

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ВОЛИНСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ЛЕСІ УКРАЇНКИ

Кафедра музичного мистецтва

На правах рукопису

ЛІ СІНЬЮЙДІ
БАРОКОВА СЮЇТА, ЇЇ ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ
ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ХОРЕОГРАФІЧНОГО
МИСТЕЦТВА

Спеціальність 025 «Музичне мистецтво»
Освітньо-професійна програма «Музичне мистецтво»
Робота на здобуття освітнього ступеня «МАГІСТР».

Науковий керівник:
КОСИНЕЦЬ ІВАН ІВАНОВИЧ,
доктор мистецтва,
доцент кафедри музичного мистецтва

РЕКОМЕНДОВАНО ДО ЗАХИСТУ
Протокол №
засідання кафедри музичного мистецтва
від _____ 2025 р.
Завідувач кафедри _____
доктор мистецтва Косинець І.І.

ЛУЦЬК – 2025

Анотація. Проблематика вивчення барокової сюїти є надзвичайно багатогранною, адже цей жанр перебуває на перетині музичного та хореографічного мистецтва. об'єктом дослідження, оскільки поєднує у собі музичне й хореографічне мистецтво. Попри вагомій напрацюванні М. Ісаака, Е. Пембертона та К.Томлінсона, а також сучасних дослідників Т. Далена, Р. Тараскіна, питання переосмислення барокової сюїти крізь призму хореографічного мистецтва залишається недостатньо опрацьованим у сучасному музикознавстві та ще менш усвідомленим у контексті інтеграції музично-театральних практик XX–XXI ст.

Мета дослідження — створити цілісне уявлення про барокову танцювальну сюїту як художній феномен та розкрити її нове прочитання в аспекті хореографічного мистецтва. **Завдання дослідження:** окреслити генезу та жанрові особливості барокової сюїти; виявити взаємозв'язок між музичною структурою сюїти та танцювальною практикою бароко; простежити процеси переосмислення цього жанру у виконавських інтерпретаціях XX–XXI ст.; систематизувати сучасні підходи до відродження та сценічної адаптації барокової сюїти у музично-хореографічному просторі.

Наукова новизна. Розкрито барокову сюїту як синтетичний жанр, у якому поєднані музичні та танцювальні форми; визначено танцювальні прототипи (алеманда, куранта, сарабанда, жига та ін.) як основу ритміко-пластичної організації сюїти; доведено, що у XX ст. жанр сюїти набув нового значення в контексті неокласицизму (твори М. Равеля, П. Хіндемита), тоді як на поч. XXI ст. він активно переосмислюється у практиках історично поінформованого виконавства та в синтезі з балетним і театральним мистецтвом; окреслено перспективи розвитку барокової сюїти як матеріалу для реконструкцій історичних танців і як складової сучасних музично-хореографічних проєктів.

Ключові слова: барокова сюїта, танцювальні форми, хореографічне мистецтво, історично поінформоване виконавство, неокласицизм, музично-хореографічний синтез.

Abstract. The study of the Baroque suite represents a highly multifaceted issue, as this genre lies at the intersection of musical and choreographic art. Despite the significant achievements of M. Isaac, E. Pemberton and K. Tomlinson, as well as modern researchers T. Dalen, R. Taraskin, the problem of reinterpreting the Baroque suite through the prism of choreographic art remains insufficiently developed in modern musicology and even less understood in the context of integrating music-theatrical practices of the 20th–21st centuries.

The purpose of the study is to create a holistic understanding of the Baroque dance suite as an artistic phenomenon and to reveal its new interpretation in the aspect of choreographic art. **The research objectives** are: to outline the genesis and genre features of the Baroque suite; to identify the interrelation between the musical structure of the suite and Baroque dance practice; to trace the processes of reinterpretation of this genre in the performing practices of the 20th–21st centuries; to systematize contemporary approaches to the revival and stage adaptation of the Baroque suite within the music-choreographic space.

Scientific novelty. The Baroque suite is revealed as a synthetic genre that combines musical and dance forms; the dance prototypes (allemande, courante, sarabande, gigue, etc.) are defined as the basis of the rhythmic and plastic organization of the suite; it is demonstrated that in the 20th century the genre of the suite acquired new significance in the context of neoclassicism (works by M. Ravel, P. Hindemith), while in the early 21st century it has been actively reinterpreted in historically informed performance practices and in synthesis with ballet and theatrical art; the prospects of the Baroque suite are outlined both as a material for historical dance reconstructions and as a component of contemporary music-choreographic projects.

Keywords: Baroque suite, dance forms, choreographic art, historically informed performance, neoclassicism, music-choreographic synthesis.

ЗМІСТ

ВСТУП	5
РОЗДІЛ 1. БАРОКОВА СЮЇТА В ІСТОРИЧНОМУ	
 КОНТЕКСТІ.....	8
1.1. Генеза та становлення жанру сюїти	8
1.2. Танцювальні прототипи: алеманда, куранта, сарабанда, жига	11
1.3. Сюїта як відображення взаємодії музики та танцю	15
РОЗДІЛ 2. ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ БАРОКОВОЇ	
 СЮЇТИ.....	21
2.1. Танцювальні практики доби бароко та їхня стилістика	21
2.2. Ритміко-пластична організація барокових танців	26
2.3. Сценічне втілення сюїти у балетних та театральних формах	31
РОЗДІЛ 3. ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ БАРОКОВОЇ СЮЇТИ У XX–XXI	
 СТ.....	39
3.1. Неокласичні інтерпретації (М. Равеля, П. Гіндеміта та ін.....)	39
3.2. Барокова сюїта в сучасному музично-хореографічному синтезі	47
ВИСНОВКИ.....	52
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Барокова сюїта посідає особливе місце в історії музики та хореографії, адже виникла як синтетичний жанр, що поєднував музику та танець. Її витoki сягають європейської придворної культури XVII століття, де танцювальні форми (алеманда, куранта, сарабанда, жига та ін.) стали основою музичної організації цього жанру. Протягом XVIII століття барокова сюїта зазнала еволюції, вийшовши за межі функції танцювального супроводу та перетворившись на самостійний музичний цикл. У XX столітті інтерес до сюїти поживавився в контексті неокласицизму (М. Равель, П. Хіндеміт), а на початку XXI століття — у сфері історично поінформованого виконавства та синтетичних мистецьких практик, де барокова сюїта стала матеріалом для реконструкцій історичних танців, сучасних балетних і театральних постановок. Попри значний доробок у працях М. Ісаака, Е. Пембертона та К.Томлінсона, а також сучасних дослідників (Т. Дален, Р. Тараскін та ін.), питання переосмислення барокової сюїти крізь призму хореографічного мистецтва опрацьоване недостатньо і ще менше усвідомлене в контексті інтеграції музично-театральних практик сучасності. Усе це зумовлює актуальність теми нашого магістерського дослідження.

Об’єкт дослідження – барокова сюїта як музичний жанр.

Предмет дослідження – особливості переосмислення барокової сюїти крізь призму хореографічного мистецтва.

Мета дослідження – сформувані цілісне уявлення про барокову танцювальну сюїту як художній феномен та розкрити її нові інтерпретації у взаємодії з хореографічним мистецтвом.

Завдання дослідження:

- окреслити генезу та жанрові особливості барокової сюїти;
- виявити взаємозв’язок між музичною структурою сюїти та танцювальною практикою доби бароко;

— розкрити специфіку ритміко-пластичної організації танців (алеманди, куранти, сарабанди, жиги та ін.);

— проаналізувати процеси переосмислення барокової сюїти у виконавських інтерпретаціях XX–XXI століть;

— систематизувати сучасні підходи до реконструкції та сценічної адаптації барокової сюїти у музично-хореографічному просторі.

Методи дослідження: історико-порівняльний, культурологічний та жанрово-стильовий аналіз, опис, узагальнення та систематизація наукових праць, а також елементи інтерпретаційного аналізу музично-хореографічних практик.

Елементи наукової новизни одержаних результатів:

1. барокову сюїту розкрито як синтетичний жанр, у якому взаємодіють музичні та танцювальні форми;

2. визначено танцювальні прототипи (алеманда, куранта, сарабанда, жига та ін.) як основу ритміко-пластичної організації сюїти;

3. доведено, що у XX столітті жанр сюїти набув нового значення в контексті неокласицизму (твори М. Равеля, П. Хіндемита);

4. з'ясовано, що на початку XXI століття барокова сюїта активно переосмислюється у практиках історично поінформованого виконавства та в синтезі з балетним і театральним мистецтвом;

5. окреслено перспективи розвитку барокової сюїти як матеріалу для реконструкцій історичних танців і як складової сучасних музично-хореографічних проєктів.

Практичне значення одержаних результатів. Результати магістерської роботи можуть бути використані у викладанні університетських курсів з історії музики, історії та теорії танцю, стилістики та інтерпретації музики, а також у практиці виконавців, хореографів і режисерів при створенні міждисциплінарних проєктів на основі барокового репертуару.

Апробація результатів та публікації. За матеріалами магістерської роботи взято участь у роботі Міжнародній мультидисциплінарній науковій

інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43» (16-17 липня 2025 р., м. Тернопіль, Україна, м. Ополе, Польща), та опубліковано статтю: - Лі Сіньюді

«Хореографічна образність барокової сюїти: музичні джерела та сценічні практики». *Матеріали Міжнародній мультидисциплінарній науковій інтернет-конференції «Світ наукових досліджень. Випуск 43»*. Тернопіль: Електронне видання: Наукова спільнота, 2025, С. 47-50 [24].

Структура дослідження. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків до кожного розділу, загальних висновків, списку використаних джерел та додатків. Список використаних джерел налічує 38 найменувань. Загальний обсяг роботи становить 56 сторінок друкованого тексту, з яких основний зміст викладено на 44 сторінках.

РОЗДІЛ 1

БАРОКОВА СЮІТА В ІСТОРИЧНОМУ КОНТЕКСТІ

1.1. Генеза та становлення жанру сюїти.

Жанр барокової сюїти бере свій початок у пізньоренесансну добу, коли набуває поширення практично-сценічна інструментальна музика танцювального характеру. Сюїта зародилася як набір стилізованих танців (*suite de danses*) єдиної тональності, здебільшого складених із популярних тоді придворних і народних танцювальних форм. За визначенням дослідників, «сюїта – це різновид модної інструментальної музики танцювального характеру, що виникла у період Відродження і набула розвитку в епоху бароко». Вже наприкінці XVI – на початку XVII століття французькі лютністи почали добирати найпопулярніші танці для виконання, поєднуючи їх у цикли за єдністю тональності й відкриваючи такі збірки прелюдією. При цьому хоча сюїтові твори мали танцювальні витоки, у бароковій практиці вони переважно розглядалися як концертні або камерні цикли для інструменту (клавесин, лютня, скрипка, флейта тощо), а не супровід власне фізичного танцю.

У XVII столітті жанр поступово формалізується. Німецький композитор Йоганн Якоб Фробергер, автор відомих клавесинних збірок вважається одним із засновників канонічного складу барокової сюїти. Саме він (або видавець його творів) упорядкував типовий послідовний набір танцювальних частин — алеманду, куранту, сарабанду та жигу — які стали ядром сюїтового циклу [3. с.7]. Згодом французькі та німецькі композитори розширюють усталений комплекс, включаючи до нього вступні розділи — прелюдію чи увертюру («*Ouverture*») у двочастинній формі, а також так звані «галантерії» — додаткові танцювальні номери (менуєт, гавот, бурре та ін.), що виконували функцію інтерполяцій між основними частинами сюїти.

Культурно-історичний контекст виникнення сюїти тісно пов'язаний з монаршими дворами та придворним етикетом доби бароко. Особливо яскравим прикладом є Франція Людовика XIV. Дослідники підкреслюють, що «барокова

танцювальна сюїта досягла піку вираження й популярності при дворі Людовика XIV», де її широко використовували на пишних бальних урочистостях. Танцювальний стиль того часу називався «французькою шляхетною манерою» (French Noble Style) і вважається одним із прообразів класичного балету. Придворний контекст визначав і характеристики музики: твори мали витончений урочистий характер, а композитори інноваційно розробляли «нотацію танцю» для репетицій балів. Популярність сюїти тривала до кінця бароко, уникаючи різких формальних змін до XVIII століття [3. с. 35].

Формально барокова сюїта найчастіше складається з кількох танцювальних частин у єдиній тональності. Зазвичай сюїту починали урочистою вступною формою — «французькою увертюрою» (*Ouverture*) з двома частинами: повільною й швидкою. Після неї йшли основні танцювальні частини, які «дуже стереотипні за складом»: алеманда, куранта, сарабанда та жига. Кожен із цих танців походить із різних національних традицій, що надає циклу змістовного колориту. Серед основних частин барокової сюїти традиційно виокремлюють алеманду (від *allemande* — «німецький») — помірний за темпом німецький танець у розмірі 4/4; куранту (фр. *courante*, від *courir* — «бігти») — доволі жвавий французький танець у тридольному метрі (3/2 або 3/4); сарабанду (від ісп. *zarabanda*) — повільний іспанський танець-хода у розмірі 3/4; та жигу (англ. *jig*) — швидкий англійський танець, переважно в складному метрі (6/8, 9/8, іноді 12/8). У класичній схемі сюїта зазвичай містила три–чотири зазначені основні частини, однак досить часто її структура збагачувалася так званими «галантеріями» — додатковими танцювальними номерами інтермецо (менуєт, гавот, бурре, сіціліана тощо), що переважно розташовувалися між сарабандою та жигу. Так, французькі клавесиністи нерідко включали між основними частинами менуєт чи гавот, тоді як в італійській практиці поширеними були сіціліана та концертіно. З музикознавчої перспективи однією з визначальних рис барокової сюїти є чітка двочастинна форма (A–B) кожного номера, при цьому обидві її частини, як правило, підлягали повторенню (позначалися знаками повтору або

індикаторами «I–II»). Так, алеманда, сарабанда та жига майже завжди вибудовувалися у дві рівновеликі частини, причому завершення другої частини нерідко акцентувалося короткою каденційною формулою. Комплекс ритмічних і метричних особливостей окремих танців (наприклад, характерний для сарабанди акцент на другій долі такту чи типова для жиги легка синкопа) надавав сюїті виразності та виокремлював індивідуальний характер кожного розділу. Водночас усі частини поєднувалися єдністю тональності й нерідко підпорядковувалися спільному художньому задумові, що підкреслювало цілісність сюїти як циклічної форми.

Сукупність зазначених рис зумовила становлення барокової сюїти як одного з провідних багаточастинних жанрів доби. На думку дослідників, сюїта «є однією з двох сигнатурних багаточастинних форм інструментальної музики епохи бароко (поряд із концертом)». Еволюція жанру відобразилася у творчості багатьох визначних композиторів XVII–XVIII століть. Найвидатнішим майстром цього жанру вважається Йоганн Себастьян Бах, який створив шість «Англійських» та шість «Французьких» клавесинних сюїт, шість партит (так званих «німецьких» сюїт) для клавесина, а також численні сюїти для скрипки, віолончелі, флейти, лютні й оркестру. Значним є й доробок Георга Фрідріха Генделя — 14 клавесинних сюїт, а також цикли «Водної музики» та «Музика феєрверків», які репрезентують оркестрові сюїти у формі увертюри[10. с.12]. Важливе місце у формуванні французької традиції належить Франсуа Куперену, який називав свої клавесинні цикли «ордерами», тоді як його ансамблеві твори мали форму концертів-сюїт. До вагомих зразків жанру належать також сюїти Генрі Перселла (для органа та клавесина), Георга Філіппа Телемана (зокрема збірка *Tafelmusik*), Жана-Філіппа Рамо (клавесинні сюїти-ordres) та багатьох інших представників європейського бароко[11. с. 54].

Жанр інструментальної барокової сюїти сформувався у XVII столітті як цикл стилізованих танців єдиної тональності, що поєднував усталені формальні принципи (двочастинна форма, типовий набір танців) із поліфонічно-гармонічними інноваціями барокової епохи. Культурно-історичним підґрунтям

цього жанру стали придворні традиції: від французького двору Людовика XIV до німецьких і англійських замків, що сприяло популяризації сюїти як форми урочистої сцени та камерного концертного виконавства. Саме така встановлена форма танцювальної музики мала визначальний вплив на подальший розвиток західної музичної культури, зокрема на зародження класичної симфонії та танцювальних жанрів нового часу, а також на відображення барокових стилістичних особливостей у хореографічному мистецтві.

1.2. Танцювальні прототипи: алеманда, куранта, сарабанда, жига.

Барокова сюїта формувалася як цикл стилізованих танцювальних п'єс, витоки яких сягають національних народних танцювальних традицій європейських країн. Визначальний внесок у становлення цього жанру здійснив Йоганн Якоб Фробергер, який у середині XVII ст. усталив так званий «класичний» склад сюїти, що складався з чотирьох основних частин: алеманди, куранти, сарабанди та жиги. Кожен із танців мав власне етнічне походження й характерні риси:

- *Алеманда* — танець німецького походження, відзначається помірним темпом, пишеться переважно у простому двочастинному розмірі (4/4 або 2/2) та вирізняється врівноваженим, стриманим характером.
- *Куранта* — танець французько-італійського походження, у різних варіантах може бути як рухливим, так і дещо повільнішим, має метричну основу у потрійному розмірі (3/2 або 3/4).
- *Сарабанда* — іспанського походження, відзначається дуже повільним темпом, урочистим, медитативним характером і метричною основою у потрійному розмірі (3/2 або 3/4) з акцентуванням другої долі.
- *Жига* — танець англо-ірландського походження, зазвичай у швидкому темпі, частіше у складених розмірах (6/8, 9/8 чи 12/8), вирізняється моторикою та імпульсивністю.

Ці чотири танцювальні частини, що утворювали типовий цикл (A–C–S–G), забезпечували внутрішній контраст настроїв і темпів, водночас створюючи

жанрово-стилістичну єдність сюїти[14. с.20]. Надалі до цього «каркасного» складу могли додаватися додаткові танці (менуєт, гавот, бурре, пасп'є тощо), що збагачувало виразовий спектр жанру.

Алеманда (фр. *allemande* — «німецький танець») — одна з базових частин барокової сюїти, що постала як стилізована форма народного танцю німецького походження. Вона відзначається помірним темпом (здебільшого *andante*), урочистим, величавим характером і метричною структурою у двійкових розмірах (найчастіше 4/4; у ранніх зразках трапляються також 2/4).

Музична тканина алеманди вибудовується на плавному й рівномірному русі мелодійної лінії, з чіткою двочастинною формою (А–В), де кожна частина традиційно повторюється. Ритмічна організація позбавлена надмірних синкоп і зберігає врівноваженість; водночас мелодика збагачена орнаментикою (аподжіятури, ноти «повисання», трелі), що надає танцю шляхетного відтінку.

У хореографічній практиці XVII–XVIII ст. алеманда вирізнялася стриманими, симетричними рухами: пари виконували кілька кроків уперед і назад із прямим корпусом і спокійними жестами; руки тримали на поясі або з'єднаними перед собою. Такі особливості надавали танцю «маршового» характеру, що зумовлював його роль як статечного, врівноваженого вступу до сюїти.

Репертуар алеманд надзвичайно широкий: вони трапляються у клавірних та оркестрових творах Генрі Перселла, Франсуа Куперена, численних сюїтах Йоганна Себастьяна Баха (зокрема, у «Французьких» та «Англійських» сюїтах) і Георга Фрідріха Генделя. У Баха алеманди часто функціонують як вступні частини циклу, формуючи урочистий і водночас інтелектуально-зосереджений лад твору.

Куранта (італ. *corrente*, фр. *courante* — «бігуча») — один із провідних танців барокової сюїти, що набув поширення наприкінці XVI ст. в Італії, а згодом був адаптований французькою придворною культурою (зокрема, у балетній практиці доби Катерини Медічі). Уже сама назва танцю відображає

його динамічний характер: у хореографії переважають «бігучі» кроки, плавні пробіжки, легкі стрибки та витончені обертальні рухи корпусу.

Метрична організація куранти має кілька варіантів: класично вона будується у потрібному розмірі. Французька *courante* (3/2 або 6/4) вирізняється урочистим ритмом, помірним темпом і певною величавістю; італійська *corrente* (3/4 або 3/8) — значно жвавіша, легка за характером і відзначається безперервним рухом. Таким чином, у межах жанру співіснують два стилістичні типи, що формували різні виконавські традиції.

У придворній хореографії куранта виконувалася парами: танцюристи демонстрували стрункі, плавні кроки, збагачені манерними підскакуваннями, витонченими фігурами та чітко артикульованими позами. Французький варіант вважався більш витонченим і декоративним, тоді як італійський — рухливим і експресивним.

У структурі сюїти куранта традиційно розташовувалася після алеманди, створюючи яскравий контраст: статечний і врівноважений вступ алеманди змінювався жвавим, енергійним рухом куранти.

Зразки куранти широко представлені у творчості Йоганна Себастьяна Баха (зокрема, в «Англійських» і «Французьких» сюїтах), а також у клавірних збірках Франсуа Куперена й Георга Фрідріха Генделя, що закріпили її як один із найхарактерніших танцювальних жанрів доби бароко.

Сарабанда (ісп. *zarabanda*) — повільний танець величного, медитативного характеру, що сформувався у XVI–XVII ст. на іспанському ґрунті. Первісно він мав більш експресивний і навіть жвавий характер, проте у французькій придворній традиції трансформувався у статечну, врочисту ходу, наділену глибоким символічним змістом.

Музичною особливістю сарабанди є її надзвичайно повільний темп (*lento*, *adagio*) та потрібний метр (3/4 або 3/2). Вона вирізняється характерним акцентом на другій долі такту, що створює враження певного ритмічного «запізнення». У нотному викладі часто зустрічається ритмічна формула «чверть

+ половина» на межі тактів, яка надає танцю відчуття внутрішнього тяжіння і затримки руху.

У хореографії сарабанда постає як величавий, урівноважений танець: кроки уперед супроводжуються затримкою на другій долі, рухи корпусу врівноважені й стримані, жести рук підкреслюють урочистість та піднесеність виконання.

У традиційній бароковій сюїті сарабанда зазвичай посідала місце третьої частини після куранти, створюючи глибокий темпово-образний контраст. Вона часто набувала значення емоційного центру циклу. Прикладами є сарбанди з клавірних сюїт Й. С. Баха, що відзначаються особливою виразністю мелодичного розвитку й ліричним характером. У оркестрових сюїтах Г. Ф. Генделя сарабанда постає як центральний, споглядально-задумливий образ, що врівноважує динаміку всього циклу.

Жига (італ. *giga*, фр. *gigue*) — фінальний, жвавий танець барокової сюїти. Її відзначає швидкий темп та складні метричні структури, найчастіше потрійний розмір (6/8, 9/8 або 12/8), що надає музиці характеру живого, стрибкоподібного руху. Ритмічна тканина жиги базується на енергійних фігурах, часто із синкопами та пунктирними ритмами; у творчості окремих композиторів (наприклад, Й. С. Баха) зустрічаються зразки жиги з контрапунктичним викладом, зокрема у формі фуги (зокрема французька сюїта № 5 g-moll, BWV 816, англійська сюїта № 3 g-moll, BWV 808, англійська сюїта № 6 d-moll, BWV 811).

Хореографічний аспект танцю відзначається бурхливістю та життєрадісністю: партнери виконують високі стрибки, удари стопами об підлогу (*battu*), широкі розбіги ногами й динамічні оберти. Пластика рухів водночас легка й енергійна, що відповідає оптимістичному характеру цього жанру [17. с. 76].

У циклі барокової сюїти жига традиційно посідає завершальне місце, утверджуючи святковий, піднесений фінальний акорд. Прикладами є заключні частини в клавірних та оркестрових сюїтах Й. С. Баха, Г. Ф. Генделя, а також у

танцювальних циклах французьких клавесиністів (Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо), де жига завершує форму яскравим і життєствердним образом.

Алеманда, куранта, сарабанда та жига становлять канонічний цикл барокової сюїти. Алеманда виконує функцію врівноваженого й урочистого вступу, куранта надає динамічності та ритмічної жвавості, сарабанда вносить характер величної задумливості, тоді як жига замикає цикл енергійним і життєствердним фіналом. Така структурна послідовність стала характерною ознакою сюїти XVII-XVIII століть і зберігалася у творчості провідних майстрів бароко - Й. С. Баха, Ф. Куперена, Г. Ф. Генделя та їхніх сучасників.

Поєднання музичних і хореографічних першоджерел у цих танцях сформувало своєрідний синтетичний жанр, у якому ритмічні та формальні закономірності танцю відобразилися в музичній мові, надаючи бароковій сюїті унікальної цілісності та художньої виразності.

1.3. Сюїта як відображення взаємодії музики та танцю.

Барокова інструментальна сюїта бере свій початок із танцювального циклу — послідовності різнохарактерних танцювальних частин, об'єднаних у єдиний музичний твір. У власне бароковому розумінні сюїта — це ряд інструментальних п'єс, що виконуються одна за одною та пов'язані між собою спільною тональністю, метроритмічною організацією й художньою логікою. Класична барокова сюїта зазвичай включала чотири основні танці — *алеманду, куранту, сарабанду та жигу*, які утворювали сталий жанровий канон. Згодом у її структурі з'являлися додаткові частини — *бурре, менует, гавот, арія, пасп'є*, що урізноманітнювали характер і драматургію циклу. У німецькій традиції на початку сюїти нерідко розміщували *увертюру*, що надавала твору більшої масштабності та урочистості [18. с.21]. Основним принципом побудови барокової сюїти є чергування контрастних за темпом і характером танців, які водночас зберігають тональну єдність і стилістичну цілісність. Завдяки цьому створюється гармонійна композиція, у якій поєднуються різні ритмічні,

пластичні та емоційні образи, що відображають синтез музичного й хореографічного мистецтва доби Бароко.

Музична структура кожного танцю в бароковій сюїті відображає конкретні хореографічні принципи. Більшість барокових танців має двочастинну (бінарну) форму, що відповідала симетричним побудовам танцювальних рухів. Ця форма забезпечувала логічну завершеність та рівновагу між музичними періодами, подібно до того, як у танці поєднуються повторювані фрази рухів.

Типовий бароковий танцювальний твір вирізняється чіткою метричною організацією та врівноваженим фразуванням, найчастіше збудованим на восьмитактових періодах. Стабільний ритмічний пульс був необхідною умовою для збереження точності та синхронності рухів танцюристів. Так само, як музикант дотримується сталого темпу, танцівник «тримає час», відчуючи ритмічну основу твору.

Характер і темп окремих танців у складі сюїти чітко визначали їхню функцію та місце в загальній драматургії циклу. *Алеманда* традиційно відкривала сюїту, відзначаючись спокійним, розміреним рухом і плавною мелодикою. *Куранта* мала швидший, енергійний характер; у французькій традиції вона вирізнялася тридольним розміром і витонченими ритмічними акцентами, тоді як в англійській часто набувала парного метра. *Сарабанда* — повільна, урочиста, з виразним акцентом на другій долі, — створювала ліричний, зосереджений центр сюїти[28. с.122]. *Жига*, яка зазвичай завершувала цикл, характеризувалася стрімким темпом, поліфонічним викладом і ритмічною динамікою, що надавала творові кульмінаційної енергії.

У бароковій практиці чітко простежується парна організація основних танців: алеманда поєднувалася з курантою, а сарабанда — з жигою. Таке зіставлення підсилювало контрастність темпів і характерів. На думку сучасних дослідників барокової музики, у другій парі танців — «сарабанда» та «жига» — контраст метричних і стилістичних характеристик досягає особливої виразності. Сарабанда вирізняється гармонічною стабільністю, стриманим

темпом і внутрішньою зосередженістю, тоді як жига втілює динамізм, поліфонічну активність і життєрадісну рухливість танцю. Таким чином, послідовність танців у бароковій сюїті формувалася за принципами хореографічної драматургії: дві перші частини вводили слухача у контекст і розвивали динаміку руху, середня (сарабанда) створювала емоційний центр, а фінальна жига завершувала цикл як вершина танцювальної експресії та втілення імпровізаційного піднесення.

Ці особливості знайшли своє відображення у творчості провідних композиторів бароко. Найповніше «чистий» танцювальний характер сюїти виявляється у французькій традиції, зокрема у творчості Жана Батіста Люллі — придворного композитора, диригента і хореографа Людовика XIV. Його сюїти поєднують стилістику французьких придворних балетів та опери-балету, у яких музика невіддільна від хореографії. У творах Люллі (зокрема, у таких сценічних композиціях, як «*Acis et Galatée*» чи «*Armide*») простежуються типові танцювальні жанри — менует, жига, гавот, пасакалія, що утворюють логічно послідовні інструментальні цикли.

Франсуа Куперен, видатний клавесиніст і представник зрілої французької барокової школи, продовжив розвиток сюїти у формі клавірних збірок, які він сам називав «*музичними портретами*» або «*музичними церемоніями*». Його цикли складаються з різнохарактерних танців — від витончених менуетів і вальсоподібних частин до яскравих жиг і ригодонів, що поєднують у собі риси реального танцю й стилізованої інструментальної музики. У творі «*L'Apothéose de Lully*» Куперен вшановує свого попередника, відтворюючи дух французької придворної культури та танцювальної традиції кінця XVII століття[24. с. 83].

В англійській і німецькій школах жанр сюїти зазнав подальшого розвитку. Георг Фрідріх Гендель створював масштабні оркестрові сюїти, що поєднували танцювальні елементи з розгорнутою концертністю. У його «*Water Music*» та «*Music for the Royal Fireworks*» присутні менуети, жиги, бурре та інші танці, які у новому оркестровому звучанні набувають святкової, репрезентативної функції.

Особливе місце в історії жанру посідає Йоганн Себастьян Бах, який підніс сюїту до вершин поліфонічного мистецтва. У його «*Французьких*» та «*Англійських сюїтах*» для клавесина, *Партитах* і *Сюїтах* для скрипки та віолончелі, а також у чотирьох *Оркестрових сюїтах* (BWV 1066–1069) традиційна послідовність танців — алеманда, куранта, сарабанда, жига — часто доповнюється прелюдією або увертюрою. Між основними танцями Бах вводив додаткові частини — менуети, бурре, гавоти, що збагачувало драматургію циклу.

Водночас Бах не обмежувався буквальним відтворенням танцювальних форм: він надавав кожній частині глибокого емоційного змісту, складної гармонії та поліфонічної структури. Як зазначала відома дослідниця барокового танцю Анна Менсбрідж, композитор використовував танцювальні моделі лише як «відправні точки», розширюючи їх межі своєю творчою фантазією. Деякі сарабанди у його сюїтах набувають медитативного, майже духовного характеру, тоді як жиги перетворюються на віртуозні поліфонічні композиції, сповнені динамізму та технічної складності.

Видатний віолончеліст Трульс Мьорк зауважував, що темпи та інтерпретаційні особливості Бахових сюїт суттєво відрізняються від реальних танцювальних ритмів XVII–XVIII століть. Проте, навіть у таких «розширених» формах зберігається відчутний танцювальний пульс, чіткий метр і симетричне фразування, що нагадують про походження жанру.

Отже, творчість Люллі, Куперена, Генделя та Баха переконливо демонструє еволюцію барокової сюїти — від реального танцювального циклу до високого синтетичного жанру, в якому поєдналися музична свобода, хореографічна логіка та естетика барокового стилю.

Сучасні реконструкції барокового танцю підтверджують органічну єдність музики та хореографії. Завдяки збереженим трактатам танцювальних майстрів XVII–XVIII століть (Ж.-Б. Люллі, П. Боше, Р. Лоран та ін.) і численним нотним записам стало можливим відновити автентичні зразки барокового сценічного мистецтва. Починаючи з 1970-х років, на основі цих

джерел у Європі та США розпочався активний рух за реконструкцію барокового танцю. З'явилися спеціалізовані ансамблі, які поєднують історично інформоване виконання музики Люллі, Куперена, Генделя, Баха з відповідними хореографічними відтвореннями. У цих постановках відчутна характерна для бароко пластичність і витонченість: м'яка робота корпусу, складна координація рухів ніг, промовисті жести рук, що безпосередньо корелюють із ритмічною організацією музики.

Сучасні дослідники й практики наголошують, що танцювальні жести барокової доби мають музичну природу: вони «впливають» із фразування та метричних структур твору. Саме тому бароковий танець сьогодні переживає своє «друге відродження» — на перетині музикознавства, хореографії та сценічної реконструкції. Ансамблі історичного виконавства активно відтворюють старовинні танцювальні сюїти, спираючись на оригінальні трактати та «танцювальну писемність» минулої епохи, що дозволяє не лише відчувати дух барокового мистецтва, а й по-новому осмислити зв'язок між рухом і звуком. Як зауважує українська дослідниця й хореограф Ярослава Прокопчук, у процесі відновлення таких танців «рухи часто постають із самої музики: коли чуєш мелодію, хореографічні схеми складаються в уяві, мов частинки пазлу» [35. с.74]. Таким чином, у сучасній практиці барокові сюїти дедалі частіше супроводжуються сценічним втіленням танців, що постають на основі історично достовірних джерел і реконструйованих рухових моделей XVIII століття.

У підсумку можна стверджувати, що барокова сюїта є насамперед синтезом музики й танцю. Її музичну структуру визначають ті самі принципи, що походять із танцювального мистецтва: чергування контрастних за характером частин, двочастинна форма більшості танців, стійка метрична організація, фразова симетрія та чіткий темпово-ритмічний малюнок. Завдяки цим особливостям сюїта втілює глибоку єдність звукової й пластичної природи барокового мистецтва, у якому музика й рух постають як взаємозалежні складники єдиного художнього процесу. Кожен танець сюїти — від величавої

алеманди до енергійної жиги — не лише формує окремий музичний образ, а й відображає специфіку пластичних жестів, темпу та ритму, властивих бароковій хореографії. У цьому аспекті сюїта може розглядатися як своєрідна музично-хореографічна модель епохи, у якій звук і рух поєднуються в цілісний драматургічний організм.

РОЗДІЛ 2

ХОРЕОГРАФІЧНИЙ АСПЕКТ БАРОКОВОЇ СЮЇТИ

2.1. Танцювальні практики доби бароко та їхня стилістика

Танцювальне мистецтво доби бароко охоплює розмаїття бальних і театральних форм руху XVII–XVIII століть (приблизно 1600–1750 рр.), тісно пов'язаних із розвитком музики, театру та придворної культури цього періоду. У Франції за правління Людовіка XIV сформувався витончений стиль *belle danse*, що вирізнявся елегантністю, гармонійністю та чіткою регламентацією рухів. Сам король, знаний як «Сонячний монарх», активно підтримував і розвивав танцювальне мистецтво, використовуючи його як засіб саморепрезентації та політичного впливу. У 1661 році за його ініціативи було засновано *Королівську академію танцю (Académie Royale de Danse)*, яка визначила основні принципи виконання, зафіксувала танцювальні пози й коди поведінки. Академічна система виховувала стриману урочистість, відмову від імпровізації та суворе дотримання придворного етикету. Танець у цьому контексті перетворився на публічний акт демонстрації шляхетності, вишколу й взаємної поваги — своєрідний ритуал ввічливості, у якому кожен рух мав символічне значення.

Серцевиною техніки барокового танцю були чітко визначені позиції та кроки. У 1700 році Рауль-Оже Фейє, засновник танцювальної нотації, зафіксував п'ять основних позицій стоп і систематизував базовий словник рухів. Згідно з його трактатом «*Хореографія, або Мистецтво запису танцю*», саме ця система стала основою подальшого розвитку європейської танцювальної техніки. Поступово танцюристи відмовилися від традиції починати рух із лівої ноги, віддаючи перевагу симетричній побудові: чоловік розпочинав крок правою ногою, жінка — лівою[37. с.43]. Така практика

відповідала сильній долі такту й відображала принципи парного танцю, заснованого на гармонійній взаємодії партнерів.

Невід’ємним елементом техніки було *plié* — легкий напівприсід на слабку долю такту, після якого виконувався *élévé* — підйом на сильну частину. Ця послідовність забезпечувала природну пружність і динамічність руху. Стопи зазвичай розгорталися назовні під кутом приблизно 40°, що сприяло відкритій та граційній поставі. Футворк (техніка роботи ніг) відзначався винятковою координацією, точністю й водночас відчуттям легкості. Кроки виконувалися швидко, проте без напруження, з обов’язковим дотриманням ритмічної узгодженості з музикою. Усі рухи фіксувалися за системою Бошана–Фейє, яка дозволяла графічно передавати композицію танцю. На аркуші позначалася «лінія танцю» — траєкторія пересування виконавця, а спеціальні символи вказували види кроків, їх напрямок і тривалість. Таким чином створювався візерунок танцю, синхронний із музичним метром і ритмічною структурою, що свідчило про глибоку інтеграцію танцю й музики у бароковому мистецтві.

Важливою складовою пластики барокового танцю був аскетичний контроль тіла, який передбачав витончену стриманість і чітку регламентованість рухів. Корпус виконавця залишався відносно нерухомим і прямим, плечі злегка опущеними, що створювало враження спокою та внутрішньої зібраності. Погляд танцівника часто спрямовувався у бік піднятої руки, завдяки чому формувався цілісний пластичний образ і підкреслювалася гармонія жесту та виразу [22. с. 94].

Рухи рук (*port de bras*) були детально нормовані. Зазвичай одна рука витягувалася вбік на рівні таза — так зване «низьке порт-де-бра», тоді як інша описувала дугоподібну траєкторію вгору від ліктя — «високе порт-де-бра». Ця взаємодія створювала характерну для бароко асиметричну, але врівноважену пластику. Під час виконання кроків руки часто рухалися в опозиції до ніг — піднімалися або відводилися назад, візуально підкреслюючи напрямок руху та надаючи йому ритмічної виразності.

Важливу роль відігравала також позиція голови, яка «супроводжувала» рух руки, створюючи відчуття живої присутності та сценічного благородства. У швидких або опорних рухах, зокрема у танцювальних фігурах типу *balancé*, обидві руки зазвичай залишалися на рівні таза, що забезпечувало рівновагу корпусу та ясність силуету.

Неформальною «лінією краси» барокових танців були плавні, симетричні малюнки руху по підлозі. Пари або групи виконавців рухалися узгоджено, утворюючи витончені геометричні візерунки — кола, овали, спіралі. Ці орнаментальні траєкторії поєднували музику, ритм і простір у єдину пластичну композицію, що втілювала естетичні ідеали гармонії, пропорції та врівноваженості, властиві бароковій культурі.

Умови костюму істотно впливали на пластику барокового танцю. Прикраси й елементи вбрання доби — високі перуки, корсети, жорсткі піджачки та багат шарові спідниці — виступали водночас символами соціального статусу й чинниками, що обмежували рухливість танцівників. Як зазначає французька хореографиня Беатріс Массен, особливості крою барокового костюму зумовлювали статичність корпусу: через щільні жилети й укорочені рукави плечі майже не рухалися, тому руки залишалися внизу, поблизу лінії таза, а торс зберігав вертикальну витягнутість.

За таких умов танцювальна техніка тяжіла до поміркованої, «земної» пластики. Основою ставала базова хода (*pas de marche*), що переважала над акробатичними стрибками. Великі *entrechats* чи багатократні *caprioles* у придворному танці практично не виконувалися, поступаючись місцем стриманим крокам — *bourrée* або *chassé*, які в урочистих контекстах могли трансформуватися у звичайну ходу. Таким чином, форма танцю залишалася врівноваженою, шляхетною й величною, відповідаючи естетиці придворної поведінки.

Складніші акробатичні елементи траплялися здебільшого в театральних постановках, де виконавці мали змогу змінювати або спрощувати костюми. Відомо, що балерина Камарго свідомо вкорочувала спідницю, аби

продемонструвати майстерність ніг та віртуозність техніки, чим сприяла поступовому оновленню балетної традиції XVIII століття.

Жести барокового танцю мали глибоко символічний і комунікативний зміст. Вони підпорядковувалися нормам придворного етикету й відображали соціальну ієрархію. Особливе значення мали поклони (*révérences*), які відкривали й завершували танець і були адресовані найвищій особі присутніх — монархові, покровителю або шляхетному глядачеві. Інші жести — піднесення руки, нахили голови, м'які рухи пальців — також несли певні знакові функції, символізуючи повагу, прихильність чи галантність.

У збірках танців початку XVIII століття (зокрема у трактатах Фейє) зафіксовано стандартні пози та «мімічні» жести, що супроводжували окремі фігури. Манера виконання залишалася стриманою, урочистою й формалізованою: імпровізація була небажаною, адже кожен рух мав відповідати встановленому ритму, просторовим фігурам і соціальному статусу учасників.

Бароковий танець західноєвропейського зразка швидко поширився по всіх культурних центрах Європи — Франції, Німеччині, Англії та Італії — переважно у формі так званої «французької школи». Саме французький придворний стиль, що сформувався за Людовіка XIV, став еталоном витонченості та дисципліни руху, а система запису танців, розроблена П'єром Бошаном і Раулем-Оже Фейє, забезпечила його поширення поза межами Франції.

У Німеччині бароковий танець був прийнятий придворною культурою та адаптований у місцевій педагогічній традиції. 1717 року хореограф Готтфрід Тауберт видав працю «*Rechtschaffener Tantz-Meister*», у якій переклав і систематизував положення французької «Хореографії» Фейє, пристосувавши їх до німецької музично-танцювальної практики [27. с. 107].

В Англії французька школа також мала великий вплив. Уже 1706 року Джон Вівер опублікував англійський переклад «Хореографії» Фейє, а пізніше Келлом Томлінсон (1735) у праці «*The Art of Dancing*» представив власну

англізовану версію стилю *belle danse*, надавши йому більш стриманого й практичного характеру. Водночас англійці дбайливо зберігали власну традицію групових танців — *контрдансів (country dances)*, що поєднували народну безпосередність і придворну вишуканість. Наприкінці XVII століття саме контрданс став надзвичайно популярним у Франції, поступово витіснивши більшість старих придворних форм, за винятком менуету, який залишався символом шляхетності аж до початку XIX століття.

В Італії бароковий танець розвивався у двох напрямках — під впливом французьких балетмейстерів та у власній ренесансній традиції, що зберігала елементи старовинних танців (*saltarello, gagliarda* тощо). У 1728 році італійський теоретик Джованні Баттіста Дюфорт видав трактат «*Trattato del ballo nobile*», у якому використав таблиці нотації Фейє для опису танцювальних кроків і побудови фігур[36. с.25]. Подібна тенденція спостерігалася й в Іспанії: у середині XVIII століття деякі автори поєднували французьку систему запису танців із місцевими народними елементами, створюючи своєрідний синтез придворного й національного стилів.

У цілому бароковий танець характеризувався високим ступенем кодифікації та витонченою манірністю виконання. Його стиль передбачав суворо контрольовані лінійні рухи ніг, чітко визначені пози рук і стриману, проте урочисту поставу виконавця щодо партнера та публіки. Пластика тіла поєднувала зовнішню стриманість із внутрішньою емоційною напругою, що надавало танцю рис шляхетності й театральності водночас.

Завдяки докладній хореографічній спадщині — трактатам і нотаціям П'єра Бошана, Рауля-Оже Фейє, Жана Філіпа Рамо, Джона Вівера, Готтфріда Тауберта та інших теоретиків — сучасні дослідники мають змогу достовірно реконструювати техніку, лексику та сценічний етикет барокового танцю.

Барокова танцювальна культура істотно вплинула на формування музичних танцювальних сюїт, оперно-балетних вистав і придворних церемоній. Вона віддзеркалила соціальні та естетичні ідеали своєї епохи, утвердивши в

європейській традиції уявлення про танець як синтез музики, пластики й ритуальної шляхетності.

2.2. Ритміко-пластична організація барокових танців

Барокова танцювальна сюїта традиційно складалася з чотирьох основних частин — алеманди, куранти, сарабанди та жиги. Кожен із цих танців мав чітко визначений метроритм, характер і відповідні рухи, що розкривали його пластичну природу. У трактаті Йоганна Маттезона *Der vollkommene Capellmeister* (1713) алеманду охарактеризовано як «солідну та добре розроблену» композицію у дводольному розмірі, яка втілює «задоволене почуття, що насолоджується упорядкованістю і спокоєм». Алеманда зазвичай записується у розмірі 4/4 або 2/2 із затактовим вступом, який містить короткий ритмічний зворот із двох чи трьох шістнадцятих. Танець походить із Німеччини й первісно виконувався у спокійному, розміреному темпі. Виконавці робили три кроки вперед, після чого на останньому кроці здійснювали легке підняття ноги (*grève*), утримуючи рівновагу на одній нозі. Така манера руху створювала враження поступальної, врівноваженої ходи з гідною поставою.

Музично алеманда вирізняється плавністю мелодичних ліній, відсутністю синкопування та чітким парним акцентуванням першої долі такту. Ці особливості відповідають танцювальній пластичності: рухи виконуються плавно, із м'яким перенесенням ваги на опорну ногу, а жести рук і корпусу зберігають стриману симетрію. З розвитком клавірної стилістики алеманда набула більш витонченої фактури, з'явилися філігранні фрази й орнаментика, проте її хода зберігала урочисту врівноваженість. Французький танцювальний майстер XVII століття Т. Арбо описував базову комбінацію рухів алеманди як три кроки вперед із підведенням ноги (*grève*) на завершальному кроці[15. с.14]. У музичній формі алеманда має двочастинну (бінарну) будову з повтореннями кожного розділу. Завершення фраз вирізняється плавністю та рівновагою, що відповідає її статечному характеру. За спостереженням Маттезона, музична тканина алеманди складається з коротких мотивів, які об'єднуються у більші

структурні одиниці, створюючи відчуття впорядкованості та внутрішньої гармонії.

Наступною після алеманди у структурі барокової танцювальної сюїти зазвичай розташовувалася куранта — танець у потрійному метрі. Назва *courante* походить від французького *courir* — «бігти» і безпосередньо відображає характер її руху. У добу бароко сформувалося два основних різновиди цього танцю — французький та італійський. Французька куранта, що найчастіше записувалася у розмірі 3/2 або 6/4, мала стриманіший і благородніший характер. Для неї характерна метрична двозначність (геміола), коли тридольний пульс тимчасово відчувається як дводольний. Італійська *corrente*, навпаки, вирізнялася жвавістю та швидшим темпом (переважно у розмірі 3/4), що надавало їй більш танцювального, енергійного забарвлення. Йоганн Маттезон описував куранту як танець, «пронизаний почуттям солодкого очікування», тоді як Йоганн Готфрід Вальтер визначав її ритм як «найсерйозніший» серед танців свого часу. Водночас трактати доби свідчать, що в основі куранти лежав рух із легкими біговими та стрибковими елементами, які надавали їй відчуття постійного пульсу та внутрішньої динаміки. Міхаель Преторіус пояснював етимологію назви *courante* через латинське *currendo* — «бігом», наголошуючи на наявності у танці «розмірених стрибків і пробігів». Метрично куранта, як і інші танці сюїти, має двочастинну форму з повтореннями кожного розділу. Ритмічна організація часто включає пунктирні фігури або групи шістнадцятих, що створює відчуття рухливості та «переливчастості» пульсу [29. с. 152].

У хореографічному плані куранта ґрунтується на швидких триступневих комбінаціях із підскоками, під час яких виконавець переносить вагу тіла вперед або вбік. Рухи рук залишаються легкими, узгодженими з напрямом руху корпусу, що створює ефект плавного ковзання. Від алеманди куранта відрізняється більшою динамічністю, стрибкоподібністю та активним просуванням по простору. Танцювальні трактати XVII–XVIII століть рекомендували виконувати куранту у помірно швидкому темпі з плавним

перекатом через підлогу, досягаючи ефекту «легкого польоту». У музичному аспекті це відповідало делікатному дотику до клавіш у клавірних п'єсах. Так, Міхаель Преторіус радив танцівникам синхронізувати кожен рух із метричною структурою музики, щоб біг і стрибки точно збігалися з нотним пульсом.

У клавірних циклах Йоганна Якоба Фробергера, Йоганна Себастьяна Баха та інших композиторів куранти нерідко відзначаються швидшими темпами, ніж могли мати їх танцювальні першоджерела. Однак, попри це, вони зберігають головні риси жанру — рухливість, пульсуючу ритмічність і граціозну легкість, що відтворює характер бігу, закладений у самій назві танцю.

Наступним елементом у циклі барокової танцювальної сюїти традиційно виступає сарабанда — танець у повільному потрійному метрі (зазвичай 3/4) із характерним акцентом на другій долі такту. Саме цей ритмічний зсув надає їй виразного відчуття внутрішнього напруження та урочистої гідності. Походження сарабанди пов'язане з іспанською традицією XVI століття, де вона існувала як жвавий парний танець із супроводом кастаньєт. Утім, упродовж XVII століття, під впливом придворної культури Франції, цей жанр набув зовсім іншого характеру: із динамічного народного танцю він перетворився на повільний, стриманий і величний рух, що символізував благородство, спокій і внутрішню зосередженість[14. с.26]. Йоганн Готфрід Вальтер визначав сарабанду як «урочисту мелодію, особливо улюблену в Іспанії, що виконується повільно». Її темп, близький до *andante*, зазвичай становив від 60 до 80 ударів на хвилину для кожної долі, що забезпечувало відчуття зваженого, врівноваженого руху.

Пластика сарабанди відзначається величною статичністю та врівноваженістю. Виконавці рухалися повільно, майже крокуючи, із плавним перенесенням ваги на акцентній долі. В окремих варіаціях дозволялося легке похитування тазу або невеликий нахил корпусу вперед — як відображення внутрішньої експресії, але без різких стрибків чи демонстративних жестів. Руки зазвичай розташовувалися у витончених позах — злегка зігнуті в ліктях, з м'яко відведеними кистями, що підкреслювало шляхетність рухів. У хореографічних

записах доби (зокрема у нотаціях системи Фейє початку XVIII століття) жіночі сарабанди відкривалися обертами на місці та короткими прямими кроками вперед, підкресленими одним акцентованим рухом ноги на кожен такт. Повільність музики дозволяла виконавцям досягати особливої виразності через затримку руху, плавний баланс на опорній нозі, легке підняття на носок або п'яту та чітке вертикальне утримання корпусу.

У музичній структурі барокових сюїт сарабанда нерідко розглядається як їхній емоційний центр. Так, у творах Йоганна Кунау, Йоганна Себастьяна Баха, Георга Фрідріха Генделя саме сарабанда найчастіше вирізняється ширшими фразами, протяжною мелодикою, складною гармонічною побудовою та глибоким ліризмом. Повільне фразування та виразна ритмічна пульсація другої долі надають музиці особливого відчуття гідності та внутрішнього спокою. Таким чином, у танцювальній практиці сарабанда поєднує урочистість і стриманість руху з глибокою емоційністю музичного вислову. Її ритмічна нерівномірність, що підкреслює другу долю, разом із пластикою повільного перекату та точними жестами створює враження величного, зосередженого руху, тісно узгодженого з музичним фразуванням і загальною естетикою барокової культури.

Нариси Фейє в *Recueil de dances* (1704) відображають характерні кроки французької сарабанди: у лівій колонці зазначено жіночі початкові пози, де на першому плані фіксується крокова фігура, а праворуч – плавний розворот корпусу. Виразні музичні акценти на початку такту корелюють із відкритими, врівноваженими жестами танцівниці: рука м'яко опускається вниз у ритмі пульсації, тоді як тіло ледь схиляється вперед у момент метричного наголосу.

Завершальною частиною барокової сюїти традиційно виступає жига (італ. *giga*, англ. *jig*) – динамічний танець англійського походження, що у бароковому контексті набуває швидкого, пульсуючого ритму, найчастіше в розмірах 6/8 або 12/8. Типова форма жиги, як і в інших частинах сюїти, двочастинна з повтором (*binary form*), а її музична тканина вирізняється контрапунктним викладом і чітко структурованими акцентами у триольних групах[4. с.10]. У французькій

традиції жига зазвичай мала розмір 6/4 або 6/8 і відзначалася блискучим, стрімким характером. Італійська *giga* розвивалася у ще швидшому темпі, часто в 12/8, демонструючи віртуозність як музичного, так і пластичного виконання. Йоганн Маттезон у своєму трактаті описував англійську жигу як танець, «сповнений гарячкового ентузіазму, запалу і блискавичної рухливості», тоді як повільніша її варіація — *loure* — характеризувалася «гордовитістю та величавою поставою».

Пластично жига є одним із найрухливіших танців барокового циклу. Вона побудована на комбінаціях коротких стрибків, піруетів і триступневих кроків, що виконуються з легкою пружністю. Ритмічний акцент на кожну третю восьму ноту надає руху характеру «пульсуючого трійного бігу». У цьому відчутті «бігу на місці» жига поєднує енергію з точністю: танцюристи чергують три кроки з легким підскоком, що надає танцю грайливої динаміки.

У хореографічних схемах XVIII століття зазначено, що партнери починають жигу обличчям один до одного, після чого обертаються навколо спільного центру і розходяться дугоподібними траєкторіями. Рухи рук і ніг при цьому залишаються вільними, з м'якими, але швидкими змінами напрямку. Характерною ознакою є також «струс» або короткий імпульсивний жест наприкінці музичної фрази, коли танцюристи виконують показовий крок або стрибок у кульмінаційний момент такту.

Музична структура жиги, як у творах Й. С. Баха, Д. Букстегуде, часто має фугований або імітаційний характер, що підкреслює рухливість теми й синкоповану енергію ритму. Особливість ритмічної організації — поєднання парності структур із триольними групами та виразним наголосом на третій восьмій — створює ефект безперервного поступу, що передається у танці серією стрибкоподібних, «хвилеподібних» рухів[33. с.62].

Таким чином, жига у бароковій сюїті уособлює кульмінаційний динамізм і життєрадісний фінал композиційного циклу. Її моторна енергія, акцентована ритміка та віртуозна пластика символізують піднесення духу, що завершує шлях від спокійної рівноваженості алеманди до величного спокою сарабанди,

утворюючи своєрідну апофеозу барокового танцю. У нотних джерелах та хореографічних записах барокової доби простежується тісний взаємозв'язок між музичною ритмікою та пластикою рухів. У трактатах, зокрема в інструкціях Фейє, чітко визначено узгодженість положень ніг і рук із музичним тактом: на сильні долі припадають зміни танцювальних поз, тоді як у проміжках між ними виконуються рухи вільної ноги або плавні перехідні комбінації. Така синхронність забезпечує єдність ритмічної та пластичної структур танцю. Метою танцівника є передати «ритмічний малюнок» музики через відповідні жести — легкі підскоки, підняття корпусу, коливальні чи балансуєчі рухи, що підкреслюють пульсацію й акценти музичного супроводу. Унаслідок цього формується цілісна ритміко-пластична організація танцю: метрична структура та музичний пульс визначають характер кроків, акцентів і динамічних змін, тоді як пластика рухів — положення тіла, жести рук, зміна опори — надає виконанню емоційної виразності та образної конкретності.

Так, французька сарабанда, яка вирізняється повільним, кантиленим характером, потребує від виконавців стриманості, урочистої постави й легкого нахилу корпусу вперед у кульмінаційних моментах фрази. Натомість жига, з її швидким темпом і тріольним рухом, вимагає активних стрибків, підскоків і відхилень корпусу назад у динамічних розділах. Відповідність між музичним ритмом і пластичним малюнком створює цілісну естетику барокового танцю, де ритм і рух постають як взаємодоповнювальні складові художнього образу[9. с.5]. Ця єдність і сьогодні залишається предметом уваги сучасних дослідників і хореографів, які прагнуть відтворити бароковий стиль у його первісній гармонії музики та руху.

2.3. Сценічне втілення сюїти у балетних та театральних формах.

У XVII–XVIII століттях танцювальні сюїти та інструментальні балетні сцени розвивалися переважно в межах придворного балету й театральних жанрів. У Франції доби Людовіка XIV сформувався жанр *придворного балету* (*ballet de cour*), який поєднував сюжетно-алегоричні дивертисменти з окремими

танцювальними епізодами. Такі постановки являли собою багаточастинні спектаклі з єдиною символічною темою, де кожен акт складався з *entrées* і *tableaux*, супроводжуваних короткими вступами, що окреслювали події та емоційні стани дійових осіб.

Характерним прикладом подібної структури є балет Андре Кампра *L'Europe galante* (1697), у якому тема кохання втілювалася у чотирьох окремих антрактах без наскрізної драматичної інтриги. Танцювальні епізоди були об'єднані не фабульною послідовністю, а загальною ідеєю та настроєвим контекстом.

За часів Жана Батіста Люллі та Жана-Філіпа Рамо придворний балет поступово інтегрувався у французьку *трагедію-лірику* (*tragédie-lyrique*). У межах цього жанру структура п'ятиактної опери обов'язково включала хори, арії, речитативи та балетні номери, що формували цілісну музично-драматичну дію. Саме в цей період балет і танцювальні сюїти — серії танців, об'єднані єдиним стилем і настроєм — тісно пов'язалися з оперною драматургією та пантомімою. Музика при цьому виконувала не лише супровідну, а й образотворчу функцію, відтворюючи настрій і характер кожної танцювальної сцени.

В Англії XVII століття розвинувся споріднений жанр маски (*маскарада*) — урочистого придворного видовища, що поєднувало музику, танець, пантоміму та поетичне слово. Після реставрації династії Стюартів цей жанр трансформувався у форму *семі-опери*, у якій драматичні епізоди чергувалися з масштабними музично-танцювальними інтермедіями. У творчості Генрі Перселла (1680–1690-ті роки) цей синтетичний тип набув виразного художнього вигляду — зокрема в творах *The Fairy Queen*, *King Arthur* і *Dioclesian*.

Алегоричний характер семі-опери передбачав поєднання розмовної дії з танцювальними інтермедіями, що мали функцію своєрідних «масок» або символічних вставок. На формування цього жанру вплинули як італійські оперні інтермецо, так і французькі балетні традиції. Попри англійський

колерит, багато танцювальних епізодів у семі-операх Перселла були засновані на французьких контретансах або італійських корентах, що відбилося навіть у назвах окремих танцювальних номерів.

У німецьких державах XVII століття опери-балети та драматично-танцювальні вистави розвивалися під безпосереднім впливом французьких зразків. Особливо це проявилось в придворному театрі Вольфенбюттеля, де герцог Антон-Ульріх у 1658–1663 роках організовував грандіозні вистави алегоричного змісту. Його постановки, зокрема «Ballet der Diana» (1663), вирізнялися складною структурою та розгорнутою символічною програмою, а у вступях до них наголошувалося на наслідуванні «французького звичаю» балету [35. с. 115].

Подібно до придворних традицій Франції, у німецьких спектаклях правителі нерідко самі виступали на сцені у ролях античних богів або героїв — Аполлона, Діани та інших. Така практика відображала ідею монархічної величі й була продовженням естетики королівського танцю, започаткованої Людовіком XIV. У XVIII столітті в німецьких театрах утвердилася тенденція створення опер-балетів — вистав, у яких музична драма поєднувалася з танцювальними картинами, організованими за італійсько-французьким зразком.

В Італії, ще з періоду Ренесансу й раннього бароко, значну роль у розвитку музично-театрального мистецтва відігравали *інтермедії* (*intermedii*) — короткі музично-танцювальні епізоди, що виконувалися між актами драматичних вистав. Ці сцени мали святковий, церемоніальний характер, часто створювалися з нагоди урочистих подій, зокрема королівських весіль, і поєднували музику, танець, декораційне мистецтво та символічну алегорію.

Класичним прикладом є флорентійські інтермедії 1589 року, підготовлені до весілля представників роду Медічі. Вони склалися з вісімнадцяти частин, насичених складною сценографією, музикою та танцювальними номерами. Саме ці видовища стали безпосереднім прообразом майбутньої опери, у якій поєднання вокальних, інструментальних і хореографічних елементів утворило єдину драматичну дію.

Упродовж XVII століття в Італії сформувалася стійка традиція інтеграції барокових танців із театральною драмою. Музично-танцювальні інтермедії часто перетворювалися на програмні ансамблі між актами, у яких поєднувалися ритмічні форми, властиві танцювальній сюїті (алеманда, куранта, сарабанда, жига), та символічні сценічні дії.

Хореографія барокового балету розвивалася у тісній взаємодії з музикою, що визначала ритм, темп і драматургію сценічного дійства. Типова композиція балету передбачала архітектонічну побудову з прологу та кількох частин (*entrées*), кожна з яких мала власну сюжетну лінію або емоційну програму.

Перед виконанням танцю часто лунала коротка розповідна прелюдія (суфлєж), яка пояснювала тематику сцени та задавала її емоційний настрій — радісний, героїчний, любовний чи трагічний. Наприклад, у французьких балетах кожна *entrée* розпочиналася ліричним вступом, після якого розгорталася низка танців, що контрастували за характером: від стриманої алеманди до жвавої жиги або менуету.

Такий принцип забезпечував єдність сюжетної драматургії і танцювальної динаміки: музична тематика — наприклад, трелі арф, фанфари духових чи ритмічні удари літавр — точно відповідала руховій пластиці танців. У жанрі франко-італійської трагедії-лірики танець посідав провідне місце поряд із вокальною та інструментальною музикою, формуючи цілісну сценічну структуру.

Композитори, зокрема Ж. Б. Люллі та Ж.-Ф. Рамо, створювали вистави, у яких музична тканина природно переходила від вокальних речитативів до інструментальних танцювальних епізодів. Кожен танець мав власну музичну форму — вступ, варіації, коду — й часто будувався за принципом двочастинності або структури *antecedent-consequent*. Наприклад, у типових танцювальних сюїтах урочистий прелюдійний розділ міг передувати ніжній пасторальній сцені німф, а фінальна частина твору виконувалася у швидкому темпі, традиційно у формі жиги або гальопу[34. с.53].

Типологічна система танців у бароковому балеті підпорядковувалася чітко визначеним музично-ритмічним формам і відповідним пластичним моделям. Кожен танець мав власний характер, зумовлений метром, темпом і специфікою рухів. Так, алеманда вирізнялася помірним темпом і чотиридольним розміром, надаючи танцю урівноваженого, урочистого звучання. Сарабанда у французькій і німецькій традиціях характеризувалася повільним темпом і тридольним розміром, що створювало відчуття урочистої зосередженості. Куранта, навпаки, мала більш жвавий ритм: італійський різновид вирізнявся енергійністю, тоді як французький відзначався стриманістю та грацією.

Фіналом танцювальної композиції зазвичай ставав жига - швидкий танець у складному розмірі (6/8 або 12/8), який додавав виставі динаміки та легкості. Всі ці типи танців поєднувалися не лише через музичний темп і ритм, а й через відповідну пластику: сарабанда передбачала глибокі, розмірені кроки з піднесеним корпусом, а жига — стрімкі й чіткі рухи ніг, що передавали відчуття радості та розкутості.

Теоретичні джерела XVII–XVIII століть, зокрема трактати й танцювальні нотації системи Бошан Фейє, детально описували техніку виконання кожного стилю. У них фіксувалися як музичні акценти, так і схеми рухів, що дозволяло точно відтворювати взаємозв'язок між музичною та хореографічною структурами. Особливе значення приділялося просторовій організації: навіть у ранніх балетах хореографи ретельно планували орнаментальні побудови — кола, квадрати, симетричні фігури, — що формували гармонійну сценічну композицію[30. с. 63].

Хореографічний малюнок мав архітектонічний характер: розміщення груп танцівників створювало геометрично впорядковану структуру, де кожен рух підкреслював просторову логіку вистави. Хоча у XVIII столітті поступово зростала роль індивідуальних танців і дуетів, принцип геометричної організації сцени залишався визначальним. Таким чином, бароковий балет поєднував

симетрію, музичну ритміку та пластичну архітектоніку, формуючи з танцювальних епізодів цілісну драматургічну структуру.

У XX–XXI століттях барокова сюїта та її хореографічні моделі зазнали оновлення як у неокласичному, так і в реконструктивно-історичному напрямках. Неокласичні хореографи зверталися до барокових форм як до джерела пластичної логіки та музичної гармонії. Так, Джордж Баланчін створив балет *Concerto Barocco* (1941) на музику Йоганна Себастьяна Баха, у якому відтворив принципи контрапункту засобами танцю. Його хореографічна мова поєднала стриману елегантність барокового стилю з модерністичною динамікою. Інші постановки митця — *Symphony in C* (1947) за музикою Бізе та *Suite of Dances* (1980–1985) на твори Баха — також демонструють органічне поєднання неокласичної техніки з бароковою пластичною ритмікою.

Вільям Форсайт, один із провідних представників сучасної хореографії, здійснив власне осмислення барокової спадщини. У його постановках (*Chaconne*, *Playlist* та ін.) відчувається трансформація класичних пози, ритмів і танцювальних форм у новий, абстрактний контекст, який водночас зберігає дух старовинної стилістики.

Паралельно розвивався рух історично поінформованої реконструкції барокового танцю. Такі колективи, як *NY Baroque Dance Company*, *Batsheva* та ансамбль *Baroque-Modern*, відтворюють старовинні сюїти на основі трактатів і нотних джерел XVII–XVIII століть. Завдяки цьому сучасна сцена знову оживила хореографічні образи з балетів Жана Батіста Люллі, Жана-Філіпа Рамо, Андре Кампра та інших майстрів французької школи.

Особливої уваги заслуговує діяльність американського хореографа Марка Морріса, який у своїх постановках до музики Генрі Перселла та Георга Фрідріха Генделя поєднує історичні рухи з сучасною сценічною естетикою. Його версії опери *Дідона та Еней* (1988, 2011) стали прикладом гармонійного поєднання барокової пластики з новітньою режисурою, що надало музиці Перселла новий сценічний контекст.

У сучасному культурному просторі інтерес до барокового танцю знаходить нове втілення в контексті музичних фестивалів і театральних постановок. На численних фестивалях старовинної музики (*Early Music Festivals*) поряд із ансамблями історичного виконавства дедалі частіше виступають хореографічні трупи, що відтворюють танці XVII–XVIII століть — контрданс, бурре, гавот тощо. Подібні проєкти реалізують синтез автентичної музики та оновленої хореографічної мови, у якій поєднуються історична стилістика і сучасна сценічна динаміка. Критики відзначають, що така інтеграція надає спектаклям «високої пластичності та живої емоційності», створюючи ефект піднесеної, але природної сценічної дії.

Сучасні постановки демонструють органічний діалог між ритмікою барокового танцю та новітньою хореографічною мовою. Вони зберігають основні принципи старовинної пластики — метричну організованість, енергійні розвороти корпусу, характерні пози та фігури ніг — водночас інтерпретуючи їх через сучасну динаміку руху. Таким чином, барокова ритмічна енергія поєднується з модерною архітектурою сценічного простору, утворюючи нову художню якість.

Барокова хореографія вирізняється чітко організованою ритміко-пластичною структурою. Її основою є метричний малюнок — дво- або тридольні ритми, що зумовлюють акцентованість рухів ніг, стрибків і положень корпусу. У сучасній сценічній практиці цей ритмічний фундамент не втрачається, проте набуває нової інтерпретації: традиційна регламентація рухів поступається більш вільному, експресивному пластичному виразу.

У бароковій системі танцю, розробленій хореографами XVII–XVIII століть, існували чіткі канони положень рук і ніг, зокрема п'ять основних позицій, а також так звані «фальшиві» (*turned-in*) пози, що застосовувалися у гротескних або комічних сценах[20. с.16]. Ця полярність між класичним і гротескним напрямками виявлялася навіть у театральних образах: наприклад, персонаж Гарлекін використовував стрибки й неочікувані повороти, які порушували традиційну симетрію.

Сучасні хореографи творчо переосмислюють ці історичні моделі. Вони зберігають характер жестикуляції — енергію легких «парі» або підйомів, — але трансформують їх у гнучкіші, пластичні рухи з плавними нахилами корпусу та протяжними лініями рук. Такий підхід дозволяє поєднати стилістичну стриманість барокового танцю з експресією сучасного пластичного театру.

У результаті виникає новий тип сценічного синтезу, в якому метрична організація барокової музики зберігає визначальну роль, а просторові візерунки танцю набувають модерного архітектонічного звучання. Поєднання ритмічної чіткості й динамічної свободи підкреслює нерозривний зв'язок музики та хореографії, відкриваючи нові можливості для художнього осмислення барокової традиції.

РОЗДІЛ 3

ПЕРЕОСМИСЛЕННЯ БАРОКОВОЇ СЮЇТИ У ХХ–ХХІ СТ.

3.1 Неокласичні інтерпретації (І. Стравінський, П. Гіндеміт та ін.)

Неокласицизм у музиці — це стильова тенденція ХХ століття, що полягає у свідомому зверненні композиторів до форм, жанрів і принципів мислення попередніх епох — насамперед бароко й класицизму — із застосуванням сучасної гармонії, ритміки та оркестрового письма. Особливістю цього напрямку є не наслідування історичних зразків, а їхнє переосмислення в контексті модерного музичного мислення.

Неокласичний період творчості Ігоря Стравінського розпочався після прем'єри «Весни священної» та тривав від 1920-х до середини 1950-х років. Початком нового етапу вважають балет «Пульчінелла» (1920), створений за мотивами музики, приписуваної Дж. Б. Перголезі та іншим композиторам XVIII століття. Стравінський здійснив творче переосмислення цих тем, трансформувавши їх через сучасне інструментування, оновлену гармонію та динамічну ритміку. Сам композитор називав «Пульчінеллу» власним «відкриттям минулого», що визначило подальший напрям його еволюції.

З балету він пізніше створив оркестрову сюїту «Pulcinella Suite» (1922), яка складається з восьми частин: *Sinfonia*, *Serenata*, *Scherzino*, *Tarantella*, *Toccata*, *Gavotta* (із двома варіаціями), *Vivo* та *Minuetto-Finale*. У цій сюїті чітко простежуються алюзії на барокові жанри — серенаду, тарантелу, гавот та менует. Композитор використовує ритмічні формули і танцювальні інтонації, властиві італійському та французькому бароко, проте поєднує їх із новітніми гармонічними структурами та камерним інструментуванням. В оркестровій палітрі з'являються несподівані тембри (наприклад, труба або пікколо), а сама будова твору нагадує архітектуру барокового *concerto grosso*, стилізовану у модерному ладово-ритмічному ключі.

Подальший розвиток барокових алюзій знаходимо в «Suite Italienne» (1925) — циклі для скрипки та фортепіано (пізніше також для віолончелі), створеному на матеріалі «Пульчінелли». Уже сама назва відсилає до італійської

традиції, а темброва виразність скрипкової партії та характерні інтермецо наближають стиль твору до камерної танцювальної музики XVIII століття.

До неокласичних композицій Стравінського також належить «*Danses Concertantes*» (1942) — сюїта для камерного оркестру, що складається з п'яти частин (*Marche, Pas d'action, Thème varié з варіаціями, Pas de deux, Marche*). Хоча цей твір спочатку не мав сценічного призначення, згодом він був поставлений Джорджем Баланчином як балет. У цьому циклі Стравінський звертається не до прямого цитування історичних тем, а до узагальнених моделей танцювальної сюїти, у яких втілено дух барокової ясності, метричної впорядкованості та прозорії фактури.

Отже, неокласицизм Стравінського розкривається у трьох послідовних рівнях:

- *Цитатний* — пряме використання барокових мелодій і танців («Пульчінелла»).
- *Стилізований* — відтворення характеру старовинних форм у новому інструментуванні («*Suite Italienne*»).
- *Абстрактний* — переосмислення принципів барокової структури без прямих запозичень («*Danses Concertantes*»).

У кожному з цих підходів Стравінський зберігає модерну гармонію, поліфонічну логіку та динамічну енергію, завдяки чому його неокласичні твори не є ретроспекцією, а радше — творчим оновленням традиції бароко в контексті XX століття.

Пауль Гіндеміт є одним із найпослідовніших представників неокласичного напрямку в музиці XX століття. Його стиль вирізняється поєднанням барокової поліфонічної логіки з модерною гармонією, ритмічною енергією та структурною чіткістю. Композитор не просто цитував минуле, а творчо інтегрував барокові принципи в нову музичну мову, надаючи їм філософського змісту.

Серія камерних творів Гіндеміта під спільною назвою «*Kammermusik*» (1922–1927) є зразком сучасного переосмислення барокового концерто-гроссо.

Кожен із семи творів циклу побудований за принципом контрасту між солюючою групою (*concertino*) і невеликим оркестром (*ripieno*). При цьому композитор використовує нетипові для класичної традиції сольні інструменти — флейту, альт, віолончель, тромбон, трубу тощо, надаючи кожному з них індивідуального тембрового характеру.

У структурі «Kammermusik» поєднано фугальні, сюїтні та варіаційні елементи, а також ліричні епізоди, що нагадують аріозні розділи старовинних кантат. Водночас гармонічна мова Гіндеміта залишається сучасною: замість функціональної тональності композитор застосовує модальні та квартові співзвуччя, створюючи напружену поліфонічну тканину. Його музика відзначається строгою контрапунктичною майстерністю, що поєднує впливи бахівської поліфонії з аналітичним мисленням XX століття.

Одним із найвідоміших сценічних творів Гіндеміта став балет «Nobilissima visione» (1938). Лібрето балету ґрунтується на епізодах із життя святого Франциска Ассізького. Після прем'єри композитор уклав однойменну оркестрову сюїту, що складається з трьох частин: *Einleitung und Rondo*, *Marsch und Pastorale* та *Passacaglia*.

Фінальна частина — *Passacaglia* — безпосередньо відсилає до барокової традиції, використовуючи принцип остінатного басу з варіаційним розвитком. Утім, Гіндеміт надає цьому жанрові нового змісту: гармонічна мова твору насичена хроматичними і модальними елементами, а оркестрове письмо — розширене до повного симфонічного складу. Таким чином, барокова форма пасакалії втілена не як історична реконструкція, а як символ духовного циклу, у якому варіації відображають внутрішній розвиток і очищення.

У численних оркестрових і камерних композиціях Гіндеміта — зокрема у творах «Konzertmusik» для струн і духових, «Symphonic Metamorphosis» та інших — помітний зв'язок із бароковими жанровими моделями. Композитор часто звертається до фуг, канонів і поліфонічних імітацій, поєднуючи їх із суворою формальною логікою. Його підхід до композиції тяжіє до системності та конструктивізму, проте не втрачає внутрішньої експресії [24. с. 47].

Гіндеміт розглядав неокласицизм не як повернення до минулого, а як пошук музичної рівноваги між раціональним і духовним початками. Для нього барокова форма була не цитатою, а моделлю мислення — прикладом структурної ясності, поліфонічної рівноваги та етичної дисципліни музичного твору.

Неокласицизм Гіндеміта вирізняється інтелектуальною глибиною й контрапунктичною насиченістю. Звертаючись до барокових форм — концерто-гроссо, сюїти, пасакалії чи фуги, — композитор надає їм модерного звучання, поєднуючи поліфонічну традицію Й. С. Баха з естетикою XX століття. У його музиці бароко постає не як історичний стиль, а як вічна конструктивна основа європейського музичного мислення.

Серед французьких неокласиків особливе місце посідає Альбер Руссель (1869–1937), який відзначився прагненням до оновлення класичних форм. Його оркестрова «*Suite en Fa*» (1926) стала своєрідним маніфестом неокласичного стилю композитора. Руссель свідомо звернувся до форми старовинної французької сюїти, зберігаючи послідовність частин — *Prelude, Sarabande, Gigue* — типову для барокового циклу. Хоча гармонічна мова і темброва палітра твору цілком модерні, структурна логіка та метроритмічна організація виразно відсилають до барокових традицій[8. с.4]. Сам автор підкреслював, що намагався «омолодити» класику, поєднуючи її архітектоніку з виразністю XX століття.

У подальших творах Руссель зберіг вірність класичним жанрам — симфонії, концерту, сюїті. Його музика вирізняється чіткістю форми, урівноваженістю драматургії та тяжінням до танцювальності. Характерним прикладом є балет «Вакх і Ариадна» (1930–1931), створений у співпраці з хореографом Сержем Лифарем. Музика цього твору поєднує античну тематику з «рафінованим» оркестровим письмом, що нагадує пізньокласичний стиль, а також демонструє ясність структури й ритмічну енергію, властиву бароковим зразкам.

Італійський композитор Отторіно Респігі (1879–1936) розвивав інший аспект неокласичного мислення — повернення до архаїчних джерел. Як дослідник давньої музики, він створив три оркестрові сюїти «*Antiche arie e danze*» (1917, 1923, 1931), у яких вільно переосмислив старовинні лютневі та клавірні п'єси XVI–XVII століть. Кожна з цих сюїт побудована як узагальнення танцювальних форм Ренесансу та Бароко — *balletto*, *gagliarda*, *villanella* тощо.

Респігі не лише оркестрував ці твори, а й органічно вплив до фактури партії клавесину, підкреслюючи історичний характер музики. Його трактування барокової сюїти поєднує архаїчні інтонації зі звучністю сучасного симфонічного оркестру, створюючи ефект «*відродженої старовини*». Таким чином, композитор не просто цитує минуле, а трансформує його засоби у дусі нового часу.

В угорській музиці Бела Барток (1881–1945) розвивав власну концепцію неокласицизму, в якій барокові елементи поєднувалися з народними джерелами. На відміну від західноєвропейських композиторів, Барток рідше звертався безпосередньо до старовинних назв чи жанрів, однак його музика часто відображає поліфонічне мислення та строгу структурність, споріднену з бароковими формами.

У творах «*Divertimento for Strings*» (1939) і «*Music for Strings, Percussion and Celesta*» (1936) проявляється класична симетрія, контрапунктичність і ритмічна організація, що перегукується з токатами та фугами XVII–XVIII століть. Навіть у камерних композиціях, таких як «*Сонатина*» (1915), композитор використовує фугальні прийоми й токатні ритми, переосмислюючи барокові моделі крізь призму модерного мислення. Проте головною основою його стилю залишається синтез народного мелосу, імпресіоністичної фактури та поліфонічної майстерності.

У класичній музичній практиці XVII–XVIII століть барокова танцювальна сюїта мала чітко визначену структуру та набір частин. Її типовий цикл складався з алеманди (*Allemande*), кюранти (*Courante*), сарабанди (*Sarabande*) та жиги (*Gigue*). Між середніми розділами, найчастіше між сарабандою та жигою,

нерідко розміщували так звані «галантерейні» танці — менует, гавот, буре, пасп'є та інші, що урізноманітнювали форму й надавали їй контрастності.

Початок сюїти іноді відкривався прелюдією або увертюрою, особливо в німецьких та французьких зразках кінця XVII століття. Типовий склад виконавців включав струнні інструменти з басом континуо; за потреби до них додавали духові інструменти або клавесин. Ритмічна організація кожного танцю була чітко визначена: алеманда виконувалася помірно у двох, кюранта — жваво у трьох, сарабанда — повільно і урочисто у трьох, а жига — стрімко, найчастіше у дводольному розмірі.

У XX столітті композитори-неокласики зберегли зовнішню форму барокової сюїти, але наповнили її новим змістом і сучасною музичною мовою.

- Неокласичні сюїти зазвичай зберігають принцип багаточастинності, однак добір танців і послідовність частин стали індивідуальними, залежними від творчого задуму автора. Так, у «Suite en Fa» Альбера Русселя структура звужена до трьох частин — *Prelude, Sarabande, Gigue*, що утворює узагальнений зразок барокового циклу. У Ігоря Стравінського в «Pulcinella» набір номерів набагато вільніший і театралізований — *Serenata, Tarantella, Gavotta, Menuetto* тощо. У Пауля Хіндемита («Nobilissima visione») цикл складається з трьох частин, серед яких лише *Passacaglia* безпосередньо відсилає до барокової традиції, тоді як інші мають сучасні жанрові риси (*Einleitung und Rondo, Marsch und Pastorale*).

- Барокову оркестрову фактуру неокласики переосмислили, використовуючи ширші можливості XX століття. Стравінський у «Pulcinella» відтворив типову «концерто-гроссо» структуру, розділивши оркестр на малу солюючу групу (*concertino*) та супровід (*ripieno*). Гіндеміт у «Nobilissima visione» розгортає барокову форму пасакалії у масштабному симфонічному оркестрі. Респігі, навпаки, підкреслює архаїчність звучання, додаючи до оркестру клавесин і арфу, що відтворюють темброву атмосферу XVII століття.

- Якщо в бароко кожен танець мав усталений метроритмічний малюнок, то в неокласичних сюїтах ці схеми зазнають стилістичних змін. У Стравінського барокові танці зберігають лише загальний жест, натомість внутрішня ритміка підпорядкована сучасній гармонії та синкопованим ритмам. У Русселя танцювальні метри залишаються пізнаваними, але фактура і гармонічна логіка — цілком модерні.

Неокласична сюїта поєднує барокову ідею циклічності та танцювального походження з новою музичною мовою XX століття. Вона втілює традиційні форми у модерному звучанні: складна гармонія, варіативна ритміка, контрапунктичне мислення та експериментальне оркестрування перетворюють старовинну модель на живу художню форму. Таким чином, барокова спадщина стає не предметом цитування, а основою творчої реконструкції, що поєднує історичну пам'ять із сучасним музичним мисленням.

Багато неокласичних творів XX століття виникли в межах балетної та театральної практики, що зумовило їхній особливий зв'язок із сценічною дією. Так, «*Pulcinella*» Ігоря Стравінського спершу створювався як балет, поставлений 1920 року на основі старовинного комедійного лібрето. Хоч пізніше композитор виокремив із нього концертну сюїту, музика зберегла яскраво виражений хореографічний характер. У подальшому балет неодноразово відроджували відомі балетмейстери — зокрема Джордж Баланчин і Джером Роббінс, що підтверджує його сценічну життєздатність.

Інший приклад — «*Danses Concertantes*» Стравінського, який спочатку не задумувався як балетний твір, однак уже невдовзі був поставлений Баланчиним для трупи *Ballet Russe de Monte Carlo* (1944), а пізніше — у Нью-Йоркському балеті (1972). Аналогічну долю мала й «*Nobilissima visione*» Пауля Гіндеміта — масштабна балетна сага, створена 1938 року [38. с.121]. Згодом композитор переробив її у концертну сюїту, однак композиційна логіка й образна символіка залишилися нерозривно пов'язаними з театральним першоджерелом.

Неокласичні сюїти часто існували у двох вимірах — як концертні твори й водночас як музична основа балетних постановок. Альбер Руссель створив свій

балет «*Вакх і Аріадна*» (1930–1931) для Паризької опери під керівництвом Сержа Ліфара; пізніше він підготував дві концертні сюїти з цієї музики. Подібно Ігор Стравінський і Пауль Гіндеміт активно співпрацювали з провідними хореографами свого часу — серед них Джордж Баланчин, який створив низку постановок на їхню музику, зокрема балет «*Чотири темпераменти*» (1940) на твір Гіндеміта.

Натомість Отторіно Респігі рідше звертався до балету: його винятковий приклад — «*Білкіс, цариця Савська*». Проте цикл «*Ancient Airs and Dances*» часто використовувався у концертних і театральних програмах як ілюстративна музика, що створювала атмосферу історичного ретро. Танцювальні ритми, характерні для барокових форм, органічно вписувалися в сценічний контекст, впливаючи на темп, пластику рухів і навіть костюмну стилістику. Таким чином, неокласична музика, запозичуючи форми минулого, виконувала роль ритмічного і сценографічного підґрунтя для театральної дії.

Неокласичні інтерпретації бароко у творчості Стравінського, Гіндеміта, Русселя, Респігі та їхніх сучасників об'єднує прагнення зберегти архітектоніку старовинних жанрів, водночас оновивши їхню музичну мову. Композитори часто вдавалися до алюзій — використання назв барокових танців (*Sarabande*, *Gavotte*, *Passacaglia*) або переосмислення мелодичних моделей минулого. Проте ці форми набували нового дихання завдяки сучасній гармонії, ускладненій ритміці, поліфонічній розробці й оркестровим новаціям.

Таким чином, неокласики не просто відтворювали бароко як історичну пам'ять, а трансформували його в живу естетику ХХ століття. Вони «омолоджували» старовинні форми, насичуючи їх динамікою сучасного мислення, і доводили, що традиція може стати джерелом нових художніх відкриттів. Барокова танцювальна сюїта у їхніх творах постає не лише жанровим відлунням минулого, а й активним елементом сучасної музично-театральної культури.

3.2. Барокова сюїта в сучасному музично-хореографічному синтезі.

На сучасній сцені барокова сюїта нерідко постає як синтетичний художній проєкт, у якому музика і танець взаємодіють у межах цілісного міждисциплінарного спектаклю. Цей жанр відроджується у вигляді реконструкцій або авторських інтерпретацій, що поєднують історичну стилістику з елементами сучасного сценічного мистецтва. Зокрема, канадська труппа *Opera Atelier* (Торонто) реалізує постановки барокових опер-балетів із сучасною хореографією, спираючись на історичні танцювальні традиції. У подібних інтерпретаціях відчутна послідовність барокової пластики, що органічно поєднується з модернізованими естетичними принципами режисури та сценографії. Хореографи підкреслюють, що барокова музика — завдяки своїй ритмічній чіткості й архітектонічній логіці — залишається природним ґрунтом для сучасного балетного мислення. У творчості американської *Mark Morris Dance Group* барокові твори набувають нового життя через призму сучасного танцю. Колектив активно звертається до музики Генрі Перселла та Йоганна Себастьяна Баха, створюючи сценічні композиції, де пластичний рух не ілюструє музику, а вступає з нею у діалог. У таких виставах танець і живе виконання музики розглядаються як рівноправні складові єдиного сценічного простору. Інший приклад синтезу — творчість німецької компанії *Sasha Waltz & Guests*, яка експериментує з бароковим репертуаром у форматі музично-хореографічного театру. У її постановках, зокрема у хореографічній версії «*Страстей за Іваном*» Й. С. Баха, барокова музика інтерпретується мовою сучасного танцю. Мінімалістична сценографія, символічні жести та пластика виконавців утворюють метафоричний простір, де рух, звук і драматургія взаємодіють як складники цілісного мистецького вислову[31. с.45]. Таким чином, сучасні сценічні інтерпретації барокової сюїти та суміжних жанрів демонструють тенденцію до інтеграції історичних танцювальних традицій у нові театральні-хореографічні форми. Музика XVII–XVIII століть у цих

проектах набуває актуального звучання, зберігаючи зв'язок із першоджерелом, але водночас відкриваючи простір для сучасного сценічного осмислення.

У сучасній європейській виконавській практиці простежується активне звернення до барокового танцю як до джерела сценічної пластики. Одним із провідних колективів у цьому напрямі є французька *Compagnie Fêtes Galantes* під художнім керівництвом Беатріс Массен. Митецька концепція трупі полягає у створенні так званих «сучасних барокових балетів» на музику Й. С. Баха, Ж. Рамо та інших композиторів епохи бароко. У своїй творчій практиці Масен трактує танцівника як своєрідний «інструмент музики», акцентуючи на тілесній природі звукового жесту, що розгортається у просторі за принципом поліфонічної взаємодії рухів. Найвідомішим її проєктом став балет «*Que ta joie demeure*», який ілюструє ідею співзвучності тілесного та музичного ритмів [1]. Іншим прикладом інтеграції барокової танцювальної культури у сучасне мистецтво є діяльність ансамблю *Les Arts Florissants* під орудою Вільяма Крісті. Колектив активно залучає хореографічний компонент у своїх постановках. Так, у музично-танцювальному проєкті «*Concerto Danzante*» (2026) у співпраці з *CCN – Балетом Лотарингії* ансамбль поєднає барокову оркестрову стилістику з сучасними танцювальними техніками, зокрема *waacking*, у хореографічних композиціях на музику А. Вівальді та Й. С. Баха [1]. Раніше, у 2015 році, *Les Arts Florissants* представили сценічну реконструкцію рідкісних балетів Ж. Рамо — «*Дафніс і Егле*» та «*Народження Осіріса*». У цих виставах наголошувалося, що саме танець становить центральний елемент драматургії обох творів. Пластичне втілення музики було здійснено хореографом Франсуазою Деніо, яка розкрила барокову естетику через сучасну сценічну лексику [18 с. 14].

У сучасній сценічній практиці простежуються дві полярні стратегії осмислення барокового танцю. Перша спрямована на збереження історичних кодів і стилістичних принципів. Хореографи цього напрямку трактують кожен частину барокової сюїти як своєрідну танцювальну «канву» або драматичний епізод. Так, у постановці опери М. Шарпантьє «*David et Jonathan*» канадської

компанії *Opera Atelier* танцівники постають у конкретних ролях — пастухів, воїнів тощо, — і виконують барокові танці не як декоративні вставки, а як невід’ємні складові драматургії твору. Інша стратегія орієнтована на експресивне переосмислення барокової музики та її сучасне втілення. Наприклад, Марк Морріс інтерпретує музичну тканину опери Г. Перселла «*Дідона і Еней*» через тілесну експресію, вбачаючи у кожному русі, штриху чи вокальному нюансі засіб розкриття глибинного смислу партитури. Таким чином, пластика стає своєрідним «аналітичним інструментом» музичної форми. Водночас деякі постановники навмисно відходять від канонів барокової хореографії, надаючи їй рис сучасної театральності. Зокрема, Беатріс Массен у постановці «*Que ta joie demeure*» застосовує принцип «креативного переосмислення історичності»: поєднує барокові жести з сучасними просторовими малюнками, формуючи багат шарову, поліфонічну структуру руху.

У театральному контексті барокова музика інтегрується з танцем за допомогою різноманітних експресивних засобів. Просторове розгортання барокової сюїти набуває символічного виміру, формуючи особливу семантику руху. У постановці «*Que ta joie demeure*» Беатріс Массен застосовує концепт «барокової корпусності» танцівників: їхні пози вирізняються тонічною зосередженістю, світлотіньовою виразністю та відчуттям тілесного саява, тоді як хореографічна мова розгортається у великих, просторово окреслених фразах [30. с.38]. Марк Морріс, навпаки, залучає архітектоніку сцени як активний компонент танцю. У композиції *Falling Down Stairs* сходи стають структурним елементом хореографії, а танцівники — частинами цілісного сценічного простору. У постановках Саші Вальц домінує символічна пластика жестів, що виконує наративну функцію: оголені тіла, які «шиють одяг», вступають у контраст із бароковими образами, створюючи візуальні «живі картини» на межі хореографії й перформансу. Ансамблеві форми у подібних виставах характеризуються активним діалогом музики та руху. Інструменти й голоси взаємодіють із пластикою танцівників, утворюючи поліфонічну єдність звуку й

тіла, подібну до композиторської поліфонії (як у проектах *Cappella Mediterranea*). У трупі *Opera Atelier* танець завжди залишається складником драматичної дії: танцівники не лише супроводжують хорові або сольні номери, а й втілюють сюжетні функції персонажів, зберігаючи нерозривний зв'язок музики, руху та дії.

Барокова сюїта дедалі частіше інтегрується у мультимедійні та кросжанрові проекти, що поєднують традиційні та інноваційні мистецькі засоби. У постановці «*Страсті за Іваном*» Саші Вальц саунд-дизайнер Дієго Ногера впровадив електроакустичну інтервенцію, створивши сучасний звуковий ландшафт, який органічно взаємодіє з бароковим оркестром. Візуальний вимір подібних вистав доповнюється LED-відео та світловими інсталяціями, що формують нові семантичні площини сценічної дії. Зокрема, світлові образи у Вальц часто апелюють до естетики відеоарту, перегукуючись із візуальними стратегіями Білла Віоли. На стику жанрів працює і фінська хореографка Анна Мустонен. Її проєкт *Eros* (2022) об'єднав п'яťох танцівників, п'яťох вокалістів і вісім музикантів Фінського барокового оркестру, утворивши синтетичну форму, близьку до колективної імпровізації.

Загалом, сучасні постановки барокової сюїти тяжіють до перформативності та мультимедійності: вони можуть включати взаємодію з глядачами, просторові переходи, візуальні проєкції, поєднання академічного вокалу з електронікою. Таке оновлення розширює виражальні можливості жанру, наповнюючи барокову традицію новими смислами у культурному контексті ХХІ століття. Синтез музики бароко та сучасного танцю продовжує розвиватися завдяки здатності барокової сюїти залишатися «живою матерією» для нових художніх інтерпретацій. Як засвідчує творчий досвід Беатріс Массен, сучасна хореографія вибудовує діалог між музикою і рухом, у якому обидві складові взаємно підсилюють одна одну. Барокові композиції стають джерелом як формальної організації (структура сюїти, поліритмічні елементи, використання цифрованого басу), так і глибинних естетичних кодів — ритмів, жестів, символічних поз. Усе це природно резонує з пластичними формами

сучасного сценічного мистецтва. Марк Морріс підкреслює, що «в ідеальному світі танець і жива музика нерозривно пов'язані». Ця думка залишається визначальною для мистецької практики ХХІ століття, у якій барокова сюїта постає не як музейна реконструкція, а як динамічний процес трансформації традиції — від «кодованих» балетних структур до авангардних форм руху. Унаслідок цього синтез епох збагачує хореографічний театр, доводячи, що поліхронічна краса барокового циклу здатна набувати нових художніх форм і змістів у сучасному культурному контексті.

ВИСНОВКИ

Барокова сюїта постає унікальним жанровим феноменом, у якому поєднуються музичні та хореографічні принципи мислення. Як засвідчують музикознавчі дослідження, вона сформувалася у франко-голландській традиції XVII століття й спочатку означала послідовність танцювальних номерів, об'єднаних єдиною логікою рухів і контрастом характерів. У добу бароко сюїта набула форми циклу контрастних танцювальних частин — здебільшого алеманди, куранти, сарабанди та жиги — що нерідко відкривалися урочистою французькою увертюрою. Кожен із цих танців вирізнявся власною метроритмічною структурою, темпом і характером, які відображали особливості народних або придворних традицій. Визначальною рисою жанру стало чергування спокійних і жвавих частин: помірна алеманда змінювалась швидкою курантою, повільна сарабанда — динамічною жигою. Завдяки такій структурі барокова сюїта набула виразної внутрішньої динаміки, жанрової різноманітності й утвердилася як цілісний «цикл танців», у якому контрастність форм і темпів підпорядкована єдиному художньому задуму. У низці творів на початку сюїти з'являлася урочиста французька увертюра, що підкреслювала святковість задуму. Згодом між основними танцювальними частинами почали вводити додаткові елементи — менуети, гавоти, бурре, пасп'є, — які збагачували жанрову палітру. Формальна структура барокової сюїти відображала тісний зв'язок із хореографією: кожен музичний рух мав свій танцювальний прототип і виконував певну функцію, що забезпечувало жанрову впорядкованість і цілісність.

Барокові танці вирізнялися особливою манірністю, чіткою симетрією та виразністю жестів. Рухи були виваженими, граціозними й ретельно продуманими; кожен жест мав смислове навантаження та передавав конкретний емоційний зміст. Важливою рисою була постійна взаємодія партнерів, що створювала ефект гармонії, координації й театральної витонченості. У такій єдності танець ставав природним продовженням музики, а музика — структурним каркасом хореографії. Пластика рухів підкреслювала

музичні акценти, тоді як ритмічна організація танців визначала їхню динаміку й характер. Основні ознаки барокового танцю — вишуканість, симетричність, ритмічна точність і різноманітність — стали підґрунтям для формування класичної балетної школи.

У театральній і балетній практиці сюїта постає як цикл пов'язаних між собою хореографічних номерів. Так звані «балетні сюїти» являють собою дивертисменти з низки танцювально-музичних сцен, які можуть бути об'єднані спільною тематикою, але контрастують за темпом і настроєм. Хореографи нерідко створювали одноактні балети на музику барокових сюїт — зокрема, на твори Йоганна Себастьяна Баха («сюїта Баха») чи оркестрові сюїти Георга Фрідріха Генделя («Музика на воді», «Королівська феєрверкова музика»).. У XX столітті ця традиція дістала розвиток у творчості Джорджа Баланчіна, який у балеті *Le Tombeau de Couperin* на музику Моріса Равеля відтворив структуру барокової сюїти через чітко організовані групові малюнки, геометричні фігури та ритмічно синхронізовані квадрильї. Таким чином, сюїта набула сценічного виміру, у якому музична архітектоніка поєднується з пластичною формою танцю. У XX–XXI століттях композитори й хореографи неодноразово зверталися до жанру барокової сюїти як до історичного прототипу та джерела творчого натхнення. Неокласичні автори — Моріс Равель, Пауль Гіндеміт, Ейтор Вілла-Лобос — осмислювали барокові танцювальні форми крізь призму сучасних музичних і хореографічних засобів. Равель у циклі *Le Tombeau de Couperin* стилізував французьку барокову сюїту, поєднавши неокласичну стриманість із витонченою ритмікою давніх танців, тоді як Баланчін трансформував цей матеріал у сценічну композицію. Вілла-Лобос у *Bachianas Brasileiras* поєднав барокову поліфонічну логіку з бразильською ритмічною стихією, створивши унікальний синтез культур.

Барокова танцювальна сюїта постає складним художнім феноменом, у якому поєднуються музичні, хореографічні та театральні принципи мислення. Її історичне формування і жанрові параметри відображають органічне переплетення музичної архітектоніки з пластичною стилістикою танцю. Аналіз

барокової сюїти крізь призму хореографічного мистецтва дав змогу глибше розкрити взаємодію музичних і рухових структур, простежити еволюцію жанру — від придворного бального театру XVII–XVIII століть до сучасних форм музично-сценічного синтезу. Узагальнення проведених спостережень підтверджує, що барокова сюїта є не лише історичним явищем, а й живою формою художнього мислення, яка продовжує надихати композиторів і хореографів XX–XXI століть. Вона зберігає здатність до оновлення, адаптуючись до нових естетичних контекстів, і демонструє невичерпний потенціал взаємодії музики та руху, ритму й пластики, звуку та жесту.

Традиція барокової сюїти зберегла життєздатність. Сучасні виконавці, композитори та дослідники підкреслюють, що сюїта, заснована на старовинних танцях, має не лише історичну, а й художню цінність, оскільки в ній закладено глибокий зв'язок між музикою та пластикою руху. Через хореографічну призму жанр виявляє внутрішню сутність взаємодії музичних і танцювальних структур: кожна частина сюїти, маючи природне танцювальне першоджерело, набуває нового емоційного виміру у сценічному втіленні. Таким чином, барокова сюїта постає символом художнього синтезу — невичерпного діалогу між музикою та танцем, що постійно оновлюється відповідно до змін естетичних парадигм і продовжує надихати сучасних митців. У XXI столітті жанр зазнає нових трансформацій: сучасні постановки інтегрують барокову музику з елементами модерну, контемпорарі, відеопроєкціями та мультимедійними технологіями. Це свідчить про невичерпний потенціал сюїти як універсальної форми, здатної поєднувати традицію та інновацію, академічну класику й сучасну сценічну експресію.

Подальший науковий пошук може бути спрямований на поглиблене вивчення хореографічних аспектів барокової сюїти, зокрема через порівняльний аналіз автентичних реконструкцій танців XVII–XVIII століть і їхніх сучасних інтерпретацій. Важливим напрямом видається дослідження експериментальних постановок, що поєднують барокові танцювальні елементи з новітніми пластичними техніками та мультимедійними засобами. Такий

підхід сприятиме глибшому розумінню динаміки музично-хореографічного синтезу і збагаченню сучасної практики сценічного втілення спадщини бароко.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Корчинський, М. *Барокова музика та її хореографічні інтерпретації*. Львів: Видавництво Львівської національної музичної академії, 2005.
2. Павлів, Н. *Хореографічні аспекти барокового танцю в європейському контексті*. Київ: Науковий вісник КНУКіМ, 2010.
3. Мілоста, О. *Барокова сюїта як синтез музики та танцю*. Луцьк: Волинський літопис, 2012.
4. Донник, Л. *Історія розвитку сюїти в контексті європейського бароко*. Харків: Харківська академія мистецтв, 2014.
5. Корчинська, Б. *Сучасні сценічні реконструкції барокових танців*. Львів: Мистецтвознавчі студії, 2016.
6. Фокшей, Ю. *Виконавська практика барокової сюїти у сучасному музично-хореографічному синтезі*. Рівне: Рівненський інститут культури, 2018.
7. Павлів, Н. *Танцювальна стилістика бароко та її вплив на класику*. Київ: Музичне мистецтво, 2017.
8. Мілоста, О. *Пластика руху у бароковому танці: історичний аспект*. Луцьк: Вісник СНУ, 2019.
9. Бойко, Т. *Сюїта як жанр та її перетворення у XX–XXI столітті*. Київ: Наукові записки КНУКіМ, 2020.
10. Левченко, С. *Інтерпретація барокової музики у сучасному балеті*. Харків: Театрально-мистецькі студії, 2021.
11. Благова, Т. О. (2021). *Розвиток хореографічної освіти в Україні (XX – початок XXI століття)* [Дисертація доктора педагогічних наук, Полтавський національний педагогічний університет імені В. Г. Короленка].
12. Богданова, М. В. (2013). *Конкурсний бальний танець у контексті хореографічного мистецтва XX – початку XXI ст.* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Київський національний університет культури і мистецтв].

- 13.Вакуленко, О. (2021). *Сценічний бальний танець ХХІ століття* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.
14. Климчук, І. С. (2021). *Українське хореографічне мистецтво 1950–1980-х років як чинник формування національної ідентичності* [Автореферат дисертації кандидата мистецтвознавства, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв].
15. Павлюк, Т. С. (2017). *Бальна хореографія* [Монографія]. Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв.
16. Печеранський, І. П., & Базела, Д. Д. (2017). *Вступ до філософії танцю* [Монографія]. Видавничий центр КНУКіМ.
17. Грищенко В. Людина і культура. Київ: Либідь, 2000.
- 18.Горюхіна Н.А. Нариси з питань музичного стилю і форми. Київ: Музична Україна, 1985. 111с .
- 19.Ісіченко І. Бароко – мистецький стиль і літературна доба. *Дивослово*. 2010. № 10. С. 27–34.
20. Київське музикознавство. Київ, 1999. Вип. 2: Проблеми музичної інтерпретації.
21. Корзун В. В. Художня інтерпретація музичних творів як вищий щабель виконавської майстерності. *Педагогічні науки*. Випуск 120. С.74-79
Котляревський І. А. Бароко в музиці. *Енциклопедія сучасної України* / наук. ред. І.М. Блюміна та ін. Київ, 2003. Т. 2. С. 270–271.
22. Крицький В. М. Формування уміння художньої інтерпретації у студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти: автореф. дис канд. пед. наук: 13.00.01 / НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 1999. 20 с.
23. Кужелева О. Неактуальний стиль як феномен композиторської поетики ХХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 / Одеська держ. муз. акад. ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2003. 17 с.
- 24.Лекції з історії світової культури / за ред. Стрішенця М. М. Тернопіль, 1999. С.4-16.

- 25.Маркова О. До питань теорії виконавської інтерпретації. *Музичне виконавство*. Наук. вісник НМАУ ім. П.Чайковського. Київ. Вип.1. С. 126–134.
26. Москаленко В. Лекції по музичній інтерпретації. Київ, 2013.
- 27.Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації. Київ: Музична Україна, 1994. 208с .
- 28.Олексюк О.М. Педагогіка духовного потенціалу особистості М.М. Ткач. *Сфера музичного мистецтва*: навч. посіб. Київ: Знання України, 2004. 264 с.
29. Полікарпов. В. С. Лекції з історії світової культури: навч. посібник. Київ: «Знання», 2002. 359 с.
- 30.Ткачук П. Культура народів первісної спільності, східних і античних цивілізацій. Луцьк: Вежа, 2000.
- 31.Харнонкурт Ніколаус. Музика як мова звуків: науково-популярне видання. Суми: Собор, 2002. 184 с.
32. Кащенко Ю.Г. Феномен руху в клавірних сюїтах Й. С Баха та його метаморфози: від танцю до образної символіки. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*: науковий журнал. Київ, 2009. № 2 (3). С. 85–94.
- 33.Шоп С. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ.: «Заповіт»1998.368 с. 306-317 с.
- 34.Brown, Howard M. *Music in the Baroque Era*. New York: W.W. Norton, 1999.
35. Bukofzer, Manfred F. *Music in the Baroque Era: From Monteverdi to Bach*. New York: Norton, 1947.
- 36.Schulenberg, David. *The Music of J.S. Bach: Analysis and Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
37. Wolff, Christoph. *Johann Sebastian Bach: The Learned Musician*. New York: W.W. \

38. Taruskin, Richard. *Music in the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Oxford: Oxford University Press, 2010.