

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ  
ОДЕСЬКА НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ  
ІМЕНІ А. В. НЕЖДАНОВОЇ**

**ГУЛЬЦОВА Діана Павлівна**

УДК 78.03/78.087.51+786.2

**ПОЕТИКА ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДУ В ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЦІ  
XIX – XX СТОЛІТЬ**

Спеціальність 17.00.03 – Музичне мистецтво

**Автореферат  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Одеса – 2018**

Дисертацією є кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

Роботу виконано на кафедрі теорії музики і композиції Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, доцент  
**Муравська Ольга Вікторівна,**  
Одеська національна музична академія  
імені А. В. Нежданової, професор кафедри  
теоретичної та прикладної культурології

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
**Козаренко Олександр Володимирович,**  
Львівський національний університет  
імені Івана Франка,  
кафедра музикознавства та хорового  
мистецтва (м. Львів)

кандидат мистецтвознавства, доцент  
**Власенко Ірина Миколаївна,**  
Криворізький національний університет,  
кафедра музикознавства, інструментальної  
та хореографічної підготовки

Захист відбудеться «21» листопада 2018 року о 12.00 годині на засіданні спеціалізованої вченої ради К 41.857.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня кандидата наук в Одеській національній музичній академії імені А. В. Нежданової, за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63, Малий зал.

З дисертацією можна ознайомитися у бібліотеці Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової за адресою: 65023, м. Одеса, вул. Новосельського, 63.

Автореферат розіслано «19» жовтня 2018 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради  
кандидат мистецтвознавства, доцент



**А. Д. Черноіваненко**

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність теми дослідження.** Фортепіанний етюд – один із затребуваних жанрів європейської музично-історичної традиції XIX-XX ст., еволюційні шляхи якого в зазначений період неодноразово виявляли його потенційний креатив. На відміну від інших музичних жанрів етюд є феноменом міжвидового функціонування, що єднає різні сфери художньої та інтелектуальної творчості. Разом з тим, історія фортепіанного етюду в усьому розмаїтті його проявів, затребуваного в творчо-виконавській практиці минулого і сучасності як жанру, що символізує сходження до Майстерності в її високому розумінні, поки не стала предметом фундаментального музикознавчого і виконавського аналізу, що й обумовлює актуальність теми представленої роботи.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Робота виконана на кафедрі теорії музики та композиції Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової і відповідає змісту Перспективного тематичного плану науково-дослідної роботи ОНМА ім. А. В. Нежданової на 2015-2020 рр., зокрема, темі № 10 – «Теорія жанру в музикознавстві та її методичні інтенції в сучасному науковому знанні».

**Мета роботи** – виявлення поетико-інтонаційної і жанрової специфіки фортепіанного етюду XIX-XX ст. в контексті стильових пошуків названого періоду, а також загальної еволюції жанру.

### **Завдання дослідження:**

- дослідження типології етюду в гуманітарній, художній та інтелектуальній діяльності;
- узагальнення відомостей про генезу етюду та еволюційні шляхи його розвитку в музичному мистецтві;
- виявлення значущості типології етюду в XIX ст. в контексті романтичного тлумачення феноменів «віртуозності» і «трансцендентності» та концепції «універсального фортепіано»;
- дослідження особливостей поетики фортепіанного етюду у французькій музично-історичній традиції XIX – XX ст.
- узагальнення шляхів історичного розвитку етюду в російській і українській музиці XIX ст. і в епоху модерну.

**Об'єкт роботи** – етюд в європейській музичній і культурно-історичній традиції.

**Предмет роботи** – жанрова специфіка фортепіанного етюду в європейській музиці Нового часу.

**Матеріалами роботи** послужили етюди Ф. Ліста, Ш. Алькана, Е. Прюдана, К. Сен-Санса, К. Дебюссі, О. Мессіана; С. Ляпунова, О. Скрябіна, С. Рахманінова, В. Ребікова, О. Черепніна, С. Прокоф'єва, В. Косенка, Б. Лятошинського, А. Штогаренка та ін.

**Методологічну базу роботи** становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого

від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для даної роботи виявилися також наступні підходи: аналітико-музикознавчий; жанрово-стильовий; міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших областей пізнання – філософії, мистецтвознавства, культурології та ін.; історико-культурологічний, що дозволяє виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-сміслової і стильової специфіки фортепіанного етюдю як важливої складової європейського інструменталізму ХІХ–ХХ ст.

**Теоретичну базу дисертації склали:**

- дослідження етапів розвитку та жанрово-стильової еволюції фортепіанного мистецтва ХІХ–ХХ ст. (О. Алексєєв, К. Зенкін, Є. Зінгер, Н. Кашкадамова, А. Малінковська, О. Сокол);

- роботи, що узагальнюють типологічні якості фортепіанного етюдю та історико-еволюційні шляхи його розвитку (С. Айзенштадт, В. Бордонюк, Б. Бородін, Ф. Бузоні, А. Генкін, А. Жиліна, Н. Леонтєва, І. Носова, Т. Овсяннікова, І. Портная, Н. Терентєва, Д. Яворський);

- дослідження, що висвітлюють специфіку буття етюдю в інших сферах художньої та інтелектуальної діяльності (С. Євтих, Д. Жуков, М. Зелепукін, Г. Землякова, В. Кацнельсон, Є. Копилова, І. Судакова, І. Тайманов, Є. Тюгашев);

- праці, присвячені дослідженню феноменів трансцендентності та віртуозності в культурі романтизму (І. Кант, Б. Бородін, П. Гайденко, М. Гоголашвілі, С. Жаров, М. Ільєнко, І. Лаврухіна, Н. Усенко, Н. Черненко);

- музикознавчі дослідження, присвячені специфіці фортепіанного етюдю у французькій культурі (О. Алексєєв, Д. Андросова, Р. Бучукурі, І. Власенко, С. Григоренко, Є. Зінгер, О. Мессіан, Я. Мільштейн, Т. Цареградська, А. Eddie, R. Levental, R. Smith); у музично-історичній традиції російського модерну (І. Сорокіна, М. Арановський, Б. Асаф'єв, В. Дельсон, Д. Благой, В. Брянцева, Л. Гаккель, Т. Левая, О. Онєгіна, Н. Рубан, І. Сухомлінов, Д. Андросова); в українській музиці ХІХ–ХХ ст. (Ю. Вахраньов, О. Козаренко, В. Клин, О. Олійник, О. Рижова)

**Наукова новизна** роботи визначена результатами, отриманими в процесі вирішення означених вище завдань:

*вперше:*

- систематизовані дані наукової літератури щодо генези та історичних шляхів розвитку жанру етюдю в європейській музично-історичній традиції;

- виявлено типологічні ознаки даного жанру і його аналогів в інших видах художньої та інтелектуальної діяльності;

- узагальнені історико-стилістичні стимули формування «класики» етюдю в європейській музиці ХІХ ст. в руслі духовно-естетичних позицій романтизму і специфіки тлумачення в ньому феноменів «віртуозності» і «трансцендентного»;

- вперше в мистецтвознавчий обіг введено матеріали-узагальнення щодо жанрово-стильової специфіки фортепіанних етюдів Ш. Алькана, Е. Прюдана, О. Черепніна, В. Ребікова та ін.;

*Подальший розвиток отримали:*

- дослідження жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюдів в творчості Ф. Ліста та його сучасників;
- узагальнення духовно-змістовних і жанрово-інтонаційних аспектів етюдів К. Дебюссі і О. Скрябіна в руслі ідей модерна та «поліклавірності»;
- виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюдів в російській і українській музиці кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.;
- систематизація матеріалів щодо поетики та виконавської специфіки «Чотирьох ритмічних етюдів» О. Мессіана.

**Теоретичне значення отриманих результатів.** Теоретичне значення роботи полягає в розширенні та поглибленні уявлень щодо поетики фортепіанного етюдів в творчо-виконавській практиці ХІХ–ХХ ст. Робота істотно розширює існуючу джерелознавчу базу для подальших досліджень в даній царині, зокрема, в можливості дослідження жанрової моделі фортепіанного етюдів в творчості інших авторів.

**Практичне значення дослідження** визначено його спрямованістю на потреби виконавської і теоретико-педагогічної діяльності сучасного піаніста, а також історичного музикознавства. Його матеріали можуть бути використані в курсах «Історії зарубіжної музичної культури», «Історії музичного театру», «Історії фортепіанного виконавства» тощо.

**Апробація результатів дисертації.** Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри теорії музики та композиції, теоретичної та прикладної культурології ОНМА імені А. В. Нежданової. Основні ідеї та положення дисертації були викладені на одинадцяти всеукраїнських і міжнародних конференціях, серед яких: Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність» (30 квітня – 1 травня Одеса 2015); ХІІ Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття (1-3 грудня Одеса 2015); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (25-26 квітня Одеса 2016); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво і культура: Захід – Схід. До 20-річчя національної академії мистецтв України» (5-7 грудня Одеса 2016 р.); ХІV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та наука на початку третього тисячоліття» (Одеса, 9-10 грудня 2016 р.); Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків ХДАК, 29 березня 2017 р.); Міжнародна науково-творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 24-25 квітня 2017 р.); ХV Всеукраїнська молодіжна науково-творча конференція «Дні науки» (Одеса, 27-29 квітня, 2017); Міжнародна науково-творча конференція «Музичне мистецтво та культура: Захід – Схід» (21-22 листопада, Одеса, 2017 р.); ІІ Всеукраїнська науково-практична конференція «Герменевтика в науках про дух» (Харків ХДАК, 15-16 березня 2018 р.); Міжнародна науково-

творча конференція «Трансформація музичної освіти і культури: традиція та сучасність» (Одеса, 19-20 квітня, 2018 р.).

**Публікації.** Основні положення і висновки дисертації викладені в п'яти одноосібних статтях, чотири з яких опубліковані в провідних спеціалізованих виданнях, затверджених МОН України, одна – в спеціалізованому періодичному науковому виданні, включеному до міжнародної наукометричної бази.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку використаних джерел (347 позицій) та додатку. Загальний обсяг дисертації – 213 сторінок, з яких 170 основного тексту.

## **ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДИСЕРТАЦІЇ**

У **Вступі** обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено об'єкт, предмет, мету, завдання, методи дослідження, наукову новизну, теоретичне і практичне значення отриманих результатів, подано відомості про апробацію результатів дослідження, кількість публікацій, структуру та обсяг дисертації.

**РОЗДІЛ 1 «ЕТЮД ЯК ФЕНОМЕН МУЗИЧНОЇ ТА ІНТЕЛЕКТУАЛЬНО-ХУДОЖНЬОЇ ДІЯЛЬНОСТІ»** складається з двох підрозділів, присвячених розгляду типологічних ознак етюду, що є феноменом, який єднає різні сфери художньої та інтелектуальної творчості, в тому числі і музичної.

**Підрозділ 1.1. «Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності»** присвячений систематизації матеріалів щодо функціонування етюду в різних сферах творчої діяльності. Дослідження етимологічно-сміслових показників слова «етюд» дозволяє виявити його загальний зміст в різних видах творчої та інтелектуальної діяльності людини, тобто його «пролітичне значення», яке визначається на рівні навчальної, дослідницької допоміжної роботи, орієнтованої в кінцевому підсумку на набуття Майстерності. У різноманітних сферах творчої діяльності (живопис, театр, шахи, соціологія тощо) етюд найчастіше виконує роль «поштовху-дії» в осмисленні натури, теми, жанру, ролі, соціальної проблематики, твору і асоціюється не тільки з «входженням»-освоєнням певних типологічних моделей і художніх принципів їх функціонування, але й з засобами їх «технічної інтерпретації».

**Підрозділ 1.2. «Генеза і еволюція етюду в європейській музичній культурі Нового часу»** узагальнює типологічні ознаки власне музичного етюду у єдності з історичними шляхами його розвитку (див. праці Б. Бородіна, А. Генкіна, І. Носової, Т. Овсяннікової, І. Портної, Д. Яворського та ін.). Семантика музичного етюду на різних стадіях його існування є співвідносною не тільки з удосконаленням виконавських навичок, а й з творчою діяльністю і її духовно-стильовою складовою. Маючи точки дотику з різними типологіями (exercises, caprices, lessons, прелюдія, транскрипція тощо), етюд у всій різноманітності його проявів фактично демонстрував

здатність «освоєння» різних жанрових моделей і супутніх їм музично-виразних типологічних якостей, символізуючи тим самим шлях до творчовиконавської Досконалості в її високому розумінні.

Огляд історичних шляхів розвитку жанру етюд, особливо, в його романтичній іпостасі, невіддільний від феноменів «віртуоза» і «віртуозності», що набуває в позначену епоху особливого значення. При цьому під першим маємо на увазі творчу особистість, артиста, який досконало опанував техніку свого мистецтва, зокрема музичного (творчовиконавського). Відповідно, віртуозність розглядається як вища міра Майстерності, співвідносна з поняттям «талант», «професіоналізм», а також з естетичними категоріями «досконалості» і «гармонії».

Відзначено, що формування даних феноменів та їх смислових якостей пов'язане не тільки з епохою романтизму і його культурою, але має більш давнє «коріння», що сходять ще до античної культури, яка породила його базові етимологічні значення. Різноманітні мовні форми термінів «віртуоз», «віртуозність» що апелюють до смислових якостей понять «артист», «видатний майстер», так чи інакше сходять до «virtus» – «чеснота, сила, мужність, доблесть, талант», похідного в свою чергу від «vir» – «чоловік», «мужня людина», «боєць, воїн, солдат» тощо.

Позначені якості віртуозності у романтичному і, одночасно, у всеісторичному її тлумаченні найбільш повно концентрує в собі саме типологія етюд, що об'єднує висоту риторико-виразного задуму з майстерністю його виконавської інтерпретації, що в кінцевому підсумку породжує «відчуття дива» і відповідне сприйняття віртуоза як «транслятора духовності» або трансцендера. Феномен трансцендентного, що є одним з визначальних в духовно-естетичній позиції романтизму, орієнтований як на семантичну сутність музики, так і на принципи її інтерпретації, що передбачають високий рівень творчої та техніко-виконавської Майстерності. Певною мірою з даним поняттям є співвідносною і типологія етюд як універсального жанру, структурно-смисловий бік якого має ознаки полісемії. Нагадуємо, що в музичній практиці ХІХ-ХХ ст. термін «трансцендентний» був співвідносним саме з етюдом.

У **Висновках до Розділу 1** підведено підсумок щодо узагальнення сутності етюд як феномену музичної та інтелектуально-художньої діяльності. Представлений огляд генези і основних етапів еволюції етюд в європейській музично-історичній традиції дозволяє зробити висновок про те, що даний жанр має унікальні якості, що сприяли розвитку не тільки виконавської, а й композиторської техніки, а також оволодінню жанрово-стильовими «моделями» різних епох та їх репрезентантів. Йдеться про здатність входження і відтворення в рамках фортепіанного етюд (в реальних масштабах або в мініатюрі) інших жанрових типологій і пов'язаних з ними засобів вираження. Найвищим етапом розвитку цього жанру (в тому числі в його «трансцендентній» іпостасі) є епоха романтизму, в межах якої

універсалізму романтичного генія-віртуоза був супутнім інструментальний універсалізм його епохи, зосереджений в фортепіано.

**РОЗДІЛ 2 «ФОРТЕПІАННИЙ ЕТЮД У ТВОРЧІЙ І МУЗИЧНО-ВИКОНАВСЬКІЙ ПРАКТИЦІ ХІХ – ХХ СТОЛІТЬ»** зосереджений на аналітичних узагальненнях етюдів в творчості представників різноманітних національних композиторських шкіл вказаного періоду (Франція, Росія, Україна).

**Підрозділ 2.1. «Трансцендентні етюдів Ф. Ліста у річищі філософських і жанрово-стильових шукань романтизму»** присвячений класиці романтичного фортепіанного етюдів, що став втіленням «трансцендентного типу віртуозності» (Б. Бородин), орієнтованого на підхід до фортепіано як до «інструменту-оркестру» в стилі «аль фреско», а також на граничне темброво-колеристичне збагачення його виконавських можливостей.

Творча постать Ф. Ліста та його послідовників уособлювала собою одного з найбільших «трансцендентних геніїв» в історії мистецтва ХІХ століття. Яскраво виражене прагнення даного автора перейти кордони «дозволеного» в мистецтві характеризує не тільки його філософські, естетичні погляди, а й його діяльність як композитора, піаніста-віртуоза, педагога, критика, мислителя своєї епохи.

Різнманітна фортепіанна творчість композитора в повній мірі реалізує зазначені принципи. Одне з істотних місць в ній належить жанру етюдів, до якого автор звертався протягом усього свого творчого шляху. Він представлений циклом 6-ти «Великих етюдів по Паганіні» (1851), серед яких виділяються знаменита «Кампанелла» і варіації a-moll. У піаністичному світі також широко відомі цикли «Три концертних етюдів» (1848) («Скарга», «Легкість», «Зітхання»), а також «Два концертних етюдів» (1862) («Шум лісу», «Хоровод гномів»).

Цикл «12 трансцендентних етюдів» Ф. Ліста демонструє широкий спектр авторської інтерпретації феномену «трансцендентного», що проявляється як на рівні гранично зрослої техніко-виконавської майстерності, так і на рівні розширення образно-сміслового діапазону жанру, що підкріплюється показовим для етюдів віртуозним творчим «входженням» і відтворенням інших типологій. Одночасно, редакторські версії названого етюдного циклу демонструють еволюцію лістівського фортепіанного мистецтва в буквальному відображенні процесів його зародження, розвитку і розквіту, підсумком яких стало формування «психологічного», «мудрого» піанізму (Ф. Бузоні).

**Підрозділ 2.2. «Фортепіанний етюд як втілення «звукосвіту» французької музичної культури ХІХ – ХХ ст.»** зосереджений на історичних шляхах розвитку французького фортепіанного мистецтва вказаного періоду та його найбільш відомих представників (Ж. Л. Адан, Ф. Калькбреннер, Ф. Герольд, А. Лемуан, П. Циммерман, Ш. Алькан, Е. Прюдан, А. Герц, К. Дебюссі, К. Сен-Санс, О. Мессіан та ін.), діяльність



яких була узагальненою не тільки у виконавських класах Паризької консерваторії, але і у численних методико-педагогічних працях (див. більш детально про це в наукових розвідках Є. Зінгера, О. Алексеєва, Н. Кашкадамової, Р. Бучукурі, С. Григоренка, В. Бордонюка, Т. Цареградської, Д. Андросової та ін.). Показово, що основна роль в цих процесах належить саме жанру фортепіанного етюдів в усьому багатстві його образно-сміслових і техніко-виконавських завдань, які визначали його яскраво виражений «пошуково-авангардний» характер, що виражав духовно-естетичні устремління часу.

**Пункт 2.2.1. «Жанрово-стильові особливості французького фортепіанного етюдів середини ХІХ ст. (Ш. В. Алькан, Е. Прюдан)»** присвячено творчій діяльності найбільш яскравих постатей французького піанізму вказаного періоду. Представлені в даному підрозділі аналітичні узагальнення щодо фортепіанного етюдів в творчості Ш. Алькана і Е. Прюдана виявляють затребуваність даного жанру у французькій виконавській практиці середини ХІХ ст., а також закладену в його поезиці здатність «входження» і відтворення різноманітних жанрових моделей, стилю музикантів-сучасників. Одночасно, «концептуально-авангардний» жанр фортепіанного етюдів, як домінуючий у творчості названих авторів, репрезентує широкий спектр проявів «універсалізму фортепіано» як найважливішої складової французького романтичного інструменталізму. При цьому Ш. Алькан («Берліоз фортепіано») орієнтований на граничну «гігантоманію» «оркестрового піанізму», що виявляється в апелюванні не тільки до фортепіанного техніцизму найвищого рівня, який демонструють цикли етюдів оп. 33 та 39, але й до відтворення в межах етюдної типології масштабних інструментальних композицій (етюд-концерт, етюд-увертюра, етюд-симфонія тощо).

Крім етюдних композицій, Ш. Алькану належить величезна кількість транскрипцій творів композиторів різних епох – Й. С. Баха, Г. Генделя («Мессія»), А. Марчелло, К. Глюка («Арміда», «Іфігенія в Тавриді»), А. Гретрі, Й. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена. Даний досвід свідчить не тільки про великий творчий потенціал Ш. Алькана, а й про його здатність творчого освоєння манери інших авторів і супутніх їм жанрово-стильових показників їх епох, що також має велике значення і для поезики етюдів, що був провідним жанром в творчості композитора.

Е. Прюдан («співець за фортепіано») тяжіє до салонно-віртуозної концертної «моделі» піаністичного мистецтва, сконцентрованої на всебічному відтворенні вокальної якості європейського інструменталізму, орієнтованого як на класику «романтичної драми бельканто» (Концертний етюд-каприс «Сомнамбула»), так і на традиції німецько-австрійської Lied (Етюд Souvenirs de Schubert, цикл «Etudes-Lieder» тощо).

**Пункт 2.2.2. «Поетика етюдів у рідній традиції французької культури рубежу ХІХ – ХХ ст. (К. Сен-Санс, К. Дебюссі)»** узагальнює шляхи розвитку жанру в умовах стильових пошуків рубежу століть, що

виявляють ознаки як «оркестрального» трактування фортепіано, так і «поліклавірного» (Д. Андросова). При цьому Етюди К. Сен-Санса орієнтовані не тільки на розвиток певних техніко-виконавських піаністичних навичок, але апелюють до зазначеної вище семантики етюдного жанру як такого, демонструючи, з одного боку, творче освоєння романтичної етюдної традиції (Ф. Ліст, Р. Шуман) (цикл етюдів ор. 52) і передбачення неокласичної стильової якості музики ХХ ст., з іншого – «входження» в поетику жанрів, що склали класику власне французької клавірної і музично-історичної традиції минулого (Етюди ор. 111 та 135).

Піаністичному мистецтву і творчості К. Сен-Санса властиві «еклектизм» і «протеїзм», тяжіння до оригінального «сплаву» традицій минулого французької культури (в тому числі і в сфері французького клавірно-фортепіанного виконавства) і сучасності, проте, з перевагою все ж традицій академізму. Подібного роду стильова орієнтація, притаманна творчому методу К. Сен-Санса, обумовлює його інтерес і до жанру етюд, типологія якого, як вказувалося раніше, тяжіє до подібного ж роду інтегративності, здатності до жанрово-стильового «моделювання», виявляючи зрештою не тільки специфіку творчості конкретного автора, а й техніко-виконавський і інтонаційний «словник» його епохи.

Подібного роду творче освоєння класицистської традиції, збагаченої, одночасно, символістськими і імпресіоністськими жанрово-стильовими пошуками французької культури початку ХХ ст., характеризує і поетику циклу «Дванадцять етюдів» К. Дебюссі, який апелює до «неокласичного типу» тембру-фактури фортепіано, що символізує «клавірність старої школи в контакт з сучасністю» (В. Бордонюк), виявляючи тим самим нові аспекти фортепіанного «універсалізму».

**Пункт 2.2.3. «Метаморфози французького фортепіанного етюд у ХХ ст. (О. Мессіан “Чотири ритмічних етюди”)**» зосереджений на еволюційних шляхах жанру в руслі шукань французького музичного авангарду середини ХХ ст. О. Мессіан – один з найбільших композиторів ХХ ст., що являє собою універсальний тип особистості, в якій поєднувалися композитор, піаніст, органіст-імпровізатор, педагог, поет, філософ-просвітител. Його спадщина часто асоціюється з проповіддю, з вербально-музичним діалогом з ідеями теологів ХХ ст. Сказане підтверджується також і тим фактом, що вищу ідею своєї творчості він визначав як «єднання віри і мистецтва», «міркування про істини католицької віри».

Фортепіанний цикл О. Мессіана «Чотири ритмічних етюди» (1950) відкриває так званий «експериментальний період» (1949-1952) творчої діяльності композитора. В історію музики ХХ ст. даний опус увійшов як своєрідна енциклопедія серіальних техніко-структурних принципів розвитку музичних процесів. Водночас, концептуальний твір О. Мессіана, гіпотетично орієнтований на зіставлення цивілізацій Сходу і Заходу, втілює ідею «нового універсалізму» фортепіано, яка, з одного боку, викликає аналогії з романтичною музично-історичною та виконавською традицією, в рамках якої

даний інструмент був своєрідним уособленням своєї епохи і трансцендентно-віртуозних якостей її інструменталізму. З іншого боку, фортепіанне «оркестрально-симфонічне» начало романтизму, орієнтоване на широку аудиторію, в опусі О. Мессіана поступається місцем елітарному творчовиконавському експерименту, що відкриває шляхи для авангардних напрямів музичного мистецтва середини – другої половини ХХ ст.

**Підрозділ 2.3. «Жанрово-стильові та виконавські аспекти фортепіанного етюд у російській музично-історичній традиції ХІХ – початку ХХ ст.»** орієнтований на узагальнення традицій російської композиторсько-піаністичної школи, що розвивалася на перетині засвоєння надбань західноєвропейського інструменталізму та розвитку національного мистецтва.

**Пункт 2.3.1. «Фортепіанний етюд у творчості С. Ляпунова»** фіксує увагу на аналітичних узагальненнях циклу «12 трансцендентних етюдів», присвячених Ф. Лісту. Фортепіанний стиль С. Ляпунова багато в чому визначений творчою біографією композитора. Істотний вплив на становлення його піанізму, за свідченнями біографів, надали музиканти «Лістівського кола» – К. Кліндворт і П. Пабст. Важливу роль у формуванні творчої особистості С. Ляпунова зіграло культурне і духовно-естетичне середовище Петербургу, з яким в кінцевому підсумку пов'язана велика частина життєвого шляху композитора.

«12 трансцендентних етюдів» С. Ляпунова являє собою своєрідну енциклопедію жанрово-стильових, інтонаційних, образно-сміслових і духовно-естетичних складових поетики фортепіанної творчості даного автора, в рамках якої здійснено синтез творчого засвоєння кращих традицій західноєвропейського (в даному випадку лістівського) піанізму в дусі «аль фреско» («Елегія пам'яті Франца Ліста», «Хоровод сильфів», «Буря», «Літня ніч»), збагаченого напрацюваннями російської виконавської школи («балакіревсько-ляпуновський піанізм», за Б. Асаф'євим), а також багатогранною фіксацією через програмний етюд поемного типу національної стильової якості в її фольклорному («Етюд-билина», «Етюд-колискова», «Етюд-лезгінка») та православно-богослужбовому («Дзвін») проявах.

**Пункт 2.3.2. «Етюд і традиції російського модерну (О. Скрибін, С. Рахманінов, В. Ребіков, С. Прокоф'єв, О. Черепнін)»** узагальнює жанрово-стильові якості фортепіанного етюд кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., який зафіксував, поряд з іншими жанрами, не тільки показові якості «інтонаційного словника» даної епохи (див. праці Б. Асаф'єва, І. Скворцової, Л. Гаккеля, Т. Левої, Н. Рубан та ін.), але і рубіжні етапи жанрово-стильової еволюції творчості її репрезентантів. Про це свідчить і серія етюдних опусів О. Скрибіна (ор. 8, 42, 65), що запам'ятовує не тільки еволюцію музичної мови композитора, але і стає осередком його новацій у всіх сферах музичного вираження. Водночас, етюд на рівні одночасної композиції відображає найважливіші символи-образи музичного космосу О. Скрибіна.

«Етюд-картини» С. Рахманінова (ор. 33 та 39) демонструють такі показові для фортепіанного стилю композитора якості, як «поемність» і «картинність», що принципово зближують ці твори також з «Прелюдіями» та «Музичними моментами» композитора.

Етюди ор. 2 С. Прокоф'єва позначили стильово-виконавський «поворот» творчості даного автора в напрямку до токкатно-ударного піанізму («ударно-беспедального піанізму» за Л. Гаккелем) як одного з найбільш показових в фортепіанному виконавстві і творчості ХХ ст., що підтверджує «авангардно-концепційну» сутність типології етюдів як такого. До них приєднуються також етюдні опуси інших представників російського модерну – В. Ребікова, О. Черепніна. Для першого з них етюд (Три етюдів ор. 3) став жанровою сферою пошуків поновлення ладо-гармонічної сфери, співвідносних з відкриттями О. Скрябіна. Цикл «П'ять концертних етюдів» О. Черепніна ор. 52 (1936), створений під час роботи композитора в Китаї (професор Шанхайської консерваторії), являє собою яскравий досвід втілення симбіозу музичних культур Сходу і Заходу. При цьому перший є джерелом програмності, ладово-інтонаційної і тембрової специфіки музичного матеріалу, в той час як другий пов'язаний з типологією самого етюдів і принципами його віртуозного подання («концертний етюд»). Сказане в кінцевому підсумку виявляється співвідносним і з творчим кредо О. Черепніна, націленого в своїй різноманітній діяльності на ідею «євразійської єдності».

**Підрозділ 2.4. «Еволюційні шляхи етюдів в українській музиці ХІХ-ХХ ст.»** зосереджений на традиціях українського фортепіанного етюдів як складової частини вітчизняної інструментальної культури (див.: О. Козаренко, В. Клиш, Ю. Вахраньов, Н. Кашкадамова). Основні етапи її становлення та еволюції пов'язані з ХІХ-ХХ ст. і кореняться, з одного боку, в національній специфіці української музично-історичної традиції, з іншого – відзначені всебічними контактами її репрезентантів з багатьма європейськими музично-виконавськими культурами (російською, французькою, польською, німецькою та ін.).

Цикл етюдів ор. 8 В. Косенка являє собою один з яскравих зразків демонстрації не тільки стилю композитора, але й української фортепіанної традиції початку ХХ ст. в цілому та основних стильових напрямків її розвитку. З одного боку, для піанізму В. Косенка показова схильність до камерності, мелодійності, що стане типовою рисою вітчизняної фортепіанної школи наступних періодів та буде визначена як «спів на роялі» (О. Олійник), генетично похідний не тільки від романтичного піанізму, але і від мелодійно-співучої специфіки української музичної культури як такої. З іншого боку, розглянутий цикл В. Косенка демонструє наслідування романтичного концертно-віртуозного стилю у всій різноманітності його проявів при збереженні його риторико-сміслової насиченості.

Інший цикл В. Косенка «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 (1927-1930) органічно поєднав в єдине ціле три стильові вектори, показові

для музичного мистецтва модерну: старовинну барокову композиційну модель (сюїта), класичну форму п'єс та емоційний стиль викладення, притаманний романтичному етюдю («романтичний неокласицизм» за визначенням В. Клима), доповнений, одночасно, апелюванням композитора до інтонаційних основ українського мелосу.

Визначаючи роль Концертного етюдю-рондо (1962) Б. Лятошинського та «Етюдів-картин» (1974-1975) А. Штогаренка в українській фортепіанній музиці середини ХХ ст., констатуємо, що твір Б. Лятошинського став підсумком стильових настанов фортепіанної творчості композитора, що проявилось в апелюванні до традицій лістіанства, в солідаризації з німецькою романтичною школою та салонно-шопенівською жанровою лінією трактування рондальної типології при суттєвому впливі поетики музичного експресіонізму та музичного символізму О. Скрябіна, в той час як цикл А. Штогаренка виник на перетині традицій рахманіновської «моделі» «картинно-поемного» етюдю, а також ладо-гармонічних та стильових шукань вітчизняної музики другої половини ХХ ст.

**Висновки до Розділу 2** фіксують аналітичні узагальнення відносно специфіки буття фортепіанного етюдю в європейській музиці ХІХ – ХХ ст. Зазначається, що цей жанр був одним із затребуваних в творчій та виконавській практиці позначеного періоду. Етюд як універсальний, «концептуально-авангардний» жанр, здатний відтворювати в рамках одночасної композиції будь-яку типологію зі сфери інструментальної, або вокальної музики, фольклору (аж до симфонії, концерту, увертюри, поеми тощо) з відповідним інтонаційно-драматургічним, структурним та техніко-виконавським комплексом виразних засобів, пов'язаних в тому числі і з «універсалізмом» фортепіано, виявився актуальним в умовах різноманітних жанрово-стильових пошуків європейської культурно-історичної традиції зазначеного періоду. Відзначено, що найбільш яскраві зразки фортепіанного етюдю, широко представлені в творчій та виконавській практиці репрезентантів названих епох, тісно пов'язані з феноменами «трансцендентного», «віртуозності», творчо-виконавської Майстерності, виявилися рубіжними або у авангардному відкритті нових шляхів розвитку піанізму і фортепіанної творчості, або знаково підсумковими в процесах формування та еволюції виконавського мистецтва та його жанрової сфери.

У **ВИСНОВКАХ** підведені підсумки дослідження, узагальнені положення, що визначають авторський внесок у вивчення еволюційних шляхів розвитку фортепіанного етюдю в європейській музично-історичній традиції ХІХ-ХХ ст.

Етюд – універсальна жанрова «модель», звернена до ідеї вдосконалення Майстерності, Техніки в їх високому розумінні і тому поєднує різні сфери художньої та інтелектуальної діяльності – музику, літературу, живопис, театр, шахи, соціологію тощо. При всій різноманітності сфер використання даного терміну очевидні певні закономірності його застосування, орієнтовані на широкий спектр творчо-інтелектуальної діяльності людини. У світлі

сказаного побутування етюду пов'язане зі специфікою роботи з матеріалом (в його широкому розумінні), який використовується при народженні художнього твору. У визначення поняття «етюд» входить не тільки розгляд його як підготовчого етапу до створення значного твору мистецтва (або його аналога в інтелектуальній діяльності), але й більш широке його розуміння як досвіду вивчення натури, стилю, критичного дослідження, що характеризується естетичною стрункістю викладу матеріалу і виразністю думки.

Різноманітність сфер застосування поняття «етюд» багато в чому також обумовлена його етимологією, похідною від французьких та латинських першоджерел, що мають загальне і досить широке значення – «вчення», «вивчення». З огляду на праїндоевропейське коріння даного слова («штовхати, бити»), етюд можна також розцінювати як «поштовх-дію», що передує народженню художнього творіння або його аналога. Для етюдів в музичній творчості і виконавському мистецтві також вельми показові вищевикладені грані і смисли, про що свідчить загальне визначення цього жанру: етюд – п'єса, «призначена для вдосконалення технічних навичок гри на якомусь інструменті». Поняття етюду як п'єси, що вивчається для вдосконалення в виконавській майстерності, має широкий зміст.

Фортепіанний етюд складається і виявляється гранично затребуваним в ХІХ-ХХ ст. – в культурі романтизму (пізніше символізму, неокласицизму тощо) з показовим для нього тяжінням до винятковості проявів творчого і виконавського факторів, з апелюванням до феноменів «віртуозності» і «трансцендентного», до перспектив відокремлення творчо-композиторської та виконавської діяльності, що не виключає при цьому їх активної взаємодії.

Разом з тим, типологія музичного етюду формувалася задовго до ХІХ 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 і 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.

У числі базових чинників, що зумовили формування «класики» фортепіанного етюду в ХІХ ст. виділяємо наступні:

- очевидність перспективи поділу виконавської і композиторсько-творчої діяльності, яка не виключає при цьому їх активної взаємодії;
- зростання техніко-виконавської майстерності, що актуалізує феномени «віртуоза», «віртуозності», «трансцендентного» в їх співвідношенні з духовно-естетичними підставами мистецтва романтизму. Відзначимо при цьому, що «трансцендентність», яка визначає в цілому духовну сутність культури названого періоду, термінологічно використовується *тільки* в жанровій сфері фортепіанного етюду;

- універсалізм і досконалість фортепіано і, відповідно, піаністичного мистецтва XIX ст., що розвивалося в різноманітних напрямках – від камерного салонно-бідермаєрівського аж до його «оркестрової» іпостасі.

Окреслені якості фортепіано обумовлюють жанровий універсалізм етюдів. Існуючий і нині поділ на «інструктивний» і «художньо-концертний» його різновиди, з одного боку, закономірно пов'язаний з потребами музично-виконавської практики епохи, з іншого – не враховує якостей, які об'єднують його різновиди і, одночасно, символізують їх взаємозв'язок з етюдом в інших видах творчої діяльності, згадуваних вище. Йдеться про здатність входження і відтворення в рамках музичного етюдів інших жанрових типологій (інструментальних, вокальних) і пов'язаних з ними засобів вираження. Одночасно, етюд в його кращих зразках демонструє реальну здатність творчого освоєння не тільки жанрово-стильової мови різних епох, а й окремих авторів. Окреслені якості етюдів узагальнюємо на рівні уявлення про нього як про *універсальний «концептуально-авангардний» жанр*, потенційно відкритий будь-якому типу змісту. Найкращі зразки цього жанру позначили рубіжні етапи розвитку європейського інструменталізму і фортепіанного виконавства XIX-XX ст.

Універсалізм фортепіанного етюдів виявляє здатність «входження» в різноманітні:

- *жанрові типології* (етюд-концерт, етюд-соната, етюд-симфонія, етюд-увертюра, етюд-скерцо, етюд-пісня, етюд-рондо – Ш. Алькан, Е. Прюдан, Б. Лятошинський; етюд-билина, етюд-колискова етюд-лезгінка – С. Ляпунов; етюди К. Сен-Санса; 11 етюдів у формі старовинних танців В. Косенка та ін.);

- *стильові традиції* (етюди-«сувеніри» Бетховену, Шуберту в творчості Е. Прюдана; Етюди на теми відомих оперних арій (Ш. Алькан, Е. Прюдан); етюди за каприсами Н. Паганіні (Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс та ін.);

- *програмно-образні сфери*, діапазон яких простягається від побутово-прикладної сфери до сакральної (програмний етюд, який породжує в кінцевому підсумку етюд-картину (С. Рахманінов, А. Штогаренко); програмні етюди Ф. Ліста, С. Ляпунова, О. Черепніна та ін.);

- *темброво-виконавські якості*, що виявляють здатність фортепіано до імітації різного роду тембральностей: від «співаючого фортепіано» в так званих «мелодійних етюдах», «скрипкових» етюдах на інтонаційному матеріалі каприсів Н. Паганіні аж до «оркестрового гігантизму» «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста, масштабних етюдних композицій Ш. Алькана, а також до відтворення тембральності національного інструментарію (Етюди ор. 52 О. Черепніна);

Разом з тим, навіть «класика» романтичного етюдів зберігає вірність його поліжанровій генезі, що проявляється в певному «стиранні» відмінностей між типологіями етюдів і прелюдії (Ф. Шопен, О. Скрибін, С. Рахманінов).

Історія побутування фортепіанного етюдів в європейській музично-історичній практиці ХІХ – першої половини ХХ ст. свідчить про його еволюцію. Сильові якості символізму-імпресіонізму і модерну, що народжувалися на рубежі століть, визначили жанрово-стильовий «поворот» фортепіанного етюдів від «оркестрального» піанізму лістівського типу в напрямку відродження «клавірної» і «поліклавірної» його якості (етюди К. Дебюссі, О. Скрябіна). Токкатна спрямованість даної стильової «лінії» репрезентована етюдів С. Прокоф'єва (Етюдів ор. 2), в той час як В. Ребіков в циклі «3 етюдів» апелює до пошуків оновлення ладо-гармонічної мови. Фортепіанна творчість О. Черепніна (зокрема, цикл етюдів ор. 52), що народжувалася на перетині відкриттів європейського модерну і музичної культури Китаю (з яким була пов'язана його творча біографія), являє зразок національного етюдів, який заклав основи китайської фортепіанної музики.

Іншу грань жанру виявляє фортепіанний цикл О. Мессіана «Чотири ритмічних етюдів» (1950), що відкриває «експериментальний період» творчості композитора. Ідеї серіалізму, музики, створеної за математичним способом мислення, поєднуються в цьому творі з техніко-виконавською специфікою, обумовленою якістю його інтонаційного матеріалу. Цикл О. Мессіана являє собою «етюдний» досвід входження в сферу музичного експерименту середини ХХ ст., що об'єднує, з одного боку, «мессіанівську серіальність», з іншого – ідею єднання культур Сходу (музичний матеріал народів Папуа, творчий досвід симфонізму «Турангалілі» – в етюдів №№ 1, 4) і Заходу (ритміко-інтонаційна сторона григоріанського хоралів – етюд № 3).

Основні положення дисертації викладені у наукових **публікаціях** у спеціалізованих фахових виданнях:

1. Гульцова Д. П. Генезис и эволюция фортепианного этюда в европейской музыкально-исторической традиции Нового времени // *Наукові записки Тернопільського Національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. Тернопіль: Видавництво ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2017. № 1 (вип. 36). С. 75–84.
2. Гульцова Д. П. Поэтика фортепианного этюда во французской музыкальной культуре XIX – начала XX веков // *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture : Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2014. Вип. 20. С. 179–188.
3. Гульцова Д. П. Трансцендентные этюды Ф. Листа и С. М. Ляпунова в русле философских и жанрово-стилевых исканий романтизма // *Музичне мистецтво і культура. Music art and culture: Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 23. С. 104–116.
4. Гульцова Д. П. Феномен романтической виртуозности и фортепианное творчество Ш. В. Алькана // *Музичне мистецтво і*



культура. *Music art and culture: Науковий вісник*. Одеса: Астропринт, 2016. Вип. 22. С. 458–468.

У міжнародному наукометричному виданні:

5. Гульцова Д. П. Поетика етюда в контексті жанрово-стильової специфіки творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі // *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. Київ: Міленіум, 2016. Вип. II (7). С. 184–190.

## АНОТАЦІЯ

**Гульцова Д. П. Поетика фортепіанного етюду в європейській музиці XIX – XX століть.** – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03. – «Музичне мистецтво». Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, Міністерство культури України, Одеса, 2018.

Дисертацію присвячено дослідженню поетики фортепіанного етюду, який розглядається в річищі жанрово-стильових шукань європейської музичної культури XIX-XX століть, а також супутніх їй феноменів трансцендентності та віртуозності, що виявляють її широкий історико-культурний контекст.

Матеріалами роботи послужили етюди Ш. Алькана, Е. Прюдана, К. Дебюссі, К. Сен-Санса, О. Мессіана, Ф. Ліста, С. Ляпунова, О. Скрибіна, С. Рахманінова, В. Ребікова, О. Черепніна, С. Прокоф'єва, В. Косенка, Б. Лятошинського, А. Штогаренка та ін.

Встановлено, що етюд є універсальною жанровою «моделлю», зверненою до ідеї вдосконалення Майстерності, Техніки в їх високому розумінні і тому поєднує різні сфери художньої та інтелектуальної діяльності – музику, літературу, живопис, театр, шахи, соціологію тощо. Зазначається, що різноманітність сфер застосування поняття «етюд» багато в чому також обумовлена його етимологією, похідною від французьких та латинських першоджерел, що мають загальне і досить широке значення – «вчення», «вивчення». З огляду на праїндоевропейське коріння даного слова («штовхати, бити»), етюд можна також розцінювати як «поштовх-дію», що передуює народженню художнього творіння або його аналога. Для етюдів в музичній творчості і виконавському мистецтві також вельми показові вищевикладені грані і смисли, про що свідчить загальне визначення цього жанру: етюд – п'єса, «призначена для вдосконалення технічних навичок гри на якомусь інструменті». Поняття етюду як п'єси, що вивчається для вдосконалення в майстерності, має широкий зміст.

Встановлено, що фортепіанний етюд складається і виявляється гранично затребуваним в XIX-XX ст. – в культурі романтизму (пізніше

символізму, неокласицизму) з показовим для нього тяжінням до винятковості проявів творчого і виконавського факторів з апелюванням до феномену «віртуозності» і «трансцендентного», до перспектив відокремлення творчо-композиторської та виконавської діяльності, що не виключає при цьому їх активної взаємодії. Етюд в його кращих зразках демонструє реальну здатність творчого освоєння не тільки жанрово-стильової мови різних епох, а й окремих авторів. Окреслені якості етюдуса загалом на рівні уявлення про нього як про універсальний «концептуально-авангардний» жанр, потенційно відкритий будь-якому типу змісту. Найкращі зразки цього жанру в музиці ХІХ-ХХ ст. позначили рубіжні етапи розвитку європейського інструменталізму і фортепіанного виконавства зазначеної епохи.

**Ключові слова:** етюд, фортепіанний етюд, віртуоз, віртуозність, трансцендентний.

### АННОТАЦІЯ

**Гульцова Д. П. Поэтика фортепианного этюда в европейской музыке ХІХ – ХХ столетий – Квалификационная научная работа на правах рукописи.**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 «Музыкальное искусство». – Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, Министерство культуры Украины, Одесса, 2018.

Диссертация посвящена исследованию поэтики фортепианного этюда, который рассматривается в русле жанрово-стилевых исканий европейской музыкальной культуры ХІХ-ХХ столетий, а также сопутствующих ей феноменов трансцендентности и виртуозности, выявляющих ее широкий историко-культурный контекст.

Материалами работы послужили этюды Ш. Алькана, Э. Прюдана, К. Дебюсси, К. Сен-Санса, О. Мессиаана, Ф. Листа, С. Ляпунова, О. Скребинина, С. Рахманинова, В. Ребикова, А. Черепнина, С. Прокофьева, В. Косенко, Б. Лятошинского, А. Штогаренко и др.

Теоретическое значение работы состоит в расширении и углублении представлений о поэтике фортепианного этюда в творческо-исполнительской практике ХІХ–ХХ ст. Работа существенно расширяет существующую источниковедческую базу для дальнейших исследований в данной области, в частности, в возможности исследования жанровой модели фортепианного этюда в творчестве иных авторов.

Установлено, что этюд являет собой универсальную жанровую «модель», обращенную к идее усвершенствования Мастерства, Техники в их высоком понимании и потому объединяет различные сферы художественной и интеллектуальной деятельности – музыку, литературу, живопись, театр, шахматы, социологию и т. д. Отмечено, что разнообразие сфер использования понятия «этюд» во многом также обусловлено его этимологией, производной от французских и латинских первоисточников,

имеющих общий и достаточно широкий смысл – «учение», «изучение». С учетом праиндоевропейских корней данного слова («толкать, бить»), этюд можно также расценивать как «толчок-действие», предшествующее рождению художественного произведения либо его аналога. Для этюдов в музыкальном творчестве и исполнительском искусстве также весьма показательны обозначенные грани и смыслы, о чем свидетельствует общее определение этого жанра: этюд – пьеса, «предназначенная для усовершенствования технических навыков игры на каком-либо инструменте». Понятие этюда как пьесы, изучаемой для усовершенствования в мастерстве, имеет широкий смысл.

Установлено, что фортепианный этюд складывается и оказывается предельно востребованным в XIX-XX ст. – в культуре романтизма (позднее – символизма, неоклассицизма) с показательным для него тяготением к исключительности проявления творческого и исполнительского факторов, с апеллированием к феноменам «виртуозности» и «трансцендентного», к перспективам разделения творческо-композиторской и исполнительской деятельности, не исключающего при этом их активного взаимодействия. Этюд в его лучших образцах демонстрирует реальную способность творческого освоения не только жанрово-стилевого языка различных эпох, но и отдельных авторов. Обозначенные качества этюда обобщены на уровне представления о нем как об универсальном «концептуально-авангардном» жанре, потенциально открытом разнообразному типу содержания. Лучшие образцы этого жанра обозначили рубежные этапы развития европейского инструментализма и фортепианного исполнительства XIX-XX ст.

**Ключевые слова:** этюд, фортепианный этюд, виртуоз, виртуозность, трансцендентный.

## SUMMARY

**Gultsova D. P. Poetics of the piano etude in the European music of the XIX – XX centuries.** – Qualification scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Candidate of Arts degree in specialty 17.00.03 «Musical Art». – Odessa National Music Academy named after A. Nezhdanova, Ministry of Culture of Ukraine, Odessa, 2018.

The dissertation is devoted to the study of the poetics of the piano etude, which is considered in the stream of genre-style styles of European musical culture of the XIX-XX centuries, as well as the accompanying phenomena of transcendence and virtuosity, revealing its wide historical and cultural context.

The materials of the work served as the etudes of Sh. V. Alcan, E. Prudent, K. Debussy, C. Saint-Saens, O. Messiaen, F. Liszt, S. Lyapunov, O. Scriabin, S. Rachmaninov, V. Rebikov, O. Cherepnin, S. Prokofiev, V. Kosenko, B. Lyatoshynsky, A. Shtogarenko and others.

It has been established that the etude is a universal genre model, addressed to the idea of perfection of Mastery, Technique in their high sense and therefore

combines various fields of artistic and intellectual activity - music, literature, painting, theater, chess, sociology, etc. It is noted that the variety of areas of the concept of «etude» is also largely due to its etymology, derived from the French and Latin primary sources, which have a general and quite broad meaning – «doctrine», «study». Given the pre-European origins of the word («pushing, beat»), the etude can also be regarded as a «push-action» preceding the birth of an artistic creation or its counterpart. For etude in musical and performing arts, the above-mentioned facets and meanings are very revealing, as evidenced by the general definition of this genre: the etude is a play, «intended to improve the technical skills of playing a certain instrument». The concept of the etude as a play being studied for perfection in skill, has a broad meaning.

It was established that the piano etude is composed and appears to be extremely demanded in the XIX-XX centuries – in the culture of romanticism (later symbolism, neo-classicalism) with an indicative attraction for him to the exclusiveness of manifestations of creative and performing factors with appealing to the phenomenon of «virtuosity» and «transcendental», to the prospects of separation of creative, composing and performing activities, which does not exclude at the same time their active interaction. The etude in his best samples demonstrates the real ability of creative development not only of the genre-style language of different eras, but also of individual authors. Outlined the qualities of the etude in general at the level of perception of it as a universal «concept-avant-garde» genre, potentially open to any type of content. The best examples of this genre in the music of the XIX-XX centuries. marked the milestones of the development of European instrumentalism and piano performance of the epoch.

**Keywords:** etude, piano sketch, virtuoso, virtuosity, transcendental.

