

Вкладка 1

Міністерство культури України
КЗВО «Дніпровська академія музики» ДОР

**НЕОБАРОЧНІ АСПЕКТИ В ПАСАКАЛЯХ І СЮЇТАХ
УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ**

Студентки IV курсу
освітнього ступеня «бакалавр»
кафедри історії та теорії музики
Ісаєвої Єлизавети Олегівни
наукова керівниця:
кандидатка мистецтвознавства
доцентка
Щітова Світлана Анатоліївна

Дніпро – 2026

ЗМІСТ

ЗМІСТ.....	2
ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. НЕОБАРОЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ЖАНР ПАСАКАЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ ХІХ–ХХІ СТОЛІТЬ.....	10
1.1 Необароко в українській музичній культурі.....	10
1.2 Еволюція жанру пасакалії.....	13
1.3 Пасакалії для органу М. Колесси і С. Острової.....	17
1.4 Пасакалія як частина циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка.....	26
1.5 Жанрові особливості оркестрових пасакалій Є. Станковича і Н. Боевої 29	
РОЗДІЛ 2. ВПЛИВ НЕОБАРОКО НА ЖАНР СЮЇТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ.....	37
2.1 Синтез необарочних рис і автентичного підґрунтя в «Українській сюїті» М. Лисенка.....	38
2.2 Наслідування традицій М. Лисенка в «Сюїті на українські народні теми» В. Барвінського.....	42
2.3 М. Колесса «Пасакалія, Скерцо, Фуга» : необарочні ознаки.....	46
2.4 М. Дремлюга Сюїта № 3 для бандури як приклад стилізації барочного стилю.....	49
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Творчість українських композиторів періоду останньої третини ХІХ – початку ХХ століття в рамках зародження і розвитку ознак необароко, в тому числі в жанрі пасакалії і сюїти, представляє інтерес як естетичний музичний феномен. Він вартий особливої уваги та потребує мистецтвознавчого аналізу, оскільки відображає складні процеси поєднання національного відродження з європейськими стильовими впливами. Бароківі жанри, зокрема пасакалія і сюїта, не лише відтворюються, а й переосмислюються через призму народнопісенної інтонаційності, духовної традиції та хорової культури, що формує оригінальну модель стильового синтезу. Водночас, цей феномен залишається недостатньо дослідженим у порівнянні з європейським необароко, а його вивчення дає змогу глибше зрозуміти механізми трансформації історичних форм, уточнити місце української музики в загальноєвропейському контексті та оцінити її вплив на подальший розвиток музичного мистецтва ХХ століття.

Пасакалія-жанр і пасакалія-форма, як бароковий варіаційний цикл, зазнала значних трансформацій протягом своєї історії. Однак, особливий інтерес викликає її відродження та переосмислення в епоху модернізму та постмодернізму. Українські композитори, звертаючись до цього давнього жанру, вдихали в нього нове життя, поєднуючи традиційні форми з інноваційними прийомами та національним колоритом.

Сюїта – як жанр і як циклічна форма, що постала з барокового об'єднання танцювальних номерів, зазнала значних трансформацій протягом своєї історії. Однак, особливий інтерес викликає її відродження та переосмислення в епоху модернізму та постмодернізму, коли вона втрачає суто прикладний танцювальний характер і набуває рис концептуальної, часто програмної форми, в якій поєднуються стилістичні алюзії, індивідуалізована драматургія та нові засоби музичної виразності, що відображає прагнення

композиторів до діалогу з історичною традицією на засадах творчої інтерпретації.

Українські композитори, звертаючись до цього давнього жанру, вдихали в нього нове життя, поєднуючи традиційні принципи контрастного чергування частин з інноваційними прийомами та національним колоритом. Вони перетворили її здебільшого танцювального циклу на програмний, театральний чи концертний твір, розширивши її змістові та виражальні можливості що здатні вмістити глибокі філософські ідеї та сучасні виражальні засоби.

Спільне звернення українських композиторів до пасакалії та сюїти в зазначені роки є яскравим показом панування необарокової естетики. Ці жанри, незважаючи на структурну відмінність (один є варіаційним циклом на остинатній основі, інший – циклом контрастних частин) виступають архетипами барокової епохи, уособлюючи її тягу до монументальності та витонченої структурної логіки. У рамках необароко вони перестають бути просто стилізацією: Пасакалія стає ідеальною формою для втілення трагічної або філософської ідеї, використовуючи строгість *basso ostinato* як опору для нових переосмислених гармонічних та поліфонічних ідей; тоді як сюїта, зберігаючи принцип циклічності та контрасту, перетворюється на гнучку структуру, здатну вмістити не лише танцювальні, а й програмні чи жанрово-картинні номери, ефективно поєднуючи барокову побудову з новітніми експресивними засобами.

Актуальність обраної нами теми визначається кількома аспектами :

- відродженням інтересу до національної музичної спадщини, що спостерігається в останні десятиліття та зумовлює потребу глибшого осмислення її стильових витоків; зокрема, дослідження необарокових тенденцій в українській музиці, еволюції жанру пасакалії та його втілення у творчості таких композиторів, як Микола Колесса, Віктор Косенко, Євген Станкович, а також аналіз впливу необароко на жанр сюїти у спадщині Микола Лисенко, Василь Барвінський та інших,

дають змогу виявити специфіку синтезу барокових форм із національним інтонаційним підґрунтям; це, своєю чергою, сприяє глибшому розумінню процесів розвитку сучасної української композиторської музики та уточненню місця необарокових явищ у її історичній динаміці ;

- поглиблення і розуміння принципів формоутворення жанрів пасакалій та сюїт в процесі їх оновлення;
- виявлення національно-інтонаційних та стильових особливостей жанрів пасакалій та сюїт в сучасній українській музиці.

Незважаючи на зростаючий інтерес до української музики, питання національних аспектів в трактуванні жанрів пасакалії та сюїт українськими композиторами XX – першої чверті XXI століть залишається недостатньо вивченими і розкритим. Існуючі дослідження, як правило, присвячені лише окремим аспектам зазначеної проблематики. Потреба в системному аналізі, який би охопив важливі аспекти творчості різних композиторів, в тому числі, сучасних, є вагомою.

Мета роботи полягає у виявленні необарочних тенденцій, стильових особливостей та специфічних рис перетворення національної інтонаційності в українських пасакаліях та сюїтах XIX – XXI століть.

Для досягнення поставленої мети треба розв'язати наступні **завдання**:

- розглянути необарокові тенденції в європейській та українській музиці;
- виявити еволюцію жанрів пасакалії та сюїти в українській музиці у визначений період;
- проаналізувати пасакалію у складі циклу М. Колесси, В. Косенка, Є. Станковича;
- дослідити пасакалію як самостійне стилеутворення у Н. Боєвої, С. Острової;
- довести органічність синтезу необарочних рис і автентичного підґрунтя в сюїтах М. Лисенка, В. Барвінського, М. Дремлюги.

Об'єкт дослідження – українські пасакалії та сюїти XIX – першої чверті XXI століть. **Предмет дослідження** – принципи інтерпретації та стилізації барокових форм пасакалії та сюїти в українській композиторській практиці.

Дослідження заявленої теми дозволяє простежити процес використання українськими композиторами досвіду минулого для створення нових музичних творів. Аналіз **теоретичної бази дослідження** дозволяє виявити значний інтерес науковців до необарочних тенденцій в музиці XX століття. Так, у працях Лідії Мельник [25], Ірини Тукової [51], Марії Рябоконевої [44] детально досліджуються процеси переосмислення та трансформації жанрів бароко в творчості сучасних композиторів. Зокрема, автори звертають увагу на такі аспекти, як використання остинато, повторюваних структур, архаїчних гармонічних зворотів та інструментальних фактур.

До праць з оглядом стилів окремих композиторів, які заявлені в роботі, варто віднести низку монографічних досліджень та статей, що є важливим джерелом для вивчення індивідуально-авторських рис в контексті необароко.

Великий обсяг наукових праць присвячено дослідженню постаті Микола Лисенко як одного з найзначущіших дослідників українського фольклору, однак окремі аспекти його творчості, зокрема у контексті необарокових тенденцій, залишаються недостатньо вивченими. Найбільш наближеною до тематики роботи стала стаття Ірини Зінків [12] з поетико-стильовим аналізом фортепіанної сюїти М. Лисенка та виявом її впливу на формування сюїт в українській творчості другої половини XX століття.

Особливий блок літератури становить доробок, присвячений Миколі Колессі, чия творчість є еталоном необарокового мислення в українській музиці. Огляд включає джерела Любові Кияновської [16], Олега Рудницького [43], що аналізують його складні поліфонічні форми, зокрема «Пасакалію, скерцо, фугу», що дозволяє виявити інтеграцію пасакалії у великий циклічний твір та її функціональні особливості.

Так, Світлана Острова, як зазначають Марія Полякова [40] та Галина Степанченко [48], яскраво демонструє у своїй творчості поєднання глибоко національної основи з елементами архаїки та неокласицизму, що проявляється у зверненні до давніх інтонаційних моделей, варіаційно-остинатних принципів розвитку та чіткої структурної організації, тому постає як одна з форм сучасного переосмислення барокової традиції та вияв необарокового мислення.

Дослідження, присвячені Віктору Косенку, розглядаються з акцентом на його віртуозно-піаністичному стилі та зверненні до історичних жанрів. Важливими є праці Андрія Кравченка [19, 20], Ольги Кричинської [21] та Дмитра Постайчука [41], що свідчать про зацікавленість В. Косенка проблемами стильового синтезу та використання елементів різних епох. Зокрема, в його творах можна виявити вплив барокової естетики, що проявляється у використанні строгих форм, контрапунктичних технік та гармонічних зворотів.

До огляду постаті Євгена Станковича включаються наукові праці Тетяни Арсенічева [1], Юлії Грібіненко [8], Олени Дейчук [11], Ганни Луніної [24], Євгенія Сіренко [47], Юрія Чекана [54]. Ці джерела важливі для розуміння того, як композитор поєднує класичні конструктивні принципи з сучасними виражальними засобами.

Література щодо творчості Наталії Босвої вивчається для розуміння процесів поєднання необарокових (поліфонічних) та автентичних елементів. Важливі джерела Галини Конькової [18], де пояснюється використання фольклорних тем (як у «Пасакалії на тему української народної пісні») у великих класичних формах, що підкреслює національний вектор необарокової естетики композиторки.

Таким чином, аналіз наукової літератури дозволяє зробити висновок про те, що необарокові тенденції відіграли значну роль у розвитку української музики ХХ століття. Композитори активно використовували елементи барокової стилістики, адаптуючи їх до сучасних вимог та

національних традицій. Проте, незважаючи на загальне визнання явища необароко, жанрово-інструментальний аспект цього феномену в українському музикознавстві залишається недостатньо систематизованим. Саме тому особливий інтерес становить комплексний аналіз пасакалії та сюїти. Власне, вивчення необарокових аспектів саме в цих жанрах українських композиторів дає можливість не лише підтвердити загальноєвропейські тенденції, але й виявити національну специфіку їхнього переосмислення, простеживши, як архаїчні форми набули нового змісту в українській музиці кінця XIX – початку XX століть та як ця традиція була продовжена у пізніші часи.

Апробація результатів досліджень здійснювалось у вигляді виступів з науковими доповідями на науково-практичних конференціях:

- Кутало Є. Пасакалія в українській музиці XX–XXI століть *Музичний твір у світлі сучасних міждисциплінарних досліджень* : XXI Всеукраїнська багаторівнева науково-практична конференція 13–14 жовтня 2025 р. (тези надруковані в зб. *Музикознавча думка дніпропетровщини*. Дніпро : Грані, 2026. С.)
- Кутало Є. Ознаки необарочної сюїти в триптиху Миколи Колесси «Пасакалія. Скерцо. Фуга» *Музичний твір як феномен рефлексивно-творчого мислення* : XVIII Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція 1, 2 квітня 2024 р.
- Кутало Є. Дві пасакалії – два світи: стильові парадигми сучасної української музики *Музичний твір у світлі культурно-історичної еволюції епох* : XX Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція 7–8 квітня 2025 р.
- Кутало Є. Необарочні пасакалії в українській музиці *Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення* : VII Всеукраїнська дворівнева науково-практична конференція 3–4 квітня 2023 р. (тези надруковані в зб. *Музичний твір у синтезі теоретичного та виконавського осмислення*: матеріали наук.-практ.

конф. / Дніпровська академія музики. Дніпро, 2023. С. 203–213).

– Кутало Є. Синтез необарочних рис і автентичного підґрунтя в «українських сюїтах» М. Лисенка та В. Барвінського. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Випуск 25 (2, 2023) Дніпро : ГРАНІ, 2023. С. 203–208.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, основної частини з 2 розділів і 9 підрозділів, висновків і списку використаних джерел (63 позиції).

РОЗДІЛ 1

НЕОБАРОЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ ТА ЖАНР ПАСАКАЛІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ XIX–XXI СТОЛІТЬ

1.1 Необароко в українській музичній культурі

Необароко розуміють як одну «з найбільш плідних стилістичних течій <...> XX ст.» і розглядають здебільшого в контексті неокласицизму – напрямку міжвоєнного двадцятиліття й останнього сорокаліття XX ст. Стилїстика докласичного і ранньокласичного, зокрема барокового періодів, поєднувалася з новими, сучасними виражальними засобами, притаманними музиці XX ст. Поява неокласицизму викликана заперечною реакцією на романтизм, імпресіонізм, модерн, символізм, футуризм, і пов'язана з антиномічністю культури й потягом до надіндивідуального. Таким чином, у неокласицизмі відбувається своєрідний, подекуди іронічний діалог із минулим.

Поняття *«музичне необароко»* близькоспоріднене з неокласицистською течією і позначене зверненням композиторів до особливостей музики бароко у сполученні з новими сучасними виражальними засобами. Риси неокласицизму, який визначають як другу хвилю класицизму, плутаючи його з академізмом чи модерном, знаходять навіть в окремих творах М. Лисенка («Українська сюїта» у формі старовинних танців).

Ранні зразки українського неокласицизму виникли за межами України у творчості І. Стравінського, з його орієнтацією на класицистські і барокові моделі. У Західній Україні окремі елементи неокласицизму характерні для творів міжвоєнного 20-ліття В. Барвінського, В. Задерацького, М. Колесси, Н. Нижанківського, А. Рудницького та

Ю. Коффлера; на теренах більшовитської України через відомі ідеологічні заборони неокласицизм з'явився із запізненням.

У середині 1960-х рр. його другий етап розпочав М. Скорик, хоча окремі риси неокласицизму спостерігалися ще в 1920-х рр. (В. Фемеліді балет «Карманьйола») і 1950-х рр. (Г. Таранов «Українська сюїта»). Найяскравіше другий етап неокласицизму виявився в 1960–90-х рр. в окремих музично-сценічних, симфонічних, хорових, вокальних та камерно-інструментальних творах З. Алмаші, В. Балея, В. Бібика, А. Білошицького, Б. Буєвського, Я. Верещагіна, Г. Гаврилець, В. Гончаренка, Л. Грабовського, В. Губаренка, В. Губи, О. Грінберга, М. Денисенко, Л. Дичко, В. Зубицького, О. Зуєва, В. Іванова, Ю. Іщенка, В. Камінського, І. Карабиця, Ж. і Л. Колодубів, О. Козаренка, Є. Льонка, В. Назарова, В. Ніколаєва, М. Оскоменко-Парулави, В. Пацери, В. Птушкіна, Г. Саська, В. Сильвестрова, Є. Станковича, М. Старицького, Т. Стасюк, В. Степурка, І. Стецюка, Я. Фрейдліна, Л. Хитряк, К. Цепколенко, Ю. Шамо, Ю. Шевченка, В. Шумейка, М. Шуха, І. Щербакова, О. Щетинського, О. Яковчука, П. Яровинського та ін.

На відміну від західного неокласицизму, його український різновид нерідко позначений національною визначеністю і своєрідно поєднується з неофольклоризмом. Українські композитори не тільки осучаснили барочні форми, жанри (зокрема поліфонічні), але й зверталися до особливостей *національної* музичної мови. Використовуючи особливості жанрів *concerto grosso*, *sinfonia concertante* та ін., вони також відроджували й оновлювали свої традиції канту, партесного співу, українського хорового циклічного концерту XVIII ст., римо-католицьких та протестантських богослужінь.

Наприкінці 1940-х – у 1950-х рр. К. Вернер, К. Вестфаль, К. Лаукс та ін. (згодом в Україні – І. Юдкін-Ріпкун) ввели поняття «музичне необароко». Воно близькоспоріднене з неокласицистською течією, позначене зверненням композиторів до особливостей музики бароко (відповідно програмності, жанрів, форм, поліфонії) у сполученні з

виражальними засобами ХХ ст. Багато хто вважає це поняття складовою неокласицизму.

У деяких інших видах мистецтва, наприклад, образотворчому, архітектурі тощо чітко відділяють необароко від неокласичної течії. Необарокові тенденції виявляють себе через найтипівіші жанри епохи Бароко, ми виділяємо – пасакалію. В ХХ столітті відбулося її відродження з переосмисленням трактування у Б. Бартока, Б. Бріттена, П. Гіндеміта, Д. Мійо, А. Онеггера, А. Русселя, згодом – В. Баркаускаса, Т. Берда, С. Губайдуліної, Е. Денисова, М. Кондрацького, В. Лютославського, Б. Мартіну, Р. Палестера, А. Тансмана, Д. Лігетті, Ю. Юзелюнаса та інших.

Необароко знайшло особливе поширення у багатьох композиторів, у тому числі українських. Існує думка, що українській музичній культурі більш притаманне необароко, ніж неокласицизм, оскільки їй ближче *emotion*, ніж *ratio*. В Україні музичне необароко у 1971 започаткував Іван Карабиць в своєму хоровому концерті «Сад божественних пісень» на слова Григорія Сковороди. Після 1960-х рр. ця течія виявилася в окремих музично-сценічних, симфонічних, хорових, вокальних та камерно-інструментальних творах названих вище українських композиторів, наприклад, В. Бібика, В. Губаренка, В. Зубицького, В. Камінського, О. Козаренка, Л. Колодуба, М. Скорика, Є. Станковича. Деякі дослідники вбачають риси необароко також у творах (переважно 1920–30-х рр.) В. Задерацького, М. Колесси, В. Косенка, С. Лукіянович-Туркевич, Н. Нижанківського та Є. Юцевича. До необароко також включають твори академічної музики, написані на монограму ВАСН (хоча вони існують також поза розглянутою течією), окремі джазові та рок-композиції в українській та світовій музиці (зокрема різновид необароко під назвою *Baroque-Rock*).

У західній музикознавчій літературі ідеї існування необароко (Neo-Baroque) як окремого стилю знаходимо в монографії Анджели Ндаліаніс [60]. Вільно оперують терміном «необароко» іноземні

дослідники в виданнях з історії музики, наприклад у роботах німецького музикознавця Кристофа фон Блюмредера [58]. Серед українських дослідників виділимо дисертаційну роботу Лідії Мельник, присвячену необароковим тенденціям в музиці ХХ ст. [25].

Лише в ХХ столітті, в зв'язку із загальним підйомом інтересу до старовинної музики і поліфонії зокрема, відбулося відродження жанру пасакалії та сюїти з переосмисленням її трактування.

1.2 Еволюція жанру пасакалії

Пасакалія, *passacalle* (від ісп. : *pasar* – проходити, *calle* – вулиця, букв. – *йти вулицею*) – старовинний іспанський танець, що відповідає повільній і поважній ритуальній ході (чи імітує її). Разом з іншими спорідненими жанрами – сарабандою і чаканою – вона належить до іспанських різновидів маршів. Характерними рисами всіх трьох є:

- повільний темп (переважно *Grave*);
- непарна метричність (переважно 3/4, пасакалія здебільшого починається із затакту, натомість сарабанда й чакона із сильної долі такту);
- побудова твору на двох засобах композиційної техніки *ostinato* (пасакалія – *basso ostinato*, сарабанда – ритмічна формула, чакона – гармонічна структура) та варіаційність розвитку тканини.

Жанр пасакалії, що зародився близько ХVІ ст., особливо поширений у добі Бароко. Перші її зразки виконувалися під гітару й супроводжували урочисту ходу вулицями і площами місцевих грандів. Близько ХVІІ ст. пасакалія поширилась у країнах Західної Європи:

- а) як ритурнель для оркестрового виходу головних героїв або артистів усієї трупи у фіналі; б) як частина інструментальної партити чи сюїти (1637– найдавніший зафіксований у нотах зразок у сюїтах Ф. Куперена, Ж. Б. Люллі);

- в) як самостійний інструментальний твір для різного типу оркестрів, ансамблів, органа, пізніше фортепіано та інших;
- г) фрагментарно, для створення особливих образів – психологічного стану (арія g-moll із опери «Дідона та Еней» Г. Перселла).

За час своєї еволюції пасакалія зазнала трансформації в бік згущення трагедійної образності. Цей феномен пояснюється тим, що її в часи католицької інквізиції використовували для супроводу ходи приречених до спалення. Тож пасакалія набула рис жалобних маршів, реквіємного звучання, що призвело до розуміння митцями наступних поколінь пасакалії як категорії величної трагедії. Найяскравішими зразками вважаються Пасакалію c-moll для органа Й. С. Баха та пасакалія g-moll з сюїти для клавесину Г. Ф. Генделя. Пасакалія для скрипки соло Г. Бібера «Тайни коронування Богоматері».

У середині XIX ст. (після майже 100-літнього забуття) творчий інтерес до пасакалії та її головного композиційного засобу *basso ostinato* знову відродився у «Двійнику» Ф. Шуберта. Через всю пісню проходить короткий, похмурий мотив фортепіанної партії, що повторюється за принципом *basso ostinato* (звідси – подібність до пасакалії).

Композитори XX століття зазвичай включали пасакалію до складу більш великих форм і жанрів – симфоній (П. Гіндеміт «Гармонія світу»), опер (А. Берг «Воцтек»), циклічних творів (М. Рeger Інтродукція, пасакалія і fuga h-moll для двох фортепіано, М. Равель Фортепіанне тріо, А. Шенберг «Місячний П'єро») та ін. В той же час значно рідше стали зустрічатися пасакалії як самостійні твори (А. Веберн Пасакалія, ор. 1). пасакалії українських композиторів написані для різних виконавських складів :

- для симфонічного оркестру – С. Людкевич (1964) і Є. Дондук (2001);
- для камерного оркестру – Ю. Грицун (1993), Б. Кривопуст (2014), О. Рудянський (2000); Є. Станкович Дві пасакалії для камерного оркестру «Для віку, що відходить та віку, що надходить...» (1998);

- для органа – «Жертва отрока Божого» (1996) Є. Станкович; «Пасакалія» М. Колесса¹;
- для органа й симфонічного оркестру – І. Мартон (1975);
- «Пасакалія на галицьку тему» О. Козаренко (1989)², «Offertorium» «Українського реквієму», вирішеному як пасакалія у формі варіацій на basso ostinato, з рисами фугато одночасно <...> як уособлення тяглості великої світової поліфонічної традиції;
- для валторни з фортепіано – М. Пилипчак;
- для бандури – Оксана Герасименко³;
- для фортепіано – В. Косенко (з циклу «11 Етюдів у формі старовинних танців», 1928–30)⁴, М. Колесса (з сюїти для фортепіано «Картинки Гуцульщини»), цикл «Пасакалія, скерцо і фуга» (1929)⁵, В. Павенський, В. Птушкін, В. Журавицький, «Українська пасакалія» В. Кирейко та ін.

Розвиток власне необарокової течії спостерігаємо як одне із найяскравіших проявів у руслі неокласичного напрямку, починаючи з 1920-х років. В свою чергу, українське необароко відобразило всі етапи загальної тенденції. Лише в XX столітті, у зв'язку із загальним підйомом інтересу до старовинної музики і поліфонії зокрема, відбулося відродження жанру пасакалії і переосмислення її трактування. Українське необароко відзначилось використанням цього жанру в різних композиторських інтерпретаціях.

Ці спостереження дозволили визначити шляхи розвитку необароко саме як стильової течії, оскільки окремі знаки епохи в тих чи інших творах сучасних композиторів ще не є показовими.

Асоціації з жанровою природою пасакалії породжує навіть обробка

¹https://www.google.com/url?q=https://www.youtube.com/watch?v%3DZNwaamdB41U&sa=D&source=docs&ust=1684838943595946&usg=AOvVaw3ssiitBe8Y_saCUAqYnygS

²<https://www.youtube.com/watch?v=aCqrtnxoPCM>

³<https://www.youtube.com/watch?v=9BlWIIqIGJI>

⁴<https://www.facebook.com/watch/?v=663454261398948>

⁵<https://www.youtube.com/watch?v=Cvj-lr0FYp8>

української народної пісні-реквієму «*Козака несуть*» М. Леонтовича⁶, в якій початкову фразу викладено як *basso ostinato*. Тема демонструє характерні ознаки жанру пасакалії, зокрема:

- низький регістр: основна тема розміщена в нижніх голосах, що надає звучанню твору тяжіння та створює відчуття стабільності і фундаментальності;
- темпове співвідношення: стійкий, помірний темп сприяє підкресленню монументальності та урочистості твору;
- одноголосся: наявність одноголосого викладу теми в басу підкреслює її важливість і створює основу для подальшого варіаційного розвитку;
- мінорний лад, що додає твору меланхолійного забарвлення.

Натомість, дводольність замість тридольності свідчить про нестандартне для пасакалії використання типового для неї метру. Такий вибір композитора вносить в твір елемент несподіванки та індивідуалізації.

Тема пасакалії займає шість тактів і проходить в нижніх голосах, що підкреслює її роль як структурного центру твору. Перед першим проведенням теми присутній предикт тривалістю два такти, в якому змінена інтонаційна складова. Цей прийом створює інтригу і готує слухача до появи основної теми, до якої протиставлено матеріал у верхніх голосах з висхідною інтонацією, який виконує функцію контрапункту-підголоску. Матеріал протискладення створює поліфонічну текстуру і додає твору динамізму. У фіналі спостерігається канонічне відтворення початкового інтонаційного ходу теми, що підкреслює її потужність і завершує композицію.

Варіаційний принцип є основним засобом розвитку матеріалу в пасакалії. Композитор використовує різноманітні прийоми варіювання: зміну ритму, мелодики, гармонії, фактури. Це дозволяє уникнути монотонності і підтримувати інтерес слухача протягом усього твору.

⁶ <https://youtu.be/7R-aJWMveXQ?feature=shared>

Серед численних пасакалій в українській музиці розглянемо зразки їх різних композиторських інтерпретацій як:

- складову циклу «Пасакалія, скерцо, фуга» Миколи Колесси;
- диптих «Дві невеликі пасакалії» Євгена Станковича;
- самостійний твір Оксани Герасименко.

Музикознавиця Валентина Кузик зазначає, що «українські композитори тлумачать пасакалію як квінтесенцію трагедійного початку й філософського осмислення плинності життя» [22]. В такому контексті сприймається «Пасакалія» до мінор Миколи Колесси.

1.3 Пасакалії для органу М. Колесси і С. Острової

Цикл для фортепіано «Пасакалія, скерцо і фуга» (1929) можна вважати першим українським твором для органу, оскільки у 1955 Арсеній Котляревський, усвідомивши відсутність національного репертуару, зробив його органну транскрипцію. З того часу твір став популярним і виконується набагато частіше саме в органній транскрипції, ніж в оригіналі.

Тема пасакалії з циклу М. Колесси (див. Рис. 1.1) характеризується басовим тембром, приглушеною динамікою (ppp), стриманим концентрованим характером. Їй притаманні статичність зі збереженням довгих тривалостей, ритмічна стабільність, тональна завершеність. В темі поступово виникає розшаровування голосів, насичення дисонантною інтервалікою. Звернемо увагу на достатньо великий обсяг теми (18 тактів) з внутрішнім поділом на рівновеликі речення по 6 тактів, де кожне починається та завершується тонічним звуком.



Рис. 1.1 М. Колесса «Пасакалія, Скерцо, Фуга», перша тема пасакалії

Пасакалія зберігає канони жанру: перші шість проведень теми відповідають принципам варіацій на *basso ostinato* — нашаровування верхніх голосів, ритмічне дроблення, ріст динаміки, ущільнення фактури, розширення звукового діапазону з поступовим нарощуванням темпу підводить до відчуття кульмінації. Замість неї композитор вдається до ефекту театральності прийомом *subito p*, різким контрастом зі зміною характеру, фактури, приводячи до другого розділу.

Тема другого розділу (*scherzando*) побудована на інтонації з середніх голосів першого розділу (див. Рис. 1.2). Танцювальна тема, з відсилками на коломийку, виявляє національну природу. В шістьох варіаціях теми зберігається або її характерний пунктирний малюнок (перші три варіації), або її інтонаційне зерно (4, 5). Шоста варіація підводить до кульмінації всієї пасакалії на початку третього репризного розділу. Останні чотири проведення синтезують обидві теми твору.



Рис. 1.2 М. Колесса «Пасакалія, Скерцо, Фуга», друга тема пасакалії

Тобто, до незвичності Пасакалії Колесси можна віднести її двотемність; вона визначає тричастинну структуру твору з чітким розподілом на контрастні перший та другий розділи та скорочену динамізовану репризу. Обидві теми певним чином доповнюють одна одну: перша тема – епічна; друга – національно-танцювального походження. Перша тема – масштабна (18 т.), друга більш стисла (8), де інтонаційне зерно – два такти з подальшим секвенційним розвитком. Нарешті, обидві теми представляють різновиди варіаційної форми: весь перший розділ розгортається як варіації на *basso ostinato*, тоді як другий більш нагадує вільно трактовані варіації на *soprano ostinato*.

До стильових атрибутів жанру сюїти ми віднесли контрастність частин; в «Пасакалії, Скерцо, Фузі» М. Колесси контраст відбувається тільки між першими двома частинами, оскільки Скерцо та Фуга пов'язані воєдино за принципом *attacca*. Разом з тим, на противагу від кількісного показника сюїти (від 4 і більше частин), композитор обмежується тільки трьома. Вони об'єднані спільною назвою, що надає право називати твір триптихом. Відіграє певну роль в схиланні до трактування твору як циклу автономність першого номеру «Пасакалії», яка нерідко виконується окремим концертним номером.

Недарма у 1955 Арсеній Котляревський, усвідомивши відсутність національного органного репертуару, зробив її транскрипцію. З того часу «Пасакалія» стала популярною і виконується набагато частіше саме в органній версії, ніж в оригіналі.

Відмінною рисою триптиху М. Колесси «Пасакалія, Скерцо, Фуга» є дотримання дієвого принципу справжнього симфонізму; це доводить цілісність, циклічність твору. Кожна частина пронизана спільною фольклорною інтонацією в дусі коломийки, що слугує головним наскрізним лейтмотивом. Вона найяскравіше виявляється у «Скерцо» – вставній частині, характерної більше для партити як різновиду барокової сюїти. Присутність Скерцо демонструє в циклі М. Колесси наявність необарочних рис. Особливу увагу привертає до себе і внутрішній барочний субцикл, який виникає між «Скерцо» та «Фугою». Такий різновид новоутворення, коли в цикл додатково вводиться ще й двочастинний субцикл (структура «цикл в циклі») в українську музику впровадив Василь Барвінський. Так, в його чотирьохчастинній «Сюїті на українські народні теми» після перших трьох частин – Прелюдії, Скерцо, Пісні, в якості фіналу впроваджено Варіації з фугою. Як правило, для барокового мікроциклу характерно поєднання гомофонних п'єс та поліфонічних фуг. Це може бути прелюдія-фуга, токато-фуга, фантазія-фуга тощо.

Музикознавиця Світлана Щітова зазначає: «Малий поліфонічний цикл стає одним з найбільш усталених, регламентованих інструментальних малих циклів <...> на підставі принципу функціонального контрасту. <...> Адже у поєднанні вільної імпровізації прелюдії (фантазії, токати) з суворим та послідовним викладенням головної думки у фузі можна виділити злиття <...> принципів вільно-імпровізаційних та логічно обґрунтованих побудов» [55, 19–20].

М. Колесса пропонує свій інваріант диптиху – скерцо–фуга (див. Рис. 1.3). Внутрішню єдність обох частин, разом з прийомом *attacca*, посилює їх інтонаційна спільність на фольклорному підґрунті, а також їх темпова

рухливість і тональна неподільність Крім того, скерцо і fuga об'єднані звуком «соль» (в скерцо він є тонічним, а для fugи стає домінантним); на ньому закінчується скерцо і з нього ж починається fuga. Звук «соль» у фузі продовжується як домінантна педаль в басу і, одночасно, в мелодії як домінантовий предикт-*tirata* до першого звуку до-мінорної теми.



Рис. 1.3 М. Колесса «Пасакалія, Скерцо, Фуга». Перехід від скерцо до fugи.

Фуга зберігає скерцозний характер попередньої частини, що не зовсім притаманно цьому жанру. Вона знаходиться під впливом жанру скерцо і на штриховому рівні, і на темповому, і на образному. Але інтонаційна природа заключної fugи зароджена ще в темі Пасакалії (див. Рис. 1.4). Однотональність, наявність в обох темах прийому *tirata* створює подобу обрамлення між крайніми номерами циклу. Таким чином, у Фузі синтезовані всі три частини циклу М. Колесси. Крім зазначених багаторівневих зв'язків її з попереднім Скерцо створюється арка і з початковою Пасакалією.



Рис. 1.4 М. Колесса «Пасакалія, Скерцо, Фуга». Тема fugи.

Тож, всі згадані аспекти трактування жанру «Пасакалії, Скерцо, Фуги» Миколи Колесси – як триптиху, циклу, сюїти – підштовхують нас до узагальнюючого розуміння жанрової природи твору як неокласичного циклу з алюзіями партити як різновиду сюїти.

Світлана Острова – сучасна українська композиторка (клас композиції проф. Я. Н. Лапінський), органістка (клас засл. діячка мистецтв України, проф. Г. В. Булибенко), хормейстерка (клас засл. працівниці культури України В. Ф. Конощенка). Заслужена діячка мистецтв України, членкиня Національної спілки композиторів України. С. Острова є лауреаткою всеукраїнських та міжнародних конкурсів композиторів (І-ші премії), учасницею міжнародних музичних фестивалів. Підсилюючи значущість постаті С. Острової, її ім'я внесено до четвертого тому «Української музичної енциклопедії».

Для С. Острової, як концертуючої органістки, органна музика складає вагомую частку її творчості. Майстриня займається антологією українських органів, має записи численних дисків з органною музикою, є авторкою та учасницею багатьох органних проєктів, серед яких – Концерт-реквієм «Пам'яті Небесної сотні». Виконавський і композиторський діапазон органістки — від стародавньої до сучасної, зокрема, української музики. С. Острова є засновницею і художньою керівницею Фестивалю української органної музики, присвяченого роковинам органної школи в Україні. Нині композиторка-органістка працює над відеопроєктами «Звучать органи Західної України» та «Історичні органи України». В 2007 видано авторську збірку «Музика для органа–І». Органні твори С. Острової охоплюють різнопланові напрями: органні композиції, імпровізації, аранжування.

Аналіз творчості українських композиторів свідчить про цікаве явище: деякі твори, спочатку написані для інших інструментів, згодом набувають нового життя в їх транскрипціях. Яскравим прикладом такого перевтілення є фортепіанна Пасакалія Миколи Колесси, яка завдяки

органній транскрипції Арсенія Котляревського стала не лише відомішою за оригінал, а й фактично поклала початок української органної композиторської школи.

Твір С. Острової, написаний майже століттям пізніше, може розглядатися як пряме продовження цієї традиції. Вибір саме жанру пасакалії для органу є цілком закономірним, оскільки, цей жанр раніше не був широко представлений в українській органній музиці. Композитори зверталися до нього в контексті інших інструментів (бандура, оркестр, камерний оркестр, фортепіано), але оригінальні органні пасакалії були рідкістю. Незважаючи на хронологічну близькість та спільний жанр, пасакалії м. Колесси та С. Острової демонструють значні відмінності. Зокрема, якщо в творі Колесси відсутні прямі цитати української народної пісенності, то в творі Острової можна помітити більш виражені національні інтонації. Проте обидва твори об'єднують такі важливі для жанру Пасакалії риси, як використання *basso ostinato* та збереження барокових принципів формоутворення пасакалії. Самою назвою «Пасакалія пам'яті старовинних майстрів» авторка відсилає нас до барокової моделі пасакалії як одного з провідних жанрів тієї епохи. Ознаками барочної пасакалії в творі С. Острової виступають:

- проведення теми в басових регістрах органу;
- збереження темпової стриманості;
- дотримання одноголосся в первісному викладенні басової остинатної теми;
- вибір мінорного ладу.

Але замість притаманної для стародавньої пасакалії тридольності, С. Острова викладає тему (див. Рис. 1.5) в дводольному метрі. Протягом всього твору шеститактова тема проводиться сім разів не тільки в басовому голосі, але й в середніх регістрах (див. Рис. 1.6).



Рис 1.5 С. Острова «Пасакалія...», основна тема Пасакалії



Рис. 1.6 С. Острова «Пасакалія...», тема Пасакалії в середніх голосах

Інтонаційно тема залишається незмінною протягом всіх проведень:

- у другому та третьому проведенні теми її протискладення виходить із середніх голосів у верхні (в третьому проведенні);
- в четвертому та п'ятому з'являється інше протискладення у верхніх регістрах з характерними широкими стрибками;
- шосте та сьоме проведення – динамічна кульмінація Пасакалії: багатоголосся, ритмічне згущення, найширший розрив між голосами в три октави, тема в сьомому проведенні переходить в тональність aïs-moll. В останніх шістьох тактах відсутні інтонації теми, повертається первісна тональність cis-moll, довгі тривалості, відбувається динамічний спад.

Пасакалія С. Острової має підзаголовок «Пам'яті старовинних майстрів», що вказує на її зв'язок із традиціями музичного минулого. Цей твір є своєрідною даниною поваги бароковій музичній формі жанру пасакалії. Твір Острової побудований на темі basso ostinato, що є характерним для традиційної пасакалії. Така структура дозволяє композиторці створювати варіації на основі постійного ритмічного та

гармонічного фону, що віддає шану старовинній формі. Зокрема, стильова жанрова мова та тематичний розвиток у творі створюють атмосферу музики старих майстрів, яка водночас залишається близькою сучасному слухачеві.

В Пасакалії С. Острової виявляє глибоку інтеграцію української музичної традиції в складну поліфонічну структуру твору. Композиторка органічно поєднує інтонації українських народних пісень, характерні ритмічні малюнки та інструментально-тембральні особливості органу, створюючи яскраве національне звучання. Ліризм, мелодизм та використання модальних ладів наближають пасакалію до традицій української народної музики. Відмовляючись від прямого цитування, С. Острова, скоріш, впроваджує якості української пісенності на рівні відтворення інтонаційних особливостей, загальної розспівності теми та її підголосків. Незважаючи на інструментальність теми, вона внутрішньо пісенна, вокальна за своєю природою. Її можна уявити з запропонованим нами текстом: *«Ти подивись, як в небі птах летить»*. Складні поліфонічні тканини, характерні для української поліфонічної музики цього жанру, поєднуються з використанням природних образів, історичних алюзій та релігійних мотивів, що надає твору глибокий символічний зміст та відображає духовні переживання композиторки, пов'язані з українською культурою та історією.

Творчість М. Колесси мала значний вплив на розвиток української органної музики. С. Острова, продовжуючи традиції свого попередника, осучаснює пасакалію:

- вносить елементи сучасної гармонії та контрапункту, що свідчить про її прагнення розширити жанрові межі пасакалії та адаптувати її до сучасних естетичних вимог;
- проявляється національний колорит через використання інтонацій української народної пісні, гармонічних оборотів та ритмічних малюнків;

– використовує широкі тембральні та динамічні можливості органу, створюючи більш складний і багатошаровий звуковий образ порівняно з органною версією Пасакалії М. Колесси.

Тож, твір С. Острової є яскравим прикладом синтезу традицій та інновацій, що сприяє подальшому розвитку української органної поліфонічної музики

1.4 Пасакалія як частина циклу «11 етюдів у формі старовинних танців»

В. Косенка

У «Пасакалії» В. Косенка є відголоски усіх інших частин циклу «11 етюдів у формі старовинних танців», але зв'язки між ними лише асоціативні, вони визначаються образною сферою, авторським почерком Косенка, з використанням подібних технічних прийомів для вирішення різних художніх проблем. Пасакалія Косенка є яскравим зразком необарокового стилю, в якій поєднуються традиційні форми жанру з романтичною експресією. «Пасакалія» В. Косенка, вперше видана в 1931 році, складається з теми (див. Рис. 1.7), 38 варіацій (присвята дружині Ангеліні Косенко до 38 роковин від народження) та коди. 8-та тема Пасакалії (g-moll) базується на «золотій секвенції» t-s-VII-III-t-s6-D-t, характерному гармонійному звороті в багатьох барокових пасакаліях. Октавне дублювання та пунктирний ритм додають відчуття величі та органності звучання.





Рис. 1.7 В. Косенко «11 етюдів... Пасакалія». Основна тема.

Варіації представляють собою поступове насичення, ущільнення фактури, розвиток інтонаційного матеріалу теми шляхом ритмічних і гармонічних згущень, поступове нарощування динаміки та експресії при просуванні до всіх вузлових моментів твору, що приводять до генеральної кульмінації (вар. 38). Кода підсумовує весь матеріал «Пасакалії». Попри варіаційну структуру, Пасакалія Косенка має виражену тричастинність з контрастним середнім розділом, що проявляється через зміни динаміки, фактури, темпу та тонального плану. I частина (вар. 1–16): поступовий розвиток теми, де досягається перша кульмінація. II частина (вар. 17–24): контрастний світлий епізод у G-dur. III частина (вар. 25–38 + кода): повернення в мінор, генеральна кульмінація-синтез. Така драматургія посилює монументальний характер твору, відображаючи конфліктну взаємодію світлої та темної сфер, що завершується перемогою однойменного мажору в коді. Перша хвиля варіаційного циклу відбувається впродовж перших восьми варіацій:

Варіація 1 (*pp*) зберігає тему в басу без змін з мінімальним варіюванням, але з доповненням орнаментики у верхніх голосах, разом з перенесенням пунктирного ритму з теми. В варіації 2 тема переходить в малу октаву, з незначними ритмічними та фактурними видозмінами, ущільненням гармонії. У варіації 3 тема скорочується до опорних звуків, сильна доля зміщується на другу шістнадцяту, втрачається пунктирний ритм при збереженні його в контрапункті. У варіації 4 хвилеподібний рух теми розсереджується між регістрами, де повертається первісний октавний виклад теми. У варіації 5 залишаються лише опорні звуки як фон для контрапункту,

тобто тема наче розчиняється. Варіація 6, при збереженні гармонічного каркасу, змінює саму тему в басу, пунктирний ритм загострюється. Варіація 7 демонструє зміщення акцентів: тема починається з сильної долі, контрапункт – зі слабкої, підсилюється динаміка до *f*. Варіація 8 становить першу кульмінацію, в якій тема набуває потужний акордовий виклад з заповнення контрапунктів подвійними висхідними пасажами.

Наступний розвиток теми через темпоритмічні трансформації відбуваються в варіаціях 9–18, зі зміною темпу на *Allegro*, розчиненням в фактурі (варіація 9), введенням тріолей у середні голоси, і неаполітанської гармонії перед каденцією (варіація 11, 13) або заміною тріолей подвійним пунктиром (варіація 12). Варіація 10 вперше залишає і тему, і контрапункт, зберігаючи лише золоту секвенцію, як гармонічну основу. Варіації 13–15 становлять поступовий підхід до другої кульмінаційної зони з хроматично низхідним басом і хвилеподібними пасажами у верхніх голосах, ущільнюючі акордову фактуру і виводячи мелодичний контрапункт у верхній голос. Варіації 19–24 становлять ладовий контраст, змінюючи *g-moll* на однойменний *G-dur*, просуваючи і висвітлюючи тему в верхніх голосах (див. Рис.1.8).



Рис. 1.8 В. Косенко «11 етюдів... Пасакалія». Варіація №19. Хорал *G-dur*.

У Пасакалії з циклу В. Косенко відбувається синтез трьох типів варіювання – старовинних варіацій на *basso ostinato*, строгих та вільних, що визначає драматургічний розвиток твору. Початкові варіації ґрунтуються на принципах строгого варіювання: в них зберігається інтонаційно-гармонічна

структура теми при поступовому ускладненні фактури та ритмічного малюнка. Водночас основою всієї композиції виступає остинатний бас, характерний для жанру пасакалії, який забезпечує цілісність форми та створює підґрунтя для варіаційного розгортання.

У середньому контрастному розділі, пов'язаному із появою хорального викладу, композитор переходить до вільного варіювання. Саме тут тематичний матеріал зазнає найбільшої трансформації: змінюється ладове підґрунтя, ущільнюється фактура, а хоральна вертикаль надає музиці узагальненого, піднесено характеру. Застосування принципу вільного варіювання у цьому розділі зумовлене потребою вийти за межі строгої остинатної моделі задля досягнення максимальної емоційної виразності з розширення гармонічної мови та послаблення тематичної стабільності. Варіації 25–38 повертають первісний *g-moll* і поступово нарощують динаміку, масштабують структуру, розширюючи звуковий простір до *fff* в генеральній кульмінації (варіація 38) – з ускладненням фактур, подвійним пунктиром, акордовими пасажами. Coda синтезує всі розділи Пасакалії: інтонацію хоралу *G-dur*, акордовий виклад, пунктирний ритм, величність барокового характеру. Кінцеве ствердження мажорного звучання додає Пасакалії відчуття світлого завершення.

В. Косенко майстерно використовує ритмічні, гармонічні та фактурні варіації, поступово вибудовуючи звукову архітектуру від суворой монументальності до розкішного оркестрового звучання в кульмінаційних розділах і життєстверджуючій коді.

1.5 Жанрові особливості оркестрових пасакалій Є. Станковича і Н. Босвої

Євген Станкович, один із найпотужніших українських симфоністів сучасності, як і Микола Колесса, не відходить від змістовності жанру пасакалії. Не дивлячись на визнаність, популярність творчого доробку

композитора, програмний диптих «Дві невеликі пасакалії» з підзаголовком «Для віку, що надходить, і віку, що відходить» для камерного оркестру з додаванням фортепіано залишається недослідженим у музикознавстві і навіть невиконаним. Принаймні, в інтернет просторі відсутні будь-які записи твору. Втім, диптих, поміщений в збірці камерно-інструментальних творів Є. Станковича, виданої ще у 2008 зі вступною статтею Ганни Луніної. На нашу думку, твір заслуговує уваги з точки зору вияву і стилістичних особливостей камерного стилю Є.Станковича, і необарочних традицій на сучасному етапі.

Виходячи з програмності, в оркестровому диптиху Станковича закладена двоїстість, полярність пасакалій: проєціювання «нового віку» в першій та показ «відходу старого» в другій. Цикл у Станковича підлягає терміну «дихотомія», який логічно означає розщеплення певного твердження на два протилежні поняття. У нашому випадку визначення «дихотомія» розуміється як протиставлення двох різних світів пасакалій в диптиху – перша з них уособлює стрімкий, напружений, войовничий, гранично-динамічний світ, а друга – статику та спокій. Але, при всій контрастності обох пасакалій, композитор в кожній з них зберігає першооснову жанрової моделі.

Перша пасакалія заснована на поліфонічній темі (9 тт.) (див. Рис. 1.9) з її первісним одноголосним викладенням і подальшим ущільненням фактури протягом п'ятнадцяти варіацій та виходом теми з нижніх голосів у верхні в кульмінаційній зоні. Перші 5 проведень просуваються одне за одним безперервно, не змінюючи темброву висотність теми. Наступний розділ (т. 40) визначений відсилкою до інтонацій вступу-епіграфу з використанням фортепіано та струнною групою. Тема в проведень 6–7 набуває нового тембрального окрасу при збереженні її інтервальної висоти. До альта додаються низькі струнні – віолончель та контрабас.

(духові та фортепіано) – відносно попередньої кульмінації; а 15-те – тема з подальшим трьохтактовим викладом вступу на *fff* та за контрастом на *pp* – аналогічне початку-епіграфу пасакалії. Таке завершення створює ефект своєрідної арки.

Друга пасакалія диптиху Є. Станковича заснована на темі хорального складу у струнних інструментів – скрипок і альтів (див. Рис. 1.10). Вона особливо яскраво відображає класичне використання жанру, з характерним для нього повільним темпом, глибоким зосередженим характером.

Музичний нотний запис другої пасакалії Є. Станковича. Темп: $\text{♩} = 40$. Інструменти: Скрипка 1, Скрипка 2, Віола 1, Віола 2, Віолончель 1, Віолончель 2, Контрабас. Ключ: один бемоль (B-flat). Ритм: 4/4.

Рис. 1.10 Є. Станкович «Дві невеликі пасакалії...». Тема другої пасакалії.

На відміну від першої пасакалії, в другій композитор проводить тему, яка займає п'ять тактів, всього чотири рази з певними її видозмінами:

- друге проведення – тема незмінна;
- третє проведення – тема підвищується на півтон, зберігаючи свою початкову тембральність;
- четверте проведення – тема виростає ще на півтон, зберігаючи основний розмір (п'ять тактів).

У динамічному плані в усіх проведеннях тема статична і залишається в одноплановій динаміці *pp*. На відміну від першої пасакалії, у другій

фортепіано виконує суто допоміжну роль, включаючись лише епізодично (в загальній кількості – 10 тактів). На основі проаналізованого матеріалу, можемо вивести порівняльну таблицю (див. Табл. 1.1) обох пасакалій диптиху. Втім, Є. Станкович використовує в обох пасакаліях складні поліритмічні утворення, мікротематизм, риси пуантилістичності, граничну дисонантність при збереженні розширеної тональності.

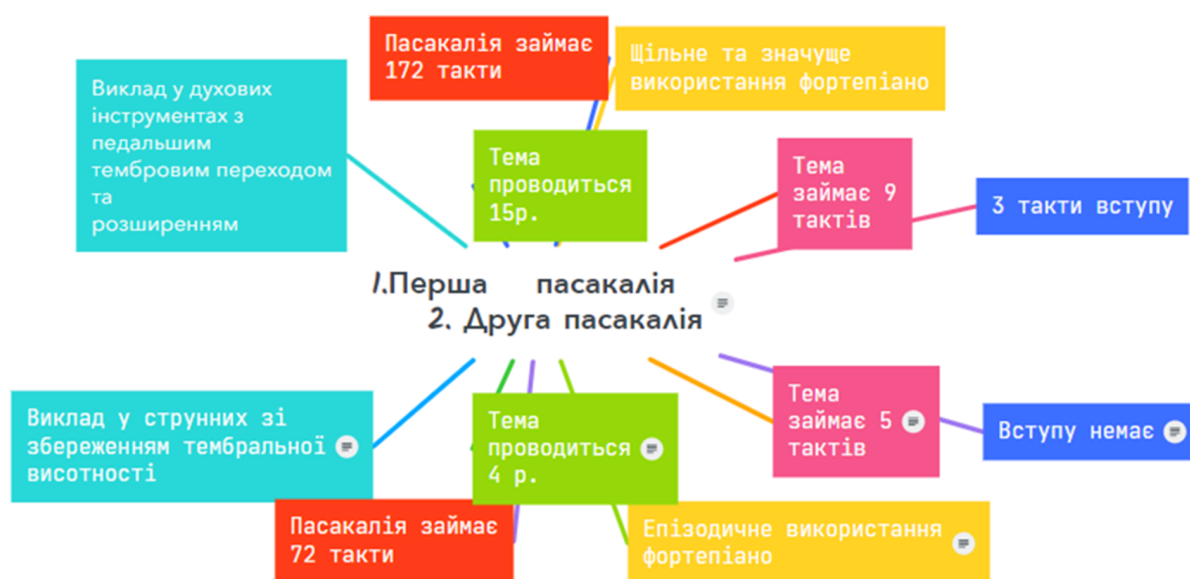


Табл. 1.1 Є. Станкович «Дві невеликі пасакалії...» Порівняльна таблиця двох пасакалій.

Наталія Боева – заслужена діячка мистецтв України (1996), голова Запорізького обласного осередку НСКУ, володарка багатьох нагород, серед яких – орден 3 ст. «За заслуги перед Запорізьким краєм» (2011). Серед музичних творів композиторки – симфонічні полотна, концерти для фортепіано, скрипки, альту, вокальні цикли тощо. Аналізуючи творчу спадщину Н. Боевої, можна констатувати, що симфонічний жанр займає в ній центральне місце.

«Пасакалія на тему української народної пісні “Закувала зозуленька там, де біла глина”» є яскравим прикладом її інтересу до жанрових традицій бароко та бажання синтезувати їх з сучасними

композиторськими знахідками. В основу (див. Рис. 1.11) покладено українську народну пісню «Закувала зозуленька там, де біла глина», яка належить до ліричних пісень, поширених в українському фольклорі, і відображає мотиви туги, самотності та суму:

*«Закувала зозуленька там, де біла глина,
А я ж, бідна, заручена, як мала дитина.
Ой, кувала зозуленька, довго не кувала,
Мати сина в далеку путь сльозами проводжала».*

Цей твір, хоч і має подібну назву, відоміший у версії з текстом Тараса Шевченка, що суттєво вплинуло на його сприйняття та інтерпретацію:

*«Закувала зозуленька
В зеленому гаї,
Заплакала дівчинонька –
Дружини немає.
А дівочі молодії
Веселії літа,
Як квіточки за водою,
Пливуть з сього світа».*



Рис. 1.11 Н. Боева. «Пасакалія...», основна тема

Композиторка відійшла від традиційного підходу до вибору тексту, надавши перевагу більш автентичному джерелу. Фольклорна основа тексту пісні глибоко вкорінена в українських традиціях : у народній уяві зозуля часто символізує журбу, передчуття, сумні звістки чи пророкування долі того, хто страждає від нещасливого кохання або втрати близької людини. Часто в таких піснях образ зозулі використовують для передачі внутрішніх переживань, вираження туги за кимось далеким або втраченим.

У темі Пасакалії Н. Боевої використано перемінний розмір – 5/4 і 6/4, який додає відчуття нестійкості та оригінальності і повністю відображає цінності автентичної ліричної пісні, зокрема «Закувала зозуленька...». 4-т. пісенна тема спершу звучить у віолончелі, контрабасі та дзвонів, додаючи звучанню урочистості. У другому проведенні вона переходить до низьких струнних і накладається в альтах, що збагачує текстуру музики. Тему в стретному викладенні проводять перші й другі скрипки. Поступове нашарування завершується об'єднаним проведенням теми всією струнною групою, що створює щільне потужне монументальне звучання.

Тема, яка з'являється ще у вступі у вигляді інтонаційних фрагментів, повністю розгортається у контрабасів та віолончелей, виконуючи роль основи всієї композиції, як *basso ostinato*. Вона проводиться 24 рази, зберігаючи свою незмінність у нижніх струнних інструментів. У завершальних проведеннях (з 22-го до 24-го) вона переходить у низькі голоси різних груп оркестру, включаючи фаготи, тубу, віолончелі та контрабаси, об'єднуючи інструменти в потужний музичний фінал.

Тема залишається виключно в нижній теситурі, що надає твору однорідності. Вона не піднімається в верхні регістри й зберігає однотональний, інтонаційно незмінний характер, створюючи відчуття замкнутості та сталості. Однак у фінальних проведеннях тема все ж виходить у додаткові голоси, що підкреслює кульмінацію твору. Це розширення діапазону звучання посилює оркестрове tutti, надаючи композиції яскравий і фінальної потужності.

Таким чином, використання теми автентичної пісні «Закувала зозуленька» надає Пасакалії національно підґрунтя та пов'язує її з фольклорними традиціями, вкоріненими в українській культурі. Образ зозулі, символіка якої асоціюється з тугою, підсилює емоційну глибину та рефлексивність музичного матеріалу. Прийом *basso ostinato* відповідає образній атмосфері народної пісні, підкреслюючи її стійкість і однотональність і додає пасакалії характеру медитації чи роздуму. В той же

час, перемінний розмір створює відчуття нестійкості, що може відображати багатовимірність змісту народної пісні. Кульмінація, визначена проведенням теми у tutti, акцентує загострення емоційної напруги, надаючи твору монументального звучання і асоціюється з багатоголосими пісенними традиціями.

РОЗДІЛ 2

ВПЛИВ НЕОБАРОКО НА ЖАНР СЮЇТИ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ

Необароко як художній напрям, що відроджує і трансформує естетику барокової епохи, справило суттєвий вплив на формування нових стилістичних тенденцій у музиці XX–XXI століть. Для української музичної культури цей вплив виявився особливо плідним у сфері інструментальних жанрів, зокрема сюїти, яка стала своєрідним простором для поєднання традиції й модерності.

Сюїта – це багаточастинний музичний жанр, який об'єднує кілька контрастних за характером, темпом і жанровим типом частин, пов'язаних спільною художньою ідеєю. Її витоки сягають епохи Бароко, коли сюїта формувалася як послідовність танцювальних п'єс, об'єднаних єдиним ладо-тональним центром. Попри різноманітність окремих частин, сюїта має внутрішню єдність — ладо-тональну, тематичну чи образну. Часто композитори застосовують спільні інтонації або мотиви. Від барокової традиції сюїта успадкувала структуру на основі танців (алеманда, куранта, сарабанда, жига), однак у подальшому вона стала включати жанрові або програмні п'єси – наприклад, пейзажні, лірико-драматичні, побутові замальовки. У XX столітті сюїта вийшла за межі танцювальних форм і стала універсальним циклом – із фрагментів балетів, опер, кіно- та театральної музики, камерних або оркестрових мініатюр.

В українській композиторській практиці необарокові риси виступають у вигляді тяжіння до поліфонічного мислення, контрастності образів, танцювальної ритміки та архітектонічної симетрії форми, які поєднуються з національними інтонаційними особливостями та сучасними засобами музичної виразності. Таке поєднання зумовлює оновлення жанру сюїти, надає йому нової драматургічної логіки, глибшого символізму та філософського змісту. Звернення українських композиторів до естетики необароко не є

випадковим: воно пов'язане з пошуком культурної ідентичності, з діалогом між історичною пам'яттю та сучасністю. Через жанр сюїти втілюється ідея стилістичного синтезу, де барокова структурна досконалість оживає у сучасних тембрових, гармонічних і ритмічних вимірах.

2.1 Синтез необарочних рис і автентичного підґрунтя в «Українській сюїті» М. Лисенка

Микола Лисенко в своїй фортепіанній творчості намагався осучаснити вітчизняну композиторську школу шляхом використання та розвитку європейських форм і жанрів з опорою на український фольклор та національні традиції. У своїй єдиній фортепіанній сюїті композитор поєднав старовинні європейські традиції з українським фольклором. Тож, «Українська сюїта в формі старовинних танців» М. Лисенка може розглядатися як один з перших неокласичних творів в українській музиці. В цьому творі переосмислено обґрунтування барокової танцювальної клавірної сюїти, а також започатковано в українській фортепіанній творчості розвиток сюїти нового пісенно-танцювального типу. Музикознавиця І. Зіньків пише: «Вперше в історії цього жанру в європейській музиці традиційну форму барокової сюїти Лисенко наповнив новою поетикою доби романтизму – інтонаційністю української народної пісенно-танцювальної мелодики та оновленням формотворчих засад її інтерпретації, нетипових для української музичної традиції XIX ст.» [12, 137].

Головна ознака Партити полягає в наявності прелюдійної частини перед аллемандою, що забезпечує її відмінність від сюїти. Крім того, партита визначається додаванням так званих «вставних» частин циклу: гавот, полонез, бурре, менует, бурлеск, скерцо, арія тощо, покликаних пом'якшити темповий контраст між основними частинами сюїти. Кількість, порядок і жанрова основа «вставних» номерів не стабільні і можуть варіюватися. Необарочні риси в сюїті М. Лисенка присутні в п'яти з шести номерах. Винятком є

Токата. З чотирьох обов'язкових танців старовинної сюїти Лисенко обрав два – Куранту та Сарабанду і доповнив їх вставними танцями — Гавотом та Скерцо. Всі частини «Української сюїти у формі старовинних танців» М. Лисенка мають подвійні назви – стилізованого барокового танцю та народної пісні, яка слугує інтонаційною моделлю частини. Кожна з частин сюїти написана на мелодію народної пісні (винятком є Сарабанда, де використано пісню-романс «Сонце низенько»):

1. Прелюдія («Хлопче-молодче»).
2. Куранта («Помалу-малу, братику грай»).
3. Токата («Пішла мати на село»).
4. Сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»).
5. Гавот («Ой чия ти дівчино, чия ти?»).
6. Скерцо («Та казала мені Солоха»).

Сюїта починається з Прелюдії, що свідчить про більшу наближеність до жанру партити. Адже саме наявність прелюдійної частини перед алемандою забезпечує її відмінність від сюїти. Лірична тема української народної пісні «Хлопче-молодче» (див. Рис. 2.1), що покладено в основу Прелюдії М. Лисенка, звучить в середньому фортепіанному регістрі. Збагачуючи пісенну тему, композитор додає хвилеподібні арпеджіо, які ніби огортають основну мелодію, додаючи їй динамічного розвитку. Прелюдія написана в темпі *Andante poco sostenuto*, але несе в собі насичений та драматичний образ.



Рис. 2.1 Пісня «Хлопче-молодче»

В «Українській сюїті у формі старовинних танців» композитор залишає типові риси барокової куранти : помірний темп, типову схему ритму чверть з точкою, натомість використовує нетиповий для танцю розмір 6/8. **Куранта**, побудована на жартівливій народній пісні «Помалу-малу, братику грай» (див. Рис. 2.2), має своєрідну вільну інтерпретацію автентичної основи (див. Рис. 2.3). Головна тема танцю ніби розчиняється в композиторській стилізації. Лише в репризі ми знову чуємо знайому початкову мелодію.



Рис. 2.2 Пісня «Помалу-малу, братику грай»



Рисунок 2.3 М. Лисенко «Українська сюїта у формі старовинних танців». Куранта

Сарабанда відкриває новий субцикл сюїти (Сарабанда–Гавот–Скерцо), відновлюючи її основну мінорну тональність. Вона стає лірико-драматичним

центром циклу, і водночас стилізацій Лисенка. Сарабанду, в основу якої покладено пісню-романс «Сонце низенько» (див. Рис. 2.4), композитор залишає тридольним (3/4) повільним танцем, позбавленим початкового затакту (М. Лисенко зробив примітку в нотах до четвертого номеру: «старий іспанський танець, помірний, трохи поважний»).



Рис. 2.4 Пісня «Сонце низенько»

Давню іспанську обрядову ходу Лисенко підкреслює синкопованою ритмікою, поліфонічною текучістю, яка створена внутрішнім тематизмом, засобами підголоскової фактури. Крім звернення до прелюдії на початку циклу М. Лисенка, як ознаки жанру партити, є ще одна особливість сюїти — додавання так званих «вставних» частин: гавот, полонез, бурре, менует, бурлеск, скерцо, арія тощо, покликаних пом'якшити темповий контраст між основними частинами сюїти. Кількість, порядок і жанрова основа «вставних» номерів не стабільні і можуть варіюватися. В **Гавоті** Лисенка спостерігається принцип контрастного протиставлення настроїв та темпів: спочатку мелодія створює сумний, драматичний образ, який змінюється на інший радісний, безтурботний настрій (в мажорному ладу). В любовній пісні «Ой чия ти дівчино, чия ти?», яка використана як тематичний фундамент Гавоту, композитор використав варіаційну та імітаційну побудову теми (в деяких місцях тема зазнає суттєвих змін). Яскрава танцювальна ритміка першоджерела поєднується з поліфонічно-імітаційними видами розвитку, принципами підголоскової поліфонії. Застосування усіх цих прийомів говорить про майстерність віртуозність композитора у роботі з фольклорним матеріалом.

Завершальною п'єсою сюїти стає мажорне **Скерцо**, побудоване на жартівливій пісні «Та казала мені Солоха» (примітка М. Лисенка: «Scherzo

жарт. П'еса жвава, легенька, грається швидко»). Композитор звертає особливу увагу до деталей композиційної побудови даного твору, для того, щоб найяскравіше розкрити народну пісенну тему (див. Рис. 2.5) в інструментальній обробці. Початкова фраза народної гумористичної пісні поштовх для створення індивідуального образу, далекого від світу танцювальної доби музичного бароко. Проста народна мелодія збагачується композитором за рахунок подрібнення сильної долі, несподіваними синкопами, мінливостями штрихів, динамічними контрастами. Фінал дає відчуття повноти життя і веселої рухливості і узагальнює піднесений, життєстверджуючий настрій всього циклу.

М. Лисенко



Рис. 2.5 М. Лисенко «Українська сюїта у формі старовинних танців». Скерцо

2.2 Наслідування традицій М. Лисенка в «Сюїті на українські народні теми» В. Барвінського

Найбільша і найбагатша ділянка творчості Василя Барвінського – це його фортепіанні твори, завдяки яким він здобув популярність у світі. Вони являють собою вагомий сторінку у всесвітній скарбниці музичного мистецтва. Оскільки В. Барвінський був практикуючим педагогом, він гостро відчував брак педагогічного репертуару. Тому частина його творів має не лише суто художнє значення, а й дидактичне. У його музиці тонко враховуються як загальні вимоги і закономірності сприйняття, а саме: яскравість образних асоціацій, відтворення певного динамічного стереотипу, поступовий перехід від простішого до складнішого, так і традиції національної фортепіанної школи: наспівність мелодичної фрази, опора на народні пісні різних жанрів.

Показовим в цьому аспекті є його «Сюїта на українські народні теми», куди входять чотири частини:

1. Прелюдія «Та нема гірш нікому».
2. Скерцо «Ой ішов я вулицею раз-в-раз».
3. Пісня «Засвистали козаченьки».
4. Варіації з фугою «Ой не світи, місяченьку» та «Ой у полі жито копитами збито».

Як і у М. Лисенка, в Сюїті В. Барвінського яскраво проявляються національні мотиви. С. Салдан зазначає: «Багатогранний характер використання фольклору особливо яскраво демонструють твори для фортепіано. Власне у цій галузі з особливою силою визначалася найважливіша риса творчої індивідуальності Барвінського – опора на український фольклор» [46, 19]. Але жодна з використаних композитором народних пісень в «Сюїті на українські народні теми» не подається, навіть в експозиційних розділах, у безпосередньо цитованому вигляді.

Прелюдія побудована на мелодії любовної народної пісні «Та нема гірш нікому» (див. Рис. 2.6), яка не розкривається відразу в повному вигляді: спочатку її елементи подаються через поступове, підголоскове включення голосів; ця розспівність вступу визначає характер і фактуру всієї п'єси.



Рис. 2.6 Пісня «Та нема гірш нікому»

Скерцо, друга частина сюїти, представлено як танцювальна народна сценка з відтворенням навіть характерних притупувань. Мотив жартівливої пісні «Ой ішов я вулицею раз-в-раз» (див. Рис. 2.7) звучить одноголосно, з енергійним форшлагом на початку та ламаними ритмічними побудовами з кінцевою акцентовою синкопою.



Рис. 2.7 Пісня «Ой ішов я вулицею раз-в-раз»

Другий голос створює канон з повтором найактивнішого елементу теми. Квінти з форшлагами на першу, третю, останню долю такту супроводжують сам «танець». На співучій мажорній пісенній темі базується середина Скерцо. Початкова пунктирна фраза четвертої частини демонструє мі-мінор. Ця поспівка повністю домінує у вступі та проходить у різних варіантах більше десяти разів, підводячи врешті-решт до основної тональності частини (до-мінор), в якій і звучить вже повністю історична пісня «Засвистали козаченьки» (див. Рис. 2.8) – головний тематичний матеріал **фіналу**.



Рис. 2.8 Пісня «Засвистали козаченьки»

Фінал Сюїти композитор інтерпретує через жанр варіацій, які композитором визначені як «варіації in continuo», тобто без перерв між поодинокими варіаціями, та фуги. Побудована досить вільно, fuga має чітку триголосу експозицію, яка переходить у розгорнутий і дуже інтенсивний розвиток. Його етапи позначаються проведенням головного мотиву пісні у новій тональності, що змінюється імпровізаційними епізодами, де використовуються елементи залученого фольклорного матеріалу і віртуозний фактурний фон. Заключним етапом є контрапунктичне проведення разом пісенного матеріалу пісень «Ой не світи, місяченьку» (див. Рис. 2.9) й «Засвистали козаченьки», яке виконує функцію коди.



Рис. 2.9 Пісня «Ой не світи, місяченьку»

Крім того, у фіналі сюїти виразно звучить мотив ліричної пісні «Ой у полі жито копитами збито» (див. Рис. 2.10) в маршовому ритмі, де паузи, тихе звучання. ліричні відступи від маршу створюють переконливе враження походу або спогади про нього. В. Барвінський зберіг у всіх частинах пісенні прообрази у їх незмінному вигляді та розвиток, де, з одного боку, ще більше підкреслив їх народний характер, з іншого ж, підпорядкував встановленим композиційним нормам професійної музики.



Рис. 2.10 Пісня «Ой у полі жито копитами збито»

Після завершення цієї сценки виступає маршова тема – наспів пісні «Засвистали козаченьки». Вона також проводиться в басах, в новій тональності (до-мінор). Ще кілька разів у цій частині будуть з'являтися мотиви пісень «Ой у полі жито» та «Засвистали козаченьки», щоразу у більш прискореному русі і фактурному згущенні.

Тож, обидві «українські сюїти» М. Лисенка та В. Барвінського є яскравими прикладами органічного об'єднання необарочних принципів (введення номерів, які відповідають будові партити, використання обов'язкових для старовинної сюїти танців, долучання елементів малих барочних циклів, вставні танці сюїти і партити) з національною автентичною пісенністю і авторським стилем.

2.3 М. Колесса «Пасакалія, Скерцо, Фуга» : необарочні ознаки

У 20-х роках ХХ ст. композитор та диригент, лауреат Державної премії ім. Т. Шевченка, заслужений діяч мистецтв, народний артист, Герой України, академік Національної академії мистецтв Микола Колесса неодноразово звертається до сюїти – одного з показових циклічних жанрів епохи Бароко: «Картинки Гуцульщини», «Дрібнички» для фортепіано; «У горах» для камерного оркестру; «Українська сюїта» для симфонічного оркестру. До фортепіанних сюїт також відносять і твір раннього періоду М. Колесси 1929 року «Пасакалія, Скерцо, Фуга». Він є одним з показових зразків необарочного стилю в українській музиці. Саме як жанр сюїти цей твір трактують музикознавці Любов Кияновська, Оксана Фрайт, Вікторія Данилець. В окремих інтернет ресурсах «Пасакалія, Скерцо, Фуга» визначається як триптих або фортепіанний цикл. Деякі дослідники однаково вживають терміни і циклу, і сюїти. Так що ж в дійсності являє собою твір М. Колесси, в якому представлені різні вектори необарочності? Для роз'яснення цього питання ми розглянули характерні для твору класифікації та виявили до кожної з них характерні ознаки.

Тема Пасакалії (див. Рис. 2.11) характеризується басовим тембром, приглушеною динамікою (*ppp*), стриманим концентрованим характером. Їй притаманні статичність зі збереженням довгих тривалостей, ритмічна стабільність, тональна завершеність. В темі поступово виникає розшаровування голосів, насичення дисонантною інтервалікою. Звернемо увагу на достатньо великий обсяг теми (18 тактів) з внутрішнім поділом на рівновеликі речення по 6 тактів, де кожне починається та завершується тонічним звуком.

Пасакалія зберігає канони жанру: перші шість проведень теми відповідають принципам варіацій на *basso ostinato* – нашаровування верхніх голосів, ритмічне дроблення, ріст динаміки, ущільнення фактури,

розширення звукового діапазону з поступовим нарощуванням темпу підводить до відчуття кульмінації. Замість неї композитор вдається до ефекту театральності прийомом *subito p*, різким контрастом зі зміною характеру, фактури, приводячи до другого розділу.



Рис. 2.11 М. Колесса. Тема Пасакалії

Тема другого розділу (*scherzando*) побудована на інтонації з середніх голосів першого розділу. Танцювальна тема, з відсилками на коломийку, виявляє національну природу. В шістьох варіаціях теми зберігається або її характерний пунктирний малюнок (перші три варіації), або її інтонаційне зерно (4, 5). Шоста варіація підводить до кульмінації всієї пасакалії на початку третього репризного розділу. Останні чотири проведення синтезують обидві теми твору.

Тобто, до незвичності Пасакалії Колесси можна віднести двотемність; вона визначає тричастинну структуру твору з чітким розподілом на контрастні перший та другий розділи та скорочену динамізовану репризу. Обидві теми певним чином доповнюють одна одну:

Перша тема – епічна; друга – національно-танцювального походження. Перша тема – масштабна (18 т.), друга більш стисла (8), де інтонаційне зерно – два такти з подальшим секвенційним розвитком. Нарешті, обидві теми представляють різновиди варіаційної форми: весь перший розділ розгортається як варіації на *basso ostinato*, тоді як другий більш нагадує вільно трактовані варіації на *soprano ostinato*.

До стильових атрибутів жанру сюїти ми віднесли контрастність частин; в «Пасакалії, Скерцо, Фузі» М. Колесси контраст відбувається тільки

між першими двома частинами, оскільки Скерцо та фуга пов'язані воедино за принципом *attacca*. На противагу від кількісного показника сюїти (від 4-х і більше частин), композитор обмежується тільки трьома. Вони об'єднані спільною назвою, що надає право називати твір триптихом.

Відмінною рисою триптиху М. Колесси є дотримання дієвого принципу справжнього симфонізму; це доводить цілісність, циклічність твору. Кожна частина пронизана спільною фольклорною інтонацією в дусі коломийки, що слугує головним наскрізним лейтмотивом. Вона найяскравіше виявляється у «Скерцо» – вставній частині, характерної більше для партити як різновиду барокової сюїти. Присутність Скерцо демонструє в циклі М. Колесси наявність необарочних рис.

Особливу увагу привертає до себе і внутрішній барочний субцикл, який виникає між «Скерцо» та «Фугою». Такий різновид новоутворення, коли в цикл додатково вводиться ще й двочастинний субцикл (структура «цикл в циклі») в українську музику впровадив Василь Барвінський. Так, в його чотирьохчастинній «Сюїті на українські народні теми» після перших трьох частин – Прелюдії, Скерцо, Пісні, в якості фіналу впроваджено Варіації з фугою. Як правило, для барокового мікроциклу характерно поєднання гомофонних п'єс та поліфонічних фуг. Це може бути прелюдія-фуга, токато-фуга, фантазія-фуга тощо.

М. Колесса пропонує свій інваріант диптиху – Скерцо-Фуга. Внутрішню єдність обох частин, разом з прийомом *attacca*, посилює їх інтонаційна спільність на фольклорному підґрунті, а також їх темпова рухливість і тональна неподільність. Крім того, Скерцо і Фуга об'єднані звуком «соль» (в скерцо він є тонічним, а для фуги стає домінантним); на ньому закінчується скерцо і з нього ж починається фуга. Звук «соль» у фузі продовжується як домінантна педаль в басу і, одночасно, в мелодії як домінантовий предикт-*tirata* до першого звуку до-мінорної теми.

Фуга зберігає скерцовий характер попередньої частини. Вона знаходиться під впливом жанру скерцо і на штриховому рівні, і на темповому,

і на образному. Але інтонаційна природа заключної фуги зароджена ще в темі Пасакалії. Однотональність, наявність в обох темах прийому *tirata* створює подобу обрамлення між крайніми номерами циклу. Таким чином, у Фузі синтезовані всі три частини циклу М. Колесси. Крім зазначених багаторівневих зв'язків її з попереднім Скерцо, створюється арка і з початковою Пасакалією. Тож, всі згадані аспекти трактування жанру «Пасакалії, Скерцо, Фуги» М. Колесси як триптиху, циклу, сюїти – підштовхують нас до узагальнюючого розуміння жанрової природи твору як неокласичного циклу з алюзіями партити як різновиду сюїти.

2.4 М. Дремлюга Сюїта № 3 для бандури як приклад стилізації барочного стилю

Три сюїтних цикла для бандури соло Миколи Дремлюги об'єднує опора на народність, що стала певною традицією, започаткованою М. Лисенком. Третя сюїта є важливим твором у контексті української музичної культури та відображає вплив неокласицизму, Вона представляє чотиричастинний цикл: 1. Прелюдія та fuga; 2. Пасакалія; 3. Гумореска; 4. Прелюдія та fuga.

Музичний матеріал сюїти характеризується своєрідною експресивністю та відчутними народними мелодійними мотивами, які структуровані відповідно до принципів неокласичної музики. Особливу увагу на себе звертають два необарочних вектора: використання малого поліфонічного циклу прелюдії та фуги, який обрамляє всю сюїту; долучення пасакалії як самостійного барочного жанру (пасакалія зустрічається і в сюїтах М. Колесси, В. Косенка). Обидві крайні частини сюїти складаються з «цикла в циклі» «Прелюдії та фуги». Залучення у них міні-циклів зроблено не лише для обрамлення сюїти, але й свідчить про інтонаційну спорідненість тем обох фуг та їх цілісну тональну єдність.

Прелюдія відзначається ліричною, наспівною та медитативною мелодикою (див. Рис. 2.12). Фуга контрастує своїм поліфонічним багатством та динамізмом.



Рис. 2.12 М. Дремлюга «Сюїта №3». I ч. Тема Прелюдії

В 4-й частині прелюдія більш драматична та емоційна, ніж в 1-й і характеризується напруженою атмосферою та емоційним наростанням (див. Рис. 2.13).



Рис. 2.13 М. Дремлюга «Сюїта №3». IV ч. Тема Прелюдії

Натомість фуга в четвертій частині є кульмінацією всієї сюїти (див. Рис. 2.14). Вона ще більш складна та віртуозна, ніж фуга в першій частині.



Рис. 2.14 М. Дремлюга «Сюїта №3». Тема Фуги (4 частина)

«Цикли в циклі» в 1-й та 4-й частинах є унікальним композиційним прийомом, який підкреслює симетрію, циклічність та віртуозність сюїти. Цей прийом додавання двочастинного циклу в сюїту першим почав використовувати В. Барвінський (в «Сюїту на українські народні теми»

включено міні-цикл з використанням варіації та фуги), а його послідовник М. Колесса вводить скерцо-фугу. Таким чином, М. Дремлюга продовжує тенденцію використання необарочних диптихів в циклічних формах.

Друга частина сюїти Пасакалія є яскравим прикладом необарокової музики. І. Зінків відзначає, що «риси європейської барокової стилістики в ній органічно переплелися з мелосом українського барокового канту» [12, 41]. В Пасакалії (див. Рис. 2.15) ґрунтується на стислій темі-фундаменті *basso ostinato*, яка повторюється протягом всієї частини. Вона слугує основою для варіативного розвитку, що передає різні емоційні стани та розкриває технічні можливості бандури: Пасакалія містить 10 варіацій на тему *basso ostinato*. Варіації відрізняються одна від одної мелодичним розвитком, темпом, динамікою та ритмом, але зберігаючи стриманий характер, властивий архетипу пасакалії.



Рис. 2.15 М. Дремлюга «Сюїта №3». Тема Пасакалії (2 частина)

При відсутності прямого цитування, національне підґрунтя в Сюїті М. Дремлюги відчувається на багатьох рівнях: ладотональному, мелодійному, ритмічному, на переважанні варіаційного методу розвитку і т.мд.. Хоча Третя сюїта М. Дремлюги не ґрунтується на прямих цитатах з українських народних пісень, проте композитор майстерно використовує їх елементи задля створення національного колориту. Так, тема Прелюдії з першої частини має подібність до українських колядок, а мелодія Гуморески з третьої частини нагадує українські народні танці. Ритмічні патерни, що використовуються в Сюїті, часто зустрічаються в народній музиці, наприклад, синкоповані ритми в Пасакалії з другої частини, характерні для українських народних танців. М. Дремлюга не просто використовує українські народні

мотиви, він творчо їх переосмислює та інтегрує в свій власний композиційний стиль. Це робить Третю сюїту для бандури оригінальним та виразним твором, який глибоко вкорінений в українські музичні традиції.

Пасакалія з Третьої сюїти М. Дремлюги для бандури викликає асоціацію з більш пізньою пасакалією української композиторки та бандуристки, доцентки Львівської національної музичної академії ім. М. Лисенка, засновниці філармонійного квартету бандуристів «Львів'янки» **Оксани Герасименко**. Творчий доробок композиторки-виконавиці Оксани Герасименко є багатограним за інструментальними складами та жанровими моделями. В ньому помітне місце належить сольним та ансамблевим творам для бандури, що зумовлено роботою над репертуарним забезпеченням заснованих нею виконавських колективів.

З точки зору стилістики твори О. Герасименко займають проміжне положення між концертною інструментальною сферою і так званими «легкими жанрами». Такі композиції відсилають до салонної традиції музикування, музичної творчості, призначеної для своєрідного мистецького релаксу, насолоди від спілкування з музичним мистецтвом та ліричним висловлюванням засобами інструментальної музики. В ряду таких творів стоїть і невелика за обсягом «Пасакалія» – нешвидка п'єса лагідного, спокійного характеру у формі нескладних варіацій на *basso ostinato*, із збереженням основної тональності G-dur. На противагу від проаналізованих пасакалій М. Колесси, Є. Станковича, М. Дремлюги, О. Герасименко в своїй «Пасакалії» відходить від традиційного трактування жанру, наповнює його новим сенсом, відмовляючись від трагедійно-філософського звучання. Використання поліфонічного старовинного жанру адаптоване до дитячого сприйняття. Її Пасакалія спрямована на педагогічні цілі задля забезпечення дидактичного репертуару для бандури.

Тема пасакалії (див. Рис. 2.16) достатньо стисла та займає одне речення з явною кульмінацією у шостому такті. Вона викладена не одноголосно, як в

більшості старовинних пасакалій, а в гармонічній фактурі та нагадує мелодизований хорал. Тема визначається простотою гармонії, прозорістю фактури, відносною типовістю гармонічних послідовностей з перерваними зворотами та відхиленням у паралельний мінор, які легко пізнаються: T-D₇-VI-D₇→VI-VI-T₆-II₇-D₇-T-D₆-VI-D₆-D₆₋₅→VI-S-T₆-D₇.



Рис. 2.16 О. Герасименко. «Пасакалія». Основна тема

На відміну від більшості зразків пасакалії з одноголосним первісним викладом басової теми, у О. Герасименко тема «вмурована» в класичний квадратний період без її переміщення в інші голоси в трьох подальших варіаціях, поєднаних одна з одною за принципом стреттного закінчення попереднього і нового музичного матеріалу. Драматургія варіаційного циклу полягає у посиленні контрасту між трьома варіаціями з рисами сюїтності.

ВИСНОВКИ

Комплексне дослідження необарочних тенденцій в українській інструментальній музиці XIX – першої чверті XXI століть на прикладі жанрів пасакалії та сюїти виявило стильові особливості напряму необароко в музиці та специфіку трансформації національної інтонаційності в означених барочних жанрах. У процесі дослідження з'ясовано, що музичне необароко в європейській та українській традиції постає не як стилістична реконструкція бароко, а як свідоме переосмислення його жанрових моделей, формотворчих принципів і поліфонічного мислення в контексті новітніх естетичних завдань. В українській музиці необарокові тенденції тісно поєднуються з неокласичними установками та національним фольклорним підґрунтям, що зумовлює їх своєрідність і художню самобутність.

Виявлено еволюцію жанру пасакалії від барокової моделі варіацій на *basso ostinato* до багатофункціонального жанрового утворення XX–XXI ст. Пасакалія в українській музиці означеного періоду функціонує: як складова циклу у М. Колесси, В. Косенка, Є. Станковича; як самостійне стилеутворення в творах Н. Боевої, С. Острової. При цьому зберігається інваріант жанрової моделі пасакалії, але водночас відбувається її осучаснення через ускладнення тематизму, розширення фактури, застосування новітніх композиторських технік і нетипових інструментальних складів.

Аналіз пасакалії у складі циклу М. Колесси «Пасакалія, скерцо, фуга» засвідчив індивідуалізоване трактування жанру, зокрема через двотемність і активну взаємодію з поліфонічними формами малого барочного циклу. У творах В. Косенка (фортепіанний цикл «11 етюдів в формі старовинних танців») та Є. Станковича (диптих «Дві невеликі пасакалії “Для віку, що відходить, і віку, що надходить”») пасакалія набуває програмного та філософсько-драматургічного змісту, що свідчить про її здатність акумулювати узагальнені смисли та трагедійно-екзистенційну образність.

Дослідження пасакалії як самостійного жанру в творчості Н. Боевої (оркестрова Пасакалія на основі української народної пісні «Закувала зозуленька там, де біла глина») та С. Острової (Пасакалія для органу) дозволяє констатувати розширення меж жанрової моделі за рахунок інтонаційної свободи, тембрових експериментів і суб'єктивізованого образного мислення при збереженні конструктивного остигатного принципу.

Таким чином, пасакалія постає не лише як замкнена варіаційна форма, а й як універсальний композиційний принцип, здатний інтегруватися у складніші жанрові структури, зокрема — сюїту, де її остигата логіка набуває функції об'єднувального та драматургічно організуючого чинника.

В «Українській сюїті» М. Лисенка, в «Сюїті на українські народні теми» В. Барвінського та Сюїті № 3 для бандури М. Дремлюги доведено органічність синтезу необарочних рис і автентичного фольклорного підґрунтя. Барочні жанрові моделі танців — алеманда, гавот, сарабанда, пасакалія, фуга, поліфонічні прийоми, органний пункт та принцип контрастного зіставлення частин поєднуються з національно визначеним тематизмом. Особливо показовим є використання «розосередженого» малого барочного циклу (прелюдія—фуга, варіації—фуга), що формує архітектоніку сюїт і підсилює їх стильову цілісність.

Необарочні тенденції відіграють важливу роль у розвитку української інструментальної музики XIX — першої чверті XXI століть. Пасакалія та сюїта виявляються мобільними жанрами, здатними до глибокого стилістичного оновлення без втрати жанрової ідентичності. Залучення необарочних моделей у поєднанні з національною інтонаційною основою сприяло створенню оригінальних художніх концепцій, актуальних як у контексті академічної традиції, так і сучасного виконавського репертуару.

Отримані результати можуть бути використані в подальших музикознавчих дослідженнях, у виконавській та педагогічній практиці, а також при вивченні історії української музики XX–XXI століть і проблем неостильових явищ у сучасному мистецтві.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Арсенічева Т. Стильові аспекти камерно-інструментальної музики Є. Станковича на прикладі Тріо № 3 «Епілоги...». *Виконавське музикознавство*. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. 2008. Вип. 77. Кн. 14. С. 26–33.
2. Барвінський В. Враження з побуту на Україні. *Барвінський В. З музично-письменницька спадщина. Дослідження, публіцистика, листи*. Дрогобич : Коло, 2004. С. 10–103.
3. Барвінський В. Коментований список творів. *Барвінський В. З музично-письменницька спадщина. Дослідження, публіцистика, листи*. Дрогобич : Коло, 2004. С. 136–176.
4. Бібен М. Стилістичні особливості фортепіанної творчості Віктора Косенка. магістерська роб. . спец. 025 Музичне мистецтво / МДУПФ. Мукачево, 2019. 88 с.
5. Беренбейн І. Драматургічна ідея фортепіанного циклу «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка як вияв романтично-барокової рефлексії. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, Вип. 115. С. 98–112.
6. Бобечко О., Синьовська Н. Універсалізм творчої постаті Оксани Герасименко (з нагоди ювілею мисткині). *Молодь і ринок*. Вип.6. 2019. С. 102–109.
7. Воробкевич Т. Віктор Косенко. 11 етюдів у формі старовинних танців, ор. 19. Інтерпретація Марії Крушельницької *Марія Крушельницька. Спогади. Статті. Матеріали*. Львів. 2004. URL : <https://md-eksperiment.org/post/viktor-kosenko-11-etyudiv> (дата звернення: 29.03.2025).
8. Грібіненко Ю. Темброва лексика камерних творів Є. Станковича.

- Музичне мистецтво і культура. К., 2021. Випуск 32 книга 2. 12 с.
9. Гусарчук Т. В. Індивідуалізація творчості в дзеркалі музичної текстології. Текст музичного твору: практика і теорія. *Київське музикознавство*. Київ, 2001. Вип.7. С. 78–89.
 10. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 26.00.01 Теорія та історія культури / НАККІМ К., 2021. 199 с. URL: https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/dysertatsii/Dysertatsiya_DatsenkoVP.pdf
 11. Дейчук О. Темброва драматургія у системі композиційного ритму камерних симфоній Станковича. *Українське музикознавство*. К., 2006. Вип. 35. С. 225–236.
 12. Зінків І. «Українська сюїта» Миколи Лисенка та її традиції в українській бандурній творчості. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Вип. 15. Львів, 2015. С. 137–145.
 13. Здоренко В. М., Щітова С. А. 30 років окрилення музикою. *Дніпровська регіональна організація НСКУ*. Дніпропетровська, 2007. 32 с.
 14. Іваницький А. Український музичний фольклор. «Вісник» Видання 3-є, допрацьоване. Вінниця. 2004. Вінниця Нова книга, 2004. 320 с.
 15. Калениченко А. Напрями, стилі, течії та естетичні ситуації в українській музиці. *Українське музикознавство: матеріали, дослідження, рецензії: зб. наук. пр.* К.: ІМФЕ ім. М. Т. Рильського / НАН України, 2009. Вип. 9. С. 106–113.
 16. Кияновська Л. О. Син століття. Микола Колесса в українській культурі ХХ віку. Сім новел з життя артиста : монографія. Львів: ЛНМА імені М. Лисенка, НТШ, 2003. 294 с.
 17. Коменда О. Жанрово-інтонаційні джерела тематизму Олександра Козаренка : процес формування творчої індивідуальності. *Музикознавчі студії ін-ту мистецтв Волинського нац. ун-ту ім. Лесі*

- Українки та Нац. муз. академії ім. П. І. Чайковського. Луцьк : ВНУ ім. Лесі Українки, 2012. Вип. 9. С. 201–231.
18. Конькова Г. В. Боева Наталія Іванівна. *Енциклопедія Сучасної України* [Електронний ресурс] 3-й том. НАН України, 2004. Т. 3. URL : <https://esu.com.ua/article-35992>
 19. Кравченко А. Камерно-інструментальне мистецтво України кінця ХХ–початку ХХІ століть (семіологічний аналіз) : монографія. К. : Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2020. 300 с.
 20. Кравченко А. Камерно-інструментальні твори Віктора Косенка в рецепції салонного музикування. *Наукові збірки*. Вип. 34 Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка, 2015. С. 264–271.
 21. Кричинська О. Одинадцять етюдів у формі старовинних танців для фортепіано В. Косенка : танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім. *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство*. К. : Міленіум, 2016. Вип. 1 (6). С. 208–213.
 22. Кузик В. Пасакалія. *Українська музична енциклопедія*. Том 5. К. : Видавництво ІМФЕ, 2018. С. 101.
 23. Ластовецька Л. Хорова творчість В. Барвінського у контексті національних хорових традицій. *Барвінський В. Статті. Листи. Спогади*. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 27–35.
 24. Луніна Г. Дев'ять камерних симфоній Євгена Станковича: до питання про образний зміст камерно-симфонічної творчості. *Київське музикознавство* : збірник статей. Київ: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2009. Вип. 30. С. 141–153.
 25. Мельник Л. О. Необарокові тенденції в музиці ХХ ст. : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 2004. 16 с.
 26. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Київське музикознавство*. К.,

2001. Вип.7. С. 3–9.
27. Назар Л. Обробки народних пісень для сольного співу В. Барвінського. *Барвінський В. Статті. Листи. Спогади*. Дрогобич : Посвіт, 2008. С. 12–26.
 28. Назар Л. Спостереження над стилем В. Барвінського. Первні творчої особистості як культурологічного феномену: Автентичний первень. Василь Барвінський у дослідженнях та матеріалах. Дрогобич: Посвіт, 2008. С.16–45.
 29. Назар Л. Феномен Василя Барвінського : комплементарний характер творчої діяльності (до 120-ліття від дня народження). *Українська культура: минуле, сучасність, шляхи розвитку* : зб. наук. праць. Рівне :РДГУ, 2008. С. 22–31.
 30. Ніколенко О. Сюїта у бандурному доробку композиторів сучасності *Музикознавчі студії* інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки та Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського: зб. наук. пр. Вип. 5. Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2010. С. 89–100.
 31. Олексієнко О. В. Творчість Миколи Дремлюги і процес становлення бандурного репертуару : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 2003. 16 с.
 32. Онищенко К. М. Остінатна повторність у контексті історичної діалектики музичної культури ХХ століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. праць. К. : Міленіум, 2008. Вип. 13. С. 199– 206.
 33. Онищенко К. М. Остінатність у контексті драматургії симфонічного руху. Пасіфік 231 А. Онеггера. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. К., 2012. Вип. 104 : Драматургічна організація музичного твору. С. 71–80.
 34. Онищенко К. М. Остінато та остінатність у системі процесів музичної діяльності ХХ століття. *Актуальні проблеми історії, теорії*

- і практики художньої культури* : зб. наук. праць. Вип. XX. К. : Міленіум, 2008. С. 147–154.
- 35.Онищенко К. М. Оstinato як лексико-семантична парадигма музики XX століття. *East European Scientific Journal Wschodnioeuropejskie Czasopismo Naukowe*. Warsaw, 2018. № 4 (32). Part 2. P. 32–38.
 - 36.Онищенко К. М. Оstinato як провідник ідейно-інформаційних складових музики XX століття. *Теоретичні та практичні питання культурології* : збірник наукових статей. Вип. XXV. Ч. III. Мелітополь : Сана, 2008. С. 52–60.
 37. Онищенко К. М. Оstinato у музиці XX століття: поняття, специфіка, функції. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. К., 2019. 199 с.
 - 38.Онищенко К. М. Оstinato як різновид повтору : історико-теоретичні аспекти функціонування. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського*. Серія: Мистецтвознавство. № 1 (19). 2008. С. 8–13.
 - 39.Острова Світлана Василівна.
URL : <https://musical-world.com.ua/artists/2657/> (дата звернення: 03.04.2026)
 - 40.Полякова М. С. Острова. Творчий екскурс. Київська організація НСКУ. Жавтень, 2011. 20 с.
 - 41.Постайчук Д. А. Жанр фортепіанної поеми в творчості Віктора Косенка у контексті стилєвих напрямків перших десятиліть XX століття: магіст. роб.: спец. 025 Музичне мистецтво / ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2024. 98 с.
 - 42.Пятницька-Позднякова І. С. Музичне мовлення в семіозисі художньої культури України XX ст. : автореф. дис. . доктора мистецтвознавства : спец. 26.00.01 Теорія та історія культури (мистецтвознавство) / Національна Музична академія України ім. П. І. Чайковського. К.,

2019. 35 с.
43. Рудницький О. М. Неокласичні тенденції у творчості Миколи Колесси – розвиток традиції та нове переосмислення. *Музично-театральне мистецтво*. Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка. 2011. С. 228–230.
 44. Рябоконева М. О. Музичний неокласицизм як феномен сучасної західноєвропейської культури: дис. ... канд. мистецтвознавства: спец.: 26.00.01 Теорія та історія культури / НМАУ імені П. І. Чайковського К., 2016. 197 с.
 45. Савлук І. Комплементация стилістичних мистецьких напрямів як основа фортепіанного стилю Василя Барвінського. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. Збірник наукових праць. Випуск 27. К. : Міленіум, 2019. С. 247–252.
 46. Салдан С. Фортепіанна творчість В. Барвінського і національне відродження. *Музична україністика і світовий контекст*. 2003. С. 18–22.
 47. Сіренко Є. Жанровий простір скрипкової музики Євгена Станковича: дис. ... канд. музикознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2017. 211 с.
 48. Степанченко Г. Музичний Всесвіт Світлани Острової. *УМГ*. 2011.
 49. Стельмашук Р. С. Модерністичні тенденції у творчості українських композиторів Львова 20-х 30-х рр. ХХ ст. : естетичні та стильові ознаки в контексті епохи : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: спец. 17.00.03 Музичне мистецтво. К., 2003. 20 с.
 50. Тарасова Н. Ю. Мова джазу в інструментальній сюїті ст. (на матеріалі сюїти для фортепіано «1922» П Гіндеміта і «сюїти настроїв» Ю: Чугунова) *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Випуск 15. Дніпро: ГРАНІ 2018. С. 171–185.

- 51.Тукова І. Г. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. К., 2003. 19 с.
- 52.Фізер К. Заголовок музичного твору та його функціонування в новітній музиці (на прикладі творчості українських композиторів) : дис. ... канд. музикознавства : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського. К., 2019. 209 с.
- 53.Фільц Б. Острова Світлана Василівна Енциклопедія сучасної України /Редкол. : І. М. Дзюба, А. І.Жуковський, М. Г.Железняк [та ін.] ; НАН України, НТШ. К. : Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2022. С. 67.
- 54.Чекан Ю. Євген Станкович :: три штрихи до портрета *Часопис Національної музичної академії України ім. П. І.аЧайковського*: до 100-річчя Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського / редактор-упорядник В. Посвалюк. К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. №4 (21). С. 153–161.
- 55.Щітова С. А. Малі поліфонічні цикли для бандури. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*. Випуск 10. Дніпро : ГРАНІ, 2015. С. 18–26.
- 56.Юдкін-Ріпун І. Перекладацька практика як кроскультурна комунікація : обмеження вербальних моделей. *Культурологічна думка*. Щорічник наукових праць No 2. К., 2010. 192 с.
- 57.Christoph von Blumröder. Der Begriff Neue Musik im 20. *Jahrhundert* *Freiburger Schriften zur Musikwissenschaft*. XII. Munich/Salzburg, 1981. 165 p.
- 58.Christoph von Blumröder. Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur Signale aus Köln. *Beiträge zur Musik der Zeit*. Том 13. Vienna, 2009. 277 p.

59. Johnson S. What is an... Ostinato? / BBC Music Magazine, October.
URL : <http://www.classical-music.com/article/what-ostinato> (date of application 1.11.2022).
60. Ndalianis, A. Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment. Cambridge : The MIT Press, 2004. 336 p.
61. Neue Musik im Spannungsfeld von Krieg und Diktatur *Signale aus Köln. Beiträge zur Musik der Zeit. Tom 13*. BeHa, 2009. P.169–178.
62. Ovidiu Vasile Iloc. Dichotomic Aspects in the Final Passacaglia of Le Grand Macabre Opera by György Ligeti. *Faculty of Arts University of Oradea. MUSiQ Research Journal*, 2019.
63. Schnapper L. Ostinato. *The New Grove's Dictionary of Music and Musicians*. Londres : Macmillan, 2001. Vol. 18. P. 782–785.