

Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка  
Навчально-науковий інститут культури і мистецтв  
Кафедра хореографії та музично-інструментального виконавства

**Клочко Анастасія Сергіївна**

**ФОРТЕПІАНИЙ ЕТЮД У ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ  
КОМПОЗИТОРІВ: ІСТОРІЯ ТА ВИКОНАВСТВО**

Спеціальність: 025 Музичне мистецтво

Галузь знань: 02 Культура і мистецтво

Кваліфікаційна робота  
на здобуття освітнього ступеня магістра

Науковий керівник:

\_\_\_\_\_ О. А. Антоненко,  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
кафедри хореографії та  
музично-інструментального виконавства  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Виконавець:

\_\_\_\_\_ А. С. Клочко  
« \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 20\_\_ року

Суми 2021

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. Історична ретроспектива етюду в різноманітних сферах художньої та інтелектуальної практики.....</b>	<b>6</b>
1.1. Тлумачення етюду в дзеркалі термінологічних визначень.....	6
1.2. Жанр етюду в музичному мистецтві.....	11
<b>Висновки до Розділу 1.....</b>	<b>21</b>
<b>РОЗДІЛ 2. Особливості жанру фортепіанного етюду в творчості українських композиторів.....</b>	<b>24</b>
2.1. Історичні процеси в українському музичному просторі кінця ХІХ – першої половини ХХ століття.....	24
2.2. Романтичні етюди Сергія Борткевича у виконавській традиції.....	26
2.3. Жанр етюдів-картин у творчості Анатолія Коломійця та Андрія Штогаренка.....	42
<b>Висновки до Розділу 2.....</b>	<b>52</b>
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>55</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>58</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>63</b>

## ВСТУП

Етюд — один із популярних жанрів. На відміну від інших музичних жанрів, термін етюд має своє розповсюдження в різноманітних сферах інтелектуальної та художньої діяльності. В музичному мистецтві етюд з'явився в XVIII столітті, як суто технічна вправа, позбавлена власного жанрового визначення. В середовищі європейської музичної традиції, фортепіанний етюд пройшов довгий та якісний шлях еволюції від вправи технічного призначення до набуття статусу самостійного концертного сценічного жанру.

Еволюція жанру етюду як і розвиток музичного мистецтва в цілому в Україні відбувався дещо пізніше, на початку XX століття. Культура України, з одного боку, продовжувала розвивати народні національні традиції XIX століття, а з іншого — використовувала та збагачувала досягнення інших національних культур орієнтуючись на західноєвропейське мистецтво.

Етюд у творчості українських композиторів поступово досягає високого рівня майстерності, і на ряду з зразками європейської культури перетворювався у концертний жанр. Етюди І. Берковича, Ф. Blumenфельда, С. Борткевича, А. Коломійця, В. Косенка, В. Птушкіна, В. Пухальського, М. Сильванського, П. Сокальського, В. Стеценка, Б. Фільца, А. Штогаренка, Ф. Якименка є прикладом романтичного тлумачення жанру та вирізняється такими рисами, як ствердження самостійного статусу концертного жанру при збереженні віртуозності, тенденції до вокалізації та ліризації, значимість програмності та тяжіння до циклічності, значне розширення художньо-виразової та технічної палітри.

**Актуальність дослідження.** Усе більший інтерес до дослідження та популяризації спадщини українських композиторів пов'язаний з широкою пропагандою національного мистецтва та відродженням «забутих» та прихованих нотних матеріалів. Фортепіанний етюд у їх творчості виявляється малодослідженим явищем музикознавчого та виконавського аналізу, що і обумовило актуальність теми дослідження.

**Мета дослідження** — виявлення особливостей жанра етюду у фортепіанній творчості українських композиторів в контексті еволюції жанру та в паралелі з західноєвропейською традицією у виконавстві.

**Завдання дослідження:**

- дати тлумачення поняття етюду в різних сферах художньої та інтелектуальної практики;
- узагальнити відомості про еволюцію етюду в музично-історичній традиції XVIII-XX століття;
- проаналізувати стан українського музичного мистецтва кінця XIX – першої половини XX століття;
- висвітлити виконавські завдання в романтичних етюдах С. Борткевича;
- репрезентувати цикли етюдів-картин А. Коломійця та А. Штогаренка у практику піаністам-виконавцям.

**Об'єкт дослідження:** етюд у музичному мистецтві.

**Предмет дослідження:** особливості виконання фортепіанних етюдів українських композиторів.

**Наукова новизна отриманих результатів** полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві у науковий обіг задіяні цикли етюдів-картин А. Коломійця та А. Штогаренка, а також з точки зору власного виконавського досвіду розширено уявлення про фортепіанні етюди в творчості С. Борткевича.

**Практичне значення отриманих результатів** полягає у можливості використання положень, висновків, фактологічного матеріалу у навчальних курсах з «Історії української музики», «Виконавської інтерпретації», «Історії фортепіанного мистецтва», роботі в класі фортепіано та слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

**Апробація матеріалів дослідження.** Матеріали дослідження були апробовані під час виступу в студентській науковій онлайн-конференції (м. Суми, 2020 рік).

**Публікації.** За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Особливості жанру етюду у фортепіанній спадщині Віктора Косенка» у

збірнику матеріалів студентської наукової онлайн-конференції «Дні науки — 2020» (22 жовтня 2020 року) Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. 212 с. С. 82, та стаття «Віртуозні традиції у програмних етюдах для фортепіано українських композиторів (на прикладі «Заметілі» В. Сильванського) у збірнику статей за матеріалами IV всеукраїнської науково-практичної конференції з міжнародною участю «Ювілейна палітра 2020: до пам'ятних дат видатних українських музичних діячів і композиторів» (4-5 грудня 2020 року) Суми: ФОП Цьома С.П., 2020. 190 с. С. 62.

**Структура роботи.** Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, п'яти Підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (43 позиції) та нотного Додатку. Загальний обсяг магістерської роботи — 63 сторінки, з них основного тексту — 55 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### Історична ретроспектива етюду в різноманітних сферах художньої та інтелектуальної практики

#### 1.1. Тлумачення етюду в дзеркалі термінологічних визначень

Етюд — поняття, яке обширно використовується в різних сферах художньої та інтелектуальної практики. Особливий інтерес до трактування його значення можна пояснити широтою галузей людської діяльності та різноманіттям сфер його застосування. Відомі математичні етюди, етюди з алгоритмізації, шахові етюди, в жанрі «етюду» створюються наукові та науково-популярні праці: етюди про Всесвіт, теологічні етюди, етюди шлункової хірургії, медичні етюди, літературні етюди (наприклад, «Етюди про любов» іспанського філософа і публіциста Х. Ортега-і-Гассета (1883-1955 рр.), «Психоаналітичні етюди» З. Фрейда (1856-1939 рр.), поетичні етюди, фотоетюди (етюди фотомисливця, еротичні етюди і т. п.), архітектурні етюди, театральні етюди, в тому числі, кіно- і телесценарії. В цьому жанрі, нерідко використовується цей термін і в рекламі: мексиканські етюди (реклама ресторану), чеські етюди (тури в Чехію).

У сучасному суспільстві, де широку популярність набувають всілякі психологічні тренінги, поняття знаходить життя як частина рольових ігор в сценарії тренінгу, по суті складаючи різновид театрального етюду [16, 157]. Так як етюд є досить поширеним в різних галузях людської художньої та інтелектуальної діяльності питання про його походження і його визначення повинно бути чітко проаналізовано.

У сучасній енциклопедії України дається таке визначення поняттю «етюд» - (франц. *étude*, від лат. *studium* – старанність, заняття, вивчення, студіювання) — у літературі, музиці, образотворчому мистецтві – твір фрагментарного характеру, що дає поверхневе уявлення про зображувану подію, картину, настрій тощо; у театральному мистецтві — вправа, що сприяє

вдосконаленню акторської майстерності. Поняття «етюд» вживають також у балеті (хореографічний етюд) на позначення сольного концертного номера або дуету (па-де-де). Відоме воно й у грі в шахи (шашки), де означає вправу з невеликою кількістю фігур у певній позиції [12].

Узагальнення сутності етюду знаходимо в «Глумачному словнику живої великоросійської мови» В. Даля, для якого етюд в мистецькій сфері є «дослідами, спробами, зразками для навчання, засобами набити руку» [22].

Якщо говорити більш детально, в образотворчому мистецтві етюд — це твір, як правило, зроблений з натури та має за мету її вивчення. Як і в живописі, так і в скульптурі, етюд часто застосовують у якості підготовчого етапу для аналізу і виявлення проблем в основному творі. В етюді продумуються такі деталі, як колір, світлотінь, форма, перспектива і композиція.

Історію етюдів можна прослідкувати з епохи Ренесансу. Крім образотворчого мистецтва, етюди зустрічаємо у фотографії, у вигляді зображення художнього знімку та епізоду з життя. Отже, етюд в образотворчому мистецтві виступає як засіб для дослідження природи і натури, та одночасно з цим і як навчальна вправа для удосконалення вправності та майстерності художника.

В драматичному мистецтві роль етюду є також досить істотною і виконує функцію *сценічної імпровізаційної вправи* для розвитку та удосконалення техніки акторського мистецтва. Театральні етюди — нескладні вправи, які базуються на спостереженні та попередньому досвіді актора. Спочатку використовуються такі етюди як «безпредметка» і «тварини», далі допомагають подальшому створенню складних повноцінних людських характерів та дій. Етюди стають обов'язковим елементом занять з акторської майстерності. Вони бувають різні за змістом, стилем, завданням, складністю. Завдяки їм в акторській майстерності початківців навчають складати історію, працювати над собою, а також з партнером.

Головне завдання театральних етюдів полягає в тому, щоб актор навчився працювати не тільки на сцені в несподіваних умовах, в випадку коли актор або

його партнер забули текст або при інших екстремальних обставинах. А й в запропонованих обставинах актор повинен не розгубитися, а швидко підхопити, дією чи словом те що відбувається на сцені. Етюд навчає актора не тільки відчувати простір та бачити партнера, а завдяки сформованій імпровізаційній практиці дозволяє пізнати свої переваги та недоліки гри на сцені.

«Багато режисерів ( К. Станіславський, О. Попов, М. Кнебель та ін.) вважали *етюд* одним з *кращих методів в роботі над створенням образу*. Режисери різних напрямків створюють свою систему етюдів (наприклад, репетиційні завдання Є. Вахтангова, біомеханіка<sup>1</sup> В. Майєрхольда, композиція масових сцен М. Охлопкова та ін.)» [24].

Етюди зустрічаються не лише в мистецькій сфері, але й в інших областях інтелектуальної діяльності та науці. Наприклад, філологія надає емоційно-смісловий підхід до вивчення мов, який ще носить назву методу І. Шехтера, який стверджує, що освоєння чужої мови повинно йти подібно вивченню рідної мови.

Метод Шехтера відноситься до прямих інтерактивних ігрових методів активного навчання. Етюд в даному контексті *носить функцію рольової гри*

<sup>1</sup> Біомеханіка — театральний термін, введений Всеволодом Мейєрхольдом (1874—1940) для опису системи вправ, спрямованих на розвиток фізичної підготовленості тіла актора до негайного виконання даного йому акторського завдання. Біомеханіка за Мейєрхольдом — це перш за все «вирощування» актора, методологія виховання, яка розвиває у актора багато навичок, необхідних для сцени: — навичка виразного руху, вміння переходити від напруги до розслаблення, підкорювати дії певному ритму, контролювати баланс, фіксувати ракурси тіла (позиції); — здатність бачити себе зі сторони (внутрішнє дзеркало); — вміння працювати з предметом, взаємодіяти з групою та сценічним простором — змобілізованість всього психофізичного апарату для творчої роботи.

тією мовою що вивчається. Під час спілкування між навчаючимися відсутній психологічний бар'єр, який спостерігається під час відповіді викладачеві перед аудиторією. В етюдах завдання носять не навчальні цілі — пригадати певні слова і створити з них фрази (як при традиційному навчанні), а практичні — зробити щось, користуючись мовою. Мова цих етюдів — імпровізація, яка сприяє породженню і розвитку вільної мови «від себе» та подолання паніки при спілкуванні чужою мовою. З'являється впевненість у собі, здобувається досвід спілкування у різноманітних ситуаціях.

Історія шахів датується більше ніж тисячоліттям тому. Гра має багато спільних рис з культурою та стоїть на межі між наукою та мистецтвом, адже, з одного боку, розвиває аналітичні здібності, уміння концентруватися та послідовно мислити, з іншого ж боку, сприяє творчому розвитку фантазії.

Шаховий етюд — це позиція, в якій одній із сторін (частіше білим) пропонується виконати завдання (виграти або зробити нічию) без уточнення або роз'яснення кількості ходів, необхідних для досягнення даної мети. На дошці виставляється проміжний момент партії — і спортсмен виходить із запропонованого положення з певним результатом.

Шахіст, який створює ситуацію етюдів, називається *етюдистом*. Розглядаючи етюд в різних сферах побутування можна сказати про те, що лише в шахматному мистецтві закріпилась така назва. Етюд стає ближчим до практичної партії, ніж завдання, а початкова його позиція виглядає зазвичай природною і нагадує положення з партії (найчастіше з ендшпіля<sup>2</sup>, рідше — з середини гри). Рішення етюдів складається в знаходженні задуманого автором шляху, що веде до виконання завдання.

Шахматне мистецтво дає свої художні принципи, такі як скритність і труднощі рішення етюдів досягаються шляхом маскуванню основної ідеї за допомогою вступної гри і надання чорним можливості активної контргри. В

<sup>2</sup>

Ендшпіль — заключна частина шахової або шашкової партії, після того, як більшість фігур були розмінені

етюді необхідно дотримуватися основних принципів етюдної шахової композиції: легальність початкової позиції, природність і економічність її форми та вирішуваність при найпершій нагоді. Рішення має бути єдиним (при кращих відповідях противника), важкознаходжувачим і має створювати художнє враження. Побічні рішення в тематичних варіантах неприпустимі [8].

З курсів історії музики відома велика кількість видатних музикантів та композиторів, які були великими любителями шахів і навіть професіоналами цієї гри. У цьому числі О. Лядов, М. Римський-Корсаков, С. Танєєв, О. Скрибін, С. Рахманінов, С. Прокоф'єв та ін, що також створювало певні передумови для знаходження спільних позицій шахової гри і музичного мистецтва. Найбільшу кількість паралелей між шахами і музикою демонструє сфера фортепіанного мистецтва, чому присвячена ґрунтовна стаття І. Тайманова «По білому і чорному»: шахи та фортепіано» [18].

Однією з суміжних сфер до музичного мистецтва є соціологія<sup>3</sup>, яка існує і як спеціальна галузь музикознавства на рівні «соціології музики» [5].

Через різноманіття в використанні етюда в науці і мистецтві, він може використовуватися і в ситуації викладання. Багатство змісту і різноманіття самих ідей соціології дозволяє виділити цілий ряд підходів до процесу вивчення історії соціології. В залежності від їх вибору і кожному конкретному випадку визначаються конкретні методи та прийоми викладання. Етюд в соціології — невеликий твір, начерк, висвітлюючий окремий факт або подію, і може слугувати вправою для розвитку соціологічної уяви, для більш уважного відношення до фактів, до реальних подій, які неочікувано вплітаються в хід історико-соціологічного процесу.

Є. Тюгашев<sup>4</sup> в своїх розробках з даної проблематики дає не тільки визначення подібного роду соціологічної діяльності, а й визначає її основні

<sup>3</sup> — наука, що досліджує суспільство як цілісну систему, яка складається з соціальних інститутів, процесів, спільнот, взаємодій індивіда з суспільством

завдання. На його думку, «соціологічний етюд є самостійним індивідуальним емпіричним мікродослідженням окремого соціального об'єкта з метою проблематизації предметного поля».

У загальній системі навчально-дослідницької діяльності студентів використання форми соціологічного етюдю дає можливість вирішення низки завдань, серед яких виділяється формування навичок самостійного дослідження в сфері соціології, творчий підхід в даній сфері, що генерує установку на пошук нових тем, сюжетів, узагальнення особистого досвіду тощо [19. 3-4].

В літературі поняття етюдю заточено на відпрацюванні якого-небудь словесного завдання, в якому треба описати пейзаж виключно за допомогою метафор, або створити образ вигаданої істоти, передати настрій персонажа через поведінку. Нічого більшого, ніякого сюжету, інтриги, розвитку — сама вправа для уяви.

## **1.2. Жанр етюдю в музичному мистецтві**

Підсумовуючи значення етюдю в різноманітних галузях можемо перейти до розкриття поняття в музичному мистецтві. Етюдюм в музиці вважається невеликий музичний твір віртуозного характеру в якому застосовується певний технічний прийом гри та створений в навчальних цілях.

Поняття етюдю добре закріпилося в мистецькій сфері, насамперед в музиці. Етюдюди виконують учні музичних шкіл та музиканти, і він є — одним з найцікавіших жанрів в європейській музично-історичній традиції.

Етюдюди у навчанні стають шляхом до формування майстерності виконавця після елементарних сухих вправ. Виконання етюдюдів допомагає не лише в удосконаленні наявних навичок, але й розвиває розуміння емоційного змісту та образу музичних творів.

Французьке слово «etude» перекладається як «вивчення», і початкове призначення музичних етюдів — це саме навчання музиканта, відпрацювання виконавських навичок. У цьому сенсі етюди близькі до вправ, однак вправа залишається відпрацюванням технічного прийому «в чистому вигляді», етюд — це все-таки музичний твір, п'єса, що має певну форму і навіть художній образ. Сенс такої п'єси не завжди буває особливо глибоким, але він завжди присутній. Навчальне, «тренувальне» призначення етюду визначило його головну особливість: він завжди побудований на певному виді виконавської техніки (в крайньому випадку на двох-трьох споріднених), які музикантові належить відпрацювати. Це може бути гамоподібний поступовий рух, арпеджіо різних видів, подвійні ноти, акорди, репетиції, якийсь штрих та інші.

Як музичний жанр, етюд почав своє існування ще в XVIII столітті, проте найбільшого піднесення досяг в XIX століття — період модернізації багатьох музичних інструментів, внаслідок чого відбулося процвітання віртуозного музикування. Етюди здобули статус повноцінних музичних мініатюр, та в повній мірі зображували поетичні картини композиції. Сьогодні музиканту наданий великий вибір етюдних зразків, що складаються в опуси. У музичному світі їх підрозділяють на три групи:

- інструктивно-ритмічні твори на різні види техніки (гра октавами, удосконалення прийомів подвійних терцій, трелей, репетиції, гамоподібні пасажі, арпеджіо різних видів та ін.). Такі етюди створюються для відточення техніки в навчальному класі;
- характеристичні етюди це особливий різновид, який тяжіє за своєю фактурною побудовою до ліричних мініатюр, етюдів-фантазій. Дані твори наповнені образно-смісловим змістом, що передається задіянням особливих деталей (жвавих чергувань акордів з секундовим подвоєнням, темпових, динамічних відхилень і т.д.);
- концертно-художній вид, для якого характерна насиченість програмним змістом. Порівнюючи їх з попередніми видами слід

відмітити музичну цінність творів, створених для демонстрації техніки виконавцем в концертному залі.

У музичній діяльності відточена техніка гри здатна значно облегчити виконання важких музичних творів. Етюди, створені з даною метою на сьогодні стали істинними та повномасштабними композиціями, пройшовши довгий етап розвитку.

Від початку свого становлення, етюд розглядається як п'єса, що направлена на вдосконалення технічних навичок музиканта, про що наголошує Т. Овсянніковою в своїй статті в «Музичній енциклопедії». Де вона описує цикл «Etudes de transition et 2 fantasies» А. Рейхи (op. 31, 1800), який являє собою вправу в модуляції і реалізує не стільки виконавський елемент майстерності, а творчо-композиторський [15].

В свою чергу радянська дослідниця І. Носова в своїх роботах пов'язує етюд з багатьма інструментальними шедеврами XVIII ст. — з Інвенціями, «Маленькими прелюдіями і фугами», «Нотним зошитом Анни Магдалени Бах», «Добре темперованим клавіром» Й. С. Баха і аналогічними творами його сучасників [14].

Разом з тим, типологія музичного етюду формувалася задовго до XIX ст. Його численні попередники у вигляді Lessons, Exercises, прелюдій, токкат, каприччіо, інвенцій Й. С. Баха (введення в світ «високої поліфонії»), сонат-етюдів Д. Скарлатті (осягнення закономірностей старосонатної композиції та її семантики) та інших подібних творів являли собою своєрідний творчий досвід прилучення до основ музично-художньої і творчої майстерності, де композиційні та виконавчі завдання були нероздільні [4].

Згадаємо що майстри XVII-XVIII століть переважно називали свої збірки «уроками» або «екзерсисами». Умови того часу ставили перед музикантами строгі вимоги не лише вільне володіння грою на інструменті, а й майстерність у створюванні музики та імпровізації. Поштовхом до розвитку етюду став поділ цих видів діяльності та формування концертно-виконавської практики, гри саме

на фортепіано, а не на клавирі. Тому вже справжніми творцями жанру стали зрілі цикли етюдів М. Клементі, І. Б. Крамера, К. Черні, Д. Штейнбельта.

Багато клавирних сонат Д. Скарлатті, які сам автор часто називав «вправами» або «етюдами» є дуже подібними до раніше згадуваних попередників жанру етюд. Експерименти і робота в цьому жанрі сприяли формуванню ранньої клавирної сонати, що були віртуозно складними творами з елементами етюдності.

Жанр сонати у творчості Доменіко Скарлатті як один із попередників етюд, зорієнтований на формування певних технічних навичок. Сам композитор нерідко називав свої сонати «вправами» або «етюдами».

Істотні досягнення в етюдному жанрі належать Лондонській фортепіанній школі та її яскравим представникам — М. Клементі, І. Крамеру, Віденській школі піанізму — І. Н. Гуммелю і К. Черні. В історичному розвитку французької фортепіанної традиції велика роль також відводиться композиторам, які писали етюди: Л. Адаму, С. Геллеру, А. Лемуану. Форма і структура етюд зазнала в їхній творчості обмежених змін, залишаючись в душі барочної традиції: тричастинна структура, переважання єдиної технічної ідеї (етюд на певний вид техніки), простота гармонічної мови.

Бурхливий розквіт фортепіанного мистецтва кінця XVIII початку XIX століття привів до того, що успадкувавши техніку клавиризма, фортепіано в цей час вже далеко пішло щодо технічних засобів. Гра на фортепіано вимагала сучасних прийомів виконання, так як механіка цього інструменту була докорінно відмінною від механіки клавесина. Якщо перед клавесинистом не виникало проблеми розвитку сили пальців, так як клавіатура клавесина була легка і звук не залежав від сили натиску клавіши, то це питання стало надзвичайно важливим при грі на фортепіано.

Нова техніка вимагала чіткості, сили і швидкості удару, для того, щоб передати динамічні відтінки твору. В цьому відношенні Муціо Клементі став першим педагогом — засновником школи, яка відіграла значну роль в історії піанізму. Завдяки своїй творчості композитор один із найперших розширив нові

звукові можливості фортепіано, чим довів його переваги над клавесином. Його методика технічних принципів отримала своє художнє виправдання. В її основі лежав максимальний розвиток пальцевої техніки. Розкриваючи свою методику Клементі виходить з ізольованих пальцевих рухів. Рухів кисті, використання ваги і тиску руки вважалося необхідним уникати. До найбільш ранніх видатних зразків інструктивних етюдів відноситься збірник Клементі «Ступінь до Парнасу» («Gradus ad Parnassum»). Це перший в історії піанізму збірник етюдів, що становлять як би енциклопедію фортепіанної техніки.

Подальша еволюція жанру етюдів пов'язана з діяльністю видатного фортепіанного майстра Карла Черні (1791-1857). Це була людина різнобічної діяльності і феноменальної працездатності.

Магістерське дослідження В. Козиря розглядає інструктивний етюд і пов'язує його поширення з становленням піанізму. Постать К. Черні автор визначає як реформатора, який узагальнив досягнення фортепіанної культури і став «класиком жанру інструктивного етюдів» [6].

У жанрі етюдів, Черні, продовжуючи традиції Клементі, пише етюди інструктивного типу. Значна фортепіанна спадщина включає твори різної складності. В даний час широко застосовуються три збірки: в ДМШ — збірник «Вибрані етюди» під редакцією Г. Гермера; в музичному училищі — «Школа вправності» ор.299 і «Мистецтво вправності пальців» ор.740. Черні, створюючи свої етюди і вправи інструктивного плану, проголошував ідею максимально ясної та зрозумілої постановки технічного завдання, уникаючи всього, що могло б перешкоджати її виконанню. Він спеціально створював свої етюди простими, виключно цілеспрямованими, так як для себе композитор ставив таке завдання: його твори були призначені опануванню безвідмовною піаністичною технікою та мають на меті конкретні музично-звукові завдання для оволодіння різноманітними динамічними градаціями, артикуляційними принципами.

Етюди і вправи Черні — фундаментальна школа послідовного оволодіння технічними навичками. Від найпростіших, елементарних технічних формул, представлених в збірниках етюдів ор. 139, 481, 399, Черні веде виконавця до

завдань вищої віртуозності. Цій меті служать «Віртуозна школа» ор. 365, етюди ор. 818 та інші. Створюючи твори етюдного жанру, Черні враховував навіть різну будову рук виконавців: піаністам з невеликими руками він присвятив, наприклад, збірники «25 вправ для маленьких рук» ор. 748 і «32 вправи для маленьких рук» ор. 848. Немає жодного аспекту фактури і типу фортепіанного викладу першої половини XIX століття, якому Черні не приділив би уваги [11].

У зв'язку з розвитком віртуозного виконавства етюд, як музична п'єса, призначена для удосконалення технічних навичок гри на інструменті набула розповсюдження в добу романтизму. Першими прикладами художнього плану етюдю стали «24 каприси» для скрипки соло Ніколо Паганіні (1801–1807), що згодом склали основу для фортепіанних транскрипцій Роберта Шумана й Ференца Ліста. У фортепіанній музиці романтизму цей різновид етюдю тяжіє часом до камерності (Фрідерік Шопен), іноді — до масштабного стилю *al fresco* як велика форма, заснована на принципах монотематизму (Ференц Ліст). Обидва типи, переважно програмні етюди Ліста (засновані на більшій фактурній різноманітності), слугували подальшому розвитку жанру етюдю (зокрема своєрідною видозміною етюдів стали «Етюди-картини» Сергія Рахманінова та Олександра Скребіна).

Епоха романтизму зіграла свою вирішальну роль для формування жанру етюдю та повною мірою відкрила можливості для розвитку концертного етюдю. Завдяки новим естетичним та культурним ідеалам в ідейному змісті мистецтва з'явилися нові виразові прийоми, а саме емоційна виразність, казково-фантастичні сюжети та елементи, образність, програмність та синтез мистецтв. Всі ці фактори надали вплив на сприйняття та переосмислення жанрової системи, а також збагачення новими синтетичними жанрами, що розширювало рамки для винахідливості та оригінальності рішень композиторів.

Творчість польського композитора Фрідеріка Шопена стала основою розквіту концертного етюдю. Фортепіанна техніка в даному різновиді жанру поетизується за рахунок мелодизації фактури. Фредерік Шопен оновив погляд на етюд, як лише навчальний твір. В своєму десятому опусі (1828–1832)

композитор вперше звернувся до етюдів. У двадцять п'ятому опусі (1832–1837) етюдів Шопена досягли своєї досконалості. Вони стали не лише навчальним матеріалом, але й окремими завершеними творами. Написані в різних тональностях, вони мають в основі різні жанрові підтексти, ілюструють величезне багатство музики. Етюдів Шопена надзвичайно складні для виконання. В кожному з них стоїть певне технічне завдання або ж опанування яким-небудь технічним прийомом. Але кожний етюд Шопена досягає рівня художнього твору, де техніка є не ціллю, а засобом для виявлення та розкриття художнього образу. На думку вітчизняного музикознавця В. Бордонюка, етюдів композитора характеризуються такими якостями, як «поємність», тяжіння кожного з творів ор. 10 і ор. 25 до «поємно-циклічних відносин», що підкреслюється «наявністю повільних етюдів — при демонстративній «технічності» інших» [1]. Одночасно, для даних творів Ф.Шопена також показова спряженість з типологіями прелюдії, балади, маршу.

Аналізуючи еволюційні шляхи розвитку романтичного фортепіанного етюдів бачимо, що жанр насичується програмним змістом, про що вже згадувалося перед цим (Ф. Ліст, Ш. Алькан, К. Сен-Санс) а також нерідко «симфонізація» жанру і в зв'язку з цим укрупнення фактури, насичення яскравими концертними елементами (Ш. Алькан — етюд-концерт, етюд-симфонія, етюд-увертюра). Етюдний жанр в творчості цього композитора досягає своєї найвищої точки технічної складності та масштабності форми.

Нове віяння в розуміння жанру етюдів вніс угорський композитор та піаніст, видатний педагог Ференц Ліст. Вперше про написання етюдів Ліст задумався ще в 1826 році під час другої концертної поїздки в Париж. Ним було задумано творити один етюд в формі 48 вправ у всіх мажорних і мінорних тональностях. Однак цій задумці не судилося здійснитися — Ліст склав всього 12 вправ. Вони ще не відрізнялися самостійністю і були написані за зразками етюдів ор. 740 його наставника К. Черні. Цикл цих вправ юний композитор присвятив мадемуазель Лідії Гарелла. В 1838 році Ліст повертається до своїх перших етюдів і на їх основі пише нові. З нескладних технічних вправ він

створює досить важкі розгорнуті п'єси, насичені новими прийомами віртуозності. Етюди в цій редакції отримують назву «Великі». Але на цьому маестро не зупинився і в 1851 році знову переробив їх. На цей раз Ліст зберіг вигляд етюдів і прибрав деякі віртуозні фрагменти, які йому здалися зайвими. Але полегшений виклад не зробив його твори простішими для виконання — композитору вдалося зберегти, а місцями значно посилити віртуозний ефект. Твори в цій редакції були названі «Етюдами трансцендентного виконання», багато з них отримали програмні заголовки. Перша редакція «Великих етюдів по Паганіні», створених на основі каприсів, з'явилася в 1838 році, остаточну Ліст зробив тільки в 1851. До збірки увійшли 6 творів, і її композитор присвятив Кларі Шуман. Крім названих циклів, Лістом написані і концертні етюди, які мають програмні заголовки («Скарга» «Легкість», «Зітхання», «Хоровод гномів», «Шум лісу»), а також технічна «Салонна п'єса», яка створювалася композитором для грандіозної педагогічної праці Ф. Фетиса і І. Мошелеса «Метод методів для фортепіано», пізніше перероблена в етюд під назвою «В гніві». Фінальний твір у цьому жанрі — «Технічні вправи», які вийшли в світ в 1886 році вже після смерті композитора. Всі лістівські етюди різноманітні за своїм змістом. Деякі з п'єс навіть мають зв'язок з літературними джерелами або з історичними подіями [23].

Фортепіанні традиції композиторів романтичної епохи продовжив представник французького музичного мистецтва, напрямку імпресіонізму Клод Дебюсі. Його «Дванадцять етюдів» для фортепіано у двох зошитах (1862-1918) — вершина розвитку фортепіанного етюдів Франції та світової спадщини. Віртуозні завдання в творі підпорядковані художньому задуму. Новаторство ж стосується передусім інтервально-акордових паралелізмів (широко представлених в «Терціях», «Квартах», «Секстах», «Прикрасах»), прийомів пальцевого піанізму в нетрадиційних ладових умовах (цілотнові фігурації) та ускладненої гармонічної мови. Прагнення ясності, врівноваженості, упорядкованості збільшило значення конструктивного начала в циклі, однак подекуди стійкість фактурної формули та фігураційного руху поступається

місцем калейдоскопічності звукових послідовностей, химерних метро-ритмічних сполучень або різких змін темпу, являючи перед слухачем яскраві риси імпресіоністичного мислення автора [2].

Багато українських композиторів навчалися в Європі та мали тісні стосунки з європейськими композиторами. Активно реагуючи на усі музичні процеси, неможливо було оминати інтересу до жанру етюд.

Цей жанр в українській музиці отримав широке розповсюдження, і представлений зразками не лише фортепіанної літератури. Для скрипки — «Ритмічні етюди» Іллі Добржинця, серії етюдів Олександра Станка (1962–84) та інші, віолончелі — етюди Фрідріха Муллера, домри — Бориса Міхеєва, валторни — Лева Колодуба та інші, баяна — Анатолія Білошицького, Віктора Власова, труби — Миколи Бердієва, бандури — «Терціальні етюди» Гната Хоткевича, «Поліфонічні етюди» для хору й «Етюди для співу» Сергія Павлюченка. Також вживають термін «етюд» на позначення музичного нарису. Саме українськими композиторами було введено це поняття і зроблено вклад в цей жанр. Прикладами таких етюдів є оперні етюди Михайла Вериківського — «Байка про Будяка й Троянду» (сл. Леоніда Глібова), «Втікачі» (за Михайлом Коцюбинським; обидва – 1948); вокально-симфонічні — «Два осінні етюди» Людмили Самодаєвої (сл. І. Потоцького, 1986); для симфонічного оркестру — «Симфонічні етюди» Тадея Маєрського (1934), «Епічний етюд» Михайла Старицького, «Етюди оптимізму» для фортепіано з оркестром Валентина Борисова (обидва – 1985), 4 етюди «Пори року» Михайла Чембержі (1987), «Симфонічні етюди» Марини Денисенко (1989–92), симфонічні етюди «Farewell» Олександра Красотова (1997) [12].

В українській музиці також вирізняють інструктивні й художні етюди. До інструктивних належать 35 фортепіанних етюдів Ісаака Берковича (1950), 5 етюдів Юрія Олійника (1969) та інші.

Значно більше художніх етюдів у запропонованій українським музикознавцем Віктором Клином класифікації, яка є більш ширшою, де виділено основних 4 типи:

- романтичний — першими яскравими зразками українського фортепіанного етюдів даного типу стали 2 цикли Віктора Косенка: «Етюди» (1922-23) та «11 етюдів у формі старовинних танців» (1928-1930),
- неокласичний,
- експресивний,
- колористичний є найрозповсюдженішим типом етюдів: «Карусель» Костянтина Шиповича (1928), «Вічний рух» Миколи Сильванського (1961) тощо.

Концертні етюди на відміну від інструктивних відрізняються своїм спрямуванням і втіленням художньої ідеї та акцентування на їх призначенні для концертного виконання та неабияку технічну складність, трактування фортепіанної фактури в оркестровому забарвленні. Таке тлумачення починає свій активний розвиток з епохи романтизму, що можна помітити у подальшому в українській музиці. Досить часто зустрічаються програмні концертні етюди для різних інструментів: фортепіано — «Весняний етюд» Антона Мухи, «Карпатський етюд» Богдана Фільца, баяна — «Космічний етюд» Миколи Михальченка тощо. Для дітей створено велику кількість етюдів джазового стилю: «Три етюди» Людмили Юріної (1990). Прикладами синтетичного жанру є фортепіанні етюди-скерцо Миколи Вілінського (1918) й концертні етюд-рондо Бориса Лятошинського (1962). До жанру етюдів зверталися також Вірко Балеї, Фелікс Блуменфельд, Олександр Грінберг, Володимир Грудин, Валеріан Довженко, Федір Євсевський, Вадим Кіпа, Віктор Косенко, Богдан Котюк, Олександр Левич, Леонід Мельник, Олександр Некрасов, Василь Овчаренко, Володимир Птушкін, Юдіф Рожавська, Анатолій Свечников, Михайло Степаненко, Володимир Стеценко, Сергій Яременко та інші.

Традицію етюдів-картин Сергія Рахманінова продовжили Анатолій Коломієць, Олександр Жук, Віталій Сечкін, Микола Сильванський, Андрій Штогаренко.

Жанр етюд є досить цікавою та актуальною темою сучасних досліджень. Вивченням різних аспектів поетики етюд, а також його трактуванням та еволюціонуванням займаються безліч науковців. Узагальнюючи відомості про етюд, можна зробити висновок, що даний жанр, що пройшов довгий шлях еволюції, має унікальні якості, які сприяють розвитку виконавської техніки музиканта, а також є відображенням всіх процесів в музичному житті. Це жанр, який тісно стояв з реформаторськими перетвореннями у галузі піанізму, та був носієм не лише вдосконаленням технічних навичок піаніста, а й в подальшому став основою концертної фортепіанної культури.

### **Висновки до Розділу 1**

Етюд — поняття, яке широко використовується в різних сферах художньої та інтелектуальної практики, на відміну від інших музичних жанрів.

Етюд широко використовується в соціологічній науці для викладу попередніх результатів дослідницької роботи. Ймовірно, що форму етюд можна застосовувати не тільки в роботі кваліфікованих спеціалістів, але і у випадку їх підготовки як вправу для розвитку майстерності соціолога. Така характеристика проводить аналогію з музичним мистецтвом.

Особливий зв'язок можна відмітити і з шахами. Крім явної візуальної схожості, шахи та гра на фортепіано спонукають сконцентрованість та відпрацювання автоматизму, розвивають просторове мислення і пам'ять.

Театральне мистецтво (так само як і музичне) використовує етюд для всебічного розвитку творчих здібностей актора у всіх їх проявах і являється ідеальним навчально-методичним засобом.

Образотворче ж мистецтво трактує етюд як ескіз, початковий нарис, який стає початковою основою подальшого повноцінного полотна. Цю характеристику можна помітити і в музичному етюді.

Термін в усіх сферах пов'язаний з тренуванням, удосконаленням, відпрацюванням певних навичок в певній сфері, що зближує його з вправами. Крім цього за етюдом у всіх сферах застосування які були розглянуті в магістерській роботі закріпилося значення імпровізаційності, відточення вправності до подальшого розвитку майстерності. Розглянувши поняття «етюд» виникають асоціації з терміном «майстерність», яка в більш вузькому сенсі визначається як мистецтво, досконале уміння у якій справі або ж в певній галузі діяльності. Це комплекс знань та вмінь, які доведені до високого рівня їх володінням, що дозволяють використовувати їх в своїй діяльності.

Майстерність же розглядається як опанування людиною відібраними кращими зразками, еталонами та таким рівнем володіння конкретною діяльністю, спілкуванням, професійною поведінкою, які забезпечують високі показники в певному занятті чи професії.

Етюд є одним з найцікавіших жанрів європейського музичного мистецтва, і мабуть чи не один з найбільш еволюційних жанрів мініатюри, що пройшов довгий та якісний шлях трансформування від невеликих творів рівня вправ до видатних художніх концертних зразків.

Як і будь-який музичний жанр, етюд пройшов шлях еволюції і ввібрав в себе кращі риси не лише стилю конкретного композитора в творчості якого розвивався, а і особливості кожної епохи. Маючи такий довгий етап поширення стало логічним, що жанру були притаманні різноманітні трансформації та модифікації. Беручи початок від своїх найстарших попередників — клавірних сонат Д. Скарлатті, проходячи етап інструктивного тлумачення в якості вправи з методичними цілями для відпрацювання технічних прийомів та формул в творчості К. Черні, М. Клементі. Особлива заслуга в удосконаленні жанру належить Фредеріку Шопену, який своєю творчістю підняв на рівень найвищого мистецтва, розкриваючи не тільки потенціал його технічних прийомів, але і художню цінність. Після чого етюди стали виконувати роль грандіозних композицій для концертних залів. Незамінний внесок і таких відомих композиторів, як Ф. Ліста («Юнацькі етюди», «Етюди вищої

виконавської майстерності»), Р. Шумана («Симфонічні етюдів»), М. Мійо («П'ять етюдів для фортепіано з оркестром»), Й. Брамса («П'ять етюдів»), К. Сен-Санса («Шість етюдів»), С. Рахманінова («Етюдів-картини»), О. Глазунова («Три етюдів»), О. Стравінського («Чотири етюдів»), С. Прокоф'єва («Чотири етюдів»).

Свій внесок в етюдний жанр внесли і українські композитори, які зуміли втілити в етюдах європейські принципи на основі власного національного мистецтва.

## РОЗДІЛ 2

### Особливості жанру фортепіанного етюдів в творчості українських композиторів

#### 2.1. Історичні процеси в українському музичному просторі кінця XIX — першої половини XX століття

Процес формування культури та музичного мистецтва на Україні відбувався з перепонами, так як на початку XIX століття Україна була частиною Російської імперії. Право на вищу освіту мали лише представники вищого світу. В цей час особливо гостро, як ніколи раніше, на соціум та особистість впливали соціальні, політичні та військові події. З початку століття в усьому світі відбуваються економічні і політичні кризи, що, зрештою, призводить до Першої світової війни (1914-1918) та соціальних революцій. У результаті політичних і соціальних потрясінь відбувається зміна ціннісних орієнтирів і кардинально трансформується культурно-мистецький розвиток.

Саме межею XIX-XX ст. відокремлюється й початок нового етапу в розвитку українського музичного мистецтва. Він характеризується зміцненням композиторської школи, опануванням вітчизняними митцями європейською стилістикою та розвитком інструментальних жанрів і появою фортепіанних творів, художня значущість яких піднесла на новий щабель українську музичну культуру. Концентрованість і новизна зазначених процесів і художніх тенденцій у фортепіанній музиці малих форм цього періоду слугували підґрунтям для подальшого розвитку в творчості українських композиторів, починаючи з 60-х років XX ст [8].

З середини XIX століття Київ набуває звання центру музичного життя, та з'являється традиція проведення концертних сезонів із залученням виконавців-гастролерів, що справило великий вплив на виконавство та композиторство українських музикантів.

Практично всі українські піаністи-віртуози того часу не тільки виступали як виконавці, але й писали власні твори, поступово опановуючи жанри, форми та фактури фортепіанної музики. Про особливості початкового етапу становлення жанру етюда в творчості українських композиторів можна судити за окремими зразками. Перша з них полягала у вкрапленні деяких лістівських прийомів у загальну манеру салонно-віртуозного письма (етюд-фантазія «Щасливці» Алоїз Єдлички, етюд «Метелик» Ромуальда Зентарського); друга — в поєднанні технічних завдань з типізацією змісту в танці («Етюд-козак» ор. 101 Михайла Завадського, «Етюд на зразок польки» ор.3 Петра Сокальського). З часом виникає інтерес до художньо-інструктивного етюду («Етюди в арпеджіо» ор. 5 Володимира Пухальського).

Першими зразками українського мистецтва були звичайні фольклорні обробки пісенно-танцювального характеру, для яких характерним було широке використання фольклорних цитат в різних варіантах: повністю, фрагментарно, окремо мелодії або гармонічні звороти, характерні ритмічні формули.

Через ці умови початковий етап розвитку української фортепіанної мініатюри поділив музичні твори на два основних типи:

- 1) фольклорний, що виник на ґрунті побутового музикування та обробки народних пісень і танців;
- 2) п'єси, що створювалися на певних традиціях жанру мініатюри, що вже були напрацьовані у європейській музиці (вальс, мазурка, ноктюрн, романс, прелюдія тощо).

Слід відмітити, що поняття мініатюри в музичному мистецтві отримало своє поширення в XIX столітті, і крім названих п'єс вміщує в собі і жанр етюду, що пояснює М. Г. Рицарева<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> Рицарева Марина Григоріївна — російський та ізраїльський музикознавець, фахівець з історії російської музики. Доктор мистецтвознавства (1989).

Перша половина ХХ ст. стала переломним етапом для України, адже революційні події, громадянські й світові війни, ідеологічна боротьба з «дисидентами» і «ворогами народу» спричинили кризові явища в політичному, соціальному, економічному житті країни, що відобразилося на культурному житті та українській музиці. Усі політичні події та репресії вплинули на творчість, що втілювалося в боротьбі з інакомисленням і призвело до формалізму і дисидентства. Велика частина музичного спадку була знищена через те що не відповідала критеріям тогочасного правління.

Із втраченого музичного, у тому числі фортепіанного спадку не збереглася істотна частина творів саме першої третини ХХ ст. Усунення тоталітарного радянського режиму дало поштовх до відновлення та поширення творчості раніше заборонених чи несправедливо приховуваних митців, здійснити історичну оцінку їх музичної діяльності та встановити її місце не лише в українській, а й світовій культурі.

Цими митцями в Україні стали В. Барвінський, С. Борткевич, В. Задерацький (старший), Б. Кудрик, М. Рославець, Ф. Якименко та Б. Яновський, які залишили різноманітну та численну спадщину в жанрі фортепіанної мініатюри в першій третині ХХ ст.

Яскравою постаттю цього періоду є С. Борткевич, основна діяльність якого пройшла за кордоном, що вплинуло на творчу долю композитора. Велика кількість його творів була знищеною, інші ж довгий час були невідомими в Україні. Відродження творчості С. Борткевича дало поштовх до появи інтересу та дослідження спадщини митця.

## **2.2. Романтичні етюди Сергія Борткевича у виконавській традиції**

Досить тривалий час творчість видатного українського композитора, піаніста, педагога, «останнього романтика», Сергія Едуардовича Борткевича (1877-1952) була невідомою в Україні. Роки навчання та набуття першого музичного досвіду пройшли на Харківщині. Відродження доробку митця в 2002

році стало сенсацією, адже спадщина налічувала велику кількість симфонічної, оперної, балетної, камерно-інструментальної та фортепіанної музики. Усі драматичні та трагічні події Борткевича знайшли своє відображення у його творчості.

Життєвий та творчий шлях митця вивчені зовсім мало. Оглядовий характер мають відомості про митця, подані в праці В. Клина<sup>6</sup> [10]. Частково їх висвітлено у поодиноких статтях О. Лебедевої<sup>7</sup> [14] та публікаціях О. Чередниченко, яка свою кандидатську дисертацію «Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції»<sup>8</sup> [21] присвятила особливостям фортепіанного стилю композитора.

Складна доля Борткевича дала основу для поділу його творчого життя на три періоди. Перший — 1904-1914 — є етапом викладання С. Борткевичем в берлінській консерваторії. Ця доба охарактеризована подіями Першої світової війни, і будучи представником Російської імперії С. Борткевич був вимушений покинути Німеччину. В 1914 році він повертається до Харкова, починаючи другий період, який можна назвати як харківсько-кримський, оскільки перебування в Харкові наприкінці громадянської війни закінчилось для С. Борткевича ув'язненням, в результаті чого він опинився в Криму. 1920-1922 воєнні роки композитор проводить в Константинополі. Останній період життя

<sup>6</sup> Кли́н В. Л. Л. Ревуцький — композитор-піаніст. Київ: Наукова думка, 1972. 238 с.

<sup>7</sup> Лебедева О. Возвращение Борткевича // Зеркало недели / Междунар. обществ.-политич. еженед. № 52, 25-30 декабря 2004 г.

<sup>8</sup> Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції.: автореферат дис. канд. мист.: спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв. Харків, 2008. 20 с.

та творчості митця — з 1922 до 1952 року — пройшов у Відні. Скрутне життя та хвороби цих років підірвали здоров'я композитора.

Творчість композитора-емігранта довгий час приховувалась і лише в ХХ-ХХІ столітті відбувається «відкриття» його музики. Навчання у таких педагогів, як Ілля Слатін, Альберт Бенш, Карл ван Арек та Альфред Райзенауер вплинули на піанізм та жанрове коло композиторських інтересів.

Фортепіанна музика є основною в творчості композитора, а жанр фортепіанної мініатюри, особливо етюд став творчою лабораторією композитора та провідним жанром. Як композитор-романтик, Борткевич розвивав жанр романтичного етюд, особливостями якого є яскрава експресія, підвищена емоційність та вираження почуттів, змістовні художні образи. Такі композиції характеризуються поєднанням віртуозних рис із образною глибиною, масштабністю форми та іншими ознаками романтичного стилю, завдяки чому етюд отримує ознаки п'єси або поетичної замальовки.

Малі форми фортепіанної музики Борткевича займають центральне місце в його творчій спадщині. Свої мініатюри композитор групує в опуси при цьому не наслідуючи практиці створення циклу із двадцяти чотирьох п'єс у всіх тональностях за аналогією з Й. С. Бахом, Ф. Шопеном, О. Скребінім. Різні жанри, пов'язані з фортепіанною мініатюрою, складають основну частину творчого спадку композитора.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Ним написано понад тридцять опусів, що включають в себе п'єси малої форми: Чотири п'єси ор. 3, «Замальовки Криму» ор. 8, Чотири п'єси ор. 10, «Ліричні роздуми» ор. 11, Три п'єси ор. 12, Шість прелюдій ор. 13, «З мого дитинства» ор. 14, Десять етюдів ор. 15, «Скарги і розради» ор. 17, «Маленький мандрівник» ор. 21, Три п'єси ор. 24, Три вальсу ор. 27, Дванадцять етюдів ор. 29, «За казками Андерсена» ор. 30, Десять прелюдій ор. 33, «Роман» ор. 35, «Дитинство» ор. 39, Сім прелюдій ор. 40, Елегія ор. 46, «На 3/4» ор. 48, Дві п'єси ор. 49, «Маріонетки» ор. 54, «Нова лірика» ор. 59,

Віртуозний стиль етюд композитор втілює в своїх двох опусах — ор. 15 і ор. 29. Етюд Борткевич трактує як характеристичну п'єсу або поетичну замальовку з використанням різноманітної палітри технічних прийомів.

Два окремі етюди поміщені в цикл Чотири п'єси ор.10 (балада, мазурка, етюд, етюд), що доводить нам про те, що для композитора жанр етюд є не просто технічним інструктивним матеріалом, а це самостійні яскраві концертні п'єси. Балада є зразком поетичної сторінки творчості Борткевича, цей душевний ліричний характер досягається чуткою педалізацією та інтонуванням, виразні зміни гармоній і вміння їх підкреслити, не менш важливо вміння володіти манерою співучої гри та *cantabile*. Середній розділ п'єси розгорнутий та динамічний, схвильованість досягається зміною темпу, введенням дрібних тривалостей, альтерованих звуків. В Мазурці як і в інших танцювальних мініатюрах велике значення має володіння темпом рубато, тонке використання гнучкого, достатньо вільного темпо-ритмічного профілю.

Третя п'єса циклу — Етюд, має назву *Fontaine lumineuse* (з фр. — сяючий фонтан), легкий повітряний характер досягається прозорою фактурою, мелодичний рух чергується визхідними та низхідними пассажами, що зображує всплески води фонтану. Етюд примикає до творчості імпресіоністів, з їх живописним зображенням миттєвих ледь вловимих об'єктів, етюд позбавлений будь-якого прояву напруженості або драматизму, який буде розвиватися в циклах етюдів подальших опусів.

Наступний етюд представляє в собі складність узгодження рук між собою у випадку неспівпадання фраз в темпі *Vivace*, в той час як фразування в правій руці здійснюється «двійками» (ломаними октавами з заповненням в середині), а ліва рука оспівує гармонію акордовимим звуками. Цикл є маловиконуваним, розрахований для студентів-піаністів середньої та старшої ланки, і концертуючих виконавців. Твори циклу вимагають володіння багатьма

---

Фантастичні пьєси ор. 61, Три мазурки ор. 64, Чотири п'єси ор. 65, Шість прелюдій ор. 66, «Пригоди Тома Сойєра» ор. 68, «Жіночі ескізи» ор.70.

виразними засобами виконання — часом, колоритом, «співом на роялі» і подібне. Романтичний стиль Борткевича вимагає легкості та невимушеності виконання створюючи ілюзію імпровізації.

У Десяти етюдах ор. 15, присвячених Альфреду Райзенауеру, виокремлено чотири групи.

Першу групу складають лірико-поетичні замальовки; спільними ознаками яких є простота фактурного викладення, ноктюрновий тип супроводу, перевага динаміки «р», фігураційний рух, швидкий темп.

Друга група концентрує траурно-драматичну образність, насичену мелодико-гармонічними і фактурно-ритмічними барвами. Етюдам цієї групи притаманні повільний темп, пунктирний ритм, акордова фактура, масштабні кульмінаційні зони, динаміка «sf» і «ff».

Третя група зображує ліричну сферу, втілюючи скерцозну образність. Окремо виділяється останній етюд, який грає роль фіналу всього циклу: яскравість крупної техніки, загальний настрій музики — *Presto f*irioso, переважання гучної динаміки, численні «sf» акценти, поєднання нонлегатного і зв'язного звуковедення, синкопи презентують концертний стиль, зображуючи звуками блискучого віртуоза, знаменитого Альфреда Райзенауера. Водночас навісний шалений характер відсилає до мефістофельських мотивів Ліста. Драматургія циклу побудована на шопенівській моделі, чергуючи віртуозні номери (1, 3, 5, 7, 9, 10) з стриманими ліричними замальовками (2, 4, 6, 8).

Етюд №1 (F-dur) *Allegro commo*do e con anima за своєю технічною формулою нагадує етюд ор. 25 №1 Ф. Шопена (розкладені гармонічні фігурації). Етюд має життєрадісний та піднесений характер. Цікава поліритмія правої і лівої рук - дуолей і тріолей. Мелодичний малюнок правої руки вимагає гарного ротаційного руху, а також правильного розподілу відпочинку та напруження руки, що необхідно при грі в швидкому темпі, адже потребує великої виносливості. Цей етюд більш компактний за своїми розмірами, що дає можливість в педагогічній діяльності використовувати його як плавний перехід до знайомства з етюдами Шопена.

Етюд №2 (es-moll) — траурна хода (Andante sostenuto e funebre). Тональність es-moll в романтичній традиції пов'язана зі скорботною семантикою. Права рука представлена у вигляді двохголосся, верхній голос якої мелодія та акордовий супровід. Мелодія не широка за діапазоном і досить проста, але вимагає пластичного якісного legato. Тремоло та дрібні тривалості додають тривоги. Прямий попередник цієї п'єси - Етюд оп. 10 №6 Шопена, хоч там відсутні траурні ознаки. Подальший розвиток таке трактування жанру знайшло відображення в написаному пізніше етюд-картині Рахманінова оп.39 №7 — найбільш відомому етюдів такого типу.

Етюд №3 (C-dur) з технічної точки зору — один з найскладніших в циклі. Часте використання подвійних нот (секунд, терцій, кварт, квінт, секст і септем) і розмір 5/4 вимагають від виконавця великої гнучкості піаністичного апарату. Використання чергування третього та малорухомого четвертого пальця становитиме складність, тому потребуватиме відпрацювання в спокійному темпі.

Етюд №4 (A-dur) — етюд в стриманому темпі, характер якого сформульовано в авторському позначенні: *Andantino poco moto con morbidezza* (не поспішаючи з рухом і м'якістю). Головне завдання для піаніста автор задає з перших нот: *ppp e molto egualmente le sette crome-* «рівність семи восьмих нот» (розмір етюдів 7/8). Своєрідним є закінчення етюдів: три альтерованих субдомінантових акорда (IV # 6\5, II 4\3 з пониженою квінтою, IV # 4\3 з пониженою терцією) звучать як питання, яке залишається без відповіді. Ліва рука повинна бути глибокою та протяжною, а права рука створювати нерозривний звуковий фон.

Етюд №5 (As-dur) *Vivace* ставить перед виконавцем технічні завдання, подібні до Етюдів оп. 10 №2 Шопена. Але, на відміну від нього, Борткевич ускладнює фактуру в обох руках. При цьому, незважаючи на перехід від інтервального до трьох-і чотирьохзвучного акордового викладу в правій руці, автор зберігає мелодичний малюнок у верхньому голосі акордів.

Етюд №6 (gis-moll) може служити зразком фортепіанного стилю Борткевича. Тут можна відзначити типові для композитора гармонічні побудови і мелодичне звучання (альтеровані субдомінанти, «журливі» інтонації, хроматизми, затримання), фактуру (акордова хода супроводу), особливий підхід до кульмінації (динамізація шляхом обтяження фактури), способи розвитку музичного матеріалу і формоутворення (варіативність, модуляційні ходи, обрамлення). Все це широко представлено в багатьох творах Борткевича, особливо в драматичних п'єсах подібно №3 і №7 з «Скарг та утіх» оп. 17. Цей етюд написано в варіаційній формі; його темп — *Sostenuto*. У напруженому декламаційному вступі характерні не тільки інтонації основної мелодійної лінії, а й виразні підголоски. М'які акорди акомпанементу супроводжують тему і заповнюють звучання довгих нот в ній. Подібний виклад можна відзначити в «Скарзі» оп. 17 №5 Борткевича, яка багато в чому перегукується з цим етюдом.

У етюді оп. 15 №7 (Cis dur) *Vivacissimo e brioso* загальний характер витримується від початку до кінця завдяки єдиній фактурі, заснованій на розробці однієї мелодико-ритмічної формули. Складність цієї п'єси полягає в частих скачках (особливо в лівій руці) в грі по чорних клавішах, обумовлений тональністю Cis-dur.

Етюд оп. 15 №8 (Des-dur) *Lamentoso con gran espressione* — відома свого часу п'єса композитора. З цим твором пов'язана наступна історія: «Мої 10 етюдів оп. 15 для фортепіано, — писав композитор, — вийшли друком у видавництві Д. Ратера відразу ж після знайомства з моїм нинішнім дорогим другом, голландським піаністом Гуго ван Даленом. Коли ван Дален після тривалої відсутності повернувся в Берлін, він познайомив мене зі своєю чарівною дружиною і запевняв, що своїм щастям у шлюбі він зобов'язаний мені. Я, звичайно, був в недорозумінні. І тоді він розповів, що мій концертний етюд №8 оп. 15 Des-dur настільки сподобався одній молодій голландці, що вона попросила представити її піаністу, щоб розпитати його про п'єсу і про композитора. Звідси і знайомство, і любов, і сватання, і весілля. Дивовижним є

те, що подібну історію мені розповів якось у Відні мій друг Ернст Хорик, який познайомився зі своєю дружиною таким же чином. Однак на цей раз саме він виступав в ролі зацікавившогося. З тих пір я називаю цей твір «Етюд-заручини», а самого себе вважаю «свахою» [27].

Такий інтерес сучасників небезпідставний: цей етюд дійсно виділяється серед ліричних мініатюр Борткевича. Особливу поетичність йому надає характер повільного вальсу (стриманий темп при метрі 12/8). Його матеріал типовий для Борткевича: музика насичена характерними затриманнями, «зітханнями», альтерованими субдомінантовими акордами, квартовими інтонаціями. Композитор нерідко використовував тональність Des-dur для творів проникливого романтичного характеру (досить згадати «Розрада» ор. 17 №4 чи другу частину Першого фортепіанного концерту). Розвиток музичного матеріалу відбувається в варіаційній формі з елементами сонатності — структурі, що ріднить етюд з концертами Борткевича (A — A1 — B — B1 — A3 — B3, де A, A1, B2, A3, B3 витримані в основній тональності, а B в E-dur). Серед безлічі записів виконання даного етюдуса особливо цікава інтерпретація Моріца Розенталя — учня Ліста і старшого сучасника Борткевича. Гра піаніста виділяється багатством фарб звучання рояля, вишуканістю смаку і благородним почуттям стилю. Розенталю композитор присвятив перший зошит «Скарг та розради» ор. 17. Як із кращих зразків стилю композитора, цей твір було обрано нами в концертній програмі до державного іспиту з фаху.

Відштовхуючись від того, що широка романтична фактура етюдуса як і в інших фортепіанних творах композитора є багатшаровою, з власного виконавського досвіду ми рекомендуємо виконавцям виявляти фактурні пласти і поєднувати основну мелодійну лінію з її відголосками та гармонічним супроводом.

Знайомлячись з нотним текстом звертаємо увагу на те, що автором досить детально та чітко виписані нюанси, штрихи, агогічні відмітки, педалізація, але все це не повинно накладати на виконання обмеженість та одноманітність. Ці ремарки слід трактувати як рекомендації, які будуть коригуватися в залежності

від інструменту на якому буде виконуватися твір, не менш важливо враховувати приміщення, де буде виконуватися етюд, з його акустичними особливостями. Крім вміння володіти співучою манерою гри на фортепіано та якісним legato при складній багат шаровій фактурі, яскравій та складній гармонічній мові етюд, дуже важливим є володіння чуткою педалізацією. У власній роботі над етюдом, окрім прямої та запізнюючої педалі ми користувалися такими педальними градаціями як напівпедаль, четверть педалі, легке підмінювання педалі, що вимагає від виконавця гарного слухового контролю та слухового досвіду.

Етюд №9 (fis-moll) в порівнянні з попереднім досить компактний. Обмежившись одним видом дрібної техніки, композитор створює витончений поетичний образ. З цим етюдом подібний за типом викладу початок «Фантазії-експромту» Шопена. Завдяки прихованій поліфонії, що породжує самостійну мелодійну лінію, п'єса набуває наспівного характеру звучання незважаючи на швидкий темп (*Allegro di molto*).

Останній етюд №10 (e-moll) служить яскравим завершенням всього опусу і відразу відносить нас вже до творчості Ліста, а не Шопена. Етюд витриманий в одному характері (невеликий ліричний відступ виникає лише ненадовго в середньому розділі); це — віртуозна, яскраво характеристична п'єса з неklasичною гармонією, дисонуючими співзвуччями в дусі етюдів «Дике полювання» і «Мазепа» Ліста (авторська ремарка *Presto furioso*). Слід зазначити, що на відміну від більшості етюдів даного опусу, які закінчуються в аспекті «рр» чи «ррр» (за винятком етюдів №3, №7), останній акорд фінального етюд звучить на «sfff», як «точка», підсумовуюча цикл.

Дванадцять етюдів ор. 29 є програмними п'єсами і представляють серію портретних образів. Більшість етюдів лаконічні, компактні, монообразні, моностилестичні. Цикл має симетричну композицію, початок та кінець якої втілюють три жіночі узагальнені образи і три літературні герої. Між іншими п'єсами встановлюється зв'язок на змістовному рівні: за принципом парного

контрасту або варіації на образ. Крім того, можна виділити декілька мікроциклів.

За стилістикою та емоційною тональністю етюдів утворюють сюїтну послідовність, що включає споглядальну лірику, ігрову скерцозність, драматичну експресивність. Борткевич демонструє винахідливість та оригінальність у підході до усталених фактурно-ритмічних і стилістичних комплексів. Наприклад, «Філософ» (№4) вирішений у стилі бахівської чотирьохголосної фуґи, яка поступово «модулює» в етюдний простір із використанням подвійних нот, широких стрибків в партіях обох рук, ускладнених фразуальною синкопованою лігатурою, тремоло, акордами.

«Поет» (№5), написаний для лівої руки, вирізняється спокійним темпом, співучістю мелодичної лінії з виразними затриманнями, прихованими в багатошаровій фактурі. Наслідуючи скрябінську традицію, композитор задіює дуже широкий регістровий діапазон, вільне переміщення з басового в скрипковий ключ, розподіл мелодичного рельєфу, середнього шару фактури і баса, виділення партії правої руки за допомогою ритму, лігування, акцентів. Численні стильові алюзії у Дванадцяти етюдах ор. 29 створюють другий план дії, зображуючи музичні портрети Баха, Шопена, Шумана, Скрябіна, Листа, Прокоф'єва поза цитатним матеріалом [22, 198-222].

Якщо ор. 15 продовжує лінію романтичного етюдів Шопена і Листа, то ор. 29 — задуманий більш оригінально. Борткевич дає йому назву «Нові етюди (ілюстровані)»: «*Études Nouvelles (illustrées)*» (1924), та присвячені другові композитора, піаністу і пропагандисту, «вірному апостолу»<sup>10</sup> Гуго ван Далену. Підзаголовок збірки породжує асоціації з «Етюдами-картинами» С.

<sup>10</sup> Kalkman W., Trapman K. Sergei Bortkiewicz (1877 –1952). Beschouwingen over zijn vriendschap met de Nederlandse pianisten Hugo van Dalen en Helene Mulholland en zijn betekenis voor de pianomuziek/ WauterKalkman, KlaasTrapman // Pianobulletin (European Piano Teachers Association EPTE), 2002 №2. P. 3. 39. с. 37.

Рахманінова. Однак всі етюди ор. 29, на відміну від рахманіновських циклів, мають програмні заголовки. Можна припустити, що задум циклу Борткевича схожий з програмою «Карнавалу» Шумана — «портретною галереєю» учасників маскараду. На це вказують назви етюдів: «Блондинка», «Руда», «Брюнетка», «Філософ», «Поет», «Герой», «Таємничий незнайомиць», «Жонглер», «Закохані в місячному світлі», «Дон Кіхот», «Гамлет», «Фальстаф». Опус складається з двох зошитів, кожна з яких включає в себе шість етюдів.

Етюд «Блондинка» Allegro (G-dur) — шопенівський тип (протягом всієї п'єси зберігається єдність фактури). «Мереживний» малюнок мелодії вимагає від піаніста гладкості і рівності звучання. Фактура в партіях правої і лівої руки підкорена технічним і художнім задачам.

Етюд «Руда» Allegretto (E-dur), як і попередній, витриманий в одній фактурі. Оригінальний та своєрідний химерний характер, подібний шуманівській «Естреллі» з «Карнавалу», втілений в скачках на широкі інтервали в верхньому голосі партії правої руки. Можна назвати його продовженням першого етюдів.

Етюд «Брюнетка» Appassionato (Cis-moll) — драматична п'єса романсового жанру, написана в двохчастинній репризній формі, де після короткого середнього розділу реприза звучить ще більш пристрасно. Цьому сприяють широкий охват регістрів в акомпанементі, який обмежує хвилеподібний малюнок, і звучання теми в низькому регістрі.

Етюд «Філософ» (cis-moll) — етюд в темпі Andante і в нетиповій для етюдів формі чотириголосного фугато. Його прототип — п'єса «Вчений» з циклу «Силуети» ор. 23 для двох фортепіано Аренського, також написана в цій формі. Прийом фугато зустрічається досить рідко в творах Борткевича («Хаос» ор. 8 №3, «Російська рапсодія»), але звернення до нього в п'єсі з такою назвою якнайкраще передає заявлений образ. Крайні розділи п'єси досить малі в порівнянні з розробковою частиною, де проявляються риси саме етюдності (прискорення за рахунок появи більш дрібних тривалостей, подвійні ноти,

широкі скачки). В кінці етюд після кількох проведень похмурої теми фугато звучить просвітлений хорал, і п'єса закінчується в однойменному мажорі.

Етюд «Поет» *Andante* (Fis-dur) — етюд для лівої руки. Меланхолічний характер основної мелодії посилений стриманим темпом (*Andante*). Невелика віртуозна середина нагадує про «етюдні» завдання.

Віртуозний етюд «Герой» (Es-dur) завершує перший зошит циклу. Всі технічні завдання підпорядковані втіленню образу (авторська вказівка *Con forza e fierezza*): потужні акорди, якими викладена мелодія, і гуркіт шістнадцятими в лівій руці малюють портрет романтичного доблесного персонажа.

Етюд «Таємничий незнайомець» *Vivace* (g-moll) — колоритна п'єса в токкатном русі, заснована на прийомі *martellato*. Таємничий характер етюда досягається завдяки нестійким акордам, в тому числі збільшеними співзвуччями, які межують з октавами в швидкому темпі і викладені в репетиційній техніці.

В етюді «Жонглер» *Vivace* (D-dur) «злітають» ломані октавні «падаючі» низхідні акорди, що майже відкрито малюють образ жонглюючого артиста.

Етюд «Закохані в місячному світлі» *Moderato* (E-dur) — етюд на тремоло, як зазначає в нотах сам композитор (хоча прийом тремоло використовується тільки у вступному розділі і в самому кінці твору). Назва викликає асоціації з п'єсою «Місячне сяйво» Дебюссі, а й у самого Борткевича є п'єса зі схожою назвою в ор. 4. Колорит етюд дійсно резонує з прийомами імпресіоністів; характерним є його початок — ланцюжок низхідних збільшених нонакордів із затриманням до квінтового тону. Тремоло створює відчуття хиткості, місячного мерехтіння. Цей етюд найбільш розгорнутий в усьому циклі, і готує появу нового яскравого персонажа.

Етюд «Дон Кіхот» *Vivace* (C-dur) — етюд шопенівського типу. Цікавим є часте використання Борткевичем напружених нестійких гармоній (в основному ланцюзі еліптичних збільшених співзвуч), нехарактерних для нього.

Етюд «Гамлет» (es-moll) — стримана (Sostenuto) мініатюра в дусі лістівських програмних п'єс. Написана в тричастинній формі з контрастною поетичною серединою (Es-dur), швидше за все втілює образ Офелії.

Етюд «Фальстаф» (D-dur) — комічний портрет шекспірівського персонажа. Гротескний характер йому надають незграбні «крокуючі» тритони в басу, на тлі яких в правій руці звучить цілотонова гама і низхідні хроматизми. Образ підкреслений постійною зміною тривалості (чергування дрібних з більшими — від тридцятьдругих до половинних). Ця лаконічна і жива п'єса слугує яскравим завершенням циклу.

Отже, жанр романтичного етюда, що посідає основне місце в творчості С. Борткевича, відображає найрізноманітніші прояви життя, людські переживання та інтимні почуття, яскраві живописні образи й картини природи, портретні замальовки. Все це розкривається через композиторське ставлення до традицій жанру та вільний вибір образів і стилістичних прийомів за допомогою яких відбувається їх втілення. Розглянуті фортепіанні опуси С. Борткевича, що сформувалися під впливом європейської романтичної традиції та українського фольклорного мистецтва є справжньою вершиною романтичного концертного стилю, що поєднує ефектність стилю *brillianto al fresco* з натхненною образністю, грою в алюзії, ностальгією за втраченими ідеалами, іронічним ставленням до типізованих формул.

Найпершим виконавцем музики (насамперед фортепіанних творів) та популяризатором творчості С. Борткевича став сам композитор. Твори Борткевича в ХХ столітті в українському виконавстві були маловідомими, але на заході мали великий успіх. Наступні виконання пов'язані з іменами Моріса Розенталя, Пауля Вітгенштайна і Гуго ван Далена.

Говорячи про виконання етюдів С. Борткевича, є свідчення про те, що багато піаністів на ряду з великими творами часто зверталися і до мініатюр композитора. Так, одним із перших до популяризації його музики долучився професор Віденської консерваторії П. де Конне. Серед виконань етюдів можна

відзначити виконання етюда «La Blonde» ор. 29 № 1 3 травня 1933 року<sup>11</sup> [27] та 12 березня 1935 року у прямому ефірі<sup>12</sup> [32].

Австрійським піаністом Отто Шульгоф 15 грудня 1913 року було виконано етюд ор. 15 № 8<sup>13</sup> [41]. Найвідомішим з усіх артистів, що в цей час зверталися до творчості С. Борткевича, був австрійський віртуоз та львів'янин за походженням Моріс Розенталь. У газетах 1919 року «Neues Wiener Journal», «Neue Freie Presse» та «Berliner Tageblatt» зазначено, що він грав саме Етюд ор. 15 № 8<sup>14</sup> [31]. Цей етюд, крім великих фортепіанних творів виконувала російська піаністка Марія Нойшеллер 30 квітня 1926 року<sup>15</sup> [33].

Значну популярність етюд композитора отримали у 1920-ті роки. У 1923 році до них зверталася Евелін Гейне<sup>16</sup> [34]. 30 квітня 1924 року 1, 6, 8 етюд ор.

<sup>11</sup> Berlin // Radio Wien. 1933. 28 April. S. 48–49. Radio Wien. Mittwoch, den 3. Mai // Neues Wiener Journal. 1933. 02 Mai. S. 10.

<sup>12</sup> Dienstag // Radio Wien. 1935. 08 März. S. 22. Radio Wien. Dienstag den 12. März. 20.30 Uhr: Klaviervorträge // Neues Wiener Journal. 1935. 11 März. S. 8.

<sup>13</sup> Otto Schulhof // Neue Freie Presse, Wien. 1913. 05 Dezember. S. 14.

<sup>14</sup> Das Programm des am 5. November // Neue Freie Presse. 1919. 26 Oktober. S. 16. Konzernachrichten. Moritz Rosenthal // Neues Wiener Journal. 1919. 22 Oktober. S. 10. Schmidt L. Aus den Konzerten // Berliner Tageblatt. 1919. 09 Dezember. S. 2. Tagesneuigkeiten. Konzerte // Neues Wiener Journal. 1919. 18 November. S. 18

<sup>15</sup> Konzernachrichten. Maria Neuscheller // Neues Wiener Journal. 1928. 22 April. S. 30. Solistenkonzerte // Reichspost. 1928. 09 Mai. 9.

<sup>16</sup> Kunst en Letteren. Boeatan's Feest // Het Vaderland. Outendblad. 1923. 19 Januari. P. 3. Nederland. Boeatan's Feest // Algemeen Indisch Dagblad. 1923. 01 Maart. B. 10.

15 грав піаніст Гуго Вермеєр<sup>17</sup> [42]. 28 січня 1925 року під час гастролів у Європі два етюдиграла піаністка Марта Байрд<sup>18</sup> [35].

Більш широку популярність музика С. Борткевича отримала у Південній Америці. Однією з найбільш відданих популяризаторів творів митця у Бразилії була піаністка Анна Кароліна. 18 червня 1932 року виконано сім етюдів з ор. 29 і дві прелюдії з ор. 13<sup>19</sup> [30] та 31 липня - чотири вибрані етюдиграла з ор. 15 і ор. 29 та прелюдія ор. 33 № 7<sup>20</sup> [29]. Наступного року з творів С. Борткевича піаністка грала виключно етюдиграла: 26 березня вона виконала перший, п'ятий, восьмий та десятий номери з ор. 15, а також «La Blonde» та «Le héros» з ор. 29<sup>21</sup> [37], а 28 вересня – п'ять вибраних етюдів з різних опусів<sup>22</sup> [26]. У 1947 році під час виступу 3 липня піаністка грала два етюдиграла – ор. 15 № 5 та ор. 29 № 10 «Don Quichotte»<sup>23</sup> [38].

<sup>17</sup> Radionieuws. Programma voor heden // De Maasbode. Ochtendblad. 1924. 30 April. Twee Bladen.

<sup>18</sup> Kunst en Letteren. Jacques van Lier te Londen // Het Vaderland. Avondblad B. 1925. 29 Januari. P. 2. Jacques van Lier // Algemeen Handelsblad. 1925. 04 Februari. B. 10.

<sup>19</sup> Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina // Correio da Manhã. 1932. 21 de Junho. P. 6. Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina de Souza e Silva // Correio da Manhã. 1932. 15 de Junho. P. 11. Noticiario Elegante // Revista da Semana. 1932. 18 de Junho.

<sup>20</sup> Centro Artistico Musical // Jornal do Brasil. 1932, 28 de Julho. P. 12.

<sup>21</sup> Música. Centro Artistico Musical // Diario de Noticias. 1933. 26 de Março. P. 7.

<sup>22</sup> Anna Carolina // A Gazeta. 1933. 26 de Setembro. P. 6.

<sup>23</sup> Música. Concerto da Pianista Ana Carolina // Gazeta de Noticias. 1947. 29 de Junho. P. 6.

У 1940-х роках Південна Америка стає епіцентром виконання фортепіанної музики С. Борткевича. Саме етюд стають здебільшого основою виконавського репертуару композитора. 23 листопада 1941 року Лучі Рамос да Коста грав етюд «Le héros» оп. 29 № 6<sup>24</sup> [3]. У подальші роки до етюдів С. Борткевича також звертались Іара Коутіньо Камарінья, Гідарнес Відал до Коульто, Гельєт де Абрю, Дея де Соуза Ногуйейра та Неуса Фонсека<sup>25</sup> [36]. До того ж, Етюд «Le héros» оп. 29 № 6 у 1948 році грали Вільям Урсо та Мабі Лопес Гонзалез<sup>26</sup> [40].

В Україні знайомство з музикою С. Борткевича та її широка пропаганда розпочалось на початку ХХІ століття. Завдяки співпраці піаніста Миколи Сука та головного диригента симфонічного оркестру «Філармонія» Миколи Сукача у травні 2000 року в Колонному залі імені М. Лисенка Національної філармонії України прозвучав Перший фортепіанний концерт оп. 16 у виконанні київської піаністки Вікторії Єрмольєвої<sup>27</sup> [18, 7]. В подальшому за твердженням М. Сукача, симфонічним оркестром було виконано усі знайдені на той час симфонічні твори С. Борткевича. Серед них дві симфонії, три фортепіанні,

<sup>24</sup> Música. Homenagem a Barroso Neto // Diario de Noticias. 1941. 23 de Novembro. P. 12.

<sup>25</sup> Música. Associação dos Servidores Civis do Brasil // Diario de Noticias, 1944. 09 de Novembro. P. 9. Música. Deia de Sousa Nogueira // Diario de Noticias. 1943. 24 de Outubro. P. 10. Música. Escola Nacional de Musica // Correio da Manhã. 1947. 30 de Novembro. P. Música. Recital da pianista Neusa Fonseca // Correio da Manhã. 1947. 16 de Abril. P. 11. Recital is Given by Mildenhauers // Spokane Chronicle Monday. 1946. 01 April. P. 20.

<sup>26</sup> Música. Mabi Gonzalez, Maria J. Canellas // Diario de Noticias. 1948. 16 de Dezembro. P. 2. Música. Programas musicais // Correio da Manhã. 1948. 12 de Novembro. P. 13.

<sup>27</sup> Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 135 с.

скрипковий і віолончельний концерти та Російська рапсодія для фортепіано з оркестром<sup>28</sup> [18, 110]. Партитури цих і багатьох інших творів диригент отримав завдяки співпраці з Б. Тадані, В. Калкманом, М. Хенбурі-Балланом, які відшукали їх у європейських та американських архівах, а пізніше – з А. Ключко та Т. Якубовим. Навесні 2017 року в Києві пройшов Міжнародний музичний проект «Борткевич в Україні» – масштабна творча акція, з нагоди 140-річчя від дня народження митця. Авторами та реалізаторами ідеї стали Є. Левкулич та Т. Якубов. У межах музичного заходу з 20 по 24 березня відбулись п'ять концертів, програма яких яскраво висвітлила багатогранність творчої спадщини С. Борткевича. У проекті прийняли участь відомі зарубіжні піаністи Альфонсо Сольдано та Надежда Влаєва, а також поважні українські митці Павло Гінтов, Золтан Алмаші, Артем Полуденний, Ігор Андрієвський та Ігор Пучков. Крім цього у концертах взяли участь аспіранти та студенти НМАУ ім. П. Чайковського.

### **2.3. Жанр етюдів-картин у творчості Анатолія Коломійця та Андрія Штогаренка**

Подальше продовження традиції концертного етюдів здійснив Анатолій Коломієць, перейнявши досвід світових та українських композиторів. Митець збагатив цей жанр зразком особливого різновиду — етюда-картини.

Особистість Анатолія Коломійця є малодослідженим явищем як з точки зору музикознавства так і в виконавській області. Тому звернення до творчості композитора є досить актуальним, особливо в час широкої пропаганди українського мистецтва. На сьогодні існує порівняно небагато матеріалів, щодо особистості й творчого спадку А. Коломійця, а саме книга Лідії Яківни

28

Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 135 с.

Івахненко<sup>29</sup> [7] та публікація Грицюк О. Ю., Кречко Н. М., Якобенчук Н. О.<sup>30</sup> [3]. Спогади композитора можна знайти в нотатках Анатолія Панасовича<sup>31</sup>, в яких поміщені записи зауважень та порад його вчителя Л. Ревуцького про музику, композиторів, творчий процес, а також важливі методичні рекомендації.

Анатолій Панасович Коломієць — талановитий український композитор, педагог, професор, заслужений діяч мистецтв України, учень відомого композитора Л. Ревуцького. Різноманітна та активна творча діяльність А. Коломійця — громадська, суспільна, композиторська, наукова, педагогічна — пройшла в Київській консерваторії, якій він присвятив понад п'ятдесят п'ять років.

Творча та педагогічна діяльність А. Коломійця є досить цікавим та особливим явищем, але на жаль, мало розглянута в наукових дослідженнях. Тому на сьогодні існує проблема часткового виявлення та розкриття особистості А. Коломійця, зокрема як композитора, педагога, музичного редактора. Існує досить мало опублікованих досліджень щодо життєвого та особливо творчого шляху композитора.

Батько композитора, який мав гарний слух та грав на скрипці став першим вчителем нотної грамоти та фортепіано. Композитор отримав гарну професійну музичну освіту в Полтавському музичному технікумі (спеціальність фортепіано, крім цього вивчаючи акомпанемент, камерний ансамбль, а також

<sup>29</sup> Лідія Яківна Івахненко — український мистецтвознавець, журналіст, музичний педагог. Автор книги «Анатолій Коломієць: Творчий портрет». Київ: Музична Україна, 2002. 96с.

<sup>30</sup> Грицюк О. Ю. Дослідницька та педагогічна діяльність А. Коломійця / О. Ю. Грицюк, Н. М. Кречко, Н. О. Якобенчук // Молодий вчений: наук. журн., листопад 2017. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2017. № 11 (51). С. 536–539.

<sup>31</sup> А. П. Коломієць «Пам'ятні записки. Розмови з вчителем».

теорію музики та гармонію), потім в Київській державній консерваторії імені П. І. Чайковського (композиторський факультет класу професора Л. М. Ревуцького).

У період Великої Вітчизняної Війни Л. Ревуцький очолив кафедру композиції, теорії та історії музики в Ташкентській консерваторії, куди і відправився Коломієць. В цей період серед фортепіанних творів композитора особливо виділяються Соната d-moll op. 1, два узбецькі танці (D-dur, e-moll. Op. 7, 1943), а також велика кількість патріотичних пісень у супроводі фортепіано.

Закінчивши навчання в Ташкентській консерваторії, починає працювати в Київському музичному училищі, та продовжує вчитися, удосконалюючи свої навички та розширюючи кругозір та ерудицію. Стає кандидатом мистецтвознавства (дисертація «Важливі додаткові епізоди у новій редакції опери «Тарас Бульба» М. В. Лисенка», 1956). А з 1971 року стає професором кафедри композиції Київської консерваторії. Заняття Анатолія Панасовича викликали у студентів велику зацікавленість та шану. У своїй педагогічній діяльності великого значення надавав вихованню високих художньо-естетичних смаків, любові до рідної країни та її культурної і музичної спадщини, прищеплював інтерес до народної творчості.

Серед заслуг композитора те, що він чи не найпершим в Україні започаткував музичний жанр фортепіанної транскрипції — фантазія на теми опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, вокальні твори Л. Ревуцького. Комолійцем здійснено великий внесок у справу музичного редагування творів українських композиторів — М. Вериківського, Г. Верьовки, В. Косенка, М. Лисенка, К. Стеценка. Започаткував написання творів великої форми для сольного концертного виконання на бандурі. У співавторстві з Л. Ревуцьким та Г. Майбородою здійснив редакцію Концерту для фортепіано із симфонічним оркестром В. Косенка (1967).

Крім педагогічної та композиторської діяльності, Коломієць розкривається і як піаніст, виконуючи твори М. Лисенка, С. Рахманінова, Ф. Шопена, Ф. Шуберта та ін.

Композитор протягом всього свого життя працює переважно в сфері вокально-хорової музики, але не менш яскравими зразками є камерно-інструментальні твори для фортепіано. Крім творів студентських років («Соната» (1941), «Два узбецькі танці» (1943)) — це «Українська танцювальна сюїта» (1948), «Шість етюдів-картин» (1961), «Педагогічні п'єси для фортепіано» (для 1, 2, 5, 6, 7 класів ДМШ, 1967), «Українська соната для скрипки і фортепіано» (1992) та ін. Ці твори відрізняються високим професіоналізмом, яскравою національною колоритністю та народністю. Характерними рисами його творів є художня довершеність, філігранна витонченість музичного мовлення та одночасна простота, точність і доступність образу.

Розквіт радянської фортепіанної музики на рубежі XIX-XX століть ознаменований появою етюдів А. К. Лядова, А. С. Аренського, С. М. Ляпунова, С. В. Рахманінова («Етюди-картини» ор. 33, 39) і О. М. Скребіна. Етюди К. Дебюссі, О. Мессіана, К. Шимановського, І. Ф. Стравінського, С. С. Прокоф'єва демонструють новий підхід до виконання та технічних можливостей фортепіано. У XIX столітті створюються етюди різного виконавського складу: «5 етюдів для фортепіано з оркестром» Мійо (1920), «4 етюди для оркестру» Стравінського (1929), «Симфонічні етюди для оркестру» Хенце (1955), «6 етюдів для струнних інструментів і органу» Б. А. Чайковського (1977) та інші. Зрозумілий і традиційний жанр етюдів і в російській і в українській фортепіанній музиці трансформується, стаючи справжніми, дорогоцінними художніми творами.

В російській музиці, прикладом такої трансформації жанру стали «Етюди-картини» Сергія Рахманінова. Сам композитор дав таку назву своїм двом циклам етюдів ор. 33 (1911) та ор. 39 (1917) підкреслюючи їх образний і емоційний лад, цілком оповитий духом і чарівністю російської природи. Втім, можна говорити про те, що ця назва в великій мірі умовна, так само, як і назви інших чудових фортепіанних п'єс Рахманінова — музичних моментів і прелюдій; іноді здається, що ці назви можна вільно змінювати місцями.

Цикл «Шість етюдів-картин» А. Коломійця можна повною мірою співставити з циклами С. Рахманінова. Цикл складається з шести етюдів, які мають різні опуси. Композитор не дає програмної назви або текстового підзаголовку своїм творам які б характеризували їх зміст, обмежуючись лише вказуванням жанрової приналежності. Цикл поєднує в собі віртуозні піаністичні завдання з усвідомленим прагненням до барвистого «живописання в звуках» і конкретної характеристичності образів.

Етюд №1 Експромт *As-dur* op.2 відкриває цикл, розмір 6\8, фактурне викладення та неспішний темп *Andantino lusingando* має заколисуючий ніжний характер, а двотактовий вступ проводить паралель з піснями, для яких характерний фортепіанний вступ перед голосом. Середній розділ має більш розвинений схвильований характер за рахунок зміни тональності, темпу, партія лівої руки викладена шістнадцятими та нагадує бурлящі сплески, а викладення теми в правій руці відбувається акордами. Поступово накоплений характер заспокоюється і відходить в тишу.

Етюд № 2 Каприс *c-moll* op. 6 розпочинається завзятим акордовим трьохтактним вступом, і після такту пауз починається основна мелодія (*Vivo agitato*) до кінця зберігаючи свій ліричний, але схвильований характер. Етюд побудовано на діалогі тріольного елемента з арпеджованими та гамоподібними пасажами. Крім швидкого темпу, складність буде в появі поліритмії, слід до кінця зберегти та довести основну тему до логічного завершення.

Етюд №3 Гумореска *G-dur* op. 9 №1, це компактна п'єса, яка побудована на одному технічному елементі в швидкому темпі (*Allegro vivace*). Не лише візуально в нотах, а й в музиці можна вловити жести музиканта-гармоніста який рухає міхом свого інструменту. Цей етюд переносить нас в народні гуляння та танці своєю простотою та жартівливим характером, навіть сама назва п'єси вказує на українські народні витоки.

Етюд №4 Скерцо *a-moll* op. 9 №2 продовжує жартівливу тематику. Але сама музика і вибір італійського терміну для позначення жанру твору переносить вже до світської європейської музики. Після невеликого вступу

(Vivo) з'являється основна граціозна, танцювальна та легка мелодія (Allegretto, leggiero staccato) в розмірі 6/8. За своїм характером оспівування звуків зображує поклони та танець невеличкими кроками, що нагадує французький бальний танець менует. Вказівка *leggiero staccato* ще більше відкреслює образ плавності та галантності, а також вказує на клавесинну та клавірну традицію виконання жанру з початку свого становлення. Ці дві прості п'єси є центром циклу та передують двом заключним розвиненим етюдам.

Етюд №5 Пісня G-dur op. 12 №1 знову як і більшість етюдів композитора розпочинається невеликим драматичним вступом (Moderato maestoso). Форма тричастинна, перша (Allegro sostenuto) має стриманий характер, особливістю що становить і складність теми, є викладення мелодії яка вплетена в мелодичні фігурації при чому переходить між руками. Треба досягти того, щоб таке фактурне викладення не заважало плавному пісенному веденню фрази. Середній розділ невеликий за розмірами залишає слухача в цій же пісенній, мрійливій сфері, і віртуозним пасажем повертає в мелодію що була в першій частині. Двотактова кода завзятими акордами говорить про те, що це ще не кінець.

Етюд №6 Марш g-moll op. 12 №2. Тема починається відразу в партії правої руки в верхніх звуках акорду. Ліва рука викладена октавами і частіше всього вступає після паузи в слабку долю, тому вимагає ретельного проучування напрямку руху цих октав, щоб не гальмувати мелодію. В середньому розділі, ліва рука бере на себе функцію мелодії, а права рука виконує супровід октавами. Невеличкий унісонний октавний фрагмент підводить до репризи, у якій в зжатому вигляді з'являється перша та друга частина. Кода октавним унісоном затверджує основну тональність фінальним яскравим акордом.

Узагальнюючи, можна зробити висновок, що цикл є досить цікавим як з образної так і технічної сторони. Коломієць вдало поєднав красиві та витончені музичні теми з технічними завданнями. Слід зазначити, що дослідження фортепіанної творчості композитора дуже цінно, адже не зважаючи на те що

майже вся діяльність Анатолія Панасовича, як педагогічна так і композиторська пройшла на Україні виявилось досить складно знайти ноти етюдів.

Використовуючи інтернет ресурси нам вдалося знайти цей цикл на сайті російської електронної бібліотеки. Схожа ситуація є і з виконанням етюдів циклу. Є доступ до виконання лише першого етюдів циклу, пошук афіш з концертів також свідчить про те що Експромт є найбільш популярним та виконуваним.

Суттєві риси музики Коломійця — ідейна художня довершеність, особлива філігранна витонченість музичної мови і водночас простота, доступність викладення. Також варто віддати належне, що композитор є хранителем принципів, що склалися в творчості українських композиторів-класиків. Створення композитором циклу етюдів-картин є свідченням високої майстерності автора, а також прагнення збагатити музичний репертуар концертними зразками віртуозного жанру.

Творячи в умовах, коли всі навколо тяжіють до новизни композиторської техніки, до пошуку нових засобів музичної виразності, А. Коломієць залишається вірним традиціям і твердо тримається тих музичних «устой», які були провідними у становленні української музики кінця ХІХ – першої половини ХХ століть [3].

Творчість композитора Анатолія Опанасовича Коломійця (1918-1997) належить до визначних явищ української радянської музики. Його діяльність — це зразок організованості та систематичності як в педагогічному процесі, так і в творчості. Музична спадщина нараховує близько 250 творів різних видів і жанрів, в яких творчі пошуки завершувалися новими знахідками. Митець, подібно своєму видатному вчителю Л. Ревуцькому, розвивав свою музичну діяльність у всіх напрямках та залишив свій слід в українському мистецтві.

Значним внеском у жанр концертного етюдів стали також «Етюдів-малюнки» А. Штогаренка, написані ним у 1974–1975 рр. і присвячені С. Рахманінову — родоначальнику цього жанру. Цикл вміщує в собі п'ять п'єс, в яких широко використовуються ладово-інтонаційні елементи українського

народного мелосу, який пронизує весь цикл та дає змогу розглядати їх як єдиний комплекс з цілеспрямованою лінією драматургічного розвитку з кульмінацією в центрі — третьому етюдів. Подібно циклам етюдів С. Рахманінова, в «Етюдах-малюнках» А. Штогаренка прослуховуються риси подібності з попередніми творами автора, а саме «Образами» та «Поемами».

Андрій Якович Штогаренко — український радянський композитор, педагог, музично-громадський діяч. Народний артист СРСР з 1972 року. Герой Соціалістичної Праці з 1982 року. Лауреат двох Сталінських премій другого ступеня в 1946 і 1952 роках. Творчу спадщину Андрія Штогаренко складають численні симфонії, хорові твори, пісні, музика до драматичних вистав, загалом понад 100 творів, основою ж творчості композитора є жанри симфонічної та вокальної музики, що неозброєним оком проявляється в інструментальних творах митця.

З дитинства займався музикою, в складі ансамблю народних інструментів, у шкільні роки відвідував музичні класи Катеринославського училища (1912–1915 роки, клас З. Разловської). З 1912 року розпочалося професійне навчання Штогаренка, спочатку в Катеринославському музичному училищі (нині Дніпропетровська консерваторія імені М. Глінки) по класу фортепіано. У 1930 році вступив до Харківської консерваторії (нині Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського), яку закінчив в 1936 році. З 1943 року працював в Київській консерваторії, був ректором в 1954-1968 роках, з 1968 по 1989 рік завідувачем кафедри композиції консерваторії (з 1960 — професор).

Перші твори композитора написані в 1931 року; до закінчення вишу було вже створено кілька хорових і вокально-симфонічних творів.

У роки війни, як і С. Борткевич, Штогаренко разом з більшістю українських діячів мистецтва був евакуйований до Алма-Ати та Ашхабада. Перебуваючи там митець не припиняв своєї активної громадської діяльності. У ці роки переважно хорова пісня стає центральним жанром його творчості.

Розгорнута педагогічна діяльність Штогаренка виховала велику кількість учнів, що стали відомими музикантами: А. Винокур, К. Віленський, В. Загорцев, А. Костін, Є. Мілка, В. Подвала, І. Поклад, М. Степаненко, В. Філіпенко, Ю. Шамо та інші.

У творчості Штогаренко підіймав вагомі громадянські теми, насамперед Великої вітчизняної війни Радянського Союзу 1941—1945 та величі людини у боротьбі за ствердження високих ідеалів (симфонія-кантата «Україна моя» на слова А. Малишка (1942-43), симфонія № 3 «Київська» (1971-72), кантата-здвиця «Переможцям слава!» (1943, разом з Д. Клебановим, слова О. Новицького). Композиторський стиль Штогаренка вирізнявся високим професіоналізмом, прекрасним володінням засобами оркестрового письма, емоційною переконливістю образів [11].

Крім того, основними рисами його творчості являються блискучий мелодизм, монументальність, стрункість форм. Спадщина А. Я. Штогаренка охоплює широкий діапазон образів: від ліричних та героїко-епічних до жанрово-побутових з опорою на різноманітні джерела українського фольклору.

Етюд-картини» («Етюд-малюнки») А. Штогаренка (1974-1975) є ще одним яскравим зразком етюдної циклічної композиції в українській музиці другої половини ХХ ст. Відтворення традицій великого композитора виявляється в яскравій образності творів та їх музичній мові при одночасній відсутності програмних позначень.

Образно-сміслові якості циклу та їх піаністичне втілення також демонструє зв'язок з токкатним стилем Етюдів ор. 2 С. Прокоф'єва, що простежується в Етюдах № 1, 5. Перший з них тяжіє до домінування нонлегатного принципу, поєднаного з різким акцентуванням. Останній Етюд, що також має ознаки маршу, відрізняється енергійним характером, викликаючи в пам'яті як маршеві теми С. Прокоф'єва, так і аналогічний енергійно-дійовий тематизм окремих творів С. Рахманінова, зокрема, прелюдії g-moll. Інші образно-інтонаційні характеристики мають Етюди № 2 та 4. Написані в повільному темпі, вони відрізняються споглядальністю, схильністю до

домінування виразної ролі колористично-фонічної гармонії (кластери), що виявляють темброве багатство фортепіано [4].

Етюд об'єднує відсутність ключових знаків, але при цьому неможливо встановити їх тональність. Можна говорити, що крім творів С. Прокоф'єва та С. Рахманінова, цикл увібрав в себе вплив і Прелюдій К. Дебюсі.

Етюд №1 — це розгорнута віртуозна п'єса в швидкому темпі та запальному характері. Музика повністю підтверджує жанр етюд-картини своїми звуко-зображальними та різнохарактерними елементами. Незважаючи на відсутність ключових знаків важко встановити тональність, з первих же тактів з'являються випадкові альтеровані звуки. Динамічні фактурні (арпеджовані пассажі, репетиції, акорди, ломані акорди) контрасти додають драматизму. В середньому розділі (*Meno mosso, cantando*) відбувається невелике заспокоєння, за рахунок зміщення регістру та уповільнення темпу, з'являється нова таємнича тема на фоні остинато в правій руці невелика за своїми масштабами. Потім на мотиві цієї теми відбувається її проведення в акордовому варіанті в правій руці на фоні баркарольного типу супроводу лівої. Поступово тема розвивається, набуває бурхливих рис і підводить до репризи з початковим характером. Кода починається з *subito* «р» і поступово піднімається акордами вгору та закінчується на «*sfff*».

Етюд №2 має контрастний характер, стриманий темп. Напочатку та в кінці фортепіанна партитура розділена на три пласти, де перший це низький акордовий кластер, другий пласт в середньому регістрі - це основна мелодія в акордовому викладені, треба досягнути максимальної плавної зміни акордів, і третій пласт це заколисуючий заплітаючий тріольний мотив. Етюд носить споглядальний характер, гармонія та ритмічна організація мають колористичну функцію. Три висхідні секвенційні ланки приводять до кульмінації, викладена акордами, які заповнюються низхідними унісонними пасажами. Завершується етюд початковим тріольним мотивом і кластером.

Етюд №3 має лірико-драматичний характер. Ніжна меланхолійна початкова тема розгортається до драматичної середини. В етюді використано

техніку перехресчування рук, на фоні трелей ліва рука проводить мелодію в вигляді інтервалів. Узгодження вертикалей між правою та лівою рукою слід відпрацьовувати в повільному темпі, доцільним буде періодичне програвання в даному варіанті, щоб попередити загравання та «замилування». Мелодика середнього розділу нагадує західно-українську музику — насичена перекличками між різними інструментальними групами та має танцювальний характер. Після кульмінації звучить початкова мелодія та акордові виклики з середнього розділу завершують етюд.

Етюд №4 розпочинається вступом, який налаштовує на таємничий характер. Основна тема виростає з вступу, викладення мелодії відбувається в лівій руці, темп змінюється (*con moto e animato*), віртуозні низхідні пасажі приводять до репризи, яка закінчується дисонансом.

Етюд №5 втілює маршову природу, на яку вказує сам автор (*marziale, con energia*). Перший розділ має токатний характер, низький регістр, півтони, хроматизми надають цій темі зловіщого відтінку. Починається простою одноголосною поспівкою, яка розширюється в діапазоні, збільшується в динаміці та ущільнюється в фактурі. Ця кульмінація закінчується появою середнього розділу (*Animato*) — стриманий з просвітленим характером. Композитор використовує більше консонансні співзвуччя, вводить політну тему в високому регістрі правої руки. Закінчується етюд варійованою репризою.

Наявність невеликої кількості аматорських відео виконання етюдів на платформі YouTube свідчить про недостатній інтерес та не широку розповсюдженість даного пласта творчості композитора. Хоча етюди-картини А. Штогаренка є цікавими з виконавської точки, різнохарактерними, насичені різноманітною фактурою та технічними елементами (репетиції, акорди, арпеджіо, перекладення рук), при цьому досить компактні за розмірами, тому можуть стати підготовчою базою до знайомства з творчістю С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, О. Скрябіна.

## Висновки до Розділу 2

Українська фортепіанна музика — явище високохудожнє та особливе, її всебічний та активний розвиток припадає саме на ХХ ст. У цей період виділяються характерні жанри, стильові особливості, розвивається образна неповторність. Ціла когорта композиторів (Анатолій Коломієць, Віктор Косенко, Борис Лятошинський, Левко Ревуцький, Мирослав Скорик, Ігор Шамо, Андрій Штогаренко), опираючись на світові традиції, створюють неповторні зразки національної музичної класики. Практично всі українські піаністи та педагоги не тільки виступали як виконавці, але й писали власні твори, поступово знайомлячись та опановуючи жанри, форми та фактури фортепіанної музики. Спираючись на досвід західноєвропейської традиції, українські композитори створюють свою музику, близьку за темпераментом, тематизмом та образами до українського фольклорного мистецтва.

Характерним для вітчизняних композиторів стало звернення до жанру малих форм (елегія, ноктюрн, поема, прелюдія, балада, легенда), в яких переважає ліричне начало, а також яскраво виявляється наспівність, зв'язок з фольклором.

Особливим стало звернення українських композиторів до жанру фортепіанного етюдю. Передусім слід назвати етюдю В. Косенка ор. 8 та ор.19, які стали високим стрибком в українській фортепіанній музиці. Використовуючи романтичну техніку, митець підпорядковує її створенню поетичних образів, наповнених ліричними роздумами та героїчним пафосом. Одним із суттєвих нововведень В. Косенка стала розробка концертного художнього етюдю в старовинних західноєвропейських формах (11 етюдів у формі старовинних танців ор. 19).

Сергієм Борткевичем створено надзвичайно велику кількість фортепіанних творів різного масштабу, жанру, форми. Цикли етюдів ор. 15 і ор. 28 С. Борткевича стали якісним зразком цього жанру. Спираючись на досвід та

музичну мову Ф. Шопена, Ф. Ліста, композитор зумів не лише продовжити їхню традицію, а й привнести свої риси. Твори композитора виконувалися на великій сцені, а зниження інтересу до творчості пов'язане з втратою великої кількості нот. В Україні відкриття творчості композитора-емігранта відбувається починаючи з ХХ століття.

Анатолій Коломієць є носієм традицій, та органічно проявляє себе в різних напрямках діяльності. Зберігаючи принципи, що склалися в творчості українських композиторів-класиків та перейнявши традиції світового музичного мистецтва, композитор залишається вірним національним традиціям. Цикл «Шість етюдів-картин» є маловідомим, але прекрасним зразком майстерності композитора.

Основу творчості Андрія Штогаренка становлять великі інструментальні, симфонічні та вокально-симфонічні форми (шість симфоній, симфонічні сюїти, поеми, концерти, кантати). Звернення композитора до специфічного жанру «Етюди-картини» та присвята даного циклу свідчить про велику повагу до генія С. Рахманінова та наслідування його творчих здобутків, з збереженням власного стилю та українських народних рис.

Отже, український фортепіанний етюд ХІХ – ХХ ст. став значним внеском в історичному розвитку цього жанру. Його зразки у творчості С. Борткевича, А. Коломійця, А. Штогаренка та інших композиторів ілюструють не тільки стильові ознаки творчості певних композиторів, а й прилучення української фортепіанної музики до європейської культури та світової етюдної традиції. Цикли етюдів названих митців стали значним явищем в розвитку української фортепіанної музики та вказали на великий інтерес композиторів до збагачення жанру етюдів як музичної віртуозної концертної п'єси. На перше місце композитори висувають ідейний зміст, через призму якого розкриваються фактурні, темпові, динамічні та інші технічні складності.

## ВИСНОВКИ

1. У всіх видах мистецтва (крім, мабуть, шахів, які поки окремим видом мистецтва не рахуються) в середині XIX — початку XX століття відбувається практично синхронна зміна статусу етюду. Його побутування та всебічне використання у різноманітних галузях художньої та наукової діяльності людини характеризує етюд, як жанр який проходить свій шлях еволюції під впливом історичних, соціальних та культурних змін починаючи з переосмислення етюду у творчості та роботі окремої особистості, освоєнні жанру в певній країні до загального перетворення в широкому визначені різних епох.

2. З початку XIX століття, у зв'язку з розвитком віртуозно-виконавського мистецтва, етюди здебільшого мали технічну ціль. Збірки М. Клементі, К. Черні стали школою фортепіанного виконавства. Поступово в розвитку жанру намічається тенденція до поєднання технічних завдань з художніми. Епоха романтизму висунула появу програмного етюду у творчості Ф. Шопена та Ф. Ліста. Поступово етюд переосмислюється як п'єса, в якій технічна віртуозність та інструктивність підпорядковується самостійній художній ідеї, що вимагає від технічної сторони ще глибшої якості та довершеності. Фортепіанний етюд стає популярним та поширеним в цей час, і досягає свого розквіту пізніше у творчості О. Глазунова, Д. Мійо, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, К. Сен-Санса, О. Скребіна, О. Стравінського. Етюд в цьому процесі трансформується від чисто технічної вправи до творчого художнього зразку віртуозної концертної п'єси, не виключаючи їх взаємодії.

3. Фортепіанна творчість багатьох українських композиторів є підтвердженням якісного зростання української фортепіанної музики в нове художньо-самобутне явище, і етюд виявляється одним з головних жанрів, який пройшов якісну трансформацію. В етюдах крім звичної технічної сторони, знаходять відображення прикмети часу, народного життя, риси духовної національної культури.

4. Сергій Борткевич є одним з найяскравіших представників українського романтичного мистецтва у західній музичній культурі першої половини ХХ століття. Фортепіанна сторінка творчості композитора, і насамперед етюди стають творчою лабораторією митця. Особливостями етюдів композитора є широка змістовна образна палітра, яскрава експресія, яка вдало поєднується з віртуозними рисами надаючи романтичним творам ознаки концертної п'єси або поетичної замальовки.

Етюди Борткевича різноманітні за своєю стильовою та жанровою природою, тому виконавським завданням піаніста стає робота над найрізноманітнішими принципами та прийомами: манерою співучої гри, осмислення та виконання складної багатопланової фактури, володіння агогічними нюансами та тембровими відтінками, чуткою педалізацією.

З власного виконавського досвіду слід додати, що складна багатопланова фактура етюдів композитора становить складність для виконавців, усі ремарки стосовно динаміки, темпу та агогічних відтінків доречно сприймати як рекомендації, а не як догми. В своїй інтерпретації важливо спиратися на загальні принципи романтичного виконавського мистецтва та слуховий контроль, які будуть регуляторами користування педалізацією, агогікою, динамікою та тембровими звучаннями. Жанр романтичного етюдів посилає визначальне місце у спадщині С. Борткевича. Опираючись на цикли Ф. Шопена, Ф. Ліста, композитор поєднав у своїх етюдах найкращі риси, створивши якісні зразки концертної мініатюри.

5. Творчість композитора Анатолія Коломійця належить до визначних явищ української радянської музики. Композитор одним з найперших в Україні започаткував музичний жанр фортепіанної транскрипції — фантазія на теми опери «Тарас Бульба» М. Лисенка, вокальні твори Л. Ревуцького. Зробив великий внесок у справу музичного редагування творів українських композиторів — М. Вериківського, Г. Верьовки, В. Косенка, К. Стеценка.

Особливе значення в творчості Коломійця зайняли етюди-картини для фортепіано де композитор продовжував трансформацію жанру. У поєднанні

віртуозних піаністичних завдань з барвистим звукописом з'являються витончені музичні теми з яскравим національним колоритом. Етюди-картини А. Коломійця – пласт маловідомої музики, яка зобов'язана звучати на концертній естраді наряду з широко відомим циклом С. Рахманінова та збагачувати виконавський репертуар сучасних піаністів-виконавців.

Творча спадщина А. Штогаренка охоплює майже всі основні жанри, окрім опери. Композитор працював і в жанрі камерно-інструментальної музики кuartети, тріо, сонати, сюїти для окремих інструментів та фортепіанної музики. Головними рисами його стилю вважається яскравий мелодизм, монументальність та стрункність форми.

Маловідомим в українському виконавському мистецтві є цикл етюдів-картин митця, який вражає яскравою образністю та компактністю форми. Наслідуючи стиль К. Дебюссі, С. Прокоф'єва, С. Рахманінова, А. Штогаренко створює свій неповторний цикл етюдів-картин, в якому особливістю музичної мови стає залучення елементів оркестрового письма в проекції на фортепіано. Використання повного діапазону інструменту, різноманітність фактурних рішень, гра «тембрами» та дисонуючі гармонії поєднуються у композитора з ладово-інтонаційними красками українського народного мелосу.

Дослідження багатогранної спадщини українських композиторів є важливим для сучасної мистецтвознавчої думки. На сьогодні тема залишається не вичерпаною, що дає основу для майбутніх досліджень.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бордонюк В. И. Стилистика символизма в модификации фортепианних жанров прелюдии и этюда в XIX — начале XX столетий: дисс. канд. искусствоведения: специальность 17.00.03 — Музичне мистецтво / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2008. 164 с.
2. Григоренко С.В. Французський фортепіанний етюд: до історії становлення жанру // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. 2010. №1. С. 7-13.
3. Грицюк О. Ю. Дослідницька та педагогічна діяльність А. Коломійця / О. Ю. Грицюк, Н. М. Кречко, Н. О. Якобенчук // Молодий вчений: наук. журн., листопад 2017. Київ: Київський національний університет культури і мистецтв, 2017. № 11 (51). С. 536–539.
4. Гульцова Д. П. Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці XIX-XX століть // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал. Київ: ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. №2. С. 185-191.
5. Гульцова Д. П. Поетика фортепіанного етюду в європейській музиці XIX-XX століть: дис. канд. мистецтвознавства: спеціальність 17.00.03 — Музичне мистецтво / Міністерство культури України Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2018. 213 с.
6. Зотов А. Божественная литургия. Малый вход. Что такое тропарь и кондак? Трисвятое. Лекция 9. URL: <https://o-alexandr75.livejournal.com/24625.html> (дата звернення 15.10.2021).
7. Івахненко Л. Я. «Анатолій Коломієць: творчий портрет». Київ: Музична Україна, 2002. 96 с.
8. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини XX ст.: дис. канд. мистецтвознавства (доктора філософії): спец. 17.00.03 — Музичне

- мистецтво / Харківська державна академія культури міністерство культури та інформаційної політики України, Сумський державний педагогічний університет імені А. С. Макаренка міністерство освіти і культури України. Суми, 2020. 225 с.
9. Карпов А. Е., Чепыжный В. И. Шахматы: энциклопедический словарь / гл. ред. А. Е. Карпов. Москва: Советская энциклопедия, 1990. 621 с. URL: [ISBN 5-85270-005-3](#) (дата звернення 14.08.2021)
10. Клин В. Л. Л. Ревуцький — композитор-піаніст. Київ: Наукова думка, 1972. 238 с.
11. Кузик В. В. Штогаренко Андрій Якович [Електронний ресурс] // Енциклопедія історії України / Редкол.: В. А. Смолій та ін. НАН України. Інститут історії України. Київ: Наукова думка, 2013. Т. 10: Т-Я. 688 с. Режим доступу: [http://www.history.org.ua/?termin=Shtoharenko\\_A](http://www.history.org.ua/?termin=Shtoharenko_A). (дата звернення: 07.09.2021).
12. Кроха Е. С. Жанр этюда и его эволюция. (Клементи, Черни, Лист, Шопен, Дебюсси). URL <https://nsportal.ru/kultura/muzykalnoe-iskusstvo/library/2016/03/18/zhanr-etyuda-i-ego-evolyutsiya>.
13. Кушнірук О. П., Овчинникова А. П. Етюд // Енциклопедія Сучасної України: електронна версія / гол. редкол.: І. М. Дзюба, А. І. Жуковський, М. Г. Железняк та ін.; НАН України, НТШ. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2009. URL: [https://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=18078](https://esu.com.ua/search_articles.php?id=18078) (дата звернення: 02.12.2021).
14. Лебедева О. Возвращение Борткевича // Зеркало недели / Междунар. обществ.-политич. еженед. № 52, 2004 г.
15. Носова И. П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда) // Вестник Томского государственного университета. Серия 18: Искусство. Искусствоведение. 2007. № 303. С. 45.

16. Овсянникова Т. Ю. Этюд // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. Москва: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6: Хейнце – Ягушин. Стлб. 581–582.
17. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Серия 18.41 — Музыка. Музыковедение. 2010. № 120. С. 259-267.
18. Сукач М. Сергій Борткевич: партитура життя: худож.-док. мозаїка. Чернігів: Десна Поліграф, 2018. 135 с.
19. Тайманов И. «По белому и черному»: шахматы и фортепиано // Критика. Публицистика. Страницы истории. К XXX-летию кафедры музыкальной критики: Сборник статей / ред.-сост. А. Б. Шнитке, М. П. Мищенко. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская Государственная Консерватория (Академия) имени Н. А. Римского-Корсакова, 2006. С. 223-244.
20. Тюгашев Е. А. Социологические этюды / Методическая разработка. Новосибирск: НГУ, 1995. 16 с.
21. Чередниченко О. В. Фортепіанна творчість С. Борткевича в світлі класико-романтичної традиції.: автореферат дис. канд. мист.: спец. 17.00.03 — Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2008. 20 с.
22. [Чередниченко О. В.](#) Фортепианное творчество С.Борткевича в свете классико-романтической традиции: дис. канд. искусствоведения: спец. 17.00.03 — Музыкальное искусство / Харьковский государственный университет искусств им. И.П. Котляревского. Харьков, 2008. 297 с.
23. Этюд // Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Санкт-Петербург — Москва: Издание товарищества М. О. Вольфа, 1909. Т. IV: С – V. С. 1542.
24. Этюды Листа [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://soundtimes.ru/kamernaya-muzyka/udivitelnye-muzykalnye-proizvedeniya/etyudy-lista> (дата звернення: 13.05.2021).

- 25.Этюд // Театральная энциклопедия [гл. ред. П. А. Марков]. М.: Советская энциклопедия, 1967. Т. V. С. 1029.
26. Anna Carolina // A Gazeta. 1933. 26 de Setembro. P. 6.
27. Berlin // Radio Wien. 1933. 28 April. S. 48–49. Radio Wien. Mittwoch, den 3. Mai // Neues Wiener Journal. 1933. 02 Mai. S. 10.
28. Bortkiewicz, S. Erinnerungen / Sergei Bortkiewicz // Musik des Ostens. – Kassel, 1971. N. 6. S. 136–169.
29. Centro Artistico Musical // Jornal do Brasil. 1932, 28 de Julho. P. 12.
30. Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina // Correio da Manhã. 1932. 21 de Junho. P. 6. Correio Musical. Recital da pianista Anna Carolina de Souza e Silva // Correio da Manhã. 1932. 15 de Junho. P. 11. Noticiario Elegante // Revista da Semana. 1932. 18 de Junho.
31. Das Programm des am 5. November // Neue Freie Presse. 1919. 26 Oktober. S. 16. Konzertnachrichten. Moritz Rosenthal // Neues Wiener Journal. 1919. 22 Oktober. S. 10. Schmidt L. Aus den Konzerten // Berliner Tageblatt. 1919. 09 Dezember. S. 2. Tagesneuigkeiten. Konzerte // Neues Wiener Journal. 1919. 18 November. S. 18.
32. Dienstag // Radio Wien. 1935. 08 März. S. 22. Radio Wien. Dienstag den 12. März. 20.30 Uhr: Klaviervorträge // Neues Wiener Journal. 1935. 11 März. S. 8.
33. Konzertnachrichten. Maria Neuscheller // Neues Wiener Journal. 1928. 22 April. S. 30. Solistenkonzerte // Reichspost. 1928. 09 Mai. 9.
34. Kunst en Letteren. Boeatan's Feest // Het Vaderland. Outendblad. 1923. 19 Januari. P. 3. Nederland. Boeatan's Feest // Algemeen Indisch Dagblad. 1923. 01 Maart. B. 10.
35. Kunst en Letteren. Jacques van Lier te Londen // Het Vaderland. Avondblad B. 1925. 29 Januari. P. 2. Jacques van Lier // Algemeen Handelsblad. 1925. 04 Februari. B. 10.
36. Música. Associação dos Servidores Civis do Brasil // Diario de Noticias, 1944. 09 de Novembro. P. 9. Música. Deia de Sousa Nogueira // Diario de Noticias.

1943. 24 de Outubro. P. 10 .Música. Escola Nacional de Musica // Correio da Manhã. 1947. 30 de Novembro. P. Música. Recital da pianista Neusa Fonseca // Correio da Manhã. 1947. 16 de Abril. P. 11. Recital is Given by Mildenhauers // Spokane Chronicle Monday. 1946. 01 April. P. 20.
- 37.Música. Centro Artistico Musical // Diario de Noticias. 1933. 26 de Março. P. 7.
- 38.Música. Concerto da Pianista Ana Carolina // Gazeta de Noticias. 1947. 29 de Junho. P. 6.
- 39.Música. Homenagem a Barroso Neto // Diario de Noticias. 1941. 23 de Novembro. P. 12.
- 40.Música. Mabi Gonzalez, Maria J. Canellas // Diario de Noticias. 1948. 16 de
- 41.Dezembro. P. 2. Música. Programas musicais // Correio da Manhã. 1948. 12 de Novembro. P. 13.
- 42.Otto Schulhof // Neue Freie Presse, Wien. 1913. 05 Dezember. S. 14.
- 43.Radionieuws. Programma voor heden // De Maasbode. Ochtendblad. 1924. 30 April. Twee Bladen.

## ДОДАТКИ

### **Нотний матеріал на DVD-накопичувачі:**

1. С. Борткевич. Чотири п'єси ор. 10 (1909).
2. С. Борткевич. Десять етюдів ор. 15 (1911).
3. С. Борткевич. Дванадцять Нових етюдів ор. 29 (1924).
4. А. Коломієць. Шість етюдів-картин (1961).
5. А. Штогаренко. П'ять етюдів-картин (1974-1975).