

**ЛІТЕРАТУРА**

1. Молитва Калнишевського: Збірка творів з репертуару бандуриста Миколи Мошка. – Суми : ОЦНТ, 2003. – 46 с.
2. Мошик М. «Вставай, Україно, вставай!» / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 44 с.
3. Мошик М. До рідної хати / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 32 с.
4. Мошик М. Дума про Україну / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 48 с.
5. Мошик М. Кобзарі та бандуристи Сумщини. Довідник / М. Мошик, Б. Жеплинський, А. Горняткевич. – Суми : «Козацький вал», 1999. – 80 с.
6. Мошик М. Кальнишева дума / М. Мошик. – Суми : «Нота бене», 2006. – 44 с.
7. Мошик М. Кобзарська дума про голод (1932–1933 рр.) / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2008. – 24 с.
8. Мошик М. Кобзарський диптих. Конотопська битва / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 24 с.
9. Мошик М. Кобзарський диптих «Моя соборна Україно» / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 8 с.
10. Мошик М. Кобзарський триптих / М. Мошик. – Суми : «Козацький вал», 2007. – 8 с.
11. Мошик М. Кобзарські пісні про Голод / М. Мошик. – Суми : ВДТ «Університетська книга», 2008. – 28 с.
12. Мошик М. Кобзарський триптих «Байда» / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 12 с.
13. Мошик М. Пісні Національного Відродження / М. Мошик. – Суми : «Ярославна», 2008. – 116 с.
14. Мошик М. Повстанська дума / М. Мошик. – Суми–Дрогобич : «Коло», 2006. – 72 с.
15. Мошик М. Повстанська коляда / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 44 с.
16. Мошик М. Повстанська пісня / М. Мошик. – Суми–Дрогобич : «Коло», 2007. – 96 с.
17. Мошик М. Почаївська Божа Мати. Піснеспів / М. Мошик. – Суми : «Мак Ден», 2009. – 24 с.
18. Мошик М. Прокидайся, Україно! / М. Мошик. – Суми : «Нота бене», 2011. – 115 с.
19. Мошик М. Репресований кобзарський триптих «Дума про голод» / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2007. – 28 с.
20. Мошик М. Спогади, статті, матеріали, власні твори / М. Мошик; [упор. Н. Несторенко]. – Суми : «Собор», 2001. – 44 с.
21. Мошик М. Чом замовкли кобзи? / М. Мошик. – Суми : ВВП «Мрія-1» ТОВ, 2010. – 96 с.

УДК 78.421; 78.27

С. С. СОЛАНСЬКИЙ

**ОСОБЛИВОСТІ ФОРТЕПІАННИХ ТРАНСКРИПЦІЙ ТВОРІВ Й. С. БАХА**

*У статті досліджується еволюція фортепіанних транскрипцій бахівських творів, простежуються різні принципи транскрибування спадщини німецького майстра.*

**Ключові слова:** фортепіанна транскрипція, транскрибування, романтичне виконавство, клавірні твори, інтерпретація.

С. С. СОЛАНСКИЙ

**ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННЫХ ТРАНСКРИПЦИЙ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Й. С. БАХА**

*В статье исследуется эволюция фортепианных транскрипций баховских произведений, прослеживаются разные принципы транскрибирования наследия немецкого мастера.*

*Ключевые слова: фортепианная транскрипция, транскрибирование, романтическое исполнительство, клавирные произведения, интерпретация.*

S. S. SOLANSKYI

### PECULIARITY OF PIANO TRANSCRIPTION OF J. S. BACH'S COMPOSITIONS

*The article examines the evolution of piano transcriptions of J. S. Bach's works. Different principals of transcript of this German master's compositions are considered.*

**Key words:** *piano transcription, transcript, romantic performance, clavier works, interpretation.*

Пошуки діалогу між нормами музичного мистецтва минулого та сучасності привели виконавців до знаходження компромісного вирішення. Видається, що одним з таких синтезуючих моментів стали транскрипції, які з моменту появи і аж до сьогодні продовжують зберігати актуальність для музикантів-дослідників. На прикладі появи різноманітних транскрипцій музики німецького композитора Йоганна Себастьяна Баха (*Johann Sebastian Bach*) (1685–1750) варто простежити, як змінювалась її рецепція в різні часи.

Наукове бахознавство досліджує різноманітні питання творчості митця, у тому числі й проблему транскрипцій його творів, окремі аспекти якої опинилась у полі зору інтересів представників як зарубіжної, так і української наукової думки (Ф. Бузоні, А. Корто, В. Кольнедера, Л. Ройзмана, М. Друскіна, Г. Когана, Є. Гуренко, Н. Кашкадамової).

Мета статті – визначити роль фортепіанних транскрипцій бахівських творів як різновид інтерпретації в академічній музиці.

Варто зазначити, що у XIX ст. оригінальні клавірні твори цього німецького композитора на концертах звучали доволі нечасто, їхній репертуарний перелік був обмежений. Проте органні твори Й. С. Баха у вигляді фортепіанних транскрипцій користувались неабиякою популярністю, особливо в домашньому музикуванні, перекладені в чотири та навіть вісім рук на два фортепіано. Органні композиції Й. С. Баха стали джерелом фортепіанних транскрипцій і для сольного концертного виконання. Подібні транскрипції в епоху романтизму піаністи вважали найбільш ефектними та показовими, до того ж такі аспекти виконавства, як віртуозність та колористика, які відігравали надзвичайно важливу роль в органному виконавстві, виявились чудовим підґрунтям для демонстрації піаністичної майстерності. В епоху романтизму непоодинокими були випадки, коли популярні твори існували одночасно в декількох віртуозних транскрипціях. Саме фортепіанні транскрипції зробили органні твори Й. С. Баха доступними як для домашнього музикування, та і для концертних залів і великою мірою зумовили зростання інтересу до творчості німецького композитора.

Термін «транскрипція» (лат. *transcribo* – переписувати) вперше використав Ф. Ліст для позначення музичних перекладів. Певною мірою транскрипція є своєрідним видом інтерпретації. Серед її найдавніших зразків – переклад хорового твору А. Вілларта (1490–1562) на лютню Абонданте, транскрипції В. Галілеї (1690–1723) мадригалів Дж. Палестрини (1525–1594). Французькі клавесиністи часто робили транскрипції з ораторій та опер. Жанру транскрипції як чужих, так і власних творів приділяли увагу Й. С. Бах, В. А. Моцарт, Ф. Ліст, Р. Шуман, Е. Гріг, А. Казелла, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв, О. Гедіке, О. Зілоті, Д. Кабалецький та ін.

У багатьох випадках серед основних завдань транскриптора – переклад музики з великого виконавського складу для виконання одним чи декількома музикантами, або ж з менш загальнодоступного інструмента (наприклад, органа) для більш розповсюдженого (фортепіано). Серед прийомів, якими користуються транскриптори, виділяються: *переклад*<sup>1</sup> – коли авторський текст точно зберігається в іншому тембровому забарвленні, основний акцент тут

<sup>1</sup> Відмінність між педагогічними та художніми перекладами полягає в тому, наскільки органічно автору вдається поєднати характерні риси стилю оригіналу з комплексом методичних завдань.

відводиться мистецтву інтерпретації; в *обробці* відбувається збагачення оригіналу новими художніми якостями завдяки використанню нових фактурних рис, «вільних» каденційних зон тощо; при *аранжуванні* оригінальний текст відтворюється з більшою чи меншою мірою точності, тут акцентується на індивідуальній позиції транскриптора [4, с. 36–41].

За життя Й. С. Баха зробив транскрипції більше 500 творів для різних інструментів і ансамблів. Він використовував музичні теми французьких, німецьких та італійських композиторів, як попередників, так і сучасників: Я. А. Рейнкена, Д. Букстегуде, Г. Телемана, Ф. Куперена. Особливо Й. С. Баха приваблювала творчість А. Вівальді, А. Кореллі та Б. Марчелло, свідченням чого стали декотрі його переклади: Концерт А. Вівальді з чотирьох скрипок на чотири клавесини, Концерт *d-moll* за Б. Марчелло.

Важливу роль у творчості композитора займали пародії та автопародії – перекомпонування запозичених та власних творів, яке в епоху бароко широко практикувалось. За підрахунками, близько 20% бахівської спадщини складають автопародії. Пародія, яка від свого першоджерела могла відрізнятись характером і призначенням, у вигляді «перетекстування» різноманітних за походженням пісень, найчастіше народних, широко використовувалася в протестантській церкві ще від часів Мартіна Лютера (*Luther*) (1483–1546). Пародії поділяються на чотири види: перший – коли прототип є досконаліший від обробки. Це рідкісний для творчості Й. С. Баха випадок, який зустрічався переважно через поспіх та брак часу. У другому різновиді прототип підлягав незначному оновленню, здебільшого тут відбувалося перетекстування. Найчастіше в Й. С. Баха представлені пародії з відшліфованим, переробленим прототипом. В останньому виді прототип служить взірцем, на основі якого створюється інша, ще досконаліша композиція [3, с. 174–175].

До середини XVIII ст. запозичення композиторами окремих тем було розповсюдженим явищем, іноді з творів інших митців брались навіть цілі частини, але транскрипціями чи обробками їх тоді ще не називали. До кінця XVIII ст. ця ситуація почала дещо змінюватись, не без впливу захисту авторського права митців на законодавчому рівні.

Період між 1800 та 1860 роками французький піаніст і педагог Альфред Корто (*Cortot*) (1877–1962) назвав «великою епохою транскрипцій». Справді, це був «зоряний час» різноманітних транскрипцій, обробок, фантазій, попури, парафраз, поширених серед виконавців-віртуозів. Декотрі взірці вимагали високої технічної підготовки. У той же час паралельно побутували взірці, призначені для домашнього музикування любителів навіть з достатньо середнім рівнем підготовки.

У добу романтизму такі відомі композитори, як Ф. Мендельсон-Бартольдї та Р. Шуман «дописали» фортепіанний супровід до скрипкових партит та сонат Й. С. Баха, які в оригіналі створювались як сольні композиції, Р. Франц на свій смак і розсуд доповнив бахівські оркестрові партитури додатковими інструментами тощо. Така практика була цілком прийнятною для того часу.

У дусі романтиків, згідно з вимогами часу, зміни торкалися не тільки фактури, але й гармонізації, голосоведення. Дві групи транскрипцій, інформативні та інтерпретаційні (за Л. Ройзманом), зустрічаються в угорського композитора та піаніста Ференца Ліста (*Liszt*) (1811–1886). Його ранні транскрипції органних творів Й. С. Баха були суто інформативними, вони майже не відрізнялись від нотного запису оригіналу, у них відсутні артикуляційні, динамічні та інші виконавські позначення. Угорський митець згодом відмовився від цієї практики, увівши у транскрипції значну кількість виконавських вказівок. Обидва підходи до обробок творів Й. С. Баха зустрічаються у Ф. Бузоні, О. Гедіке та С. Фейнберга. Макс Регер (*Reger*) (1873–1916), для якого «Бах був ідолом» [9, с. 143], як автор близько 160-ти обробок творів Й. С. Баха та транскриптор 30-ти органних творів композитора віддав перевагу другому типу транскрипцій. Серед найвизначніших транскрипторів клавірної спадщини німецького майстра слід назвати італійського піаніста, композитора та педагога Феруччо Бузоні (*Busoni*) (1866–1924), одного з найпалкіших пропагандистів творчості Й. С. Баха. Показово, що оригінальні твори італійського піаніста й композитора є менш відомі, ніж його транскрипції, які він трактував як «пристосування чужих ідей до особистості виконавця» [6, с. 24]. Ідею написання фортепіанних обробок органних творів Й. С. Баха Ф. Бузоні подала Каті Петрі,

дружина голландського скрипаля Генрі Петрі. Їй у 1888 р. Ф. Бузоні присвятив один з перших своїх перекладів – Прелюдію та фугу *D-dur*, яку того ж року виконав особисто у лейпцизькому «Бахівському Товаристві» [5, с. 19].

Бузонієві фортепіанні транскрипції бахівських органних творів вважаються чи не найбільш «органними». Особливі прийоми перекладу з цього інструмента на фортепіано митець систематизував і подав у додатку до редакції «ДТК». Транскрипції Ф. Бузоні відрізняються від транскрипцій його попередників. Він розширив регістри, традиційно арпеджовані акорди подав зімкнутими, ритмічно не визначені пасажі «метризував», зробив подвоєння здебільшого на відстані двох октав, а не однієї, як раніше. У низці обробок Ф. Бузоні вперше в історії фортепіанних транскрипцій застосував специфічно органні прийоми, наприклад, терасоподібно протиставив різні динамічні пласти.

З чималої кількості транскрипцій клавірних творів Й. С. Баха окремо варто виділити одну з найвідоміших, в основі якої – Прелюдія *C-dur* з I-го тому «ДТК». Цей твір зазнав доволі значних трансформацій. У 1853 р. французький композитор Шарль Гуно (*Gounod*) (1818–1893) створив одну зі своїх найвідоміших транскрипцій – «Першу прелюдію Баха у транскрипції для фортепіано, органа, скрипки та голосу на текст Ламартіна» («*Ler Prelude de Bach transcript pour piano, orgue et violon, arrange pour la chant, Paroles de Lamartine*»). Пізніше композитор переписав її для скрипки, валторни та оркестру під назвою «Медитація над прелюдією Баха» («*Meditation sur un prelude de Bach*»). Через шість років до цієї музики було прилаштовано текст молитви «*Ave Maria*», і твір, набувши вигляду, відомого донині [1, с. 123], став виконуватись голосом, найчастіше у супроводі органа чи фортепіано. Відомо, що найграндіозніше виконання цієї композиції відбулось на одному з паризьких музичних фестивалів у «*Palais d'Industrie*» за участю 1600 співаків та ансамблю з 30-ти арф.

Російський піаніст, педагог та композитор Самуїл Фейнберг (1890–1962) відомий також як автор низки фортепіанних транскрипцій<sup>1</sup> органних творів німецького композитора, переосмислених у романтичному ключі. Він зробив транскрипції наступних бахівських творів: 12-ти органних хоральних прелюдій (1935), Органної прелюдії і фуги *e-moll BWV 548* (1956), *Largo* з Органної сонати *C-dur* (1956), Концерту *a-moll* Баха-Вівальді<sup>2</sup> *BWV 593* (1935). На думку С. Фейнберга, винятково жанр транскрипції дозволяє піаністу вносити певні творчі корективи у стиль автора, представляючи собою особливий вид мистецької інтерпретації [8, с. 41–42].

Примітно, що на органі не грали ані Ф. Бузоні, ані С. Фейнберг. Найбільше (близько 50) фортепіанних перекладів органних хоральних прелюдій Й. С. Баха видав петербурзький органіст і піаніст І. Черліцький (1799–1865) у Петербурзі в 1844–1845 рр. Відомий клавесиніст Густав Леонгардт (*Leonhardt*) (1928–2012) зробив цікаві клавесинні транскрипції скрипкових, віолончельних та лютневих сюїт Й. С. Баха.

На початку ХХ ст. ставлення до транскрипцій змінилось. Деякі музиканти їх не сприймали і трактували як шану минулому, міркуючи, що їхнє місце не на концертній естраді, а в рамках домашнього музикування. З 50-х – 60-х років кількість романтизуючих транскрипцій суттєво зменшилась. Найвірогідніше, фактичне зникнення транскрипцій з концертного репертуару другої половини ХХ ст. можна пояснити змінами у рецепції бахівської спадщини. До того ж у транскрипціях переважно домінує «романтичне» бачення барокової музики, і доки це домінування було «модним» і сучасним, фортепіанні транскрипції творів німецького композитора пережили насправді «золотий вік». Зі зміною пріоритетів і пошуками багатьма виконавцями «справжньої музики Баха» популярність транскрипцій суттєво зменшилась, на перший план виступили його оригінальні твори. З цього приводу Л. Грабовський зазначив: «... популярність транскрипцій відійшла у минуле. Всі бажають слухати оригінал, автентичне першоджерело. Навіть якщо мати на увазі обробки епохи зрілого і пізнього романтизму, що належать перу таких майстрів, як Г. фон Бюлов, К. Таузіг, Л. Годовський або ж Л. Стоковський,

<sup>1</sup> Крім творів Й. С. Баха, С. Фейнберг зробив обробки каденцій фортепіанних концертів В. А. Моцарта, Л. ван Бетховена, обробки творів А. Вівальді, О. Бородіна, П. Чайковського.

<sup>2</sup> Цей концерт не є оригінальним твором Й. С. Баха, а обробкою Шостого концерту А. Вівальді для двох скрипок з оркестром ор. 3, яку він зробив для органа у Веймарський період (1708–1717 рр.).

за винятком хіба що справжніх титанів, – Ліста, Бузоні, Равеля, – їх час, по суті, відійшов у Вічність» [2, с. 94–95].

Згодом «велика епоха транскрипцій» змінилась «великою епохою оригіналу». Транскрипції переважно вважаються даниною епохи романтизму, хоч їхня історія є суттєво тривалішою, тоді твори Й. С. Баха найчастіше звучали у вигляді транскрипцій як на концертній естраді, так і в рамках домашнього музикування, у цьому проявлялась їхня реадaptивна функція. У ХХ ст. з його культом «оригінального» з'явилися негативні оцінки романтичних транскрипцій. Однак варто пам'ятати, що Й. С. Бах, як й інші композитори того часу, надавав транскрипціям важливого значення у творчому доробку.

З поступовим витісненням оригінальними бахівськими творами транскрипцій еволюція останніх, як часто вважають, не припинилась, а змістилась зі сфери академічної музики до джазу, поп- та рок-музики. Особливо це стосується напряму «Третя течія» (*Third Stream*), в руслі якого відбувається дифузія академічної музики та джазу, що так само можна вважати проявом реадaptивної функції. Часто виконавцями цих транскрипцій є першокласні музиканти з класичною музичною освітою (Ф. Гульда, К. Джаррет та ін.), це свідчить про неабияку здатність музики Й. С. Баха до подальшої трансформації.

Постать Й. С. Баха користується великим авторитетом у середовищі джазистів. Окреслюючи трансформацію творів академічної музики у «легкі популярні жанри», дослідник Г. Розінг (*Rösing*) слушно розрізнив чотири види адаптації – аранжування, пародію, фрагментацію та «новоутворення». Аранжування є «перекладом» твору з одного жанру в інший, найчастіше тут піддається зміні інструментування; при пародіюванні пропонується комічний варіант твору; у фрагментації беруться окремі теми або їхні частини, інколи тільки мотиви з оригіналу; у варіанті «новоутворення» теми з оригінального твору не просто цитуються, а стають «зерном» для нової композиції чи імпровізації, що частково виступає продовженням фрагментації. У чистому вигляді описані вище варіанти зустрічаються рідко, найчастіше вони поєднуються в межах однієї обробки [7, с. 36]. Як правило, у джазових обробках під гаслом «*Jazzing the Classics*» використовуються або тема, зазвичай дуже відома, або ж певний фрагмент твору, який повністю береться рідко. Мотивація до трансформації творів академічної музики у джазову сферу є різною: це бажання віддати шану комусь з композиторів, наприклад, Й. С. Баху, задум зробити пародію або ж прагнення пристосувати твори класичної музики, до певної слухацької аудиторії.

Початком ери джазових обробок музики німецького композитора вважають свінгову обробку Подвійного концерту *d-moll* Й. С. Баха у виконанні С. Грапеллі (скрипка), Е. Саута (скрипка) та Дж. Рейнхарта (гітара), яка прозвучала в 1937 р. У подальшому на цьому ґрунті виник окремий напрям джазу – «бароко-джаз», своєрідним «знаком» якого є творчість Й. С. Баха. Моду «Грати Баха» («*Play – Bach*») під гаслом «Бах грав би це сьогодні так» започаткував французький піаніст Жак Лусьє (*Loussier*) (\*1934), який записав платівку «*Swingin' Bach Guitar*».

Серед найвідоміших джазових обробок творів Й. С. Баха, які вже стали справжньою «класикою» жанру, можна назвати «*Bach Goes To Town*» Б. Гудмена, «*Tribute To Bach & Parker*» Л. Конітца, «*Bach To Bach*» Ж. Лусьє, «*Get Of My Bach*» Дж. Ширінга, «Коли Бах посміхається» І. Якушенка тощо. Винятковою популярністю користується твір «*Bach Panther*» Стефана Делплейса (*Delplace*), де темою фуґи, стилізованої під музику німецького композитора, є мелодія з кінофільму «Рожева пантера» («*Pink Panther*»).

Отже, як свого часу транскрипції становили вагому частину фортепіанного репертуару в академічній музиці та слугували значній популяризації спадщини Й. С. Баха, так на даному етапі значною мірою таку функцію виконують джазові, рок та поп- обробки. Якщо згадати одну з основних функцій транскрипції – популяризаторську, то ґрунт виявився більш аніж вдячним.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Берченко Р. Э. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Роман Эдуардович Берченко // Музыкальная академия. – 1993. – № 2. – С. 117–124.

2. Грабовский Л. Бетховен в транскрипции... Бетховена / Леонид Грабовский // Советская музыка. – 1987. – № 10. – С. 94–95.
3. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах / Михаил Семёнович Друскин. – М. : Музыка, 1982. – 384 с.
4. Заранський В. І. Скрикова транскрипція у творчості Мирослава Скорика / Володимир Іванович Заранський // Мистецтвознавчі записки. – К. : Міленіум, 2005. – Вип. 7. – С. 6–41.
5. Коган Г. М. Ферруччо Бузони / Григорий Михайлович Коган. – М. : Сов. композитор, 1971. – 232 с.
6. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки / Наталия Платоновна Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
7. Смудітс А. Моцарт у популярній музиці / Альфред Смудітс // Наукові збірки ЛДМА ім. М. В. Лисенка : Вольфганг Амадей Моцарт : погляд з ХХІ сторіччя. – Львів: СПОЛОМ, 2006. – Вип. 13. – С. 34–38.
8. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство / Самуил Евгеньевич Фейнберг. – М. : Музыка, 1969. – 599 с.
9. Stephan R. Vom musikalische Denken. Gesammelte Vorträge / Rudolf Stephan. – Mainz : Schott, 1985. – S. 143.

УДК 78. 27

I. А. ВАВРЕНЧУК

#### СЕЦЕСІЙНІ АКЦЕНТИ У ВОКАЛЬНІЙ ЛІРИЦІ В. КОСЕНКА

*У статті розкривається значення жанру українського солоспіву кінця ХІХ – початку ХХ століття. Проводиться комплексний музично-теоретичний аналіз вибраних солоспівів В. Косенка з метою виявлення характерних сецесійних засобів музичної виразності.*

**Ключові слова:** В. Косенко, сецесія, жанр солоспіву, стилізація, мелодекламація.

И. А. ВАВРЕНЧУК

#### СЕЦЕССИОННЫЕ АКЦЕНТЫ В ВОКАЛЬНОЙ ЛИРИКЕ В. КОСЕНКА

*В статье раскрывается значение жанра украинского романса конца ХІХ – начала ХХ века. Проводится комплексный музыкально-теоретический анализ избранных романсов В. Косенка с целью выявления характерных сецессионных приемов музыкальной выразительности.*

**Ключевые слова:** В. Косенко, сецессия, жанр романса, стилизация, мелодекламация.

I. А. VAVRENUCHUK

#### SECESSION PRIORITIES IN LYRIC BY V. KOSENKO

*In the article the author highlights the importance of Ukrainian lyrics of late ХІХ – early ХХ century period. A complex musico-theoretical analysis of the selected lyrics by V. Kosenko is given to define peculiar seccessive means of musical expressiveness.*

**Key words:** V. Kosenko, seccessia, lyric genre, stylization, melodeclamation.

Попри коротку історію, відсутність єдиного понятійного окреслення музичний модерн залишив глибокий та помітний слід у європейському мистецтві кінця ХІХ – початку ХХ століття. І як би його не називали – сецесіон, югендстїл, модернстайл, модерн – його філософією, метою було «створити нове мистецтво, що найбільш яскраво відображало