

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-2>**Тетяна Олександрівна Казначєєва**

ORCID: 0000-0002-8692-2844

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[itaniamusic@gmail.com](mailto:itaniamusic@gmail.com)

## СТАНОВЛЕННЯ ТА РОЗВИТОК ТАНЦЮВАЛЬНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ СЮІТИ ДОБИ БАРОКО

*Метою роботи є виявлення семантичних, структурно-композиційних та музично-мовних закономірностей функціонування танцювальності в інструментальній сюїті XVII–XVIII століть, а також з'ясування специфіки трансформації первинних танцювальних жанрів у межах професійного композиторського мислення на прикладі сюїт Йоганна Якоба Фробергера, Йоганна Себастьяна Баха та Георга Фрідріха Генделя. Методологічну основу дослідження становить комплексний підхід, що поєднує засади історичного, теоретичного та аналітичного музикознавства. Застосування історико-стильового методу дозволяє простежити еволюцію танцювальної сюїти у європейській музиці XVII–XVIII століть. Системно-структурний метод використано для аналізу сюїтного циклу як цілісного художнього утворення, що функціонує на основі взаємодії окремих частин, об'єднаних принципом контрасту та єдності. Інтонаційно-семантичний підхід надає можливість розкрити танцювальність як носій змісту, що пов'язаний із категорією руху та культурною пам'яттю. Наукова новизна роботи полягає у комплексному підході до аналізу танцювальної сюїти як багаторівневої художньої системи, у якій поєднуються жанрово-ритмічні, фактурні, ладо-тональні та семантичні параметри. В межах даного дослідження танцювальність розглядається не лише як жанрова ознака або історично зумовлений компонент, а як універсальний принцип організації музичного мислення, що визначає характер тематизму, логіку формотворення та способи художнього узагальнення. Розширено уявлення про механізми переходу танцю від первинної, функціонально-прикладної форми до вторинножанрового рівня, де він втрачає безпосередній зв'язок із хореографічною практикою, але зберігає семантичну пам'ять про рух як основу музичної образності. Запропоновано аналіз взаємодії метроритмічних моделей, фактурної організації та тонального плану у формуванні цілісності сюїтного циклу.*



**Висновки.** Встановлено, що танцювальна сюїта XVII–XVIII століть є складною багаторівневою художньою системою, у якій поєднуються жанрово-ритмічні, фактурні та ладо-тональні параметри, спрямовані на формування цілісного музичного циклу. Її основою виступає принцип контрастного зіставлення танцювальних частин, кожна з яких зберігає ознаки первинного жанрового прототипу, водночас набуваючи рис художнього узагальнення. Отже, танцювальність у межах інструментальної сюїти визначає характер тематизму, тип руху та логіку формотворення, забезпечує єдність циклу і водночас постає носієм образно-семантичного змісту, пов'язаного з уявленням про рух як фундаментальну категорію музичного часу.

**Ключові слова:** танцювальна сюїта, барокова музика, інструментальний цикл, танцювальність, музична семантика, поліфонія, формотворення.

*Kaznacheieva Tetiana Oleksandrivna, PhD in Arts, Associate Professor, Head of the Department of General and Specialised Piano of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

***The formation and development of the baroque dance instrumental suite***

***The purpose of the article.*** The article explores of the study is to identify the semantic, structural-compositional, and musical-linguistic patterns of the functioning of dance elements in the instrumental suite of the 17th–18th centuries, as well as to clarify the specific features of the transformation of primary dance genres within the framework of professional compositional thinking, based on the suites by Johann Jakob Froberger, Johann Sebastian Bach and George Frideric Handel. ***The research methodology*** consists in the application of integrated approach combining historical, theoretical, and analytical musicology. The application of the historical-stylistic method makes it possible to trace the evolution of the dance suite in European music of the 17th–18th centuries. The systemic-structural method is used to analyze the suite cycle as a holistic artistic entity functioning through the interaction of its constituent parts, united by the principle of contrast and unity. The intonational-semantic approach (in line with the ideas of B. Asafiev) allows dance to be interpreted as a carrier of meaning associated with the category of movement and cultural memory. ***The scientific novelty of the work*** lies in a comprehensive approach to the analysis of the dance suite as a multi-level artistic system integrating genre-rhythmic, textural, tonal, and semantic parameters. Within this research, dance is considered not only as a genre feature or a historically conditioned component but also as a universal principle of organizing musical thinking that determines the nature of thematic development, the logic of form-building, and the modes of artistic generalization. The study expands the understanding of the mechanisms by which dance evolves from its primary functional-applied form to a secondary genre level, where it loses its direct connection with choreographic practice while preserving the semantic memory of movement as the basis of musical imagery. The interaction of metric-rhythmic models, textural organization, and tonal planning in shaping the integrity of the suite cycle

is also examined. **Conclusions.** It has been established that the dance suite of the 17th–18th centuries represents a complex multi-level artistic system in which genre-rhythmic, textural, and tonal parameters interact to form a coherent musical cycle. Its foundation lies in the principle of contrastive juxtaposition of dance movements, each retaining features of its primary genre prototype while acquiring traits of artistic generalization. Thus, within the instrumental suite, danceability determines the character of thematic development, the type of motion, and the logic of form-building, ensuring the unity of the cycle while simultaneously functioning as a carrier of figurative and semantic meaning associated with the concept of movement as a fundamental category of musical time.

**Key words:** dance suite, Baroque music, instrumental cycle, danceability, musical semantics, polyphony, form-building.

**Актуальність теми.** Актуальність дослідження зумовлена необхідністю поглибленого осмислення процесів становлення та еволюції танцювальної сюїти як одного з ключових жанрів інструментальної музики XVII–XVIII століть, у якому відбиваються фундаментальні закономірності формування європейського музичного мислення. Попри значну кількість праць, присвячених бароковій сюїті, недостатньо розкритими залишаються питання семантики танцювальності як специфічного способу організації музичної тканини. У роботі розширено уявлення про механізм переходу танцю від первинної, функціонально-прикладної форми до вторинножанрового рівня, де він втрачає безпосередній зв'язок із хореографічною практикою, але зберігає семантичну пам'ять про рух як основу музичної образності. Запропоновано деталізований аналіз взаємодії метроритмічних моделей, фактурної організації та тонального плану у формуванні цілісності сюїтного циклу на прикладі індивідуально-стильових особливостей трактування танцювальної сюїти від ранньобарокової нормативності та жанрової стабільності у Йоганна Якоба Фробергера до високого рівня поліфонізації танцю, його семантичної віддаленості від побутової практики у Йоганна Себастьяна Баха і до репрезентативно-концертного узагальнення жанру у Георга Фрідріха Генделя. Таким чином, дослідження сприяє уточненню теоретичних засад вивчення сюїтного циклу та розширює сучасні підходи до інтерпретації танцювальності як важливого феномену європейської музичної культури барокової доби.

**Метою даної статті** є виявлення семантичних, структурно-композиційних та музично-мовних закономірностей функціонування танцювальності в інструментальній сюїті XVII–XVIII століть, а також з'ясування специфіки трансформації первинних танцювальних жанрів у межах професійного композиторського мислення.

**Виклад основного матеріалу.** У процесі становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть одним з важливих напрямів розвитку жанру стає танцювальна сюїта. З точки зору композиції, вона формується як циклічний інструментальний твір, що складається з кількох самостійних за кількістю, порядком і способом сполучення п'єс, об'єднаних художнім задумом. У цей час цикл складається з таких жанрових різновидів як алеманда, куранта, сарабанда та жига. Пізніше до складу сюїти ввійшли танцювальні номери – менует, гавот, буре, пасп'є, ригодон, мюзет, лур, полонез, форлана, сициліана, тамбурин, англез, хорнпайп і т.д., а також такі п'єси, як арія, рондо, прелюдія, капричіо, скерцо, чакона, пасакалія, увертюра та ін. [3, с. 262]. Така сюїтна танцювальна форма мала поліжанрову основу, тобто поєднувала ряд танців, що мали самостійне значення. Контрастний жанровий ряд танцювальних номерів передбачав різноманітний характер їх взаємодії. Кожна окрема частина сюїтного циклу, побудована за танцювальним принципом, зберігала стабільність певного типу ритмічного руху в межах танцю, забезпечувала цілісність музичної форми та образну однорідність п'єси.

Як зазначає А. Черноїваненко, клавірна сюїта (первісно танцювальна) отримує широку імпровізаційно-імітаційну якість органної музики [2, с. 384]. Характер образного мислення нової інструментальної музики зумовлює потребу у формуванні оновлених тематичних моделей, спрямованих на послідовне й єдине розгортання матеріалу в межах окремої частини та на конструювання циклів із контрастно співвіднесених розділів. При цьому танцювальний принцип, поряд з імітаційним і варіаційним способами, зберігає статус одного з провідних механізмів тематичного розвитку.

Окремі частини сюїти зазвичай вирізнялись камерним масштабом і репрезентували один завершений художній образ. Водночас, у сюїтній формі акумульовано уявлення про культурну ідентичність, світоглядні настанови та побутові особливості певних народів, для яких той чи інший характерний танець виконував функцію репрезентації життєвих цінностей.

Досліджуючи семантичні та музично-мовні засади втілення танцювального начала у танцювальній інструментальній сюїті, В. Клещуків зазначає, що їх музична мова уособлювала остинатний принцип проведення лаконічного ритмічного мотиву (з особливим механізмом музично-інструментального смислопородження), чіткого структурного членування на різних масштабах форми, які передають специфічну виразовість хореографії бароко в соціально-культурних умовах «просвіченого дозвілля» [1, с. 6].

Танцювальний різновид сюїти ґрунтується на послідовності стилізованих танців із чітко фіксованими метроритмічними, темповими та характерологічними ознаками. Основу такого циклу становить принцип жанрової ідентифікації, за якого кожна частина зберігає зв'язок із конкретною танцювальною моделлю, водночас зазнаючи художньої трансформації в межах професійної композиторської практики.

Цей тип сюїти досягає високого рівня узагальнення у творчості німецького композитора Йоганна Якоба Фробергера. Саме у його інструментальних сюїтах вперше чітко окреслюється й усталюється канонічна послідовність танців (алеманда – куранта – сарабанда – жига) та формується принцип циклічної єдності, заснованої на контрасті темпів, метрів і образів. Клавірні сюїти композитора, що є невеликими за об'ємом, вирізняються жанрово-ритмічною диференціацією кожної частини. Зазначимо, що у новому виданні Повного зібрання творів композитора за редакцією Зігберта Рампе сюїти визначено як «партити».

Алеманда (фр. *Allemande*, від *Danse Allemande* – німецький танець) – широко поширений бальний придворний танець XVI – XVII століть, що виник на основі німецького старовинного народного танцю. У другій половині XVI століття алеманда часто відкривала свята та бали у Франції. Характер виконання

танцю – плавний, темп – помірний. Музичний розмір – 2/4, 4/4. Основні рухи складаються з простих кроків вперед, убік, поклонів та реверансів.

У Сюїті d-moll Й. Фробергера (у виданні Г. Адлера є декілька сюїт у цій тональності, проаналізована сюїта надрукована як №2) Алеманда репрезентує стримано-рефлексивний афект із плавним ритмічним рухом, що задає початковий образний вектор усього циклу. Вирізняється поліфонічною фактурою, де верхній голос несе тематичне навантаження, а решта голосів виконує функцію опорного гармонічного фундаменту з елементами контрапункту. Фактурна організація спрямована на плавне розгортання тематизму, без різких вертикальних акцентів. Характерний дводольний метр з переважанням рівномірного руху, насиченого пунктирними інтонаціями, створює відчуття стриманої ходи. Ритмічна стабільність сприяє формуванню цілісного образу вступної частини циклу. Тональний план алеманди характеризується тимчасовими відхиленнями від основної тональності d-moll у споріднені, але без різких модуляцій, що підкреслює її функцію тематично-образного «зачину».

Куранта (фр. Courante) – старовинний французький танець. Звиконання куранта також досить часто розпочиналися придворні танцювальні вечори рубежу XVI і XVII століть. Характер виконання танцю – урочистий, величний; музичний розмір спочатку був дводольним (2/4), потім набув поширення тридольний (3/4).

Куранта у циклі Й. Фробергера активізує моторний початок, її фактура більш рухлива та прозора, з активним використанням імітацій. Контрапунктичні елементи не ускладнюють текстуру, а підсилюють відчуття безперервного руху. Тридольний метр і характерні ритмічні формули з синкопованими зсувами створюють ефект внутрішньої пульсації та легкості. Ритмічна організація спрямована на контраст із попередньою алемандою. Куранта відмічена більш об'ємними модуляційними зонами, проте викладення завжди повертається до тоніки, зберігаючи ладо-тональну єдність циклу.

Наступний частина – одна з головних частин інструментальної сюїти у XVII столітті. Сарабанда (ісп. Zarabanda, від Sacra

Banda – священна хода) – широко поширений у європейських країнах придворний танець. Цей жанр походить від іспанського громадського танцю, який виконували жінки під акомпанемент гітари, кастаньєт і спів танцівниць. Від першоджерела придворний варіант танцю відрізнявся темпом та характером виконання – повільним, урочистим, величним. Музичний розмір –  $3/4$ ,  $3/2$  з акцентом на другій частці такту. Композиційний малюнок танцю був представлений у формі ходи з просуванням пар в колонній побудові, з різним напрямком руху.

Сарабанда Сюїти d-moll Й. Фробергера характеризується акордово-поліфонічною фактурою, у якій вертикаль набуває особливої ваги. Повільний темп сприяє сприйняттю кожного гармонічного звороту як дуже значущого за змістом. Акцент другої долі тридольного метра формує підкреслено зосереджений, медитативний характер. Ритм тут виконує не моторну, а експресивно-афективну функцію. Гармонічна мова сарабанди збагачується хроматичними відхиленнями, що поглиблює мінорну експресію та створює глибокий з емоційної точки зору кульмінаційний центр усього циклу.

Завершує цикл динамічна кульмінація, що утверджує принцип архітектонічно врівноваженого контрасту, характерного для танцювальної сюїти – жига (фр. *gigue*; англ. *jig*; нім. *Gigue*) – швидкий старовинний народний танець кельтського походження, що зберігся в Ірландії. Спочатку жига була парним танцем. П'єси під цією назвою зустрічались вже у XVI столітті. У XVII танець став популярним у країнах Західної Європи.

У фіналі Сюїти d-moll Й. Фробергера жига характеризується швидким і безперервним рухом, складним метром, що утворюється з дрібних тривалостей, має динамічний, життєрадісний характер, контрастний до попередніх частин. Попри активний тематичний розвиток, жига впевнено утримує d-moll як тональний центр, фіналізуючи цикл у стійкому ладо-тональному просторі. Найцікавішим є домінування імітаційно-поліфонічної фактури, яка часто побудована за принципом фугованого викладу, що підкреслює її завершальну функцію. Загалом, такий різновид німецької жиги визначають як фуговану жигу, яка сформувалася саме у творчості Й. Фробергера.

Проаналізована Сюїта d-moll Й. Фробергера демонструє зразкову модель танцювальної сюїти раннього бароко, у якій жанрово-ритмічні характеристики кожної частини поєднуються з продуманою фактурною диференціацією та виваженою ладо-тональною драматургією. Саме взаємодія цих параметрів забезпечує художню цілісність циклу й водночас створює багатовимірний образний простір, що зумовив подальший розвиток сюїтного мислення в європейській музиці.

У цілому, клавірні сюїти Й. Фробергера (їх у композитора понад тридцять) унаочнюють ранньобарокову модель танцювальної сюїти, у якій танцювальні жанри функціонують не в прикладному, а в художньо-узагальненому вимірі, набуваючи статусу семантичних носіїв образного змісту. Цілісність композиції формується завдяки стабільності характерних ритмічних формул, жанровій визначеності частин і послідовній ладо-тональній організації. Алеманда постає як знак внутрішньої зосередженості й врівноваженого руху, куранта уособлює модель динамічного розвитку, сарабанда виявляє афективну глибину та відчуття уповільненого часу, жига є втіленням завершеності та життєстверджуючого імпульсу. Трансформація танцювальних жанрів відбувається через ускладнення фактури, поліфонізацію музичної тканини та розширення гармонічної мови.

Значного розвитку сюїти танцювального типу набувають у творчості Йоганна Себастьяна Баха. Композитор створив численні зразки сюїтних циклів, зокрема «Французькі сюїти», «Англійські сюїти», «Партити» для клавіру, а також сюїти для віолончелі та оркестрові сюїти. Композитору вдіється не тільки майстерно відтворити реальні танцювальні жанри, але й розширити їх форму, збагатити поліфонією фактуру, майстерно ввести хроматизми і помітно збільшити технічну складність творів. Музика сюїт зберігає танцювальну пульсацію, повторюване фразування та ритмічні акценти, що викликають відчуття руху, але, загалом, їх зміст не завжди підходить для буквального танцювання.

«Французькі сюїти» для клавіру Й. С. Баха зберігають чотиричастинну жанрову основу циклу (алеманда, куранта, сарабанда та жига), але доповнюються арією чи більш «сучасним»

танцювальним жанровим різновидом (менуетом, луром, гавотом, англезом, полонезом, буре). Сюїти вирізняються зіставленням повільного і більш швидкого типу руху від першої частини до останньої, відчуттям поступового зростання темпу, який у заключному номері (жига) сприймається, як найстрімкіший рух. Характерним є чергування парного і непарного розмірів або послідовність номерів у одному розмірі (куранта і сарабанда), але у різному темпі. Показовим є збереження метроритмічних моделей конкретного танцювального жанру, але спостерігається ритмічна варіантність їх реалізації, синкопування, поліметричні зсуви, які знімають безпосередню тілесну моторність. Інтегруючим прийомом циклів є тональна єдність. У алемандах домінує плавна, безакцентна ритміка. Сарабанди втрачають характерну акцентуацію другої долі, натомість наповнюються експресивною мелодичною орнаментациєю та гармонічною напругою. У курантах і жигах зберігається енергія руху, однак вона спрямована на логіку тематичного розвитку, а не на танцювальну імпульсивність. У підсумку, танцювальні жанри «Французьких сюїт» Й. С. Баха перетворюються з тілесно-побутового стану на художню модель впорядкованого руху, що відображає внутрішню динаміку музичної думки. Вони позбавлені прямого зв'язку з танцювальною практикою, але наділені глибоким семантичним потенціалом, як носії ідеї духовно організованого, осмисленого руху в часі.

В «Англійських сюїтах» Й. С. Баха танець зберігає такі виразні ознаки жанрової впізнаваності як чітко окреслені метроритмічні формули, стабільні типи руху, опору на симетрію та періодичність. Характерною ознакою «Англійських сюїт» є наявність розгорнутих прелюдій майже «концертного» типу, які семантично віддаляють слухача від побутово-танцювальної сфери, задають масштабність і риторичну піднесеність циклу та дозволяють інтерпретувати подальші танці як художньо узагальнені жанрові образи, а не як прикладні форми. Алеманда (наприклад, з сюїти №1 A-dur) вирізняється імітаційним потенціалом, хроматизмами та досить складними ритмами. Цей жанровий різновид унаочнює поліфонізацію танцю, фактура

якого тяжіє до щільного багатоголосся, а рух осмислюється як результат взаємодії голосів, а не метричної пульсації. Енергійна куранта (сюїта №1 A-dur містить два різновиди: елегантну з неквадратними фразами – французьку та більш швидку – італійську) контрапунктично й ритмічно ускладнюється. Алеманда та куранта утворюють першу, тематично насичену та контрастну стадію циклу. Сарабанда набуває характеру повільної, урочистої декламації. Додаткові танці (буре, гавоти, менуети) у циклах «Англійських сюїт» Й. С. Баха розширюють палітру емоційних контрастів. Жига демонструє інтенсивну танцювальність, зі складними ритмами, інверсіями, «фугоподібними» поліфонічними елементами. Тональні контрасти відображаються у зіставленні однойменних мажору й мінору, застосуванні паралельних до основної тональностей. В «Англійських сюїтах» Й. С. Баха танцювальні жанри циклу перетворюються на репрезентативні, ієрархічно впорядковані художні моделі руху, які втілюють ідею масштабності, структурної організованості та афективної піднесеності. Вони семантично віддалені від побутової практики але інтегровані в концепцію цілісного, досить масштабного циклу.

Ще більшої трансформації зазнає тип танцювальної сюїти у «Партитах» для клавіру Й. С. Баха. Партита (від італ. *partire* – поділяти на частини) за структурою є традиційною бароковою сюїтою, що містить алеманду, куранту, сарабанду й жигу. Але у зразках Й. С. Баха її структура розширюється завдяки вступній частині (прелюдії, симфонії, фантазії, увертюрі, преамбулі, токати), що репрезентує різні типи вступних рухів, та наявності додаткових номерів (менуету, бурлески, рондо, гавоту, пасп'є, скерцо, арії) перед фіналом. Порівняно з іншими сюїтами Й. С. Баха, «Партити» вирізняються більш швидшими темпами у деяких типах рухів і більшим акцентом на віртуозність, а також насиченою, майже оркестровою фактурою. Не зважаючи на збереження таких ознак як чіткий ритм, повторна структура фразування, орнаментика (трелі, морденти) та чергування темпів (повільний-швидкий), що створюють відчуття руху, радості чи меланхолії, певні форми руху, танцювальність у цих циклах, завдяки контрапункту та розширенню форм, відчувається ще

більш абстрактно. Протягом усього циклу вона еволюціонує, зберігаючи своє якісне коріння у танцювальних частинах «Партит», але на цій основі створюються п'єси, що мають глибоке емоційне навантаження.

Ще більшої глибини та духовності отримує музичне становлення моторного типу у чотирьох «Оркестрових сюїтах» Й. С. Баха, які відомі також як «Увертюри». Вони складаються з масштабної вступної увертюри в стилі французької барокової традиції (повільна велична частина, швидка fuga, реприза повільної частини) та послідовності танцювальних п'єс, призначених для прослуховування, а не для реального виконання танців. Особливого значення набувають такі характерні ритмічні ознаки як пунктирний ритм (буре), акцент на першій (менует) або другій долі такту (сарабанда), синкопи (полонез), запальні триолі (жига). Оркестровка додає відчуття руху: духові (гобої, флейта) виразно проводять мелодичну лінію чи швидкі пасажи, викликаючи відчуття грайливості. Струнні – підкреслюють ритмічну пульсацію, ударні (труби, литаври, особливо у Сюїтах №3 та №4) надають звучанню величі та святковості (найбільше в останніх частинах, що визначаються концентрацією та стрімкістю руху, відчуттям фіналу).

В «Оркестрових сюїтах» Й. С. Баха композиційна цілісність формується завдяки чіткій ритмічній пульсації, використанню характерних метрів та акцентів, застосуванню простої двочастинної форми, чергуванню темпів (від повільних до швидких), орнаменталізації. Оркестровка підкреслює рух і емоційний характер номерів. Наведені ознаки роблять музику танцювальною в абстрактному сенсі, викликають уяву про кроки, стрибки чи процесійний рух, але, разом з тим, фактура збагачена поліфонічними елементами та віртуозним викладенням.

Видатними прикладами інструментальної музики, що поєднані за принципом барокової танцювальної сюїти, є й оркестрові сюїти Георга Фрідріха Генделя. Це – три оркестрові сюїти «Музика на воді» («Water music») та «Музика для королівських феєрверків» («Music for the Royal Fireworks»). Як відомо, сюїти «Музика на воді» були створені для прогулянки короля Георга

І на Темзі 17 липня 1717 року, а «Музика для королівських феєрверків» – на честь святкування Аахенського миру 1749 року у Грін-парку у Лондоні.

Перший з вказаних творів складається з трьох незалежних сюїт (F-dur, D-dur, G-dur), які не утворюють єдиний цикл, у зв'язку з чим, виконуються окремо або в будь-якій послідовності. Структура перших двох сюїт «Музики на воді» складається з увертюри, яка за побудовою подібна до «Оркестрових сюїт» Й. С. Баха, та послідовності різних танцювальних жанрів: менуету, буре, сарабанди, ригодону, жиги, хорнпайпу (останні два різновиди представляють англійську національну танцювальну традицію). Порівняно з оркестровими сюїтами Й. С. Баха, цикли Г. Ф. Генделя мають більш масштабну й яскраву оркестровку, що адаптована для відкритих подій: привертає увагу грандіозне звучання духових інструментів (гобої, фаготи, труби, роги, валторни), значна роль ударних, струнних інструментів. Насичена ритмічна структура (пунктири, синкопи) поєднується з мелодичністю, віртуозністю, енергійністю, святковістю, прямим закликком до руху, маршовістю, церемоніальністю. З точки зору форми спостерігається гнучка послідовність, повторюваність розділів («Музика на воді») або компактніша структура, з майже «сюжетним» розвитком (початкова увертюра, лірична частина та радісна, кульмінаційна частина у «Музиці для королівських феєрверків»).

Танцювальний тип барокової сюїти, що отримав класичне трактування у творчості Г. Ф. Генделя, частково починає трансформуватися у його збірці восьми клавірних сюїт. Їх загальна структура не є строго традиційною. Прелюдії мають вільний, імпровізаційний характер викладення. Традиційна послідовність танцювальних жанрів у циклі часто змінюється, з'являються швидкі частини у темпі Allegro, Presto (часто – у формі фуги) та повільні частини (Largo, Adagio) або варіаційні частини: арія (сюїта №3), пасакалія (сюїта №7).

Найбільш класичним зразком є Перша сюїта A-dur, яку доречно порівняти з аналогічною сюїтою Й. С. Баха – Англійською сюїтою №1 (також A-dur). Сюїта Г. Ф. Генделя складається з прелюдії, алеманди, куранти та жиги. Прелюдія має імпровіза-

ційний характер, викладення з арпеджованими акордами та віртуозними пасажами разом з поривчастим, пульсуючим ритмічним малюнком та акцентами на сильній долі створює відчуття руху вгору-вниз, як своєрідний початок танцю. Прелюдія у сюїті Й. С. Баха також містить вільні пасажі, віртуозні арпеджіо, але головна рушійна сила – майстерні контрапунктичні прийоми: імітації, інверсії, стрети, канони. Це – майже fuga за формою (не має експозиції з відповідями). Тема демонструє перетворення танцювального мотиву на контрапунктичний – довгий, з хроматичними елементами, придатний для імітації. Характер Прелюдії – радісний, світлий, енергійний, але не для танцю.

Алеманда у сюїті Й. С. Баха чотиридольна, насичена імітаційним розвитком, хроматизмами та вирізняється досить складним ритмом, чіткою пульсацією, поліритмією. Алеманда Г. Ф. Генделя також чотиридольна, має імітаційну поліфонічну фактуру, насичену орнаментикою, чітку пульсацію з акцентом на першу та третю долі, що імітує кроки німецького повільного, статичного танцю, якій відображає процесійний рух. Але порівняно з жанровою першоосновою, Г. Ф. Гендель надає цій частині віртуозності, роблячи її менш танцювальною у буквальному сенсі, з вагомою емоційною пульсацією.

Наступний номер сюїт – куранта. Й. С. Бах надає два (з дублями) стилістично досить різні варіанти танцю – французьку куранту, що відмічена елегантними фразами, неквадратною структурою, з контрапунктичними елементами та італійську, у більш швидкому темпі, також з поліфонічним рухом, що наближається до «бігу». Куранта у сюїті Г. Ф. Генделя відтворює італійський стиль – мелодійна, грайлива, театральна. Стрибкові мотиви, синкопи та акценти на слабких частках такту відтворюють енергійний рух, чіткий ритм дозволяє уявити кроки та стрибки, що були притаманні цьому танцю у придворному варіанті виконання.

У циклі Й. С. Баха наступний номер – сарабанда (у сюїті Г. Ф. Генделя ця частина відсутня) – тридольна, з типовим для жанру акцентом на другу долю, повільна, хоральна, насичена орнаментикою. Жанровий різновид буре (два номери) з'явля-

ється у бахівській сюїті як пара для контрасту: перший танець – мажорний, жвавий, з пунктирними ритмами, синкопами, що імітують стрибки та кроки французького буре та другий – єдиний в циклі у мінорній тональності (a-moll), що посилює емоційний контраст і надає сюїті «модного» вигляду з подвоєнням додаткових номерів. Форма кожного буре – проста, двочастинна (AABB), з репризами. Пара танців виконується наступним чином: I – II – I, без пауз, що створює форму АВА, у якій II – контрастне «тріо», що є характерним для оркестрових сюїт композитора. Фактура – гомофонна з елементами поліфонії, темп – швидкий, передбачає заключний номер циклу – жигу.

Заключна частина у «Англійській сюїті №1 Й. С. Баха – фугована жига, яка сформувалася ще у творчості Й. Фробергера. Типовий для жанру розмір 6/8, інверсії, складні ритми, що створюють абстрактний танець – «інструментальну» фугу. Фінальна Жига у сюїті №1 Г. Ф. Генделя, яка також містить поліфонічні елементи, має віртуозній, театральній, енергійний характер завдяки активному ритму (триолі, пунктир), стрибкам на різні інтервали та енергійним акцентам, що викликають відчуття запалу та руху.

**Висновки.** Таким чином, можна зазначити, що еволюція танцювальної сюїти відбувається у напрямі поступового віддалення від безпосередньої хореографічної практики та переходу до вторинножанрового рівня, на якому танцювальні моделі трансформуються у носії узагальненого художнього змісту. При цьому зберігається «пам'ять» про первинний рух як основоположний елемент музичної образності. Аналіз творів Й. Я. Фробергера засвідчує формування канонічної моделі танцювальної сюїти, у якій уперше чітко закріплюється послідовність алеманда – куранта – сарабанда – жига та окреслюється принцип циклічної єдності на основі жанрового контрасту. Сюїтні твори Й. С. Баха демонструють подальший етап розвитку жанру, пов'язаний із глибокою поліфонізацією фактури, ускладненням метроритмічної організації та підвищенням рівня семантичної абстрактності танцювальних образів. У свою чергу, у творчості Г. Ф. Генделя танцювальна сюїта набуває рис репрезентативно-концертного

жанру, що поєднує елементи театральності, святковості та оркестрової масштабності.

Отже, танцювальна сюїта барокової доби постає не лише як жанрова форма, але й як специфічний тип художнього мислення, у якому синтезуються ритм, рух і семантика культурного досвіду. Її дослідження відкриває перспективи подальшого вивчення взаємодії музики й танцю, а також поглиблює розуміння процесів жанрової трансформації в історії європейського музичного мистецтва.

### **СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

1. Клещук В.П. Танцювальність як чинник жанрово-стилістичної еволюції академічного музичного мистецтва. Дис. канд. мистецтвознавства (доктора філософії): спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво». Одеса : Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2021, 194 с.
2. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології : монографія. Одеса : ВД «Гельветика», 2021. 704 с.
3. Юцевич Ю. Музика : словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга Богдан, 2025. 352 с.

### **REFERENCES**

1. Kleshchukov V.P. (2021). Danceability as a factor in the genre-stylistic evolution of academic musical art. Candidate's thesis. Odesa : Odeska natsionalna muzychna akademiya imeni A.V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian]
2. Chernoiivanenko A.D. (2021). Academic musical-instrumental mysticism as a subject of musicological systemology. Odesa : Helvetica [in Ukrainian].
3. Yutsevych Y. (2025). Music: dictionary-reference. Ternopil : Navchalna knyha Bohdan [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 14.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 19.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026