядово-заклинального ости-

нато (ц. 10) віддзеркалена згодом під цифрою 16 (Темпо I). Найвужче концентричне коло оточує один із центральних фрагментів розробки – “мефістофелівські” по духу остинатні варіації на ґрунті початкової інтонації головної партії (ц. 15). Творять цю облямувальну рамку навкруг варіацій хоральні акорди фортепіано (цифри 13–14 і такти 13–20 під ц. 16), котрі віддалено нагадують поховальну відправу “Со святыми упокой”. Наскрізним пунктиром, що минає аркові “стовпи” у векторно спрямованій течії розробки, виступає зловісно-механістична токката. Вона не раз перетинається контрастними вставками, проте згодом знову поновлюється – під іншими масками, але з тією ж сутністю – як уособлення бездуховного та його агресивного поступу.

Поряд із численними аркоподібними дистанційними “перегуками”, що вимальовуються на тлі композиційної будови Другого фортепіанного концерту, Скороком застосовано ще один показовий структурно-організуючий прийом – прийом замикання. Прелюдія-передмова як смислове ядро в концепції твору “виштовхує” у простори сонатно-концентричної конструкції свої “протуберанці” – інтонаційно-смислові символи. У фазовій структурі, на гребені її динамічно висхідних хвиль знову й знов максимально скандовано проголошуються “репліки” вступу. Вони наче спиняють лінію підйому, рельєфно замикаючи структурні фази своїм категоричним “словом”. Постійно поновлюване крещендує розгортання форми врівноважується саме цим замиканням, – інакше концерт виглядав би як суцільно і невинно наростаючий потік. “Посланці” вступу, “вистартувані” у коловорот сонатних подій, заявляють себе неодноразово: двічі при завершенні головної партії (ц. 4 і 4 такти перед побічною), на межі розділів розробки (ц. 16), у передкаденційній зоні (4 такти перед ц. 18), у передікті до репризи (ц. 20). Виникає оригінальний ефект односпрямованого розходження із ядра-вступу кіл – щоразу ширшого радіусу дії. Замикання репризним повторенням, властиве принципу концентричності, знаходить у цьому додаткове підтвердження: до ідеально збалансованої архітектонічної дзеркальної симетрії

додається ще один зустрічний імпульс. Вдаючись до візуального досвіду, скористаємося наступним порівнянням: кола “рухаються” назустріч один одному і неодноразово перетинаються. Така творча комбінаторика в структуруванні музичної форми – цікава

знахідка композитора, яка претендує на унікальність. Подана нижче лаконічна схема ілюструє збіжність головних фаз сонатно-концентричної форми Фортепіанного концерту № 2 Скорика.



Абрамян А. Взаимодействие симметрии и асимметрии в музыке. – Тбилиси, 1998;
 Александрова Л. О принципах симметрии в композиторской практике Бартока. Автореферат диссертации. – М., 1972;
 Вейль Г. Симметрия. – М., 1968;
 Гильде В. Зеркальный мир. – М., 1982;
 Гончаренко С. Драматургические и композиционные принципы концентрической музыкальной формы. – Новосибирск, 1984; *Ії ж.* Зеркальная симметрия в музыке. – Новосибирск, 1993;
 Денисов Э. Струнные квартеты Беллы Бартока // Современная музыка и проблемы эволюции современной композиторской техники. – М., 1986;
 Задерацкий В. Музыкальная форма. – М., 1995. – Вып. 1;
 Зинкевич Е. Симфонические гиперболы. О музыке Евгения Станковича. – Сумы, 1999;
 Иванов С. Абсолютное зеркало. – М., 1986;
 Каракулов Б. Симметрия музыкальной системы (о мелодии). – Алма-Ата, 1989;
 Ломанов М. Элементы симметрии в музыке // Музыкальное искусство и наука. – М., 1970;
 Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Уч. пособие. Изд. третье. – М., 1986;
 Кюрегян Г. Форма в музыке XVII–XX веков. – М., 1998;
 Марутаев В. Гармония как закономерность природы // Золотое сечение. – М., 1990; *Його ж.*

Приблизительная симметрия в музыке // Проблемы музыкальной науки. – М., 1979. – Вып. 4;
 Ройтерштейн М. “Музыкальные” структуры в поэзии Блока // О музыке. Проблемы анализа. – М., 1974;
 Соколов А. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества. – М., 1999;
 Способин И. Музыкальная форма. Изд. 6-е. – М., 1980;
 Урманцев Ю. Симметрия природы и природа симметрии. – М., 1974;
 Флоренский П. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам. – Тарту, 1967. – Вып. 3;
 Холопова В. Формы музыкальных произведений. Изд. второе. – СПб, 2001;
 Цуккерман В. Сюита “Туркмения” Шехтера // СМ. – 1936. – № 4; *Його ж.* Анализ музыкальных произведений. Сложные формы. – М., 1984;
 Шип С. До вивчення симетрії як категорії теоретичного музикознавства // Укр. муз.-во. – К., 1978. – Вип. 13;
 Lendvai E. Einführung in die Formen und Harmoniewelt Bartoks // Béla Bartók. Weg und Werk. – Bdpst, 1957;
 Lorenz A. Das Geheimnis der Form bei Wagner. 4 Bde. – Berlin, 1924 – 33;
 Mehner K. Beitrage zum Simmetriebegriff in der Musik. – Beitrage zur Musikwissenschaft. – 1971. – H. 2;
 Sieber M. The String Quartets of Béla Bartók. Boosey and Hawkes. – London, 1945.

SUMMARY

Series of publications by famous musicologist about origin and specific features of vari-

ous musical forms and their reading by the Ukrainian composers.