

Сумський державний педагогічний університет імені А.С.Макаренка

Навчально-науковий інститут культури і мистецтв

Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

Носик Ганна Валентинівна

**БАРОКОВА ТАНЦЮВАЛЬНА СЮІТА: ЕТАПИ СТАНОВЛЕННЯ ТА
ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ**


Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота

на здобуття освітнього ступеню магістра

Науковий керівник

 О. В. Єременко,
доктор педагогічних наук, професор,
професор кафедри хореографії та
музично-інструментального виконавства
«04» грудня 2020 року

Виконавець

 Носик Г. В.
«04» грудня 2020 року

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СЮЇТИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ.....	6
1.1. Жанр танцювальної сюїти в наукових дослідження.....	6
1.2. Становлення жанру сюїти (на прикладах творів старовинних композиторів).....	9
1.3. Структурні особливості старовинної сюїти.....	17
Висновки до розділу 1.....	19
РОЗДІЛ 2 . РОЗВИТОК БАРОКОВОЇ СЮЇТИ НА ПРИКЛАДАХ АНГЛІЙСЬКИХ ТА ФРАНЦУЗЬКИХ СЮЇТ Й.С.БАХА.....	21
2.1. Сюїтний цикл в епоху бароко.....	21
2.2. Англійські сюїти: історія виникнення, структурні особливості.....	27
2.3. Французькі сюїти: історичний аспект та структурна специфіка.....	31
Висновки до розділу 2.....	38
РОЗДІЛ 3. АНАЛІЗ ФРАНЦУЗЬКОЇ СЮЇТИ БАХА №3 h moll.....	39
3.1 Художньо-технічні особливості сюїти.....	39
3.2 Сюїта у виконавських інтерпретаціях Áндраша Шиффа і Андрія Гаврилова.....	42
Висновки до розділу 3.....	54
ВИСНОВКИ.....	55
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	59
ДОДАТКИ.....	64

ВСТУП

Актуальність дослідження – інструментальна музика епохи бароко, що нині часто виконується і викликає інтерес у мистецтвознавців, музикантів і слухачів вражає розмаїттям жанрів, форм та інструментальних ансамблів. У репертуарі сучасних виконавців важливе місце посідає сюїта, в основу якої покладено старовинні танці. Це один з різновидів багаточастинних форм інструментальної музики. Сюїта дає неабиякий вплив іншим жанрам, таким як соната та концерт. А також впливає на загальний розвиток подальшої музики. В наш час дуже багато виконавців звертаються до жанру сюїти, зокрема англійських та французьких сюїт Й.С. Баха. Сюїти є важливою складовою поліфонічного репертуару учнів музичних шкіл, училищ, консерваторій, а також світових виконавців, тому етапи становлення, жанрові особливості та виконавські принципи є актуальними на сьогоднішній день. Дане дослідження допоможе краще зрозуміти специфіку музики епохи бароко, значення та філософський задум, який закладено в сюїту та розкриє деякі виконавські аспекти для створення власних інтерпретацій виконавцями.

Мета дослідження – розкрити етапи становлення та жанрові особливості барокової танцювальної сюїти.

Відповідно до сформульованої мети у роботі вирішуватимуться наступні **завдання**:

1. розкрити стан розробленості проблеми в наукових дослідженнях;
2. висвітлити історію формування, структурні особливості англійських та французьких сюїт Й.С. Баха як взірців барокової музики;
3. розглянути жанрово-стильові та художньо-драматургічні риси французької сюїти Й.С. Баха b-moll №3;
4. здійснити цілісний виконавсько-інтерпретаційний порівняльний аналіз Французької сюїти №3 h-moll Й.С.Баха у виконаннях Андраша Шиффа та Андрія Гаврилова.

Об'єкт дослідження – барокова танцювальна сюїта

Предмет дослідження – етапи становлення та жанрові особливості барокової танцювальної сюїти.

Матеріал дослідження – Французька сюїта №3 h-moll Й.С.Баха

Елементи наукової новизни полягають у спробі комплексного жанрово-стильового аналізу Французької сюїти №3 h-moll Й.С.Баха в різних музичних аспектах та розгорнутого порівняльного виконавсько-інтерпретаційного аналізу означеної сюїти у виконаннях Андраша Шиффа та Андрія Гаврилова.

Методи дослідження:

- *Аналітичний* – для осмислення наукових понять та систематизації наукових джерел по темі дослідження;
- *Культурологічний* – для з'ясування поняття сюїти, як жанру і її еволюції в історії фортепіанної музики;
- *Типологічний* – для осмислення типологічних рис музики бароко і вияв особливостей фортепіанного стилю Й.С. Баха;
- *Історико-біографічний* – для осмислення творчого періоду та часу написання Й.С.Бахом Французьких та Англійських сюїт.
- *Музикознавчий* – для аналізу жанрово-стильових рис фортепіанної сюїти та її виконавсько-інтерпретаційної проблематики ;
- *Комплексний* – для узагальнення чинників та аспектів досліджуваних артефактів;
- *Аналіз* – для розщеплення циклів сюїт та сюїти , як самостійного твору на окремі властивості та відношення;
- *Синтез* – для поєднання різних елементів, властивостей сюїти в одне ціле;
- *Індукція* – для логічного висновку від часткового до загального;
- *Дедуція* – для логічного висновку від загальних суджень до часткових висновків;
- *Системний метод* – для побудови системи зв'язків , елементів та складових клавірних сюїт Й.С.Баха.

- *Узагальнення* (мисленнєвий перехід від емпіричного аналізу окремих сюїт на вищий рівень абстракції шляхом виокремлення спільних ознак в розглянутих сюїтах);
- *Слухання* – вивчення аудіозаписів Андраша Шиффа та Андрія Гаврилова;
- *Порівняння*- знаходження спільних та різних рис в інтерпретаціях виконавців сюїти.

Практичне значення результатів полягає в тому, що основні положення роботи можуть бути використані в навчальних курсах «Історія музики» , «Історія виконавства» , «Виконавська інтерпретація», а також на практичних заняттях з фаху «фортепіано».

Апробація результатів дослідження. Результати кваліфікаційної роботи були представлені та обговорені на студентській науковій конференції «Дні науки-2020» (Суми, 22 жовтня, 2020 р.)

Публікації. Основні положення , результати та висновки кваліфікаційного дослідження відображено у 2 наукових публікаціях:

1. Барокова танцювальна сюїта : етапи становлення та жанрові особливості// Мистецькі пошуки: збірник наукових праць : випуск 3 (12).- Суми: ФОП Цьома С.П., 2020.- с.232-237
2. Тези: Сюїтний цикл в епоху бароко // Дні науки: наукове видання, матеріали студентської наукової онлайн-конференції.- Суми: ФПО Цьома С.П., 2020р.-с.132-134

Структура та обсяг роботи. Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного з них, загальних висновків, списку використаних джерел і додатків. Загальний обсяг становить 70 сторінок, з них основного тексту – 64 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ТАНЦЮВАЛЬНОЇ СЮЇТИ: ТЕОРЕТИЧНИЙ АСПЕКТ

1.1. Жанр танцювальної сюїти в наукових дослідженнях.

Жанр сюїти – залишається популярним серед композиторів, виконавців та теоретиків і до нашого часу. Питань історії та теорії жанру торкаються Ю. Неклюдов [38], І. Манукян [33], Д. Фуллер, М. Друскін [16] та багато інших.

Сюїта – твір циклічної форми, що за своєю популярністю та за своїм значенням у світовій академічній музиці стоїть на рівні поряд із визначними жанрами – сонатою, концертом та симфонією.

Науковці проявляли інтерес до вивчення жанру сюїти починаючи з XVI ст. Багато відомих наукових праць, які частково або повністю торкалися теми жанру сюїти направлені в основному на минуле жанру. В історичній праці М. Друскіна «Клавирная музыка» [16] можна знайти детальні дослідження сфери танцювальної музики XVI–XVII ст., науковець відстежує у своїй праці цікавий процес розвитку побутового танцю та його переродження в танець-образ, це відбувається коли «побутові прообрази – ці об'єктивні реальні даності – опоетизовуються, переломлюються крізь призму життєвого сприйняття художника» [16, с. 22–23], а схема танцювальних рухів відходить на другий план.

Музикознавець М. Арановський запевняє, що форма старовинної сюїти містить «генетичний код жанру, і виконання закладених у ній умов забезпечує відтворення жанру в новому тексті» [2, с. 38].

Музикознавець Т. Попова у своїй праці «Музыкальные формы и жанры» (1954) [46], досліджуючи метро-ритмічні і темпові ознаки танців сюїти, зазначає, що номери барокової сюїти будуються на поступовому пришвидшенні темпу і руху, а у сарабанді, яка знаходилася в середині циклу, простежується заповільнення. Т. Попова говорить про те, що починаючи з другої половини XVIII століття, сюїта поступається своїм місцем провідного жанру музичної творчості – сонаті і симфонії. Сюїта мала великий вплив на ці жанри, наприклад, введення менуету в сонату і симфонію, танцювальний ритм в

фіналах тощо). У дослідженні Б. Яворського «Сюиты Баха для клавира» (1947) зповна розкривається сутність барокового жанру [62, с.53]. Він зазначає, що у композиторів доби бароко простежуються різноманітні «авторські» підходи, які сформували процес типізації структури барокової сюїти.

Бах додав вступні п'єси до чотирьох основних танців у більшість своїх сюїт, а також додав інші танці (які в основному розташовуються між сарабандою та жигою). Цей принцип був застосований композиторами в німецьких сюїтах другої половини XVII ст., його можна простежити в творчості Й. Я. Фробергера, Й. Кунау та Д. Беккера.

Т. Кюрегян у своєму сучасному дослідженні «Форма в музыке XVII–XX в.в.» (1998) представляє розуміння сюїтного циклу в своїй чіткій послідовності чотирьох основних танців – принцип побудови барокової сюїти [28]. В праці авторка акцентує увагу на парному об'єднанні танців (алеманда з курантою, сарабанда з жигою), що «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» [28, с. 189]. Т. Кюрегян відмічає, що компонування частин у сюїті достатньо вільне (це є основним принципом формотворення циклу), але не дивлячись на цю свободу, деякі з номерів циклу мають особливі функції, такі, як роль ліричного центру (сарабанда), або роль швидкого фіналу (обов'язково жига). Розглядаючи жанрово-історичний аспект сюїтного циклу XIX–XX ст., І. Способін [50, с. 352] підкреслює, що «нова сюїта» принципово відрізняється від старовинної сюїти. Прослідковується зменшення ролі танців як основної складової сюїти, є не обов'язковою збереження однієї тональності у номерах (одна тональність можлива тільки в крайніх розділах сюїти, на зразок сонатного циклу). Музикознавець Л. Мазель став першим, хто застосував поняття «нова сюїта» [32, с.428]. Сучасний російський мистецтвознавець Ю. Бочаров у своїх статтях «О сюитах «правильных» и «неправильных» (2008) [9] та «Барочная сюита: знакомая и незнакомая» (2013) [8] міркує над визначенням поняття сюїтного

циклу. Він вважає, що сюїта-найважливіший жанр професійної музики останніх чотирьох століть в європейській традиції. Дослідник наголошує, що словники та музичні енциклопедії не дають повного визначення сюїті. Він вважає, що поняття циклу дуже широке і його неможливо вкласти в традиційні рамки музикознавства. Л.Мазель говорить про сюїту не обмежуючись характеристикою побудови та танцями, що об'єднані єдиним творчим задумом та єдиною тональністю. Він наводить велику кількість прикладів, коли сюїта відходить від основної звичної будови. Коли у кінці XIX ст. у Західній Європі у композиторів відновлювався інтерес до сюїти, те ж саме відбувалося і в українській музиці. В. Клин у своїй фундаментальній праці «Українська радянська фортепіанна музика» (1980) [21] класифікує жанри та досліджує еволюцію фортепіанної творчості композиторів України у XIX-XX ст.

Український мистецтвознавець Сергій Шип у своєму навчальному посібнику «Музична форма від звуку до стилю»(1998) [61] торкається теми виникнення та становлення сюїтного циклу та старовинної танцювальної сюїти, а також теми програмної сюїти, що виникає на основі поєднання принципу класичного сонатно-симфонічного циклу та принципу сюїтно-циклічної композиції. Він говорить про те, що циклічні форми беруть свій початок від варіаційних та варіантних композицій народної музики, передусім танцювальної. У фольклорі багатьох народів є традиція парного об'єднання танців, що є контрастними один з одним за швидкістю й характером руху, за тактовим розміром і ритмічною формулою: італійські «пасамеццо» і «сальтарела», іспанські «павана» і «гальярда». Аналогічна жанрова пара – «гопак» і «козачок»- є основою українського гуцульського інструментального циклу.

1.2. Становлення жанру сюїти (на прикладах творів старовинних композиторів)

Жанр інструментальної старовинної сюїти від свого початку був щільно пов'язаний з танцем. Старовинні сюїти відомі світу ще з 15 століття, тоді сюїти писалися для лютні. Сюїта видозмінювалася, набувала нових рис і розвитку, до

XVII остаточно була сформована як жанр, що представляв собою цикл із декількох рівних між собою частин. Прообразом такого циклу були серії танців, що виконувалися різними інструментами для супроводження різноманітних церемоній та придворних процесій. Сюїта (з фр. Suite – «ряд», «послідовність», «чергування») – ряд відносно самостійних інструментальних п'єс, що як цілісний твір виконуються одна за одною. Термін «сюїта» був уведений французькими композиторами у другій пол. 17 століття. Сюїту складають, як правило, декілька контрастуючих між собою частин, що об'єднані спільним художнім змістом. Частини сюїтного циклу розрізняють між собою в основному за критеріями характеру, музичного розміру, ритму чи темпу. Мотивна спорідненість або тональна єдність можуть пов'язувати окремі частини в сюїті. Створення єдиної цільної композиції в основі якої лежить чергування контрастних між собою частин є головним принципом формоутворення сюїтного циклу.

Історія сюїти, як самостійного інструментального жанру, бере свій початок в далеку епоху Відродження, і необхідно зауважити, що її поява пов'язана з розвитком в той період мистецтвом хореографії. У ті перехідні часи відбувалося помітне розшарування суспільства, яке відчутно проявлялося не тільки в матеріальному становищі, але і в культурі поведінці і рівні освіти. Дана відмінність стала проявлятися і в танцях, які раніше не мали класової різниці, але потім розділилися на традиційні, тобто народжені в народі і придворні - постановочні, що дозволяли багатіям продемонструвати свій високий статус. Поступово зароджувалася хореографія, яка допомагала дамам і кавалерам опановувати умінням вишукано і благородно рухатися.

У Франції в XVI столітті на святах і балах було заведено парно поєднувати який-небудь величний танець, приміром, «павану» або «пассамеццо» і більш рухливу «гальярду» або «сальтареллу». Оскільки мистецтво танцю завжди нерозривно пов'язано з музикою, призначення якої в даному випадку було лише практичним, композитори, звичайно ж, створювали до них музику. Для подібних двочастинних послідовностей повільного і

швидкого танців, складався схожий мелодичний матеріал, який потім ритмічно перетворювався, наприклад плавна «павана» писалася в дводольному розмірі, а жвава «гальярда» - в тридольному.

У другій половині XVI століття француз Ест'єнн дю Тертр опублікував такий парний танець і вперше назвав його «сюїтою». Трохи пізніше до «павани» і «гальярди» композитори стали додавати третій, а потім і четвертий танець, тим самим перетворюючи цикл в чотиричастинний. На початку наступного століття це музичне нововведення проникло в Німеччину, Італію і Англію. Проте в тих країнах композитори спочатку не сковували себе суворими рамками, а тому включали і вільно варіювали в «сюїті», найрізноманітніші національні танцювальні композиції, які вони творчо переробляли.

Необхідно зазначити у той же час танцювальний цикл поступово втрачав своє побутове призначення і перероджувався в інструментальний твір для музикування. Інтенсивно розвиваючись, «сюїта» до середини XVII століття була остаточно змодельована в творчості німецького композитора Йоганна Фробергера. Його чотиричастинний цикл, згодом визнаний класичним, був сформований із контрастних за характером, ритмом і темпом танців: алеманди, куранти, сарабанди і жиги, що слідували один за одним в певному порядку. Ці п'єси об'єднувало лише те, що всі вони були написані в одній тональності.

Вся композиція починалася з «Алеманди» – чотиридольного танцю в помірному темпі, часто викладеного в поліфонічному стилі. Наступний танець – рухлива тридольна «Куранта», за нею – тридольна скорботна «Сарабанда» і завершувався цикл тридольної фуговою стрімкою «Жигою». З часом композитори, розвиваючи форму сюїти, стали включати в цикл і інші танці, наприклад, менует, пассакалію, гавот, чакону, екосез, ригодон та бурре, а крім того навіть п'єси, які до танцювального мистецтва жодного стосунку не мали: прелюдію, арію, токату.

Класична інструментальна сюїта складається з алеманди, куранти, сарабанди, жиги. Могли включатися – бурре, менует, арія. Всі танці мають яскраві характерні особливості.

Алеманда – німецький танець-хода лицарів, розмір 4/4. Відкривала святкування при дворах знатних сеньйорів. Алеманда звучала, коли представляли гостей на балу, називаючи їх титули та прізвища. Гості віталися з господарями і один з одним, схиляючись в реверанси. Гостей проводили через всі кімнати розкішного палацу. Під звуки алеманди гості йшли парами, роздивляючись вишуканий палац та багате оздоблення кімнат. Щоб люди мали змогу приготуватися до танцю та вступити вчасно, в алеманді був затакт. Цей танець має неспішний темп та рівномірний ритм чвертями. Далі за алемандою слідувала куранта – франко-італійський танець, розмір якої 3/4. Темп куранти був швидше. Як говорилося вище, сюїта розвивається у пришвидшенні наступних частин. Куранті був притаманний жвавий рух восьмими. Це був сольний-парний танець. Що стосується танцювальних рухів, то це були кругові обертання танцювальної пари. Куранта була контрастом алеманді і ставилася з нею в пару.

Сарабанда (іспанський танець) – священний танець-хода, що звучав на обряді поховання. Люди ходили навколо тіла померлого. Обряд включав в себе прощання з померлою людиною та поховання покійного. Такий колоподібний рух відобразився на побудові сарабанди, в якій можна простежити періодичне повернення до початкової мелодичної формули. Розмір сарабанди – 3/4, танець повільного темпу, притаманні зупинки на другу частину тактів. За рахунок таких зупинок була підкреслена скорботність, ускладненість руху, сумні почуття. Згодом сарабанда видозмінювалася і стала парадним ходом.

Закінчувала сюїтний цикл жига – спочатку це був англійський матроський танець, дуже швидкого темпу, рухливий, часто застосовувався пунктирний ритм, притаманні стрибки. Танцювали жигу в супроводі віолі. Іноді в сюїті можна спостерігати, як між сарабандою і жигом вводили і інші танці, цю групу танців називали інтермеццо. Через ці танці здійснювався перехід від найповільнішого танцю (3 частини) до найшвидшого танцю – жиги. Серед таких танців міг бути менует (французький танець за походженням з поклонами і реверансами), гавот (розміром 2/4), арія (співуча п'єса, що

виконувалася під акомпанемент дерев'яних інструментів) або могло бути бурре (французький танець дроворубів). На початку сюїти іноді була прелюдія (*praeludus* – в перекл. – перед грою).

Для сюїти характерні картинна зображальність, тісний зв'язок з піснею і танцем. Нерідко сюїти складаються з музики, написаної для балетів, опер, театральних постановок, існують також два особливих види сюїти - вокальна і хорова.

Сюїта як жанр розвивалася під впливом опери і балету. У ній з'являлися нові танці і пісенні частини в дусі арії; виникають сюїти, що складаються з оркестрових фрагментів музично-театральних творів. Важливим елементом сюїти стала французька увертюра - вступна частина, що складається з повільного урочистого початку і швидкого фігурованого заключення. У деяких випадках термін «увертюра» замінював термін «сюїта» в заголовках творів; іншими синонімами стали терміни «ордер» («порядок») у Ф. Куперена і «сюїта» у Й.С. Баха.

Сюїтному циклу, порівняно з сонатою і симфонією, властива самостійність частин, і вона не настільки сильно підпорядковується структурі циклу (тобто кількість частин, їх порядок, характер, співвідношення один з одним можуть відрізнятися в найширших межах). Сюїті властивий більш безпосередній зв'язок з жанрами пісні та танцю, а також прослідковується збереження у деяких або всіх частинах єдиної тональності, на відміну від сонати або симфонії.

Сюїта є достатньо стародавнім циклом, її коріння йде в глибоку давнину східних країн. Там в основі сюїти лежало зіставлення пружного, живого танцю (тридольного розміру, зазвичай непарного) та танцю-ходи повільного темпу та парного розміру. Трохи пізніше, у процесі розвитку циклу, виникає середньовічна арабська *nauba* (музична форма достатньо великих розмірів, в яку входить декілька тематично пов'язаних між собою частин), також виникають поширені у народів Середньої Азії та Близького Сходу, багаточастинні форми. Традиція поєднувати різноманітні бранлі у сюїтах

виникає в XVI ст. у Франції. В середині XVI ст. з'являється пара танців – павана (плавний, величний танець, розміром 2/4) і гальярда (танець зі стрибками на 3/4, достатньо рухливого характеру). Появу цих двох танців іменують справжнім народженням в західноєвропейській музиці жанру сюїти.

Розквіт клавірної сюїти, як жанру відбувається в добу бароко. Назва «сюїта» вперше з'являється наприкінці XVII ст. у майстрів лютневої гри у Франції. В Італії застосовувалась назва – «партіта», що означала послідовність танцювальних п'єс різного характеру.

Чотири різнохарактерні танці складали основу класичній танцювальній сюїті у XVII – XVIII століттях. Стійкою загальновідомою формулою сюїти є зіставлення повільної та швидкої моторики руху, а також чергування сольних та колективних танців. Першою у сюїтному циклі зазвичай була алеманда – це німецький танець чотиридольного розміру, що характеризувався величавою, неспішною ходою. В протиставленні алеманді другою виступала французька куранта-достатньо жвавий танець тридольного розміру.

Далі темповий і ритмічний контраст загострювався. Третім танцем слідувала сарабанда – найповільніший, плавний іспанський танець непарного розміру. Часто вона нагадувала траурний марш. Інколи сюїту завершувала пассакалія з варіаціями, але в основному заключною частиною сюїтного циклу була жига – англійський стрімкий танець непарного розміру. Таким чином сюїта будувалася на поступовому прискоренні темпу з деяким заповільненням руху в середині циклу.

У такому вигляді німецький композитор Йоганн Якоб Фробергер (1616-1667) утвердив в своїй творчості жанр сюїти в першій половині XVII століття.

Німецький композитор Й.Я.Фробергер створив модель інструментальної танцювальної сюїти: алеманда в помірному темпі і дводольному розмірі – вишукана куранта – Жига – розмірена сарабанда.

Історично першою була старовинна танцювальна сюїта, яка писалася для одного інструменту або оркестру. Спочатку в ній було два танці: велична павана і швидка гальярда. Їх грали одну за одною – так виникли перші зразки

старовинної інструментальної сюїти, що отримала найбільше поширення в 2-й половині XVII ст. – 1-й половині XVIII ст. У своєму класичному вигляді вона утвердилася в творчості австрійського композитора І. Я. Фробергера. Її основу склали чотири різнохарактерних танці: алеманда, куранта, сарабанда, жига. Поступово композитори стали включати в сюїту та інші танці, причому вибір їх вільно варіювався. Це могли б бути: менует, пасакалія, полонез, чакона, ригодон і ін. Іноді в сюїту вводилися і нетанцювальні п'єси – арії, прелюдії, увертюри, токати. Таким чином, загальне число номерів в сюїті не регламентувалося. Тим більшу роль набували засоби, які б поєднували окремі п'єси в єдиний цикл, наприклад контрасти темпу, метри, ритму.

В основному жанрові моделі Й. Я. Фробергера відрізняються від французьких моделей, вони володіють більшою самостійністю і мисляться як єдине ціле, на це також вказує обмежена кількість танців.

Французька клавірна школа XVII – XVIII століть приймала інший напрямок розвитку сюїти. Школа французьких клавесиністів, в яку входили Л. Маршан, Ф. Даженкур, Л.-К. Дакен, Ж. Ф. Дандре, Луї Куперен, зверталася до програмного і також до танцювального жанру. Сюїти французьких клавесиністів будувалися більш вільно, на відміну від німецької школи, де сюїта складалася тільки з танцювальних номерів. Вони рідко дотримувалися стандартної послідовності танців (алеманда – куранта – сарабанда – жига). Перевагою сюїт французьких композиторів XVIII століття є програмність. Це були музичні жанрово-пейзажні замальовки (20 і більше п'єс у сюїті).

Вершина клавесинної школи Франції – це творчість Франсуа Куперена, програмна різновидність сюїтного жанру в його клавірних сюїтах досягає піку. Видатний композитор Франсуа Куперен (1668 – 1733) створював великі цикли інструментальних мініатюр, які рідко були пов'язані танцювальною основою.

Вони містили контрастні побутові картини («Молотобійці», «Женці»), чуйні, виразні жіночі портрети-характеристики («Сестра Моніка», «Ніжна Нанетта»). Жанрові картинки також створював у своїх клавірних танцювальних

сюїтах ще один видатний композитор Ж. Ф. Рамо (1683 – 1764). Його твори: «Курка», «Відліт птахів», «Селянка», «Пряха».

Справжня вершина розвитку жанру була досягнута в творчості Й.С. Баха. Композитор наповнює музику своїх численних сюїт (клавірних, скрипкових, віолончельних, оркестрових) таким проникливим почуттям, робить ці п'єси настільки різноманітними і глибокими за настроєм, організовує їх в таке струнке ціле, що переосмислює жанр, відкриває нові виразні можливості, укладені в простих танцювальних формах, а також в самій основі сюїтного циклу.

Не можна не зазначити, що велика кількість сюїт була створена двома великими композиторами другої половини XVII століття – Г. Генделем (1685 – 1759) (17 клавірних сюїт) та Й. С. Бахом (1685 – 1750) (багато партій для клавіру, віолончелі і скрипки соло, англійські та французькі сюїти). Сюїта займає важливе місце серед жанрів клавірної музики. Драматургія зіставлення, координаційний тип зв'язку багаточастинної рухомої структури являється систематизацією типологічно-стильових ознак в жанрі старовинної сюїти.

З часом, у XVIII столітті, алеманду почала змінювати прелюдія (це простежується в «Англійських сюїтах» Й. С. Баха) чи увертюра (трапляється в оркестрових сюїтах Й. С. Баха).

Над жанром сюїти Бах неустанно працював протягом майже усієї своєї композиторської діяльності. Він весь час поглиблював зміст сюїтного циклу, удосконалював форми сюїти. Бах писав сюїти як для сольних інструментів(скрипки, клавесина), так і для інструментальних складів.

Б. Яворський широко й повно розкриває сутність барокового жанру у своїй праці «Сюїти Й. С. Баха» [62]. Дослідник зауважує, що кожен композитор цієї доби має власні тенденції побудови сюїтного циклу при усій різноманітності побудов барокових сюїт.

Тип танцювальної сюїти, що складається з чотирьох танців різних національних походжень Бах запозичив з творчості німецьких композиторів XVII століття (Д. Беккера та Й. Кунау, Й. Я. Фробергера). Такий тип Бах

остаточно затвердив у своїй творчості і дозволив тим самим німецьким музикознавцям «бахоцентристську» достатньо однобічну концепцію жанру.

У своїй праці Т. Кюрегян [28] представляє уявлення про цикл барокової сюїти і наголошує, що парне об'єднання танців алеманда – куранта та сарабанда – жига «ґрунтується на різнохарактерності, в основі якої – розбіжність метра й темпу, причому в другій парі розбіжність досягає ступеня контрасту, посиленого (особливо у німецьких авторів) контрастом складу – гомофонно-гармонічного в сарабанді, поліфонічного в жизі» [28, с. 163]. В епоху бароко існував і ряд інших варіантів сюїтного циклу, що не схожі на описану жанрову модель. Прикладом є чотири оркестрові увертюри Баха і його три партити для соло скрипки.

Танцювальна сюїта з другої половини XVIII століття поступається своїм місцем ведучого жанру в музиці іншим циклічним формам-симфонії та сонаті.

Основа сюїти – кілька самостійних та рівноправних танці (іноді з'являються інші танцювальні п'єси). Не дивлячись, що кожна частина сюїти самостійна, цикл сприймається як єдиний цільний музичний твір. Об'єднує частини єдина тональність та правильне розташування танців (повільні та помірні чергуються зі швидкими).

Ознаками танцювальної сюїти є загальна тональність всіх чотирьох танців (ця ознака була і в двочастинній сюїті), загальна вихідна мелодійна фраза (ця ознака нам теж знайома по двочастинній сюїті), варіаційний розвиток в циклі. Завдяки загальній початковій фразі, частини сюїти перетворюються в варіації на цю фразу. Це і є варіаційне розвиток. Контрастність темпів і ритмічних малюнків. Контрастність темпів не просто присутня в сюїті, а й поступово нарастає. У першій парі танців – алеманда і куранта – контраст темпів невеликий. Але в наступній парі – сарабанда і жига – контраст дуже значний, адже поруч поставлені найповільніша і найшвидша частини циклу. Контрастність ритмічних малюнків теж помітна, адже кожен танець має свій характерний ритм, саме за ритмом ми дізнаємося той чи інший танець. Загальна

для всіх танців форма (всі танці в такій сюїті пишуться в одній і тій же формі, як правило – в двочастинній).

1.3. Структурні особливості старовинної сюїти.

Старовинна сюїта включає в себе послідовність різнохарактерних старовинних танців, які формуються в певній послідовності. Сюїта будується на принципі контрастів і може містити в собі різну кількість танців. В основному ця кількість коливається від чотирьох до семи, іноді сюїта починається прелюдією.

Майже усі важливі старовинні танці, що входили в старовинну сюїту 17-18 століть писалися в двочастинній формі того часу, рідко мали декотрі ознаки старосонатної форми (старосонатна форма – музична форма, заснована на тональних відмінностях головної партії і побічно-заключної групи в експозиції і транспозиції побічно-заключної групи в головній тональності в репризі) і не менш рідко в повній простій тричастинній формі (проста тричастинна форма – музична форма, що складається з трьох частин, перша з яких є періодом, друга є нестійкою побудовою або також періодом, а третя - точне або незначно змінене повторення першої). Дуже рідко зустрічається складна тричастинна форма з повторенням першого танцю після однорідного другого ,при повній завершеності та уособленні кожного з них [50].

Короткий опис метро-ритмічних, темпових та характерних ознак основних важливих танців сюїти:

Про походження та історію виникнення декотрих основних танців було зазначено вище.

Алеманда – дводольний (4/4) ,плавний хороводний танець помірного темпу. До кінця 17 століття отримав затакт – одну восьму або шістнадцяту. Безперервний рух; в шістнадцятих ,часто зі значною поліфонічною розробкою ,завдяки чому буває складно відчуту слухом танцювальність ритму.

Куранта – тридольний (3/4 або 3/2). Темп помірний або швидкий . Типова схема ритму : чверть з точкою-восьма-чверть. Разом з алемандою на початку 18 століття вийшов з побуту і служив об'єктом стилізації (Бах).

Сарабанда – тридольний ($3/4, 3/2$) повільний танець іспанського походження . Позбавлений початкового затакту. Зміна гармоній підкреслюється основним типом ритму (чверть –половинна з крапкою)

Жига – швидкий тридольний $3/8, 6/8, 9/8, 12/8, 3/4, 6/4, 12/16$) .Танець англійського походження . Нерідкі затакти .Зустрічається чотиридольність $4/4$. Часто піддається поліфонічній фігурованій розробці, в тому числі з оберненням теми у другій частині. Пізніше зустрічається як стилізації (в творчості Шумана, Лядова і інших)

Менует – на початку 17 століття тридольний ($3/4, 3/8$) ,плавний танець дуже помірного темпу. Пізніше, у віденських класиків ,отримує різноманітний ,у тому числі і гумористичний характер, з цим пов'язано також різноманітність структури та темпу. Для найтиповіших випадків характерна виразність кожної долі при помірному темпі.

Гавот – спочатку був протонародним французьким танцем ,який згодом в 16 столітті почала танцювати шляхта, завдяки цьому він витончився. В 19 столітті вийшов з моди. Основна характеристика танцю- це поміркована радість ,що не втрачає над собою контролю. Гавоти «іноді граються жваво, а іноді поволі» (Вольтер). Дві четвертні ноти в затакті стримують усі несподівані рухи.

Буре – був також французьким протонародним танцем. У багатьох давніх описах буре трактується ,як дуже схожий танець на гавот, але швидшого темпу та більш веселого ,рішучого характеру. Починається ніби веселим підскоком , завдяки затакту з четвертної ноти або двох восьмих.

Пасп'є – був розповсюджений у Англії, наприклад у Персела. Цей танець нагадує швидко граний менует. Більшість пасп'є написано у розмірі $3/8$, часто поєднується два такти в один на $3/4$, що надає особливого шарму. Одна з характеристик цього танцю- задирливі восьмі ,але не завжди ця задирливість зустрічається.

Форлана – народний примітивний танець , який у 18 столітті став улюбленим у Венеції. Форлану в музиці використовували для зображення карнавалу наприклад. Основні характеристики- це схематичність пунктирного

ритму та постійні короткі секвенції. Танець достатньо веселий та вимагав швидких рухів.

Полонез – остаточне становлення відбулося у 18 столітті, хоча польські танці всілякого типу були дуже розповсюдженими по всій Європі з 16 століття. Полонез починається з акцентованого звуку та цей акцент на першу долю надає танцю «впевненість у собі та вільну натуру» (Маттезон). Полонез відрізняється плавною ходою ,гордовитістю. В основному виконувався при вході та розміщенні гостей якої-небудь урочистої події.

Арія – у 16 столітті в Англії та Франції уживали для позначення серйозних пісень з інструментальним гомофонним супроводом. Такою назвою позначалися насамперед повільні твори з дуже наспівним чарівним верхнім голосом. [18].

Висновки до розділу 1

Велика кількість науковців , зокрема музикантів-теоретиків розглядала жанр старовинної сюїти. Багато композиторів зверталися до цього жанру, починаючи з 15 століття. Серед науковців такі як Ю. Неклюдов ,І.Манукян ,Д.Фуллер ,М.Друскін та інші. У багатьох є наукові праці по даній темі. Теоретики досліджували історію появи жанру та його видозміни крізь роки , внесення композиторами різних народів та епох нового в жанрову модель, вивчали структурні та драматургічні принципи.

У першому розділі було розглянуто витoki виникнення жанру і його подальший розвиток, в якому велику роль зіграла творчість старовинних французьких клавесиністів, таких як Рамо, Куперен та інших. Свій значний внесок у модель жанру внесла також німецька клавірна школа (Фробергер). Велике значення мав Гендель, він написав чимало сюїт, але свого розквіту сюїта зазнала у творчості великого німецького композитора Й. С. Баха.

Досліджено структурні особливості жанру сюїти та проаналізовано старовинні танці, що найчастіше входили в сюїтний цикл, такі як алеманда, куранта, сарабанда, жига, менует, гавот та інші, інколи входила арія.

РОЗДІЛ 2

РОЗВИТОК БАРОКОВОЇ СЮЇТИ. АНГЛІЙСЬКІ ТА ФРАНЦУЗЬКІ СЮЇТИ БАХА

2.1. Сюїтний цикл в епоху бароко

Музика епохи бароко ,здолавши функцію акомпанементу ,набула нових форм практичного застосування танцю, завдяки чому сюїта постала найбільш характерним жанром барокової музики. Протягом трьохсот років розвивалася сюїта і цей шлях можна порівняти з умовною аркою, яка з'єднує старовинну музику з мистецтвом сучасності. Шлях свого розвитку сюїта розпочала служницею, а завершила господинею, якщо висловлюватися образно [57].

Танцювальність у Бахівській сюїті була остаточно здолана , як своєрідний атрибут побутового зображення дійсності- плинної та реальної. «У мистецтві будь-які життєві явища проєктуються на нашу свідомість, а не фактично копіюються» – каже Носина В [40].

Й.С. Бах володів очевидним даром гнучкого та пластичного жесту, виявив внутрішній принцип танцювальності, що поширюється на процес розвитку почуття та думки і на структуру сюїтної образної символіки. На всіх рівнях клавірної сюїти Бах прагне позбутися усього випадкового або відносного. Щоб зрозуміти ,яку роль Бах відводив сюїті та який сенс головного творчого завдання, що ставив Бах перед собою необхідно проаналізувати цю його техніку «відкидання» випадкового та зайвого заради побудови образно-слухової звукової конструкції, що набагато більше значить для композитора. Серед творів Баха лише порівняно деякі існують поза будь-якого циклу, великого чи малого .Такими є хоральні прелюдії, інвенції, маленькі прелюдії, фуги, танці та інші невеликі п'єси, написані як інструктивні. За цими виключеннями ,вся інструментальна та вокальна музика Баха тяжіє до циклічності. Навіть мотет розглядається ним як цикл.

Відношення Баха до циклу і зближує його з іншими композиторами-сучасниками і одночасно відокремлює його з них. До часу Баха цикл отримав величезне розповсюдження і в інструментальній ,і в вокальній музиці. Важко

назвати жанр ,якого б це не стосувалося. Тут Бах йде за століттям. Але тлумачення цикла у Баха вельми своєрідне, хоча, можливо, це не відразу помітно.

І органна, і клавірна, і скрипкова музика, і побутові жанри у Баха тяжіють до циклу. Ця художня тенденція підготовлена всім музичним розвитком 17 століття. Саме в 17 столітті сюїта з'єдналася в цикл з групи танців, а канцона-соната розпалася на цикл з великого одночасного твору, при цьому і той і інший процес відбувався при взаємному зачатку жанрів. Приблизно в середині цього століття сюїта утворює цикл, найбільш поширеним (але не єдиним) варіантом якого являється послідовність : алеманда-куранта-сарабанда-жига. І майже одночасно канцона-соната перетворюється в ряд контрастних і різнохарактерних рухів, типу: швидке фугато – пасажно – прелюдійна частина – виразна кантилена – маршеподібне завершення. Але тут послідовність частин менш визначена, ніж в сюїті, – і в сенсі їх числа, і в сенсі порядкових зіставлень, і в сенсі відношення до фіналу цикла (то повільний ,то швидкий рух в фіналі).

Цикл в часи Баха дозволяє частіше всього проводити аналогії з зібранням новел без спільного сюжетного стержня ,але з якоюсь об'єднуючою думкою («Декамерон»). І можливо ,цикл ,об'єднаний однією темою (кожна частина-характерна варіація спільної теми) нагадують старовинний роман ,де нові епізоди-пригоди героя являються нескінченними варіаціями його теми.

В переломну епоху Баха поняття циклу взагалі дуже широке, вільне і навіть безладне. Воно різне в різних жанрах, воно різне навіть в клавірній- і в скрипковій сонаті, в сюїті Генделя- і в сюїті Баха. Більш того ,навіть в одному і тому ж жанрі, у одного автора воно вельми невизначено :в кожному із concerto grosso Генделя цикл розуміється по-іншому і в сенсі кількості частин, і в сенсі їх характеру та зіставлення. Наче панує один принцип: зіставлення по контрасту.

В чому ж полягає основний естетичний сенс цикла в часи Баха? Перш за все – створення композиції крупного плану, заснованій на контрастному

зіставленні внутрішньо-цільних і однохарактерних композиційних одиниць, особлива виразність яких розкривається завдяки контрасту. Але в кожному із жанрів контрасти можуть бути різного типу, а коло композиційних одиниць сильно видозмінюється навіть в межах одного жанру. Тому принаймні в кожному жанрі цикл може мати і особливе власне естетичне значення.

В порівнянні з епохою Баха час класичного симфонізму цілковито відрізняється іншим розумінням циклу. Різні жанри об'єднуються єдиною тенденцією :симфонія безумовно стає для них взірцем. А сам симфонічний цикл розуміється, як тип. В часи Баха – множинність жанрів, у класиків – єдність; в часи Баха – вільне і непевне розуміння багатьох циклів, у класиків – типовий цикл.

Роздивляючись різноманітні цикли бахівської епохи можна прослідкувати взаємопроникнення різноманітних жанрів. Неодноразово зазначалося ,що весь цикл французької сюїти часто входить і в *concerto grosso* (у Генделя) ,і в оркестрові сюїти (Готліб Муффат, Й.С. Бах) і в клавірні сюїти (Гендель). Танці,що входять в сюїту ,постійно зустрічаються в сонаті, і навпаки ,сюїти нерідко включають в себе «сонатні частини». До сонат Кореллі або сюїт Генделя вірніше застосовувати поняття «соната-сюїта». Прелюдія-фуга входить у Генделя в сюїту, а фуги і фугато взагалі часто зустрічаються в будь-яких циклах (крім концерта, для якого вони мало характерні). Тип циклу змінюється в залежності від стилю викладення: оркестрова сюїта більш танцювальна ,більш жанрова і більш «плакатна», ніж клавірна. І підбір танців в ній інший: модні, театральні танці в ній зустрічаються частіше, ніж в камерній клавірній сюїті.

Жанри сюїти в різному її розумінні і сонати лежать в основі розвитку поліфонічного типу циклу(прелюдія – фуга) та гомофонного типу циклу (концерт).

Принцип композиції в цілому виражається більш в ідеї контрасту і різноманіття ,ніж в ідеї міцної єдності. В наповненні циклу велика роль відведена творчій «імпровізаційності», але з тенденцією до періодичності контрастів і найголовніше – встановлення опорних точок циклу. Типи

контрастів дуже різноманітні. В танцювальній сюїті (Пахельбель, французи і інші) переважають ще зовнішні динамічні контрасти, тобто контрасти темпа, характеру руху, танцювальних формул. В сонаті, наприклад, вже намічаються контрасти тематичні, тобто часто контрастують нерівні між собою компоненти (тобто є більш сильні і більш слабкі ланки спільного ряду). Серед творів проявляються багатопланові контрасти: контрастують різні жанри: фуга, танець, скрипкова імпровізація, арія (як у Генделя). В деяких творах можна відмітити більше принцип зіставлення, ніж принцип сильного контрасту. Такою являється французька клавесинна сюїта із програмних мініатюр. Всі ці типи контрастів ведуть до контрасту образів та емоцій.

Тенденція до періодичності контрастів створює в часи Баха відому незамкнутість композиції, якби безкінечний ряд образів (найкращий приклад – французька сюїта). Гендель також наче відчуває цю «безкінечність» у своїх циклах та нанизує від двох до десяти частин в одному циклі.

У встановленні опорних точок циклу проявляється, але поки що неповна – ідея єдності композиції. Без цієї тенденції ще немає композиції крупного плану, так як і немає її у французькій сюїті із мініатюр.

Розуміння циклу у Баха було напрочуд індивідуальним, так само, як і вирішення інших композиційних задач. Наскільки б Гендель не був індивідуальний та сміливий в своїх тлумаченнях, як циклічної композиції, все-таки Бах перевершує його, бо мислить глибше, ширше та послідовніше, розробляючи нову ідею циклу.

Розуміння клавірної сюїти Бахом відрізняється від розуміння сюїти оркестрової. Так само клавірна соната сприймається ним по іншому, ніж скрипкова. Навіть клавірні Французькі сюїти відрізняються від серії партит і так далі. Але при цьому всередині кожної групи Бах з особливою, залізною послідовністю і логікою проводить свою ідею циклу, не відхиляючись від неї, уникаючи випадковостей і затверджуючи єдине, тверде розуміння даного жанру. Наприклад, Пахельбель, подібно до Баха, розуміє свою клавірну сюїту

„як тип“. Але на відміну від Баха він трактує її, як серію майже нестилізованих танців; Бах же йде дуже далеко від найпростішої першооснови танцю.

Кожний жанр у Баха дуже витриманий в своїй характерності, не дивлячись на найсильніший взаємовплив в різних областях його музики. Допускаючи окремі перестановки частин із твору в твір, Бах ніколи не порушує цим чистоту жанру.

Так французькі сюїти не можуть «обмінюватися» своїми частинами з партитами, а стиль повільної частини в концерті не дозволяє, щоб його змішували з повільною частиною скрипкової сонати. Розрізняючи стиль викладення (пов'язаний з особливими композиційними задачами) фуги, прелюдії, танцю, імпровізації, концерту, ми тим самим тільки підкреслюємо зайвий раз характерність і відособленість різноманітних жанрів у Баха при твердому та єдиному розумінні кожного з них. Стиль танцю, наприклад, як його розуміє Бах (тобто зовсім не простого танцю), особливо характерний для Французьких сюїт і найбільш ясний в оркестрових сюїтах, був би не доречний в концерті, в сонаті для клавіру і скрипки, і зовсім неможливий, наприклад, зокрема в повільній частині концерту і сонати. І навпаки, стиль імпровізації, особливо характерний для органних токат, для декотрих прелюдій, часто виділяє повільні частини скрипкових сонат, концертів і проявляється по-своєму в партитах (сарабанди) для клавіра.

Звичайно, і для Баха, як і для його сучасників, єдність циклу залишається в основному єдністю типового, а не індивідуального порядку, і зіставлення частин в циклі диктується їх спільним характером і їх функціями в цілому більше, ніж єдиним тематичним задумом, особливим для даного твору. На типових контрастах засновано зіставлення частин прелюдії (або фантазії) і фуги. На типових же контрастах засновано зіставлення частин у Французьких сюїтах, де основою композиції Бах бере певні танці. Більш індивідуальні зіставлення частин в сонаті та концерті, але і в цих формах немає особливих ознак тематичної єдності в середині циклу.

Найбільшим нововведенням Баха являється не встановлення нової тематичної єдності в інструментальному циклі, а знаходження та розвиток певної композиційної ідеї для кожного з жанрів. Таким чином розмежовуючи різноманітні жанри в сенсі естетичного розуміння циклу Бах затверджує в кожному з них певну ідею композиції, яка як правило засновується на контрастах і зв'язках типового, а не індивідуально – тематичного порядку.

З іншого боку у великих змішаних формах Баха (кантати, пассіони ,месса) проявляється і нове прагнення до єдності циклу ,що здійснюється через спільний тематичний задум, що не характерно для його інструментальної музики.

З точки зору, як розуміється Бахом інструментальний цикл ,його твори можна роздивлятись по великим групам, не завжди однорідним, не ізольованим одна від одної, але все-таки достатньо різноманітним: сюїта, соната, концерт, прелюдія (фантазія) – фуга.

З цих циклів тільки останній являється поліфонічним, інші носять змішаний характер. На відміну від Генделя та Кореллі (також від більшості скрипкових композиторів того часу) Бах рідко поєднує сюїту з сонатою, і тому термін «сюїта-соната» до його творів підходить менше, не дивлячись на всю внутрішню спорідненість сюїти та сонати, як вони представлені в його творчості.

Тем не менш форма (або жанр) сюїти розуміється Бахом дуже широко, як би в декількох різновидах. Особливо виразно виступають відмінності оркестрової та клавірної сюїти.

Саме в оркестрових сюїтах Бах стоїть на чисто сюїтній основі розуміючи сюїту як серію номерів ,як дивертисмент, як легку концертну програму, і в цьому сенсі примикає до Пахельбеля ,до Готліба і Георга Муффатам, до французьких авторів оркестрових сюїт.

Чотири оркестрові сюїти задумані Бахом в якості музики побутового концерту, тому і відрізняються особливою легкістю, доступністю і навіть декотрою світською галантністю музичного письма. Танці в них мало

стилізовані, фактура їх прозора, дещо нагадує Генделівську (в сюїтах ,танці в «Альцині»); і сам підбір танців зовсім не академічний: в ряду з старовинною сарабандою зустрічається модний менует, цілковито новий тоді полонез, гавот, буре, пасп'є і інші танці. Подібно французам Бах дає витончені програмні підзаголовки окремим частинам сюїт – «Badineire», «Rejouissance». Коротким, легким, простим танцям передують в кожній сюїті масивна, розгорнута увертюра французького типу, що сприймається як безумовний «центр тяжіння» в циклі (Бах навіть називав ці сюїти просто «увертюрами»).

2.2. Англійські сюїти. Історія виникнення, структура, особливості .

Історія виникнення

Англійські сюїти Й. С. Баха (BWV 806–811) належать до числа найбільш відомих зібрань клавірної музики епохи бароко. Без їх характеристики неможлива практично жодна монографія про великого німецького композитора. І тому до теперішнього часу вони, здавалося б, повинні бути вивчені «уздовж і поперек », коли саме виникло зібрання з шести сюїт, кодифікованих у вказівнику В. Шмідера як BWV 806-811, і чому воно отримало своє специфічне найменування. Вивчаючи існуючу музикознавчу літературу і першоджерела, було піднято питання обставин життя і творчості Баха, стильового аналізу цієї музики, а також уявлення про історичний контекст.

Англійські сюїти були опубліковані тільки в XIX ст. Їх автограф втрачений. Відомо приблизно три десятки рукописних копій, виконаних в XVIII столітті, що містять повний або неповний комплект цих сюїт. При цьому в прижиттєвих рукописних копіях назва «Англійські сюїти» не зустрічається, як, втім, не згадується воно і в будь-яких збережених документах першої половини XVIII століття, пов'язаних з життям і творчістю Баха. З цього зазвичай робиться цілком логічний висновок про те, що назва є неавторською. Але чи так це насправді? Та й взагалі які причини і обставини його появи [7]?

Будь-яка книга або навіть розгорнута стаття про композитора неодмінно включає перелік якщо і не всіх, то принаймні основних його творів. Публікації про Баха в цьому відношенні не виключення. Хронологічно першою з таких

публікацій, в якій зроблена спроба охарактеризувати особистість композитора і його творчу спадщину, є знаменитий некролог, надрукований в 1754 р в останньому випуску «Музичної бібліотеки» Лоренца Міцлера.

У ньому в списку невиданих творів Й.С.Баха під 10 і 11 номерами після «Шести токати для клавіру» згадані відповідно «Шість таких же клавірних сюїт» (Sechs dergleichen Suiten) і «Ще шість таких же, кілька більш коротких» (Noch sechs dergleichen etwas kürzere) [64]. Для сучасного читача, знайомого з переліком творів Баха для клавіру, зрозуміло, що мова йде про Англійські та Французькі сюїти.

Хоча в той час, судячи з усього, мало хто про ці назви підозрював або принаймні визнав за необхідне їх зафіксувати. Певно, не були вони поширені і через 20 років, про що можна судити з тексту листа Карла Філіпа Емануеля Баха. Нині зберігається у Фонді прусського спадщини Державної бібліотеки Берліна найбільш рання рукописна копія всіх шести Англійських сюїт (індекс DB Mus. ms. Bach P 1072, Faszikel 1, 2) в ній присутній невеликий фрагмент, вписаний рукою самого Й. С. Баха.

Це сім тактів перед зазначенням Да Саро (такти 181-187) в Прелюдії з Сюїти g-moll (BWV 807). Некролог, складений сином композитора Карлом Філіпом Емануелем Бахом і одним з бахівських учнів Іоганном Фрідріхом Агріколою, є частиною більш великого матеріалу, присвяченого пам'яті не тільки Й.С.Баха, але і двох інших членів заснованого в 1738 р з ініціативи Л.Міцлера «Товариства музичних наук» (Correspondierende den Sozietät der Musicalischen Wissenschaften) – капельмейстера з Ансбаха Георга Генріха Бюмлера (1669-1745), а також відомого композитора Готфріда Штельцеля (1690-1749), який тривалий час прослужив капельмейстером при дворі герцогів Саксен-Гота-Альтенбургських.

Щодо назви є єдине логічне пояснення фрази *Fait pour les Anglois*, що полягає в тому, що у Баха в період його служби в Кетені виникла ідея не просто скласти збори клавірних сюїт, але і зробити цю музику надбанням широкої публіки, опублікувавши в одному з найважливіших європейських

нотовидавничих центрів, яким на той час був Лондон. І передумови для цього були. Досить згадати, що в 1714 р. в Англії під ім'ям Георга I був коронований Ганноверський курфюрст, оточення якого вельми прихильно відносилося до просування на Туманний Альбїон німецької музики. Не кажучи вже про те, що саме в Лондоні в 1714 і 1720 рр. свої клавірні сюїти опублікували Йоганн Маттезон і Георг Фрідріх Гендель. Так що Бах мав усі підстави виявитися в цьому почесному ряду.

І тим не менше від свого «англійського» проекту Бах довелося відмовитися, перервавши майже завершену роботу, про що свідчить той факт, що в Кетені (не раніше 1719 і не пізніше початку 1722 р.) він написав всього п'ять однотипних за своїм композиційним задумом клавірних сюїт з прелюдіями, тобто на одну менше, ніж належало для повноцінного опусу.

Шосту сюїту Бах дописувати не став і згодом вже в Лейпцигу (орієнтовно на рубежі 1723-1724 рр.), приводячи в порядок раніше написані клавірні композиції, приєднав до наявних п'яти сюїт ще одну сюїту з прелюдією (хоча і іншого типу), а саме BWV 806, поставивши її на перше місце. В підсумку це дало «нормативний» опус з шести творів, тональності яких при цьому утворюють дуже примітну мелодійну лінію (A - a - g - F - e - d), нагадує про початок лютеранської церковної пісні *Jesu, meine Freude* («Ісус, моя радість») [9].

З якої ж причини як мінімум за два роки до цього композитор раптово перервав наближення до завершення роботи над зібранням своїх клавірних сюїт з прелюдіями? Навряд чи вона носила суто творчий характер. А тому її перш за все слід шукати в матеріальній площині. Судячи з усього, в оплаті визначеної лондонській публікації Бах розраховував на допомогу князя Леопольда Ангальт-Кетенського, який, як відомо, благоволив своєму капельмейстеру, але в підсумку абсолютно несподівано в цьому відмовив. Таке стало досить передбачуваним, на початку 1722 р незабаром після одруження князя, коли він під впливом своєї обраниці почав серйозно скорочувати власні «музичні» витрати.

Як би там не було, призначене насамперед англійцям потенційне видання клавірних сюїт Баха так і не було здійснено. Проте в наступні десятиліття певний «англійська» шлейф за ними, безсумнівно, тягнувся. Однак хто саме визначив ці сюїти як Англійські до того, як це було оприлюднено в книзі Форкеля? Ім'я цієї людини достеменно невідомо.

Що, до речі, дає можливість запропонувати досить оригінальну версію виникнення назви, згідно з якою його автором міг бути сам Й. С. Бах.

Дійсно, ніщо не заважало композитору в побуті ніби жартома (можливо, з відтінком іронії) назвати так і не опубліковані в Лондоні твори своїми «Англійськими сюїтами». Надалі ж це стихійно виникше найменування, як часто буває, «прилипло» до сюїтної збірки, поширилося серед учнів і благополучно дожило до початку XIX ст., коли його нарешті зафіксував Форкель. Ну а те, що К. Ф. Е. Бах в 1774 р. нічого йому про цю назву не написав, не дивно. Він, мовляв, знав, що воно «не справжнє». І в офіційному списку творів батька його наводити не слід. Однак доля розпорядилася інакше.

У Англійських сюїтах Баха переважають риси концертного стилю композитора:

- укрупнення циклу;
- єдність тематизму;
- поліфонічний розвиток голосів;
- тональне об'єднання;
- контрастне зіставлення частин;
- збільшення ролі середніх голосів.

Традиційно сюїта складається з 4 основних номерів. У деяких творах композитор розширює цикл, додаючи прелюдію, менует, бурре або гавот.

Сюїта об'єднується однією тональністю. Можна розділити цикли на мажорні і мінорні. До мажорних відносять:

- №1, BWV 806 - Ля мажор;
- №4, BWV 809 - Фа мажор.

До мінорних сюїт можна віднести:

- №2, BWV 807 - ля мінор;
- №3, BWV 808 - соль мінор;
- №5, BWV 810 - мі мінор;
- №6, BWV 811 - ре мінор.

Сюїта No. 1 ля мажор, BWV 806

Прелюдія, Алеманда, Куранта I , Куранта II з двома дублями, Сарабанда
Бурре I, Бурре II, Жига

Сюїта No. 2 ля мінор, BWV 807

Прелюдія, Алеманда, Куранта, Сарабанда, Бурре I, Бурре II, Жига

Сюїта No. 3 соль мінор, BWV 808

Прелюдія, Алеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот I, Гавот II, Жига

Сюїта No. 4 фа мажор, BWV 809

Прелюдія, Алеманда, Куранта, Сарабанда ,Менует I, Менует II, Жига

Сюїта No. 5 мі мінор, BWV 810

Прелюдія, Алеманда, Куранта, Сарабанда, Пасп'є I ,Пасп'є II, Жига

Сюїта No. 6 ре мінор, BWV 811

Прелюдія, Алеманда, Куранта, Сарабанда ,Подвійний Гавот I ,Гавот
II,Жига

2.3. Французькі сюїти: історичний аспект та структурна специфіка

- Сюїта ре мінор № 1 (BWV 812)
- Сюїта до мінор № 2 (BWV 813)
- Сюїта сі мінор № 3 (BWV 814)
- Сюїта Мі-бемоль мажор № 4 (BWV 815)
- Сюїта Соль мажор № 5 (BWV 816)
- Сюїта Мі мажор № 6 (BWV 817)

Структура сюїт:

Сюїта ре мінор № 1 (BWV 812)

Алеманда, Куранта, Сарабанда, Менует I / II, Жига

Сюїта до мінор № 2 (BWV 813)

Алеманда, Куранта, Сарабанда, Арія, Менует, Менует - тріо (BWV 813a в), Жига

Сюїта сі мінор № 3 (BWV 814)

Алеманда, Куранта, Сарабанда, Менует - тріо, Гавот, Жига.

Сюїта Мі-бемоль мажор № 4 (BWV 815)

Алеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот, Арія, Жига

Сюїта Соль мажор № 5 (BWV 816)

Алеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот, Бурре, Лур, Жига

Сюїта Мі мажор № 6 (BWV 817)

Алеманда, Куранта, Сарабанда, Гавот, Полонез, Бурре, Менует, Жига.

На думку багатьох музикознавців, Французькі сюїти створювалися композитором, перш за все, в педагогічних цілях. При цьому цикл творів вражає образним різноманіттям, що свідчить про майстерність композитора в поліфонічній техніці письма.

Бах відмінно знав творчість французьких клавесиністів, але воно не було основоположним для створення циклу. Це пояснюється тим, що у Франції в ті часи існувала мода на програмність музики. Так, музиканти створювали програмні мініатюри для клавіру, де назва вже налаштовувало слухача на певний сюжет. Назва «Французькі» відсилає слухача до країни, в якій зароджувалась традиція об'єднувати танці в сюїти.

Протягом всієї своєї композиторської діяльності Бах багато працював над жанром сюїти, поглиблюючи її зміст та вдосконалюючи її форми. Він писав в жанрі сюїти для сольних інструментів (клавесин, скрипка), а також для різних інструментальних складів[10].

Крім окремих творів, близьких до жанру сюїти, Бахові належать три збірника клавірних сюїт, по шість в кожному: шість Французьких, шість Англійських, шість партит.

Походження і сенс назв сюїт точно не встановлені. Але існує припущення, що назва Французькі сюїти була дана тому що вони дуже близькі до французького типу письма та манері письма сюїт французьких

клавесиністів. Англійські сюїти були написані начебто по замовленню якогось англієця.

Шість сюїт для клавесина, що отримали назву «Французькі», були написані Й. С. Бахом не пізніше Кетенського періоду (1722 – 1725 г.)

По тональним ознакам композиція циклу навряд чи була розрахована на релігійне прочитання і скоріше за все являється результатом філософсько-естетичних уявлень Баха. Сам той факт організації сюїт по певному принципу говорить про те, що цикл сюїт не є випадковою підбіркою п'єс. Саме тому в сюїтах повинен бути присутнім спільний зміст, що об'єднує їх в спільний цикл.

Композиція, зміст французьких сюїт.

Відомо, що музика Баха відрізняється глибокою філософією та проникає в складний внутрішній світ людини, виражає його глибинні стани. В музиці Баха головне – це сенс, вираження сутнісного змісту. Сюїтні цикли в цьому сенсі стоять окремо, вони зазвичай розглядаються як звичний світський жанр, що несе в собі доволі обмежену інформацію, в силу своєї танцювальної специфіки. Побудована на зіставленні танців, інструментальна сюїта втратила до часів Баха своє прикладне значення, відійшла від жанрового першоджерела. Але придбала новий значний зміст і саме тому цей жанр цікавить композиторів та слухачів протягом майже двохсот років, зберігаючи в спільних рисах свою традиційну форму.

Шість сюїт для клавесина, що отримали назву «Французьких», були написані І. С. Бахом не пізніше Кетенського періоду. Неповний автограф цих сюїт (без шостої) міститься в першому «нотному зошиті Ганни Магдалени Бах» (1722). Остаточний варіант всіх шести сюїт міститься в копії, зробленій учнем Баха Гербером (1725), в яку Бах вніс деякі текстові і штрихові поправки.

Протягом Кьотенського періоду (1717-1723 рр.) Бах написав велику частину світських оркестрових та інструментальних творів. Ця спрямованість творчості пояснюється частково тим, що Кьотен був кальвіністським містом, і Бах як лютеранин не міг займати в ньому церковної посади.

У літературі відсутнє однозначне вирішення питання про походження назви сюїт (як французьких, так і англійських). На думку Форкеля французькі сюїти отримали свою назву тому, що були написані у французькому стилі. Б. Л. Яворський вказує на їх відповідність французької схемою *basses danses*, що представляє собою цикл плавних, статичних, поважних танців без стрибків [62].

У цей цикл входили реверанси, яким в сюїті відповідали павана і алеманда; хоровод – йому відповідали Гальярдо і куранта; променаді – відповідно сарабанді, і *le tordion* (*tordre* – крутити, вертїти) – жизі. Ще одна передбачувана причина те, що вставні номери у Французьких сюїтах – виключно французькі танці.

Назви «англез» і «полонез», можливо, викликають заперечення, але англез – різновид французького гавоту, а полонез в сюїті *E-dur* є «менуєт-полонез», як він озаглавлений в списку Гербера [39].

В процесі розвитку сюїтного жанру відбувалося звільнення музики від жанрової першооснови, як її первісного змісту. Його місце мав зайняти новий зміст. Тут було два шляхи: наповнювати сюїту програмністю, або трактувати її як чистий рух.

Перша тенденція проявилася вже в сюїтах Букстехуде, в яких він «змалював майстерно природу і властивості планет», і у Фробергера, який представляв «на простому клавирі цілі історії з описом, включаючи портрети осіб з їх властивостями душі».

Така тенденція особливо розвинулася у французькій музиці, що пішла шляхом перетворення сюїти в ланцюг психологічних, жанрових, портретних замальовок. Ф. Куперен давав у своїх сюїтах «своєрідну, живу, звучну газету придворних злободенних подій і характеристику героїнь дня». У цьому позначався театральний вплив, намічався перехід до програмності, в сторону зовнішніх, матеріальних проявів руху.

Одночасно в німецькій композиторській школи існувала друга тенденція в розвитку жанру. Рух в сюїті абстрагується, перетворюючись в зіставлення

різних його типів. Особливо яскраво це проявилось в сюїтах Й. С. Баха і Г. Ф. Генделя. З цієї точки зору «Французькі сюїти» Баха, по суті, не є французькими, так як спираються на класичну німецьку традицію.

Жанрова першооснова

Не дивлячись на те, що танці в сюїтах Баха віддалені від своєї жанрової першооснови все ж таки прообраз танцювального (матеріального) руху в них виразний і добре простежується.

Таким чином в алеманді відбивається неспішне, помірне «просування багатьох пар через анфіладу кімнат». Цей своєрідний «німецький полонез», яким відкривалися придворні свята при дворах можновладних сеньйорів, супроводжувався взаємними привітаннями і короткими репліками, що отримали відображення в поліфонічності викладу алеманди. У музичній тканині алеманди можна помітити сплетіння окремих «недосказаних» мотивів, взаємне «перебивання» голосів та складність переплетінь мотивів.

В основі куранти лежить обертання танцювальної пари, що зумовило гнучкість та заокругленість фраз в куранті. Це сольо-парний танець франко-італійського походження. Фігури (па) цього танцю могли варіюватися, змінювався також розмір та малюнок, що дуже впливало на пластичність мелодики, ритму та поліфонії в куранті.

Сарабанда, урочисто-зосереджений скорботний танець-хід, виник в Іспанії як церковний обряд, рід хресного ходу (*sacra banda*) з плащаницею, скоєного в церкві по колу, а пізніше - обряд урочистого поховання, прощання з покійним. Рух «навколо», обхід «кругом» відбилися в колоподібним будові сарабанди з періодичним поверненням до вихідної мелодійної формулі. Характерні зупинки на друге частках такту підкреслювали скорботну зосередженість, як би «ускладненість» руху, викликану сумним почуттям.

З плином часу сарабанда набула значення символу, вирази сумно-урочистого, поглиблено-психологічного і часто траурного початку. Ця глибина змісту і зосередженість стану закономірно призвели до того, що сарабанда стала смисловим і психологічним центром сюїти. З питання походження і

національної приналежності жиги в музичній літературі зустрічаються розбіжності. У свій час встановилася думка, що це танець англійських матросів. А. Швейцер ж тлумачить слово «Жига» від жартівливої французької назви старовинної скрипки «giguc» – «окіст», і трактує його як танець скрипаля. Скрипкове походження жиги впливає з характерної фактури викладу мелодії, властивої більшості бахівських жиг.

Існує багато різновидів жиг: старовинна кельтська, французька лютнева чотиридольна гомофонного або імітаційного складу, французька клавірна тридольна з пунктирним ритмом і поліфонізованою фактурою (тип «канари»), як, наприклад, у Французькій сюїті c-moll; італійська скрипкова жига з триольним ритмом, що складається в чотиридольний, як в сюїті G-dur. У творчості Фробергера склалася фугована Жига в двочастинній формі, де друга частина побудована на зверненні основної теми. Й. С. Бах запозичив цю форму у Фробергера, ввівши в неї всі різновиди жиги [40].

Фугування надало початково сольній або парній жизі характер колективності, завершальної загальності танцювальної дії, завдяки чому жига стала завершальною частиною сюїти.

У Баха відбувається воістину дивовижна річ – традиція жанру зберігається у всьому різноманітті і при цьому піднімається на високий рівень узагальнення. Через жанр, виразно просвічує крізь узагальнено-поліфонічну форму, Бах висловлює певний музичний і філософський зміст.

У розуміння циклу сюїти Бах також вкладає багато нового, трактуючи традиційні частини (алеманду, куранту, сарабанду і жигу) інакше, ніж вставні номери. Він поліфонізує основні танці, часто наближуючи алеманду до прелюдії, жигу до фуги.

Про композицію та зміст французьких сюїт Й. С. Баха.

Мелодична мова.

Мелодична фантазія Баха проявилася в сюїтах надзвичайно щедро. Кожна сюїта має індивідуальне «мелодійне обличчя», характерну пластику ліній. При

цьому своєрідність мови виростає з загальнозначущого лексикону епохи бароко, в якому велике місце займали музично-риторичні фігури.

В алемандах використані спокійні, помірно афектованого мелодійного звучання: фігури сходження і спадання (*anabasis i catabasis*) як зображення руху; формули поклону, привітального жесту; мотиви «в'юнкого» руху. Часто використовувалися улюблені в епоху бароко «малі дисонанси», затримання в середніх голосах для вираження ніжної скарги, томління, страждання; висхідні малі секунди - носії смутку, меланхолії; зменшені і збільшені кварта, як вираз гіркої печалі.

У сарабанді спектр застосування фігур ширше, вони гостріше за афективними властивостями, підкреслюють напруженість емоційного тону і значимість змісту сарабанди, її особистісний характер. Це неприготовані дисонанси, що виражають, за словами Ж. Рамо, «відчай або почуття, що ведуть до нестями і в яких є щось вражаюче»; висхідні сексти - формула вигуків (*sxclamatio*); інтонації зітхання;

мелізми - трелі, групетто, пральтріллери, передають тремтіння голосу і як би «розгойдують» звуки. У мажорних сарабандах з'являється не властива мінорним ритмічна формула ходи - пунктир і чверть: згідно Кванцу «пунктирні ноти в поєднанні з витриманими висловлюють серйозне і патетичне».

Музична мова курант і, особливо, вставних танців більше відображає зовнішній малюнок пластичного жесту, вплив жанру в них помітніше. Сольно-парна, «фігурна» природа їх танцювальної привела до закріплення за певними «па» характерних мелодійних оборотів. Такі кругові, «скорочення» в спіралі мотивів курант, що поєднуються в італійському їх типі зі стрімким розгоном гаммообразних ліній.

У менуеті це формули повільного кадансу і фігури типу групетто - *ciclosis*; мелодійне звучання, що викликають зорові асоціації з ланцюжком фігур танцю: поклонів, витончених поворотів, реверансів і т. п. В гавоті і бурре відбилися інтонаційно-ритмічні рухи «підстрибування-присідання» і дрібного

частого «притоптування». Жига як підсумкова частина циклу з'єднує жанровість з узагальненням поліфонічного розвитку.

Таким чином, мелодійна мова сюїт зберігає відбиток характеру рухів в танцях, які породили відповідні частини сюїти, але, виступаючи в ролі риторичних фігур, він переводить це рух в драматургічний план і тим самим в значній мірі відриває його від вихідного матеріального руху в хореографічному розумінні.

Висновки до розділу 2

У другому розділі досліджено сюїтний цикл в епоху бароко, зокрема в творчості Й. Баха на прикладі французьких та англійських сюїт.

Музика епохи бароко подолала функцію акомпанементу і набула нових форм практичного застосування танцю. Завдяки цьому сюїта стала найбільш характерним жанром барокової музики.

Розуміння циклу у Й.С.Баха було індивідуальним. Такою ж особливістю відзначалося й вирішення інших композиційних завдань. Звичайно, для Й.С.Баха, як і для його сучасників, єдність циклу залишається в основному єдністю типового, а не індивідуального порядку. Найбільшим нововведенням Й.С.Баха являється не встановлення нової тематичної єдності в інструментальному циклі, а знаходження та розвиток певної композиційної ідеї для кожного з жанрів. Таким чином, розмежовуючи різноманітні жанри в сенсі естетичного розуміння циклу композитор затверджує в кожному з них певну ідею композиції, яка як правило засновується на контрастах і зв'язках типового, а не індивідуально - тематичного порядку.

Англійські та французькі сюїти являються унікальними зразками барокових танцювальних сюїт. У другому розділі виявлено основні композиційні принципи цих сюїт, їх структурні та драматургічні особливості.

РОЗДІЛ 3

АНАЛІЗ ФРАНЦУЗЬКОЇ СЮЇТИ БАХА №3 h moll

3.1 Художньо-технічні особливості сюїти

Написана Бахом близько 1720-25 років. Складається з шести номерів:

1. Allemande (алеманда)
2. Courante (куранта)
3. Sarabande (сарабанда)
4. Менует з тріо
5. Гавот
6. Жига

Наявність в сюїті французьких танців - куранти, менуету і жиги дозволило назвати її французькою.

У часи Й.С. Баха сюїта вже втратила своє пряме, прикладне призначення - супроводжувати придворні церемонії. Однак традиція писати сюїти залишилася. Бах перейняв цю традицію від свого попередника - німецького композитора Фробергера. У Фробергера основу сюїти становили 4 танці: алеманда, куранта, сарабанда і жига. Номери вставні між сарабандою і жигною могли бути різними.

Сюїта написана у тональності сі мінор. За традицією, яка встановилася у старовинних сюїтах, вона містить чотири основні частини - Алеманду, Куранти, Сарабанду і Жигу, а також ще дві інтермедійні частини - Менует з тріо та Гавот, вставлені між Сарабандою і Жигною.

Алеманда

Алеманда - танець, який формувався в XVI-XVII століттях в декількох європейських країнах - Англії, Нідерландах, Німеччині, Франції та Італії. Так, наприклад, старовинна німецька алеманда була трохи великоваговим груповим танцем. Але, увійшовши в клавірні сюїти, алеманда до XVIII століття майже

втратила танцювальні риси. Від своїх «предків» вона зберегла лише неквапливу ступеневу ходу з розміром на чотири або на дві чверті.

Врешті-решт вона перетворилася в вільно побудовану прелюдію. Схожа на задуману ліричну прелюдію і алеманда з сі-мінорної сюїти Баха.

Тут найчастіше ведуть свої лінії два голоси. Але іноді до них підключається і третій голос. Наймелодійніший верхній голос, нижній часто імітує або перекликається з ним. Починається алеманда з затакту. Темп *Andante con moto*. Мелодійні фрази розвиваються хвилями, то підіймаються немов по ступеням вгору, то опускаються вниз. Форма проста двочастинна.

Куранта

Куранта написана в цікавому розмірі шість чвертей. Так як для французьких клавесинних курант притаманна декотра ритмічна вишуканість та манерність. По характеру куранта жива та рухлива, її темп - *Allegro*. Починається з затакту. В основному свої лінії ведуть три голоси, які підхоплюють один одного. Протягом куранти один з голосів майже увесь час тягнеться довгими тривалостями. В основі мелодичного малюнка безперервність та кружляння. Куранта написана в простій двочастинній формі. Танець оздоблений багатьма мордентами та трелям, які часто припадають на кінець тактів.

Сарабанда

Сарабанда - тридольний іспанський танець. Колись він був швидким, темпераментним, а пізніше став повільним, урочистим, нерідко близьким траурній ході. Сарабанда з сюїти Баха від початку до кінця витримана в тридольному складі. Рух середнього і нижнього голосів весь більш строгий, ці голоси рухаються впевнено більш довгими тривалостями, в той час як верхній голос рухається значно вільніше, рухоміше та більш виразно. Рідко голоси міняються своїми ролями.

Характер спокійний та співучий, не спішний. Темп *Adagio*. Форма – проста двочастинна.

В сарабанді переважають шістнадцяті, часто зустрічаються ходи на широкі інтервали (квінту, сексту, септіму). Так утворюються два контрастні шари музичного викладу, створюється лірично напружене звучання .

Менует з тріо

Народний французький граціозний танець, названий так через свої дрібних кроків на низьких полупальцях.

Написаний у розмірі три чверті, як потребує того менует. Два контрастні голоси ведуть кожен свою лінію. Майже увесь менует нижній голос впевнено рухається чвертями, нерідко стрибками на сексту або октаву, а верхній розвивається секвенційно восьмими тривалостями. Темп помірний.

Характер менуету трохи схвильований.

Тріо – написане в повільному темпі, відрізняється по характеру від менуету, більш спокійне та сумне.

Менует з тріо утворюють просту тричастинну форму.

Гавот

Старовинний французький народний танець. Швидше за все, розвинувся з 2-ї частини Бранлі. Спочатку був хороводним танцем. Основні риси гавоту - помірний темп руху, парний розмір 4/4 або 2/2.

В нотному зошиті Анни Магдалени Бах (1722) ця частина називається Gavotte, але в декотрих виданнях можна зустріти назву Anglaise. Інколи він виконується після сарабанди перед менуетом. В нотному зошиті Анни Магдалени відмічено, що не потрібно виконувати Гавот дуже швидко.

Гавот написаний в простій двочастинній формі та в основному викладений триголосно. Його характер граційний, розмір alla breve. Мелодійні лінії відносно плавні, часто застосовується секвенційний розвиток.

Жига

Жига - стрімкий завзятий танець, походженням з Ірландії та Англії . За старих часів жигу любили танцювати англійські матроси. У сюїтах Жига зазвичай є заключною, фінальною частиною. Так і у сюїті сі мінор. Бах застосовує прийом канонічної імітації .Характер жиги дуже рухливий та

стрімкий. Вона написана у розмірі три восьмих. Починається з затакту. Темп *Vivace*.,

У жигі два голоси. Завдяки імітації та бурхливому характеру здається, що вони змагаються між собою. У верхньому голосі Бах часто застосовує арпеджіо. Гострі морденти переважно на відносно слабких долях підкреслюють завзятий настрій.

У порівнянні з контрастом між алемандою і курантою контраст між сарабандою і жигою більш гострий. Але його пом'якшують вставлені між ними дві додаткові частини (менует з тріо та гавот).

Так в цій сюїті, при єдиній загальній тональності, всі частини по-різному зіставляються в образному відношенні.

3.2 Сюїта в виконавських інтерпретаціях Андраша Шиффа і Андрія Гаврилова

Андраш Шифф (пос. <https://www.youtube.com/watch?v=0sDleZkIK-w&list=LL&index=4>)

Алеманда

Дуже виразне виконання, що поєднує в собі філософське споглядання, внутрішній спокій та емоційність від фрази до фрази. Темп трішки прискорюється, що забезпечує відчуття польотності та ще більше загострює інтонаційну виразність. В кадансах, що часто буває в творах Баха, невелике темпове розширення – показ важливих гармоній.

Темп

Помірний (*Andante con moto*, що означає кроком, але з рухом). І виконавцю вдалося повністю передати легку спішність музики вперед, при цьому залишаючись у помірному темпі.

Динаміка

В цілому динаміка коливається від впевненого меццо форте до форте, на відміну від Гаврилова звучить достатньо голосно та ясно. У Шиффа переважає однорідна динаміка, що нагадує епоху Баха та специфіку клавесина, але

виконавець все-таки робить невеликі крещендо ,в основному на підйомах теситури голосів або дімінуендо на їх спаданні.

Штрихи

Штрих близький до non legato , чітка артикуляція. Пальці дуже чіткі та кожен самотійний, завдяки цьому сухий штрих нагадує гру на клавесині. Та все-таки виконавець використовує всі можливості сучасного інструменту ,і інколи теми на legato звучать дуже переконливо.

Прикраси

В основному в алеманді використовуються короткі перекреслені та не перекреслені морденти. Довгі морденти трапляються на заключних кадансах. Всі прикраси у виконавця чіткі, компактні та добре артикульовані.

Поліфонія, показ голосів

У Шиффа різне темброве забарвлення для кожного голосу, це дає можливість прослуховувати кожен голос, як самотійний від початку до кінця. Виконавець добре визвучує і веде голоси, вміло показуючи основні теми та кадансові звороти.

Куранта

Куранта починається дещо метушливо та з жаром ,потім трохи вирівнюється темп та характер стає більш виваженим. В цілому темп швидкий ,але більш спокійний, ніж у Гаврилова ,мабуть тому, що Шифф віддає перевагу емоційній складовій виконання і грає повністю відштовхуючись від музичного образу та характеру твору. Саме тому в його виконанні можливі темпові відхилення та більш розширені покази важливих моментів гармонії, а також більш широка палітра динамічних відтінків.

Темп

Allegro ,присутні незначні агогічні відхилення .

Динаміка

Достатньо голосна ,звучить сміливо та впевнено. Шифф повторює репризи, майже не змінюючи динаміки. Тільки репризу другої частини загравав тихіше. Загалом динаміка одноманітна.

Штрихи

Грає legato , але більш сухе. Голоси мало відрізняються по штриху.

Прикраси

Застосовує багато прикрас ,які звучать легко та технічно.

Поліфонія, показ голосів

Три голоси відокремлюються слухом один від одного за рахунок реєстрової різниці, динамічного забарвлення та тембрового окрасу. Інколи не вистачає довжини довгих нот. Хочеться більшої дослуханності

Педаль

Використовує півпедаль, яка дає ефект тембру і не заважає ясності визвучування голосів.

Сарабанда

В порівнянні з Гавриловим звучить дещо пожвавлено та більш стрімко, що дуже впливає на загальний характер. Звучить більш зібрано, цільно та дуже наспівно ,чим нагадує жанр арії.

Темп

Грає в темпі ближче до Andante або навіть Andantino. Іноді прискорює темп, особливо це спостерігається ближче до кадансів.

Динаміка

Дуже ясне та впевнене визвучування мелодії ,що також залежить від штриху глибокого legato. Динаміка змінюється в залежності від направлення руху мелодійної лінії ,застосовує cresc. та dim. Загалом динаміка хвилеподібна. В повторенні реприз є різниця , в основному за другим разом грається тихіше.

Штрихи

Грає в основному legato у верхньому голосі, нижній та середній виокремлює більш точним взяттям акордів та співзвуч зверху. Штрих достатньо глибокий та впевнений. Загострено всі інтервальні тяжіння.

Прикраси

Морденти та трелі звучать повноцінно ,як складова мелодії ,виразні та глибокі.

Поліфонія, показ голосів

Сарабанда триголосна. Всі голоси ясні та самостійні. Особливо виразно та вишукано звучить верхній голос, який є найвиразнішим. Цього досягнуто правильно обраним штрихом та злиттям кінчика пальця з клавішою. Нижній та середній голос більш точні та чіткі за туше, вони викладені більш довгими тривалостями та слугують своєрідною підтримкою верхньому голосу. Виконавець добре користується тембровою палітрою та знаходить свій відтінок кожному з голосів і вони прослуховуються як кожен самостійний пласт від початку до кінця.

Гавот

Впевнений з грацією.

Темп

Помірний, неспішний. Витримано в одному темпі без агогічних відхилень до кінця.

Динаміка

Хвилеподібна, стає голоснішою ближче до кінців фраз.

Штрихи

Нижні голоси граються окремим штрихом, а верхній більш цільно та плавно, але штрих всеодно залишається сухим.

Прикраси

Короткі морденти переважають, але вони не завжди граються чітко.

Поліфонія, показ голосів

Так само, як і Гаврилов більшу увагу звертає на верхній голос. Нижні голоси виокремлюються темброво та регістрово. Всі три голоси можна прослухати від початку до кінця. Вони проведені достатньо ясно.

Педаль

Часто педаль має зв'язуючу функцію, вона допомагає досягнути цілності фразам, а також додає тембрової фарби.

Менует з тріо

Динамічний менует тривожного характеру, звучить не так впевнено ритмічно, як у Гаврилова. З тріо по характеру відрізняється, темп стає повільніше, але ця зміна не така явна, як у Гаврилова. Менует з тріо виконано на одній хвилі.

Темп

Достатньо швидкий, наближено до Алєгро. Присутні незначні агогічні відхилення.

Динаміка

Динаміка одноманітна, трохи зростає до опорних точок у фразі, і спадає до кінця фрази у менуеті. У тріо не зроблено великого контрасту по динаміці, але зіграно тихіше. Відчутні підйоми до меццо форте на кадансах.

Штрихи

Верхній голос з двох голосів менуету звучить легко, акуратно підкреслюючи метрично сильні точки, опора переважно приходить на нижній голос, що виконується на нон легато, дуже впевнене та міцне. Часто чути акцентовані ноти в нижньому голосі, а також «двійки», що підкреслюють гостроту гармоній. Відносно тріо характер звучання дещо змінюється, так само як і змінюється штрих. Звучить легато на більш дрібних нотах (восьмих), чверті та половинні граються окремим штрихом, що часто спостерігається у поліфонічних творах. В цілому в тріо створюється плавна, мелодична цілісність голосів, добре прослуховується красивий верхній голос на легато.

Прикраси

Прикрас грає мало і в менуеті і в тріо. Рідко звучать перекреслені морденти, вони легкі та грайливі.

Поліфонія, показ голосів

В менуеті два голоси дуже добре відокремлюються слухом один від одного, в них зовсім різні туше. Верхній грається легко, прослизавши в швидкому темпі, йде по сильним долям. А нижній звучить виразно і декламаційно, виконавець добре показує кожен мотив і часто змінює штрих в різних мотивах, відокремлює акцентами басы. В основному штрих нон легато.

В тріо використовується темброві та штрихові відмінності голосів. Всі три голоси можна прослухати від початку до кінця .

Жига

Шифф виконує живо, енергійно та з атакою вступаючих голосів канону.

Темп

Vivace , починає достатньо стримано , під кінець частин звучить трохи метушливо, і темп розганяється майже до найшвидшого.

Динаміка

Динаміка жиги голосна, в основному показаний верхній голос на форте, і дуже сміливо показані вступи головної теми в усіх голосах. Повтори за другим разом відтіняються динамікою і граються дещо тихіше.

Штрихи

Штрих дуже чіткий та акцентований. Застосовується міцне пальцьове нон легато та стаккато, приближене до маркато, іноді рідко грається легато. Пальці виконавця дуже активні і всі голоси прослуховуються дуже ясно. Початок головних тем починається з атакою. В житі багате штрихове розмаїття, але все грається дуже впевнено та ясно, не дивлячись на швидкий темп.

Прикраси

Прикраси у дусі самої жиги, дуже чіткі, впевнені, переважають перекреслені морденти, що звучать часто акцентовано.

Поліфонія, показ голосів

Різницю між двома голосами чутно завдяки різному тембровому наповненню та штриховим відмінностям в голосах. Верхній голос грається з більшою опорою, в нижньому іноді підкреслюється ключові моменти, такі, як кадансові звороти. Часто голоси йдуть паралельно один одному, в таких випадках виконавець спирається більше на верхній голос.

Педаль

Педаль коротка, ритмічна.

Андрій Гаврилов (пос. https://www.youtube.com/watch?v=Kid3-GLSW_M&list=LL&index=3)

Алеманда

Характер тендітний та ніжний, дуже плавні мелодійні лінії. Звучання піднесене та гармонічно цільне. Більш консервативне та раціональне виконання, порівнюючи з Шиффом. Характер та задум витримано від початку до кінця.

Темп

Достатньо швидкий та стрімкий, швидше ,ніж Andante. Витримано єдиний темпо-ритм від початку до кінця. Більш рівний, порівнюючи з Шиффом Гаврилов не допускає ніяких агогічних відхилень, вся алеманда виконана немов на одному диханні. Виконавець повторює репризи, тобто кожен з двох частин грає двічі.

Динаміка

Алеманда витримана на динаміці *piano* , майже не змінюючи сили звучання.

Штрихи

Застосовує більш щільне, але добре артикульоване *legato* у верхньому голосі. Пальці чіткі та точні, що забезпечує якість та ясність кожного звуку ,навіть на дуже тихій динаміці . Звуки об'єднані у цільні, мелодичні фрази ,немов намисто з перлин.

Прикраси

Морденти надзвичайно легкі, виконавець застосовує їх значно рідше від Шиффа і в основному звучать короткі перекреслені та не перекреслені морденти, що ледве помітні ,добре вписані у основний рух та не відволікають від прослуховування основних голосів.

Поліфонія ,показ голосів

Гаврилов розмежовує голоси за допомогою різних штрихів. Нижній голос звучить окремо і більш чітко ,а верхній на *legato*. Тембровий окрас голосів дуже схожий ,в основному розрізняються за регістром та штрихом. Динаміка голосів також подібна.

Куранта

Дуже пошвавлений та енергійний характер. Безперервність руху.

Темп

Швидкий, Allegro. Темпо - ритм витримано.

Динаміка

Динаміка контрастна, виконавець повторює кожен раз частину з двох двох рази, і за першим разом грає на forte, а за другим грає на piano. Динаміка посилюється на заключних моментах, бо саме кадансові звороти у Баха є кульмінацією. І Гаврилов це добре показав. Застосовує небагато кресендо та дімінуендо.

Штрихи

Кінці пальців гострі та чіткі, хороша артикуляція. Штрих сухий, ближче до non legato. Прийом гри «атака», підкреслено кожен звук. Завдяки цьому куранта звучить дуже енергійно та бадьоро.

Прикраси

Застосовано короткі морденти та трелі. Всі прикраси звучать різко та рельєфно, добре вписані в ритм.

Поліфонія, показ голосів

Куранта – триголосна. Голоси виокремлені за допомогою штрихів та різного тембрового забарвлення. Нижній голос звучить окремо та сухо, верхній – визвучено за допомогою легато, а середній – виокремлюється динамікою, тобто звучить тихіше. Він добре вписується серед крайніх голосів і звучить достатньо ясно. Кожен голос самостійний і добре прослуховується від початку куранти і до кінця. Виконавець вміло користується розмаїттям тембрових забарвлень, що дає змогу прослідкувати за мелодійними лініями голосів, їх підйомами та спаданнями.

Гавот

Гаврилов на відміну від Шиффа грає гавот після куранти. Звучить він в бадьорому характері та цікавому синкопованому ритмі.

Темпо-ритм

Виконано достатньо швидко та з грацією. Грає швидше від Шиффа.

Динаміка

Повторює репризи, і за другим разом грає тихіше, ніж за першим. Взагалі динаміка достатньо різноманітна, від піано до форте.

Штрихи

Нижні голоси переважно звучать окремо, на нон легато, а верхній більш зв'язно, таким чином вони відрізняються краще в звучанні. Довгі ноти часто беруться на тенуто (підкреслено)

Прикраси

Прикраси легкі, добре вписані в контекст твору, і не відволікають увагу від ведення голосу. Застосовано в основному морденти.

Поліфонія, показ голосів

Із трьох голосів найбільше чути верхній, виконавець передає красу та кружляння цього голосу. Два нижніх відтіняються більш тихою динамікою та окремим штрихом.

Педаль

Педаль прозора, темброва.

Сарабанда

Характер споглядання, темп повільний. Звучить піднесено та сумно, на тихій динаміці визвучені всі тонкощі фактури.

Темпо- ритм

Adagio. Сарабанда немов тягнеться вперед, дійсно схожа на жалобну неспішну ходу.

Динаміка

Динаміка одноманітна, в основному піано з невеликими відхиленнями на cresc., коли голос піднімається вгору та інколи сягає mf. Виконавець зумів вміло визвучити всі дрібні ноти та прикраси на динаміці піано.

Штрихи

Мелодійний, виразний верхній голос на legato накладається на рівні та впевнені чверті в нижньому та середньому голосах, що граються майже на non legato. Чутливі кінчики пальців добре визвучують лінію верхнього голосу,

завдяки чому досягається витонченість та легкість характеру .Нижні голоси виокремлені штрихом більш окремим. Така різниця у визвучуванні голосів допомагає слухачу прослідкувати кожен голос та насолодитися цільним вибудованим поліфонічним звучанням.

Прикраси

Андрій Гаврилов застосовує короткі морденти та короткі трелі, що звучать в дусі всієї сарабанди дуже витончено та мелодійно.

Поліфонія, показ голосів

Сарабанда триголосна, дуже рідко підключається четвертий голос. У кожного голосу своя роль. Нижній з середнім слугує впевненою підтримкою для витонченого, виразного верхнього голосу. Виконавець поєднує всі пласти дуже логічно і створює цільну картину триголосного звучання, де прослуховується кожен голос та витримано від початку до кінця роль кожного з них. Темброве та штрихове виокремлення кожного голосу чутно вже з першого акорду. Виконавець добре вислуховує та показує регістрове забарвлення.

Педаль

Користується педаллю, але вона звучить прозоро ,нанизує звучання терцієвих ходів в верхньому голосі, утворюючи гармонічні звучання.

Менует з тріо

Достатньо бровурне, енергійне та швидке виконання . Музика менуету весь час спрямована вперед. І тільки тріо відрізняє крайні частини своїм спокоєм та мелодичністю.

Темпо- ритм

Зазначено *Tempo di minuetto* – тобто в темпі менуету, що зазвичай виконується в помірному , розміреному темпі. У Гаврилова темп приближений до швидкого, як би з нахилом у бік швидкого темпу. Темпо-ритм витримано від початку до кінця. Дуже рівні та чіткі восьмі ноти протягом всього менуету наче гралися під метрономом.

Динаміка

Динаміка достатньо різноманітна. Особливо вона відрізняється з динамікою тріо (тут грається тонке, визвучене піаніссімо). У самому менуеті переважає динаміка меццо-форте .

Штрихи

Штрих дуже чіткий та впевнений , крапкове нон легато в нижньому голосі та чіткість чутливих кінчиків пальців у восьмих верхнього голосу у менуеті. Тріо звучить дуже виразно, з почуттями, особливо виразно в триголосному складі передається верхній голос, що зіграний на легато. Нижні голоси трохи губляться за верхнім, звучать дуже ніжно та не чітко.

Прикраси

Гаврилов грає не дуже багато прикрас ,тільки іноді підкреслює декотрі гармонії короткими перекресленими мордентами. Те ж саме відбувається у тріо, дуже рідко короткі легкі морденти.

Поліфонія ,показ голосів

Менует двоголосний, обидва голоси виокремлені і добре прослуховуються, завдяки різним штрихам це звучить ще краще. Достатньо настирливий нижній голос чвертями об'єднаний в одну цільну лінію і лінія ця добре показана виконавцем. В свою чергу верхній голос зіграний особливим тембром, чіткими, рівними по звучанню восьмими ,це потребує чутливих кінців пальців. В результаті обидва голоси можна прослідкувати від початку до кінця.

В триголосному викладі тріо поміж голосів більш за всіх виокремлено верхній голос, що звучить дуже мелодійно. Але нижні голоси, хоча і звучать набагато тихіше, все-таки прослуховуються. Часом слугують підтримкою для верхнього ,а іноді немов вступають з ним в бесіду.

Педаль

Майже непомітна та прозора, або взагалі не використана виконавцем у менуеті, бо звучить все максимально чітко. А в тріо педалью підкреслена загадковість ,педаль темброва.

Жига

Дуже технічне та якісне виконання. Всі голоси прозвучали ясно в дуже швидкому темпі, наближеному до престо.

Темп

На відміну від Шиффа грається ще швидше та енергійніше, ще більш чітко та акцентовано. Агогічних відхилень немає, темпо-ритм витримано від початку до кінця.

Динаміка

Динаміка продумана: початки фраз починаються голосно і під кінець фрази напруга спадає. Все-таки переважає форте. Часто застосовуються крещендо та дімінуендо.

Штрихи

Дуже впевнене нон легато зі стаккато, гострі кінці пальців забезпечують високу точність та чіткість звучання. Виконано дуже технічно, добре відчувається цільність фраз та опорні точки гармонії, що підкреслюються штрихом.

Прикраси

Виконано технічно та чітко, переважають короткі морденти.

Поліфонія, показ голосів

Голоси добре розмежовані динамічно та по штриху. В надшвидкому темпі виконавець зумів дослухати кожен голос та донести його до слухача. Часто він відрізняє їх за штрихом, наприклад в верхньому голосі нон легато, а в нижньому стаккато або навпаки.

Педаль

Або зовсім відсутня, або застосована ледве помітна ритмічна педаль.

Висновки до розділу 3

В результаті порівняння двох інтерпретацій виконання були виявлені відмінності в баченні музики бароко серед відомих музикантів- виконавців. Драматургія сюїти розкривається по-різному , і навіть порядок номерів сюїти Шифф та Гаврилов обирають різний. Але все-таки є багато спільних рис в інтерпретаціях, виконавці намагаються однаково передати характер танців і

стараються грати наближено до загальних принципів виконання музики бароко, таких як сухість штриху , невичурність динаміки , легка педалізація, тощо.

Музиканти ,що виконують музику бароко обов'язково повинні розуміти можливості тих інструментів ,для яких ця музика була написана, зокрема специфіку клавесину та клавикорду з їх дуже точним та сухим видобуванням звуку. Сучасне фортепіано має набагато більше звукових та тембрових можливостей і це неправильно не використовувати ці можливості, адже ми живемо в іншу епоху і повинні вміти дивитися на зразки бароко через призму свого століття. Так і роблять Шифф та Гаврилов, і в них виходить це достатньо органічно.

ВИСНОВКИ

1. На основі аналізу наукової літератури реконструйовано культурно-історичну панораму, на тлі якої відбувався розвиток старовинної барокової сюїти в історії музики. Виявлено, що жанр інструментальної старовинної сюїти від свого початку був щільно пов'язаний з танцем. А старовинні сюїти відомі світу ще з 15 століття, тоді сюїти писалися для лютні. Сюїта видозмінювалася, набувала нових рис і розвитку, і до XVII ст. остаточно була сформована як жанр, що представляв собою цикл із декількох рівних між собою частин. Прообразом такого циклу були серії танців, що виконувалися різними інструментами для супроводження різноманітних церемоній та придворних процесій. У своєму класичному вигляді вона утвердилася в творчості австрійського композитора І. Я. Фробергера. Також у першому розділі висвітлено особливості жанру старовинної сюїти у творчості французьких клавесиністів (Ф. Куперена, Ж. Рамо та інших), а також проаналізовано подальший розвиток жанру у творчості Г. Генделя та Й. С. Баха. Школа французьких клавесиністів, в яку входили Л. Маршан, Ф. Даженкур, Л.-К. Дакен, Ж. Ф. Дандре, Луї Куперен, зверталася до програмного і також до танцювального жанру. Сюїти французьких клавесиністів будувалися більш вільно, на відміну від німецької школи, де сюїта складалася тільки з танцювальних номерів. Вони рідко дотримувалися стандартної послідовності танців (алеманда – куранта – сарабанда – жига). Перевагою сюїт французьких композиторів XVIII століття є програмність. Свого розквіту сюїта набуває у творчості Баха. Композитор наповнює музику своїх численних сюїт (клавірних, скрипкових, віолончельних, оркестрових) таким проникливим почуттям, робить ці п'єси настільки різноманітними і глибокими за настроєм, організовує їх в таке струнке ціле, що переосмислює жанр, відкриває нові виразні можливості, укладені в простих танцювальних формах, а також в самій основі сюїтного циклу.

Тип танцювальної сюїти, що складається з чотирьох танців різних національних походжень Бах запозичив з творчості німецьких композиторів XVII століття (Д. Беккера та Й. Кунау, Й. Я. Фробергера). Такий тип Бах остаточно затвердив у своїй творчості і дозволив тим самим німецьким музикознавцям «бахоцентристську» достатньо однобічну концепцію жанру.

2. Досліджено історію формування, структуру та особливості Англійських та Французьких сюїт Й. С. Баха.

Французькі сюїти – найясніші по композиційному задуму, нескладні за своїм змістом. У них виразний зв'язок зі звичними формами побутової музики. Простота фактури, скромність клавірного стилю вказують, що ці твори були, мабуть, призначені для виконання в домашній обстановці для любителів музики.

У Французьких сюїтах Бах точно дотримується сталої схеми: всі шість сюїт починаються з алеманди, за нею йдуть куранта і сарабанда, і завершується цикл жигою.

В Англійських сюїтах відбувається подальший процес розширення і поглиблення композиційного задуму сюїти. Виражається цей процес у прагненні до укрупнення масштабів сюїтного циклу, в зростанні драматичної ролі контрастів. За деякими частинами циклу закріплюється положення опорних точок сюїтної композиції. Сам стиль, прийоми і манера викладу стають більш віртуозними – концертними.

3. Проаналізовано сюїту №3 h-moll Й.С.Баха в гармонічному ,метро-ритмічному ,структурному та драматургічному аспектах.

Наявність в сюїті французьких танців - куранти, менуету і жиги - дозволило назвати її французькою.

У часи Й. С. Баха сюїта вже втратила своє пряме, прикладне призначення – супроводжувати придворні церемонії. Однак традиція писати сюїти залишилася. Бах перейняв цю традицію від свого попередника – німецького композитора Фробергера. Сюїта написана у тональності сі мінор. За традицією, яка встановилася в старовинних сюїтах, вона містить чотири основні частини -

Алеманду, Куранту, Сарабанду і Жигу, а також ще дві інтермедійні частини – Менует з тріо та Гавот, вставлені між Сарабандою і Жигою.

Алеманда ,як і в більшості сюїт Баха виконує функцію вступної ліричної прелюдії.

Куранта на відміну від алеманди більш жива та рухлива, з вишуканим метро-ритмом ,що притаманний цьому танцю, її темп – *Allegro*, а в основі мелодичного малюнка безперервність та кружляння.

Сарабанда відрізняється спокійним та співучим характером, не спішна , як траурна хода. Темп *Adagio*.

Характер менуету трохи схвильований. Тріо – написане в повільному темпі, відрізняється по характеру від менуету ,більш спокійне та сумне.

Гавот, що спочатку був хороводним танцем написаний помірного темпі. Його характер граційний, розмір *alla breve*. Мелодійні лінії відносно плавні, часто застосовується секвенційний розвиток.

Жига- стрімкий завзятий танець. У порівнянні з контрастом між алемандою і курантою контраст між сарабандою і жигою більш гострий. Але його пом'якшують вставлені між ними дві додаткові частини (менует з тріо та гавот).

4. Здійснено цілісний виконавсько-інтерпретаційний порівняльний аналіз Французької сюїти №3 *h-moll* Й.С.Баха у виконаннях Андраша Шиффа та Андрія Гаврилова.

Визначено основні принципи інтерпретацій обох виконавців. Кожен з них по-своєму мислить дану Французьку сюїту, знайдено багато відмінностей в баченні розділів сюїти, темпо-ритму та драматургії. Але є багато і спільних рис в інтерпретаціях, виконавці намагаються однаково передати характер танців і стараються грати наближено до загальних принципів виконання музики бароко, таких як сухість штриху , невичурність динаміки, легка педалізація, тощо.

Андраш Шифф інтерпретує експресивно, надаючи перевагу емоційній складовій. Це притаманно йому в виконаннях також і інших творів Баха і в інтерпретаціях творів інших композиторів. Він багато уваги приділяє образам

танців, і всі останні музичні засоби підпорядковуються саме образу. Виконавець дуже вміло передає характер танців і володіє якісною технікою.

Андрій Гаврилов інтерпретує більш раціонально на відміну від Шиффа, в нього дуже логічно вибудовані всі поліфонічні пласти, продумана стратегія драматургії, динамічного, штрихового та інших планів і ця стратегія не змінюється від початку сюїтного циклу до кінця. Гра Андрія Гаврилова відрізняється широкою палітрою тембрів та відтінків звуку, що дуже необхідно для поліфонічної фактури.

Музиканти, що виконують музику бароко обов'язково повинні розуміти можливості тих інструментів, для яких ця музика була написана, зокрема специфіку клавесину та клавикорду з їх дуже точним та сухим відобуванням звуку. Сучасне фортепіано має набагато більше звукових та тембрових можливостей і це неправильно не використовувати ці можливості, адже ми живемо в іншу епоху і повинні вміти дивитися на зразки музики бароко через призму свого століття. Так і роблять Шифф та Гаврилов, і в них виходить це достатньо органічно.

Визначні твори великих композиторів в історії музики таких, як твори Баха мають право на велику кількість інтерпретацій. Але тільки талановиті виконавці можуть вміло передати всю філософію, образність та символіку таких творів і тим самим приблизити публіку до таємничої епохи бароко і розкрити глибинні задуми Баха. Так як це зробили Шифф та Гаврилов. Слухаючи їх, студенти можуть багато чого винести для себе і покращити інтерпретації своїх виконуваних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Адамян А.А. Питання естетики і теорії мистецтва. Москва: Мистецтво, 1978. 301с.
2. Арановский М. Симфонические искания. Ленинград: Сов. композитор, 1979. 287 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. с. 5–45.
4. Асафьев Б.В Музична форма як процес. Книги 1-2. Ленинград: Музгиз, 1963. 378 с.
5. Баранова Т. Танцевальная музыка эпохи Возрождения. *Музыка и хореография современного балета*: сб. статей. Москва, 1982. Вып. 4. С. 8–35.
6. Баренбойм Л.А. Музыкальная педагогика и исполнительство. Л., 1974. 334 с.
7. Бочаров Ю.С. Английские сюиты И.С.Баха – загадка названия. *Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение*. 2018. Т. 8. Вып. 1. С. 3.
8. Бочаров Ю. Барочная сюита: знакомая и незнакомая. *Старинная музыка*. Москва: Москов. консерватория, 2013. № 4(62).
9. Бочаров Ю. С. О сюитах «правильных» и «неправильных». Аутентизм и музыкознание. *Старинная музыка*. Москва: Москов. Консерватория, 2008. № 1-2. С. 2.
10. Власов В. Г. Стилї мистецтва. Москва, 1998. 9 с.
11. Галацкая В. Музыкальная литература зарубежных стран. Москва:Музыка, 1978. Выпуск 1. 366 с.
12. Гуренко Е. Г. Проблемы художественной интерпретации. Новосибирск: Наука, 1982. 256 с.
13. Гольденвейзер А. О музыкальном искусстве. Москва, 1975. 114 с.
14. Грищенко В. Людина і культура. Київ: Либідь, 2000.

15. Горюхіна Н.А. Нариси з питань музичного стилю і форми. Київ: Музична Україна, 1985. 111с .
16. Доценко А.С. Проблема стиля в этике и искусствознании. М.: Знание, 1983. 64 с.
17. Друскин М. С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVII – XVIII веков. Ленинград: Гос. Музыкальное изд-во, 1960.
18. Друскин М. С. Очерки по истории танцевальной музыки Ленинград: Ленинградская филармония, 1936. 205 с.
19. З історії зарубіжної музики Вип.3 Москва: Музика, 1979 с. 55-80.
20. Ісіченко І. Бароко – мистецький стиль і літературна доба. *Дивослово*. 2010. № 10. С. 27–34.
21. Київське музикознавство. Київ, 1999. Вип. 2: Проблеми музичної інтерпретації.
22. Клин В. Українська радянська фортепіанна музика Київ.: Наук. думка, 1980. С. 234-304.
23. Копчевський Н. А. Питання фортепінної педагогіки. Вип. 4. Москва: Музика, 1976. С. 171–204.
24. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки*. Випуск 120. С.74-79.
25. Корто А. Про фортепіанне мистецтво. Москва, 1965.
26. Котляревський І. А. Бароко в музиці. Енциклопедія сучасної України / наук. ред. І.М. Блюміна та ін. Київ, 2003. Т. 2. С. 270–271.
27. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: автореф. дис. ... канд. пед. наук: 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1999. 20 с.
28. Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики XX століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 17 с.

29. Кюрегян Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков 2-е изд. Момква: Композитор, 2003. 383 с.
30. Лекції з історії світової культури / за ред. Стрішенця М.М. Тернопіль, 1999. С.4-16.
31. Лекції з історії світової та вітчизняної культури. / За ред. Яртися А.В. Львів: Вид-во «Світ», 1994. С. 58-80.
32. Ливанова Т. Музыкальная драматургия Й. С. Баха и её исторические связи. Москва–Ленинград: Музгиз, 1948. Ч.1. Симфонизм. 231 с.
33. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений: Учеб. Пособие. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
34. Манукян Э. Сюита. *Музыкальная энциклопедия*: в 6-ти томах. Москва: Сов. энциклопедия, 1981. Т. 5. С. 359–363.
35. Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*. Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Київ. Вип.1. С. 126–134.
36. Москаленко В. Лекції по музичній інтерпретації. Київ, 2013.
37. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1994. 208с .
38. Музыкальная энциклопедия / под ред. Ю. В. Келдыша. М.: Советская энциклопедия, 1981. Т. 5.
39. Неклюдов Ю. И. Сюита. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990. С. 529.
40. Носина В. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов: Международные курсы высшего художественного мастерства пианистов памяти С.В.Рахманинова, 1993. С. 25.
41. Носина В. Б. Символика музыки Баха. (Искусство интерпретации). Мосева: Классика-XXI, 2004. 56 с.
42. Оганова Т. Английская вёрджинальная музыка: проблемы формирования инструментального мышления: дис. ... канд. искусствоведения, Москва: РГИ им. Гнесиных, 1994. 238 с.

43. Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості М.М. Ткач. *Сфера музичного мистецтва*: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004. 264 с.
44. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты. *Вопросы теории и эстетики музыки*: сб. статей. Ленинград: Музыка, 1975. Вып. 14. С. 177–201.
45. Полікарпов. В. С. Лекції з історії світової культури: навч. посібник. Київ: «Знання», 2002. 359 с.
46. Попова Т. Музыкальные жанры и формы. Москва: Музгиз, 1954. 384 с.
47. Попова Т. Танцевальные жанры и формы. Музыкальные жанры. Москва: Музыка, 1968. 86 с.
48. Пострелова Е. А. Методический доклад «И.С. Бах. Французские сюиты». С.13-16.
49. Риман Г. Сюита. *Музыкальный словарь* / пер. с 5-го нем. изд. Б. Юргенсона, доп. рус. отд., сост. при сотрудничестве П. Веймарна [и др.] ; пер. и все доп. под ред. Ю. Энгеля. Москва–Лейпциг: П. Юргенсон, 1901–1904. С. 1236–1237.
50. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей Москва: Музыка, 1973. 447 с.
51. Способин И. Музыкальная форма. Москва: Музыка, 1972. 400 с.
52. Старчеус М. Новая жизнь жанровой традиции. *Музыкальный современник*. Москва: Сов. композитор, 1987. Вып. 6. С. 45–68.
53. Ткачук П. Культура народів первісної спільності, східних і античних цивілізацій. Луцьк: Вежа, 2000.
54. Фейнберг С. Є. Майстерність піаніста. Москва, 1978.
55. Фраёнов В. П. Циклические формы. *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, 1990. С. 615.
56. Харнонкурт Ніколаус. Музика як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.

57. Холопова В. Н. Три сторони музичного змісту. *Музичний зміст: наука и педагогіка*: матеріали Першої Рос. наук.-практ. конф. (4 – 5 грудня 2000 р., Москва). Москва – Уфа: РИЦ УГІИ, 2002. С. 55 – 76.
58. Кащенко Ю.Г. Феномен руху в клавірних сюїтах Й. С Баха та його метаморфози: від танцю до образної символіки. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 85–94.
59. Чередниченко Т. Композиция и интерпретация: три среза проблемы. *Музыкальное исполнительство и современность*. Москва, 1988. Вып. 1. С. 43–68.
60. Чинаєв В. Про виконавські стилі фортепіанного мистецтва ХХ століття. К.: «Музика», 1997. 150 с.
61. Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах Москва: Музыка, 1965. 725 с.
62. Шоп С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ.: «Заповіт»1998.368 с. 306-317 с.
63. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Москва: Классика-XXI, 2006. С. 23–65.
64. Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24. – London, 2001. 665 p.
65. Musikalische Bibliothek oder Gründliche Nachricht, nebst unpartheyischem Urtheil von Musikalischen Schrifften und Büchern. Bd 4. Erster Theil. Leipzig, Im Mizlerischen Bücher-Verlag, 1754, S. 169.
66. Nef K. Geschichte der Sinfonie und Suite. Leipzig : Breitkopf u. Härtel, 1921. 344 s.
67. 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-studyin-transcription.html> (last access: 27.11.2018)

ДОДАТКИ
Додаток А
Нотний матеріал Французької сюїти №3 Й.С.Баха



French Suite No. 3

in B Minor
BWV 814

Allemande.

Courante.

The musical score is written for a single instrument, likely a lute or guitar, in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of seven systems of two staves each. The first system begins with a treble clef and a key signature of one sharp. The music is characterized by a mix of eighth and sixteenth notes, often beamed together. Trills are indicated by 'tr' above specific notes in several measures. The piece ends with a final cadence in the seventh system.

Sarabande.

The image displays two musical pieces, 'Sarabande' and 'Menuet', each in a grand staff (treble and bass clefs). The 'Sarabande' section consists of six systems of music, each with a treble and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system shows a melodic line in the treble and a harmonic accompaniment in the bass. The subsequent systems continue the piece with various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. The 'Menuet' section follows, also in a grand staff. It begins with a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The melody is primarily in the treble, with a simple harmonic accompaniment in the bass.

Menuet.

Menuet da Capo.

Gavotte.

Gigue.

The image displays two musical pieces for piano. The first piece, 'Gavotte', is in 2/4 time and D major, consisting of six systems of music. The second piece, 'Gigue', is in 3/8 time and D major, consisting of one system of music. Both pieces are written for piano and feature intricate keyboard patterns.

This page contains seven systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble staff and a bass staff. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 2/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system shows a complex rhythmic pattern in the treble staff and a simpler bass line. The second system features a more melodic line in the treble staff. The third system has a dense texture with many notes in both staves. The fourth system shows a more open texture with fewer notes. The fifth system has a more complex texture with many notes. The sixth system shows a more open texture with fewer notes. The seventh system has a more complex texture with many notes.