

Ірина Зінків

«УКРАЇНЬСЬКА СЮЇТА» МИКОЛИ ЛИСЕНКА ТА ЇЇ ТРАДИЦІЇ В УКРАЇНЬСЬКІЙ БАНДУРНІЙ ТВОРЧОСТІ

Стаття присвячена вивченню поетико-стильових рис раннього твору Лисенка та його впливу на формування жанру сюїти в українській бандурній творчості другої половини ХХ століття.

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

Однією з яскравих сторінок фортеп'яної творчості Лисенка є його сюїтні цикли, зокрема, «Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень», ор. 2, g moll. Цей ранній твір сконцентрував такі іманентні прикмети індивідуального стилю митця як багатоскладовість і діалогічність. Гетерогенність музичної мови Лисенка свого часу відзначив Олександр Козаренко: «Можна було б говорити про еkleктизм (чи навіть епігонство) музичної мови композитора, та заважає зробити такий суворий присуд «досить виразна Лисенкова фізіономія» [вислів С. Людкевича – І. З.], що її прибирає композитор» [3, с. 70]. Однак сам Лисенко у листі до Сергія 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 мовностильовий інваріант національного музичного стилю, подібно до Шевченкового поетичного методу, який став цілісним самодостатнім явищем в українській музичній культурі, розвиток якого передбачає зміну, накладання і синтез різних стильових взаємодій.

В українській фортеп'яній музиці 1860-х років «Українська сюїта» стала першим високомистецьким зразком зрілого романтичного стилю. У ній знайшли продовження риси полістильового синтезу, започатковані композитором в інших творах лляпцігського періоду (Квартет, Тріо). Вперше в історії розвитку цього жанру в європейській музиці традиційну форму барокової сюїти Лисенко наповнив новою поетикою – інтонаційністю української народної пісенно-танцювальної мелодики та оновленням формотворчих засад її інтерпретації, не властивих українській музичній творчості ХІХ ст. Обираючи за вихідну структурну модель драматургію деяких Англійських сюїт і партит Баха з парним принципом поєднання барокових танців, композитор не намагається стилізувати велику циклічну форму, а створює оригінальний шестичастинний циклічний твір з яскравим національним забарвленням. Функцію фіналу виконує гумористичне скерцо, яке заміщує у циклі запальну жигу [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 потрактовує митець і принцип темпового контрасту,

поділяючи цикл на два темпово симетричні розділи – Andante, Andantino, Allegro (1–3 частини) та Moderato, Allegretto, Allegro (4–6).

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 двочастинну безрепризну структуру фольклорного оригіналу з тональним контрастуванням заспіву (g moll) і приспіву (F dur – g moll). Середня частина твору 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. 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 (тт. 3–6).

Будова поліфонічної п'єси має оригінальну форму, позначену особливостями варіаційно-імпровізаційного виконання народних награвань на дуді. 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 із старовинною двочастинною формою, в якій зазвичай викладались 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 з 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 основою монотематичного розвитку Сарабанди, де принцип стилізації старовинного танцю витримано вповні. Поліфонічна плинність забезпечується внутрішніми резервами тематизму, постійним згладжу-

ванням 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 джерела (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. Скерцо в якості швидкого барокового танцю вживав у клавішних партитах Бах (наприклад, у Партиті № 3). В Українській сюїті Скерцо стало однією з новаторських частин циклу. Початкова фраза народної гумористичної пісні стає лише поштовхом для створення індивідуалізованого образу, далекого від світу танцювальної музики барокової доби. Як і в Сарабанді, в Скерцо Лисенко не вдається до цілісного цитування 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 (тт. 30–33). Лисенко потрактовує його як нове тематичне утворення. Мазуркова ритміка й інтонаційна характерність танцювальної мелодики надає особливої рельєфності обом частинам стилізованої теми (тт. 1–8, 30–33).

Новаторський підхід Лисенка до народної пісні, стилізованої в дусі пізньобарокового (передкласичного) тематизму Скарлаттієвого типу, з постійним тематичним проростанням все нових тематичних утворень нагадує принципи поліфонічно-фазового, монтажного пророщування тематизму у старовинній сюїті та сонаті – за Юлією Євдокимовою, побудова 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-скарлаттієвського типу (g moll – Es dur – D dur – G dur). Завершення твору мазурковим танцем, стилізованим у дусі скерцозних частин барокових партит Баха, стало можливим завдяки переосмисленню Лисенком класико-романтичного принципу цитатності, широко культивованого попередниками і сучасниками Лисенка. На основі цілком новаторського, поліфонічного потрактування фольклорного джерела композиторові вдалося створити новий тип романтичної сюїти, позначеної рисами неостилістики (необарокової і неокласичної стилізації).

Роль цього твору у 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 рр. продовжать Василь Барвінський («Українська сюїта», з цитуванням тематизму Другої рапсодії Лисенка) та Яків Степовий («Сюїта на теми українських народних пісень»). Безпосереднім послідов-

ником Лисенкових традицій у сфері неокласичної стилізації барокових танців у 1920-х рр. став Віктор Косенко, а в 1960–1980-х роках – Мирослав Скорик.

Українська сюїта стала першим високомистецьким фортеп'яним твором композитора, оригінальність форми якого високо поцінювала пражська музична критика. З приводу Сюїти у листі до Лисенка чеський композитор і музичний діяч Ян Людевіт 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, що були поєднаними цикли віночків народних пісень. Засновником жанру сольної бандурної сюїти у другій половині ХХ ст. став Микола Дремлюга. Його Перша сюїта для бандури соло № 1 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 частина (*Moderato, F dur*) – народно-жанрового характеру, викладена у формі складного періоду або куплетної форми). 2-га частина – *Allegretto, a moll*, 3-тя – *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. Ця сюїта Дремлюги утвердила в бандурній творчості широко вживаний в українській інструментальній музиці ХІХ – початку ХХ ст. принцип в'язанок.

Друга сюїта для бандури соло 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 риси лірично-романсові (популярної) пісні 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 шістнадцятками 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 під оглядом потрактування суто інструментальними засобами народно-епічного жанру з його ладовим модусом (дорійським з високим ІV щаблем; одну із спроб його втілення композитор здійснив у фортеп'яній «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 фортеп'яних рапсодій. Натомість у серединній частині стилізовано звучання народної історичної пісні. Героїчного характеру темі надає остинатна пунктована ритмічна фігура – продовження Лисенкових традицій.

Четверта частина – «Тема з варіаціями» (F dur, 3/4) – є мініатюрними варіаціями і виконує в циклі роль своєрідної інтермедії. Це тема і чотири сопрано-остинатні варіації на лаконічну 8-тактову тему повторної будови, що є стилізацією народної веснянки, з використанням принципу гармонічного варіювання.

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 майже дослівно повторює контур української шедрівки «Ой сивая та і зозуленька». Середня частина Фіналу (C dur) є запальною полькою. Репризу доповнює кода на матеріалі середини.

Найбільш новаторською за задумом та його реалізацією є Третя сюїта Дремлюги, створена для бандури і фортеп'яно. Сюїта є 4-частинним циклом, 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 фуґи», стилізованими під бароко мініатюрними двочастинними циклами, що об'єднані монотематичною спорідненістю. Досить вільно композитор потрактовує тонально-морфологічні ознаки старовинних танцювальних сюїт. Джерела цієї традиції слід шукати у фортеп'яній «Українській сюїті у формі старовинних танців» Лисенка, «Українській сюїті» Барвінського, «Пасакалії. Скерцо. Фузі» Колесси, «11 етюдах у формі старовинних танців» Косенка й інших фортеп'яних 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 гальярд. 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 як фуґу можна трактувати певною мірою умовно. Її експозиція заснована на стилізованій в дусі Баха темі суворо-героїчного характеру, з додатковою (неповною) контрекспозицією (тт. 10–15), за якою йде коротка інтермедія-секвенція, а згодом – тема в паралельному мажорі (G dur), тональності VII натурального шабля (D dur). При цьому композитор «розриває» її окремі фрагменти поміж різними регістрами бандури (тт. 21–22), із застосуванням прийому перекидання рук. Заклучна частина фуґи також порушує усталені норми барокового жанру: тема проводиться, крім основної, ще й у доміантовій тональності. Останнє проведення плавно перетікає у секвенційну побудову, що приводить до коди (тт. 34–40), до якої включено початковий фрагмент теми, завуальований в 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 тут органічно переплелися з мелосом українського 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 В). Середня частина Пасакалії (тт. 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 тричастинній формі з повтореною репризою (аваа), служить стилізований танець героїчного характеру (3/4), в 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 в дусі еклектики «соцреалізму»). Незмінно повторений початковий образ у репризі завершує динамічна кода.

Заключна четверта частина Третьої сюїти – Прелюдія і fuga II (e moll) є найнесподіванішим авторським завершенням стилізованого під бароко сюїтного циклу (як відомо, цикл прелюдії і фуґи не був складовою частиною барокової сюїти). Тим показовішим є його застосування в якості фіналу циклу. Тричастинна Прелюдія, використовуючи фактурний тип бахівських прелюдійованих motto, породжує ліричний образ, наближений до Косенкових «11 етюдів у формі старовинних танців».

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

Композиція циклічної форми у Третій бандурній сюїті Дремлюги багато в чому є новаторською і в той же час глибоко закорінена 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, створеного Дремлюгою, однак в техніці розширеної тональності на основі сучасної неостилістики. Драматургія першої частини – «Рух» (Allegro impetuoso) – заснована на композиційній моделі старовинної дво-частинної форми і витримана в характері барокового motto, заснованого на принципі поступового динамічного наростання. Перше тематичне утворення (необахіанського типу), що виростає з двох початкових різких акордів вступу, потрактоване як невинний рух шістнадцятими тривалостями (a moll). Друга тема – яскраводзвонова – контрастує першій фактурно (акордовим викладом) і тематично. У кодї обидві теми зіставляються контрастно. Симптоматично, що кода завершується «дзвонвою» 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 (бар) і протиставлена першій за темпом. На тремолоуючому тлі з'являється ніжна мелодія, яка різко контрастує з тематизмом «руху». Друга тема частини (В) вносить ледь відчутний відтінок неспокою через значну градацію динамічних відтінків (від *pp* до *ff*). У третій темі музичний вислів ускладнюється впровадженням засобів обмеженої алеаторики. Завершується друга частина кодою – стрімким рухом тридцятьдвійками на органному пункті, що пов'язує з тематичною сферою початку першої частини.

Третя частина – «Фінал» (*Allegro appassionato*) – витриманий у формі наскрізного розгортання (вступ А В С D coda) і є своєрідним віддзеркаленням (на вищому рівні образного узагальнення) тематизму першої частини. Частину відкриває восьмитактовий вступ, перший акорд якого (*sfff*) з'являється на тлі однамітного звучання синкопованого звуку супроводу (Е). З нього виростає невпевнений мотив кроку, розвиток якого завершується коротким глісандо і приводить до появи першої теми (А). Безсумнівним є тематично-образний зв'язок фіналу з першою частиною, що виявляється у спорідненості його першої теми з початковою темою циклу. Друга тема (В) по-новому розвиває «дзвоновий» тематизм першої частини, в який періодично вкраплюється звучання теми *motto*. Третя тема (С) привносить драматичний відтінок, її трагедійність й емоційне надломлення, забарвлене гостро експресивною інтервалікою (в умовах поліладовості) виростає з тематизму «дзвонової» теми першої частини й оточене синкопованою ритмікою. Остання тема (D), що також інтонаційно виростає з першої частини, перетікає в коду, засновану на темі дзвонів, яка зіставляється з необаханською темою першої частини.

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

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

Тип програмної сюїти нефольклорного типу серед сучасних композиторів західної української діаспори розвиває американський композитор 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 наближу-

ється 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 фортеп'яно «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, друга – власне дією, а третя – фіналом.

Перша частина (ладотональність d) заснована на зіставленні двох образів, де у крайніх частинах використано епічно широку діатонічного складу тему, викладену монодично в партії бандури, з рисами ладової архаїки. Вона підхоплюється квінтовими біфункційними співзвуччями фортеп'яно партії, до яких долучаються арпеджійовано викладені акорди бандури. Її середня частина (*Vivace*, 3/8) – запальний танець з 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 (тт. 69–73) і другого – з цілотоновою ладовою послідовністю в основі (тт. 76–91), які в подальшому поліфонічно накладаються, готуючи появу центрального епізоду середини, заснованої на унісонно викладеному соло бандури, що нагадує українську журливу пісню, і танцювальній темі козачка (*Allegro con spirito*), забарвленої дорійським a moll'ем, 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 пісні «Гей на горі та й жєнці 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 (с moll), заснована на темі західноукраїнської жартівливої пісні «Вже бим була їхала, вже бим була йшла», експонування якої розподілене між партіями бандури і фортеп'яно. До слова, це єдиний епізод сюїти, де композитор виставляє приключеві знаки тональності с moll, підкреслюючи тональну основу народно-пісенного джерела. Експозиція фуги представлена чотирма її проведеннями (с moll – g moll, с 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 поєднань. Заклучна частина фуги обмежена єдиним проведенням теми в однойменній до основної тональності.

Останній розділ фінальної частини – *Postludium* – витримано в тому ж темпі, розмірі й фактурному викладі, що й прелюдію (12/8), однак подано у зворотньому (низхідному) русі мотивно-фактурних формул. У кодї (*Maestoso*) виникають

інтонації епічної богатирської теми з першої частини Сюїти, що асоціюються з образом козака Мамай.

Іншим типом циклічного твору Юрія Олійника, заснованого на стилізації поліфонічного контрастно складеного циклу доби бароко, є «Фантазія і fuga» 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 fugи. У fugі за експозицією слідує розвизкова стрета, а її репризу знаменує поява теми у триголосому фактурному ущільненні у *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 поривчато прозорим *ritu 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 хисткості та невизначеності, відповідно до програмного задуму.

У 1960–70-х роках паралельно з сольною сюїтою зазнала розвитку сюїта для двох інструментів («Сюїта для двох бандур» Валерія Польового, 1966) та ансамблю інструментів за участю бандури («Дивертисмент» для флейти, скрипки і бандури» Олександра Винокура, 1973, «П'ять веснянок для бандури і сопілки» Володимира Шумейка).

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

Підсумовуючи, можна констатувати, що ні один із циклічних бандурних творів українських митців достеменно не повторив досвід стилізації української пісенно-танцювальної традиції в умовах барокової стилістики, застосований Лисенком в «Українській сюїті», яка стала джерелом розвитку жанру української бандурної сюїти ХХ століття і яка й сьогодні залишається унікальним шедевром не тільки української, але й світової фортеп'яної літератури. Багатуший досвід цього твору був сприйнятий українською бандурною сюїтою другої половини ХХ – початку ХХІ століття.

Zinkiv Iryne. Lysenko' Ukrainian Suite and its tradition in the Ukrainian bandura's creative work. *The article deals at first the poetic and stylistic features of this early piano composers' cycle and identifies its role in the development of suite genre for banduras' solo composition of the second half of the XX century.*

Key words: *Lysenko neostylistics, suite, suite for banduras' solo, banduras' creative work.*

Література

1. Булат Т. Визнання // *Музика*. – 1992. – № 2. – С. 2–3.
2. Зінків І. Я., Фільц Б. М. Камерно-інструментальна музика // *Історія української музики: в 6 томах. – Т. 2. – 2-ге доп. вид., – Київ, 2009. – С. 358–433.*
3. Козаренко О. *Феномен української національної музичної мови.* – Львів: НТШ, 2000. – 284 с.
4. Людкевич С. Микола Віталійович Лисенко як творець української національної музики // С. Людкевич. *Дослідження. Статті. Рецензії. Виступи.* – Т. 1. – Львів, 1999. – С. 292–296.
5. Микола Лисенко. *Листи /* упоряд., комент. Р. М. Скорульська. – Київ: Музична Україна, 2004. – 781 с.
6. Окраинец И. А. *Доменико Скарлатти: Через инструментализм к стилю.* – Москва: Музыка, 1994. – 214 с.

