

national-historical, liberation themes, but texts that are characterized by in-depth psychological introspection. The purpose of the article is to reveal the level of individual identity of the composer D. Sichynsky in his appeal to the works of T. Shevchenko. The methodology of the study is to apply a comprehensive system approach that led to the use of such research methods: historical-genetic, identifying the origin of phenomena; hermeneutic, considering the musical text as a sign-symbolic system in its socio-cultural and historical context. The scientific novelty of the work is to apply the hermeneutic method in the study of musical and poetic texts in the vocal and choral works of D. Sichynsky on the verses of T. Shevchenko.

Keywords: *the musical shevchenkiana, elegy, choral miniature, rhetorical figures.*

Стаття поступила до редакції 1 травня 2019 року.

УДК 78.35

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.44.30.45>

Ірина Зінків

**ДО ПИТАННЯ ВИКЛАДАННЯ ТЕМИ
«СКЛАДНА ДВОЧАСТИННА ФОРМА»
В КУРСІ «АНАЛІЗ МУЗИЧНИХ ТВОРІВ»**

Зінків Ірина Ярославівна – доктор мистецтвознавства, професор, Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: i.zinkiv@gmail.com
ORCID 0000-0002-0406-3370

До питання викладання теми «Складна двочастинна форма» в курсі «Аналіз музичних творів»

Статтю присвячено актуальним питанням викладання теми «Складна двочастинна форма», що читається в лекційному курсі «Аналіз музичних творів» у вищих навчальних музичних закладах України III-IV рівнів акредитації. Будучи однією з найскладніших у структурі курсу, ця форма належить до найменш вивчених та найменш розгалужених за кількістю різновидів. У розвідці поставлено питання дефініції, генези, морфології форми, сфери застосування у жанрах вокальної та інструментальної музики. Висвітлено її структурну специфіку а семантично-образне наповнення у творах В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, К. Дебюссі, С. Рахманінова та ін., виявлено зв'язки з необароковою

та неокласичною стилістикою, методом полістильового монтажу, що сформувався в межах естетики модернізму. На основі вивчення генетичних витоків складної двочастинної форми та структурно-семантичного аналізу творів професійної музики різних жанрів у творчості композиторів XVIII – XX ст., написаних у цій формі, вдалося обґрунтувати її самобутню специфіку та особливу роль у музиці Нового й Новітнього часу. У статті розглянуто два основних різновиди складної двочастинної форми – репризний і безрепризний. До першого різновиду належать зазвичай твори вокальної музики, коли підсумкову функцію виконує або останній куплет («Аделаїда» Бетховена), або синтетична реприза. До другого різновиду належать складні двочастинні форми з кодою, що існують або з контрастною, заснованою на абсолютно новому тематичному матеріалі (Ноктюрн ор. 32 № 1 Ф. Шопена) або з синтетичною кодою («Менестрелі» К. Дебюссі, Етюд-картина № 4 ор. 39 С. Рахманінова, в останній п'єси – з наявністю ознак старовинної двочастинної форми). Сучасні композитори до таких форм звертаються вкрай рідко.

Ключові слова: *складна двочастинна форма, генеза, морфологія, різновиди, інтрамузична семантика, полістильовий монтаж, типи і функції код.*

Постановка проблеми. Питання викладання музично-теоретичних дисциплін нечасто стають предметом фахових творчих дискусій у середовищі сучасних науковців-музикознавців, які в силу низки об'єктивних обставин більше переймаються питаннями підготовки молодих кадрів та власного творчого зростання, аніж нагальним питанням музично-теоретичної освіти. У статті актуалізовано важливе дидактичне (а разом з тим і наукове) завдання – запропонувати нові підходи до викладання теми «Складна двочастинна форма», із застосуванням методу інтрамузичної семантики (за М. Арановським) та з'ясувати специфіку образно-поетичного змісту творів в рамках зазначеної теми, яка читається в лекційному курсі «Аналіз музичних творів» у вищих музичних навчальних закладах України III – IV рівнів акредитації. У структурі курсу ця музична форма належить до однієї з найменш вивчених композиційних структур, хоча за кількістю різновидів є достатньо розгалуженою. Це зумовлює актуальність її поглибленого осмислення.

Аналіз досліджень та публікацій обмежується вузівськими

підручниками для вищих музичних навчальних закладів – Сергія Шипа [9, с. 247–248], Яреми Якубця [11, с. 148], Всеволода Задерацького [4], Лео Мазеля [5, с. 266–269], Віктора Цуккермана [8, с. 81–104], у яких поставлено важливі питання вивчення складної двочастинної форми в курсі аналізу. Серед не вирішених раніше частин загальної проблеми виділимо, передусім, питання самої номінації зазначеної форми, її історичних витоків, а також семантичного аналізу мистецьких творів XVIII – XX століть. У статті розглянуто найбільш складні та неоднозначно трактовані в навчально-методичній та науковій літературі зразки художніх творів, що написані у складній двочастинній формі.

Мета статті – запропонувати один із можливих варіантів викладання зазначеної теми в курсі «Аналізу музичних творів», що читається у вищих музичних навчальних закладах України, із застосуванням методу у інтрамузичної семантики до аналізу музичної поетики композицій, написаних у зазначеній формі, що здійснюється *вперше*.

Виклад основного матеріалу. Викладання зазначеної теми слід розпочинати з плану заняття, що складається з таких пунктів: 1) визначення і типологія складних двочастинних форм; 2) генеза складної двочастинної форми та сфера застосування; 3) морфологія, типи і функції код; 4) різновиди форми (з поліфонізованим тематизмом і кодами¹); 5) зразки творів для аналізу.

Питання визначення й типології. Питання ідентифікації цього типу складних форм безпосередньо залежать від стилевих та індивідуально-авторських маркерів. У навчально-методичній літературі найбільш поширеними є декілька визначень цієї форми:

1. Двочастинна форма, у якій хоча б одна з її частин є складною формою (інша, за логікою, може бути представлена будь-якою простою чи складною формою). Якщо одна з частина написана у складній формі, то загальна форма мала би називатися *подвійно складною* [8, с. 81]. (Додатковою ознакою М. Ройтерштейн, автор розділу «Складна двочастинна форма» з підручника В. Цуккермана, вважає наявність розвитку тематизму).

2. Складна двочастинна форма – це форма, що складається з двох розділів, кожен (або принаймні один) з яких є побудовою, складнішою за період.

¹ А також форми із розгорнутим вступом (Моцарт. Фантазія d-moll К.397).

3. Лео Мазель наводить таке визначення: Складною двочастинною називається форма, у якій одна з частин написана у простій дво- або три частинній формі, а інша зазвичай є періодом, простою дво- або тричастинною (у вокальній музиці також строфічною або строфічно-наскрізною, приміром, в «Аделаїді» Бетховена – *І.3.*) формою. При цьому обидва розділи (А і В) володіють образно-тематичною єдністю та єдиною (або спорідненою) жанровою основою .

Як відомо, класифікацію складних двочастинних форм (у подальшому скорочено – с2чф), як і будь-яких інших, ми здійснюємо за структурою, а не за типом тематизму. Розрізняють три типи форми – урівноважений (з рівнозначною вагою частин), хореїчний (з акцентом на першій частині) та ямбічний (з наголосом на другій) [8, с.83–85]. В урівноваженому типі форми частини є рівнозначними за будовою, обсягом і сенсом¹. Для цього типу більш властиві *безрепризні різновиди с2чф*, які частіше трапляються у вокальних творах. У *хореїчному типі* форми перша частина за будовою більш складна, друга найчастіше виконує функцію великої коди². У ямбічному типі перша частина може виконувати роль вступу до другої, яка є більш розвинутою (наприклад, у жанрі оперної арії). Сфера його застосування – здебільшого вокальна музика.

Генеza форми, сфера застосування. Складна двочастинна форма виникла приблизно у другій половині XVIII ст., тобто в добу формування гомофонно-гармонічного стилю. Джерелами її формування, як і простих двочастинних форм загалом (за типом заспів–приспів), були жанри традиційної вокальної та інструментальної музики, засновані на принципі темпового (а часто й жанрового) контрасту частин. Народно-інструментальні зразки Карпатського регіону на початку XX ст. записував Володимир Шухевич у дослідженні «Гуцульщина» (назвавши їх «гуцулками», органами) [10, с. 455, № 13, 18, ін.], польський етномузиколог Оскар Кольберг у роботі «Гуцульщина», Роман

¹ До цього типу належать: Ноктюрн ор. 32 №1 Ф. Шопена, Каватина Розіни з «Севільського цирюльника» Дж. Россіні (де друга частина – розвинена самостійна кода на новому тематизмі), Аріозо Лізи з другої картини «Пікової дами», романс «Мы сидели с тобой», перший номер з опери «Євгеній Онегін» (дуєт «Слыхали ль вы» і квітет) П. Чайковського.

² Його зразком слугує Дуетіно Дон Жуана й Царліни з опери «Дон Жуан» В. А. Моцарта.

Гарасимчук у дослідженні «Народні танці українців Карпат»¹, який опублікував декілька гуцульських танців у цій формі [3, № 24, с. 414; № 39 с.417; т.3 № 49 с. 419, ін.]. Ігор Мацієвський назвав їх сюїтами-поемами та значну їх кількість опублікував у фундаментальному інструментознавчому дослідженні «Музичні інструменти гуцулів» [6]. В музиці професійної традиції ці форми фольклорного походження стали прототипами чисельних думок-шумок слов'янських композиторів, концертштуків К. М. Вебера, Дж. Россіні, рапсодій К. Томашека, Ф. Ліста, А. Дворжака, М. Лисенка. Але вони вже належать до двочастинності контрастно-складеного типу. Отже, можемо говорити, що у своїй генезі складна двочастинна форма *суміщає риси одночастинної та циклічної форм.* Але на протигагу частинам циклічного твору, її *розділи є не самостійними і не можуть існувати ізольовано один від одного:* твір виконується таким чином, що цезури між розділами не виникає.

Морфологія, засоби контрастування, типи і функції код. У складній двочастинній формі обов'язково виникає *контраст* між частинами. Перехід до нової якості не раз є незворотнім, тому *реприза стає зайвою.* Натомість її функцію часто перебирає на себе кода, яка інколи може бути заснованою на новому матеріалі (Ф. Шопен. Ноктюрн № 9 H dur op. 32 № 1). В інструментальних творах, де контраст між частинами є менш вираженим (у Ф. Шопена, С. Рахманінова), кода здебільшого буває *синтетичною*, тобто об'єднує тематичні елементи обох частин («Менестрелі» К. Дебюссі з циклу «24 прелюдії», 1910–1913). У вокальних творах кода нерідко відсутня (приміром, у Каватині Розіни з опери «Севільський цирульник», де обидва розділи приблизно однакові за обсягом). Та найчастіше частини бувають нерівнозначними, як у п'єсах Ф. Шопена, К. Дебюссі, С. Рахманінова.

У вокальній музиці *кода* може виконувати функцію другої частини (Дуетіно Дон Жуана й Царліни з «Дон Жуана» В. А. Моцарта), в *інструментальних творах кода не може замінювати функцію другої частини.* Вона слугує підсумовуючим розділом, виконуючи роль об'єднання обох частин, інколи – впроваджуючи контрастний матеріал.

Ця форма також має низку *індивідуальних рис.* Найпростіший

¹ Перше, польськомовне видання вийшло друком у Львові під назвою «Tańcechuzulskie» (1938 р.).

спосіб її утворення – складення із простих форм. При цьому застосовується варіантність частин, найчастіше змін зазнає друга частина. Але ці зміни мають бути істотними (як у пісні Ф. Шуберта «Біля моря», посмертний опус), Етюдів-картині С. Рахманінова ор. 39 № 4¹). В іншому випадку цю форму студенти не раз сприймають за складний період, що є досить поширеною помилкою. Передусім, на межі двох розділів форми (особливо у зразках вокальної музики) може змінюватися темп, розмір, інколи й тональність.

Найпростіші зразки перехідної форми між простою та складною двочастинною маємо у фортепіанній музиці класиків і романтиків, де вона виникає, мабуть, уперше². Наскрізний розвиток у формі виникає лише в тому випадку, коли відбуваються істотні зміни, які найчастіше проступають у закінченні другої частини, здебільшого у зразках вокальної музики³ (романси «Снова, как прежде, один», «Мы

¹ Етюди-картини ор. 39 створені в 1916–1917 роках, напередодні буремних революційних подій російської історії. Четвертий етюд (що поруч з п'ятим утворює серцевину циклу), В. Брянцева називає «найоригінальнішим російським лірично-пісенним скерцо, ... що пронизане думками про долю Батьківщини» [2, с. 487]. Відбувається злиття різних образних течій, що вибагливо перехрещуються, змінюючи одна одну. Образна специфіка забезпечується самотньою технікою мотивного проростання тем-поспівок, що народжуються з початкової. В ній дивовижно сплелися традиції народнопісенної і танцювальної слов'янської мелодики, витoki якої слід шукати у мотивній техніці Й.С. Баха (впливи останнього можна простежити й в інших творах С. Рахманінова – Варіаціях на тему Ф. Шопена ор. 22 (перша варіація), «Вокалізі» (за словами автора, витриманому в характері бахівської арії [7, с. 105]). Риси неobaroko з'явилися у творчості С. Рахманінова у так званій дрезденській період творчості (1906–1909 рр.), коли композитор постійно проживав у Німеччині, виїжджаючи у свій маєток Іванівку Тамбовської губернії Росії лише влітку. У ці роки він постійно відвідував концерти Гевандгаузу в Лейпцигу, де ознайомився із значною кількістю Бахових творів. Особливо композитор захоплювався «Пасіонами за Матвієм», про що свідчить його листування з друзями [7, с. 398, 403–405, 431].

² Звернімося до п'єси «Евзбій» Р. Шумана з фортепіанного циклу варіацій-сюїти «Карнавал», яку В. Задерацький трактує як написану в ускладненій простій двочастинній формі [4]. Друга її частина (В) проведена тричі з фактурно-регістровими та динамічними змінами: Але складна двочастинна тут форма не виникає: маємо лише повторення репризи, тобто другої частини п'єси.

³ У романсі П. Чайковського «Ми сидели с тобой» перша частина є

сидели с тобой» П. Чайковського). Загалом в інструментальній музиці, як і у вокальній, ця формає не надто поширеною.

На перші зразки таких форм натрапляємо вже у В. А. Моцарта (Анданте з Сонати № 16 C dur. К. 545; Дуетіно Дон Жуана й Царліни), де друга частина є розвинутою кодою). У Л. ван Бетховена є декілька пісень, написаних у с2чф, серед них – «Аделаїда» на сл. Ф. Матіссона, що належить до зразків любовної лірики композитора. Чотири куплети утворюють наскрізну строфічну форму, де в перших трьох (А, В, С) змальовано картини природи, що суголосні стану закоханості ліричного героя; заключний куплет (D) – екстатична кульмінація – символізує єдність кохання й смерті. Інший зразок – «Пісня каяття» Л. ван Бетховена з вокального циклу на слова Ф. Геллerta (ор. 36) – побудована на контрасті двох образних станів, що підкреслено контрастом темпів. Перша частина – *Adagio* (у простій три частинній формі) – відтворює образ каяття й утілена засобами речитативної мелодики у стилістиці «Пасіонів за Матвієм» Й. С. Баха. У другій – *Allegro* (у простій двочастинній) – відбувається зміна образу і жанрової основи тематизму. Характер частини має ознаки пісні-гімну, образно близької «Оді до радості» з фіналу Дев'ятої симфонії композитора. С2чф в жанрі романтичної пісні втілена у пісні «Цікавість» Шуберта з циклу «Чарівна мельниківна» (№ 6), де поєднано куплетну форму з простою тричастинною (перша частина якої – період повторної будови, друга – проста тричастинна).

У фортепіанній музиці романтиків ця форма нерідко трапляється у Ф. Шопена. Приміром, у Ноктюрні ор. 32 №1 *H dur* обидві частини (першу, у формі складного ППБ, й другу – у формі періодичної структури) об'єднує кода, що заснована на новій жанрово-

безрепризною простою двочастинною формою, друга – періодом. Цю форму композитор обрав відповідно до змісту вірша (частина А є ППБ, в частині В змінюється фактура викладу, остання строфа (С – у формі періоду) є драматичним висновком. Фортепіанна постлюдія зависає німим знаком питання, що залишається без відповіді. Першу частину можна розглядати як розгорнутий вступний речитатив, другу – як власне арію або пісню (подібно до «Сцени гадання Марфи із «Хованщини» М. Мусоргського, що завершується піснею «Йсходила младешенька», написаною в куплетно-варіаційній формі). В цій самій формі написана й арія Лізи («Откуда эти слезы, зачем они?») П. Чайковського, а також пісня Ф. Шуберта «Коло моря», обрамлена фортепіанним вступом та завершенням.

тематичній основі (речитатив, декламаційність), яка різко змінює лірично-елегійний характер п'єси. Кода, що з'являється внаслідок різкого енгармонічного зсуву (подвійна альтерована домінанта), викладена *sensa metrum*, як епіко-героїчний речитатив в характері української думи¹, і створює глибоко драматичний образ, переключаючи сприйняття змісту Ноктюрну у протилежну образну сферу. Емоційний злам у коді в маркує «водорозділ» між ліричним сум'яттям і суб'єктивно-драматичним станом ліричного героя, виконуючи функцію світоглядного узагальнення. Зміст п'єси пов'язаний з подіями Краківського повстання, звістки про яке долинали до вразливої натури митця через його друзів і знайомих. Стилістика думи, використана в коді, є унікальним явищем у світі епіко-баладних образів композитора. Перебуваючи на той час у Парижі й спілкуючись з широким колом представників польської мистецької еміграції (А. Міцкевич, Ю. Словацький, ін.), що опинилась у Франції внаслідок поразки Листопадового повстання (1931), Ф. Шопен використав у коді стилістику думового епосу, який чув ще з юних часів, проживаючи у Варшаві².

Схема № 1. Ф. Шопен. Ноктюрн ор. 32 № 1. С2чф з контрастною кодою.

A	A1	B	A1	B1	coda
ППБ	ППБ	ПС	1 реч.	ПС	
а в с		def	a1	def +g	
H	H	Fis	H	Fis	fis-h
4 3 5/2		4 6 5(доп)	5+1	4 6 5 (4)	
12 +	12+1	15	6	16+4(доп/зв)	<i>sensa metrum (+4)</i>

Інший ноктюрн Ф. Шопена – ор.15 №1, g moll має форму АВ CD,

¹ Про вплив жанру думи на творчість Шопена вперше висловив припущення І. Белза в монографії «Шопен» [1, с. 193], яка згодом стала одним із праобразів тем шопенівських балад.

² У юнацькі роки Ф. Шопена Варшавське герцогство (внаслідок Наполеонівських воєн) було багатонаціональним, а Варшава – містом з українськими передмістями, які часто відвідували кобзарі й лірники. Сучасники Ф. Шопена згадували про мандрівних бандуристів і торбаністів, найталановитіших з яких не раз запрошували до палаців аристократії [1].

яка є підсумуванням двох простих безрепризних форм:

A	B	C	D
a a	b b	c c	d d

Від початку ХХ ст., в добу модернізму, зокрема в такій його течії як імпресіонізм, с2чф стає особливо запотребованою. У К. Дебюссі вона фігурує в циклі «Фортепіанні Прелюдії»: № 5 («Пагорби Анакапрі»), №12 («Менестрелі»), №21 («У знак поваги до есквайра Піквіка») [4, с. 323]. Найчастіше К. Дебюссі використовує синтетичну коду, рідше впроваджує до неї нові тематичні елементи (як у «Пагорбах Анакапрі»).

Самобутньо використовує цю форму в Етюд-картині ор. 39 № 4, h moll С. Рахманінов, яка також завершується розлогою кодою, щоправда, виконуючи іншу, синтетично-підсумовуючу функцію. Необарокові риси творчості митця започатковані «Варіаціями на тему Ф. Шопена»¹. Цікавими є рух тональностей у кожній із частин п'єси (Т –D) та їх подвійне повторення, що наслідують архітекtonіку старовинної двочастинної форми доби бароко. Стилiзація старовинної двочастинності «порушується» наявністю коди, що вносить відчуття репризності. Цей ефект підсилюється не тільки рухом тональностей, постійним проростанням гомофонно-поліфонічного тематизму мотивного типу – з початкової багатоскладової теми (a b c c1 c2) все нових мотивно-ритмічних варіантів, але й типового для старовинної двочастинності ефекту подібних (у даному випадку ідентичних!) завершень обох частин. Не типове для старовинної двочастинності впровадження синтетичної коди у п'єсі виконує, по суті, функцію репризного замикання форми (як це здійснює інколи К. Дебюссі), що дає підстави розглядати її композицію як складну двочастинну з ознаками поліфонічної двочастинності (схема № 2).

Схема № 2. С. Рахманінов. Етюд-картина № 4 ор. 39 (двочастинність доповнена синтетичною кодою, що структурою нагадує експозицію):

¹ Тему запозичено з Прелюдії № 20 ор. 28, с moll.

1 частина	2 частина			Кода
A (ПНБ, несим) : B (ППБ. сим) C (ПС сим) D (ПС) : 	кода			кода
 : a + b: :	c+c1	d + e	f/a	a1+c2
6+ 8	7+7	6 + 6	7	6+8
h h-fis	fis-e	e	h	h

Унікальним досвідом у формотворенні музики доби модернізму є поява синтетичної складної двочастинності, поєднаної з принципом рондифікації художньої цілісності. Під цим оглядом звернемося до однієї з прелюдій К. Дебюссі й розглянемо її з позицій не тільки вперше використаного композитором полістилістичного методу мотивної комбінаторики, з алюзіями на стилі його старших сучасників та нові стильові явища сьогодення. К. Дебюссі застосовує новаторський для його часу принцип мікророндифікації всієї форми за рахунок вичленування з неї окремого мотивного фрагменту, що слугує каркасом для об'єднання строкатої полі тематичної конструкції цілого. Це п'єса «Менестрелі», що завершує перший зошит «Фортепіанних прелюдій» композитора.

Звертаючись до стилізації образу мандрівних музикантів, композитор для відображення багатобарвності їхнього світу чи не вперше послідовно й цілеспрямовано використовує метод стильових алюзій. Мотивно-тематична комбінаторика К. Дебюссі спирається на метод полістилістичного монтажу, який широко «експлуатуватиметься» неокласиками (І. Стравінський, Б. Барток, С. Прокоф'єв) і стане одним із домінуючих у музиці ХХ – початку ХХІ ст., зокрема у пізніх скрипкових концертах М. Скорика.

Перед аналізом цієї п'єси звернемося до запропонованого Юрієм Лотманом методу структурного аналізу («Структура художнього тексту», 1972). Мовознавець-структураліст стверджував, що будова будь-якого художнього тексту (а отже й музичного – І.З.) є жорстко регламентованою багаторівневою структурою. Музикознавець Б. Гаспаров, заперечуючи думку вченого, вважає, що ніяких рівнів музичного тексту не існує: *мотиви пронизують художній текст наскрізно*. За висунутою музикознавцем *теорією мотивного аналізу*, одиницею музичного тексту слугують не фрази й речення, а мотиви. Йдеться про більш дрібно структурований мотивний тематизм, що зближує сучасну музику з риторичними фігурами доби Бароко. Мотив у творі може поєднуватися з іншими і пронизувати наскрізно увесь текст, утворюючи неповторну музичну поетику. Чимось

нагадуючи лейтмотивну систему пізнього Р. Вагнера (періоду його тетралогії), ця техніка функціонує в цілком іншій естетичній ситуації – в умовах модернізму, зокрема імпресіонізму, водночас вона позначена впливами неокласичного трактування музичного матеріалу (в дусі пізнього Л. ван Бетховена)¹.

Застосуємо метод мотивного аналізу Б. Каспарова до тематизму «Менестрелів» К. Дебюссі. Перша частина п'єси позначена рисами ускладненого періоду, складаючись з періоду та періодичної структури ($8 + 36 = 44$) або ж періоду та двох періодичних структур, де початковий, «квадратний восьмитакт» виконує роль вступу. Друга частина представлена періодичною структурою (33 т.) та кодою (12 т.), точка золотого перетину наступає перед початком теми *quasi tamburo*. Обидві частини п'єси та кода відділені особливим авторським знаком – *коротким мотивом*, що завершується ферматою, з'являючись на пограниччі розділів форми двічі, у закінченнях обох частин. Появу кожної фермати композитор також супроводжує додатковою авторською позначкою – особливими апострофами, на які свого часу не звернув уваги В. Задерацький, що не дало можливості шанованому професорові адекватно визначити межі розділів форми. Вчений вважає, що друга частина п'єси починається з цілотонової теми [4]. Якщо початкова вступна побудова *a* (у формі періоду повторної будови), що є узагальнюючою характеристикою образу вуличних менестрелів, виконує у п'єсі виключно роль обрамлення, з'являючись на початку та в завершенні п'єси (вступ і кода), то другий тематичний елемент *b* (точніше, виокремлений з нього одноголосий грайливо-пентатонічний мотив) набуває значення наскрізного формотворчого елемента і стає засобом мікророндифікації, в процесі подальшого розвитку постійно перетікаючи з фігури рельєфу в елемент фактурного тла і навпаки, інтегруючи в єдину цілісність політематичне (і поліжанрове) розмаїття матеріалу (схема № 3). Симетрична (рідкісна для К. Дебюссі!) квадратна структура вступної теми (*a*) накладає відбиток на характер інших тематичних утворень (*d, fl, g, h*), які наскрізно «оновлюють» тематизм «Менестрелів», і, неначе різнобарвні кольорові намистинки, нанизуються на однорідно-змінний ланцюжок трансформованих фактурних варіантів

¹ Неокласичні риси в камерно-інструментальних композиціях К. Дебюссі посилюються у пізній період творчості.

початкового елементу теми **b** (схема №3). Полістильова природа тематизму п'єси сповнена алюзій до творів сучасників К. Дебюссі, з наданням явної переваги творам композиторів «російської п'ятірки», в самобутності стилю якої К. Дебюссі бачив один із шляхів «модернізації» сучасної французької музики. Відтак, тема **d** (тт. 37–44), що завершує першу частину, своїм характеристичним звучанням нагадує «марш Чорномора» з «Руслана» М. Глинки, перша тема (**e**) другої частини (тт. 45–49) – початок п'єси «Тюльрійський сад» із фортепіанного циклу «Картинки з виставки» М. Мусоргського; тема **f** (тт. 51–52, 55–57) – буфонно-саркастичні марші з пізніх опер М. Римського-Корсакова («Золотий півника», «Казка про царя Салтана»). Комічно-гумористична тема **g** (ремарка *quasi tambouro*) є темою-мотивом, яка засобами фортепіанної фактури чи не вперше в історії фортепіанної музики достеменно відтворила звучання ударного інструмента. Прикінцева, найрозлогіша тема п'єси **h** (назвемо її темою «love story», тт. 63–77), з ефектними джазовими гармоніями в каденціях, згодом стане символом широкоформатних американських «хеппіендівських» фільмів і буде активно експлуатуватись кіноестетикою Голівуду¹. Ця тема ефектно завершує другу частину п'єси.

Наскрізне поєднання-налізування чергувань жанрово й тематично контрастних тем «короткого дихання» методом «інкрустації» короткого пентатонічного мотиву **b** та його похідних в тіло «тем-уриків», тем-символів, що виконують функцію мікрорефрену, створює *другий план* драматургії п'єси. Це виявляє дію улюбленого прийому давньофранцузьких *рондо* та вказує на глибинний генетичний зв'язок модерних принципів формотворення Дебюссі із законами традиційно «національного» формотворення, властивого французькій клавесинній традиції доби бароко – одре Ф. Куперена та програмним п'єсам інших французьких клавесиністів.

Схема № 3. «Менестрелі» К. Дебюссі

I ч. – ускладнений П.(8+36= 44 т.), або П+2ПС, де Iй П – у ролі вступу.

II ч. – ПС (33+12 (кода)=45 т. (зол.п. – поч. теми *квазі тамбуро*)

¹ Звернемо увагу на той факт, що чимало американських композиторів у 1910–1920-х роках навчалися у Франції в Н. Буланже).

Перша частина – 44 т.

a	b	c	b1 (закл.-перехід)	d +	знак цезури
8	10	7,5	5,5	7,5	0.5
4+4	7,5+2.5+7,5	2+3,5			

Друга частина – 45 т.

e	b2	f	b2	f1	g (tanbouro)	h /b2	h1/b3 + знак цезури 	кода
4	2	2	2	3	5	6	6	0,5
								a g b
								4 5 3

Матеріал для аналізу. Для самостійної роботи студентів матеріалом для аналізу можна запропонувати такі твори: 1) Бетховен Л. Аделаїда, сл. Ф. Матіссона ор. 46; В. А. Моцарт В. А. Анданте з Фортепіанної сонати №16 C dur, К. 545, Фантазія d moll, К. 397; Шопен Ф. Ноктюрн ор. 32 №1 H dur; Шопен Ф. Мазурка ор. 30 №2 h moll; Шопен Ф. Вальс As dur; Рахманінов С. Етюд-картина ор. 39 № 4 h moll; Чайковський П. Романс «Ми сидели с тобой»; Ліст Ф. «Вальс-експромт», Гріг Е. Авторський переклад для оркестру «Пісні Сольвейг»; Дебюссі К. «Менестрелі», «У знак поваги до есквайра Піквіка»; Пагорби Анакапрі з циклу «Фортепіанні прелюдії»; Лисенко М. Романс «Айстри» на сл. О. Олеся.

Висновки. На основі вивчення генетичних витоків складної двочастинної форми та структурно-семантичного аналізу творів професійної музики різних жанрів – В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, Ф. Шопена, С. Рахманінова, К. Дебюссі й ін., написаних у цій формі, вдалося обґрунтувати її самобутню специфіку та особливу роль у музиці Нового й Новітнього часу.

Розгляд двох основних різновидів складної двочастинної форми виявив два її основні різновиди. До першого, безрепризного різновиду, відносимо з підсумовуючою функцією останнього куплету (як у пісні «Аделаїда» Л. ван Бетховена), або ж репризи (зазвичай синтезованої).

До другого різновиду належать складні двочастинні форми з кодами, – а) контрастними, заснованими на абсолютно новому тематичному матеріалі (Ноктюрн ор. 32 № 1 Ф. Шопена) або ж синтетичними (у «Менестрелях» К. Дебюссі, Етюд-картині № 4 ор. 39 С. Рахманінова, в останній п'єсі – з наявністю ознак старовинної двочастинної форми). Поза увагою залишилось чимало творів вокальної музики XVIII–XX ст., які ще необхідно ґрунтовно

дослідити. Сучасні композитори до таких форм звертаються вкрай рідко.

В історії розвитку музичного формотворення складна двочастинна форма не знайшла такого широкого застосування, як, скажімо, складна тричастинна. Саме тому вона вимагає більш ретельного теоретичного вивчення в курсі «Аналізу музичних творів».

Література

1. Бэлза И. Шопен. Москва: Наука, 1968. 380 с.
2. Брянцева В. С. В. Рахманинов: монография. Москва: Советский композитор, 1976. 646 с.
3. Гарасимчук Р. Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Київ: НАНУ, Ін-т народознавства. Кн. 1. Гуцульські танці / вступ. ст. Р. Кирчів, С. Павлюк. Львів, 2008. 608 с.
4. Задерацкий В. Музыкальная форма: в 2 вып. Москва: Музыка, 1995. Вып. 1. 544 с.
5. Мазель Л. Анализ музыкальных приведений: учебное пособие. Москва: Музыка. 1979. 536 с., нот.
6. Мацієвський І. Народні інструменти гуцулів. Вінниця: Нова книга, 2012. 463 с.
7. Рахманинов С. Литературное наследие: в 2 т. Москва: Советский композитор, 1980. Т.2. Письма. 584 с.
8. Цуккерман В. Анализ музыкальных приведений. Сложные формы. Москва: Музыка. 1984. 214 с., нот.
9. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: заповіт, 1998. 368 с., нот.
10. Шухевич В. Гуцульщина: в 5 ч. / передмова А. Карпенко, післямова М. Глушко; упоряд. О. Савчук. Харків: Видавець Олександр Савчук, 2018. 1218 с., [294 іл., нот.]. [Репринт. вид. 1898–1908 pp.].
11. Якубяк Я. Аналіз музичних творів (музичні форми): навчальний посібник. Тернопіль: АСТОН, 1999. 208 с., нот.

References

1. Belza, I. (1968) Shopin: monography. Moskva: Nauka.380 s. [In Russian].
2. Briantseva, S.V. (1976) Rakhmaninov: monografiya. Moskva: Sovietskij kompozitor. 646 s. [In Russian]
3. Harasymchuk, R. (2008) Народні танці українців Карпат: у 2 кн. Kyiv: NANU, In-t narodoznavstva. Kn. 1. Hutsulski tantsi / vstup. st. R. Kyrchiv, S. Pavliuk. Lviv. 608 s. [In Ukrainian].
4. Zaderatskij, V. (1995) Muzykalnaya forma: v 2 vyp. Moskva: Muzyka. Vyp. 1. 544 s., not. [In Russian]

5. Mazel, L. (1984) Analiz muzykalnykh proizvedenij: uchebnoye posobiye. Moskva: Muzyka. 214 s., not. [In Russian].
6. Matsiyevskiy, I. (2012) Narodni instrumenty hutsuliv. Vinnytsia: Nova knyga., 463 s. [In Ukrainian].
7. Rakhmaninov, S. (1980) Literaturnoye naslediyе: v 2 t. Moskva: Sovetskij kompozitor. T.2. Pisma. 584 s. [In Russian]
8. Tsukkerman, V. (1984) Analiz muzykalnykh proizvedenij. Slozhnyie formy. Moskva: Muzyka. 214 s., not. [In Russian].
9. Shyp, S. (1998) Muzychna forma vid zvuku do stylu: navchalnyj posibnyk. Kyiv: Zapovit. 368 s., not. [In Ukrainian].
10. Shukhevych, V. (2018) Hutsulshchyna: в 5 ch. / peredmovа А. Karpenko, pisliamova M. Glushko; uporyad. O. Savchuk. Rharkiv: Vydavets O. Savchuk. 1218 s., [294 ill., not.]. [Reprint. vyd. 1898–1908 rr.]. [In Ukrainian].
11. Yakubiak, Ya. (1999) Analiz muzychnykh tvoriv (muzychni formy): navchalnyj posibnyk. Ternopil: ASTON. 208 s., not. [In Ukrainian].

Zinkiv Iryna Yaroslavivna – Doctor of Art Criticism, Professor, Lviv National Music Academy named after Mykola Lysenko, Lviv (Ukraine). E-mail: i.zinkiv@gmail.com
ORCID 0000-0002-0406-3370

With regard to an instruction on a topic «Complex Binary Form» within the «Musical Works Analysis» course

The article deals with arelevant issues of instructing the topic «Complex Binary Form», which is read within «Musical Works Analysis» lecture course in the higher educational institutions of Ukraine of III – IV levels of accreditation. Given that this is one of the most complex form in the structure of the course, it is attributed to the understudied ones, although quite branched by the number of varieties. The investigations poses a question of the form definition, genesis, morphology, scope of application in the genres of vocal and instrumental music. Its structural specificity and semantic-shaped content are covered in the works by V. A. Mozart, L. van Beethoven, F. Chopin, K. Debussy, S. Rachmaninov, and others. The links identified with Neo-Baroque and Neoclassical Stylistics, as well as multi-style editing, which was formed within the aesthetics of modernism. Based on a study of genetic origins of a complex binary form and structurally-semantic analysis of the professional music works in different genres by the composers of the XVIII–XX centuries, written in this form, it became possible to substantiate its unique specificity and special role in the music of the New and Newest times. The article deals with two basic varieties of the complex binary form –

repetition and non-repetition. The first variety usually includes works of vocal music, when the final function is performed either by the last verse («Adelaide» by L. van Beethoven), or by a synthetic repetition. The second one consists of the complex binary forms with a coda, existing either with contrasting, based on a completely new thematic material (Nocturne Op 32 No. 1, F. Chopin), or with a synthetic coda (Minstrelie by K. Debussy, Etude-picture No. 4, Op. 39 S. Rachmaninov, in the last play – with the signs of an old binary form). Modern composers use such forms extremely rare.

Keywords: *complex binary form, genesis, morphology, varieties, intramusical semantics, multi-style editing, types and functions of codas.*

Стаття постуила до редакції 9 травня 2019 року.

УДК 78.25

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2018.4243.45.58>

Дар'я Чистякова

СТРУННО-СМИЧКОВИЙ КВАРТЕТ В АСПЕКТІ ЖАНРОВОЇ ТРАДИЦІЇ: «СТАБІЛЬНЕ» ТА «МОБІЛЬНЕ» В ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

Чистякова Дар'я Андріївна — аспірантка, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, м. Львів (Україна). E-mail: chystiakovadaria@gmail.com.

ORCID ID 0000-0003-3959-7513

Струнно-смичковий квартет в аспекті жанрової традиції: «стабільне» та «мобільне» в еволюції жанру

Статтю присвячено узагальненню та систематизації методологічних засад означеного жанру, як одного з найстабільніших у системі камерно-інструментального музикування. Підкреслено, що природа струнно-смичкового квартету розкривається на перетині глобальних категорій жанру та стилю в музиці, які адаптуються через відповідні традиції. Останні всередині себе диференціюються на історичні, притаманні різним школам, а також «персональні» – індивідуально-авторські. У статті виокремлено загальні та особливі прикмети кожного з цих проявів квартетного жанру. Зазначено, що історичний аспект означає кристалізацію монотембрового складу з чотирьох струнно-смичкових інструментів, які поступово виділилися з барокового «стилю симфоній» і здобули статусу стабільності у