

УДК 78.25;78.2i;78.071.1

**СЮЇТНІСТЬ ЯК ПРОЯВ МОДЕРНІСТИЧНОГО МИСЛЕННЯ
У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XX ст.**

Жунхан ЖІА – здобувачка освітньо-наукового ступеня,
Львівська національна музична академія ім. М. В. Лисенка, м. Львів
<https://orcid.org/0009-0006-5536-5367>
<https://doi.org/10.35619/ucpmk.51.1052>
289568182@qq.com

Розглянуто сюїтність як принцип композиції і прояв модерністичного мислення у фортепіанній музиці європейських композиторів першої половини XX ст. Зазначено зростання інтересу композиторів до жанру сюїти, що пов'язано з візіонеризмом, з характерною для останнього міфологічністю мислення і зверненням до минулих епох, зокрема бароко. Під цим кутом зору аналізуються фортепіанні сюїти К. Дебюссі, М. Равеля, Ф. Пуленка, П. Гіндемита, А. Шенберга та В. Барвінського. Констатовано, що сюїтність відповідає характеру і духу епохи модернізму, оскільки для візіонеризму є притаманною «фрагментаризація рефлексій». Тому сюїтність з її багатоцентровою драматургією слугує наочним прикладом відображення багатоманітності та єдності світу.

Ключові слова: сюїтність, модернізм, фортепіанна музика, бароко, неокласицизм.

Постановка проблеми. Фортепіанна сюїта є одним із найбільш затребуваних жанрів у європейській музиці XX ст., а зростання інтересу до неї можна зауважити вже на початку 1900-х рр. із боку багатьох тогочасних європейських та українських композиторів. Тяжіння до сюїтності з її «плинністю форм і смислів» пов'язане в європейській музиці з візіонеризмом, для якого є характерною міфологічність мислення і звернення до минулих епох, зокрема бароко. Не випадково дослідники, порівнюючи сюїтне музичне мислення з міфологічним, констатують наближеність структурної моделі сюїти до міфологічного розуміння простору, який є сукупністю «окремих об'єктів, що носять власні імена» [2; 7]. Оскільки для візіонеризму є притаманною «фрагментаризація рефлексій», тому сюїтність якнайкраще відповідає характеру і духу епохи модернізму. У сучасному науковому дискурсі модернізм з його досвідом синтезу часто трактується «як прообраз планетарної культури» [3; 47]. У цьому сенсі сюїтність з її багатоцентровою драматургією слугує наочним прикладом відображення багатоманітності та єдності світу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ХХІ ст. можна відзначити посилення інтересу до проблем сюїтності в українському та китайському музикознавстві, прикладом чого є поява нових дисертаційних робіт, присвячених жанру сюїти і сюїтності як принципу композиції. У цьому контексті потрібно виділити дослідження І. Тукової, яка розглядає функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини XX ст. Авторка зазначила, що барокові жанри і форми виявилися «благодатним полем для різноманітних експериментів», позаяк, вони відповідали антиромантичним настроям початку XX ст. [5; 10]. Жанрово-стильовій динаміці української камерно-інструментальної сюїти XX ст. присвячена дисертаційна робота П. Довганя [1]. У контексті музикознавчого дискурсу досліджує українську фортепіанну сюїту М. Ілечко [2]. У своїй дисертації вона ставить питання необхідності чіткого визначення поняття сюїтного мислення в його онтологічному вимірі. Проблеми синтезу традицій і новаторства у європейській фортепіанній сюїті початку XX ст. порушуються у роботі Чи-І Чен «Синтез традиції та інновацій: дослідження “Тробниці Куперена” М. Равеля» [7]. Однією з нещодавно оприлюднених праць, дотичних до теми пропонованої статті, є написана українською мовою дисертація Цао Шиюй «Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історико-стильовій парадигмі розвитку жанру». Автор в історико-музикознавчому контексті простежує звернення китайських композиторів до жанру сюїти, аналізуючи її «крізь призму національних музичних традицій в синергії із стилістикою сучасної європейської музики» [6; 2].

Мета дослідження полягає у простеженні рис сюїтності, як прояву модерністичного мислення, у фортепіанних циклах європейських композиторів першої половини XX ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтерес європейських композиторів до жанру барокової сюїти можна спостерегти вже у другій половині XIX ст., прикладом чого є високохудожні фортепіанні цикли М. Лисенка («Українська сюїта у формі старовинних танців на основі народних пісень»), Е. Гріга (сюїта «З часів Гольберга»).

Як основоположники національних композиторських шкіл і представники романтизму, М. Лисенко й Е. Гріг у згаданих вище творах вдало збагатили барокову форму сюїти виразними українськими й норвезькими національними рисами. Однак спалах зацікавлень композиторів бароковою клавірною сюїтою припадає саме на першу третину XX ст. Остання неодноразово ставала об'єктом уваги К. Дебюссі

(«Бергамаська сюїта», «Сюїта для фортепіано»), Е. Шоссона («Деякі танці»), М. Равеля («Гробниця Куперена»), Ф. Пуленка («Французька сюїта за Клодом Жервезом»), П. Гіндеміта («Сюїта 1922»), А. Шенберга (Сюїта оп. 25), В. Барвінського («Українська сюїта») та багатьох інших композиторів.

Якщо не враховувати час написання К. Дебюссі «Бергамаської сюїти» (1890, остаточна редакція 1905 р.) та «Сюїти для фортепіано» (1901 р.), а також уже згаданої сюїти Е. Шоссона (1896 р.), решта перелічених творів з'явилась у період 1915-1935 рр., що співпадає з хронологічними межами неокласицизму, напряду, який отримав розвиток у часовому проміжку між двома світовими війнами. Його характерною ознакою стало поєднання ранньокласичної, докласичної, зокрема, барокової стилістики з виражальними засобами музики XX ст. Якщо під цим кутом зору розглядати «Бергамаську сюїту» К. Дебюссі, то можна зауважити, що вона традиційно складається з чотирьох частин (Прелюдія – Менует – Місячне світло – Пасп'є), а сама назва твору взята з поезії Поля Верлена. Автор використовує у циклі старовинні танці *менуєт* і *пасп'є*, а також *прелюдію*, якою традиційно починається більшість барокових сюїт. Натомість третій номер сюїти під назвою «Місячне світло» належить до яскравих імпресіоністичних пейзажних замальовок. Не випадково дослідники стверджують, що танець і пейзаж є двома концептуальними аспектами творчості композитора. Однак можна зауважити, що автор не дотримується у чотирьох частинах циклу тональної єдності, позаяк основна тональність Прелюдії *F-dur*, Менуету *a-moll*, «Місячного світла» *Des-dur* і *Пасп'є* *fis-moll*. Якщо сам принцип викладу в Прелюдії є близьким до барокового з притаманною для неї імпровізаційністю, наявністю діатонічних секвенцій, то на цьому її зв'язок з бароковою сюїтою вичерпується. Музична мова цієї частини є цілком імпресіоністичною з точки зору гармонії. Наступну частину лише умовно можна назвати менуетом, оскільки тут повністю відсутня стилізація під старовинний менует, що відображається у самій фактурі п'єси з її гітарною манерою викладу та відчутним іспанським колоритом. Третя п'єса під назвою «Місячне світло» – нічна музика XX ст. із динамікою *piano/pianissimo*. Останній номер – Пасп'є (в пер. із фр. – короткий крок) досить віддалено нагадує однойменний старовинний танець, оскільки для останнього характерний тридольний розмір, натомість Дебюссі подає його у розмірі 4/4. Єдине, що викликає алузії до стилістики бароко, це виклад лівої руки у вигляді ламаних розкладених акордів рівномірними восьмими тривалостями, швидкий темп, що відповідає характеру танцю, та імітація дрібного кроку у правій руці. У кінцевому результаті можна констатувати, що «Бергамаська сюїта» створена на шість років пізніше згаданої вище сюїти Е. Гріга, лише зовні наслідує деякі риси старовинного сюїтного жанру, враховуючи досить умовну її стилізацію під бароковий цикл. За своїм музичним мовленням це яскравий приклад імпресіоністичного мислення у французькій музиці кінця XIX – початку XX ст.

Риси неокласицизму більш відчутні у наступній сюїті К. Дебюссі для фортепіано, написаній у 1901 році. Цикл складається з трьох п'єс, викладених у послідовності Прелюдія – Сарабанда – Токата. Перша п'єса є стилізацією під барокове прелюдіювання з органною реєстровкою і виразними ознаками імпровізаційності у коді, що викликає алузії до органних і клавірних прелюдій Й.С. Баха. Вона є досить швидкою (*Assez anime et tresritme*) та енергійною за характером, чому сприяє постійний рух шістнадцятими тривалостями, а тому контрастує з повільною акордовою Сарабандою (*Lento*). Цей контраст відчувається і на стилістичному рівні, оскільки тут важливим є колористичний аспект, посилений ланцюгами септакордів, які відтіняють виклад основної теми. Заклучна швидка Токата ніби слугує черговим нагадуванням про старовинну сюїту, утворюючи, таким чином арку з Прелюдією. Як і в попередньому циклі, композитор не дотримується тут принципу тональної єдності.

Дещо інакше підходить до трактування сюїти Моріс Равель у своєму циклі «Гробниця Куперена» (1914-1917 рр.). Композитор поєднує в одному творі два барокові жанри: томбо і сюїту, на що, зокрема, вказує слово «гробниця» у його назві (фр. *tombeau* – гробниця, могила). Адже томбо є зразком музичної інструментальної епітафії у характерному для цього жанру повільному темпі. Йдеться про низку п'єс, присвячених покійному другу, вчителю або видатній особистості. Равелівське томбо є присвятою його чотирьом друзям, які загинули на полях Першої світової війни. Ба більше, назва «Гробниця Куперена» є також не випадковою, оскільки сам вибір п'єс викликає алузії до клавесинних томбо і сюїт видатного французького композитора епохи бароко.

Хоча томбо належить до творів, які є трагічними за своїм характером, але композитори завжди вводили у цей цикл танці, насамперед алеманду й павану. М. Равель цієї традиції не дотримується, на що вказує вибір ним п'єс для сюїти. Їх усього шість, з яких танців лише три: форлана, ригодон і менует. Решту частин циклу складають прелюдія, fuga і токата. Відомо, що Равель із великим пієтетом ставився до творчості Ф. Куперена, яку упродовж життя досліджував. Як зазначила у своїй роботі Чи-І Чен, музика «Гробниці Куперена» не є сповненою смутком, позаяк, прозорість та ясність її звучання, «чіткість форми та структури, чуттєвість у звучності та жвавий танцювальний характер здаються протилежними тому, чого можна очікувати від томбо. М. Равель висловлює своє особисте горе та смуток не через музичні образи та

настрій <...> а радше через приналежність твору до специфічного музичного жанру томбо. Тому використання ним тут слова «гробниця» не обов'язково вказує на характер музики; це лише вказує на жанр композиції [7; 5]. Щодо уведення у сюїту прелюдії та фуги, то Равель, на думку дослідників, імовірно, наслідує традицію клавірних сюїт Генделя. Прелюдія, якою починається сюїта, являє собою стилізацію під барокове прелюдювання. У цій п'єсі звертає на себе увагу характерний рух шістнадцятими та восьмими тривалостями, що було притаманним для доби Куперена. Слідом за фугою йдуть три танці, розміщені за принципом контрасту. Першим із них є Форлана, що також викликає алюзії до форлани Куперена з його Четвертого королівського концерту. Як зазначив М. Равель, ця п'єса «найбільше нагадує минуле своїми пастельними тонами та архаїчними каденціями» [7; 6]. Однак, цього не можна сказати про мелодику і гармонію Форлани, яка є сучасною, оскільки вже у перших тактах твору переважають інтонаційні ходи на збільшені кварта та септими у правій руці, гармонізовані збільшеними септакордами та нонакордами. Треба зазначити, що ця тенденція зберігається до кінця п'єси як з точки зору гармонії, так і ладових співвідношень, з модуляціями і каденціями у віддалено споріднені тональності.

Наступний танець, Ригодон, за своїм характером *assez vif* (досить жваво) контрастує з попередньою Форланою, яка у Равеля звучить трохи повільніше, ніж було прийнято її виконувати у добу бароко. Незважаючи на перевагу у цій частині діатоніки, наявність ланцюгів з акордів багатотерцевої будови надає звучанню гармонічної терпкості та виразної нестійкості. Натомість із бароковою сюїтою цей танець зближує сам тип фактури, з альбертієвими басами у лівій руці, рівномірними рухом восьмими і шістнадцятими тривалостями, розкладеними арпеджованими тризвуками тощо.

Менует, як останній третій танець циклу, з точки зору його загальної драматургії, слугує своєрідною алюзією до епохи галантного стилю загалом і постаті Ф. Куперена зокрема. Це найбільш «неокласична» частина сюїти, на відміну від попередніх танців, є написана як п'єса у старовинному стилі. На думку Чи-І Чен, усі менуети М. Равеля відзначаються ніжністю й лагідністю, внаслідок чого здаються більш особистісними. Це відчутно у згаданому менуеті з його нешвидким темпом і ліризмом, що надає останньому рис пісні чи колискової. Адже, як стверджує дослідниця, за винятком двох тактів з динамікою *ff* (тт. 57-58) та одного такту *f* (т. 111) весь менует переважно залишається в динаміці нижче *mf*. Треба зазначити, що «відчуття спокою в музиці створюється завдяки плавності мелодійних контурів, що складаються переважно з поступеневого руху з дуже малою кількістю великих стрибків» [30; 6]. Порівняння з пісню є тут не випадкове, бо у французькій традиції барокової та класичної доби танець був безпосередньо пов'язаний зі словом, а *belle danse* (чудовий) танець епохи Людовіка XIV не лише сприймався як «німа поезія», але й перебував під її безпосереднім впливом. Завершується «Гробниця Куперена», подібно до згаданого вище циклу К. Дебюссі, блискучою і віртуозною Токатою, яка є кульмінацією сюїти. Композитор досягає цього засобами безперервного руху з ритмічними перебоями і динамікою поступового наростання до найвищої точки напруги в кінці твору.

Прикладом циклу з характерними рисами неокласичної стилізації і одночасно відсутністю ознак імпресіоністичного мислення є невелика за обсягом «Французька сюїта» (за Клодом Жервезом) Франсіса Пуленка, створена ним у 1935 році спочатку як музика до драми Е. Бурде «Королева Марго». Відсилання у назві твору до французького композитора доби Ренесансу К. Жервеза – автора популярної танцювальної музики XVI ст., слугує підтвердженням думки про наявність у цьому творі ознак стилізації. Сюїта складається з семи частин: Бургонський бранль, Павана, Маленький військовий марш, Комплент, Шампанський бранль, Сициліана, Карильйон. У переважній більшості це є танці, два з яких (йдеться про бранлі) можливо взяті з танцювальної збірки К. Жервеза. Винятком є четверта частина під назвою «Комплент» (*Complaint*), тобто, пісня сумного характеру, що перекладається як жаль чи скарга. Сюїта є нескладною з виконавської точки зору, побудованою за принципом контрастного співставлення танців без дотримання їх тональної єдності. У циклі переважає діатоніка з елементами модальності, як алюзія до музичної мови епохи Ренесансу, оскільки деякі з танців, зокрема бранль, історично датуються переважно XV-XVI ст. Прагнення до простоти, що знайшло своє логічне відображення у «Французькій сюїті», суголосне поглядам композиторів французької «Шістки», до якої належав Ф. Пуленк, оскільки вони виступали проти естетики імпресіонізму і закликали до відновлення французьких рис у музиці. Тому не випадково, що свою сюїту Пуленк називає французькою.

Натомість сюїта «1922» Пауля Гіндеміта є зразком експресіоністичного мислення у німецькій музиці першої третини XX ст. Композитор за основу бере модель старовинної сюїти, однак, на відміну від розглянутих вище неокласичних французьких циклів, це складна і дуже драматична музика, що передає трагічну повоєнну атмосферу Європи початку 1920-х років. Тому вибір Гіндемітом форми сюїти з її контрастністю і калейдоскопічністю є не випадковим. Цикл складається з п'яти частин: «Марш», «Шиммі», «Ноктюрн», «Бостон», «Регтайм», три з яких – це танцювальна музика, пік популярності якої в Європі припадає на 1920-ті роки. Але танці в сюїті «1922», за винятком вальс-бостону, поступово втрачають природне танцювальне начало, набуваючи зловісного, а в кульмінації навіть екстатичного характеру, прикладом чого є вже друга п'єса циклу «Шиммі».

Сюїта «1922» починається з Маршу, у ритміці якого є відчутним відгомін тієї великої катастрофи, якою для людства стала Перша світова війна. Тому можна частково не погодитися з думкою дослідників, які розглядають цикл із позиції урбанізму, і в п'яти частинах твору вбачають, насамперед, картини нічного міського пейзажу. Хоча марш має ремарку (до циркового номеру), але його гостродисонантне звучання, наявність різких тривожних фанфарних сигналів, імітація барабанного дробу, – все це викликає алузії саме до військової музики. Наступний номер, «Шиммі», як різновид фокстроту – це швидкий танець із складним пунктирним ритмом, численними трелями і тремоло, елементами джазової імпровізації. Поступове нагнітання динаміки, що супроводжується ущільненням акордової фактури, веде до надзвичайно експресивної екстатичної кульмінації з подальшим різким емоційним обвалом і свідчить про виразно експресіоністичний характер твору. Це стосується і музичної мови твору, що балансує на межі атональності. Наступні частини, «Ноктюрн» і «Бостон», є, на перший погляд, ліричним центром циклу. Але після швидких перших двох п'єс «застиглість» і похмурість «Ноктюрну» справляє враження зупинки часу, болісних трагічних роздумів над екзистенцією власного життя. У «Бостоні» ця антиромантичність дещо пом'якшується інтонаціями «сумного» вальсу з його темповою перемінністю, що асоціюється зі змінами настрою чи фрагментами спогадів, наявністю драматичних знаків, серед яких вже з першого такту чітко прослуховуються тривожні відлуння дзвонів як нагадування про щось глибоко трагічне. Драматичне начало в «Бостоні» посилюється з появою імперативного, за своїм характером, речитативу, що викладається з динамікою *ff* й акцентами майже на кожній долі такту. Він супроводжується тихими акордовими ударами, що імітують звучання дзвонів. Остання частина, «Ретайм», є дуже контрастною стосовно двох попередніх. Характерний ретаймовий ритм у безупинному русі з динамікою *ff* і *fz*, трактуванням фортепіано як ударного інструмента, створює враження потоку механістичної та навіть агресивної енергії. Це цілком відповідає естетичним принципам експресіонізму з його реакцією на дегуманізацію суспільства і знеособлення у ньому людини.

До експресіоністичних, із точки зору музичної мови, зразків сюїтної музики першої третини ХХ ст. можна зарахувати *Сюїту для фортепіано* Арнольда Шенберга, завершену ним у 1923 році. Це один із перших творів композитора, створених у додекафонній техніці письма. А. Шенберг звертається до форми барокової сюїти, прикладом чого є будова циклу, який складається з шести частин: Прелюдія, Гавот, Мюзет, Інтермеццо, Менует, Жига. Але на це вказує не лише вибір танців, позаяк автор вже у самій серії зашифровує монограму ВАСН (останні чотири ноти серії E–F–G–Des–Ges–Es–As–D–B–C–A–B читаються як монограма Баха навпаки–НСАВ). Потрібно зазначити, що алузії до старовинної сюїти відчувуються у фактурі Прелюдії, ритмоформулах усіх використаних у циклі танців, темповому контрасті між частинами, тощо. Сюїти П. Гіндеміта і А. Шенберга, незважаючи на приблизно один час їх написання, різняться за своїм характером, оскільки у А. Шенберга, за винятком фінальної експресивної Жиги, переважає більш вишукана і граціозна образність.

У 1915 році створена «Українська сюїта» Василя Барвінського, що належить до найбільш вартісних, із художньої точки зору, фортепіанних творів в українській музиці ХХ ст. У всіх 4 частинах циклу композитор спирається на теми фольклорного походження, що зазначено вже у самій назві твору. Водночас найдоцільнішим для втілення національного начала, як це розумів В. Барвінський, є використання у циклі принципу сюїтності із співставленням контрастних танцювальних і лірично-споглядальних п'єс. При цьому автор звертається до форми старовинної сюїти, таким чином, віддаючи данину пошани М. Лисенку, який першим в українській музиці ХІХ ст. використав її для свого фортепіанного циклу, побудованого на темах народних пісень.

В «Українській сюїті» В. Барвінського є відчутними прояви неокласичного мислення, хоча композитор не дотримується традиційної схеми барокової сюїти. Прикладом цього є «Прелюдія», з якої розпочинається твір. Побудована на темі української пісні «Та нема гірш нікому», вона, водночас, викликає виразні алузії до бахівських клавірних і органних прелюдій. Цьому сприяє імпровізаційний виклад музичного матеріалу з елементами органної регістровки, використання поліфонічних принципів розвитку. У другій п'єсі циклу під назвою «Скерцо» переважає танцювальна образність. В основу покладено мотив жартівливої народної пісні «Ой ішов я вулицею раз-враз». Третя частина сюїти – «Пісня» («Ой не світи місяченьку») є ліричним центром сюїти, що також викликає алузії до барокових сюїтних арій і одночасно контрастує з попередньою танцювальною і заключною маршовою частиною. Остання побудована як «варіації з прологом та епілогом» (за визначенням композитора) на темах двох похідних козацьких пісень: «Ой у полі жито» і «Засвистали козаченьки» [4; 23]. У цю частину В. Барвінський вводить також фугу, що підкреслює зв'язок циклу з бароковою сюїтою. Звернення в «Українській сюїті» до прелюдії і фуґи – це, як уже було зазначено, традиція, що бере свій початок у клавірних сюїтах Генделя. Знаменно, що В. Барвінський і М. Равель майже одночасно, коли йдеться про час написання сюїт, продовжують її у своїх фортепіанних циклах.

Висновки. Інтерес композиторів першої половини ХХ ст. до жанру сюїти пов'язаний з тими рисами,

які були їй притаманні від самого початку. А це – символічність танців, розміщених досить часто у довільній послідовності; контраст, як визначальний принцип композиції твору; єдність у множинності; наявність драматичного начала; діалогізм. До цього слід додати, що сюїтність, з властивою їй мозаїчністю, здатна передавати в музиці нестійкий, мінливий і хаотичний характер сучасної епохи, сповненої різких контрастів. Прикладом цього є фортепіанні сюїти зазначених вище композиторів, створені ними у першій третині ХХ ст. в імпресіоністичній, експресіоністичній та неофольклорній манері письма. Усі ці твори об'єднує один спільний чинник: використання ними моделі інструментальної сюїти, наближеної до барокової як взірцевої. Остання, як відомо, відзначалась різноманітністю і відсутністю чітких схем, що, крім усього іншого, приваблювало композиторів доби модернізму.

Список використаної літератури

1. Довгань П. Жанрово-стильова динаміка української камерно-інструментальної сюїти ХХ століття : автореф. дис..... канд. миств.: 17.00.03 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2010. 19 с.
2. Ілечко М. Українська фортепіанна сюїта як предмет музикознавчого дискурсу: історіологічний підхід: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03 / ОНМА ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 19 с.
3. Новакович М. Канон українського музичного модернізму (На прикладі творчості Бориса Лятошинського). Луцьк : ПВД «Твердиня», 2012. 168 с.
4. Павлишин С. Василь Барвінський. Київ : Муз. Україна, 1990. 88 с.
5. Тукова І. Функціонування інструментальних жанрових моделей західноєвропейського бароко в українській музиці другої половини ХХ ст.: автореф. дис. ... канд. миств.: 17.00.03. Київ, 2003. 19 с.
6. Цао Шиюй. Фортепіанні сюїти китайських композиторів в історикостильовій парадигмі розвитку жанру: дис. ... д-ра філос.: 025 / ЛНМА ім. М.В. Лисенка. Львів, 2025. 254 с.
7. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin. Indiana University, 2013. 54 p.

References

1. Dovhan P. Genre and Stylistic Dynamics of the Ukrainian Chamber-Instrumental Suite of the 20th Century: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies: 17.00.03/ Lviv Mykola Lysenko National Music Academy. Lviv, 2010. 19 p.
2. Ilechko M. The Ukrainian Piano Suite as a Subject of Musicological Discourse: A Historiographical Approach: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies : 17.00.03 / A.V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa, 2018. 19 p.
3. Novakovich M. The Canon of Ukrainian Musical Modernism (On the Example of the Works of Borys Lyatoshynsky). Lutsk : PVD «Tverdnyia», 2012. 268 p.
4. Pavlyshyn S. Vasyl Barvinsky. Kyiv : Muzychna Ukraina, 1990. 88 p.
5. Tukova I. Functioning of Instrumental Genre Models of Western European Baroque in Ukrainian Music of the Second Half of the 20 th Century: Abstract of the Dissertation for the Degree of Candidate of Art Studies : 17.00.03. Kyiv, 2003. 19 p.
6. Cao, Shiyu. Piano Suites by Chinese Composers in the Historical and Stylistic Paradigm of Genre Development: Doctoral Dissertation : 025 / Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. Lviv, 2025. 254 p.
7. Chih-Yi Chen. Synthesis of Tradition and Innovation: A Study of Ravel's Le Tombeau de Couperin. Indiana University, 2013. 54 p.

UDC78.25;78.2i;78.071.1

THE SUITE PRINCIPLE AS A MANIFESTATION OF MODERNIST THINKING IN EUROPEAN PIANO MUSIC OF THE FIRST HALF OF THE 20th CENTURY

Junhan JIA – Fourth-year PhD student, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy

The relevance of the research is determined by the need to comprehend the suite principle as a manifestation of modernist thinking in European piano music of the first half of the 20 th century. It is noted that the growing interest in the suite among composers of that time is connected with visionarism, which is characterized by mythological thinking and a turn toward past epochs, particularly the Baroque. It is stated that the suite principle best corresponds to the nature and spirit of the modernist era, since visionarism is marked by the «fragmentation of reflections». Therefore, the suite principle, with its multicentric dramaturgy, serves as a vivid example of reflecting the diversity and unity of the world.

The purpose of the study is to trace the features of the suite principle as a manifestation of modernist thinking in the piano cycles of European composers of the first half of the 20 th century. *The research methodology* has a comprehensive character, combining typological, analytical, and cultural approaches to reveal compositional models of the suite in 20 th-century piano music and to examine their linguistic and stylistic features.

The results of the study demonstrate an increased interest among European composers of the first half of the 20 th century in the suite genre, which is associated with the symbolic nature of dances – often arranged in a free sequence; contrast as a defining compositional principle; unity in multiplicity; the presence of a dramatic element; and dialogism.

The scientific novelty of the research lies in tracing the tendency toward the use of the suite principle in piano music of the modernist era, which fully corresponds to the concept of modernist thinking with its «fluidity of forms and meanings».

Key words: suite principle, modernism, piano music, Baroque, neoclassicism.

Стаття отримана 12.03.2025

Стаття прийнята 20.04.2025

Стаття опублікована 22.12.2025