

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-39-20>**Сюй Нянцзя**

ORCID: 0009-0009-7772-3905

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
c.p.ninja@qq.com

ЯВИЩЕ «НОВОЇ СЮЇТНОСТІ» У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ: СТИЛЬОВІ ТРАЄКТОРІЇ

Мета роботи — виявити передумови становлення та специфічні структурно-сміслові риси, особливі виконавські текстові якості «нової сюїти» як вищого щаблю трансформації сюїтної логіки у фортепіанній творчості. **Методологія** роботи формується на засадах жанрово-стильового підходу з наголосом на семантичних аспектах, до якого долучаються теоретичний структурно-композиційний та історіологічний стилізовий. **Наукова новизна** статті виражається в оновленому погляді на явище сюїтності у його історично-стильовому розвитку та логіко-композиційному й смислово ускладненні. Аналізується дефініція «нової сюїти» як жанрової формації, котра усталюється у романтичну добу і стає одним з її найбільш важливих відкриттів у сфері фортепіанної музики. Запроваджується поняття про «концептуальний альбом» як новий жанровий та логіко-семантичний розвитку принципу сюїтності у фортепіанній поезиці. **Висновки.** Більш глибока оцінка явища «нової сюїтності» стає можливою завдяки історико-стильовому підходу, зокрема виявленню впливу пізньоромантичного стилю на способи циклічної композиції; саме даний вплив веде до виникнення наступного історичного жанрового типу фортепіанної сюїти «концептуальний альбом», що стає важливою складно-складовою дискретно-темпоральною формою у ХХ та ХХІ столітті. Важливою ознакою альбому стає контамінація різних форматворчих начал, починаючи зі змішання сонатності та сюїтності, також різних видів програмності, що сприяє нарощуванню символічного потенціалу фортепіанної музики. Зокрема, поєднання принципів сюїти, рондо, варіацій, сонатності відкриває нові програмно-концептуальні можливості в творчості Р. Шумана; синтез візуальних, поетичних та суто музичних чинників програмності характеризує циклічний фортепіанний метод Ф. Ліста. В творчості М. Равеля можна відкрити два різновиди альбомної композиції з опорою на зовнішні обставини, на концепт «присвята-омаж»; з опорою на суто музичний логіко-семантичний принцип, на концепт «сонатність».

Ключові слова: сюїтність, «нова сюїта», «концептуальний альбом», фортепіанна сюїта, циклічна композиція, логіко-семантичні принципи, концепт «присвята-омаж», концепт «сонатність».

Xu Nianjia, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

The phenomenon of «new suite» in piano music: style trajectories

*The purpose of the work is to reveal the prerequisites for the formation and specific structural and semantic features, special performing textual qualities of the «new suite» as the highest stage of the transformation of suite logic in piano creativity. The methodology of the work is formed on the basis of a genre-style approach with an emphasis on semantic aspects, to which the theoretical structural-compositional and historiological stylistic approach is added. The scientific novelty of the article is expressed in a renewed look at the phenomenon of suiteness in its historical and stylistic development and logical-compositional and semantic complexity. The definition of the «new suite» as a genre formation, which was established in the Romantic era and became one of its most important discoveries in the field of piano music, is analyzed. The notion of a «conceptual album» is introduced as a new genre and logical-semantic development of the principle of suiteness in piano poetics. **Conclusions.** A more in-depth assessment of the phenomenon of «new suiteness» becomes possible thanks to the historical-stylistic approach, in particular, the identification of the influence of the late romantic style on the methods of cyclic composition; it is this influence that leads to the emergence of the next historical genre type of the piano suite «concept album», which becomes an important complex-syllabic discrete-temporal form in the 20th and 21st centuries. An important feature of the album is the contamination of various form-creating principles, starting with the mixing of sonatas and suites, as well as various types of programming, which contributes to increasing the symbolic potential of piano music. In particular, the combination of the principles of suite, rondo, variations, and sonata opens up new programmatic and conceptual possibilities in the work of R. Schuman; the synthesis of visual, poetic and purely musical programming factors characterizes F. Liszt's cyclical piano method. In the work of M. Ravel, two types of album composition can be discovered based on external circumstances, on the concept of «dedication-homage»; based on a purely musical logical-semantic principle, on the concept of «sonatism».*

Key words: *suiteness, «new suite», «conceptual album», piano suite, cyclical composition, logical-semantic principles, concept of «dedication-homage», concept of «sonatism».*

Актуальність теми та проблемних настанов даної статті зумовлена місцем та значенням сюїтності у становленні жанрової системи та стилевому розвитку фортепіанного мистецтва, від найбільш ранньої доби до сучасного моменту. Особливої уваги у цьому історичному процесі заслуговує явище «нової сюїтності» [2; 12], котре набуває ваги окремої жанроутворюючої структури, особливого логічного феномена та окремої фортепіанно-виконавської програми – у значенні не композиторського

поетичного задуму, а звучної ігрової імагології, створюваної безпосередньо у виконавській інтерпретації, тому потребує спеціфічних технічних якостей.

Нова сюїта – це жанрове найменування, що вказує на новий, більш складний та досконалий рівень композиторської та виконавської техніки, причому суто музичної техніки, не дивлячись на виразні словесно-програмні стимули, що приймають навіть значення авторських стильових. Йдучи за дискурсом Є. Назайкінського, музичною логікою можна назвати «...художнє ціле, розгортання якого, як самостійного художнього світу, вже перестає бути технікою, хоча й приховує її в собі» [7, с. 298]. Дослідник розуміє логіку в музиці як основне смислоутворююче начало, котре охоплює всі рівні композиції, долучає один до одного технічний та образний плани, також надає «...особливої принадності проявам емоцій і характеру, роблячи й ці сторони художньо інтелектуалізованими» [7, с. 299]. Іншими словами – музична логіка виражає тотальну єдність смислу та формування, і саме ця якість стає провідної й формі «нової сюїти», котру можна вважати визначальним імагологічним інструментом романтичного фортепіанного мислення, котрий визначає усю партитуру прийомів фортепіанної гри.

Мета роботи – виявити передумови становлення та специфічні структурно-сміслові риси, особливі виконавські текстові якості «нової сюїти» як вищого щаблю трансформації сюїтної логіки у фортепіанній творчості.

Виклад основного змісту статті. Пропонуючи гранично широке розуміння музичної логіки, Є. Назайкінський пояснює це тим, що «...підпорядкування специфічним і строгим законам музичної організації робить музику в низці інших мистецтв найбільш довершеним інструментом узагальнення та конкретної фіксації всього того багатства людської культури, яке накопичене в досвіді людських відношень, емоцій, образних вражень. Музика виступає як дивне мистецтво аналізу цієї сторони життя. Вона дозволяє сучасним і майбутнім слухачам, музикантам, мислителям спілкуватися з минулим майже безпосередньо в образно-емоційній активній діяльності сприйняття й виконання» [7, с. 299].

Є. Назайкінський визначав три основні типи музичної логіки, позначає її типи, мовний, моторний та ігровий, наголошуючи на тому, що останній є основним та акумулюючим, визначає драматичні властивості музичної композиції, музичної образності. Ігрова логіка не обмежується драматичними моментами, вона виражає провідні естетичні модальності (окрім драматичної, епічну, трагічну та ліричну) та конструктивні прийоми, як-то монологічні, діалогічні, полілогічні способи побудови художнього (образного та предметно-речового) тексту. Назайкінський навіть пропонує називати ігрову логіку «логікою поведінки», протиставляючи її, як виконавський феномен, «логіці висловлення» і «логіці стану», котрі засвідчують переважно композиторський задум [7, с. 28].

Автор вказує на спорідненість явищ композиції з її власною логікою та іманентними потребами та музичного авторства, водночас враховуючи багатобічність останнього, котра передбачає залучення різних типів творчої діяльності, від композиторської до слухацької. Відтак межею виникнення композиції є перехід від шістнадцятого до сімнадцятого століття, що є і часом народження клавірної сюїти, котра у пізню романтичну добу переродиться у складну циклічну композицію «нової сюїти» або *«концептуального альбому»*, котрий займає провідне місце серед *складно-складових дискретно-темпоральних форм* у ХХ столітті.

У музикознавчих працях часто наголошується, що циклічні композиції (складові форми, що мають різний ступінь складності та передбачають розділення у часі, водночас єдність у масштабі цілого) займають особливе місце у фортепіанній (інструментальній) творчості, знаходяться на вищому щаблі складності і для композиторів, і, особливо, для виконавців [3; 10; 11]. Їх структурною одиницею у випадку застосування сюїтного різновиду постає так звана мініатюра – опус малих або середніх розмірів у кількісно-часовому вимірі, але дуже ємний та концентрований за змістом, тобто у якісному, квалікативно-часовому відношенні. Ускладнена природа часу в формі мініатюри зумовлює її особливий образний потенціал, іманентно-програмні здатності; вона відразу запрограмована на передачу складних метафороло-

гічних колізій людської свідомості, пов'язаних з усвідомленням контрастних та суперечливих сторін буття.

За спостереженням Є. Назайкінського, мініатюрі, відповідно її концептуалізованому циклічному втіленню, притаманні підвищене напруження смислу та фактури, способу викладу, концентрованості процесів формотворення. Звідси і її особливий зв'язок з програмністю, котрий дозволяє об'єднати великий час музики з малим часом окремої композиції, а також провокує до створення низки поєднаних у часі п'єс, що володіють рисами й подоби, і відмінності.

Вивчаючи своєрідність циклічних побудов, український дослідник С. Шип запропонував наступне визначення: «циклічним називають твір, який складається з цілком, самостійних музичних композицій, об'єднаних на основі певних жанрових принципів та єдиного музично-драматургічного задуму» [10, с. 306–313]. Необхідною формальною умовою об'єднання частин у циклі (на думку Шипа) є підпорядкування тонального плану кожної частини всього циклу одній головній тональності. Додатковими факторами єдності окремих закінчених є різні способи тематичного споріднення частин, що навіть допускають прийоми монотематизму, лейттематизму та ремінісценцій. Але іноді лише дуже ретельний аналіз дозволяє переконатися в тому, що теми різних частин циклічного твору містять у собі той самий мелодійний контур або гармонійний зворот. Автор відзначає також, що техніка моноінтонаційно письма є вельми складною, припускає створення на єдиній інтонаційній основі не просто різних, але й полярно протилежних за образними проєкціями текстових конфігурацій.

Ремінісценції або «арочне» повторення тем – найбільш розповсюджений прийом, котрий наближує внутрішній драматургічний розвиток до сюжетного, а самі теми – до «героїв» певної художньої дії, до персоніфікованих суб'єктів. Звідси суттєва роль такого логічного композиційного прийому, як репризність. У контексті сюїтного розвитку вона придбає надзвичайно важливе значення і для формо-, і для смислотворення.

Дослідник також вказує на змішані типи циклічних композицій, зокрема на проникнення сонатної логіки до сюїтної, і

навпаки. Особливо ускладнюється типологія циклічної форми у випадку її концептуалізації, тобто в процесі еволюції принципів «нової сюїти» – в музиці пізньоромантичного й постромантичного періодів. У цей час велика кількість музичних творів має неповторну композиційну побудову, логіку розвитку окремих частин. Тим не менш, у більшості випадків можна досить впевнено вказати на провідний принцип формування, або на синтез декількох – ствердження цілісності твору на різних рівнях композиції. Допускається і наявність так званої «вільної» форми, унікальної за її логічними принципами, за програмними намірами... У цілому ж усі формально-логічні засоби постають вторинними щодо художньої ідеї, образного задуму, естетичного модулю, психологічного підтексту.

Нові жанри романтичної музики відрізнялися навмисним змішанням композиційних принципів різних класичних форм; результатом даного змішання можна вважати виникнення змішаних і повністю індивідуальних форм. Новизна романтичного формування позначається також у використанні часової послідовності музичного звучання, тобто в способах процесуального розгортання музичної композиції.

Одним з найбільш яскравих відкриттів у музиці романтизму є контрастно-складова форма, котра впливає на принципи формування у всіх жанрах. В. Холопова запропонувала актуальне щодо багатьох структурних процесів визначення даної форми – як такої, що володіє контрастом циклічного типу (темповим, тематичним, ладотональним), самостійністю форми однієї або більше частин, часової єдністю звучання, мотивно-тематичними зв'язками частин. Подібна логіка формування може реалізовуватися й в одночастинній композиції, виявлятися як злитно-сюїтна – злита сюїта, що має особливі програмно-концептуальні передумови для подібного тлумачення логіки формування [11].

На цьому шляху виникає зближення циклічних принципів сонати та сюїти, яке можна вважати одним з далекоглядних парадоксів романтичної музики, адже оскільки соната й сюїта є принципово різними жанровими явищами, мають різні вихідні семантичні настанови, різні мовні константи. В. Холопова наво-

дить приклад змішання сюїти з двох танців – тарантели й неаполітанської канцони – з сонатною формою (також і з варіаційністю) в Тарантелі g-moll з «Років мандрів» Ф. Листа. Досить часто змішана жанрово-композиційна логіка проникає до драматургії фортепіанних циклі Р. Шумана.

За спостереженнями деяких музикознавців [1; 8], схильність композитора до образної характерності, до надлишку та частоті зміни музичних тем притягала його до сюїтного комплексу. Однак при цьому він постійно звертався до інших композиційних принципів, що легко поєднуються з сюїтою, наприклад рондо та варіацій. Комбінації принципів сюїти, рондо й варіацій, також видозміненої сонатності відкрили для Шумана нові програмно-концептуальні можливості й привели до суттєвої модифікації циклічної побудови сюїти, так само й до перебудови її семантики. Він створив оригінальну вільну сюїтну форму, котру Д. Житомирський назвав «сюїтою наскрізної будови» [1, с. 273]. Своєрідність даної форми полягає в яскравій конкретності й влучності образних характеристик «музичних героїв» та у квазі-сюжетній обумовленості деяких композиційних прийомів, ведучи від зовнішніх програмних обумовленостей до відкриття іманентних музичних програмних якостей.

Якщо підходити з поза музичного боку, то найбільше відчуються впливи літературної поетики, тим більше, що вона також розвивалась у бік романної циклізації. Літературність стає відмінною рисою мислення та діяльності провідних європейських композиторів романтичної доби, що високою мірою притаманне й стилю Шумана [4-5]. Для циклу Шумана «Метелики» («Papillons» op. 2, 1831) основою став фрагмент роману Жан Поля «Юнацькі роки» («Flegeljahre»); цей цикл вже відзначений мотивами маскараду – як театралізованого дійства та музичного тематизму, з неодмінними різкими контрастами та драматичними зіткненнями характерів. Прийоми тематичної ремінісценції забезпечують наскрізний розвиток музичного матеріалу та єдність циклу.

Фортепіанний цикл «Карнавал» (op.9, 1835) постає взірцем імагологічної майстерності Шумана як поета та музиканта,

композитора, репрезентує найбільш типові для нього образи та мовленнєві прийоми. Його примітною рисою є гранична тематична концентрація, змістова конкретизація кожного мотивного звороту та гармонічного засобу, усіх принципів композиційного розгортання. Словесні назви доповнюють музичні концептуалізації, вірніше, виростають на основі музичних концептів. Як зазначав Шуман, «Заголовки я приписав згодом. Хіба музика сама по собі не достатня, не красномовна?».

Принцип «концептуального альбому» діє у цьому шуманівському циклі ще й тому, що він «зшивається» музичною монотемою, як альбомні аркуші зшиваються ниткою; дана монотема не має сама по собі образного значення, але, входячи до фактурно-тематичного контексту різних п'єс, мовби переодягається в одяг різних учасників карнавального дійства, знаходить різні «образні обличчя» та визначає їх внутрішні взаємовідносини. До засобів концептуалізації музичних стилістичних комплексів, котрі уособлюють Евсебія, Флорестана, Шопена, Паганіні, Клару, інших вигаданих та реальних шуманівських персонажів, додаються семантичні прототипи певних прикладних жанрів. Вони допомагають впізнавати не лише характер-маску, а й прихований за ним смисл, метафоричний підтекст, спрямовують сприйняття до широкої картини світу, створюваної музично-інструментальними засобами.

Саме здатність створювати власний світ поетичних образів і знаходити для них таку музично-образну форму, котра сягає вершини і музичної уяви, і музичного інтелектуалізму, відрізняє циклічний фортепіанний метод Ф. Ліста, особливо схильного до жанрової номінації альбому, оскільки вона допускає поєднання музично-слухових та живописно-зорових асоціацій, взагалі підвищує ціннісну вагу візуального начала щодо змісту музичних образів.

Усі адаптовані у циклічній композиції семантичні знахідки романтичних майстрів знайшли відтворення в узагальненому та поглибленому вигляді у творчості Моріса Равеля. Відзначимо, що всі найбільш репертуарні фортепіанні п'єси М. Равеля входять до циклічних побудов, котрі мають яскраві авторські назви, з помітною зовнішньо-предметною орієнтацією («Відбиття»),

«Нічний Гаспар», «Благородні та сентиментальні вальси», «Могила Куперена»).

В циклі «Відбиття» («Дзеркала» – за В. Смирновим) опорним постає концепт присвяти, оскільки кожна з п'яти п'єс містить очевидне словесне та приховане музичне присвячення одному з членів кружка «Апаші», збори якого відвідував Равель. Перша п'єса – «Нічні метелики» – має присвяту поету Л. Фаргу, улюбленим часом якого була ніч; друга – «Сумні птахи» – піаністу Р. Віньєсу, другу та однокласнику; третя – «Човен в океані» – художнику П. Сорду, будинок якого служив місцем для зборів кружка; четверта – «Альборада» («Ранкова серенада блазня») – однокласнику по класу композиції М. Кальвокорессі, критику й перекладачу; п'ята – «Доліна дзвонів» – композитору М. Деляжу. Загалом цикл виявляється умовно присвяченим К. Дебюссі, оскільки був написаний під враженням від його музики й заслуговує на назву справжнього омажу.

Її виконував Р. Віньєс, який пояснював, що Дебюссі прагнув скласти так, щоб «форма видалася імпровізаційною, твір виростав мов би ескізно» [9, с. 48]. При цьому кожна з п'єс долає межі мініатюри та приймає досить складні логічні рішення: перша написана в сонатній формі з класичним тоніко-домінантним співвідношенням основних тем та епізодом у розробці; друга – у варійованій двочастинній формі з кодою; третя – у формі вільно трактованого рондо; четверта – наближена до сонатної форми з дзеркальною репризою; п'ята – також написана у сонатній формі з динамічною дзеркальною репризою. Специфічно музичним внутрішньо-композиційним засобом циклізації є, за думкою В. Смирнова, мотив дзвона і «авторський голос». Мотив дзвона імітує ранковий дзенькіт в «Нічних метеликах» та вечірній – в «Доліні дзвонів». Голос автора зароджується у середньому розділі «Нічних метеликів» і з повною силою звучить в останній п'єсі циклу.

В циклі М. Равеля «Нічний Гаспар» риси нової сюїти, що перетворюються на «концептуальний альбом», проступають через загальну композиційну організацію, у якій риси сюїти поєднані з сонатними принципами. В. Смирнов пропонує під-

ходити до цього циклу як до сонатного, тому що перша п'єса «Ундина» написана у формі сонатного алегро (із дзеркальною репрізою); друга, «Шибениця», мініатюрна, але також викладена в сонатній формі з епізодом замість розробки й дзеркальною репрізою, виконує функцію серединного ліричного розділу (адажію); третя, «Скарбо», є скерцо й одночасно фінальною жанровою частиною, вибудованою у відповідності до класичної сонатної схеми. Таким чином, сонатні риси подвоюються, виступають і загальним драматургічним, і окремим логічним принципами формоутворення. Це сприяє особливій експресії музичного розвитку; динамічні прийоми домінують над усіма іншими, що не заважає Равелю досягати логічної ясності та гармонічної рівноваги контрастних начал. На рівні образного задуму всього циклу це є протиставлення та рівновага «нічної» і «денної» свідомості, уяви і реальності. Специфіка задуму цього циклу виявляється зумовленою концептуалізацією самого принципу сонатності, котрий dorостає до семантичного, безпосередньо музично втілює ідею непереможної амбівалентності – двоїстості, опозиційності буття та його переживання.

Нічне, жахаюче представлене зовнішньою літературною характеристикою (поданою стосовно кожної п'єси). Денне та прояснене виростає з музичного викладу, який поступово долає зміст нічних видінь. В «Скарбо», що є найбільш фантазмагоричною п'єсою циклу, «епізоди, тонально нестійкі, чергуються з тонально певними, і при замиканні форми останні домінують» [9, с. 84]. В «Шибениці» відроджуються прийоми строгої поліфонії й «стрічкового» голосоведення, що сприяють об'єктивному, строгому, навіть трохи відстороненому характеру звучання. В «Ундині» передається ефект зникнення видіння, для чого в дзеркальній репрізі створюється зворотний експозиційному фактурний рух: звуковий масив розріджується й залишається один мелодійний голос – варіант першої теми. «Каденція розмиває тематизм у фактурі, немов передаючи заключні рядки Бертрана: “вона заплакала, потім розсміялася й зникла, розчиняючись у прозорих дощових струменях...”» [9, с. 83]. Особливістю побудови даного циклу є диспропорція його частин – поемне розгор-

нення першої й третьої п'єс і мініатюрність другої: образам руху, що вимагають простору для метаморфоз («Ундина», «Скарбо») протипоставлений образ повної статичності, повного припинення (умертвіння) усякої рухливості («Шибениця»). Тому в середній частині циклу використовуються прийоми остинато, а діапазон мелодії помітно звужується, «здавлюється» мотивами, що імітують дзвоніві звучання.

Композиційна єдність циклу підсилена тональними й тематичними зв'язками, а також вже цілком виконавською ідеєю «трансцендентальної майстерності», сприйнятої М. Равелем від Ф. Листа. Відомо, що Равель називав «Нічного Гаспара» сюїтою; можливо, в такий спосіб вказуючи на можливість виконання п'єс окремо (на відміну від «Відбиттів», де вихідна програмна ідея послідовності вражень від добового циклу завжди потребує цілісного виконання циклу). В «Нічному Гаспарі» літературні програмні вказівки, звернені до кожної з п'єс, стають свого роду розділовими знаками. Втім, задум композитора, що включав певні уявлення про виконавську форму, передбачав цілісне виконання і цього циклу.

Вступаючи в діалог з традицією, М. Равель завжди прагнув зайняти ініціативне положення, затвердити власну неповторну індивідуальність. Його способи композиційної організації сюїтного циклу обумовлені, насамперед, посиленням авторського стильового мислення; іншими словами, у принципах циклічного оформлення оновленого сюїтного матеріалу виражається особистісне відношення композитора й піаніста до виразових можливостей фортепіанного мовлення, прагнення відкрити особливу циклічну логіку у природі фортепіанного тексту у цілому.

Варто також зауважити, що становлення циклічних форм, розвиток принципу циклічності як особливого фактора музичної драматургії та індивідуалізація музично-творчого процесу, що приводить до особистісної автономії автора – це взаємозалежні умови формування сюїти нового типу та, далі, авторського концептуального альбому, котрий поєднує у собі ідеї, творчі бажання й мотивації композиторів та виконавців, сприяє розвитку творчого типу композитора-піаніста.

Наукова новизна статті виражається в оновленому погляді на явище сюїтності у його історично-стильовому розвитку та логіко-композиційному й смислового ускладненні. Аналізується дефініція «нової сюїти» як жанрової формації, котра усталюється у романтичну добу і стає одним з її найбільш важливих відкриттів у сфері фортепіанної музики. Запроваджується поняття про «концептуальний альбом» як новий жанровий та логіко-семантичний розвитку принципу сюїтності у фортепіанній поезиці.

Висновки. Більш глибинна оцінка явища «нової сюїтності» стає можливою завдяки історико-стильовому підходу, зокрема виявленню впливу пізньоромантичного стилю на способи циклічної композиції; саме даний вплив веде до виникнення наступного історичного жанрового типу фортепіанної сюїти «концептуальний альбом», що стає важливою складно-складовою дискретно-темпоральною формою у ХХ та ХХІ столітті. Важливою ознакою альбому стає контамінація різних формотворчих начал, починаючи зі змішання сонатності та сюїтності, також різних видів програмності, що сприяє нарощуванню символічного потенціалу фортепіанної музики. Зокрема, поєднання принципів сюїти, рондо, варіацій, сонатності відкриває нові програмно-концептуальні можливості в творчості Р. Шумана; синтез візуальних, поетичних та суто музичних чинників програмності характеризує циклічний фортепіанний метод Ф. Ліста. В творчості М. Равеля можна відкрити два різновиди альбомної композиції з опорою на зовнішні обставини, на концепт «присвята-омаж»; з опорою на суто музичний логіко-семантичний принцип, на концепт «сонатність».

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1964. 880 с.
2. Лахути А. О роли образного контраста в «Крейслериане» Шумана // О музыке. Проблемы анализа. М.: Сов. композитор, 1974. С. 216–218.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
4. Маркус С. Шуман как музыкальный эстетик и критик // История музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1968. Т. 2. С. 216–322.
5. Маркус С. История музыкальной эстетики. М.: Музыка, 1968. Т. 2. 412 с.

6. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // Советская музыка. 1979. № 3. С. 30–39.
7. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
8. Невская О. «Благородные и сентиментальные вальсы» М. Равеля в связи с их литературным источником // Музыковедение. №6. 2007. С. 47–53.
9. Смирнов В. Морис Равель и его творчество: Монография. Л.: Музыка, 1981. 224 с.
10. Шип С. Музична форма: від звуку до стилю. К.: Заповіт, 1988. 368 с.
11. Холопова В. Музыка как вид искусства. М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. 260 с.
12. Ян Веньян. Категория пианизма в контексте исполнительской типологии фортепианного творчества: дис. ...канд. искусств.; спец.: 17.00.03. Одесса, 2017. 191 с.

REFERENCES

1. Zhitomirsky, D. (1964). Robert Schumann. Essay on life and creativity. M.: Muzyka [in Russian].
2. Lahuti, A. (1974). On the role of figurative contrast in Schumann's "Kreislerian" // About music. Problems of analysis. M.: Sov. composer, P. 216–218 [in Russian].
3. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: history and modernity. M. [in Russian].
4. Markus, S. (1968). Schumann as a musical esthetician and critic // History of musical aesthetics. M.: Muzyka. T. 2. P. 216–322 [in Russian].
5. Markus, S. (1968). History of musical aesthetics. M.: Muzyka. T. 2. [in Russian].
6. Medushevsky, V. (1979). Musical style as a semiotic object // Soviet music. No. 3. P. 30–39 [in Russian].
7. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of Musical Composition. Moscow [in Russian].
8. Nevskaya, O. (2007). "Noble and Sentimental Waltzes" by M. Ravel in Connection with Their Literary Source // Musicology. No. 6. 2007. P. 47–53.
9. Smirnov, V. (1981). Maurice Ravel and his works: Monograph. L. [in Russian].
10. Ship, S. (1988). Musical form: from sound to style. K.: Testament [in Russian].
11. Kholopova, V. (1990). Music as a form of art. M.: Scientific and creative center «Conservatory» [in Russian].
12. Yan, Wenyan. (2017). The category of pianism in the context of the performing typology of piano creativity: diss. ...candidate of arts; spec.: 17.00.03. Odessa [in Russian].