

УДК 78.083.1:780.614.13

Ірина Зінків
(Львів)

«УКРАЇНСЬКА СЮІТА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА ЇЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ БАНДУРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Статтю присвячено вивченню поетико-стильових рис раннього циклічного твору М. Лисенка та його впливу на формування жанру сюїти в українській бандурній творчості другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

Ключові слова: М. Лисенко, неостилістика, сюїта, бандурна сюїта, бандурна творчість.

Статья посвящена изучению поэтико-стилевых черт раннего циклического произведения Н. Лысенко и его влияния на формирование жанра сюиты в украинском бандурном творчестве второй половины ХХ – начала ХХІ в.

Ключевые слова: Н. Лысенко, неостилистика, сюита, бандурная сюита, бандурное творчество.

The article is devoted to the studying of poetic and stylish features of this composers' early piano cycle by M. Lysenko and its influence on the formation of suite genre in Ukrainian bandura works of late XXth – early XXIst centuries.

Keywords: M. Lysenko, neostylistics, suite, bandura suite, bandura works.

Однією з яскравих сторінок фортепіанної творчості Лисенка є його сюїтні цикли, зокрема «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень» *op. 2, g-moll*. Цей ранній твір сконцентрував такі іманентні прикмети індивідуального стилю митця, як багатоскладовість і діалогічність. Гетерогенність музичної мови Лисенка свого часу відзначив О. Козаренко: «Можна було б говорити про еkleктизм (чи навіть епігонство) музичної мови композитора, та заважає зробити такий суворий вирок “досить виразна Лисенкова фізіономія” [вислів С. Людкевича. – І. З.], що її прибирає композитор» [3, с. 70]. Однак сам Лисенко у листі до С. Дрімцова від 30 жовтня 1907 року відзначає домінування у сучасній йому європейській музиці різноманітних напрямів – «класичного, романтичного, еkleктичного та реально-народного» [5, с. 421]. В «Українській сюїті» почав формуватися специфічний Лисенків мовно-стильовий інваріант національного музичного стилю, подібно до Шевченкового поетичного методу, що став цілісним самодостатнім явищем в українській музичній культурі, розвиток якого передбачає зміну, накладання і синтез різних стильових взаємодій.

У вітчизняній фортепіанній музиці 1860-х років «Українська сюїта» стала першим високохудожнім зразком зрілого романтичного стилю. У ній знайшли продовження риси полістильового синтезу, започатковані композитором в інших творах лейпцизького періоду (Квартет, Тріо). Уперше в історії розвитку 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 музично-професійної традиції ХІХ ст. Обираючи за вихідну структурну модель драматургію деяких Англійських сюїт і партит Й. С. Баха з парним принципом поєднання барокових танців, композитор не намагається стилізувати велику циклічну форму повністю, а створює оригінальний шестичастинний циклічний твір з яскравим національним забарвленням. Функцію фіналу виконує гумористичне скерцо, що відповідає фінальній запальній житі традиційного циклу [2, с. 402].

Показово, що всі частини сюїти мають подвійні назви – стилізованого барокового танцю та народної пісні, яка слугує інтонаційною моделлю частини. Не дотримується Лисенко і принципу тональної монолітності барокового циклу, «розцвічуючи» його ладовими інкрустаціями (однойменним мажором у 3-й та 6-й частинах). Досить

вільно потрактує митець і принцип темпового контрасту, розділяючи цикл на два темпово симетричні розділи – *Andante*, *Andantino*, *Allegro* (1–3 частини) та *Moderato*, *Allegretto*, *Allegro* (4–6 частини).

Відкриває сюїтний цикл Прелюдія, *Andante poco sostenuto*, *g-moll*, заснована на українській пісні-романсі «Хлопче, молодче». Для Прелюдії композитор обрав складну тричастинну форму, облямовуючі частини якої мають основною двочастинну безрепризну структуру фольклорного оригіналу з тональним контрастуванням заспіву (*g-moll*) і приспіву (*F-dur – g-moll*). Середня частина п'єси – розвиткового характеру, а в репризі початковий пісенний образ дещо змінюється, завершуючись стислим доповненням.

Друга частина – Куранта («Помалу-малу, братіку, грай»), *Andantino*, *g-moll*, віддалено нагадує старовину форлану, синкоповану ритміку якої підкреслено в супроводі імітацією звучання дуди (волинки). Композитор винахідливо поєднує строфічно-варіаційний принцип з поліфонічним мереживом підголосків, вибудовуючи наскрізну варіаційно-варіантну репризну композицію поліфонічного типу, монотематичним зерном якої послужила початкова пісенна мелодія (такти 3–6).

Будова поліфонічної п'єси має оригінальну форму, позначену особливостями варіаційно-імпровізаційного виконання народних награвань на дуді (козі, волинці). Облямовуючі частини п'єси засновані на п'ятикратному викладі основної теми. У середній, розвитковій частині Куранти тема зазнає розмаїтих тонально-фактурних перевтілень (*g – B – E – As – c – G*). Розгорнена зв'язка сполучає середню частину з репризою. Від Лисенкової Куранти, мабуть, ведуть генезу окремі образи Косенкових «Етюдів у формі старовинних танців».

Третя частина – Токата («Пішла мати на село»), *Allegro giocoso*, *G-dur*, має підзаголовок «Гречаники». При зовнішній подібності зі старовинною двочастинною формою, в якій зазвичай викладали танці у барокових сюїтах, Токата має цілком інше жанрово-композиційне наповнення. Це стихія швидкого народного танцю, яка обумовила монтажний принцип викладу танцювальних тем Лисенком у кожній із частин композиції. У першій частині стилізованої старовинної форми сплавлено принаймні шість різноликих танцювальних награвань (за типом народних в'язанок), рух яких протікає відповідно до тонального плану першої частини старовинної п'єси (*T – D*). Друга, репризна частина Токати з варіантно-варіаційними змінами повторює танцювальний матеріал експозиції у дзеркальному тональному русі (*D – T*).

Повільна Сарабанда («Сонце низенько, вечір близенько»), *Moderato*, *g-moll*, повертаючись до основної тональності циклу, відкриває нову фазу розвитку циклу, що охоплює три наступні частини (сарабанду, гавот і скерцо). Шляхетність старовинного іспанського танцю-ходи Лисенко підкреслює синкопованою ритмікою. Тематичною ідеєю п'єси послужила українська пісня міського походження «Сонце низенько». Однак Лисенко радикально трансформує її форму, уникаючи повторення двох початкових фраз і зберігши лише мелодичне завершення. У такому вигляді вона стає



Микола Лисенко. 1904 р.

основою монотематичного розвитку Сарабанди, де принцип стилізації старовинного танцю витримано вповні. Поліфонічна плинність забезпечується внутрішніми резервами тематизму, постійним згладжуванням функцій гармонічних кадансів засобами підголоскової фактури. Цей лірико-драматичний центр циклу є однією з найгеніальніше здійснених неокласичних стилізацій митця.

П'ята частина – Гавот («Ой чия ти, дівчино, чия ти?»), *Allegretto, g-moll* вносить жанровий контраст. Яскрава танцювальна ритміка першоджерела (з козачковим кадансом) поєднується з поліфонічно-імітаційними прийомами розвитку, принципами української підголоскової поліфонії. Сопрано-остинатний принцип розвитку мелодики Лисенко збагачує постійним оновленням вихідного тематичного блоку при незмінній тональності.

Завершальна, шоста частина циклу – Скерцо («Та казала мені Солоха»), *Allegro vivace, G-dur*. Як відомо, скерцо в якості швидкого барокового танцю вживав у своїх клавесинних партитах Й. С. Бах (до прикладу, в Партиті № 3). В «Українській сюїті» Скерцо стало однією з новаторських частин циклу. Початкова фраза народної гумористичної пісні – лише поштовх для створення індивідуалізованого образу, далекого від світу танцювальної музики барокової доби. Як і в Сарабанді, у Скерцо Лисенко не вдається до цитування цілісного народного зразка, а винахідливо «розсіює» його окремі фрагменти у просторі першого розділу старовинної двочастинної форми. Друга частина народнопісенної цитати раптом виринає посеред тривалого інтермедійного розгортання початкового тематизму (такти 30–33). Лисенко потрактовує його як нове тематичне утворення. Мазуркова ритміка та інтонаційна характерність танцювальної мелодики надає особливої рельєфності обом частинам стилізованої теми (такти 1–8, 30–33).

Новаторський підхід Лисенка до народної пісні, стилізованої у дусі пізньобарокового (передкласичного) тематизму скарлаттівського типу, з постійним тематичним проростанням все нових тематичних утворень нагадує принципи поліфонічно-фазового, монтажного пророщування тематизму у старовинній сюїті та сонаті (за Ю. Євдокимовою): створення цілісності з низки самостійних побудов, тобто доповнення і збагачення тематичного матеріалу ззовні [6, с. 101].

Друга частина Скерцо відтворює репризну частину руху старовинної форми бахівсько-скарлаттівського типу (*g-moll – Es-dur – D-dur – G-dur*). Завершення твору мазурковим танцем, стилізованим у дусі скерцозних частин барокових партит Баха, стало можливим завдяки новаторському переосмисленню Лисенком класико-романтичного принципу цитатності, широко культивованого попередниками і сучасниками Лисенка. На основі цілком новаторського, поліфонічного потрактування фольклорного першоджерела композиторові вдалося створити новий тип романтичної сюїти, позначеної рисами неостилістики (необарокової і неокласичної стилізації).

Роль цього твору в розвитку неокласичних тенденцій в українській музиці ХХ ст. важко переоцінити. Розвиток нового для української романтичної школи жанру сюїти, започаткованого Лисенком, з його неокласичним наповненням і принципом цитування, у 1910-х роках продовжать Василь Барвінський («Українська сюїта» із цитуванням тематизму Другої рапсодії Лисенка) та Яків Степовий («Сюїта на теми українських народних пісень»). Безпосереднім послідовником Лисенкових традицій у сфері неокласичної стилізації барокових танців у 1920-х роках стане Віктор Косенко, а в 1960–1980-х – Мирослав Скорик.

Українська сюїта – перший високомистецький фортепіанний твір композитора, оригінальність форми якого високо поцінувала пражська музична критика. З приводу Сюїти в листі до Лисенка чеський композитор і музичний діяч Ян Людвіг Прохазка писав: «Запровадження цієї форми на народний слов'янський ґрунт є чимось новим, і я надзвичайно зацікавлений цією творчістю» [1, с. 2].

Жанр бандурної сюїти в українській музиці формувався на основі в'язанок народних пісень, започаткованих свого часу «Молодощами» Лисенка (1875), хоровими циклами його веснянок, колядок та щедрівок, об'єднаними в цикли віночків народних

пісень. Засновником жанру сольної бандурної сюїти у другій половині ХХ ст. став Микола Дремлюга. Його Перша сюїта для бандури соло неофольклорного типу, без застосування цитатного методу, є продовженням Лисенкових традицій у сфері обробки в'язанок народних пісень. Цикл складається з п'яти мініатюрних частин, де 1-ша частина (*Moderato, F-dur*) – народно-жанрового характеру, викладена у формі складного періоду або куплетної форми, 2-га частина – *Allegretto, a-moll*, 3-тя частина – *Andante, cis-moll*, 4-та – *Allegretto, F-dur*, з використанням принципів українського народного багатоголосся, а 5-та частина – *Moderato, F-dur* – дослівно повторює першу, слугуючи тонально-тематичною репризою. Перша бандурна сюїта Дремлюги утвердила в бандурній творчості широко вживаний в українській інструментальній музиці ХІХ – початку ХХ ст. принцип в'язанок.

Друга сюїта для бандури соло М. Дремлюги, *a-moll*, належить до сюїт програмного типу, де більшість частин мають програмні назви (1 ч. – Рондо, 2 – без назви, 3 – Дума, 4 – Тема з варіаціями, 5 – Фінал). У першій частині – Рондо (*Allegro moderato, a-moll, 2/4*) – рефрен поєднує лірично-романсові риси пісні (популярної) з танцювальним ритмом козачка (в кадансі). Перший епізод – поривчасто-імпровізаційного характеру – змінюється другим проведенням рефрену, витриманим у тріольній фактурі. Другий епізод з'являється в однойменному мажорі (*A-dur, 3/4*), у фактурному викладі подвійними і потрійними нотами в лівій руці. Третє проведення рефрену нарощує ритмо-фактурну щільність (рух шістнадцятими створює ефект темпового наростання), він повторюється тричі, у різному фактурному викладі.

Друга частина (*Allegretto, F-dur*) написана у тричастинній формі. Третя частина – Дума (*Moderato con moto, Tempo rubato, d-moll*) є, мабуть, найцікавішою в циклі з огляду потрактування суто інструментальними засобами народно-епічного жанру з його ладовим модусом – дорійським з високим ІV шаблем (одну зі спроб його втілення композитор здійснив у своїй фортепіанній «Думі» (1977), іншу – на початку першої частини Третьої бандурної сонати). У крайніх частинах тричастинної Думи композитор стилізує манеру виконання кобзарського епосу, позначену значним впливом вступних розділів Лисенкових фортепіанних рапсодій. Натомість у середній частині стилізовано звучання народної історичної пісні. Героїчного характеру темі надає остинатна пунктована ритмічна фігура, що є продовженням Лисенкових традицій.

Четверта частина – «Тема з варіаціями» (*F-dur, 3/4*) – виконує в циклі роль своєрідної інтермедії. Це лаконічна (8-тактова) тема повторної будови і чотири сопрано-остинатні варіації на неї. Сама ж тема – стилізація народної веснянки із широким використанням принципу гармонічного варіювання (у традиціях Левка Ревуцького).

П'ята частина – Фінал (*Allegro moderato, a-moll, 2/4*) – написана у простій тричастинній формі. Тема крайніх частин витримана в характері народного танцю з коломийковим кадансом, інтонаційно вона майже дослівно повторює мелодичний контур української щедрівки «Ой сивая та і зозуленька». Середня частина Фіналу (*C-dur*) є запальною полькою. Репризу доповнює кода, витримана на матеріалі середньої частини.

Найбільш новаторською за задумом та його реалізацією є Третя сюїта М. Дремлюги, створена для бандури й фортепіано. Це чотиричастинний цикл, де перша частина – Прелюдія і fuga, друга – Пасакалія, третя – Гумореска, четверта – Прелюдія і fuga. Сюїтний цикл білатерально (двосторонньо симетрично) облямований контрастно-складеними циклами «прелюдії і fugи», які є стилізованими під епоху бароко мініатюрними двочастинними циклами, об'єднаними монотематичною спорідненістю. Досить вільно композитор потрактовує тонально-морфологічні ознаки старовинних танцювальних сюїт. Джерела цієї традиції слід шукати у фортепіанній «Українській сюїті у формі старовинних танців» М. Лисенка, Українській сюїті В. Барвінського, «Пасакалії. Скерцо. Фузі» М. Колесси, «11 етюдів у формі старовинних танців» В. Косенка та багатьох інших фортепіанних циклах українських композиторів, що ведуть свою генезу від Лисенкової сюїти, де частини чергуються за принципом жанрового і тонального контрасту.

Перша частина Третьої сюїти Дремлюги є мініатюрним контрастно-складеним циклом, об'єднаним інтонаційно-смысловими арками. Її перший розділ – Прелюдія (*Moderato, e-moll, 3/4*) – характером мелодико-гармонічного руху та розміреною метричною пульсацією нагадує барокову гальярдю. В основі Прелюдії лежить мініатюрна старовинна тричастинна форма монотематичного типу (з ладово контрастною серединою *e-G-e*). Прелюдію доповнює лаконічна триголоса fuga (*Moderato con moto, e-moll*), яку можна трактувати як фугу з певною мірою умовності. Її експозиція заснована на стилізованій в дусі Й. С. Баха темі суворо-героїчного характеру з додатковою (неповною) контрекспозицією (такти 10–15), за якою слідує коротка інтермедія-секвенція; після неї тональний перебіг теми подано в паралельному мажорі (*G-dur*), тональності VII натурального щабля (*D-dur*). При цьому композитор «розриває» її окремі фрагменти поміж різними регістрами бандури (такти 21–22) із застосуванням прийому перекидання рук. Заключна частина фуги так само порушує канонічні норми барокового жанру: тема проводиться, крім основної, ще й у доміантовій тональності. Останнє проведення плавно перетікає в секвенційну побудову, що приводить до коди (такти 34–40), до якої включено початковий фрагмент теми, завуальований у середньому голосі лівої руки, з неаполітанською («бахівською») гармонією заключного кадансу.

Друга частина сюїти – Пасакалія (*D-dur, Moderato, 3/4*) – контрастує з першою велично-урочистим характером. Риси європейської барокової стилістики в ній органічно переплелися з мелосом українського барокового канту. Її експозиційна частина, що виростає з одноголосої пісні-зачину, позначена трикратним повтором, від початку – в одноголосій, згодом – унісонній та акордовій фактурі (за третім проведенням – з долученням нової тематичної побудови, яка може претендувати на роль пісенного заспіву *B*). Середня частина Пасакалії (такти 41–64) контрастує експозиційній тонально (*G-dur*) й динамічно (*p*). Розлога кода стверджує урочисту патетику образу.

Третя частина – Гумореска (*Allegretto, e-moll, 3/4*) – викладена у складній тричастинній формі, де основою першої частини, написаної у простій тричастинності з повтореною репрізою (*abaa*), служить стилізований танець героїчного характеру (*3/4*), у той час як середня частина Гуморески (*Meno mosso*) представлена жанром банального еклектичного вальсу, який дещо випадає зі стилістичного контексту частини, знижуючи ефект «високої стилізації» (цілком можливо, застосованої автором несвідомо, у дусі соцреалістичної еклектики). Незмінно повторений початковий образ у репрізі завершує динамічна кода.

Заклучна, четверта частина третьої сюїти – Прелюдія і fuga II (*e-moll*) є найнесподіванішим авторським завершенням стилізованого під добу бароко сюїтного циклу (як відомо, цикл Прелюдії і фуги ніколи не фігурував складовою частиною барокової сюїти). Тим показовішим є його застосування в якості фіналу циклу. Тричастинна Прелюдія, використовуючи фактурною основою тип бахівських прелюдійованих *motto*, породжує ліричний образ, наближений до лірики Косенкових «11 етюдів у формі старовинних танців».

Заклучна Фуга (*Moderato con moto*) інтонаційно нагадує українську народну журливу пісню, обумовлюючи специфіку розгортання поліфонічної форми в цілому (впровадженням розлогих сполучних побудов як у самій експозиції фуги, так і між окремими її розділами). Середня частина фуги (із такту 15, *G-dur*), по суті, обмежується єдиним проведенням теми (такти 15–16), яке перетікає в розлогу інтермедію (такти 17–27), що готує появу тональної репрізи. В останній тема з'являється спочатку в ритмічній авґментації в нижньому регістрі інструмента, згодом – викладена секстовою второю у верхньому його регістрі на *ff* і насамкінець – у басовому регістрі, долучаючи до свого завершення тематичний матеріал з інтермедії середньої частини.

Вирішення циклічної форми у Третій бандурній сюїті Дремлюги багато в чому є новаторським і водночас – глибоко закоріненим у національну традицію жанру.

Самобутнім зразком стилізації барокової сюїти став Концертний триптих для бандури соло Володимира Зубицького (1980), який продовжив традицію сюїтного

циклу програмного типу Дремлюги, створеного, однак, у техніці розширеної тональності на основі сучасної неостилістики. Драматургія першої частини – «Рух» (*Allegro impetuoso*) – заснована на композиційній моделі старовинної двочастинної форми й витримана в характері барокового *motto*, що базується на принципі поступового динамічного наростання. Перше тематичне утворення (необахіанського типу), що виростає з двох початкових різких акордів вступу, потрактоване як невинний рух шістнадцятими (*a-moll*). Друга тема – яскраво-дзвонова – протистоїть першій фактурно (акордовим викладом) і тематично. У кодї обидві теми контрастно зіставляються. Симптоматично, що кода завершується «дзвоновою» експресивною фігурою, ніби підкреслюючи її драматургічну значущість у циклі й *attacca* перетікає у другу частину.

Друга частина – «Речитатив» (*Andante mosso*) – написана у простій безрепризній старовинній тричастинній формі й протиставлена першій за темпом. На тремолоуючому тлі з'являється ніжна мелодія, яка різко контрастує з тематизмом «Руху». Друга тема частини (*B*) вносить ледь відчутний відтінок неспокою через значну градацію динамічних нюансів (від *pp* до *ff*). У третій темі музичний вислів ускладнюється впровадженням прийомів обмеженої алеаторики. Завершується друга частина кодою – стрімким рухом тридцятьдругих тривалостей на органному пункті, що засвідчує зв'язок із тематичною сферою початку першої частини.

Третя частина – «Фінал» (*Allegro appassionato*), витриманий у формі наскрізного розгортання (вступ–*A–B–C–D–coda*) – своєрідне віддзеркалення (на вищому рівні образного узагальнення) тематизму першої частини. Частину відкриває 8-тактовий вступ, перший акорд якого (*sf*) з'являється на тлі одноманітного звучання синкопованого звуку супроводу (*E*). З нього виростає невпевнений мотив кроку, розвиток якого завершується коротким глісандо і приводить до появи першої теми (*A*). Безсумнівно є тематично-образний зв'язок фіналу з першою частиною, що виявляється у спорідненості його першої теми з початковою темою циклу. Друга тема (*B*) по-новому розвиває «дзвоновий» тематизм першої частини, в який періодично вкраплюється звучання теми *motto*. Третя тема (*C*) позначена привнесенням драматичного відтінку в загальний виклад. Її трагедійність і емоційне надломлення, забарвлене гостро експресивною інтервалікою (в умовах поліладовості) виростає з тематизму «дзвонової теми» першої частини і оточене гостро синкопованою ритмікою. Остання тема (*D*), що також інтонаційно виростає з першої частини, перетікає в коду, засновану на темі дзвонів, яка зіставляється з необахіанською темою першої частини.

Високо трагедійний концептуалізм «Концертного триптиху» Зубицького, продовжуючи трагедійний інтелектуалізм поезики його бандурної п'єси «Роздум», в українській музиці кінця 1970-х – початку 1980-х років засвідчив появу нових, неостилістичних тенденцій у розвитку жанрів сольної бандурної творчості, зокрема, утвердженні в ній необарокових традицій, що впроваджувалися паралельно з використанням засобів сучасної тональності, алеаторики тощо.

Камерна сюїта № 1 для бандури і фортепіано Оксани Герасименко (1991) презентує нову хвилю розвитку неофольклорних та неоімпресіоністичних тенденцій в українській бандурній музиці 1990-х років, започаткованих набагато раніше в бандурній творчості безпосередніх послідовників Гната Хоткевича – Василя Ємця («З українських степів», «Бриз української ночі»), Григорія Китастого («Гомін степів»), Зіновія Штокалка (Два атональні етюди). Написана в тональній манері, сюїта є чотиричастинним циклом, забарвленим рисами щирого українського ліризму, притаманного стилю композитора-бандуристки.

Тип програмної сюїти нефольклорного типу серед сучасних композиторів західної української діаспори розвиває американський митець Юрій Олійник. Його сюїти «Чотири подорожі на Україну» (1995), «Українське різдво» (1997) та «Неймовірні пригоди козака Мамая» (2009) частково засновані на принципах цитатного тематизму фольклорного типу. Перша з них за трактуванням наближається до сонатно-симфонічного циклу (1 ч. – «Весняний ранок», 2 ч. – «Обжинки», 3 ч. – «Всебарвна осінь»,

4 ч. – «Зимові контрасти»). Яскравим національним характером позначена сюїта для бандури і фортепіано «Неймовірні пригоди козака Мамая», що є тричастинним циклом (1 ч. – Чарівні акорди, 2 ч. – Дивовижна подорож, 3 ч. – Медовий місяць у космосі), де перша частина служить своєрідною преамбулою циклу, друга – власне дією, а третя – фіналом.

Перша частина (ладотональність *d*) заснована на зіставленні двох образів, де у крайніх частинах використано по-епічному широку діатонічного складу тему, викладену монодично в партії бандури, з рисами ладової архаїки. Вона підхоплюється квінтовими біфункційними співзвуччями фортепіанної партії, до яких долучаються арпеджійовано викладені акорди бандури. Її середня частина (*Vivace*, 3/8) – запальний танець із синкопованим ямбічним кадансом, повторений тричі в різноманітних тонально-ритмічних трансформаціях, після яких настає змінена реприза.

Друга частина (*Moderato*), форму якої можна визначити як складну тричастинну, є найрозлогішою в циклі. Вона розпочинається розгорненою імпровізаційною темою фантастичного характеру, на яку «нанизується» тематизм двох наступних тематичних утворень – першого, заснованого на пунктованому ритмі (такти 69–73) і другого – із цілотновою ладовою послідовністю в основі (такти 76–91), які в подальшому поліфонічно накладаються, готуючи появу центрального епізоду середини, заснованої на унісонно викладеному соло бандури, що нагадує українську журливу пісню, та танцювальній темі козачка (*Allegro con spirito*), забарвленій дорійським *a-moll*, що його доповнює. Невпинне нагнітання танцювальної стихії повертає епізод з пунктованим ритмом і журливу пісню (соло бандури), яку завершує нова тема, що є цитатою історичної народної пісні «Гей на горі та й жінці жнуть». Скорочена реприза другої частини заснована на фантастично-імпровізаційній початковій темі (*Moderato*).

Третя частина сюїти («Медовий місяць у космосі», *Presto*) виконує функцію фіналу, що складається (за авторськими ремарками) з трьох розділів – Прелюдії, Фуги та Постлюдії, кожен з яких відмежований від попереднього глибокою цезурою. За короткою Прелюдією імпровізаційного характеру з'являється чотириголоса fuga (*c-moll*), заснована на темі західноукраїнської народної жартівливої пісні «Вже бим була їхала, вже бим була йшла», експонування теми якої розподілене між партіями бандури і фортепіано. До слова, це єдиний епізод сюїти, де композитор виставляє ключові знаки тональності *c-moll*, підкреслюючи тональну основу народнопісенного автентика. Експозиція фуги представлена чотирма її проведеннями (*c-moll – g-moll*, *c-moll – g-moll*), останнє з яких секвенційно перетікає в інтермедію, що сполучає її з середньою частиною, де тема зазнає різноманітних тональних перетворень (*B-dur*, *F-dur*, *C-dur*) на тлі біфункційно «терпких» вертикальних сполучень. Заклучна частина фуги обмежена єдиним проведенням теми в однойменній до основної тональності.

Останній розділ фінальної частини – *Postludium* – витримано в тому самому темпі, розмірі й фактурному викладі, що й прелюдію (12/8), однак подано у зворотному (низхідному) русі мотивно-фактурних формул. У коді (*Maestoso*) виникають інтонації епічної «богатирської» теми з першої частини Сюїти, що асоціюються з образом козака Мамая.

Іншим типом циклічного твору Ю. Олійника, заснованого на стилізації поліфонічного контрастно-складеного циклу доби бароко, можна вважати «Фантазію і фугу» для бандури. Його велично-розгорнений перший розділ засновано на наскрізному темпово-динамічному розгортанні епізодів-образів (*Andante – Allegro*) з репризним поверненням на найвищій динамічній точці розвитку першого образу (6/4) перед початком фуги. У фугі за експозицією слідує розвиткова стретта, а її репризу знаменує поява теми у триголосому фактурному ущільненні в динаміці *ff*.

Серед бандурних сюїт українських композиторів, створених наприкінці 1990-х років, приваблює лірико-фантастична образність «Нічної фантазмагорії» Євгена Мілки для бандури соло (1997). Сюїта є тричастинним циклом, де перша частина (*Andante*) полонить ладовим зіставленням фригійсько-цілотнової «архаїки» з політональними

гармонічними комплексами, рафінованим відчуттям фонізму вертикалі у крайніх частинах і поривчастим прозорим *piu mosso* середини. Друга частина (*Moderato con moto*) протиставлена першій стилізовано-фантастичною архаїзованою поетикою кварто-секундових тем-поспівок, витриманих на тлі звучань поодиноких бурдонних звуків бандурних басів, а третя (*Con moto, poco rubato*) широко розкиданими арпеджовано взятими звуками постійно вуалює тональну основу, надаючи загальному звучанню хиткості та невизначеності, відповідно до програмного задуму сюїти.

У 1960–1970-х роках паралельно із сольною сюїтою зазнала розвитку сюїта для двох інструментів («Сюїта для двох бандур» Валерія Польового, 1966 р.) та ансамблю інструментів за участю бандури («Дивертисмент» для флейти, скрипки і бандури» Олександра Винокура, 1973 р.; «П'ять веснянок для бандури і сопілки» Володимира Шумейка).

Зародження нового типу сюїти можна спостерігати на початку ХХІ ст.: його репрезентує ф'южн-сюїта Івана Тараненка для бандури, контрабаса, перкусій, баяна, фортепіано і струнного квартету під назвою «Музика української землі» на слова Валентини Давиденко за участю відео-, хореографічного та пластичного рядів, читця і сопрано (2008). Сюїта І. Тараненка написана у жанрі ф'южна (*fusion*), що передбачає «сплав» різних видів мистецтв та музичних течій (сучасної академічної і поп-музики), із застосуванням нетрадиційних поєднань різних видів інструментів (із залученням народних).

Отже, підсумовуючи, можна констатувати, що жоден із циклічних бандурних творів українських митців достеменно не повторив досвід стилізації української пісенно-танцювальної традиції в умовах барокової стилістики, застосований М. Лисенком в «Українській сюїті», що стала джерелом розвитку жанру української бандурної сюїти ХХ ст. і яка ще й сьогодні залишається унікальним шедевром не тільки української, але й світової фортепіанної літератури. Однак багатющий досвід цього твору беззаперечно був сприйнятий українською бандурною сюїтою другої половини ХХ – початку ХХІ ст.

1. Булат Т. Визнання / Т. Булат // Музика. – 1992. – № 2. – С. 2–3.
2. Зінків І. Я., Фільц Б. М. Камерно-інструментальна музика / І. Я. Зінків, Б. М. Фільц // Історія української музики : у 6 т. – Київ : Наукова думка, 2009. – Т. 2 : ХІХ століття. – С. 358–433.
3. Козаренко О. В. Феномен української національної музичної мови / Олександр Козаренко. – Львів : НТШ, 2000. – 284 с.
4. Людкевич С. П. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики / С. Людкевич // Людкевич С. П. Дослідження, статті, рецензії, виступи : у 2 т. / С. Людкевич ; упоряд. З. Штундер. – Львів : Дивосвіт, 1999. – Т. 1. – С. 292–296.
5. Микола Лисенко. Листи / упоряд. Р. Скорульська. – Київ : Музична Україна, 2004. – 781 с.
6. Окраинец И. А. Доменико Скарлатти: через инструментализм к стилю / И. А. Окраинец. – Москва : Музыка, 1994. – 214 с.

SUMMARY

The article is devoted to the studying of poetic and stylish features of this composers' early piano cycle *Ukrainian Suite* by M. Lysenko and its influence on the formation of suite genre in Ukrainian bandura works of late XXth – early XXIst centuries. Ukrainian suite in the form of ancient dances based on folk songs op. 2 became the first highly artistic example of this genre in Ukrainian musical culture of the late 1860s combining romantic stylish features with neo-classical (neo-Baroque) trends. Lysenko choosing of the Baroque dance suite form (J.-S. Bach) as an original compositional model has created a unique 6-pieces cycle with a vivid national colouration without trying to style Baroque genre models (except for pieces' form). Lysenko's innovative approach to the folk-song sources is based on their interpretation as pre-classical models (D. Scarlatti).

Lysenko's *Ukrainian Suite* has an enormous impact on this genre development both in piano (V. Barvinskyi, Y. Stepovyi, V. Kosenko) and bandura works of Ukrainian composers. The genre's *first signs* are indicative – M. Dremluga's bandura suites. His two suites for bandura solo (No. 1 and No. 2) are based on folkloristic samples stylization (historical song, duma, vesnianka, kolo-myika) in the spirit of Lysenko's lexical items. In suite No. 3 for bandura and piano composer widely uses the polyphonic forms and genres (prelude and fugue, passacaglia) combining them with Ukrainian Baroque cant style, extended and humorous songs.

Bandura suite genre undergoes new development in late 1970s–2000s. Tragic conceptualism of V. Zubytskyi's *Concert Triptych* for bandura solo has developed at a whole new level of Dremluga's program suites tradition. Written using of enhanced tone technique based on modern neostylistics of this piece of work has enriched the bandura suite poetics with new dramatic imagery unusual for previous genre specimens. Among bandura suites of 1990s the most interesting is the *Chamber Suite No. 1* by O. Herasimenko, which represents the neo-folkloristic suite type showing neo-impressionistic trends in Ukrainian bandura creative work initiated by H. Khotkevych and his followers in Ukrainian diaspora (V. Yemets, Z. Shtokalko, H. Kytastyi). Neo-folkloristic type program of suite genre is developed among diaspora contemporary composers by Y. Oliynyk (USA). His suite *Four Trips to Ukraine*, *Ukrainian Christmas* and *Incredible Adventures of Cossack Mamai* are partially based on the principle of quotation of thematic invention of the folk type with extensive use of modern poly-mood, poly-tonality, polyphonic and chance music techniques.

Within the period of 1960s–1970s the suite for two banduras (V. Poliovyi) along with solo suite also had undergone development, as well as band involving bandura (O. Vinokur, V. Shumeiko). The new suite type based on various art forms synthesis represents a fusion-suite *Ukrainian Land Music* by I. Taranenko. Thus, M. Lysenko's *Ukrainian Suite* became the source of bandura suite genre development in late XXth – early XXIst centuries.

Keywords: M. Lysenko, neostylistics, suite, bandura suite, bandura works.