

Міністерство освіти і науки України
ДВНЗ «Прикарпатський національний університет
імені Василя Стефаника»
Навчально-науковий інститут мистецтв
Кафедра методики музичного виховання та диригування

ЖАНР СЮЇТИ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ РОМАНТИЗМУ

Кваліфікаційна робота
на здобуття другого
(магістерського) рівня
спеціальності 014.13
Середня освіта (Музичне
мистецтво)
студентки групи СОММ – 21
Никитенко Софії Богданівни

Науковий керівник:
кандидат мистецтвознавства, доцент
Новосядла Ірина Степанівна

Івано-Франківськ, 2019

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1 ІСТОРІОГРАФІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ	
1.1. Аналіз жанру фортепіанної сюїти у дослідженнях музикознавців.....	8
1.2. Динаміка розвитку жанру сюїти: ретроспективний аспект.....	13
РОЗДІЛ 2 ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ СЮЇТИ У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ І РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ- РОМАНТИКІВ	
2.1. Формування національних шкіл в добу романтизму.....	20
2.2. Р. Шуман. Цикли мініатюр сюїтної будови	24
2.3. О. Бородін «Маленька сюїта»	37
2.4. І. Альбеніс «Іспанська сюїта» ор.49	42
РОЗДІЛ 3 РІЗНОВИДИ СЮЇТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ	
3.1. М. Лисенко «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор.2	49
3.2. Я. Степовий «Сюїта на теми українських народних пісень».....	54
3.3. С. Людкевич «Сюїта танцювальних жанрів».....	60
3.4. В. Косенко «11 етюдів на основі українських танців».....	62
ВИСНОВКИ.....	72
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	76
ДОДАТКИ.....	81

ВСТУП

Актуальність дослідження. Фортепіанна сюїта є одним із найдавніших інструментальних жанрів. У більшості музикознавчих досліджень та енциклопедій цей жанр переважно визначається як послідовність самостійних, контрастних за характером частин (п'єс, танців), зазвичай об'єднаних спільним художнім задумом та тональністю. Чимало вітчизняних та зарубіжних авторів, розглядаючи історію походження сюїти чи проблематику актуальності цього жанру, вживають такі терміни як «старовинна танцювальна сюїта», «сюїта танцювального типу», «dance suite» або «suite of dances»: як от В. Клин в книзі «Українська радянська фортепіанна музика» (1980 р.) [19], М. Калашник в праці «Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике XX века» (1991 р.) [18], С. Шип в посібнику «Музична форма від звуку до стилю» (1998 р.) [40], Ю. Щербаков у роботі «Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект» (2015 р.) [43] та ін.

Варто зазначити, що поняття саме танцювальної сюїти не отримало «затвердженого» наукового визначення, проте у більшості проаналізованих мистецтвознавчих праць вживається саме таке найменування старовинного жанру, а його визначення тотожне загально прийнятому академічному терміну «сюїта».

У пропонованому дослідженні ми опираємось на визначення сюїти, запропоноване М. Калашник – авторки одного із перших дисертаційних досліджень в галузі жанру фортепіанної сюїти у сучасному українському музикознавстві [18], розробками якого керувалися наступні покоління молодих музикознавців у своїх наукових пошуках, пов'язаних з жанром фортепіанної сюїти. Музикознавиця трактує сюїту як «...жанр, заснований на відображенні розмаїття реальності, вираженого через багатократне, послідовне переключення в контрастні, відносно самостійні одиничні даності...» [18, с. 6]. Сюїта ХІХ ст.,

на думку дослідниці, є вже «інтерпретуючою», такою, що переосмислює класичний зразок.

На всіх етапах еволюції танцювальної європейської сюїти побутові прообрази народного танцю поетизувалися та інтерпретувалися під впливом життєвого досвіду митців. Яскраво вираженою специфікою вирізняються танцювальні сюїтні цикли епохи романтизму у час становлення різних національних шкіл. У творчості композиторів-романтиків жанр танцювальної сюїти набрав особливих обрисів, отримав цікаве драматургічне вирішення.

Оскільки еволюція розвитку сюїти в добу романтизму безпосередньо пов'язана із значним розквітом у цей час фортепіанного мистецтва, у запропонованому дослідженні зосереджено увагу саме на фортепіанних зразках названого жанру. Крім того, розвиток національних шкіл, їх специфіка, а також художні смаки часу позначились на формуванні різних типів сюїти, що зумовило потребу у визначенні типології жанру досліджуваного періоду.

Об'єкт дослідження – еволюція жанру фортепіанної сюїти.

Предмет дослідження – жанр сюїти у фортепіанній музиці періоду романтизму.

Хронологічні межі дослідження пов'язані з еволюцією жанру сюїти та охоплюють розвиток жанру від епохи бароко до рубежу XIX – XX століття.

Мета роботи полягає у визначенні особливостей розвитку жанру сюїти періоду XIX – початку XX ст. та характеристики її національних рис у контексті тенденцій епохи романтизму.

Поставлена мета зумовила наступні **завдання**:

- відстежити еволюцію жанру сюїти у фортепіанній музиці;
- охарактеризувати особливості композиційної будови сюїти, її характерні стильові ознаки в романтичному фортепіанному мистецтві;
- проаналізувати зразки фортепіанної сюїти у творчості композиторів-представників різних національних шкіл періоду романтизму;

- окреслити національну специфіку і визначити характерні жанрові ознаки романтичної сюїти в фортепіанних циклах українських композиторів;
- визначити типологію жанру романтичної сюїти.

Матеріалом дослідження є музикознавчі праці, присвячені дослідженню фортепіанної сюїти, еволюції сюїтного циклу (М.Калашник, О. Кричинської, М.Ілечко та ін.); фортепіанні сюїти західноєвропейських, українських та російських композиторів – Р.Шумана, О.Бородіна, І.Альбеніса, М.Лисенка, Я.Степового, С. Людкевича, В.Косенка.

Аналітичним матеріалом дослідження є фортепіанні сюїти Р.Шумана («Метелики» ор.2, «Карнавал» ор.9, «Давидсбюндлери» ор.6), «Маленька сюїта» О.Бородіна, «Іспанська сюїта» І.Альбеніса, «Українська сюїта» М.Лисенка, «Сюїта на теми українських народних пісень» Я.Степового, «Сюїта танцювальних жанрів» С.Людкевича, «Одинадцять етюдів на основі українських танців» В.Косенка.

Теоретичною базою дослідження є наукова література трьох напрямів:

- монографічного (праці І. Мартинова, М. Вайсборда, Д. Івена (D.Ewen) та ін.);
- культурологічного (роботи М. Арановського, А. Саласара, Г. Лаплана та ін.);
- наукова література, присвячена жанру сюїти, а також праці з проблематики досліджуваного історико-стильового періоду («Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII–XVIII веков» М. Друскіна [13], «Сюита и партита в фортепианном творчестве украинских композиторов XX века» М. Калашник [18], «Музыкальные жанры и формы» Т. Попової [34], «Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект» Ю.Щербакова [43], «Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини XX століття» О.Кричинської [26], «Українська

фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід» М.Ілечко [15] та ін.).

Методологічні засади роботи поєднують такі принципи: історіографічні, культурологічні, текстологічні. В основі даної наукової роботи принцип комплексного аналізу. В процесі дослідження використано такі методи як :

джерелознавчий, що допомагає зрозуміти виникнення та відображення процесу розвитку жанру сюїти при опрацюванні наукової літератури з обраної теми;

жанрово-аналітичний, який розкриває композиційні та художні властивості старовинної сюїти, а також істотні структурні зміни традиційного зразка в сюїті доби романтизму;

компаративний, який полягає в порівнянні різноманітних практичних підходів до розуміння жанру як в масштабах національних шкіл, так і в спрямуванні індивідуальних пошуків композиторів-романтиків;

історико-стильовий, що розкриває сутнісні глобальні зміни історичних, соціополітичних, світоглядних процесів ХІХ – першої половини ХХ століття та їхній вплив на формування нових стильових явищ у європейському мистецтві.

Наукова новизна дослідження полягає в комплексному дослідженні та систематизації значного фактологічного й аналітичного матеріалу з проблем становлення і розвитку фортепіанної сюїти в епоху романтизму та визначенні на його основі типології досліджуваного жанру, а також до наукового обігу введено аналіз таких музичних творів як «Іспанська сюїта» І. Альбеніса, «Маленька сюїта» О. Бородіна, «Давидсбюндлери» Р. Шумана, «Сюїта танцювальних жанрів» С. Людкевича.

Практичне значення роботи полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані у навчально-педагогічній та виконавській діяльності: в спеціалізованих курсах вищих навчальних музичних закладів (історії світової музики, історії фортепіанного мистецтва, аналізу музичних творів,

виконавської інтерпретації). Дослідження також може бути корисним для виконавців і педагогів, які формують свій репертуар на основі європейської музики епохи романтизму.

Апробація результатів дослідження. Матеріали даної магістерської роботи були апробовані у виступах автора на наукових конференціях: ХІХ Міжнародній науково-практичній конференції «Молоді музикознавці» (Київ, 9-11 січня 2019 року) та звітній науковій конференції студентів і магістрів Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (квітень 2019 р.)

Публікації. За темою магістерської роботи опубліковано 3 статті, з них: 1 у спеціалізованому науковому збірнику, затвердженому Міністерством культури України «Молоді музикознавці» (Київ, 2019 р.); 1 у збірнику наукових статей «Хорове мистецтво у вищій школі: проблеми і перспективи професійної підготовки» (частина V), затвердженому Міністерством освіти і науки України (Івано-Франківськ, 2019 р.); та 1 стаття, опублікована в збірці студентських наукових праць «Еврика – ХХ».

Структура роботи. Робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та додатків. Обсяг основного тексту – 73 ст., список використаної літератури включає 49 найменувань.

РОЗДІЛ І

ІСТОРІОГРАФІЯ І МЕТОДОЛОГІЯ ДОСЛІДЖЕННЯ

1.1. Аналіз жанру фортепіанної сюїти у дослідженнях музикознавців

Сюїта – одна з основних циклічних форм світової академічної інструментальної музики, поряд із симфонією, концертом та сонатою. Становлення жанру інструментальної сюїти від початку було пов'язане з танцем. В історії європейської культури в XVI-XVIII ст. танець окрім вміння рухатися достойно, витончено і шляхетно був і досить серйозним художнім заняттям, окремим видом мистецтва. Ще в епоху Ренесансу великим історичним, жанровим та композиційно-драматургічним досягненням професійної музики стало формування інструментального циклу на танцювальній основі. В численних збірках п'єс для лютні цього періоду прослідковується прагнення до об'єднання контрастних різнохарактерних танців в один цикл. За довідкою Словника Гроува [46], танцювальність в період кінця XVI – початку XVIII ст. була найпоказовішою рисою світової інструментальної музики. Завдяки діяльності мандрівних музикантів, а найбільше – через наслідки воєн, це явище швидко поширювалося від однієї європейської держави до іншої, що з часом межі між національними та запозиченими танцювальними мелодіями і ритмами зникали.

У відомій теоретичній праці англійського композитора та органіста другої половини XVI ст. Томаса Морлі «A Plaine and Easie Introduction to Practicall Musicke» (1597) [48], досліджуючи місцеву танцювальну культуру, автор розглядає різноманітні європейські зразки цього жанру сюїти – Павану та Гальярд (італійського походження), Almanes (німецького походження, більш відомого як Алеманда) та Бранлю (французького). Сам термін «сюїта» (фр. Suite, скорочено від «la suite de dances») вперше з'явився наприкінці XVII ст. серед майстрів гри на лютні у Франції і означав «ряд, послідовність», «набір танців».

В XVII-XVIII ст. в Англії та Німеччині почали вживати для танцювальних циклів визначення «Suite of Lessons». В «добахівський» період такі цикли переважно називали партитами (Parties чи Partitas) в сфері інструментальної, передусім, клавірної музики. В Словнику Гроува зазначається, що вперше багатовіковий церковний вплив, котрим позначалася музика вищого гатунку, саме в танцювальній інструментальній сюїті був «повністю витіснений музикою світського типу, яка при цьому зберегла високу художню цінність» [46, с. 743].

Науковий інтерес до вивчення жанру сюїти спостерігається від XVI ст. Серед праць, спеціально або частково присвячених жанру і формі сюїти, знаходимо багато відомих та визнаних наукових досліджень, проте вони переважно орієнтовані на минуле жанру. Так, в історичній праці М.Друскіна «Клавирная музыка» науковець детально досліджує сферу танцювальної музики XVI–XVII ст. і відстежує процес переродження побутового танцю в танець-образ, коли «побутові прообрази – ці об'єктивні реальні даності – опоетизовуються, переломлюються крізь призму життєвого сприйняття художника» [13, с. 22–23], а схема танцювального руху відходить на другий план. Музикознавець М. Арановський стверджує, що внутрішня структура сюїти містить «генетичний код жанру, і виконання закладених у ній умов забезпечує відтворення жанру в новому тексті» [1, с. 38].

Т. Попова у своїй праці «Музыкальные формы и жанры» (1954) [34], досліджуючи характерні метро-ритмічні і темпові ознаки обов'язкових для сюїти танців, вказує на те, що композиція барокової сюїти розгорталася на основі поступового пришвидшення руху і темпу номерів сюїти, натомість у сарабанді, яка розміщувалася в середині циклу, спостерігається заповільнення. В своєму дослідженні авторка зауважує, що, починаючи з другої половини XVIII століття, сюїта перестає бути провідним жанром музичної творчості, поступаючись місцем іншим циклічним формам – сонаті і симфонії, на

розвиток яких вона помітно вплинула (введення в сонату і симфонію менуету, танцювальний ритм в основі фіналів тощо).

У дослідженні Б. Яворського «Сюиты Баха для клавиря» (1947) розкривається сама сутність барокового жанру [44, с.53]. Він відзначає, що у композиторів цієї доби спостерігаються різноманітні «авторські» підходи, що формують процес типізації будови сюїти. У більшості сюїт Баха до чотирьох основних танців додано вступні п'єси, а також інші танці (які зазвичай розташовуються між сарабандою та жигою). Цей принцип композитор запозичив із німецької сюїти другої половини XVII ст., представлені в творчості Й. Я. Фробергера, Й. Кунау та Д. Беккера.

У сучасному дослідженні Т. Кюрегян «Форма в музиці XVII–XX в.в.» (1998) представлено розуміння сюїтного циклу як чіткої послідовності чотирьох основних танців – «кістяку» барокової сюїти [27]. В праці наголошено, що парне об'єднання танців (алеманда – куранта, сарабанда – жига) «ґрунтується на різнохарактерності, в основі якої розбіжність метру й темпу, при чому в другій парі розбіжність досягає ступеня контрасту, посиленого (особливо у німецьких авторів) контрастом викладу – гармонічного в сарабанді, поліфонічного в жигі» [27, с. 189]. Автор відмічає, що при всій свободі компонування частин циклу (основного принципу формотворення сюїти), деякі з цих частин отримують особливі функції, наприклад сарабанда виконує роль ліричного центру, а жига, обов'язково, роль швидкого фіналу.

Вивчаючи жанрово-історичний шлях сюїти XIX–XX століть, І. Способін [36, с. 352] наголошує, що «нова сюїта» суттєво відрізняється від старовинного танцювального циклу. Перш за все, це прослідковується у зменшенні ролі танців як основної функціональної якості сюїти, відході від суцільної тональної єдності між частинами (натомість приходить тяжіння до збереження однієї тональності в крайніх частинах циклу, на зразок сонатного). Л. Мазель, який першим вживає поняття «нова сюїта» [29, с.428], звертає увагу на те, що, на відміну від старовинної побудови циклу, сюїта нового типу охоплює набагато

ширше коло жанрів – марш, елегія, ноктюрн, скерцо, романс; також до нових сюїтних танців додали вальс. До того ж, зміни торкаються і форми п'єс – окрім простих, зустрічаються і складна тричастинна, варіаційна, рондальна форми.

Сучасний російський мистецтвознавець Ю. Бочаров у своїх статтях «О сюитах «правильных» и «неправильных» (2008) [7] та «Барочная сюита: знакомая и незнакомая» (2013) [6] розмірковує над визначенням поняття сюїти. На його думку, сюїта стала одним із найважливіших жанрів останніх чотирьох століть в історії професійної музики європейської традиції. Водночас, він наголошує, що численні музичні енциклопедії та словники дають дуже неповне визначення цього терміну, обмежуючись характеристикою композиційної будови, що складається з танцювальних номерів, об'єднаних в ціле єдиною тональністю та програмним задумом. Дослідник вважає, що поняття сюїти дуже широке, тому її не можна вкладати в традиційні музикознавчі рамки. Також він наводить численні приклади відходу від звичної схеми побудови циклу.

Паралельно з відновленням інтересу до жанру сюїти у музиці західноєвропейських композиторів кінця XIX ст., цей процес відбувався і в українській музичній культурі. У фундаментальній праці В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» (1980) [19] досліджено еволюцію фортепіанної творчості українських композиторів XIX-XX ст., здійснено класифікацію її жанрового фонду. В. Клима зазначає, що в українській фортепіанній музиці серед існуючих синтетичних жанрів більш багатопланово проявила себе саме еволюція сюїти, а початок цього процесу заклав М. Лисенко твором «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор.2 (1867–1869).

Ю. Щербаков у своєму дисертаційному дослідженні «Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект» (2015 р.) [43] охопив сюїтний репертуар XVII-XXI ст., на основі якого він визначає типологічні прикмети двоклавірного дуету – концертний та симфонічний, котрі разом з врахуванням музично-артистичних

та ансамблевих якостей виконавців розкривають «специфіку проявів танцювальності в інструментальному творі» [43, с. 19]. Також музикознавець виділив свою типологію танцювального циклу: зі старовинними танцями; з побутовими та бальними танцями; з фольклорними танцями. Окрім того, автором розділяється поняття «образ танцю» між композиторським та виконавським ракурсами.

В дисертації О. Кричинської «Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття» [26] на основі аналізу творчості провідних європейських композиторів – представників різних національних шкіл, висвітлено характер інтенсивних жанрових процесів, що зумовлювали еволюцію вказаного періоду. А також «простежено функціонування загальних стильових ознак імпресіонізму-символізму, експресіонізму, неокласицизму та урбанізму-конструктивізму, з врахуванням традицій національних шкіл, які проявилися у зверненні до здобутків минулих епох» [26, с.2]. У нашій розвідці ми опираємось на працю О.Кричинської з огляду на схожість наукового інтересу до предмету дослідження та його часові рамки.

У новітньому дисертаційному дослідженні М. Ілечко – «Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід» (2018 р.) [15] «виявляються передумови становлення української фортепіанної сюїти у широкому спектрі стильових тенденцій» [15, с.2], а також відстежуються впливи різних епох на формування національного варіанту фортепіанної сюїти. На основі детального аналізу розглянутих творів українських композиторів ХХ століття авторка дослідження охарактеризувала специфіку роботи композиторів із жанром фортепіанної сюїти. У дисертації музикознавиця, як і більшість дослідників цього жанру, приходять до висновків про те, що «сюїтні цикли складаються з послідовності різноманітних відносно самодостатніх одиниць, а в сонатних циклах, завдяки ідеї супідрядності, утворюється диференційована цілісність драматургічного плану» [15, с.3].

Результати дослідження М. Ілечко дозволяють зробити певні підсумки щодо нашого власного виведення типології жанру.

1.2. Динаміка розвитку жанру сюїти: ретроспективний аспект

Композиційна структура інструментальної танцювальної сюїти походить від давньої виконавської традиції співставлення пари різнохарактерних танців – дводольного танцю-ходи і тридольного жвавого танку [26, с.26]. Так, О.Кричинська вважає, що «справжнє народження жанру інструментальної сюїти у західно- європейській музиці пов'язане з появою в середині XVI ст. пари танців – павани (плавний танець на 2/4) та гальярди (стрибковий танець на 3/4). Іноді до кожної такої пари приєднували третій танець – тридольний, але ще більш жвавий – вольту¹, піву² та ін.» [26, с.26]. М. Друскін зазначає, що «на початковій стадії свого розвитку музика сюїт мала суто ужитковий характер – під неї танцювали» [13, с.19]. Вважаємо, що цей період жанрового розвитку сюїти можна умовно назвати «докласичним» (старовинним), оскільки він характеризується процесами первинного жанрового відбору, поступової стабілізації рис і великим різноманіттям жанрових форм (а отже, відсутністю універсальної жанрової схеми).

З часом постає процес поступового віддалення інструментальної сюїти від побутових танців і розпочинається класичний період розвитку танцювальної сюїти, який досить докладно досліджений в музикознавстві. Він охоплює XVII – першу половину XVIII століття, причому більш показовим для еволюції жанру є XVIII ст. – епоха вершинного бароко. З другої половини XVIII ст. жанр сюїти зазнав суттєвих трансформацій і поступово відійшов на другий план музично-історичної еволюції, в зв'язку з появою інших, «більш нових» типів інструментальних циклів, які стали більш актуальними з точки зору соціальної

¹ Вольта – один із перших тридольних помірно швидких французьких танців епохи Ренесансу, старовинний передвісник вальсу. Як і останній – певний період вважався «аморальним» та був заборонений королем Франції Луї XIII (1610-1613).

² Піва – швидкий італійський танець тридольного метру (XV ст.), перед яким зазвичай виконувалася павана і сальтарелло.

проблематики, художньої образності, інтонаційного наповнення, конкретної композиційної стилістики. Лише в середині XIX століття спостерігається ренесанс жанру. Після тривалої перерви в розвитку сюїти вона відродилася в творчості Р. Шумана, проте вже в новому варіанті «сюїти наскрізної будови». Загалом танцювальність перестає бути головною жанровою ознакою, але вона стає важливим засобом для об'єднання в цикли інструментальних мініатюр – вальсів, полонезів, мазурок, екосезів в творчості багатьох європейських композиторів романтичної доби.

Наймасштабніший російський енциклопедичний словник Ф. Брокгауза – І. Єфрона на початку XX століття (1901р.) характеризує жанр наступним чином: «Сюїти новітніх композиторів по формі мають мало спільного зі старовинною сюїтою: вони містять в собі не ряд танців, а низку п'єс всякого змісту. Тональності їхні різні та знаходяться в близькій спорідненості з головною тональністю, в якій пишуться перша і остання частини. В новітній сюїті, внаслідок відносно малого розміру частин, їх більше, ніж в симфонії» [8, с. 406]. Натомість в англійському Словнику Гроува того ж періоду наголошується на спільних точках дотику тогочасних і старовинних сюїт. До того ж, упорядник вбачає можливість введення модифікацій для деяких рис циклу, які раніше вважалися надто «жорсткими» для схеми побудови сюїти, проте не руйнували б принципів формоутворення, адже «здається, що істинні та вартісні музичні результати все ще можуть бути отримані шляхом пересадження характерних рис сучасного трактування та засобів виразності на старовинний інвентар» [46, с. 743].

На всіх етапах еволюції танцювальної європейської сюїти побутові прообрази народного танцю поетизувалися та інтерпретувалися під впливом життєвого досвіду митців. Так, у сюїтах Ф. Куперена яскраво вираженим є театральний вплив, відхід від зовнішніх проявів і конкретики танцювальних рухів до більш широкої і узагальненої програмності. Натомість у Р. Шумана на

перший план висувається психологічна складова, внутрішній світ мистецької фантазії художника-романтика.

У ході еволюції радикально змінюється і фактурне оформлення сюїти. Для композиторських технологій сюїти «добахівсько-куперенівської» доби був характерний метод мотивно-варіаційного письма. Цей принцип був розвинений ще англійськими виконавцями-вірджиналістами³ у другій половині XVI ст. Головною «колекцією» п'єс для вірджиналу є так звана «Вірджинальна книга Королеви Єлизавети» (1558–1621)⁴, яка, окрім численних п'єс для органу, п'єс-фантазій, прелюдій та аранжувань популярних пісень, містить 130 танців, які згруповані у цикли та об'єднані однією тональністю. П'єси таких композиторів, як В. Бьорд, Дж. Булл, О. Гіббонс та ін. вимагають високого рівня розвитку техніки, а основними якостями їх творів є імітаційне письмо, віртуозні гамоподібні пасажі, техніка подвійних нот, наявність «розкладених» акордів та прийом репетиції, наслідування фольклорних прийомів (наприклад імітація звучання волинки за допомогою «гудіння» остинатного басу).

Французька манера гри на клавесині, яка увібрала в себе усі досягнення лютністів, відрізняється перевагою класичного мажору і мінору та гомофонно-гармонічного стилю, симетрією побудови твору (за деякими виключеннями, як-от алеманди Куперена), секвенційним рухом ясного мелодичною малюнку, багатством мелізматики в фактурі п'єс-танців.

Варто зауважити, що на етапі жанрової стабілізації в різноманітних музичних культурах минулого по-різному інтерпретували складові номери сюїти. Італійські композитори, зазвичай, зберігали від танцю тільки зовнішні ознаки – розмір і ритм, натомість, французькі керувались строгішими принципами і вважали за необхідне зберегти інтонаційні особливості кожної танцювальної одиниці. Й. С. Бах у своїх сюїтах іде ще далі, надаючи вираженої

³ У музикознавчій праці англійця Герберта Вестербі «The History of Pianoforte Music» 1924 року автор наголошує на тому, що виконавське мистецтво вірджиналістів було першою справжньою композиторською школою в Європі «передфортепіанної» доби і припадає на час правління Королеви Єлизавети.

⁴ Її «справжня» назва – «Fitzwilliam Virginal Book».

художньо-тематичної індивідуальності кожній із основних танцювальних п'єс, окрім того, «поліфонізуючи» їхню фактуру. Саме він перетворив сюїтну форму на зразок високого мистецтва, не порушуючи при цьому старий, формальний принцип об'єднання танців. Якщо спочатку в основу «ортодоксального» танцювального циклу були покладені так звані «парні танці» – алеманда і куранта, то з часом в сюїту вводиться третій танець – сарабанда, що знаменувало виникнення нового для того часу принципу формоутворення – замкненого, репризного. За сарабандою часто слідували близькі їй за будовою танці: менует, буре, гавот та ін. Крім того, в композиції сюїти виникала антитеза: алеманда-куранта. Загострювалося зіткнення двох принципів розвитку – варіантності та повторності (репризності). Така структура сюїти вимагала введення ще одного танцю – жиги, який би слугував заключенням всього циклу, його висновком. Таким чином, в результаті склалася класична будова форми старовинної сюїти, основою якої став набір з чотирьох танців: алеманда – куранта – сарабанда – жига⁵.

Французькі композитори-клавесиністи (Ж. Ш. Шамбоньєр, Л. Куперен, Н. А. Лебег, Ж. д'Англебер, Л. Маршан, Ф. Куперен, Ж. Ф. Рамо) ввели в сюїту нові для неї типи танців: мюзет, рігодон, чакону, пасакалію, лур та ін. Ними також в сюїту вводились і нетанцювальні частини, особливо різноманітні типи арій. Люллі вперше ввів в сюїту вступну частину – увертюру (пізніше це нововведення перейняли німецькі композитори, серед яких – І. К. Ф. Фішер, Г. Ф. Телеман, Й. С. Бах). Яскравою рисою французьких сюїт стало вільне поєднання танцювальних і нетанцювальних номерів. Американський музикознавець Д. Івен наголошує на тому, що «саме французькі композитори визначили остаточну форму для сюїти та закріпили її «за своєю країною», тож Й. С. Бах не лише взяв до уваги цю модель для власних сюїт, але й позначив свої композиції французьким лейблом» [45, с. 49].

⁵ Проте, варто зазначити, що інколи саме такого розташування танців дотримувалися не композитори, а редактори, аби відповідати тогочасним канонам побудови сюїтного циклу. Так, в сюїтах німецького митця Я. Фробергера (1616-1667) місце фіналу насправді часто займала похмура сарабанда, а не радісна жига.

Велика розмаїтість типів побудови сюїти у ХІХ столітті пов'язана з розвитком програмного симфонізму. Як різновид жанру програмної сюїти з'явилися цикли фортепіанних мініатюр **Р. Шумана** – сюїта «Метелики» (1831 р.), «Карнавал» (1834-1835 рр.), «Танці давидсбюндлерів» (1837 р.) (їх ми детально аналізуємо в п.2.2 нашого дослідження) та ін. Багатогранність життя сприяла принципу шуманівського формоутворення сюїти, який полягає в циклічній строкатості та єдиному стрижню, заснованому на системі контрастування.

До жанру сюїти нового типу зверталися і композитори російської романтичної школи раннього періоду. Фортепіанний цикл М. Мусоргського «Картинки з виставки» (1874 р.) є одним із кращих і найбільш самобутніх зразків фортепіанної сюїти в російській музиці. Це яскравий приклад програмної музики, в якій поєднуються образи реального життя з казковою фантастикою та мотивами минулого. Всього в циклі 10 п'єс, які чергуються за принципом контрасту та об'єднані темою-інтермедією – п'єсою «Прогулянка». Драматургічна модель циклу заснована на синхронній взаємодії двох ліній: сюжетно-подієвого ряду і дискретного, який пов'язаний з функцією коментаря автора. У «Маленькій сюїті» для фортепіано **О. Бородіна** поряд з танцювальними номерами є і пісенні – серенада та ноктюрн (див. далі у п.2.3).

На всіх етапах еволюції танцювальної європейської сюїти побутові прообрази народного танцю поетизувалися та інтерпретувалися під впливом життєвого досвіду митців. Так, в Іспанії у II половині ХІХ ст. виник цілий напрям, що знаменував період іспанського Відродження – Ренасім'єнто, величезну роль у якому належить **Ісааку Альбенісу**. У його творчості жанр танцювальної сюїти набрав особливих обрисів, отримав цікаве драматургічне вирішення у «Іспанській сюїті». Дивно, але саме ця сюїта, яка є яскравим зразком жанру романтичної фортепіанної сюїти випала з поля зору музикознавців. Детальний аналіз цього циклу представлено у п.2.4.

У XIX ст. в українській музиці дуже популярними були фантазії і в'язанки-віночки народних пісень, що будувалися у вигляді нанизування кількох контрастних наспівів. Серед їх авторів – Алоїз Єдлічка (1821–1894). Так, у попури «Квітоньки України» на теми улюблених малоросійських пісень, автор у фортепіанному викладі представив українську народнопісенну творчість. Цикл побудовано з 17 українських народних пісень за принципом контрастного співставлення. Композитор поєднував національні народнопісенні традиції з характерними особливостями романтичної музики (яскравий мелодизм, гнучкі інтонації, широкий регістровий діапазон, введення віртуозних пасажів, арпеджійованих фігурацій поліфонії), а також використовував традиційні для західноєвропейської музики жанри – полонез, мазурка, вальс.

Початковий етап формування української романтичної фортепіанної музики пов'язаний також із естетичною досконалістю українського народного танцю. Можна стверджувати, що «віночки» українських пісень і танців були першими зразками сюїти в українській фортепіанній музиці. У танцювальних п'єсах композитори, як правило, відтворювали найбільш загальні риси, притаманні народним зразкам: запальні коломийкові ритми, лірико-епічні інтонації думки, танцювальні мотиви швидкої шумки та жартівливої чабарашки⁶. В українській музиці XIX століття національні танці вийшли за межі побутових танців і перейшли у професійну творчість таких композиторів-аматорів як Й.Витвицький, С.Воробкевич, В.Заремба та ін..

Таким чином, аналіз музикознавчої літератури доводить, що еволюція жанру фортепіанної сюїти спостерігається від «добарокової» епохи до музичного мистецтва XX ст., коли усталений порядок чергування старовинних

⁶ Чабарашка — це український народний танець. Про його хореографію майже нічого невідомо. Мелодії чабарашок у ладово-інтонаційному та ритмічному відношеннях мають багато спільного з мелодіями іншого українського народного танцю — веселого, жвавого козачка.

танців збагатився новими номерами, характерними для музики модернових стильових напрямів. Розглянувши наукову літературу, присвячену проблематиці жанру фортепіанної сюїти, приходимо до висновку, що більшість дослідників роблять наголос на дискретності сюїтного циклу. Разом з тим, вони не заперечують, що сюїта передбачає певну драматургічну єдність. Сюїта програмує сприйняття частин у певній послідовності, відтак сюїтний цикл представляє собою закінчену художню цілісність. Варто зазначити і вплив інструментального чинника на кожному етапі жанрової еволюції:

- «лютневої» специфіки в ренесансних сюїтах;
- особливої клавесинної техніки в барокових сюїтах;
- різноманітних фортепіанних манер в романтичних танцювальних сюїтах, в яких проявився вплив віртуозного стилю, кантиленності та оркестральності; нових явищ у виконавській манері в піанізмі.

РОЗДІЛ II

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЖАНРУ ФОРТЕПІАННОЇ СЮІТИ У ТВОРЧОСТІ ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКИХ ТА РОСІЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ-РОМАНТИКІВ

2.1. Розвиток національних шкіл в період романтизму

Романтизм у мистецтві – явище складне і неоднорідне. У кожній національній культурі, залежно від особливостей суспільно-політичного розвитку країни, її історії, психологічного складу народу, художніх традицій, стилістичні ознаки романтизму щоразу набували своєрідного вираження. Цим і пояснюється багатство його національних виявів. Навіть у творчості окремих художників-романтиків перепліталися різні, часом зовсім суперечливі вияви стилістики романтизму. Творчість романтиків нерозривно пов'язана з поняттями народного і національно самобутнього, природного, що виражалось, переважно, у прагненні відтворити втрачену у реальній дійсності первинність та цілісність. Звідси – підвищений інтерес до історії, фольклору, культури, природи. Таким чином, епоха романтизму, протиставляючи почуття і розум, утверджує нове коло образів, нові естетичні принципи.

У цей період значного розквіту досягли музична творчість і виконавство. Виразними ознаками романтичної музики є мінливість настроїв (мажор-мінор), вільна побудова музичних творів, їх програмність, зацікавленість композиторів національною культурою, звернення до літературних жанрів.

Особливим багатством вирізняється творчість зарубіжних композиторів епохи романтизму. Їхня музика увійшла у скарбницю світової культури, вона хвилює мільйони слухачів, захоплює своєю мужністю, щирістю і теплотою мелодій, глибиною виражених у ній почуттів. Розвиваючись у багатьох країнах, романтизм всюди набував яскравої національної своєрідності. Його характерні ознаки в музиці – індивідуалізація і драматизація ліричного начала, конкретне втілення національного на основі народного мелосу, посилення ролі вокальної, пісенної основи, а також довільне трактування сталих жанрів і форм, створення

нових. Активно розвивалась програмна музика, яка брала за основу сюжети і теми з народного епосу, літературних творів, живопису. Особливого поширення набула інструментальна мініатюра, зокрема прелюдія, музичний момент, експромт і цикл мініатюр програмного характеру.

Музичний романтизм умовно поділяють на три етапи:

- ранній, пов'язаний із творчістю Шуберта, Паганіні, Россіні тощо;
- зрілий (1830–1850-ті рр.), пов'язаний з творчістю Шопена, Шумана, Ліста;
- пізній етап, котрий продовжувався до межі XIX–XX століть і представлений творчістю Брамса, Брукнера, Вагнера, Альбеніса тощо.

XIX століття характерне розквітом національних музичних шкіл, які спирались на традиції народного мистецтва. Це відноситься не тільки до тих країн, які вже в попередні два століття представляли композиторів світового значення (такі, як Італія, Франція, Австрія, Німеччина). Ряд національних культур (Росія, Польща, Чехія, Норвегія та інші), що залишалися до цієї пори в тіні, виступили на світову арену зі своїми самостійними національними школами, багато з яких стали відігравати важливу, а іноді і провідну роль у розвитку загальноєвропейської музики. У цей час з'являються фундаментальні дослідження фольклору, історії, давньої літератури. Вимальовується нове коло образів, які виражають неповторні національні ознаки. Інтонційний стрій твору дозволяє миттєво відчутти на слух його належність до певної національної школи.

Досліджуючи музику епохи романтизму II половини XIX ст., можемо виділити такі національні композиторські школи: австро-угорська (Ф. Шуберт, Ф. Ліст), польська (Ф. Шопен), чеська (Б. Сметана, А. Дворжак), німецька (Й. Брамс, Р. Шуман, К. М. Вебер, Р. Вагнер, Ф. Мендельсон, Р. Штраус), норвезька (Е. Гріг), іспанська (І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья), фінська (Я. Сібеліус), російська (О. Аляб'єв, М. Глінка, О. Даргомижський, О. Бородин, М. Балакірєв, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, Ц. Кюї,

П. Чайковський, С. Рахманінов), та українська (М. Лисенко, С. Гулак-Артемівський, О. Нижанківський).

В музиці Р. Шумана втілюються найхарактерніші риси німецького романтизму. Його творчі пошуки втілені в жанрах фортепіанної музики. Характерними ознаками творів Шумана є портретність, гострота, образність музичної мови і внутрішня контрастність образів.

Від середини XIX століття у романтичному ключі проходить становлення і українська композиторська школа. Романтичні тенденції в українській музиці виявились у фортепіанних творах композитора і піаніста О. Лизогуба. У його творах трапляються деякі образні і стилістичні ознаки стилю раннього Шопена, відображена сфера витончених інтимних переживань, що загалом було характерним для романтизму. Загалом українське фортепіанне мистецтво найбільш бурхливо і плідно розвивається в пізній період романтизму.

У другій половині XIX ст. інтенсивно розвивається російська фортепіанна музика. Це період великих досягнень в музичному мистецтві, його повного, всестороннього розвитку. М. Глінка, М. Мусоргський, М. Римський-Корсаков, П. Чайковський, С. Рахманінов – загально визнані генії музичної думки, представники російської композиторської школи. Їм вдалось втілити в професійній музиці особливості російського мелосу, ладово-гармонічного мислення, узаконивши їх народність як стилістичну і культурно-естетичну категорію в європейському музичному мистецтві. Російські композитори-романтики ввели в загальноєвропейську музичну мову інтонаційні обороти старовинного, переважно селянського, фольклору своєї країни, додали в інтонаційний лад пісенні обороти народно-побутових жанрів.

Пізніше, до кінця XIX століття у руслі романтизму постала норвезька школа. Фольклор у романтичній музиці нерідко зазнавав відвертої поетизації, як, наприклад, у творчості Е. Гріга, яка становить яскравий зразок оригінального музикування норвежців. Його музична мова виразно своєрідна, індивідуальність його стилю визначається, передусім, глибоким зв'язком з

норвезькою народною музикою. Композитор широко використовував жанрові особливості, інтонаційний стрій, ритмічні формули народних пісенних і танцювальних мелодій. Серед жанрів, до яких звертається Е. Гріг, є і сюїта «Пер Гюнт», яка набула великої популярності у всьому світі. Номери побудовані за принципом контрасту: світлі і радісні почуття змінюються трагічними, тонкі жанрові замальовки чергуються з фантастичними епізодами.

В 70-х роках XIX ст. в Іспанії відбувається новий підйом культури, названий Ренасім'єнто (іспанське Відродження). Після загальної кризи національної культури, внаслідок італійського і французького впливу на іспанську культуру, цей рух відображає прагнення іспанців до самобутності своєї культури. У своїх творах композитори – представники цього стильового напрямку, а саме І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья – висловлювали іспанський характер в його загальнонаціональному змісті і музичній формі, вільній від місцевої обмеженості. Також їхньому стилю властиві стислість форми, вишукана витонченість музичного викладу, сконцентрованість музичних думок, напружена експресивність і разом з тим стриманість емоцій, багатство і різноманітність ритміки, рельєфний тематизм та барвистість оркестровки.

Таким чином, на відміну від музики композиторів-класиків – життєрадісної, світлої і оптимістичної, чітко вибудованої і завершеної композиційно, – музика романтиків завжди піднесена, сповідально-особистісна, глибоко індивідуальна, неповторна за формою і засобами втілення. Композитори-романтики розкрили надзвичайно витончений, вразливий, проте щедрий на одкровення, співпереживання, любов і творчість світ людської душі, кинувши виклик духовній убогості і цинізму. У великому співчутті до людини полягає громадянський і етичний пафос творчості романтиків.

Епоха романтизму повністю змінила «музичну географію світу». Під впливом активного пробудження національної самосвідомості народів Європи на міжнародній музичній арені з'явилися молоді композиторські школи Росії,

Польщі, Угорщини, Чехії, Норвегії, Іспанії. Композитори цих країн, втілюючи образи національної літератури, історії, природи, спиралися на інтонації і ритми рідного фольклору, відроджували старовинні діатонічні лади. Музиканти широко зверталися до народних пісень, балад, епосу. Нові теми і образи вимагали від романтиків розробки нових засобів музичної мови і принципів формоутворення, індивідуалізації мелодики і впровадження мовних інтонацій, розширення тембрової і гармонічної палітри музики.

Надбанням музичної мови романтизму, поряд з пісенністю, стали барвистість, колористичність, що спричинили зміни у трактуванні акорду і тональних співвідношень. На традиціях європейської фортепіанної класики, на романтичних тенденціях формувалися нові покоління музикантів різних країн і культур. Поєднавши у своїй творчості різноманітні віяння, вони тяжіють до європейської техніки, надаючи перевагу новим жанрово-стильовим формам, що виникли внаслідок злиття різних тенденцій, вільного ставлення до музичних реалій. Найбільш плідні і перспективні у своїх поривах були ті композитори, які втілювали у своїх творах полістилістичні засоби вираження, завдяки чому романтизму у фортепіанній музиці належить особливе місце.

2.2. Роберт Шуман. Цикли мініатюр сюїтної будови

Роберт Шуман займає центральне місце в історії музичного романтизму. Його композиторська діяльність в перші десятиліття творчості в основному присвячена музиці для фортепіано. Протягом цих років постійно розширювалися творчі потреби композитора, удосконалювалася професійна техніка. На рубежі свого 30 – 40-річчя Шуман відчув, що рамки фортепіано вже для нього тісні. Новий етап його творчої зрілості незабаром відзначився і в більшому діапазоні ідей, і в необмеженій різноманітності жанрів. Втім найкращі, найоригінальніші, найсміливіші і найпоетичніші зразки перш за все асоціюються з фортепіанними творами Шумана.

Схильність композитора до образної характерності, великої кількості і частой зміни музичних тем вабила його до сюїт. При цьому він звертався і до інших композиційних побудов, які легко об'єднуються з сюїтою – рондо і варіації. Перший, зберігаючи сюїтну різнохарактерність, доповнює її єдністю теми-рефрену. Другий – варіаційний принцип – діє глибше, так як за певних умов може одночасно створювати враження відмінності і єдності. Різноманітні поєднання принципів сюїти, рондо і варіацій відкрили для Шумана величезні художні можливості. Культивуючи ці поєднання, він виробив оригінальну музичну форму, яку музикознавець Д.Житомирський називає «сюїтою наскрізної будови» [14, с.243]. Більш вдалим є визначення А. Лахуті – «цикли-сюїти єдиної будови» [28, с.319].

Сюїтними фортепіанними циклами Р.Шумана є «Метелики», «Карнавал» і «Танці Давидсбюндлерів». Їх відрізняє особлива гнучкість композиційної техніки, що дозволяє композитору з надзвичайною свободою варіювати і розвивати думки, відкриваючи щоразу щось нове.

Цикл «Метелики» («Papillons» op. 2, 1831р.). Сюжетною основою циклу послугував заключний розділ з роману Жан Поля «Пустотливі роки». Головними героями роману є брати-близнюки – Вальт і Вульт . Їх можна вважати двійниками самого Шумана, яких він майже скопіював в образах Евзебія і Флорестана в сюїті «Карнавал». Вальт – сором'язливий, проте йому не бракує внутрішньої пристрастності. Він поет за покликанням і разом з тим юрист-нотаріус за своєю вимушеною професією. Це нагадує роки коливань Шумана між мистецтвом і юриспруденцією. Вульт – нетерплячий, різкий та іронічний. У віці чотирнадцяти років він тікає з рідного дому, обравши шлях мандрівного артиста-музиканта і домігшись, зрештою, справжньої артистичної слави. У творі Шумана не слід шукати точного відображення сюжету цього роману. В музиці звучить лише його «внутрішня тема» – тема химерних контрастів життя в сприйнятті тонкої артистичної душі.

«Метелики» – перша типова шуманівська сюїта «наскрізної» будови. Композиція побудована на чергуванні зовнішнього – сценок маскараду, і внутрішнього – образів любові, поетичної природи і душі головних героїв. Музична єдність циклу досягається повторенням деяких тем і лейтмотивів, але в більшій мірі завдяки прихованим інтонаційним зв'язкам окремих п'єс.

№ 1 – романтично-мрійливий вальс «любовного захоплення», одна з головних музичних тем циклу, яка відкриває і завершує його. Шуман згодом повернеться до цієї теми в п'єсі «Флорестан» з «Карнавалу», підкресливши тим самим її портретний сенс: це образ його улюбленого героя-двійника, в душі якого вирують найсвітліші романтично-піднесені почуття. У середній частині твору на мить набігає тінь дивних тональних відхилень – тонка, чисто шуманівська знахідка, завдяки якій «світло» основної теми отримує ще більшу яскравість і теплоту (Додаток А, приклад 1). Наступні п'ять номерів – швидкі замальовки маскараду.

№ 2 – загальне враження від блискучого залу, строкатого мерехтливого полум'я свічок та святкової метушні.

№ 3 – маска «велетенського чобота». Цей номер не тільки винахідливий, але і дуже сатиричний: тупуватий гумор, підкреслений музикою в дусі старомодного німецького вальсу. Маленький канон в третьому (репризному) розділі нагадує зіткнення танцюючих масок (Додаток А, приклад 2).

№ 4 – Арлекін, який дразнить всіх своїми колючими жартами. Особливо характерною є середина цього номера з її примхливими ритмічними акцентами і «гострими» дисонансами.

В основі **№ 5** полонез – старовинний польський тридольний бальний танець .

В **№ 6** ми знаходимо два плани: поривчаста лірична тема, яка чергується з темами простуватих лендлерів, що нібито доносяться здалеку.

№ 7 поєднує дві маленькі перлини шуманівської лірики. Перша – проста і задушевна пісня, друга – ніжний танець. Обидві теми красиво переплітаються

(Додаток А, приклад 3). Складається враження, ніби серед грубої метушні балу промайнув туманний образ жіночої душі.

№ 8 – ще один німецький вальс, дуже близький до зразків Шуберта.

№ 9 знову складається з двох епізодів: початок – вихор пристрасної туги і любовного нетерпіння. В продовження набігають хвилями звуки маскарадної метушні.

№ 10 – безпосередній розвиток попередньої частини: шум наближається, грубувато-жвавий лендлер, що долинав здалеку (№ 6), звучить тепер дуже близько. Наступним епізодом є щось на кшталт «запрошення до танцю» – це повільний вальс, в якому крізь світську холоднувату чемність просвічує іноді найтонша задушевність. Середні такти цього вальсового розділу вирізняються дивовижною і оригінальною ліричною красою (Додаток А, приклад 4).

№ 11 – другий полонез, кульмінація зовнішнього блиску балу. В порівнянні з № 5 він більш ошатний і широко розгорнутий.

У фінальному **12** номері циклу звучить ідея «контрапункту» життя: піднесене поєднується з найпримітивнішим. Тема романтичного вальсу любові і краси звучить разом з нерозумно-смішним grosфатером (Додаток А, приклад 5). Згодом шум балу стихає і, нарешті, зникає зовсім. Grosфатер – це старовинний німецький танець, який зазвичай складався з двох частин – повільної, в розмірі 3/4, і швидкої, в розмірі 2/4. У XVII столітті цей танець виконували в кінці весільної церемонії і він символізував закінчення свята, а вже у XVIII столітті набув поширення як бальний танець.

В «Метеликах» Шуман вперше звернувся до жанру карнавальної сюїти, яким він так захопився в подальшій творчості. В ній композитор дуже майстерно поєднав картини зовнішнього світу і ліричну сторону душі. В різних культурах символічний підтекст, пов'язаний з метеликами дуже відрізняється: від легковажної і аморальної поведінки до відродження душі. В останньому випадку вважається, що природній цикл гусениця – кокон – метелик відповідає життю – смерті – воскресінню людини. Сам композитор коментував назву

циклу так: «Я часто перевертав останню сторінку роману, бо кінець здавався мені новим початком. Майже несвідомо я сідав за фортепіано, і так з'являлися «Метелики» один за одним» [31, с.275].

Сюїта «Карнавал» (op. 9, 1835) є найпопулярнішим фортепіанним твором Шумана. В ній виражені найбільш вагомі і сильні сторони його творчості. Композиція сюїти складається з багатьох окремих відносно самостійних музичних мініатюр, які об'єднані в одне ціле. Шуман надає кожній з них яскраві образні характеристики. У «Карнавалі» всі епізоди наповнені яскравим образним змістом та дуже мало нейтральної музики. Для публіки тих років така часта зміна тематичного матеріалу була незвичною і вимагала дуже великої уваги. Але в подальшому саме виняткова яскравість, характерність всіх образів сюїти, як і захоплення музикою твору в цілому, привабила до цього твору велику слухацьку аудиторію.

За змістом «Карнавал» дуже багатогранний цикл. Це, за словами Д.Житомирського, серія замальовок «з натури» – сценки, портрети персонажів. Цим всім композитор хотів передати примхливу строкатість життя. «Карнавал» має підзаголовок – «*Маленькі сцени, написані на чотири ноти*». Походження цієї короткої музичної теми, інтонаційного «ядра» всього циклу дуже цікаве. Літерне позначення даних звуків становить назва чеського містечка Аш (Asch), де жила Ернестіна фон Фрікка, якою захоплювався Шуман; крім того, назви трьох звуків тієї ж теми – S(Es) C H – являють собою перші літери прізвища композитора (**S**chumann) [14, с.284]. Також німецьке слово **F**asching (карнавал) та Попільна середа (**A**schermittwoch) – перший день Великого посту в Римо-Католиків [42], також мають в собі ці криптограми. Таким чином, основна тема звучить в таких варіантах:

As – C – H, S(Es) – C – H – A та A – S (Es) – C – H.

Незважаючи на немюзичне походження цієї теми, її вибір в музичному відношенні був дуже вдалим. Гострі характерні інтервали збільшеної секунди, зменшеної квінти зі зменшеною квартою, укладені в різних варіантах теми,

відкривали багаті виражальні можливості. «Карнавал» написаний в циклічній формі, де гнучко поєднуються принципи сюїти і теми з варіаціями. Сюїтність виражається в контрастному чергуванні відносно самостійних і різнохарактерних п'єс; варіаційність – в тому, що всі п'єси об'єднані тематичною спорідненістю, пов'язані інтонаціями наведеної теми. Музичні криптограми з'являються у всіх 20-ти п'єсах.

Фортепіанний цикл являє собою картину святкування, на якому давидсбюндлери⁷ зіштовхуються з філістимлянами⁸. Атмосфера свята зі швидкою зміною карнавальних масок показана дуже яскраво. Їх можна поділити на традиційні: «Панталоне і Коломбіна», які танцюють в парі, ледачий «П'єро» і дотепний «Арлекін»; оригінальні: «Кокетка» і «Метелики»; фантастичні «Танцюючі букви». Крім них з'являються давидсбюндлери «Флорестан», «Евзебій», віртуозний «Паганіні» і мрійливий «Шопен». Також перед слухачами постають «Кіаріна» і «Естрелла». Зустрічаються п'єси, які виконують функцію побутових замальовок: «Прогулянка», «Зустріч», «Зізнання». Велику роль грають танцювальні п'єси «Шляхетний вальс», «Німецький вальс» і «Прогулянка», що доповнюють загальну картину карнавалу, яка розпочинається в Преамбулі.

Преамбула створює загальну картину карнавалу. Тема вступу (*Quasi maestoso*) одразу налаштовує слухача на святковий настрій. Перший епізод (*Piu mosso*) створює враження веселої карнавальної метушні. Його безпосереднім продовженням є музика швидкого і захоплюючого вальсу. Середній епізод (*Animato*) є зразком шуманівської задушевної лірики (Додаток А, приклад 6). В Коді запальний швидкий танець звучить особливо святково.

⁷ **Давидсбунд** (Братство Давида, нім. *Davidsbund*) — придумане в 1833 році Р. Шуманом музичне братство, зібрання музикантів, композиторів, яке, за задумом автора, мало протистояти філістерським поглядам на мистецтво, а також боротися з міщанським ставленням до музики, як цар Давид боровся з філістимлянами.

⁸ **Філістимляни** (івр. פְּלִשְׁתִּים — *plishtim*) — стародавній народ, що спершу брав участь в навалі народів моря, а пізніше осів в Палестині, що названа його ім'ям. Широкому загалу цей народ відомий завдяки численним згадкам у Біблії.

«**П'єро**» («Pierrot») – друга п'єса циклу, яка створює образ меланхолійного героя – повільного, скованого всередині, який більше схильний до філософських роздумів, проте зобов'язаний розважати публіку.

Третя п'єса «**Арлекін**» («Arlequin») – повна протилежність П'єро. Він спритний, рухливий, веселий. Цей настрій дуже добре передав композитор завдяки багатим звукозображальним прийомам (Додаток А, приклад 7).

Четвертий номер «**Благородний вальс**» («Valse noble») являє собою виразну жанрово-танцювальну п'єсу, яка сповіщає про появу нових героїв – давидсбюндлерів Евзебія і Флорестана.

«**Евзебій**» («Eusebius») зображений повільними ліричними імпровізаційними мотивами та хроматичними ходами, які в цілому створюють образ романтичної натури.

«**Флорестан**» («Florestan») є повною протилежністю Евзебія. Його музична характеристика побудована на безперервній зміні динаміки і музичного матеріалу – від поривчастих до задумливо-мрійливих. В темі Adagio можна впізнати музику з першої сьїти Шумана «Метелики» (Додаток А, приклад 8). Вона виконує роль ліричного відступу, приємних спогадів. В репризі патетичний монолог дуже швидко переростає в стрімкий вальс. Згодом йому на зміну приходять серія яскравих масок з характерними рисами.

«**Кокетка**» («Coquette») поєднує в собі танцювальні вальсові елементи з капризним ритмом. Акценти на другій долі можуть скласти враження, що звучить мазурка.

Між номерами «Кокетка» і «Метелики» Р.Шуман розмістив «**Сфінкси**». Це містичний і таємничий епізод, зашифрований у вигляді середньовічних квадратних нот (Додаток А, приклад 9). Зазвичай «Сфінкси» не виконуються – хоч в основі мотиву лежить головна тема, проте вона не викладена як самостійна закінчена музична думка і не існує як музична образ з можливістю подальшого розвитку. Їх виконував тільки А. Рубінштейн, причому так, що

слухачі були вражені цією дивовижною музикою, наповненою могутнім і колоритним звучанням.

«**Метелики**» («Papillons») зображені за допомогою мелодійних і ніжних інтонацій. Хоч п'єса виконується в темпі Prestissimo, фактура в низьких регістрах не заважає лагкості танцювальних рухів.

«**Танцюючі букви**» (A.S.C.H. S.C.H.A. «Lettres dancantes») – один із фантастичних епізодів сюїти, який написаний у формі вальсу в темпі Presto. Він звучить дуже незвично: гострі форшлаги, раптові sforzando додають фантастичного звучання (Додаток А, приклад 10). Після яскравої зміни масок знову появляються портрети давидсбюндлерів.

«**Кіаріна**» «Chiarina» і «**Естрела**» «Estrella» написані у формі двох романтичних вальсів. Музичні образи дуже яскраві і контрастні. Перший наповнений задушевністю та чарівністю, другий – більш енергійний, запальний.

Ці п'єси відтіняють появу «**Шопена**» («Chopin»), якого Шуман зобразив за допомогою прийомів, властивих для фортепіанного стилю цього композитора, щоб якомога яскравіше передати його образ: насичена гармоніями основа, виразна кантиленна мелодія, глибоке дихання. Музика нагадує ноктюрн. Можемо зауважити, що в портрети реальних людей, яких Шуман зображує у своїх творах, звучать з особливим теплом і лірикою.

Жанрова замальовка «**Вдячність**» («Reconnaissance») разом з масками Панталоне і Коломбіни створюють обрамлення для портретів Кіаріни, Шопена і Естрели.

Маски «**Панталоне і Коломбіна**» («Pantalon et Colombine») написані у формі маленького скерцо з безперервним гостро акцентованим рухом в дусі токати, яка створює враження веселої штовханини і балаканини танцюючої пари.

Наступною п'єсою є **«Німецький вальс»** («Valse Allemande»). Він передає слухачу обстановку німецького побуту. Середня частина – інтермецо – передає романтичний образ Паганіні.

«Паганіні» («Paganini») зображений справжнім романтиком за допомогою прийомів, які імітують його знамениті «диявольські піцикато». Приголомшлива віртуозність і демонічний темперамент артиста звучать дещо перебільшено, проте все це підкреслює фантастичність цього образу. В музиці з'являються скрипкові прийоми: важкі скачки, ускладнені ритмічними акцентами, контрастна динаміка і фактура в цілому (Додаток А, приклад 11). В останньому епізоді раптово повертаються мотиви німецького вальсу.

П'єси **«Зізнання в коханні»** («Aveu») і **«Прогулянка»** («Promenade») – це співставлення ліричних, тонких почуттів і яскравої жанрової сценки.

«Марш давидсбюндлерів проти філістимлян» («Marche des “Davidsbundler” contre les Philistins») завершує карнавальне дійство і є зразком найяскравіших сторінок фортепіанної творчості Р.Шумана. Повертається тема Преамбули, яка разом з фіналом створює своєрідну «арку» всього циклу. Давидсбюндлери охарактеризовані у вигляді веселого, красивого блискучого маршу. Філістимляни показані за допомогою старовинної мелодії танцю grosфатер, поширеного у XVII столітті, який є відображенням консерватизму і міщанства. Сюїта «Карнавал» закінчується перемогою давидсбюндлерів, під натиском яких філістимляни відступають.

За здавалося би імпровізаційною калейдоскопічною зміною один одного музичних образів прихована логіка ладотонального плану – тональний рух відбувається в колі бемольних мажорних тональностей As, Es, B, Des. Це не виключає відхилень і модуляцій всередині кожної мініатюри, так само як і використання в окремих п'єсах близьких мінорних тональностей («Кіаріна» – c-moll, «Флорестан» – g-moll, «Естрелла» – f-moll.) і контрастного чергування п'єс.

У найближчому спорідненні з «Метеликами» і «Карнавалом» знаходиться цикл «Давидсбюндлери» – вісімнадцять характерних п'єс (ор. 6, 1837). Спочатку сюїта мала назву «Танці давидсбюндлерів», та згодом Шуман змінив заголовок. Зараз музиканти вживають обидві назви. Сам композитор стверджував, що «Давидсбюндлери» по відношенню до «Карнавалу» – як «обличчя до масок». По композиційній будові цей цикл найбільш близький до сюїти. Окремі п'єси цілком закінчені (за винятком шістнадцятої, яка плавно переходить в сімнадцяту) і тематично самостійні.

Хоч цикл будується на танцювальних елементах, та в ньому мало спільного з картиною балу. Все зосереджено на внутрішньому світі тільки двох персонажів – Флорестана і Евзебія. Кожна з вісімнадцяти п'єс написана від імені когось з них. Вони є втіленням двох протилежних сторін натури самого композитора – імпульсивної та ліричної. В першій редакції мініатюри були підписані «F.» або «E.», чотири п'єси – «F. Und E.». Крім того автор робив примітки, які допомагали розкрити зміст чи настрої кожної п'єси:

1. *Lebhaft* (пожвавлено), Флорестан і Евзебій, Соль мажор;
1. *Innig* (задушевно), Евзебій, сі мінор;
2. *Etwas hahnbüchen* в першому виданні, *Mit Humor* в другому виданні (з гумором), Флорестан, Соль мажор;
3. *Ungeduldig* (з нетерпінням), Флорестан, сі мінор;
4. *Einfach* (просто), Евзебій, Ре мажор;
5. *Sehr rasch und in sich hinein* в першому виданні (дуже швидко в середині), *Sehr rasch* в другому виданні (дуже швидко), Флорестан, ре мінор;
6. *Nicht schnell mit äußerst starker Empfindung* в першому виданні (не швидко і дуже чуттєво), *Nicht schnell* в другому виданні (не поспішаючи), Евзебій, соль мінор;
7. *Frisch* (бадьоро), Флорестан, до мінор;

8. *No tempo indication* в першому виданні (без вказівки темпу), *Lebhaft* в другому виданні (пожвавлено), Флорестан, До мажор;
9. *Balladenmäßig sehr rasch* в першому виданні (в характері балади, дуже швидко); *Sehr* і *Molto* (дуже швидко) в другому виданні, Флорестан, тональність ре мінор, закінчення в мажорі.
10. *Einfach* (спокійно), Евзебій, сі мінор – Ре мажор;
11. *Mit Humor* (весело), Флорестан, тональність сі мінор – мі мінор – Мі мажор;
12. *Wild und lustig* (дику і весело), Евзебій і Флорестан, сі мінор і Сі мажор;
13. *Zart und singend* (ніжно і наспівно), Евзебій, Мі бемоль мажор;
14. *Frisch* (бадьоро), Сі бемоль мажор, *Etwas bewegter* (трохи схвильовано), Мі бемоль мажор, Евзебій і Флорестан;
15. *Mit gutem Humor* (дуже весело), в другому виданні *Con umore* (з гумором), Соль мажор. *Etwas langsamer* (трохи повільніше), сі мінор; ця п'єса без перерви плавно переходить в наступну.
16. *Wie aus der Ferne* (ніби здалеку), Флорестан і Евзебій, Сі мажор і сі мінор;
17. *Nicht schnell* (не поспішаючи, спокійно), Евзебій, До мажор.

Саме в сюїті «Давидсбюндлери» образні характеристики, настрої і почуття Флорестана і Евзебія розкриті найглибше серед усіх творів, в яких вони присутні. Слід відзначити, що цей цикл був написаний Шуманом в період його одруження з Кларою Вік, тому і музика передає приємні, схвильовані весільні емоції і настрої.

Д.Житомирський поділяє п'єси сюїти на декілька груп: «Особливо різноманітною є група п'єс Флорестана, де вимальовуються наступні типові образи і настрої:

1) Захоплюючі бравурні танці з витонченою і трохи примхливою «грою», як в № 1 (Додаток А, приклад 12), або з завзятим хлоп'ячим піднесенням, як в

№ 3; характерна авторська ремарка до першої редакції цієї п'єси: «Etwas hahnbuchten», що в приблизному перекладі означає: «дещо завзято».

2) Область жартів, гумору, дотепності. №12 трохи нагадує «Арлекіна» з «Карнавалу» (Додаток А, приклад 13), а також наївно-веселе, простодушне скерцо № 16.

3) Романтичне пристрасне бажання, нетерпіння, бурхлива тривожність. Ними сповнені п'єси № 4 (з ремаркою «Ungeduldig» - «нетерпляче»), № 6 (ремарка «und in sich hinein» - «заглибившись в себе») і задумливий, в дусі драматичної балади № 10 (Додаток А, приклад 14). Разом з тугою тут усюди вирує юнацька енергія; панують шуманівські напористі остинатні ритми, і весь виклад відрізняється особливим запалом.

4) Прямий розвиток попереднього – настрою, вираженого самим автором в ремарці до № 13: «Wild und lustig» - «несамовито (дико) і весело». Це і молодецькі веселощі, і наступальний бойовий порив бундлерів, споріднений з фінальним маршем з «Карнавалу» (Додаток А, приклад 15). Сюди відносяться крайні (флорестанівські) розділи в № 15 і особливо маршовий № 8 з ремаркою «Frisch» – «бадьоро» або «свіжо». Характерний психологічний штрих укладений в зіставленні №№ 8 і 9: після щиросердечних веселощів – раптовий спалах сумного занепокоєння і скепсису. В першій редакції п'єси № 9 поданий напис: «На цьому Флорестан зупинився, і хвороблива посмішка скривила його губи»; блукаючий, як би розгублено шукаючий гармонійний план цієї п'єси з дивовижною тонкістю передає задуманий образ.» [14,с.292].

П'єси Евзебія складають більш тісне і однорідне коло настроїв, але і тут легко помітити свої, цілком емоційні відтінки і жанри. П'єса № 2 - зразок задушевної, ніжно схвильованої лірики Евзебія; в ній багато руху, романтичної пристрасності, але набагато м'якшої, ніж в п'єсах Флорестана. Зовсім в іншому роді лірично напружена п'єса № 7 – це самозаглиблений роздум, виражений в своєрідній формі інструментального речитативу. «Mit auperst starker Empfindung» – «Надзвичайно виразно» – так позначає характер

цієї п'єси автор, підкреслюючи цим дійсно дуже велике, виразне «навантаження» кожної її інтонації і кожного гармонійного обернення. Протилежний полюс настроїв Евсебія – п'єси №№ 14 і 17, світлі, мажорні елегії. Особливо приваблива друга з них, яка зазвичай сприймається як картинка ідилічно прекрасної природи.

Характерний різновид тих же елегійні світлих настроїв – п'єси №№ 5 і 11. «Проста пісня» – так можна було б назвати цей різновид шуманівських п'єс, де з особливою чистотою виступає душевно цільна, «ідеальна» сторона його лірики. Рідні сестри цих п'єс – № 7 з «Метеликів», «Самотні квіти» з «Лісових сцен», епізод «Minore I» (e-moll) з «Арабески».

До групи п'єс Евсебія належить і фінальний епізод циклу, де в витонченому і начебто гаснучому до кінця танцювальному русі передана прихована захопленість, внутрішня радість. В останніх тактах, як вказує сам автор, «б'є 12» (Додаток А, приклад 16) [14, с.293].

Проаналізувавши сюїтні цикли Р.Шумана «Метелики», «Карнавал» і «Давидсбюндлери», можемо зробити висновок, що композитор створив свою власну романтичну музичну мову, особисте романтичне світосприйняття з його роздвоєністю і мінливістю. І хоч Шуман не є першим романтиком в музиці (до нього вже писали Вебер, Шуберт, Гофман), саме його твори вважаються початком німецького музичного романтизму. Він відкрив в музичній формі, фактурі, мелодизмі, ритміці і можливостях фортепіано ті засоби, які дозволили досягти ще більших можливостей в романтичній музиці. Також зазначимо, що Шуман започаткував особливий тип сюїти наскрізного розвитку – карнавальний, де засобами розгортання музично-тематичного матеріалу слугують варіаційність та рондальність.

2.3. Олександр Бородин, «Маленька сюїта» (1870-1885)

Фортепіанною творчістю в XIX столітті займалися композитори, які вели активне концертне життя в якості виконавця і були піаністами-віртуозами. О.Бородин, як відомо, крім музики займався наукою. І хоча він не був віртуозом і концертуєчим піаністом, його фортепіанна підготовка, за словами сучасників, була на досить високому рівні. Цим і визначалося ставлення композитора до фортепіанних п'єс. О. Бородин в зрілі роки написав 11 п'єс для фортепіано. З них три увійшли до збірки «Парафрази», сім утворили Маленьку сюїту, а одна (Скерцо Ля бемоль мажор) існує в якості самостійного твору.

До Бородіна в російській музиці фортепіанні цикли поділялися на концертний, віртуозний, яскраво-характерний – «Картинки з виставки» М. Мусоргського, і п'єси для домашнього музикування – «Пори року» П.Чайковського. Бородин не міг обмежуватися ні тим, ні іншим, і у нього вийшов змішаний цикл. У п'єсу «В монастирі» він вкладає епічний зміст, «Серенада» і «Мазурки» – це жанрові замальовки, а «Ноктюрн» і «Мрії» – лірична «нічна музика». До циклу «Маленька сюїта» композитор підійшов з камерного боку, не надаючи особливого значення технічній складності і зовнішньому блиску.

У 1885 році Бородин написав чотири нові п'єси, додав до них раніше написані і об'єднав все це в програмний цикл, сім частин якого пов'язані єдністю задуму. Про це свідчить збережений в чернетках підзаголовок сюїти – «Маленька поема любові однієї молодій дівчини». Короткі заголовки розкривають зміст кожної мініатюри і послідовний розвиток в циклі єдиного музичного образу: 1)Під склепінням собору; 2)Мріє про товариство; 3)Думає тільки про танці; 4)Думає про танці і танцюриста; 5)Думає тільки про танцюриста; 6)Мріє під звуки пісні любові; 7)Заколисана щастям бути коханою [5, с. 28].

Цей запис не можна вважати справжньою програмою циклу хоча б тому, що сам композитор не оприлюднив її, і тому, що деякі п'єси були складені

раніше, ніж зроблено цей запис. Але він допомагає краще зрозуміти задум автора і зміст кожної п'єси.

М. Казиник [17] дає такий аналіз циклу: «Вся «Маленька сюїта» побудована на контрастах: поруч із дзвонами і суворим наспівом «У монастирі» звучить Інтермеццо - радість, спокій; потім польські мазурки, куди вплітаються східні мотиви, після чого слідує російські наспіви «Мрії» і, нарешті, іспанська Серенада».

Перші чотири п'єси «Маленької сюїти» – контрастне чергування програмних і жанрових образів (№1 і №3) з ліричними (№2 і №4). Дві останні (№6 і №7) повторюють те ж зіставлення. Але п'ята – «Мрії» – порушує рівновагу, даючи перевагу ліриці, і тим самим визначає її переважаючу роль у всьому циклі.

«У монастирі». Перша п'єса циклу, єдина, яка написана в мінорній тональності до-дієз мінор. Вона виконує функцію заставки, пейзажної замальовки, виділяється масштабами зображеної картини, значущістю і цілісністю змісту. У цьому творі постає образ Русі, з її безкрайними просторами та церковними дзвонами (Додаток Б, приклад 1).

Дзвін багаторазово відтворювався в російській музиці. Особливу пристрась відчували до нього композитори-члени «Могутньої купки». Барвіста сторона цієї п'єси відходить на другий план. Розвиток полягає в поступовому затьмаренні колориту при переході від маленьких дзвонів до великих.

Замовкли дзвони, вступає пісенна тема – скромна, проста, тиха, як молитва (Додаток Б, приклад 2). Загальний характер – спокійний, епічний, строгий, але місцями проступає лірична тема. У кульмінаційному розділі п'єси розкривається глибоко прихований конфлікт. В момент найвищого напруження відбувається зупинка на дисонуючому акорді, після чого слідує миттєвий спад і рух замикається «церковним» кадансом (заключним оберненням).

За своєю епічною широтою і масштабом ця п'єса стоїть дещо окремо серед ліричних і жанрово-побутових п'єс сюїти. Тому наступна п'єса грає роль переходу від величної заставки до подальших п'єс.

«Інтермецо». Це досить звичайна за задумом, але зі смаком виконана лірична мініатюра в характері побутового танцю. Тональність Фа мажор. В основі п'єси лежить менует, на що автор вказав своєю ремаркою – «Термо ді minuetto» (італ. «в темпі менуету»). Хоча ремарка вказує на танець, популярний в XVIII столітті, в музиці немає ніякої архаїки.

Інтермецо привертає увагу характерними для Бородіна особливостями його ліризму: музика звучить привітно, тепло, з м'якою пластичністю. У п'єсі можна вловити і східні мотиви – улюблений музичний колорит композитора. Основна інтонація нагадує своїми обрисами деякі фрази Кончака, персонажа з опери «Князь Ігор». Також мелодійні звучання можна порівняти зі вступом до його «Арабської мелодії». Але в цілому п'єса не має яскраво вираженого східного відтінку.

В середньому розділі п'єси виділяється неповторна індивідуальна лірика Бородіна (Додаток Б, приклад 3). Але це лірика іншого типу: цнотлива, ніжна, трохи сором'язлива. Музика середнього розділу настільки світла, що можна лише шкодувати, що цей розділ такий малий.

Дві наступні частини сюїти – дві Мазурки (До мажор і Ре бемоль мажор) – також як і попереднє Інтермецо, являють собою чарівні зразки музики для домашнього музикування. При тому, що у них є деякі подібні риси, настрої музики і трактування жанру у них різні.

Мазурка До мажор зберегла безпосередність побутового танцю. Це справжня танцювальна бальна мазурка, від якої «паркет тріщить під каблуком» – дзвінка, святкова, молодецька. Яскравий мажорний пунктирний ритм, гострі акценти роблять основну тему веселою і піднесеною. П'єса написана у формі рондо з рефреном, який контрастує з епізодами, що не повторюються. Вони вносять достатню різноманітність в п'єсу.

Мазурка Ре бемоль мажор – лірична п'єса в традиціях мазурок Шопена. Це той тип мазурок, який можна охарактеризувати як «лірична поема». Без вступу твір починається темою у віолончельному регістрі. Її характер точно позначений композиторською ремаркою: «співучо, виразно, любовно». Примітно, що перші звуки теми майже точно повторюють початкову поспівку першої Мазурки (До мажор). Але подальший розвиток відрізняється. Замість стрімкого прямолінійного зльоту і такого ж спуску мелодії – звивистий співучий рух, який трохи нагадує побічну тему першої частини Другого квартету (Додаток Б, приклад 4). З цим квартетом перегукується також тема середнього розділу Мазурки (п'єса написана в тричастинній формі).

«**Мрії**» написані в тональності Ре бемоль мажор. До Бородіна, п'єси з такою або подібною назвою писало і багато інших композиторів. Найвідоміший і популярний приклад – «Мрії» Роберта Шумана. П'єса Бородіна, безсумнівно, споріднена з шуманівською: їх зближує світлий прозорий колорит музики, її м'якість і співучість. Але, незважаючи на цю очевидну паралель, в п'єсі Бородіна ясно відчувається індивідуальність автора. У Шумана більш ідеалізовані мріяння несуться вдалину і у височінь. У Бородіна ж більше земного. Це мрії про кохання та ніжність душевного тепла. В музиці відчуються ті ж коливання і лагідні інтонації, що і в багатьох зразках його любовної лірики. Весь музичний матеріал однорідний, повторюються поспівки і гармонічні звороти. Але, не зважаючи на цю видиму статичність, основна тема п'єси в повному вигляді проходить лише один раз, а з неї вже «виростають» всі інші теми. Так досягається враження невловимої мінливості образів, хиткість видінь, що непомітно переходять з одного в інше.

«**Серенада**». Шоста п'єса циклу, яка належить до творів, що легко слухати, але важко детально аналізувати. Тональність та ж, що і в попередній п'єсі – Ре бемоль мажор, тому вони і сприймаються як продовження одна одної. Мелодійна яскравість і соковитість музики, жвавість ритму і гармонійна барвистість сприймаються в цій мініатюрі в нероздільній єдності як плід

безпосередньої і натхненної творчості. Це ще один чудовий зразок Бородінської «іспано-мавританської» серенади, любовна пісня танцювального складу під гітару (Додаток Б, приклад 5). Також у п'єсі звертають на себе увагу «терпкі» гармонії.

«Ноктюрн». Написаний в Соль бемоль мажорі. Це картина теплої південної ночі, повної млості, з тремтінням повітря, мерехтінням зірок і шелестом листя. Рівне коливання в музиці – не тільки фон в нічному пейзажі: воно нагадує заколисуючі рухи колискової. Підзаголовок Бородіна «Заколисана щастям бути коханою» дозволяє зрозуміти образний склад цієї п'єси, а разом з нею і багато інших бородінських ліричних сторінок як вищого висловлювання ніжності, ласки і любові. Незвичайна поетичність змісту Ноктюрну викликала до життя чарівну красу звучання.

Таким чином в «Маленькій сюїті» ми можемо виділити три образні сфери: епічну, жанрово-побутову і ліричну, тобто ті сфери, які характерні для творчості Бородіна в цілому. Епічна сфера, як уже було сказано, представлена однією п'єсою – «В монастирі». Вона виділяється масштабністю, картинністю з опорою на інтонації народної пісні.

Жанрово-побутова образна сфера знайшла своє відображення в трьох п'єсах: мазурках C-dur , Des-dur і «Серенаді». Ці п'єси являють собою невеликі сценки, для яких характерне звернення до побутових жанрів та м'який гумор.

Сфера лірики представлена в п'єсах «Інтермецо», «Мрії» та «Ноктюрн». Це, як уже було сказано, лірика розради – ніжна і ласкава.

Отже, «Маленька сюїта» Бородіна, по суті, є тонко і оригінально організованим сюїтним циклом, де п'єси розміщені одна за одною в певній послідовності згідно задуму автора, яку не слід порушувати.

2.4. Ісаак Альбеніс. «Іспанська сюїта»: національні особливості романтичного стилю

Ісаак Альбеніс (1860-1909) був найстаршим представником «трійки» іспанського Відродження. Це був художник справді романтичного складу, експансивний і захоплений, сповнений душевної щедрості, яка проявилася і в мистецтві, і в ставленні до людей. Вся творчість композитора проіннята національною характерністю, що знайшла найяскравіше втілення в його кращих творах.

Творча спадщина І. Альбеніса дуже велика – вона містить близько п'ятисот творів, з них – близько трьохсот для фортепіано; серед інших – опери, симфонічні твори, романси тощо. У першому періоді його творчості вони майже завжди сприймалися як романтичні імпровізації, в них чимало поверхневого, салонного. Далі відбулася кристалізація стилю на національній основі. Третій період – паризький – вже відзначений зрілістю майстерності. І тим не менше, в кращих творах Альбеніса сильно відчувається його національно-самобутня індивідуальність.

Біографи Альбеніса зауважують, що він піддавався різним впливам — в основному романтиків, твори яких були представлені в репертуарі молодого піаніста, тому за художньою цінністю його спадщина нерівноцінна. В його мазурках відчувається вплив Шопена, концерт нагадує аналогічний твір Шумана. У вальсах і численних мініатюрах можна впізнати риси легкої салонності.

«Піднесену і надзвичайно музичну інтуїцію Альбеніса можна було порівняти з чашею, по вінця наповненою чистим вином, зігрітим середземноморським сонцем», – так образно написав про композитора Ф.Падрель [13].

Іспанська тематика постала у І. Альбеніса в образі вражень від різних міст і областей, від улюблених побутових жанрів. Все це було пов'язане з обставинами його долі «кочівника». «Музичні замальовки мандрівного

артиста» – такими постає перед нами більшість п'єс, що не претендують на художню узагальненість. Однак в них поступово накопичувався художній досвід, а з ним приходила і самостійність, яка ясно відчутна в таких творах, як «Іспанська сюїта» та «Іспанські наспіви».

«Іспанська сюїта» оп. 47 для фортепіано – один із типових творів І. Альбеніса, в яких розкриваються головні особливості його творчості. Вона складається з восьми п'єс, присвячених різним містам або регіонам Іспанії: Гранада (Granada), Каталонія (Cataluna), Севілья (Sevilla), Кадіс (Cadiz), Астурія (Asturias), Арагон (Aragon), Кастилія (Castilla) і Куба (Cuba) (в той час острів належав Іспанії). Цікаво, що за життя І. Альбеніса, усі видання сюїти склали лише чотири п'єси, створені у 1886 році: «Гранада», «Каталонія», «Севілья» та «Куба», однак автограф сюїти, який зберігається в Мадридській консерваторії, містить усі вісім назв. Початковий задум композитора втілили видавці уже після його смерті, доповнивши сюїтний цикл п'єсами із опусів, створених пізніше. Так «Арагонська хота» із «Двох іспанських танців» оп. 164 (1889) отримала в «Іспанській сюїті» заголовок «Арагон», «Іспанська серенада», оп. 181 (1890) – «Кадіс», а «Прелюдія» (1892) і «Сегіділья» (1898) з «Іспанських наспівів» оп. 232 – «Астурія» та «Кастилія» відповідно. Однак, хоча в сюїті й зібрані твори різних років, всі вони дуже вдало об'єднані в її рамках, створюючи разом романтичний образ Іспанії, в якому оживають принади гітарних награвань та мелодійних наспів, що переносять слухача в різні міста, представлені властивими для них жанрами.

Нотні приклади проаналізованих нижче п'єс «Іспанської сюїти» оп. 47 наведені в додатку В.

Перша п'єса циклу, **«Гранада» («Granada»)** має підзаголовок «Серенада» («Serenata»), що вказує на жанрову першооснову, на яку опирався композитор при її створенні. Усі засоби музичної виразності викликають яскраві асоціації із цим ліричним вокальним жанром. Тональність п'єси – Фа мажор. Схематично структура цієї частини сюїтного циклу може бути

відображена наступним чином: $A - B - A_1 - B_1 - A$. Як бачимо, вона містить дві теми, перша з яких повторювана, що є ознакою тричастинної репризної форми. Однак, варто відзначити, що обидві теми зазнають певних видозмін (в першу чергу тональних), а перша тема ще й повторюється більше ніж один раз, набуваючи значення рефрену. Це надає формі також рис рондальності та варіацій.

Перша тема містить чітко виражену та підкреслену «вокальну» мелодію, що проходить у партії лівої руки в теноровому діапазоні. За характером вона спокійна, чуттєва, витончена. Плинності звучанню додає також метричний розмір 3/8. Образ доповнює супровід, акордова фактура якого, разом із прийомом арпеджіато (*arpeggiato*) та простою тоніко-домінантовою гармонією викликає яскраві асоціації із звучанням гітари.

Друга тема вносить контраст – змінюється ладове забарвлення (тема проводиться в фа мінорі, а потім у Фа мажорі та Ре-бемоль мажорі з мелодичними VI та VII ступенями), темп повільнішає, в мелодичній лінії з'являються досить широкі стрибки, діапазон розширюється, і сама вона переходить у вищий регістр, що надає її звучанню більш інструментального характеру. Змінюється й фактура супроводу: якщо в першій темі це імітація гри на гітарі боєм, то в другій – перебором.

Другим номером йде «Каталонія» «*Cataluña*» із підзаголовком «Куранта» (*Corranda*). На відміну від попередньої п'єси, підзаголовки тут має на увазі жанрове першоджерело, яке по своїй природі є танцювальним. Однак, не все так очевидно. Куранта – це парний придворний танець італійського походження, який був поширений на рубежі XVI–XVII століть. Якщо згадувати барокову інструментальну сюїту, куранта була невід'ємною її частиною, слідуючи, як правило, після алеманди і передуючи сарабанді. Однак, «Куранта» І. Альбеніса не схожа на барокові зразки. Метричний розмір 6/8, разом із характерними пунктирними ритмічними фігурами та квартовими

інтонаціями з затакту на початку фраз, нагадують також про такий ранньоромантичний жанр, як мисливська пісня.

Ще більше асоціацій саме із пісенною першоосновою викликає своєрідна «куплетно»-варіаційна форма п'єси. Так, одна і та сама тема тут в різних фактурних варіантах проходить декілька разів. Наприклад, в одному із проведень тема доповнюється хроматичним підголоском, викладеним шістнадцятими тривалостями.

Гармонізація також варіюється, і в певних моментах розвиток теми несе навіть дещо розробковий характер, однак, кожне її проведення містить характерне закінчення на половинному автентичному кадансі. Довгоочікуване відчуття стійкості приходить лише у фіналі і утверджується в розширеному кадансі короткої коди, яка теж будується на матеріалі основної теми.

Третя п'єса «Севілья» («Sevilla») із підзаголовком «Севільяна» («Sevillanas») – танець стилю фламенко андалузського походження. Ця частина сюїти містить дві контрастні теми, які лягають в основу досить чітко окресленої тричастинної репризної форми.

Тема крайніх розділів енергійна, яскраво танцювальна. Фактура вдало імітує традиційні для севільяни інструменти: гітару, кастаньети і тамбурін, а в основі її лежить типовий ритм фламенко, який пронизує музичне полотно упродовж всієї п'єси (в тому числі, його елементи будуть збережені і в контрастному середньому розділі).

Цікавий тональний план першої частини: спочатку тема проходить в основній тональності – Соль мажорі, потім слідує проведення у Мі бемоль мажорі та Ре мажорі, через який відбувається повернення в початкову тональність. Як бачимо, деякі із цих тональностей перебувають в досить далеких ступенях спорідненості, однак, плавних гармонічних переходів між проведеннями теми у них немає. Ці переходи відбуваються завдяки унісонному повторенню одного звуку, під час якого переосмислюється його ладове значення.

Водночас, цей же прийом слугує доповненням образу теми вокально-імпрровізаційного складу в середньому розділі. Окрім тонального переходу від Соль мажору до до мінору, дане повторення одного звуку, застосоване в переході між першими двома частинами, сприймається як речитативний розмовний вступ перед розлогою наспівною мелодією.

Четверта частина сюїти «**Кадіс**» («**Cadiz**») із підзаголовком «Саета» («**Saeta**») – це ще один тип пісні андалузького походження, релігійної за своєю природою, яка зазвичай співається в період Великого посту. Форма цієї п'єси знову ж таки тричастинна. Тема першого розділу проходить у тональності Ре-бемоль мажор. Мелодія наспівна, лірична за складом, пунктирний ритм додає звучанню бадьорості, впевненості. Акомпанемент І. Альбеніс насичує характерними гітарними фігураціями.

Різняться за характером тема середнього розділу. Тональність змінюється на енарманічно рівний однойменному мінору до-дієз мінор. Мелодична лінія стає більш щільною та стриманою, виділяється міжрегістровими переходами – мелодія та акомпанемент постійно змінюють одне одного в партіях рук піаніста. Характерності звучанню додає чергування натурального та гармонічного мінору, а також автентичних та плагальних гармонічних зворотів.

«**Астурія**» (*Легенда*) – п'ята частина сюїти, яка є найвідомішим твором цього циклу і пройнята цікавим колоритом гітарних імпрровізацій. В перекладі «Астурію» найчастіше виконують саме на гітарі. Фортепіано не тільки імітує гітару, воно передає її звучання своїми засобами. Ця частина складається з трьох розділів. Перший має «гіпнотичну» мелодію, яка виникає з повторюваного остінато, що складається з однієї ноти, і досягає апогею, а другий – драматичний і незграбний речитатив, що викликає в уяві оповідь-легенду. Третій розділ – це точне повторення першого з додаванням короткої коди. Повторність ритмічних формул скріплює форму п'єси – імпрровізаційну і в той же час конструктивну.

Наспів чергується з виразними мелодійними фразами – типовий для романтичної музики пісенний рефрен танцю. Все це викладено лаконічно і доведено до граничної точності і чіткості образу.

«Арагон» (**Fantasia**) є шостим номером «Іспанської сюїти». Це найдовший і найбільш піаністично віртуозний фрагмент сюїти. Це *фантазія* в стилі арагонської хоти – іспанського народного танцю з тридольним музичним розміром.

Ритмічний танець чергується з повільним центральним епізодом, що повторює типові гітарні фігурації. Одним словом, перед блискучою презентацією основного матеріалу, композитор подає перший номер сюїти, створюючи циклічне посилання, музично та емоційно, з «Гранадою».

«Кадіс», «Кастільяна», «Арагон» – все це зразки оволодіння різними формами танцювальної музики

«Кастилья» (**Seguidillas**) викликає в уяві «сегуділлу» – пісню і танець південної Іспанії, в якій пісенні інтонації чергуються з quasi гітарними танцювальними награваннями. Це чергування блискуче висвітлюється в контрастах фортепіанної фігурації в цьому ритмічному танці.

Сюїта закінчується п'єсою «Куба», написаною під враженням перебування в Гавані. «Куба» (**Notturmo**) – це більше танець, ніж ноктюрн, Композитор пропонує слухачеві в основному розділі африканські танці Західної півкулі з їх ніжними перехресними ритмами. Центральна секція більш лірична та ностальгійна, відповідно до назви. Біограф композитора Г. Лаплан вважає цю п'єсу досить характерною для того, щоб мати право називатися «креольським капричіо».

Отже, «Іспанська сюїта» – це зразок професійної музики нового напрямку, де національна основа і романтичні стильові принципи органічно поєднуються з досягненнями музичного мистецтва I половини ХХ ст.

В процесі нашого аналізу циклів Р.Шумана, О.Бородіна та І.Альбеніса виявлено різні типи сюїт. Вплив Р. Шумана на розвиток жанру сюїти ХІХ ст. є

дуже великим. Композитор став творцем нового типу *програмної сюїти наскрізної будови*. В його сюїтах одночасно поєднуються образи навколишнього світу з образами мистецтва, реальні персонажі з видуманими.

Також ми помічаємо, що російська сюїта XIX ст., як молодий жанр, представляє інтерес з точки зору самотутніх форм асиміляції західноєвропейського досвіду. В «Маленькій сюїті» О.Бородіна основним образним стрижнем циклу є співвідношення лірико-епічного і дивертисментного. Дві центральні мазурки – блискуча, бравурна і камерна, лірична – зображають діалог чоловічого і жіночого образів в святковій атмосфері балу, яка нагадує шуманівський карнавал. Також в коло шуманівських медіативних образів входять і «Мрії», які наповнені типовим бородінським відчуттям об'єктивного споглядання. Таким чином, «Маленьку сюїту» О. Бородіна ми можемо віднести до типу *змішаного* сюїтного циклу.

«Іспанська сюїта» І. Альбеніса є зразком *пісенно-танцювального* типу сюїти, яка будується на основі іспанського фольклорного матеріалу без використання старовинних жанрів. Композитор майстерно подолав естрадно-віртуозні штампи, які стали звичними на той час в розробці іспанських мелодій і ритмів. Як і Е. Гранадос, він піднявся на голову вище музикантів, які бачили в іспанській тематиці лише екзотику і не прагнули проникнути в її справжню суть та характер.

РОЗДІЛ ІІІ

РІЗНОВИДИ СЮЇТИ У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

3.1. М. Лисенко. «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» оп. 2 (1867-69 рр.)

М.Лисенко є одним з основних представників романтизму в українському музичному мистецтві. В музиці цього композитора український романтичний стиль набув найбільш сформованого та виразного вигляду. Лисенко майстерно поєднав у своїй творчості народно-національну та суб'єктивно-психологічну лінію, які, власне, і визначають два провідні типи романтизму. Цикл «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» оп. 2 (1867-69 рр.) для фортепіано був створений в ранній період творчості композитора. М. Лисенко в своїй фортепіанній творчості намагався осучаснити вітчизняну композиторську практику шляхом впровадження та розвитку європейських форм і жанрів з опорою на український фольклор та національні традиції. У своїй єдиній фортепіанній сюїті композитор поєднав старовинні, докласичні європейські традиції з українським фольклорним тематизмом. В цьому творі переосмислено закономірності барокової танцювальної клавірної сюїти, а також започатковано в українській (та й в європейській) фортепіанній творчості розвиток сюїти нового *пісенно-танцювального* типу.

О. Козаренко вважає, що «це вже не обробки – це оригінальна творчість за обраною жанрово-стильовою моделлю, коли традиційні фактурні формули, поліфонічні прийоми (лексичні “кліше” музичної мови бароко) раптом “заіскрилися” новим змістом, набули свіжості, виразності, живості (зрештою, актуальності)» [20, с. 72-73].

Аналіз дослідження цієї сюїти докладно викладено у дисертації О.В. Кричинської [26]. Окремі тези цього дослідження ми використали у нашій роботі.

«Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» оп. 2 М. Лисенка складається з шести п'єс: Прелюдії («Хлопче-

молодче, який ти ледащо»), Куранти («Помалу-малу, братику грай»), Токати («Пішла мати на село»), Сарабанди («Сонце низенько, вечір близенько»), Гавоту («Ой чия ти дівчино, чия ти?») та Скерцо («Та казала мені Солоха»). В ролі вступу композитор використовує Прелюдію, а для фіналу обирає швидко п'єсу, проте не Жигу, а гумористичне Скерцо – жанр, який раніше не застосовувався як заключна п'єса в старовинних сюїтах (та й в романтичних циклах). Загалом, усі обрані композитором танцювальні жанрові моделі зустрічаються в сюїтах та партитах Й. С. Баха, зв'язок зі спадком якого можна прослідкувати і на рівні композиції сюїти. Цикл Лисенка побудований за принципом послідовного контрастного чергування танцювальних і нетанцювальних п'єс, темпових зіставленнях, коливаннях мажору та мінору, але зі збереженням єдиної тональності (Соль мажор). В якості цитат композитор використовує наспіви ліричних і танцювальних пісень, а також одну пісню-романс.

О.Кричинська звертає увагу на ретельність відбору народних зразків і подальшу роботу композитора над деякими з них: в його «Збірник народних пісень для хору» увійшли пісні «Ой, чия ти дівчино, чия ти», «Пішла мати на село» і «Та казала мені Солоха». Пісня «Хлопче-молодче, яке ж ти ледащо» послугувала основою для однієї з тем лисенківської «Фантазії на дві українські народні теми» для скрипки (або флейти) та фортепіано. Авторка також нагадує, що композитор зробив відому редакцію для пісень «Хлопче-молодче», та «Сонце низенько», які стали аріями Петра в III дії опери «Наталка – Полтавка» І. Котляревського. О.Кричинська приходить до висновку, що «у своєму творі Лисенко майстерно об'єднує типові ознаки європейської інструментальної сюїти, як от будова циклу, загальний характер образності та особливості фортепіанної фактури, з українським національним колоритом шляхом використання цитат та прийомів підголоскової поліфонії» [26, с. 148]. Таке явище у творчості Лисенка Л. Корній називає «стильовою генерацією»: «Асиміляція інонаціонального елемента, стильова адаптація “чужого” до

“свого”, досягнення їхнього синтезу й нової якості національного стилю» [22, с. 319]. О.Кричинська зауважує, що незрівнянно більш характерний для французької музичної культури жанр сюїти відродився на своїй батьківщині після тривалого забуття аж у 1890 році, з появою «Бергамаської сюїти» К. Дебюссі, тобто через двадцять років після написання Лисенком «Української сюїти». Обидва митці були яскравими представниками і виразниками своїх національних культур, що робить їхні знахідки в чомусь схожими, і, водночас, розбіжними. Лисенко, як український композитор, котрий поставив за мету своєї творчості відродження і збереження української традиційної культури, в своїй сюїті сконцентрував увагу на народно-пісенних і танцювальних джерелах, а Дебюссі у своєму циклі, основними жанровими елементами якого є також танцювальність та наспівність, опираючись на схему, запропоновану ще французькими клавесиністами XVIII ст., прикрасив твір сучасними йому поетичними верленівськими образами, що належать, швидше, до елітарної культури. О.Кричинська зазначає, що композитори мали схожий підхід до побудови циклу – обидва розпочинають свої сюїти з Прелюдії, обидва використали характерні для національної культури танці – українська пісня-танець «Гречаники» і суто французький танець менует – і, що найцікавіше, для фіналу композитори обрали нехарактерні для цієї ролі частини – Скерцо та Пасп'є.

В **Прелюдії** «Хлопче-молодче, який ти ледащо» народно-ліричний характер створює використана композитором пісенна мелодія кантиленного типу. Але, оповита хвилеподібними «етюдними» переливами арпеджіо, вона поступово набуває гостро-динамічного розвитку і утворює драматичний образ (Додаток Д, приклад 1). Незмінність фактури впродовж усієї п'єси, так звані загальні форми мелодичного руху, викликають асоціацію з фактурними фігураціями урочистих прелюдій епохи бароко.

В **Куранті** «Помалу-малу, братику грай», характерні для цього танцю безперервний рух однаковими тривалостями та текучість фактури поєднуються

з наступальним, напруженим, подеколи віртуозним викладом, який не властивий цьому традиційно більш граційному танцю. Мелодичні лінії нецитатного матеріалу представлені яскравіше та випукліше у верхньому регістрі, в той час як народна мелодія переходить на другий фактурний план (Додаток Д, приклад 2). В ході розвитку п'єси поступово відбувається відхід від основного тематичного ядра, внаслідок чого фольклорний склад музичного матеріалу поступається місцем індивідуальному авторському началу, і повертається в своєму початковому вигляді лише в репризі. Все це в цілому надає Куранті особливого «лисенківського» звучання.

Токата «Пішла мати на село». Яскравий національний характер та мажорне піднесене звучання цього твору вносять нову суттєву барву в загальний образний стрій циклу. Цікаво, що для нетанцювального жанру Токати автор обрав популярну у побуті українців пісню-танець «Гречаники» – жваву і рухливу народну мелодію. Але в цій п'єсі загальновідома мелодія набуває енергійного, підкреслено рішучого характеру, чому сприяють переважання пальцевих пасажів, елементи репетиційної техніки та авторські вказівки щодо виконання – в характері *risoluto*, а також численні динамічні позначення. Імітаційний різновид поліфонії, задіяний у п'єсі, сприяє «викарбуванню» основного матеріалу, рельєфному малюнку мелодії. Особливістю Токати в динамічному плані є перевага *forte*, інколи динамічна шкала доходить аж до *fff* з наступним раптовим відступом до *p*; такі часті й різкі переключення сприяють певній «екзальтованості» звучання. На противагу характеристичній, різнобарвній Токаті, наступна п'єса наче покликана стати ліричним центром циклу.

В основу **Сарабанди** Лисенко поклав любовно-ліричну пісню-романс «Сонце низенько», яку сучасними словами можна назвати фольклорним «шлягером», перлиною української вокальної кантилени. Незмінний ритмічний рух, властивий Сарабанді і «вхоплений» з перших тактів п'єси, перевтілює плинну ліричну мелодію на скорботну ходу (Додаток Д, приклад 3).

«Нескінченність» розгортання мелодичної лінії, ніби оповідний характер викладення матеріалу, що узгоджується з логічними, вивіреними кульмінаціями, звертають на себе особливу увагу.

Традиційно наступний після Сарабанди **Гавот** зазвичай сповнений світлого, радісного настрою. У Лисенка він трансформується у п'єсу з глибоким змістом на тему «Ой чия ти дівчино, чия ти?», подеколи забарвленим драматизмом, а інколи і безтурботною розвагою. Варіаційний тип розвитку теми змінює її до невпізнанності, подаючи в різних амплуа – то рішуче-героїчному, то схвильовано-ліричному, а часом дитячо-безжурному, зокрема в середньому розділі Гавоту, мажорний лад якого готує характер фіналу.

Скерцо «Та казала мені Солоха» є останньою п'єсою сюїти. На думку Л. Корній «моторно-танцювальна Токата в тональності Соль мажор завершує першу фазу циклу, а друга фаза закінчується Скерцо, також у Соль мажорі» [21, с. 452]. У жартівливо-грайливому фіналі проста народна мелодія збагачується композитором за рахунок подрібнення сильної долі, несподіваними синкопами, мінливостями штрихів, динамічними контрастами (Додаток Д, приклад 4). Цю частину можна назвати п'єсою точного жанрового влучання, яка дає відчуття повноти життя і веселої рухливості. Все це узагальнює піднесений, життєстверджуючий настрій циклу.

Отже, «Українська сюїта» належить до раннього періоду творчості Лисенка, але її своєрідність та музичний професіоналізм одразу оцінили сучасники. Чеський музикознавець Людевит Прохазка відносно сюїти у своєму листі до композитора у 1873 році писав: «Запровадження цієї форми на народний слов'янський ґрунт є чимось новим, і я надзвичайно зацікавлений цією творчістю» [20, с. 73]. Принцип монообразності, характерний для музики епохи бароко, є показовим для сюїти М. Лисенка в цілому, проте в окремих п'єсах (Куранта, Гавот) спостерігається відхід від нього, з підкресленою внутрішньою образною контрастністю та деталізацією. Також варто відзначити поєднання Лисенком різних типів поліфонії – підголоскової, імітаційної і

контрастної, що пізніше буде розвинено в творчості М. Леонтовича, та віртуозну роботу з тематизмом, його диференціацію на цитатний і авторський, рельєфний і фоновий, образно-індивідуалізований і нейтральний. Своїм твором Лисенко неначе повернув до життя старовинний жанр сюїти за рахунок дієвої національної інтонаційності і тим поклав початок процесу еволюції цього жанру в українській музиці рубежу XIX–XX ст.

3.2. Я.Степовий «Сюїта на теми українських народних пісень»

Продовжувачем традицій Миколи Лисенка і водночас одним і з фундаторів української композиторської школи XX століття був Яків Степовий. Для його фортепіанної творчості характерною рисою стала «романсовість», навколо якої побудована інтонаційна сфера його творів. Варто згадати слова одного з перших дослідників життя і творчості Степового, М.Грінченка: «Фортепіанні мелодії Степового, то можна сказати, транспоновані вокальні мелодії, і лише природа інструменту вимагала іншого оброблення. <...> Його фортепіанна творчість анітрохи не претендує на віртуозні тенденції, його *opus`и* не «концертні» – вони індивідуально-інтимні, м'які; здається, що ви чуєте фортепіано під сурдинкою»[11, с.527-528]. «Вокалізація» фортепіанної фактури помітна у вирішенні ладо-гармонічної структури творів, застосуванні особливостей інтонаційних зворотів українських народних пісень, широті дихання, варіантно-варіаційному розвитку побудови. Ще однією характерною рисою стало прагнення композитора «збирати» свої невеликі п'єси-прелюди в цикли–«*Quatre morceaux pour piano*» op.5, «*Six morceaux pour piano*» op.7, «Мініатюри» op.10, що є властивим для традицій європейської романтичної інструментальної музики.

Поступово, досліджуючи національний фольклор та експериментуючи над формою циклів, Степовий замислює твір, в якому втілює весь свій композиторський досвід та світоглядні позиції. На думку дослідника В.Клина, жанр сюїти зазнав найбільшої еволюції серед синтетичних жанрів в

українській музиці після 20-тих років ХХ ст. Тож Степовий, опираючись на 50-тилітній досвід сюїтного типу циклізації своїх попередників, створив власний пісенно-танцювальний цикл, який за програмним наповненням відрізняється і від лисенківського зразка, і від пошуків його сучасників. У 1920 році, за рік до смерті, Я.Степовий створив два фортепіанні цикли – сюїти на теми українських народних пісень. І не просто народних, а саме історичних, козацьких. В текстах цих пісень можна натрапити і на заклики до боротьби, і на роздуми про тяжку долю козаків, і на скорботу за знищеною Запорізькою Січчю. Рукописи-чернетки і чистовики першого циклу було частково реставровано та поміщено в інший, «доукомплектований» цикл Сюїти № 2, який в кінцевому варіанті має назву «Сюїта на теми українських народних пісень». Таким чином з Сюїти №1 в нього потрапили дві п'єси – № 1 на тему пісні «Ой у Києві та на городищі» та № 4 на тему пісні «Про Харка», які стали відповідно №№ 6 (Moderato) та 7 (Moderato). Іншими номерами «Сюїти № 2» є п'єси на теми наступних козацьких пісень: «Ой у лузі та ще й при березі» (№ 1. Andante), «Ой не пугай, пугаченьку» (№ 2. Andantino), «Ой у лісі, в лісі (пісня про Нечая)» (№ 3. Allegro), «Почаївська Мати Божа» 89(№ 4. Andante molto) та «Ой на горі та й женці жнуть» (№ 5. Moderato). Варто зазначити, що сам композитор не дав своїм п'єсам назв, які би стали посиланням на ту чи іншу пісню, адже, перш за все, на той час не було такої необхідності, оскільки ці пісні були впізнаваними і виконувалися по всій країні в різноманітних варіантах, відповідно до певного регіону. З іншого боку, відсутність назв можна розглядати і з огляду на суто політичні застереження. В 1920 році в Україні вже як рік була затверджена шляхом військового насильства та жорстокої тиранії радянська влада, тож козацькі пісні про славетне українське військо, силу боротьби та дух незламності, які з нечуваною сталістю намагалися знищити вороги українства протягом кількох століть, сприйнялися би як мистецька опозиція до тодішнього молодого режиму та, можливо, і як

відверте посилання на ще не зажиту рану української історії – останній бій за незалежність під Крутами.

В українській музикознавчій літературі фортепіанній сюїті Степового приділено, як на диво, мінімум уваги, натомість наголошено на тому, що «це швидше клавір його оркестрового твору такої форми»[37, с.107]. О. Кричинська наважилася довести музичну цінність саме фортепіанного варіанту циклу та порівняла підходи Лисенка і Степового до побудови своїх сюїт. Як ми зазначали раніше, наше дослідження опирається на результати дисертаційної роботи О. Кричинської [26].

Як вже зазначалося вище, Я. Степовий використовує виключно козацькі пісні як теми для наповнення твору. Серед них є як ліричні, так і «бойові», хорового складу, «дуетні» та «сольні». Помітною рисою всього циклу є тенденція до переосмислення змісту пісень, їхнього посиленого «спохмурення», на що перш за все вказує тональний план циклу: d-moll–A-dur, g-moll, F-dur, c-moll, f-moll, d-moll, fis-moll–Cis-dur. Як бачимо, лише одна п'єса написана повністю в мажорній тональності, а перша і остання, не зважаючи на зазначені при ключі знаки, утворюють своєрідну смислову арку, адже обидві закінчуються на яскраво вираженій мажорній домініанті (як у Баха). Нагадаємо, що у циклі Лисенка всі номери написані у тональності Соль мажор, також з перевагою мінорних п'єс над мажорними (4:2), і з мажорним фіналом. У випадку з «Українською сюїтою у формі старовинних танців на основі народних пісень» жанрова основа п'єс вказана Лисенком в самих назвах, Степовий не дає виконавцям та слухачам таких підказок, тож спробуємо виявити жанрові прив'язки в цьому циклі.

Перша п'єса сюїти (№1. Andante) є типовим «оповідним» вступом до циклу, який налаштовує слухача на певний «лад» (функції Прелюдії), а саме: 1) повільний темп (даній сюїті взагалі притаманна монотемповість, за винятком кількох невеличких швидких вставок в деяких номерах, адже єдиною швидкою п'єсою циклу є № 3. Allegro); 2) викладення мелодії в унісон та імітаційно-

підголоскова фактура (на такі прийоми можна натрапити в усіх п'єсах, окрім №3); 3) реєстрове і динамічне зростання, також притаманне більшості п'єс циклу – викладення основної теми охоплює поступово усі реєстри від низького до високого та нарощує динамічну масу від *p* до *ff*, що нагадує потужне урочисте багатоголосне звучання і надає цій прелюдії рис хоральної (знову ж таки, прослідковується зв'язок з творами Баха). Крім того, смисловим вступом до циклу можна вважати і сам текст пісні, який вводить у козацьку тему:

...породила молода дівчина хорошого сина

....дала йому тонкий стан козацький, ще й чорнії брови,

Та не дала тому козакові ні щастя, ні долі.

Друга п'єса (№ 2. *Andantino*) дещо відрізняється від першої способом викладення народного матеріалу. Супровід у партії лівої руки нагадує типовий романсовий (бас-акорд), в той час як у правій розвивається основна мелодія. Обраний реєстр (переважно високий) та загальна лірична атмосфера дозволяють сприймати цей номер як «жіночий», адже сама пісня розповідає про долю козацької вдови та будується на трагічному «діалозі» жінки з птахом. Принцип повторності тут не призводить до спрощення музичного матеріалу, адже кожного разу тема набуває нового драматичного забарвлення та різноманітних підголоскових варіантів.

Третя п'єса (№ 3. *Allegro*) вносить абсолютно новий тон в музично-драматургічний матеріал. Це контрастна тридольна п'єса танцювального характеру з синкопованим ритмічним малюнком, що робить звучання ще стрімкішим. Цей номер сприймається суто інструментальним через обірваність мелодичного малюнку, його хаотичне «розкидання» по реєстрах. Екзальтованість, веселу молодечість характеру можна пояснити і змістом пісні, яка присвячена прославлянню дивовижної сили безтурботного козака Нечая, який і «кроку не ступить, щоб не знищити ворога». Тож після всіх динамічних мелодичних стрибків несподівані завершальні чотири звуки на *pp* в унісон на тоніці *F*, сприймаються як знак певної незавершеності, як натяк

на козацький дух, що «зачаївся», та ще проявить себе у зовсім іншій, «серйозній» іпостасі.

Четверта п'єса (№ 4. *Andante molto*) можна справедливо назвати ліричним центром циклу і за змістом, і за розташуванням. Її обрамляють два контрастні динамічні номери (танець і марш), а сама п'єса – ніщо інше, як молитва. Цікаво, що саме в цій п'єсі композитор жодним чином не змінює народну мелодію у першому її проведенні. В попередніх і наступних частинах він видозмінював певні звороти, «підправляв» ритмічний малюнок. П'єса починається з імітації органного пункту – тонічної квінти в басу на цілий такт, яка додає церковного смислового відтінку в сприйнятті твору. Над органним пунктом, у партії правої руки, будується мелодична тема, яка сприймається як молитва однієї людини. Усі наступні проведення ніби підхоплюються багатоголосним хором, поліфонічно розкриваючи і збагачуючи матеріал. Часті позначення фермати, навіть посеред фраз, надають дивовижного ефекту споглядальної задумливості і смирення: А ми, люди всі та християни, до Бога всі вдаряймо, Матері Божій Почаївській поклін всі воздаваймо.

Драматургічною кульмінацією всього циклу є **п'ята п'єса** (№ 5. *Moderato*). «Ой на горі та й женці жнуть» – чи не найвідоміша козацька пісня «на всі часи». Кожен знає її магічний маршовий «пульс» та бадьорий, життєстверджуючий характер, що не дивно, адже це похідна пісня, з якою українське військо, як би воно не називалося в той чи інший історичний період, йшло у бій. Але Степовий пропонує несподіваний жанровий варіант цього народного гімну: це, без сумніву, марш, але марш похоронний. Темп *Moderato*, вступ тяжкими чвертями квартового ходу *f*-субконтроктаві в басу та похмура мелодія пісні в малій і великій октаві надають несподіваної зловісності характеру цієї п'єси. Проте наступні проведення основної теми насиченими широкими акордами на *f* призводять до ефекту вже не стільки хорового, а до повномасштабного «оркестрового» звучання. Подальший

динамічний, тональний розвиток окремих фрагментів теми, позначення *animato* та нагнітання звучання теми з регістру в регістр, ніби у різних групах інструментів, нагадують принципи розвитку симфонічної музики. Повернення темпу *Moderato* знаменується динамікою *ff* та ще більш урочисто-загрозливим проведенням основного мотиву, що виконується октавами почергово у партії правої та лівої руки. Досягнувши найвищої динамічної (а за характером – героїчної) точки, рух акордами та інтервалами починає несподівано спадати, але тільки для того, щоб розігнатися в *accelerando* та піднятися востаннє на *fff* та *Allegro* до найвищого регістру і обрушитися страхітливою, всепоглинаючою лавиною звуків, яка лише віддалено нагадує той несміливий траурний марш, що заявлений на початку.

Після бурхливого та громіздкого маршу **шоста п'єса** (№ 6. *Moderato*) сприймається як настроєвий твір з функцією емоційного «розвантаження» в будові сюїти. Мелодія пісні (про нещасливе кохання козака до дівчини) викладається у другій октаві, у крайній близькості голосів один від одного, ніби у своєрідному жіночому дуеті. Восьмитактовий період переходить у розробковий розділ (*Pochissimopiumosso*), де основний мотив рухається терцієвими секвенціями з нижнього регістру у верхній, і досягнувши ноти ля другої октави, поступово спадає у кадансі й застигає на мінорній домінанті, що знаменує повернення початкового матеріалу (його точного повторення, нота-в-ноту) та додаткових чотирьох «кадансуючих» тактів, які на *росо diminuendo e rallentando* доводять цей ніжний, наспівний дует до поетичного завершення.

Сьома п'єса. Як зазначила О. Кричинська, на відміну від Лисенка, який обрав для фіналу своєї сюїти традиційно піднесену, швидку п'єсу–скерцо, Степовий пішов іншим шляхом. Його фінал (№ 7. *Moderato*) сприймається як Епілог, п'єса-підсумок. Такі нетипові фінали все частіше з'являтимуться у сюїтах нового зразка європейських композиторів ХХ ст. Символічно, що для останнього номеру композитор цитує музичний матеріал пісні про козака

Харка, в якій описано його смерть. Проте, незважаючи на «запрограмований» сум останнього номеру, його підголоскове розкручування в темі сумного характеру, мажор, який увінчує фінал циклу і мелодичне устремління «по сходинках» домінанти нагору, до найтоншого р все ж дає слухачеві відчуття благодатної надії та просвітлення.

Отже, в даному циклі національний компонент дещо «підім'яв» під себе необхідну жанрову основу, проте тут немає випадкових п'єс, кожен номер несе певну функцію, що скріплює воєдино опус. Тому умовно п'єси циклу можна визначити наступним чином: Прелюдія, Романс, Танець, Молитва, Марш, «Настроєва» п'єса та Епілог-фінал.

Детальний аналіз сюїти Я. Степового дає підстави визначити її тип як пісенний на основі жанрових різновидів української народної пісні із використанням цитатного матеріалу.

3.3. С. Людкевич «Сюїта танцювальних жанрів»

У рамках нашого дослідження ця композиція цікава як зразок ще одного різновиду сюїти у романтичній музиці. Адже фортепіанна творчість С. Людкевича яскраво вирізняється втіленням романтичної стилістики: а саме це проглядається у виборі жанрів, музичній мові, образному змісті фортепіанних творів. Але «Сюїта танцювальних жанрів», яку ми розглядаємо, не була задумана композитором як єдиний твір – використавши жанр сюїти як композиційну форму, Людкевич об'єднав у ній мініатюри, написані в ранній період його творчості – саме тоді, коли романтичні ідеї були дуже близькими композитору. І у нашому випадку показовою є сама ідея щодо вибору танцювальних композицій, адже тут чергуються старовинні танці, популярні в епоху бароко (менуєт, контрданс, гавот), жанри західноєвропейської салонної музики (полька, вальс), а також пісенно-танцювальні номери, характерні для побуту українців кінця ХІХ – початку ХХ ст. (чабарашки, колискова, хоровод

тощо). Композитор не цитує фольклор, а використовує оригінальну мелодику, інтонаційно близьку українським народним пісням і танцям.

Так, у «**Старогалицькому контрдансі**» Людкевич використовує жанр епохи бароко, надавши йому українського пісенного забарвлення (Додаток Е, приклад 1). Власне, використання старогалицьких пісенно-танцювальних мотивів було однією із характерних ознак втілення романтичних тенденцій у творчості композиторів Галичини.

У «**Менуеті**» автор також використовує народно-пісенні інтонації, зберігаючи тридольність, плавний поступ та інші типові риси цього танцю (Додаток Е, приклад 2).

«**Дівочий хоровод**» – це втілення української обрядовості, оскільки тематизм побудований на поширених у побуті українців мелодій веснянок та гагілок (Додаток Е, приклад 3).

«**Застольна**» і «**Колискова**» – два номери сюїти, які мають пісенне, а не танцювальне начало (Додаток Е, приклади 4-5).

«**Гавот**» – ще один із барокових танців, які користувались популярністю в українських композиторів початку ХХ ст. (В. Косенко, Н. Нижанківський). Галантний, граціозний, вишуканий характер цього жанру дуже вдало поєднується з наспівністю та мелодійністю.

«**Полька-фраєрка**» – наступний номер сюїти – т.зв. «новотвір» початку ХХ ст., салонно-побутовий танець, популярний на Галичині серед молоді (додаток Е, приклад 6).

Дві останні п'єси, які композитор включив до сюїти, – «**Valse-lento**» і «**Чабарашки**» – танці, протилежні як за характером, так і за своїм походженням. Повільному, ліричному вальсові, фактура і музична мова якого близька вальсам західноєвропейських композиторів-романтиків, протиставлена в'язанка запальних, енергійних «чабарашок» – традиційного українського танцю. Широкі скачки в партії супроводу підказують, що такі танці

виконувались під акомпанемент цитри – інструменту, поширеному у побуті українців початку століття.

Таким чином, ідейний задум і особливості композиції «Сюїти танцювальних жанрів» свідчать про існування в українській романтичній фортепіанній музиці пісенно-танцювального типу сюїти, де поєднуються неobarокові тенденції і популярні на Галичині салонно-побутові жанри початку ХХ ст.

3.4. В.Косенко. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців»

Через 60 років після першої проби пера українського композитора в освоєнні жанру сюїти на основі старовинних танців і започаткуванню її нового типу, з'явився цикл, який став новим явищем в українській фортепіанній музиці ХХ ст., та водночас увібрав у себе основні принципи побудови циклу барокових часів. Віктор Косенко є одним із головних вітчизняних представників пізнього романтизму, а його цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» слугує зразком цього напрямку в українській музиці та довершеною моделлю сюїти танцювального типу.

Як впливає із попередніх етапів дослідження, і М. Лисенко, і Я.Степовий буквально «викохали» народний матеріал в п'єсах своїх циклів, інтонаційно осучаснили його та органічно вплели в загальні структури сюїтного циклу, хоча їхні композиційні рішення кардинально відрізняються і між собою, і від історичної барокової композиторської практики. Перше, що виділяє сюїту В. Косенка з-поміж інших – її багатоскладова жанрова природа, адже, насамперед, це цикл із одинадцяти фортепіанних етюдів, кожен із яких, в свою чергу, містить метро-ритмічні, інтонаційні та структурні риси того чи іншого старовинного танцю. Назва-жанр «Етюди» у заголовку сюїти передусім передбачає високу технічну майстерність виконавця, оскільки як фортепіанний педагог, Косенко подбав про технічну складову п'єс, наповнивши цикл вигадливими виконавськими прийомами, направленими

на розвиток найдосконаліших піаністичних навичок (дрібна пальцева, акордова та октавна техніки, віртуозні пасажі). Слід зауважити, що віртуозність не є тут самоціллю, адже технічний бік повністю підкорений унікальному художньому задуму.

Показовою особливістю циклу є те, що кожна з п'єс присвячена близьким людям та членам родини Косенка. У листі до дружини композитор називає сюїту «сімейним альбомом»[32, с.101]. Цей факт знову ж-таки перекидає смислову арку до старовинної сюїти епохи французьких клавесиністів, які залюбки писали «п'єси-портрети», в першу чергу жіночі, та наповнювали свої цикли автобіографічними або ж узагальнено-родинними смисловими підтекстами. Проте, в даному випадку навряд чи присвяти можуть слугувати розкриттю характеру тієї чи іншої п'єси, перш за все вони свідчать про важливе «сокровенне» значення циклу для самого композитора.

Роки написання сюїти (1928-1930) для Косенка були не найлегшим періодом його життя. Як відомо, в листопаді 1928 року він здійснив тримісячний гастрольний тур зі співачкою О.Колодуб по містам і селищам Донбасу. Вже тоді це був один із найскладніших регіонів в плані культурно-освітньої атмосфери. Композитор взяв на себе роль просвітника серед представників робітничого класу. Дехто з дослідників вважає це своєрідним покаранням композитора з метою його «політично-ідейного перевиховання» [39, с.37], адже Косенко завжди тримався осторонь від заполітизованих з'їздів та зборів музично-культурних громад. Непідготовленість і несприйняття публіки, нелюдські умови проживання та недолуга організація концертів – все це наклало свій відбиток на свідомість композитора. «...Скільки я помандрував, пережив, перемучився»[23, с.242], – писав він своїй дружині. «Мені зараз потрібний світлий промінь, проблеск сонця. В своєму другому періоді я хочу сказати музикою: «Яким могло бути хорошим твоє життя!»[23, с.252].

Отже, цикл «**11 етюдів у формі старовинних танців**» став своєрідним підсумком цього гіркого досвіду, спробою «висвітлити» темні будні. В своїй сюїті композитор вже не застосує ані прямих цитат народних пісень (як Лисенко), ані прихованих (як Степовий), а створює власні тематичні варіанти, близькі за інтонаційною конкретикою і духом до фольклорних джерел.

Цикл представляє собою послідовність контрастних щодо темпу і характеру п'єс, кістяком яких є традиційна танцювальна четвірка: Алеманда– Куранта – Сарабанда – Жига. «Я взяв ці ясні і чіткі старовинні форми і спробував наповнити їх почуттями, рухом, який властивий нашому часу, з його бурхливістю і спрямованістю» [2, с. 100], – прозоро пояснював композитор свій задум. Загальний порядок номерів циклу виглядає наступним чином: Гавот–Алеманда–Менует–Куранта–Сарабанда–Бурре–Гавот–Рігодон–Менует–Пасакалія–Жига (при цьому кожна п'єса написана в окремій тональності). Якщо порівнювати з сюїтами Лисенка та Степового, то Косенко радикально розширює межі циклу аж до 11 п'єс, чого досі не траплялося в циклах українських композиторів-романтиків. Отже, Косенко став першим українським композитором, який відтворив непохитний композиційний канон побудови клавірної сюїти епохи бароко.

Проте, є ряд численних танцювальних «відхилень», які підкреслюють новаторський підхід композитора до трактування старовинного циклу, прагнення його змістовного оновлення та збагачення. Якщо у Баха першою п'єсою циклу була традиційна Алеманда чи Прелюдія (а в партитах – Симфонія, Фантазія, Преамбула, Токата, Увертюра, тобто п'єса вільного викладу, вступного призначення), то сюїту Косенка несподівано розпочинає один із найпоширеніших в минулому європейських танців – Гавот. Здавалося б, обраний композитором традиційний набір танців мав би зумовити і звичне їхнє трактування та розташування, проте замість сигнально-презентаційної п'єси першим номером обраний вставний танець, через що відбувається певний розрив «композиційної логіки», так ніби цикл

будується не «з початку». Згадаймо, що Лисенко в своїй сюїті був більш «класичним», адже першим номером в його циклі є Прелюдія з традиційною фігураційною фактурою, що не змінюється впродовж твору. Початкова п'єса – не єдина «цікавинка» сюїти Косенка. З-поміж іншого, тут порушене традиційне парне об'єднання танців «алеманда – куранта», які за класичним зразком завжди сліднують одна за одною, без жодних проміжних п'єс, оскільки повинні утворювати різнохарактерне ціле, в основі якого лежить фундаментальний контраст метру й темпу. В сюїті ж Косенка цей принцип отримує своєрідне тлумачення, адже як і Гавот (Des-dur) з Алемандою (b-moll) так і Менует (G-dur) з Курантою (e-moll) написані в паралельних тональностях, тож відбувається їхнє парне протиставлення. Після велично-урочистої, органної Алеманди в темпі Moderato, з типовими зіставленнями регістрів, з динамікою, що формується відповідно до прогресуючої насиченості фактури, тематичною єдністю усіх епізодів, які надають танцю вигляду монолітного живописного полотна, звучить нешвидкий Менует у темпі Allegretto, який вносить метричний чинник тридольності в загальне синтаксичне «дихання» циклу, і поступово зумовлює його темпове пожвавлення, проте водночас згладжує традиційно різке співставлення між Алемандою і Курантою, фактично робить їх незалежними одне від одного (у Лисенка цього «конфлікту» взагалі немає, через відсутність Алеманди. Звертає на себе увагу синтез принципів рондоподібного та варіаційного розвитку форми в Менуеті, який взагалі поширюється на більшість частин циклу. Цей танець виявляє споріднені зв'язки з обома номерами, що його обрамляють – з одного боку, це помітно у фігураційних пасажах паралельними голосами шістнадцятих на фоні органного пункту (як в Алеманді), з іншого – в застосуванні органного пункту на слабких долях (як в Куранті). Середній розділ Allegro спричиняє чергове темпове і образне зрушення, що знову-ж-таки готує сприйняття слухача до подальшого прориву віртуозної техніки, яка пронизуватиме наступний етюд-танець.

Куранта в даній сюїті відрізняється яскравою національною основою, її мелодичний малюнок інтонаційно близький до української народної пісні (власне, це впливає з поєднання натурального і мелодичного мінору, дуетного ведення голосів, підголоскової поліфонічної фактури), проте фактичного посилення на певне народне джерело тут, як і усюди в циклі, немає. Куранта категорично відрізняється від старовинного танцю та його трактування в сюїтах XVII–XVIII ст. Різкі зміни образів в розділах, часті перепади динамічних відтінків, прагнення постійного звукового наростання, значна кількість кульмінаційних точок, що пронизують музичну тканину, експресивний «романтичний» стиль викладення фортепіанного письма в дусі етюдів композиторів XIX ст. – все це надає п'єсі нової якості, несподіваного концертного блиску, і цілком суб'єктивного, індивідуального підходу до висвітлення танцювального жанрового першоджерела (Додаток Ж, приклад 1).

Як бачимо з переліку п'єс, в циклі продубльовано два танці – Гавот та Менует, що цілком відповідає бахівським традиціям. Водночас, танець Рігодон (рідкісне явище в композиторській практиці XX ст.), як і Пасакалію, що сама, по суті, є повноцінним циклом (адже в сюїті, що розглядається, Пасакалія містить тему та 38 варіацій!), ми не знайшли ані в сюїтах, ані в партитах Баха. Однак, як самостійний твір для органу чи клавіру пасакалія представлена в його творчому доробку.

Пасакалія розпочала «самостійне життя» поза циклом, отримала безліч перекладень для сольних інструментів та різноманітних ансамблевих груп та належить до плеяди «вічних» мелодій, які завжди на «слуху», не втрачають своєї актуальності та знаходять відгук у слухачів будь-якого покоління. Варто зазначити, що на рубежі XVII–XVIII ст. пасакалія застосовувалася в опері як вступ або завершення до танцювальних сцен, або ж виконувалася між танцями. Особливий інтерес до цього жанру відновився саме в XX столітті, в зв'язку із зверненням композиторів до старовинних форм та

жанрів. Саме Пасакалія (соль мінор) стала наймонументальнішою п'єсою циклу «11 етюдів на основі старовинних танців», що сприймається як головна драматургічна кульмінація. Емоційно-значущу тему час від часу відтіняють образно-полегшені мажорні варіаційні «острівки», а також хорально-акордові та високо віртуозні фрагменти (Додаток Ж, приклад 2). Загальна палітра образів – лірико-поетичних, патетичних, героїко-драматичних. На думку І. Казак, композитор у цій п'єсі використовує мотиви українських старовинних епічних дум [16, с.45]. Відтак, він не тільки оновлює композиційний склад фортепіанної сюїти, але і водночас виводить на новий художній рівень жанр варіацій в українській музиці.

Після Пасакалії у ролі «смислового» фіналу **Жига** (ре мінор), яка є логічним завершенням сюїти, стає «формальним» фіналом і сприймається швидше як вивільнення енергії заключної коди Пасакалії, з її розлогими, «тяжкими» акордовими побудовами, які охоплюють ледь не всі регістри. Видається, ніби напруженість і драматизм Пасакалії досягли своєї кульмінації та «луснули» у Жигі, розсипавшись по клавіатурі безперервними тріолями восьмих, переросли в невпинну моторику, властиву цьому жанру. Сам композитор, згідно з однією зі своїх чернеток, називає цей етюд *Quasi Sonata* [10, с.53]. Ознаки сонатної форми тут дійсно присутні, так само як і в Алеманді, що є властивим для обох цих танців. В такий спосіб утворюється своєрідна арка між п'єсами. Варто зазначити, що реприза і кода Жиги, (остання має спеціальне позначення в тексті), вирішені в бетховенському дусі руху «від темряви до світла», в тональний Ре мажор.

Проте найвідомішою п'єсою циклу стала не найвіртуозніша Куранта чи найпомпезніша Пасакалія, а зовні «непоказний», лірико-елегійний, «романсовий» **Гавот № 7** (сі мінор). Унікальність цієї п'єси полягає в тому, що вона, по суті, виходить за рамки «призначених» їй жанрів. Адже це і не віртуозний романтичний етюд, і не танець в його буквальному розумінні. Здавалося би, звичне лінійне розгортання музичного матеріалу у

вигляді простих мелодичних секвенцій, класичне тоніко-домінантове співвідношення кадансів, рівна ритміка Гавоту не привносять нічого нового в калейдоскопічний музичний світ першої половини ХХ ст. Проте є щось художньо-особливе в цій п'єсі, здатне «зачепити» навіть вибагливого слухача і перетворити секвенційність, рівність і простоту висловлювання на відчуття смислової безкінечності мелодії, очікування її «вічного повернення», циклічності, яка так нагадує сам плин життя (Додаток Ж, приклад 4). Ця п'єса – найпоетичніша сторінка циклу, наймелодійніше вираження почуттів, найвідвертіше ліричне висловлювання композитора.

Як уже зазначалося, в даній сюїті представлені два гавоти, які за задумом кардинально відрізняються один від одного. Перший (Des-dur) музикознавці зазвичай називають традиційним, адже він увібрав в себе грубуватість та пружність народного масового танцю і, водночас, просвітлену, витончену аристократичність, яка властива гавотам, відшліфованим професійними композиторами для потреб салонної та придворної музики (Додаток Ж, приклад 3). «Еталонний» варіант танцю віддзеркалюється в рефренах цієї рондоподібної за формою п'єси, а селянський запал (на думку Р.Стецюк, композитор тут спирається на народний матеріал «завзятих» українських танців) та певна вайлуватість соковито наповнюють епізоди (тут варто згадати про Гавот з сюїти М.Лисенка, де так само протиставляються два характеристичні художні амплуа – «залихвацький» танець та «сердечна» пісня). В той же час, в Гавоті № 7 композитор звертається до жанру ліричної танцювальної пісні, яка за словами музикознавиці І.Казак, була дуже популярною в Україні у ХІХ ст. Тож в даному випадку гавот, із огляду на застосований музичний матеріал, стає більш рівномірним, монообразним, а не контрастним (середній розділ пропонує лише нову тональність, і розробляє тематичні елементи основного матеріалу), а його характер, оповитий світлим смутком та плавність безперервного подвоєння мелодії в терцію та сексту створюють враження ліричної сповіді, часом

схвильовано-піднесеної, навіть драматичної, інколи – відсторонено-узагальненої, і врешті заспокоєно-приреченої. Гавот № 7 входить до групи вставних номерів, розташованих між ліричним центром (Сарабандою) та фіналом (Пасакалією – Жигою). Проте навряд чи його роль зведена до звичайного «додаткового» танцю, перехідного етапу до основної частини – фіналу.

Цикл Косенка побудований таким чином, що кожна п'єса – сама по собі своєрідний шедевр – і водночас несе важливу драматургічну функцію для формування єдиного цілого в сюїті. Обрамляють Гавот два контрастні до нього жваві, світлі, мажорні танці – **Бурре** № 6 (A-dur) та **Рігодон** № 8 (C-dur). На думку М. Калашник, ці танці об'єднуються в міні-цикл, контрастну тричастинність, а обрані для цих п'єс тональності (A-dur–h-moll–C-dur) не тільки утворюють висхідне тональне співвідношення, а й логічно завершують драматургічне сходження Сарабанди, адже фінал «триптиху» написаний в C-dur, паралельній тональності Сарабанди, a-moll [18, с.53-54]. Форма Бурре вирішена у вигляді співставлення двох танцювальних розділів – мажорного та мінорного, що цілком відповідає певним традиціям в клавірному мистецтві, де сформувався принцип дублювання однієї музичної схеми чи матеріалу на основі елементарного ладового контрасту. В мажорному варіанті композитор зберігає всі необхідні атрибути танцю, як от початок із затакту в одну чверть, стрімкий темп, парний розмір. Мінорний же розділ відзначається відхиленням від темпу в бік кардинального сповільнення та мелодичним малюнком, який інтонаційно та ладово близький до української народної пісні, оповитий мереживом підголоскової фактури, що в інтонаційному та ладовому сенсах наближає звучання європейського побутового танцю до української народної пісні.

Розглянута сюїта – результат не механістичного наслідування, а глибинного розуміння психологічних тенденцій, художніх інтонацій та суспільного темпоритму ХХ ст. В. Косенко зумів органічно поєднати в

єдине ціле три стильові вектори: старовинну барокову композиційну модель, філігранно відточену класичну форму п'єс та душевно-нестримний стиль викладення романтичного художнього етюдю. Гнучко вписуючи власну індивідуальність в цей потрійний історично-стильовий канон, він ламає звичний порядок розташування танців (перший Гавот в ролі вступу), надає вставним номерам спеціальної композиційної функції (допоміжного танцювального міні-циклу), вводить монументальну Пасакалію на роль драматичної кульмінації (ще один повноцінний цикл у циклі, цього разу – варіаційний), оригінально підходить до розбудови ліричного центру та фіналу, активуючи семантико-драматургічне поле сюїти шляхом їхнього «посилення» та «подвоєння» (Сарабанда і другий Гавот; Пасакалія і Жига).

Отже, можемо стверджувати, що жанр фортепіанної сюїти посідає окреме місце в творчості українських композиторів рубежу XIX–XX ст. (М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка). Це пов'язано не лише з загальною тенденцією серед митців-романтиків із їхнім прагненням повернення до життя старовинних жанрів та форм, але і з відчутною «болючою» прогалиною в сфері розробки сюїтного циклу в музичному мистецтві України загалом. Тож не дивно, що після успіху «Української сюїти» М.Лисенка поступово з'являються інші фортепіанні цикли різноманітних типів. Так, Я.Степовий в своїй «Сюїті на теми українських народних пісень» продовжив розробляти принцип побудови сюїтного циклу пісенно-танцювального типу, винайденого Лисенком, проте в його випадку спостерігається свідомо відмова композитора не лише від старовинних танців, а й переважання пісенних жанрів над танцювальними. Тому, ми схильні назвати цей тип, скоріше, пісенним, а не пісенно-танцювальним. Істинним відгуком на жанрові ідеї М. Лисенка варто вважати саме «11 етюдів у формі старовинних танців» В.Косенка, де яскраво проявляється синтез старовинних європейських традицій з українським фольклорним тематизмом. Як і Лисенко, Косенко обирає виключно старовинні танці для побудови циклу, але збільшує їхню

кількість до максимуму, використовуючи, на відміну від класика XIX ст., обов'язковий бароковий набір (алеманда – куранта – сарабанда – жига). Незважаючи на те, що сюїти трьох українських митців були написані приблизно в один період, кожна «віддзеркалює» власні естетичні вподобання автора – барокових та класичних тенденцій у М.Лисенка, романтичних – у Я. Степового, необарокових і романтичних – у В. Косенка.

ВИСНОВКИ

Фортепіанна сюїта – один із найдавніших інструментальних жанрів, інтерес до якого не зникав упродовж кількох століть, в XIX – першій половині XX століття під впливом стильових чинників зазнала суттєвих змін.

Відстеживши еволюцію сюїти, можемо зазначити, що специфічною ознакою жанру в епоху романтизму стало поєднання в межах одного художнього твору його характерних стильових особливостей з властивостями інших напрямів (зокрема, неокласицизму, імпресіонізму тощо), а також виразні тенденції щодо постійного авторського індивідуального стильового пошуку. Тож, з одного боку, митці у своїх фортепіанних сюїтах опираються на першооснови жанру, а з іншого – збагачують його рисами національного стилю і власними творчими знахідками.

Опрацювавши музикознавчу й нотну літературу, дослідивши динаміку розвитку сюїти, виявлено, що одним із головних жанрових принципів є циклічність побудови, контрастність частин і т.д., що виявляється на зовнішньому рівні композиційної організації. В романтичному фортепіанному мистецтві танцювальність стала не обов'язковою ознакою жанру сюїти. Композитори почали використовувати в своїх сюїтах різноманітний музичний матеріал, часто опираючись на програмний зміст. При цьому танцювальна музика урізноманітнилась за рахунок використання її нових жанрових різновидів і пісенного матеріалу.

Еволюцію сюїти у романтичному фортепіанному мистецтві досліджено на зразках цього жанру у творчості західноєвропейських та російських композиторів – представників різних національних шкіл періоду романтизму (Р. Шумана, О. Бородіна, І. Альбеніса), а також на характерних прикладах українських митців (М. Лисенка, Я. Степового, В. Косенка). Розглянуто особливості національного стилю та індивідуального фортепіанного стилю композиторів.

На основі детального аналізу сюїтних циклів Р. Шумана «Метелики», «Карнавал» і «Давидсбюндлери», можемо зробити висновок, що композитор створив свою власну романтичну музичну мову під впливом особистого романтичного світосприйняття з його роздвоєністю і мінливістю. Композиційна будова його творів підпорядкована програмному задуму. В основі сюїт Шумана – побутові п'єси, сценки, жанрові замальовки, портрети, марші і вальси, які чергуються за принципом «карнавальності». Композитор створив особливий тип сюїти, яка будується на основі використання рондальності і варіаційності – для підкреслення єдності циклу і, водночас, контрастності номерів.

Іншим зразком програмної сюїти наскрізної будови у формі рондо можна вважати «Картинки з виставки» М. Мусоргського, де контрастні номери об'єднує тема-рефрен.

Також програмність і цілісність композиційної будови з наскрізним розвитком властиві сюїті «Перт Гюнт» Е. Гріга.

«Маленька сюїта» О. Бородіна є зразком камерного фортепіанного сюїтного циклу, не навантаженого технічною складністю і яскравими музичними образами попри те, що характерною рисою музики цього композитора є епічність і монументальність. Весь цикл об'єднаний єдиним художнім задумом, в якому кожна мініатюра наповнена тонким психологічним змістом. Попри існуючі в російській музиці яскраві, віртуозні концертні фортепіанні цикли та музику для домашнього музикування, композитор створив змішаний цикл, в якому поєднав жанрові замальовки, п'єси з епічним змістом та ліричну «нічну музику».

«Іспанська сюїта» І. Альбеніса вирізняється особливою національною специфікою щодо використаних жанрів і музичної мови. Введення композитором в загальний ужиток величезного багатства ще не розроблених в професійному мистецтві ладів, інтонацій і ритмів іспанського фольклору мало важливе значення для поновлення композиторської техніки. І. Альбеніс, як і його сучасники, виступив одночасно і новатором світового мистецтва.

Проведений нами аналіз «Іспанської сюїти» ор.47 виявив певний зв'язок між творчою манерою композитора та специфікою романтичного стилю. Від класичного сюїтного зразка композитор намагався зберегти передусім базовий принцип формоутворення – послідовність контрастних за характером і темпом п'єс танцювальної природи, що утворює непорушну художньо-образну цілісність. Але при цьому митець суттєво збагатив жанр численними новаціями: зокрема, такими, як звернення до вокальних жанрів, використання народних ладів та автентичних гармонічних зворотів, імітацію народних іспанських інструментів, використання ритмів фламенко тощо.

З'ясовано, що в творчості українських композиторів на межі ХІХ – ХХ століть жанр фортепіанної сюїти займає особливе місце. Митці прагнули повернути до життя старовинні, з часом забуті жанри і форми, проте їм це вдалося зробити вже в оновленому варіанті. Так, М. Лисенко, створивши «Українську сюїту у формі старовинних танців на основі народних пісень», став основоположником нового пісенно-танцювального типу сюїти. У ній композитор поєднав старовинні європейські традиції з українським фольклорним тематизмом. Я. Степовий у своїй «Сюїті на теми українських народних пісень» став продовжувачем розробки нової сюїти, започаткованої Лисенком, проте композитор відмовляється від використання старовинних танців, натомість, на першому плані у нього –жанрові різновиди української народної пісні (теми ліричних, історичних, козацьких пісень тощо).

Цикл «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка є яскравим відгуком на жанрові ідеї М. Лисенка щодо поєднання «барокової» основи циклу з українським мелосом. Однак Косенко не лише значно розширив цикл шляхом збільшення кількості номерів до одинадцяти, але й створює власні мелодії, інтонаційно близькі українському фольклору. Іншим прикладом поєднання в сюїті старовинних танців і салонно-побутової української музики стала «Сюїта танцювальних жанрів» С. Людкевича, композиційний принцип якої полягає у перекиданні містку між «минулим» і «сучасним».

Таким чином, проведене дослідження показало, що всередині жанру сюїти відбувся процес складних часових та стильових змін. Можемо стверджувати, що, опираючись на багатовікові першооснови жанру сюїти, пріоритетом для митців періоду романтизму, тим не менше, стали національні традиції і власні ідеї. Пануючі у романтичному мистецтві тенденції і творчі пошуки композиторів зумовили інтенсивну динаміку жанру шляхом виникнення різних типів сюїти:

- танцювально-пісенний (домінуючий), який має свої різновиди:
 - на основі старовинних танців та пісенного фольклорного матеріалу (М. Лисенко);
 - на основі старовинних танців з використанням власного тематичного матеріалу (В. Косенко);
 - за принципом чергування танців старовинного походження і популярних пісенно-танцювальних жанрів нової доби (С. Людкевич);
 - на основі фольклорного танцювально-пісенного матеріалу без використання старовинних жанрів (І. Альбеніс);
 - пісенний (Я. Степовий);
 - змішаний (О. Бородін), в якому, крім пісенно-танцювальних, використовуються епічні і ліричні жанри, характерні для романтичної музики;
 - програмний цикл єдиної будови:
- наскрізного розвитку (Е.Гріг), з ознаками рондальності або варіаційності (Р. Шуман, М. Мусоргський);

Отже, можна стверджувати, що жанр фортепіанної сюїти танцювальної природи, до якої протягом тривалого часу спостерігалось зниження інтересу, на рубежі століть знову набув художньої актуальності та цікавого композиційного вирішення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. с. 5–45.
2. Архімович Л., Гордійчук М. М.Лисенко: Життя і творчість.-3-є вид., доп. й перероб. Київ.: Муз. Україна, 1992. 256с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс [2-е изд.]. Ленинград: Музыка, 1971. 375 с.
4. Асафьев Б. Предисловие // Шуман Р. Собрание песен / под. ред. П.А. Ламма. М.:Музгиз, 1933. С. II-VI.
5. Боева И.В. А. П. Бородин. "Маленькая сюита" для фортепиано, к вопросу о трактовке цикла // Научный форум: Филология, искусствоведение и культурология: сб. ст. по материалам XIV междунар. науч.-практ. конф. — № 3(14). — М., Изд. «МЦНО», 2018. — С. 27-30.
6. Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая // Старинная музыка. Москва: Москов. консерватория, 2013. № 4(62). с. 11-18.
7. Бочаров Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных». /Аутентизм и музыкознание // Старинная музыка. Москва: Москов. Консерватория, 2008. № 1-2. с. 2-9.
8. Брокгауз и Ефрон. Энциклопедический словарь.Том XXXII. СПб .: Типографія Акц. Общ. Издательское Дело; Брокгауз-Ефрон, 1901. С. 406.
9. Вайсборд М. Исаак Альбенис. Очерк жизни. Фортепианное творчество. М., Сов.композитор,1977. С.110
10. Вахраньов Ю. Ф. Фортепіанні етюдї В.Косенка.Київ:Муз. Україна, 1970. 59 с.
11. Грінченко М. О. Українська народна інструментальна музика // Вибране / упоряд. і ред. М. Гордійчука; АН УРСР; Ін-т мистецтвознавства, фольклору та етнографії імені М. Т. Рильського.

- Київ: Держ. вид-во образотворчого мистецтва і музичної літ. УРСР, 1959. С. 527-528.
12. Довгань П. В. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Львів. нац. муз. акад. ім. М.В. Лисенка. Львів, 2010. 16 с.
 13. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII – XVIII веков. Ленинград: Гос. Музыкальное изд – во, 1960. с. 511-514
 14. Житомирский Д. Роберт Шуман. М.:Музыка, 1964. 880 с.
 15. Ілечко М.П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід.: автореф. дис.. канд. мистецтво знав.: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А.В. Нежданової. Одеса, 2018. 214 с.
 16. Казак І. І. Українська музична література. Частина третя. Рівне: Каліграф, 2007. 152 с.
 17. Казиник М. «Маленькая сюита» Александра Бородина: Серенада, Ноктюрн URL: <http://www.muzcentrum.ru/orpheusradio/programs/musicthatcameback/11685-malenkaya-syuita-aleksandra-borodina-serenada-noktyurn> (дата звернення: 15.10.2019)
 18. Калашник М. П. Сюїта і партита в фортепіанній творчості українських композиторів ХХ століття. Харків: Форт ЛТД, 1994.187 с.
 19. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика Київ.: Наук. думка, 1980. С. 234-304.
 20. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Т.Г. Шевченка, 2000. 285 с.
 21. Корній Л. Історія української музики. Ч. 3. ХІХ ст. Підручник. Київ.- Нью-Йорк: Видавництво М.П.Коць, 2001. 480 с.

22. Корній Л., Сюта Б. Історія української музичної культури : підручник для студентів вищих навчальних закладів. Київ.: НМАУ ім. П.І.Чайковського, 2011. 736 с.
23. Косенко В.С.: спогади, листи / уклад. А.В.Косенко. 2-ге вид., доп. Київ.: Муз.Україна, 1975. 296 с.
24. Кричинська О.В. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Лисенка (на прикладі «Української сюїти» для фортепіано ор.2) // Часопис Національної музичної академії України імені П.І.Чайковського: наук. журн. Київ, 2012. № 2 (15). С. 40–44.
25. Кричинська О.В. "Одинадцять етюдів у формі старовинних танців" для фортепіано В.Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім // Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. Київ: Міленіум, 2016. Вип. 1 (6).с.208–213.
26. Кричинська О.В. Сильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сюїти першої третини ХХ століття: автореф. дис. ... канд. наук : 17.00.03 Музичне мистецтво / Нац. муз. акад. ім. П.І. Чайковського. Київ, 2017. 274 с.
27. Кюрегян Т. С. Форма в музиці XVII–XX століть. Москва, 1998. 214 с.
28. Лахути А. Сюїтні цикли Шумана // Труды кафедры теории музыки Московской государственной консерватории. М., 1960. Вып. 1. С. 280–337.
29. Мазель Л. Строение музыкальных произведений: Учеб. Пособие. Москва: Музыка, 1979. 536 с..
30. Мартынов И. Музыка Испании. Монография. М., Сов. композитор, 1977. С.126-168.
31. Меркулов А. Фортепианные сюїтні цикли Шумана: Вопросы целостности композиции и интерпретации / А. Меркулов. – М.: Музыка, 1991. – 343 с.

32. Олійник О.С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. Київ: Наук. думка, 1977. 152 с.
33. Перельман Н. В классе рояля: Короткие рассуждения. М.: Классика-XXI, 2000. 160 с.
34. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва: Музгиз, 1954. 384 с.
35. Ремезов. И.В. «А.П.Бородин» - М.; Музыка, 1958, 118 с.
36. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1972. 400 с.
37. Степанченко Г. В. Композитор Яків Степовий. Київ: Знання, 1974. 48 с.
38. Степанченко Г. В. Я. С. Степовий і становлення української радянської музики / Академія наук Української РСР, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ: Наукова думка, 1979. 116 с.
39. Таранченко О. Г. Подорож В. С.Косенка на Донбас в аспекті проблеми «інтелігенція і час»// Віктор Степанович Косенко: погляд з 90-хроків / упоряд. і ред. К. І. Шамаєва. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 1997. С. 34–39.
40. Шип С. Музична форма від звуку до стилю: [навчальний посібник] / С.Шип. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.
41. Шуман Р. Избранные статьи о музыке. М.: Музгиз, 1956. 400 с.
42. Шуман Р. Сюїта «Карнавал». URL:
[https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB_\(%D0%A8%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD\)_\(дата_звернення:_28.05.2019\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%B0%D1%80%D0%BD%D0%B0%D0%B2%D0%B0%D0%BB_(%D0%A8%D1%83%D0%BC%D0%B0%D0%BD)_(дата_звернення:_28.05.2019))
43. Щербаков Ю. В. Жанровий генезис та стильові модифікації сюїти танцювального типу для двоклавірного дуету: виконавський аспект : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Одес. нац. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2015. 18 с.
44. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира // В. Носина. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. Москва: Классика-XXI, 2006. С. 23-65.

45. Ewen D. From Bach to Stravinsky: The History of Music by Its Foremost Critics. URL: http://library.aubg.bg:8000/search/query?match_1=MUST&field_1=text&term_1=ocm00401501&theme=aubg (last access: 21.12.2018)
46. Grove Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music> (last access: 20.02.2019)
47. Kim J. Dance suite: comparative study of Johann Sebastian Bach`s French overture and Bela Bartock`s Dance suite. URL: <https://scholarworks.iu.edu/dspace/bitstream/handle/2022/19231/Kim%2C%20Jayoung%20%28DM%20Piano%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (last access: 15.09.2019)
48. Morley T. A Plain and Easy Introduction to Practical Music. URL: <https://archive.org/details/imslp-plain-and-easy-introduction-to-practical-music-morley-thomas/page/n1> (last access: 19.10.2019)
49. Workman S. J.S. Bach`s Lute Suite BWV 1006a: A Study in Transcription. URL: <https://docplayer.net/27467617-J-s-bach-s-lute-suite-bwv-1006a-a-study-in-transcription.html> (last access: 27.11.2018)

ДОДАТКИ

Додаток А

Приклад 1.

Papillons

Fräulein Therese, Rosalie und Emilie gewidmet

Robert Schumann, Op. 2
(1830/31)

Introduzione
Moderato (M. M. ♩ = 138)

mf

(M. M. ♩ = 152)

p dolce

p

Р.Шуман. Сюїта «Метелики»ор.2 № 1

Приклад 2.

(M. M. ♩ = 144)

sf

simile

sf

ff

ff

p

«Метелики» № 3

Приклад 3.

Semplice (M.M. ♩ = 58)

7 *pp*

(*tranquillo*)

mf

«Метелики» № 7

Приклад 4.

Vivo (M.M. ♩ = 104)

10 *pp*

Più lento (M.M. ♩ = 160)

cresc. *ff*

p

«Метелики» № 10

Приклад 5.

sempre f *Più lento*

mf

mf

«Метелики» № 12

Приклад 6.

Р.Шуман. Сюїта «Карнавал» ор. 9.

Animato. *sempre* *più* *più*

pp

p *dolce* *pp*

vivo

Прембула, середній епізод

Приклад 7.

Arlequin

Vivo.

«Карнавал». Арлекін

Приклад 8.

(Papillon?)

Adagio.

a tempo

«Карнавал». Флорестан, тема з «Метеликів»

Приклад 9.

Sphinxes.



«Карнавал». Сфінкси

Приклад 10.

A. S. C. H. — S. C. H. A. (Lettres Dansantes)

Presto.
p leggerissimo *sf* *sf* *sf* *sf*

A piano score for 'Lettres Dansantes' in 3/4 time, marked Presto. The score consists of three systems of two staves each (treble and bass clef). The first system starts with a piano (*p*) and very light (*leggerissimo*) dynamic, followed by several measures of *sf* (sforzando). The second system continues with *p* and *sf* dynamics. The third system ends with *pp* (pianissimo) and *sf* dynamics, concluding with a *Fine* marking.

«Карнавал». «Танцюючі букви»

Приклад 11.

INTERMEZZO.

Paganini

Presto.
p *molto staccato* *ff* *p*

A piano score for 'Paganini' in 2/4 time, marked Presto. The score consists of two systems of two staves each (treble and bass clef). The first system features a very fast, rhythmic pattern with a piano (*p*) dynamic and a *molto staccato* articulation. The second system continues with a forte (*ff*) dynamic, followed by a *p* dynamic. The piece concludes with a *p* dynamic.

«Карнавал». Паганіні

Приклад 12. Р.Шуман Сюїта «Давидсбюндлери» op.6 № 1

Dauidsblünder Tänze

Op.6

I.

Lebhaft. $\text{♩} = 160.$

Molto v. C. W.

ritard. *Im Tempo.*

p

«Давидсбюндлери» №1

Приклад 13.

XII.

Mit Humor. $\text{♩} = 104.$

«Давидсбюндлери» № 12

Приклад 14.

X.

Balladenmässig. Sehr rasch. $\text{♩} = 80.$

«Давидсбюндлери» № 10

Приклад 15.

XIII.

Wild und lustig. $\text{♩} = 111.$

«Давидсбюндлери» № 13

Приклад 16.

The image displays two systems of musical notation for a piano piece. The first system consists of a treble and bass staff. The treble staff features a melodic line with eighth and sixteenth notes, often beamed together, and some notes are tied across measures. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The second system continues the piece, ending with a double bar line. It includes a *ritard.* (ritardando) marking above the treble staff and a *pp* (pianissimo) dynamic marking below the bass staff. The final measures show a gradual deceleration and a soft, sustained chordal texture.

«Давидсбюндлери», Фінал

Приклад 1.

О.Бородін «Маленька сюїта»

Petite Suite

I. Au Couvent

Andante religioso.

Ped 8 * Ped 8 * Ped 8 * Ped 8 * Ped 8 *

Ped 8 * Ped 8 * Ped 8 * Ped 8 * Ped 8 *

«У монастирі»

Приклад 2.

Ped 8 8 *

Ped 8 8 *

«Маленька сюїта». У монастирі, друга тема

Приклад 3.

Un poco meno mosso.

p

pp

Ritardando

«Маленька сюїта». Інтермеццо, середня частина

Приклад 4.

Più animato e cresc

f

Ritardando

«Маленька сюїта». Мазурка Des-dur

Приклад 5.

V. Sérénade

Allegretto.

pp

Ped * Ped * Ped * Ped *Dim e rall* *

A tempo.

P Amoroso ed espressivo il canto

«Маленька сюїта». Серенада

Приклад 1.

І.Альбеніс, «Іспанська сюїта» ор. 49.

ALLEGRETTO *simile*

PIANO *pp*

«Гранада» (серенада), 1 тема

Приклад 2.

MENO MOSSO

p legato *dolce*

marcato

«Гранада», друга тема

Приклад 3.

ALLEGRO

PIANO

«Каталонія» (Куранта), основна тема

Приклад 4.

«Каталонія», хроматичний підголосок

Приклад 5.

a tempo
mf *dim.*
p *cresc.*
f *ff* *dim.*

«Каталонія», фінал

Приклад 6.

ALLEGRO MODERATO
 PIANO *f* *pp*
cresc. *p*

«Севілья», основна тема

Приклад 7.

The musical score for Example 7 consists of two systems. The first system features a treble clef with a dotted line above the staff containing the number '8', indicating an octave. The bass clef has a sequence of notes with fingerings: 4 3 2 1 4 4 3 2 3 2 1 3 3. The tempo marking *poco rit.* is present. The second system is marked *p* and shows a key signature change from one sharp to two flats. The bass clef has a sequence of notes with fingerings: 4 3 2 1 4 4 3 2 1 3 3. There are asterisks under the bass clef notes in both systems.

«Севілья», тональний перехід

Приклад 8.

The musical score for Example 8 consists of three systems. The first system features a treble clef with a dotted line above the staff containing the number '8', indicating an octave. The bass clef has a sequence of notes with fingerings: 4 3 2 1 4 4 3 2 1 3 3. The tempo marking *rit.* is present. The second system is marked *MENO MOSSO* and *p molto legato sonoro*. The treble clef has a sequence of notes with fingerings: 1 3 5 4 3 2 1 4 4 3 2 1 3 3. The bass clef has a sequence of notes with fingerings: 4 3 2 1 4 4 3 2 1 3 3. There are asterisks under the bass clef notes. The third system is marked *p* and features a treble clef with a dotted line above the staff containing the number '8', indicating an octave. The bass clef has a sequence of notes with fingerings: 1 3 5 4 3 2 1 4 4 3 2 1 3 3. There are asterisks under the bass clef notes.

«Севілья», друга частина, перша тема

Приклад 9.

poco rit.
cantando
dolce P a tempo
poco cresc.

«Кадіз» (Саета), перший розділ

Приклад 10.

risoluto. marcato il canto
una corda
pp
f tre corde
pp una corda
tre corde
languendo e rit. molto

«Кадіз», середній розділ

Приклад 11.

Asturias Leyenda

Allegro (♩ = 142)

5

marcato il canto

«Астурия» (Легенда), одновна тема

Приклад 12.

166

cantando largamente ma dolce

a tempo

poco cresc.

«Астурия», рефрен

Приклад 13.

Aragon Fantasia

Allegro

6

poco rf *poco cresc.*

«Арагон» (Фантазія), основна тема

Приклад 14.

COPLA **TEMPO GIUSTO**

ben cantato *rit.* *pp*

TEMPO GIUSTO

«Арагон», центральний епізод

Приклад 15.

Castilla
Seguidillas

Allegro

7

f

p

The musical score for 'Castilla Seguidillas' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature, and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegro'. The first measure of the treble staff is marked with a forte dynamic (*f*). The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first measure of the treble staff is marked with a piano dynamic (*p*). The piece concludes with a double bar line.

«Кастилія» (Сегіділья)

Приклад 16.

Cuba
Notturmo

Allegretto

8

p

pp

The musical score for 'Cuba Notturmo' is presented in two systems. The first system consists of two staves: a treble clef staff with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 6/8 time signature, and a bass clef staff. The tempo is marked 'Allegretto'. The first measure of the treble staff is marked with a piano dynamic (*p*). The second system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first measure of the treble staff is marked with a pianissimo dynamic (*pp*). The piece concludes with a double bar line.

«Куба» (Ноктюрн)

Приклад 1. М. Лисенко. «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» ор.2

ПРЕЛЮДІЯ **PRELUDE**
(„Хлопче-молодче“)

Andante poco sostenuto

Прелюдія (на тему «Хлопче-молодче, який ти ледащо»)

Приклад 2.

Andantino *legato*

Куранта (на тему «Помалу-малу, братіку, грай»)

Приклад 3.

Moderato
mp dolce espress.

Red *

Red *

Red *

Red *

Сарабанда (на тему «Сонце низенько, вечір близенько»)

Приклад 4.

Allegro vivace
p leggiero svegliato

cresc.

Red *

Red *

Red *

Red *

Red *

Red *

Red *

Скерцо (на тему «Та казала мені Солоха»)

Приклад 1. С. Людкевич «Сюїта танцювальних жанрів»

Старогалицький контраданс

Marciale (♩ = 120)

Cresc.

Dim.

Приклад 2.

Менует

Andante grazioso

Cresc.

Dim.

Приклад 3.

Дівочий хоровод

Andante grazioso $\text{♩} = 110$

The image shows a piano score for a piece titled "Дівочий хоровод" (Girls' Dance). The tempo is marked "Andante grazioso" with a metronome marking of 110. The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into two systems. The first system starts with a piano (*p*) dynamic marking. The music consists of a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Приклад 4.

Застольна

Con brio

The image shows a piano score for a piece titled "Застольна" (Table Music). The tempo is marked "Con brio". The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The score is divided into two systems. The first system includes dynamic markings of fortissimo (*ff*) and mezzo-forte (*mf*). The music consists of a rhythmic melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand.

Приклад 5.

Колискова

Lento
espress.

Приклад 6.

Полька - "фраєрка"

Allegretto
p legg.

Приклад 1. В.Косенко «11 етюдів на основі українських танців»

КУРАНТА
e-moll

В. Косенко

Vivace

Куранта

Приклад 2.

Andante con grandezza

pp legato

Пасакалія

Приклад 3.

Des-dur **ГАВОТ** В. Косенко

Allegro mosso

p con agevolezza

Гавот №1 Ре бемоль мажор

Приклад 4.

Allegro moderato **Г-7** В. Косенко

p

con tristezza

ben tenuto

ad libitum

pp

p

Гавот № 7 сі мінор