

УДК 781.05/781.083+781.5

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2024-40-18>**Сюй Няньцзя**

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

ЦИКЛІЧНА ЛОГІКА СЮЇТНОЇ КОМПОЗИЦІЇ ТА ЇЇ ІСТОРИЧНІ ЖАНРОВІ ПРЕЦЕДЕНТИ

Мета даної статті – виявити історичні стильові чинники еволюції сюїтності як базового циклічного феномена у сфері інструментальної музики, охарактеризувати основні жанрові модифікації сюїтної циклічності у камерно-інструментальній творчості. Необхідним є також обґрунтування стильових та стилістичних передумов, за якими циклічні риси виявляються у стосунках музичного тексту з часом в його композиційній та історичній формах, також у просторових показниках жанрового змісту, у співвідношеннях музично-мовних констант. **Методологія** роботи полягає в опорі на жанрово-семантичний та історико-стильовий підходи у їх методичній єдності та взаємній теоретичній обґрунтованості. **Наукова новизна статті** виявляється в розширенні жанрово-семантичного підходу до явища сюїтності, котре набуває наскрізного значення та постійної еволюції у контексті музично-історичного процесу, зокрема у поєднанні критеріїв сюїтності та циклічності й вивченні їх взаємозалежності. Відкривається стильова підоснова розвитку не лише сюїтної композиції, а й логіки циклоутворенні, розкривається збиральна художньо-образна та конструктивна місія сюїтного жанру у сукупності його провідних історичних моделей (жанрово-композиційних прецедентів), доводиться універсальна системна логіка циклічності як провідного музично-композиційного принципу, часопросторового художнього чинника. **Висновки.** Матеріал даної статті дозволяє засвідчувати, що логіка сюїтного формотворення відображує провідні історичні потреби автономного музичного мислення, а жанр інструментальної сюїти володіє особливою художньою предметністю, котра привертає до нього увагу від доби бароко до сьогоденні. Сюїтна композиція придбає різні жанрові модифікації, водночас має яскраво виражену прецедентність, тобто тенденцію повертатися до минулого досвіду, до попередньо визначених конструктивних та семантичних настанов. Таким чином вона накопичує принципи циклізації та затверджує специфічну циклічну природу музичної форми та музичного змісту у їх неодмінній єдності.

Ключові слова: інструментальна сюїта, сюїтність, новосюїтна композиція, дифузійна сюїтна модель, циклічна логіка, циклічність, циклоутворення, жанрові прецеденти, концептуальна циклічна форма, часова циклічність.

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

Cyclic logic of suite composition and its historical genre precedents

The purpose of this article is to reveal the historical stylistic factors of the evolution of suiteiteness as a basic cyclical phenomenon in the field of instrumental music, to characterize the main genre modifications of suiteiteness in chamber-instrumental creativity. It is also necessary to justify the stylistic and stylistic prerequisites, according to which cyclic features are revealed in the relationship of the musical text with time in its compositional and historical forms, as well as in the spatial indicators of the genre content, in the relationships of musical and linguistic constants. **The methodology** of the work consists in relying on genre-semantic and historically stylistic approaches in their methodological unity and mutual theoretical validity. **The scientific novelty** of the article is manifested in the expansion of the genre-semantic approach to the phenomenon of suiteiteness, which acquires a cross-cutting meaning and constant evolution in the context of the musical-historical process, in particular, in the combination of the criteria of suiteiteness and cyclicity and the study of their interdependence. The stylistic underpinnings of the development of not only suite composition, but also the logic of cycle formation are revealed, the collective artistic and constructive mission of the suite genre is revealed in the aggregate of its leading historical models (genre-compositional precedents), the universal systemic logic of cyclicity as a leading musical-compositional principle, spatio-temporal artistic factor. **Conclusions.** The material of this article allows us to testify that the logic of suite formation reflects the leading historical needs of autonomous musical thinking, and the instrumental suite genre has a special artistic objectivity that attracts attention to it from the Baroque era to the present day. A suite composition will acquire various genre modifications, at the same time it has a pronounced precedent, that is, a tendency to return to past experience, to predetermined constructive and semantic guidelines. In this way, it accumulates the principles of cyclization and affirms the specific cyclical nature of musical form and musical content in their essential unity.

Key words: instrumental suite, suiteiteness, new suite composition, diffusion suite model, cyclic logic, cyclicity, cycle formation, genre precedents, conceptual cyclic form, temporal cyclicity.

Актуальність теми та провідних позицій даної статті обумовлюється зростаючою значущістю принципів сюїтності в інструментальній творчості, зокрема у фортепіанній музиці. Впродовж двох останніх століть, від періоду романтизму до доби

експресіонізму та неокласицизму, роль сюїтності як структурно-композиційного та жанрово-семантичного принципу розповсюджується з клавірної галузі на усі напрями оркестрово-інструментальної музики, тобто розширює масштаби, виходить за межі камерної творчості, набуває жанрового різноманіття. Розпочинаючись з традиційної прикладної первинно-жанрової схеми, сюїтна композиція доростає до різних форм жанрової та авторської програмності, набуває композиційно-стилістичної множинності та стильової складності. Але постійним і наскрізним для усіх історичних версій сюїтності залишається *циклічний спосіб побудови композиції* у цілому. Можна зазначити, що циклічність в інструментальній музиці специфікується саме на основі сюїтної структури, котра, таким чином, виявляється вихідним типом камерно-інструментального циклу.

На жаль, явище циклічності як основоположне для сюїтного мислення та переважаюче у різноманітних інструментальних формах ще не набуло спеціального теоретичного вивчення, хоча в багатьох музикознавчих працях зустрічається думка про призначення циклічності як парадигми музичного формотворення, що проявляється на різних логічних рівнях музичної композиції, віддзеркалюється у функціях музичного тексту, також переломлюється в образних чинниках музичної семантики, навіть проявляється в організаційно-діяльнісній стороні музичнотворчого процесу [1–2; 3; 4; 5; 7; 8; 10; 11].

Мета даної статті – виявити історичні стильові чинники еволюції сюїтності як базового циклічного феномена у сфері інструментальної музики, охарактеризувати основні жанрові модифікації сюїтної циклічності у камерно-інструментальній творчості. Необхідним є також обґрунтування стильових та стилістичних передумов, за якими циклічні риси виявляються у стосунках музичного тексту з часом в його композиційній та історичній формах, також у просторових показниках жанрового змісту, у співвідношеннях музично-мовних констант.

Виклад основного матеріалу статті. Циклічність виникає як іманентна властивість музичної мови та логіки музичної композиції. В циклічну взаємодію вступають певні «музич-

но-логічні прототипи», тобто вона організується на рівні форми тому, що виникає у контенті музичного тематизму, семантичними складовими якого є мовлення, моторика та ігрові відношення, що надають епічні, драматичні та ліричні наголоси музично-семантичним конфігураціям [8]. У дослідженні Ма Сінсін явище циклічності розглядається у проекції до фортепіанно-виконавської форми з її стилістичними векторами; за її спостереженням, циклічні параметри музичного тексту є необхідною композиційною та стильовою умовою виконавської творчості, передбачають взаємодію специфічних музичних стилістичних комплексів або груп структурно-семантичних прийомів [7]. З точки зору накопичення жанрових семантичних ознак, безсумнівним розквітом циклічного формотворення відзначена музична творчість доби романтизму, котру (особливо у пізній період) відрізняє специфічна програмна естетична установка, а також зародження тенденції ретроспективизму, зокрема як необарокової, що повертає до образів сюїти XVII – першої половини XVIII століття.

Вже у ренесансно-барокову добу інструментальна сюїта виявилась чутливою до взаємодії з іншими типами циклів, у тому числі програмними вокальними та інструментальними концертно-сонатними. При відносній волі й рівноправності частин сюїти в її основі закладається форма, що володіє глибокою внутрішньою єдністю, котра передається семантичній єдності жанру. Ця єдність з боку образного змісту претендує на відбиття різноманітних типів руху, серед яких первинним постає зовнішній моторний пластичний рух – як рух у часі, втім не умовно-фізичний, а художньо-образно перетворений, наділений новими психологічними якостями. Водночас специфікою сюїтної циклічності можна вважати особливу «анфіладну» логіку розгорнення багаточастинної композиції, у якій фактор часу поступається просторовому. Сутність сюїтної драматургії полягає не у не виявленні причинного зв'язку явищ, як у сонатному циклі, а в узгодженні різних музично-текстових компонентів та приведенні їх до циклічної рівноваги. Барокова та ранньо-класицистична сюїта знайшла розвиток у різних національних школах,

що привело до розширення кола прикладних жанрів, тематизм котрих був включений до циклу – не лише танцювальних, а й нових концертних, загального музично-моторного змісту, п'єс.

Система загальностильових типологічних ознак композиційно-жанрової моделі старовинної сюїти, системність внутрішньої організації особливого типу барокової сюїти, що склалась у період творчості Й. Баха, є вихідним критерієм у підході до розгляду циклічної традиції камерної інструментальної творчості у фортепіанних композиціях першої третини ХХ століття, котрі розвивають деякі стильові ретроспективні риси. Так, для французьких композиторів імпресіоністичного напрямку провідного значення набуває завдання відтворення національної традиції, різноманітного поетизованого відбиття світу в музично-мовній формі, що набуває нових естетичних параметрів [6]. Переосмислення старовинних жанрів у сюїтах імпресіоністів пов'язане з розширенням фактурно-гармонічного середовища, внутрішнім темброво-сенсуалістичним збагненням образу, що відбувається з опорою на оновлену авторську програмність, тобто з перевагою оригінальної авторської ідеї. Так, «Гробниця Куперена» М. Равеля присвячена не стільки великому клавесиністу, скільки стильовій своєрідності французького клавірного мистецтва ХVIII століття, його специфічним хроноартикуляційним настановам. І для наступного покоління французьких майстрів клавесинна сюїта залишається важливим жанрово-стильовим і стилістичним прецедентом, в опорі на який вибудовуються інструментальні цикли у Ф. Пуленка, Ж. Оріка, А. Онегера.

Важливим етапом еволюції та реконструкції циклоутворюючих принципів сюїти – логіки циклізації, у цілому, постає початок ХХ століття. Для А. Шенберга, представника експресіоністського напрямку, жанрова модель сюїти стає, насамперед, взірцем раціональної логіки, нормативних фактурних прийомів організації музичного матеріалу. Інший тип циклізації та вибір музичного матеріалу здійснюють прихильники неокласицизму, у творах котрих традиції барокової сюїти виражені не настільки помітно, часто відсутні інструментальні й танцювальні жанрові елементи, а багаточастинна структура являє собою гібридиза-

цію рис, характерних для різних циклічних жанрових структур (клавірних, ансамблевих, оркестрових). Такими є неокласичні фортепіанні сюїти А. Казелли, Д. Маліпєро, І. Стравінського. У цілому, неокласицизм як стильовий напрям у галузі фортепіанної музики засвоює й розвиває не танцювально-жанрову модель інструментальної сюїти, а *нову дифузійну сюїтну побудову*, котра включається у різні жанрові контексти, навіть оперні та симфонічні. Майже обов'язковою частиною такої нової, умовно названої неокласичною, сюїти є прелюдія, котра відкриває сюїти А. Шенберга, К. Дебюссі, М. Равеля, Ж. Оріка. З нових найменувань та жанрових внутрішніх позицій виокремлюється токато, що досить часто входить до структури новосюїтного циклу. Токато виконує роль фіналу в сюїтах Дебюссі й Равеля; вона є вступною частиною в сюїті оп. 10 Д. Енеску.

Заключні частини сюїтних циклів мають особливі функції, оскільки вони знаменують підсумкові завдання темпоритмічного розвитку на рівні циклічної композиції. Як правило, ці п'єси є найбільш швидкими частинами, що робить композицію сюїти спрямованою до фінальної темпоральної кульмінації. У цілому, переосмислення циклу сюїти у першій третині ХХ ст. стає однією з домінуючих формоутворюючих концепцій новосюїтної багаточастинної форми. У новітніх композиціях відбиті тенденції взаємодії різних типів циклізації, а програмність постає однією з найбільш сталих та авторські вагомих стильових рис. У річищі новітньої сюїтності програмні авторські стильові принципи та умовні неокласичні способи сюїтного письма утворюють єдине русло циклізації.

Одна з характерних програмних моделей циклу, у якому програма й сюїтний принцип набувають нової структурно-сислової єдності – модель музичного каталогу, що у ХХ столітті звичайно пов'язується з творами, у заголовку яких вона безпосередньо заявлена. Це камерно-вокальні цикли «Каталог сільськогосподарських машин» (1919) оп. 56 і «Каталог квітів» (1920) оп. 60 Д. Мійо, фортепіанний «Каталог птахів» (1958) Мессіана. Звертання до «каталогу» і «науково-художній» аспект циклу Мессіана пояснюється орнітологічною діяльністю композитора,

котрий надихався «космічними» пантеїстичними картинами світу в «Екзотичних птахах» і «Пробудженні птахів» [3; 6].

До моменту появи «вокальних каталогів» Д. Мійо в галузі інструментальної музики вже були створені цикли й сюїти А. Казелли, Д. Маліп'єро, О. Респігі, І. Стравінського й інших авторів, у заголовках котрих не було винесене поняття каталогу, але котрі мали каталогоподібну програму або жанрову структуру. Якщо враховувати, що, як і в епоху бароко, дотепність і експеримент стає одним з мотивів творчості композиторів ХХ століття, то цілком можна припустити, що в задумі «Каталогів» містився мотив прямого переліку – опису можливої музично-образної предметності, привертання уваги до речового світу – світу штучних культурних речей, артефактів. Цей мотив багато в чому перегукувався зі своєрідної, іронічно забарвленою фіксацією авторського відношення до специфічної проблематики музичного мовлення.

Еволюційні риси сюїтного циклу у ХХ столітті відображують переродження тональної системи, розхитування основ музичної форми, множинність нестійких стилів і емансипацію індивідуальних авторських манер. У цьому контексті циклічність як компонент програмного задуму здатна поставати музично-образною моделлю світу або музичної культури, що відзначена комунікативною складністю та образним різноманіттям, втім узгодженим на основі магістральної ідеї циклу.

Перерахування однорідних типізованих образів у програмі – характерна риса програмних циклів ХХ століття, яку можна розглядати як принцип, що лежить в основі циклічної мовної логіки. Рядоположення образів відповідає головному логічному принципу циклу, виявляє структуровану програмність як зовнішнє вираження організації форми, тобто таку, що частково переймає на себе смислотворюючі функції. Вона в певній мері прогнозує драматургічний план музичного циклу й типізує сприйняття елементів багаточастинної композиції. Цей фактор поєднує цикли з формально різними структурно-смысловими підставами.

Принцип програмного переосмислення жанрів за ознакою часу їх походження й побутування трактується в сюїтних компо-

зиціях з історико-жанрових позицій. У них романтичні й сучасні жанри набувають характеру «знаків часу» та музично-естетичних орієнтирів, що притаманні певним культурним осередкам, і це сприяє самозростанню значеннєвої сторони твору. Звернення композиторів до національних джерел інструментальної новосюїтної багаточастинності сполучається з узагальненими уявленнями про інструментальний цикл як міжнаціональне та транскультуральне специфічне музичне явище, котре дозволяє відображувати індивідуальні творчі методи; своєрідність і оригінальність кожного твору суміщається з його достатньо очевидною прецедентною основою.

Загальною якістю різноманітних способів циклізації залишається тяжіння до архітектонічної стрункості, структурно-жанрової симетрії, функціональної визначеності частин і замкнутості сюїтних композицій. У цій тенденції проглядається вплив внутрішніх закономірностей сюїтних циклів бахівського типу як взірцевих, квазі-класичних. Найбільш послідовно умовну бахівську сюїтну модель перетворює А. Шенберг у фортепіанній Сюїті ор. 25, котра займає особливе місце в контексті неканонічних циклів. Вона заслуговує на особливу увагу не тільки як один з перших додекафонних творів, але і як композиція, що відображує результат мовно-стилістичного перелому, який привів Шенберга до ідеї додекафонної техніки.

Музично-конструктивні ідеї додекафонного методу, втілені в Сюїті ор. 25, виявилися співзвучними деяким магістральним ідеям часу – розвитку інформаційно-мовної систематики, настановам структурної лінгвістики, методу лінгвістичної редукції філософської проблематики, які обговорювалися учасниками Віденського логічного кружка. Цей твір сфокусував експеримент автора та визначив опорну композиційну модель циклу в актуальному для часу стильовому та технологічному аспектах. Шенберг перетворює і переосмислює у ньому низку структурно-композиційних ознак, що йдуть від жанрово-стильової моделі сюїти Й. Баха.

У трактуванні жанрової структури сюїти Шенберг йде шляхом комбінації німецьких барокових та пізньоромантичних

традицій; у послідовність старовинних танців XVII–XVIII століть включене Інтермецо.

Цикл написаний між 1921 і 1923 роками; його основна тема-серія складається зі звуків E–F–G–D \flat –G \flat –E \flat –A \flat –D–B–C–A–B \flat . (Був вперше виконаний учнем Шенберга Е. Штейєрманом у Відні 25 лютого 1924 року). В даній композиції Шенберг вперше застосував техніку транспозиції та інверсії серії, а також ракоходної імітації. Цикл складається з шести частин, серед яких Präludium (Прелюдия), Gavotte (Гавот), що включає монограму B–A–C–H, Musette (Мюзет), Intermezzo (Інтермецо), Menuet et trio (Менуэт и трио), Gigue (Жига).

Унікальність трактування серії Шенбергом у Сюїті ор. 25 полягає в цілеспрямованій імітації особливостей тональних і інтонаційних зв'язків, принципів формоутворення старовинної сюїти. Цей твір є єдиним у своєму роді у творчості композитора відносно тематичної концентрації та образного навантаження інтонаційних конфігурацій. Імітація специфіки тональних і інтонаційних зв'язків, принципів формоутворення сюїти доби бароко – просвітництва визначає основні складові серійного розвитку в Сюїті ор. 25. Серія в сюїті виявляється еквівалентом тональної єдності частин, джерелом тематизму; нарешті, на основі серійної організації проступають і особливості формоутворення. Цементуючому значенню єдиної тональної сфери, усередині якої розгортався художній світ бахівської сюїти, Шенберг протиставляє сталість абсолютної висотності звукового поля інтегрованої музичної тканини, що створює особливу цілісність циклічної побудови.

Конструктивна специфіка музичної тканини сюїти розрахована на слухове сприйняття й на створення максимального в умовах додекафонної техніки відчуття сталості звукової атмосфери. Це досягається системою технологічних обмежень в «роботі» з серією, спрямованих на її інтонаційну концентрацію, на збереження абсолютної висотності інтонаційного рельєфу в модифікаціях серійного матеріалу. Збереження конструктивних принципів барокової стильової моделі, що виявилось в трактуванні жанрової структури Сюїти ор. 25, утворює

основу її творчої інтерпретації. Прагнення до створення цілісної розгорнутої композиції спрямувало увагу композитора до повного, детального осмислення й творчого відтворення типологізованих особливостей «механізму» внутрішнього об'єднання поліжанрової структури барокової сюїти. Її інтонаційна єдність забезпечена серією як джерелом музичного розвитку; Шенберг, обравши основою свого твору жанрову модель далекого минулого, переосмислив її з позицій митця ХХ століття. Дана серія органічно включається до циклічної структури його музичної мови. Образно-драматургічна сторона серійної моделі (що входить до типологічних ознак жанру) своєрідно переломлюється крізь призму експресіоністського світосприйняття. Спектр цього переломлення включає й гротескну деформацію танцювальної пластики, що надає вигадливого, ірреального характеру образному ладу жанрових п'єс, і найтонші психологічні нюанси суб'єктивного авторського світу. З цього погляду, історико-стильова модель є для композитора особливою формою самовираження. Наявність у даній сюїтній моделі ознак різностильових асоціацій у комбінації з їх авторською інтерпретацією, вносить до музичної концепції риси особливо структурованого діалогу. Ієрархічний механізм утворення звукового складу додекафонного твору апелює до сфери традиційного музичного синтаксису й, відповідно, до сфери специфічної музичної семантики. Відтак додекафонія в Сюїті Шенберга апелює до жанрів і форм, що склалися в традиційній тонально-ладовій системі мислення.

Серійний принцип за своєю сутністю не є тотожним механізму однотонального буття сюїти. Але він орієнтований на здійснення тих самих функцій, тому на аперцептивно-асоціативному рівні серійне письмо може бути порівнюваним з однотональним композиційним об'єднанням номерів сюїти.

У цілому, циклоутворення в Сюїті ор. 25 спрямоване від найменших елементів музичної мови до «проростання» вищих смислових рівнів. Композиційна симетрія цих рівнів обумовлює впорядкування структурних елементів музичної мови з семантичної, жанрової та історико-стильової позицій. Ієрархічне ускладнення змісту веде до утворення оновленої та авторські

запрограмованої з боку мовних засобів *концептуальної циклічної форми*. У культурно-стильовому контексті, до якого належить цей твір, класична тональна система постає певною «віссю» симетрії в розвитку музичного мистецтва, а інноваційна сюїтна творчість мислиться як рух до нової централізованої єдності.

Таким чином, підпорядкування історичної моделі (вихідного жанрового прецеденту) інструментальної сюїти сучасному художньому мисленню, особливостям індивідуального композиторського стильового мислення зумовлює появу композицій, що мають різні за складом та ступенем новизни циклічні побудови. Це багато в чому обумовлене специфікою комбінації в композиторській інтерпретації традиційних ознак моделі й нових логічних засобів, породжених тенденціями часу й творчою індивідуальністю композитора. Асиміляція різних стильових тенденцій у мистецтві ХХ століття вносить нове слово до художнього змісту, драматургії, тематизму, форми та внутрішньої організації нової сюїти. Особливості інтерпретації жанрової моделі минулого ведуть до появи циклів, що володіють якісно новою структурною організацією, котра є особливим щаблем розвитку традицій, особливим етапом еволюції не лише жанру, а й загальномузичної логіки циклоутворення.

Широкий погляд на добу бароко дозволяє побачити у ній деяку історичну творчу константу, яка може періодично виникати в історії в переломно-перехідні епохи й циклічно повторюватися – таким чином *в самій історії сюїтного циклу виникає часова й змістова циклічність*. Глибинна подібність початку ХХ століття й доби бароко надає додаткового обґрунтування подібності процесів еволюції музичного мистецтва даних історичних періодів. Для мистецтва переломних епох характерно загострене почуття новизни, але не меншу гостроту здобуває й проблема традицій, оскільки у такі періоди актуалізується прагнення відчути взаємозв'язок минулого з сьогоденням.

Враховуючи причини звернення до жанру старовинної сюїти й специфіку її інтерпретації в сучасній фортепіанній музиці, можна намітити особливості співвідношення цієї ретроспективної, водночас інноваційної, творчої тенденції з неокласицизмом як стильовим напрямком, що засвоює жанрові моделі попе-

редніх епох, асимілює риси і бароко, і класицизму. Від мистецтва бароко йдуть підвищені почуттєва експресія та динамізм, інтерес до усіх форм руху, втілюваного музичним звучанням; від класицизму приходять інтелектуальна рівновага, тяжіння до порядку та «правильності», що стає синонімом краси й гармонії. В основі музичної поетики доби неокласицизму (неокласики), що зберігає свій творчий потенціал і сьогодні, переважає установка на відродження загублених засад цілісності світовідчуження, раціональності й доцільності. Крізь цю призму неокласицизм вибірково сприймає естетичні якості класицизму, бароко, ренесансу та деяких інших епох, стилів минулого, що робить жанрову модель сюїти однією з найбільш пріоритетних у сучасній композиторській та музично-виконавській практиці.

Наукова новизна статті виявляється в розширенні жанрово-семантичного підходу до явища сюїтності, котре набуває наскрізного значення та постійної еволюції у контексті музично-історичного процесу, зокрема у поєднанні критеріїв сюїтності та циклічності й вивченні їх взаємозалежності. Відкривається стильова підоснова розвитку не лише сюїтної композиції, а й логіки циклоутворенні, розкривається збиральна художньо-образна та конструктивна місія сюїтного жанру у сукупності його провідних історичних моделей (жанрово-композиційних прецедентів), доводиться універсальна системна логіка циклічності як провідного музично-композиційного принципу, часо-просторового художнього чинника.

Висновки. Матеріал даної статті дозволяє засвідчувати, що логіка сюїтного формотворення відображає провідні історичні потреби автономного музичного мислення, а жанр інструментальної сюїти володіє особливою художньою предметністю, котра привертає до нього увагу від доби бароко до сьогодні. Сюїтна композиція придбає різні жанрові модифікації, водночас має яскраво виражену прецедентність, тобто тенденцію повертатися до минулого досвіду, до попередньо визначених конструктивних та семантичних настанов. Таким чином вона накопичує принципи циклізації та затверджує специфічну циклічну природу музичної форми та музичного змісту у їх невідмінній єдності.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. М.: Музыка, 1978. 336 с.
2. Бобровский В. Циклические формы. Сюита. Сонатный цикл // Книга о музыке. М.: Сов. композитор, 1975. С. 293–309.
3. Екимовский В. Оливье Мессиаен: Жизнь и творчество. М.: Сов. композитор, 1987. 301 с.
4. Ілечко М. П. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід. Дис. ... канд. мистецтв.; спец: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 217 с.
5. Кашкадамова Н. Виконання музики на клавішно-струнних інструментах навч. посібник. Київ: Освіта України, 2010. 416 с.
6. Лі Цзіюй. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дис. ... докт. філософії. Одеса, 2024. 204 с.
7. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
8. Ма Сінсін. Текстологічні засади виконавської інтерпретації у фортепіанній творчості (від стилістичного змісту до семантичної типології). Дис. ... канд. мистецтв.; спец.: 17.00.03 – музичне мистецтво. Одеса, 2018. 187 с.
9. Назайкинский Е. Логика строения музыкальной композиции. М., 1982. 319 с.
10. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації : дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / ОНМА ім. А.В. Неждановой. Одеса, 2012. 239 с.
11. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 244 с.
12. Холопова В. Формы музыкальных произведений : учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
13. Samuel C. Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Fondation SAGEM, 1981. 173 p.

REFERENCES

1. Bobrovsky, V. (1978). Functional foundations of musical form. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Bobrovsky, V. (1975). Cyclic forms. Suite. Sonata cycle / V. Bobrovsky // Book on music. M.: Sov. composer P. 293-309 [in Russian].
3. Ekimovsky, V. (1987). Olivier Messiaen: Life and work. Moscow: Sov. composer [in Russian].
4. Ilchko, M. (2018). The Ukrainian piano suite as a subject of musicological discourse: a historiological approach. Diss. ... candidate arts.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].
5. Kashkadamova, N. (2010). Performance of music on keyboard and string instruments. manual. Kyiv: Education of Ukraine [in Ukrainian].
6. Li, Jiyu. (2024). European piano tradition as a historical and logical-semantic basis of modern pianism. Diss. ... Dr. philosophy Odesa [in Ukrainian].

7. Lobanova, M. (1990). Musical style and genre: history and modernity. M. [in Russian].
8. Ma, Xingxing. (2018). Textological principles of performance interpretation in piano creativity (from stylistic content to semantic typology). Diss. ... candidate arts.; special: 17.00.03 – musical art. Odesa [in Ukrainian].
9. Nazaikinsky, E. (1982). The Logic of the Structure of Musical Composition. Moscow [in Russian].
10. Pototska, O. (2012). Stylistic typology of piano-performance interpretation: thesis... Ph.D. art studies: 17.00.03 / ONMA named after A. V. Nezhdanova Odesa [in Ukrainian].
11. Samoylenko, A. (2002). Musicology and Methodology of Humanitarian Knowledge. The Problem of Dialogue. Odessa: Astroprint [in Russian].
12. Kholopova, V. (1999). Forms of Musical Works: A Textbook. St. Petersburg: Lan [in Russian].
13. Samuel, C. (1981). Entretiens avec Olivier Messiaen. Paris: Fondation SAGEM [in English].