

DOI: <https://doi.org/10.31318/978-966-7357-72-6-59>

УДК 780.8.083.1:780.616.432:78.071.1Блісс(410.1)(045)

ПАНЬКО В. І.

Панько Вікторія Іванівна, викладач музично-теоретичних дисциплін Київської дитячої школи мистецтв № 8; студентка третього курсу кафедри історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського; науковий керівник — Л. А. Гнатюк, кандидат мистецтвознавства, доцент, професор кафедри (Київ, Україна).

Panko Viktoriia, Teacher of music theory at Kyiv Children's School of Arts No. 8; Student of the third year, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music; Scientific advisor — Larysa Hnatiuk, Candidate of Art Studies (PhD), Associate Professor, Professor at the Department of World Music History (Kyiv, Ukraine).

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0003-1919-1118>

© Панько В. І., 2025.

ФОРТЕПІАННА СЮІТА «МАСКИ» АРТУРА БЛІССА: ПОШУКИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ

THE PIANO SUITE “MASKS” BY ARTHUR BLISS: EXPLORING THE FORMATION OF AN INDIVIDUAL STYLE

Останнім часом музиканти дедалі частіше виконують твори видатного англійського композитора Артура Едварда Драммонда Блісса (Arthur Edward Drummond Bliss, 1891–1975), музика якого вважається безцінним надбанням британської культурної спадщини. У 2025 році відзначають 50-ті роковини митця, це значною мірою сприяє активізації уваги до його творчого доробку не лише у Великій Британії, а й за її межами. Фонд Артура Блісса¹ спільно з Товариством

¹ The Bliss Trust — організація, яку 1986 року заснувала Леді Блісс — дружина митця (у дівочтві Гертруда Хоффман / Gertrude Hoffmann, 1904–2008) для популяризації його музики.

Артура Блісса стали ініціаторами проведення численних концертів і фестивальних виступів, присвячених виконанню творів композитора¹.



Артур Блісс. 1954 рік

¹ Заплановано було виконати 25 творів А. Блісса. Однак на сьогодні відбулося вже 217 виступів та виконано 57 творів композитора.

Одне з провідних місць у творчому доробку А. Блісса належить фортепіанній музиці. Ще з юних літ фортепіано було для нього не просто улюбленим інструментом¹, а своєрідною лабораторією, у якій народжувалися перші музичні ідеї, формувалися індивідуальні риси композиторського стилю та відкривалися нові звукові горизонти. Такий підхід простежується у творах раннього періоду композитора. Вони позначені прагненням практично засвоювати набутий під час навчання досвід, апробувати різні композиторські техніки і стилі, творчо реалізувати свій значний слуховий багаж, — що й спонукало А. Блісса до синтезу різноманітних музичних засобів. У цьому контексті надзвичайно показовою є фортепіанна сюїта² «Маски» («Masks», 1924), у якій автор майстерно поєднує камерний формат вислову з масштабністю й картинністю художнього задуму.



Артур Блісс. 1930-ті роки

¹ Пол Спайсер (Paul Spicer, нар. 1952), англійський дослідник творчості композитора, припускає, що Артур як старший син перейняв музичні вподобання своєї матері, Агнес, яка залюбки музикувала вдома, створюючи для дітей сприятливе творче середовище [Spicer, 2023].

² Саме таке жанрове визначення пропонує Ендрю Берн (Andrew Burn) у вступній статті до нотного видання «Масок» [Burn, 2000].

В українському музикознавстві постать А. Блісса, як і його музична спадщина, залишається практично не дослідженою. Обраний твір навіть не згадується у вітчизняних наукових працях. Британські музикознавці у стислих характеристиках обмежуються лише поверховими відомостями про композицію і не містять ґрунтового музикознавчого аналізу. Цим і зумовлено актуальність дослідження. Вважаємо, що цей твір заслуговує на докладний аналіз ще й тому, що останніми роками він дедалі частіше звучить у концертних програмах¹ провідних піаністів.

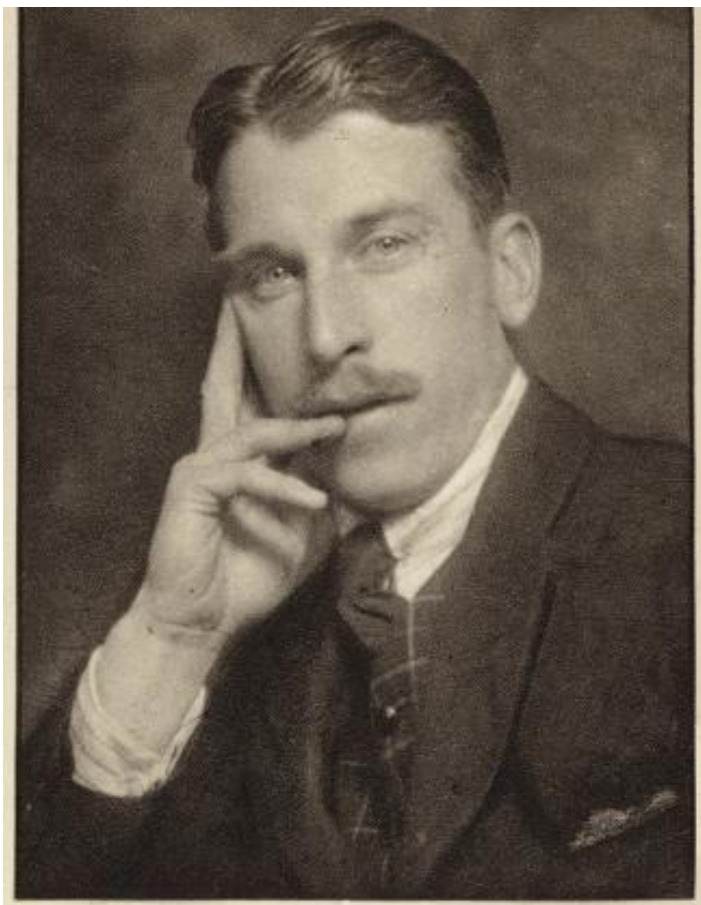
Артур Блісс створив фортепіанну сюїту «Маски» під час дворічного перебування разом із батьком і братом у місті Санта-Барбара (штат Каліфорнія, США). Композитор присвятив сюїту видавцю Феліксу Гудвіну², якого описував як «ентузіаста й амбіційного прихильника британської музики» [цит. за: Spicer, 2003, р. 90].

Окрім «Масок», протягом 1923–1925 років А. Блісс написав ще кілька популярних фортепіанних композицій, серед яких «Дві інтерлюдії» («Two Interludes», 1925) та Сюїта для фортепіано (Suite for Piano, 1925). Майже всі ці твори вперше були виконані в Лондоні. Прем'єра «Масок» відбулася 2 лютого 1926 року в художній галереї на Золотій площі (The Faculty of Arts Gallery) за участю близького друга митця — піаніста й композитора австралійського походження Артура Бенджаміна (Arthur Benjamin, 1893–1960), з яким Блісс навчався в Королівському коледжі музики (Royal College of Music). У назві твору втілено метафоричну ідею багатолікості мистецтва. Пол Спайсер вважає, що в ній «відображено різні

¹ Останнє на цей час публічне виконання твору відбулося 3–5 травня на фестивалі в Лімінгтоні (Англія).

² Роберт Фелікс Гудвін (Robert Felix Goodwin, 1852–1919) працював музичним редактором «The Radio Times», його сім'я заснувала музичну бібліотеку «Goodwin & Tabb». Після смерті батька Фелікс розширив її діяльність, відкривши відділення, де можна було для тимчасового користування отримати рукописні партитури й оркестрові партії неопублікованих творів провідних британських композиторів.

аспекти його особистості» [Spicer, 2023, p. 91], маючи на увазі самого Блісса. Ця концепція має глибокий автобіографічний підтекст: композитору були притаманні енергійність, активність і певна імпульсивність, що знайшли безпосереднє відображення в його фортепіанній музиці. Динамізм та відчуття постійного руху стали характерними рисами його музичного мислення, добре помітними в «Масках» та інших творах цього періоду.



Артур Блісс. 1922 рік

Англійський учений, теоретик медіамистецтва Ендрю Берн (Andrew Burn)¹, фахівець із цифрової анімації, фільмів та відеоігор визначає жанр «Масок» як сюїту.

«Маски» складаються з чотирьох частин, кожна з яких має програмну назву:

1. «Комедійна маска» («Comedy Mask»), *ре мажор*;
2. «Романтична маска» («Romantic Mask»), *сі-бемоль мажор*;
3. «Зловісна маска» («Sinister Mask»), *до мінор*;
4. «Військова маска» («Military Mask»), *соль мінор*.

Такий жанрово-образний підхід викликає асоціації з театральними та кінематографічними творами, що відповідає естетиці 1920-х років. Кожна частина постає як своєрідна мініатюра-характер, а разом вони утворюють цілісний драматургічний цикл.

Перша п'єса — **«Комедійна маска»** — вирізняється енергійністю, активністю, акцентованою артикуляцією і жвавою пульсацією ритміки, що, за словами Пола Спайсера, «відображає його заразливу, гумористичну й темпераментну натуру» [Spicer, 2023, p. 91]. Тут помітні елементи іронії та гротеску, які потребують від виконавця віртуозної технічної підготовки. На думку Ендрю Берна, це клоунська хода, що втілює, ймовірно, музичний портрет Чарлі Чапліна, з яким Артур Блісс познайомився в цей період [Burn, 2000, p. 1]. Основна тональність *ре мажор* семантично підкреслює святкову і грайливу атмосферу. Відчутна опора на ритміко-інтонаційні моделі джазу, які свідчать про вплив американської культури. Композитор майстерно використовує всі можливості інструмента, поєднуючи різкі регістрові й динамічні контрасти і застосовуючи принцип рондальності (ідеться про початковий тематизм), що забезпечує відчуття руху й сценічної мінливості образів (приклад 1).

¹ Професор Ендрю Берн (нар. 1954) спеціалізується на медіаосвіті, досліджує медіаграмотність, напівсеміотику (семіотику рухливого зображення) й комп'ютерні ігри.

Приклад 1

Перша п'єса «Комедійна маска» (тт. 1–4)

Allegro vivace e giocoso. (♩ = 132)

Piano.

У другій п'єсі циклу — **«Романтична маска»** — А. Блісс вдається до поетики ліричного вислову, створюючи контраст з іронічно-гротесковим характером першого номера. Тут розкриваються різні грані почуттів — від юнацької закоханості до палкої пристрасті. На думку П. Спайсера, цей твір «балансує на тонкій межі між Шопеном і Рахманіновим» [Spicer, 2023, p. 91], поєднуючи елегантність романтичної інтонаційності з широтою емоційного дихання.

Вступ (тт. 1–4) побудований на низхідному русі мелодії у басовому голосі, що створює відчуття спокійного занурення в лірико-споглядальний настрій (приклад 2).

Основна тональність — *сі-бемоль мажор* — надає музиці теплого й м'якого забарвлення. Далі звучить основний тематичний матеріал (тт. 5–13) — плавна, лірична мелодія у верхньому регістрі з фігураційним гармонічним заповненням та тонічним органним пунктом у басу. Своєрідним викликом для виконавця є трирядковий нотний запис, у якому середній голос розвивається самостійно і виконується штрихом *staccato*. Такий тип фактури потребує від піаніста делікатного балансування між голосами, щоб зберегти прозорість фактури й виразність мелодичної лінії (приклад 3).

Приклад 2

Друга п'єса «Романтична маска». Вступ (тт. 1–3)

Moderato. (♩ = 104)

p

Приклад 3

Друга п'єса «Романтична маска».
Основний тематизм (тт. 4–8)

(mp)

(p) (sopra)

Як зазначає Ендрю Берн, «музика розвивається поступово, приходячи до романтичного кульмінаційного виливу» [Burn, 2000, p. 1]. У цьому поступовому нарощуванні звучання виявляється емоційна насиченість і щирість почуття, що наближає цей номер до традицій пізньоромантичної епохи. Закінчення твору — це логічне обрамлення («арка»).

Третя п'єса — «Зловісна маска» — має прихований підтекст, який розкривається лише наприкінці твору. Фактура першого речення (тт. 1–16) будується за принципом поєднання остинато однотактового мотиву у верхньому шарі та викладу розлогої мелодії та її подальшого розвитку в нижньому (приклад 4).

Приклад 4

Третя п'єса «Зловісна маска» (тт. 1–7)

Andante con moto. ($\text{♩} = 108$)

The musical score is presented in three systems. Each system consists of two staves: a treble clef staff on top and a bass clef staff on the bottom. The key signature has two flats (B-flat major), and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Andante con moto' with a metronome marking of 108. The first system includes a piano (*P*) dynamic marking and a *cantabile* marking. The music features a prominent triplet of eighth notes in the treble staff across all systems, while the bass staff provides a more melodic and rhythmic accompaniment.

На початку немає жодного натяку на драматизм чи напруження: музика звучить стримано, дещо відсторонено, розвиваючи ліричні образи з попередньої частини. Виклад

зовсім «невинної теми» (вислів Ендрю Берна) [2000, р. 1] у процесі розвитку зазнає трансформації, чим влучно підкреслить задум композитора — привідкрити «маску». Однак ладова нестійкість відчувається вже на початку п'єси через балансування в остинатному супроводі між основною тональністю *до мінор* і субдомінантовою *фа мінор*. Натуральний варіант *до мінору*, дорійський відтінок *фа мінору*, плагальне співвідношення у їх зіставленні, надають музиці фольклорного звучання, певної епічності й розповідності. Остинатний мотив, викладений двоголосно, звучить на витриманому «до», який виконує функцію опорного звука й водночас фактурного й ладового стрижня побудови. У другому такті приєднується основна тема, що поступово поліфонізує всю фактуру, створюючи багат шаровий музичний простір. Зі вступом іншої теми (від т. 11) характер музики раптово змінюється: драматичні низькі октавні баси трансформують і остинатний шар фактури, зрушуючи його із тонічної основи (витриманого *до*) і надаючи їй загрозливого й напруженого звучання (приклад 5).

Приклад 5

Третя п'єса «Зловісна маска» (тт. 11–16)

На початку другого речення (тт. 17–34) тема зазнає фактурних, регістрових і динамічних змін (приклад 6). Автор вдається до засобу вертикально-рухомого контрапункту. Тема-мелодія звучить у високому регістрі, а остинатний мотив з октавно подвоєним *до* — у нижньому шарі фактури. Розширення регістрових меж, акордовий (переважно без терцієвого звука, з «порожніми» квінтами) виклад теми на *pianissimo* надають початковому матеріалу більшої глибини, ефекту загадковості й тривожності. Музична думка немовби розчиняється в часі і просторі. Однак згодом спокійний плин епічної мелодії раптово переривається «гнівними» репетиціями і, як і в першому реченні, октавними «кроками» в нижньому регістрі (ніби зіткнення зі страшною реальністю, невідворотними подіями). Цими загрозливими октавно й квінтово подвоєними репетиціями у маленькій двотактній коді завершується п'єса (приклад 7).

Приклад 6

Третя п'єса «Зловісна маска» (тт. 17–21)

The musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system shows measures 17, 18, and 19. The right hand (treble clef) plays a melodic line with octaves and triplets, while the left hand (bass clef) plays a rhythmic accompaniment with octaves and triplets. The second system shows measures 20 and 21. The right hand continues the melodic line with octaves and triplets, and the left hand continues the rhythmic accompaniment with octaves and triplets. The dynamic is marked *p* (piano).

Приклад 7

Третя п'єса «Зловісна маска» (завершення)



Як бачимо, у багат шаровій фактурі п'єси відтворено й зіставлено два різні образи: зловісної маски і лірично-епічної оповіді. Можна частково погодитись із думкою П. Спайсера, що «Зловісна маска», на диво, майже не є зловісною з її повторюваною до останніх тактів мелодичною лінією [Spicer, 2003, p. 91].

Четверта п'єса — «Військова маска» вражає своєю нестримністю, рішучістю вислову та енергійною динамікою розвитку. У ній композитор поєднує всі основні образні патерни, змальовані в попередніх номерах циклу — іронію і гротеск, ліризм і внутрішнє напруження — а також і ті засоби, якими їх було відтворено, зокрема контрастність ритмів і фактурну багат шаровість.

Твір написано в тричастинній формі з динамізованою репризою та кодою, що споріднює його з другим номером циклу на рівні композиційної структури. У вступі (тт. 1–8) викладено чотири фрази повторно-варіантної будови, кожна з яких складається з двох мотивів: перший — стрімкий висхідний рух звуками тонічного тризвуку *соль мінору*; другий — активні фанфарні квартові звороти (приклад 8).

На основі другого мотиву композитор будує передикт, за яким звучить основний тематизм (тт. 11–27). Він ґрунтується на тому ж другому мотиві, його розміщено всередині триголосного викладу й обрамлено контурними голосами — верхнім мелодичним та нижнім гармонічним (приклад 9).

Середній розділ (тт. 28–55) складається з низки коротких фраз, якими підкреслено емоційність і драматизацію твору. Під впливом середнього розділу реприза зазнає змін: вона стає динамізованою, ґрунтується на матеріалі вступу з фактурними змінами.

Приклад 8

Четверта п'єса «Воєнна маска» (тт. 1–5)

Allegro energico. (♩ = 138)

f

f

mf

mf

Приклад 9

Четверта п'єса «Воєнна маска» (тт. 11–16)



З виконавського погляду, твір вирізняється технічною складністю: щільні акордові структури, швидкі фігураційні пасажі, постійна зміна динаміки й активне використання педалі вимагають від виконавця високої точності та гнучкого володіння звуковою палітрою. В образному плані це маршова, героїзована музика, сповнена ритмічної пульсації, фанфарних інтонацій і демонстративного пафосу. Однак за цією зовнішньою бравурністю приховано глибший підтекст. Як зазначає П. Спайсер, у ній відчутна «постійна тінь воєнного досвіду, що проступає у фінальній частині, але, як маска, не є явною» [Spicer, 2023, p. 91].

Цю думку підтримує Ендрю Берн, який характеризує п'єсу як «сповнену блефу й галасу, бойових ритмів і фанфар» [Burn, 2000]. Тож «Військова маска» постає не лише як ефектний фінал циклу, а і як символ подвійності людського буття — поєднання зовнішньої сили й внутрішньої вразливості: за яскравим образом маски приховується глибоко особистий досвід композитора.

Отже, «Маски» — це один із провідних опусів раннього періоду творчості Артура Блісса, який характеризується пошуками індивідуального стилю після складних подій Першої світової війни. Цикл має явні ознаки автобіографічності, які виявляються в контрастному зіставленні масок-характерів — від іронії до драматизму, від зовнішньої бравурності до внутрішньої вразливості. У творі міститься чимало прихованих смислів, тому кожен виконавець може інтерпретувати його по-різному. Серед популярних сучасних виконань сюїти «Маски» — записи британських музикантів: Марка Бєббінгтона (Mark Bebbington) та піаністки Кетрон Старрок (Kathron Sturrock).

З виконавського погляду «Маски» — зразок формування комплексних піаністичних навичок, які охоплюють технічні, динамічні й стилістичні аспекти фортепіанної гри. Завдяки емоційній виразності, глибокій концептуальності й віртуозності цей твір має всі підстави для утвердження в постійному концертному репертуарі сучасних піаністів. Органічне поєднання образно-театрального задуму, жанрової багатоплановості і складної піаністичної техніки робить цикл яскравим прикладом британського музичного мистецтва 1920-х років.

Список використаних літератури і джерел

Література

1. Burn A. Introduction // Arthur Bliss. Selected works for Piano. London (Great Britain) : Novello Publishing, 2000.
2. Bliss A. As I Remember. London : Thames Publishing, 1970. 269 p.
3. Spicer P. Sir Arthur Bliss: Standing out from the Crowd. The Crowood Press. 2023. 384 p.

Нотні та відеоматеріали

4. Arthur Bliss. Masks, F. 141. Played by Kathron Sturrock [Score Video]. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=teFp-9KyEXE> (accessed: 20.11.2025).