

УДК 78.083.7

DOI: <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2020.220557>

Цитування:

Гульцова Д. П. Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці XIX–XX століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 2. С. 185–191.

Гульцова Діана Павлівна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії
імені А. В. Нежданової,
Заслужена артистка України
d.gultsova@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-7837-7316>

Gultsova D. (2020). Evolutionary paths of development of piano etude in Ukrainian music of the XIX–XX centuries. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 2, 185–191 [in Ukrainian].

ЕВОЛЮЦІЙНІ ШЛЯХИ РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДУ В УКРАЇНСЬКІЙ МУЗИЦІ XIX–XX СТОЛІТЬ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної і жанрової специфіки українського фортепіанного етюду XIX–XX ст. у контексті стилевих пошуків названого періоду, а також загальної еволюції жанру. **Методологічну базу роботи** становить інтонаційна концепція музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, успадкованого від Б. Асаф'єва та його послідовників. Суттєвими для роботи виявилися також наступні підходи: аналітико-музикознавчий; жанрово-стильовий; міждисциплінарний, що дає можливість залучати концепції з інших сфер пізнання – філософії, мистецтвознавства, культурології та ін.; історико-культурологічний, що дозволяє виокремити ті чинники, які сприяють виявленню духовно-сислової і стилєвої специфіки українського фортепіанного етюду як важливої складової європейського інструменталізму XIX–XX ст. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюду в українській музиці кінця XIX – першої половини XX ст., але і його вписаність у контекст загальної еволюції жанру. **Висновки.** Український фортепіанний етюд XIX – XX ст. – суттєвий внесок в історичному розвитку цього жанру. Його зразки у творчості В. Косенка, Б. Лятошинського, А. Штогаренка та ін. демонструють не тільки стилєві ознаки спадку названих митців, а й прилучення української фортепіанної музики до концептуально-авангардної типології етюду, що формувалася на перетині жанрово-стильових шукань європейської культури модерну (неокласицизм, бароко, романтизм) і становлення українського національного інструменталізму та виконавського мистецтва.

Ключові слова: етюд, фортепіанний етюд, українська фортепіанна музика, творчість В. Косенка, Б. Лятошинського, А. Штогаренка.

Гульцова Діана Павлівна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры специального фортепиано Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой, Заслуженная артистка Украины

Эволюционные пути развития фортепианного этюда в украинской музыке XIX–XX столетий

Цель работы – выявление поэтико-интонационной и жанровой специфики украинского фортепианного этюда XIX–XX ст. в контексте стилевых исканий названного периода, а также общей эволюции жанра. **Методологической базой работы** является интонационная концепция музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, унаследованного от Б. Асафьева и его последователей. Существенными для данной работы оказались также следующие подходы: аналитико-музыковедческий; жанрово-стилевой; междисциплинарный, дающий возможность привлекать концепции из других областей знания – философии, искусствоведения, культурологии и др.; историко-культурологический, позволяющий выделить те факторы, которые способствуют выявлению духовно-смысловой и стилевой специфики украинского фортепианного этюда как существенной составляющей европейского инструментализма XIX–XX ст. **Научная новизна** статьи определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим не только выявление жанрово-стилевой специфики фортепианного этюда в украинской музыке конца XIX – первой половины XX ст., но и его вписанность в контекст общей эволюции жанра. **Выводы.** Украинский фортепианний етюд XIX – XX ст. составляет существенный вклад в историческом развитии данного жанра. Его образцы в наследии В. Косенко, Б. Лятошинского, А. Штогаренко и др. демонстрируют не только стилєвые признаки творчества названных авторов, но и приобщенность украинської фортепіанної музики к концептуально-авангардній типології етюда, формировавшійся на пересеченні жанрово-стильових шукань європейської культури модерна (неокласицизм, барокко, романтизм) і становлення українського національного інструменталізму та виконавського мистецтва.

Ключевые слова: етюд, фортепианный этюд, украинская фортепианная музыка, творчество В. Косенко, Б. Лятошинского, А. Штогаренко.

Gultsova Diana, Ph.D. in Art History, Lecturer of the Department of Special Piano at the Odesa National Music Academy named after A.N. Nezhdanova, Honored Artist of Ukraine

Evolutionary paths of development of piano etude in Ukrainian music of the XIX-XX centuries

The purpose of the article is to identify the poetic-intonational and genre specifics of Ukrainian piano etude XIX-XX centuries. in the context of the style searches of the mentioned period, as well as the general evolution of the genre. **The methodology** of the work is the intonational concept of music from the perspective of intonational-stylistic, etymological analysis inherited from B. Asafiev and his followers. The following approaches also proved to be essential for this work: analytic musicology; genre-style; interdisciplinary, giving the opportunity to attract concepts from other areas of knowledge-philosophy, art history, cultural studies, etc.; historical and cultural, allowing to identify the factors that contribute to the identification of spiritual-semantic and stylistic specificity of Ukrainian piano etude as an essential component of European instrumentalism of the XIX-XX centuries. **The scientific novelty** of the article is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the identification of the genre-style specificity of a piano etude in Ukrainian music of the late XIX – first half of the XX century but also its inscription into the context of the general evolution of the genre. **Conclusions.** Ukrainian piano etude XIX-XX century – a significant contribution to the historical development of this genre. His samples in the heritage of V. Kosenko, B. Lyatoshinsky, A. Shtogarenko, and others demonstrate not only the stylistic signs of creativity of the authors mentioned but also the familiarity of the Ukrainian piano music with the conceptual and avant-garde typology of the etude, which was formed at the intersection of genre-style searches of European modern culture (neoclassicism, baroque, romanticism), the formation of the Ukrainian national instrumentalism and performing arts.

Key words: etude, piano etude, Ukrainian piano music, Creativity V. Kosenko, B. Lyatoshinsky, A. Shtogarenko.

Актуальність теми дослідження. Історія української фортепіанної музики – складова частина інструментальної культури України. Основні етапи її становлення та еволюції пов'язані з XIX–XX ст. і укорінені, з одного боку, в національній специфіці української музично-історичної традиції, з іншого – відзначені всебічними контактами її репрезентантів з іншими європейськими культурами (російською, французькою, польською, німецькою та ін.). Сказане є співвідносним і з шляхами становлення і розвитку українського фортепіанного етюду, який є затребуваним у сучасній виконавській практиці, але як цілісне жанрове явище поки не став предметом фундаментальних музикознавчих досліджень, що і визначає актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть свідчить про те що типологія українського фортепіанного етюду частково є дослідженою в книзі В. Клима «Українська радянська фортепіанна музика» [2], що була видана у 1980 р. і, відповідно, охоплює широкий жанровий спектр української музики, орієнтованої на період від 20-х до 70-х років минулого століття. Узагальнення, що стосуються українського фортепіанного етюду – складова частина глави, присвяченій «моторним жанрами». Інша ж частина бібліографії, пов'язана з даною проблематикою, зачіпає лише творчість конкретних авторів, які зверталися до типології етюду [1; 7; 9 та ін.], оминаючи питання про співвіднесення української «моделі» жанру з його генезою та загальною

еволюцією в європейській культурно-історичній традиції Нового часу.

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

Виклад основного тексту. 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 цього 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 природи, 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 передуює народженню художнього творіння або його аналога [5]. 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» [6, 581]. Поняття етюдів як п'єси, що вивчається для вдосконалення в виконавській майстерності, має широкий зміст.

Фортепіанний етюд виявляється гранично затребуваним в XIX–XX ст. у 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 етюдів 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.

Узагальнюючи інформацію з історії вітчизняної музичної культури, відзначимо, що на початкових етапах розвитку української фортепіанної музики домінуючою виявлялася сфера домашнього і салонного музикування, в межах яких проблема віртуозного піанізму не була визначальною і першорядною хоча, безумовно, українські музиканти навіть при наявності аматорського рівня підготовки, тим не менш, були досить добре обізнані про особливості розвитку західноєвропейського піанізму середини XIX ст. У числі перших зразків українського фортепіанного етюдів зазвичай згадують наступні твори: етюд-фантазія «Щасливіці» А. Єдлики, концертні етюди – «Метелики» Р. Зентарського і «Неаполітанська тарантела» В. Зентарського. Останні, за думкою Ю. Вахраньова, несуть на собі відбиток лістівського піанізму, інтерпретованого через «салонно-провінціальне віртуознічання» [1, 4].

Поряд з цими творами зазвичай згадують також «Етюд-козак» М. Завадського та «Етюд-польку» П. Сокальського, що наближені до традицій не тільки українського танцювального

мистецтва, але й іноді імітують звучання «троїстої музики». В українській фортепіанній літературі також відомі твори етюдного характеру, що мають аналогії з концертними парафразами-транскрипціями, серед яких музикознавці зазвичай виділяють етюд-транскрипцію Г. Ходоровського «Пряля», створений за романсом С. Монюшки.

Становлення класики українського інструктивного фортепіанного етюдів пов'язане з ім'ям В. Пухальського – видатного музиканта, піаніста, першого ректора Київської консерваторії, одного із засновників київської фортепіанної школи, представленої в тому числі іменами В. Горовиця, Г. Когана, Б. Яворського, М. Рибіцької та ін. Роль останньої є видатною і в процесах формування одеської фортепіанної школи [8].

Узагальнюючи цей початковий етап становлення українського піанізму і, зокрема, етюдів на ґрунті української національної культури, Ю. Вахраньов констатує: «Простий перелік українських фортепіанних етюдів того часу говорить про те, що етюд як жанр ще не викристалізувався в українській фортепіанній літературі. Жанрові “перехресчування”, що їх видно вже в назвах, зближують етюд то з танцем, то з фантазією, то з транскрипцією» [1, 4]. Дослідник, безумовно, має рацію, але наведені зразки українського етюдів, при всій значущості в них традицій аматорського музикування, тяжіння до відтворення різноманітних форм української фольклорної традиції, все ж концентрують у собі навіть на цьому етапі типологічні ознаки цього жанру – його гібридну природу, здатність «входження»-відтворення у межах невеликої композиції різноманітних типологій, стилів та супутніх їм художньо-виконавських засобів. «Класика» українського фортепіанного етюдів вже початку XX ст. пов'язана з творчістю В. Косенка, етюдів якого (ор. 8, ор. 19) стали «стрімким якісним стрибком в еволюції даного виду творів української фортепіанної літератури. Суть цього стрибка полягає в широті застосування техніки романтизму» [2, 114-115]. Стиль В. Косенка формувався під значним впливом саме романтичного мистецтва та його видатних постатей, зокрема, Ф. Шопена, П. Чайковського, М. Лисенка, С. Рахманінова, О. Скрибін. «Його гра, як стверджує В. Довженко, – відзначалася глибокою змістовністю і музикальністю. М'яке туше, соковитий співучий тон поєднувалися з пристрасною романтичною схвильованістю». Біографи та дослідники творчості композитора неодноразово вказували на той факт, що В. Косенко «багато часу приділяв вдосконаленню своєї майстерності. З цією метою він

пише (за багатьма прикладами тих років) ряд вправ інструктивно-педагогічного плану. Вони не відіграли скільки-небудь помітної ролі у творчості композитора, не вийшовши за рамки його особистої “піаністичної гігієни”, зате підкреслили інтерес Косенка до проблеми високої професійної підготовки піаніста» [1, 7]. Творчо-виконавські аспекти піанізму В. Косенка найбільш повно відобразилися в його етюдних циклах ор. 8 та ор. 19. Перший з них створювався на початку 20-х років і став втіленням власне романтичної складової творчості композитора. Згідно з узагальненнями В. Клима, «романтичний етюд – поняття містке, включає в себе широку за типовими характеристиками образну сферу й розвинену систему виражальних засобів. Сюди можуть бути віднесені з певними застереженнями як перші, початку ХІХ ст., зразки вітчизняного художнього етюд, <...> так і цикли етюдів К. Дебюссі, частково К. Шимановського, виконані вже у ХХ ст.» [2, 115].

Жанрово-стильова та інтонаційна специфіка етюдів ор. 8 В. Косенка виявляє зв'язок, перш за все, з поетикою творчості П. Чайковського, О. Скрябіна та С. Рахманінова, що були предметом його зацікавленості не тільки як композитора, але і як талановитого піаніста. До того ж, для двох останніх він фактично був молодшим сучасником, причетним до «інтонаційного словника епохи» початку ХХ ст. На думку цитованого вище автора, природа впливів музичної мови С. Рахманінова та О. Скрябіна на стиль В. Косенка досить специфічна і нерідко полягає в «навмисно опуклому “показі” цих впливів». У якості приклада автор наводить порівняння Етюд ор. 8, № 11 О. Скрябіна та Етюд ор. 8, № 2 В. Косенка, приходячи до висновку, що український композитор «створив цю п'єсу як етюд на скрябінівську тему і в скрябінівському стилі <...> як один з різновидів п'єс типу “наслідувань”, “присвят”, або “в стилі такого-то” [2, 116]. Додамо також, що подібного роду практика є показовою і для української музики другої половини ХХ ст., про що, зокрема, свідчить фортепіанний Етюд одеського композитора О. Красотова, присвячений «пам'яті О. М. Скрябіна», цілком витриманий в дусі аналогічних інтонаційно-фактурних показників творчості видатного російського автора. Водночас, Ю. Вахрянков, аналізуючи специфіку інтонаційної мови етюдів В. Косенка, вбачає її аналоги також і в творчості П. Чайковського, зокрема, з аріозо Воїна з кантати «Москва», а також з мелодикою романсової лірики російського композитора. Привід для порівнянь дає і програмна назва

етюду В. Косенка – «Меланхолійний», що також апелює до багатьох творів П. Чайковського («Меланхолійний вальс», «Меланхолійна серенада») [див. більш детально про це: 1, 10].

Образний світ циклу етюдів ор. 8, які можна визначити як «етюди-настрої», досить різноманітний і умовно може бути поділений на декілька сфер. Одна з них сконцентрована на ліричній якості (№ 1, 6, 8) як на найважливішому показнику саме українського світосприйняття. Ряд п'єс пов'язаний з драматичними та трагедійними образами, як, наприклад, етюд № 10, написаний, за спогадами рідних В. Косенка, під впливом трагічної смерті знайомого юнака [7, 57]. Водночас музична мова цього етюдів має більш широкий образно-смысловий та художньо-музичний контекст, пов'язаний з духовно-історичними реаліями епохи, до якої належав композитор. Закономірними в цьому плані відповідно виглядають аналогії з прелюдією № 15 Ф. Шопена (середня частина), з траурним маршем з Сонати № 2 того ж автора. Виразність та узагальненість музичної мови даного етюдів В. Косенка в свою чергу вплинула, за думкою Ю. Вахрянкова на інтонаційну мову романсубалади «Пам'яті борців Паризької Комуни» (1930-1931) [1, 22].

Останній героїко-оптимістичний етюд циклу В. Косенка (№ 11), з одного боку, успадковує музично-риторичну символіку скрябінівських «тем волі», самоствердження у буквальній відповідності з одним з імперативів самосвідомості автора проекту «Містерії»: «Сильний і могутній той, хто зазнав відчаю і переміг його» [цит. за: 7, 57]. З іншого боку, цей етюд увійшов в музичну практику як «Першотравневий» (авторська назва), визначивши тим самим співвіднесеність цього твору з соціально-історичними реаліями свого часу.

Таким чином, 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 напрямків її розвитку. З одного боку, для піанізму В. Косенка показовою є схильність до камерності, мелодійності, що стане типовою рисою вітчизняної фортепіанної школи наступних періодів та буде визначена як «спів на роялі», 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-смысловій насиченості. «При цьому зберігаються і тонка пальцева гра, реальне (а не педальне) legato тощо. Рух в

етюдах ніколи не переходить у чисту “моторність”, і на цій особливості значною мірою має бути зосереджена увага виконавців. Гамоподібні й арпеджовані пасажі як передача загального, нейтрального типу фактури уникаються» [7, 67].

Інший жанрово-стильовий аспект фортепіаної спадщини В. Косенка в тому числі в етюдній сфері демонструє цикл «11 етюдів у формі старовинного танцю» ор. 19 (1927-1930), що має характерні риси старовинної сюїти, оскільки його складовими стали типологічні ознаки гавоту, алеманди, менуету, куранти, сарабанди, бурре, рігодону, пассакалії та жиги, що були збагачені ознаками музичної мови українського композитора першої половини ХХ ст. та його епохи.

Час створення циклу етюдів ор. 19 (1928-1930) був не найлегшим періодом життя В. Косенка, оскільки «в листопаді 1928 року він здійснив 3-місячний гастрольний тур зі співачкою О. Колодуб по містам і селищам Донбасу. Вже тоді це був один із найскладніших регіонів в плані культурно-освітньої атмосфери <...> Непідготовленість і несприйняття публіки, нелюдські умови проживання та недоługa організація концертів – все це наклало свій відбиток на свідомість композитора», що написав в одному зі своїх листів наступне: “Мені зараз потрібний світлий промінь, пробіск сонця. В своєму другому періоді я хочу сказати музикою: “Яким могло бути хорошим твоє життя!”. Отже, цикл “11 етюдів у формі старовинних танців” став своєрідним підсумком цього гіркого досвіду, спробою “висвітлити” темні будні» [4, 157-158] тогочасної дійсності. Сама ідея подібного сюїтного циклу не є новою. Вона сходить до творчості М. Лисенка, зокрема, до його «Української сюїти у формі старовинних танців на основі народних пісень» (1870), що являє собою цікавий симбіоз типології старовинної європейської танцювальної музики та ритмо-інтонаційної специфіки українського національного музичного мистецтва. В. Клин також вказує на російський аналог подібного досвіду в творчості М. Глинки – фортепіанна тарантела на тему пісні «Во поле березонька стояла» [2, 123].

Відомо, що В. Косенко виявляв особистий інтерес до зразків старовинних танців, та епох їх побутування. Окрім творчого досвіду М. Лисенка в цій сфері, йому були також відомі твори інших авторів рубежу ХІХ-ХХ ст., що зверталися до аналогічних сюїтних композицій. Серед таких найбільш відомими були «Французька сюїта старовинних танців» А. Рубінштейна, «Архаїчна сюїта» К. Сен-Санса, «Із Гольдберівських часів» Е. Гріга, «Ренесанс»

Л. Годовського, а також окремі твори власне українських авторів, що зверталися до старовинної танцювальної культури («Гавот» ор. 43 П. Глушкова, «Пассакалія» М. Колесси, «Гавот» і «Менует» з балету В. Фемеліди «Карманьола» тощо). Сказане виявляє очевидний жанрово-стильовий «нахил» як твору В. Косенка, так і його сучасників у напрямку неокласицизму з його тяжінням до ренесансу старовинних форм і жанрів і, водночас, їх збагачення творчими відкриттями музичного мистецтва початку ХХ ст. Водночас, неокласичний об'єктивізм сюїтного етюдного циклу В. Косенка оригінальним чином поєднується з численними присвятами його складових близьким композитору людям, що також обумовлює авторське визначення цього твору як «сімейного альбома» [7, 101]. Останнє виявляє зв'язок цього опусу також з традиціями салонного музикування та відповідних присвят, що пов'язані з традиціями українського бідермаєра та притаманним останньому культю сімейної гармонії.

Національна якість «11-ти етюдів» виявляється також і в апелюванні автора до стильових засад власне української музично-історичної традиції. Композитор досить часто звертається до терцієвих та секстових мелодичних (кантових) паралелізмів («Гавоти», «Алеманда», «Менуети», «Бурре»). Окрім цього, не цитуючи конкретні фольклорні теми, В. Косенко відтворює найбільш типові інтонації українського мелосу, серед яких особливо виділяються наступні: секстовий стрибок у ввідний тон з наступним його роз'язанням у тоніку («Гавот» Des-dur, «Бурре»), оспівування основного тону ладу, широке використання варіантних методів викладення музичного матеріалу («Куранта», «Гавот» h-moll), елементів підголоскової поліфонії, застосування паралельних ладів («Куранта» обидва «Гавоти») тощо. Використання зазначених прийомів, що відтворюють національну своєрідність циклу В. Косенка, сусідить з підходом до фортепіано як до універсального інструменту, що в межах аналізованої композиції виявляє як свою «оркестральну» специфіку («Пассакалія»), так і органно-клавірну. Остання виявляється у частому використанні терасоподібної динаміки, органних пунктів, педальних басів тощо. Інтонаційно-драматургічна, структурна, фактурна специфіка «11-ти етюдів» В. Косенка підіймає питання про стильову специфіку даного циклу, в якому, з одного боку, виявлена значущість неокласичної «лінії», з іншого – пієтет по відношенню до власне романтичного трактування фортепіано як «універсального інструменту». В кінцевому підсумку це визначає

певну стильову «подвійність» цього циклу, що водночас, виявляє творчу індивідуальність В. Косенка у підході до інтерпретації типології фортепіанного етюду. Як вважає В. Клин, «відображаючи неокласичні тенденції, композитор не вдається до докорінної ламки свого стилю, залишаючись переважно композитором-романтиком, що вільно володіє відповідним своєму мисленню віртуозно-технічним арсеналом; за цими чинниками другий цикл [ор. 19] виявляється <...> двоплановим, що дозволяє ширше класифікувати його стилістику як *романтичний неокласицизм*» [2, 126]. Ще більш оригінальний жанрово-стильовий симбіоз в цьому циклі бачить О. Кричинська, для якої розглянута сюїта є результатом не механістичного наслідування, а глибинного розуміння психологічних тенденцій, художніх інтонацій та суспільного темпоритму ХХ ст. «Особливе відчуття того часу не пов'язане з гострим, “самоочевидним” авангардом “Шістки” чи П. Хіндеміта, адже середовище та умови для творчості кардинально відрізнялися від тих, в яких перебували західні композитори. Проте мислячий у відповідності до закономірностей модернізму, “поміrkований” український неокласик В. Косенко зумів органічно поєднати в єдине ціле три стильові вектори: старовинну барокову композиційну модель, філігранно відточену класичну форму п'єс та душевно-нестримний стиль викладення романтичного художнього етюду» [4, 169].

Ще одним яскравим зразком етюдного жанру в українській музиці середини ХХ ст. можна вважати «Концертний етюд-рондо» Б. Лятошинського (1962, 1967), що являє собою один з оригінальних зразків фортепіанної творчості композитора пізнього періоду. Відзначимо, що фортепіанна спадщина композитора є порівняно невеликою (24 твори). Схильність до втілення людських почуттів і пристрастей та їх романтичної поетизації визначали, з одного боку, його інтерес до спадку та музичної мови Ф. Ліста, Р. Вагнера і О. Скрябіна. З іншого боку, високий пієтет по відношенню до названих авторів сусідив у творчій особистості Б. Лятошинського з незгасаючим інтересом до «образно-виразного простору» світової музичної культури початку ХХ ст., що позначилося в напружених пошуках митцем своєї концепції в мистецтві і творчості, показових для всіх періодів його творчого життя. «Принципова незавершеність, відкритість міфологічного світоспоглядання (за К. Леві-Строссом) є поясненням того коловороту універсальї музичного світу Б. Лятошинського, “проказування” композитором тих самих “думок” упродовж всього життя» [3, 36]. Сказане

є співвідносним і з фортепіанною спадщиною Б. Лятошинського, що представлена сонатами, циклом «Відображення», Баладою ор. 2, прелюдіями, Слов'янським концертом та іншими композиціями. «Концертний етюд-рондо» являє собою масштабну композицію з досить високим рівнем технічної складності, що викликає очевидні аналогії з «Трансцендентними етюдами» Ф. Ліста та його сучасників. Водночас позначена лістівська традиція в даному творі гіперболізована, оскільки за розмірами він скоріше є співвідносним з симфонічними поемами славетного угорського автора. Ознаки поємності виявляються у творі Б. Лятошинського суголосними і з структурними аспектами цього твору, що являє собою симбіоз сонатності і рондальності. Аналогічний творчий досвід мав місце і в попередніх композиціях автора, зокрема, в Баладі ор. 22. Гіперболізація техніко-виконавських та структурних параметрів цього твору, який можна було також визначити як «етюд-поему», викликає аналогії і з етюдним спадком Ш. Алькана.

Масштабність твору Б. Лятошинського обумовлена також втіленням в ньому принципу конфліктності, що пронизує всі його структурні рівні – від конкретного тематизму (початкова тема етюду) до загальних принципів формотворення. «Пронизливо-імпульсивна експресивність» як провідний емоційний стан цього твору є очевидною вже в перших тактах етюд-рондо. За думкою В. Клина, «тут протистоять одне одному швидке різноспрямоване розкидання енергії в далекі регістри – найвища концентрація емоцій в “рваному” ритмі – вольова неухильність руху. Ці ідеї у первісній фактурі або її модифікованих варіантах створюють своєю конфліктною поєднаністю постійність внутрішньої експресії змісту етюду» [2, 133], що також доповнюється його гармонічною мовою, де домінують шестизвуччя квінтово-квартово-секундової будови, споріднені з кластерами.

Експресивна спрямованість представленого етюду Б. Лятошинського доповнюється також жанровим визначенням його як «рондо» («кола») з його багатоаспектною віковою символікою («парадокс замкненої нескінченності» за В. Холоповою). Принцип рондальності втілений в даному творі на різноманітних рівнях – від мікротематичних «фігур-кружлянь» аж до структури твору в цілому та безкінечних жанрово-фактурних модифікацій провідного тематизму. Визначаючи роль Концертного етюду-рондо Б. Лятошинського в українській фортепіанній музиці ХХ ст., О. Рижова констатує, що цей твір «ніби підвів підсумок стильовим настановам фортепіанної творчості:

демонстративне лістянство, солідаризація з німецькою романтичною школою, торкання “неофольклоризму” <...> але з демонстративною пам'яттю про салонно-шопенівську жанрову лінію “рондо”. Воістину, за допомогою даного твору фортепіанна творчість Б. Лятошинського здійснила “своє коло” від першої “Траурної прелюдії” 1920 року до “Концертного етюд-рондо” 1962 року, окресливши полюси скрябінівських впливів у контрастах “вищої витонченості” і “вищої градіозності”» [9, 133-134].

Ще одним яскравим зразком етюдної циклічної композиції в українській музиці другої половини ХХ ст. можна вважати «Етюди-картини» («Етюди-малюнки») А. Штогаренка (1974-1975), що включають 5 п'єс. Цикл присвячено С. Рахманінову. Наслідування традицій великого композитора виявляється в яскравій образності творів та їх музичній мові при одночасній відсутності програмних позначень. Як і в творах попередніх авторів даний етюдний цикл виявляє риси спільності з іншими творами композитора, зокрема, з «Образами» та «Поемами». Образно-сміслові якості циклу та їх піаністичне втілення також демонструє зв'язок з токатним 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.

Наукова новизна статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки виявлення жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюдів в українській музиці кінця ХІХ – першої половини ХХ ст., але і його вписаність в контекст загальної еволюції жанру.

Висновки. Отже, український фортепіанний етюд ХІХ – ХХ ст. складає суттєвий внесок в історичному розвитку цього жанру. Його зразки у творчості В. Косенка, Б. Лятошинського, А. Штогаренка та ін. демонструють не тільки стильові ознаки спадку названих митців, а й прилучення української фортепіанної музики до концептуально-авангардної типології етюдів, що формувалася на перетині жанрово-стильових шукань європейської культури модерну (неокласицизм, бароко, романтизм) і становлення українського національного інструменталізму та виконавського мистецтва.

Література

1. Вахраньов Ю. Фортепіанні етюди В. Косенка. К.: Музична Україна, 1970. 60 с.
2. Клиш В. Л. Українська радянська фортепіанна музика (1917-1977). К.: Наукова думка, 1980. 316 с.
3. Козаренко О. Про деякі універсали музичного світу Бориса Лятошинського // *Вісник Львівського університету*. Серія мистецтвознавство. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33–37.
4. Кричинська О. В. Стильові аспекти розвитку європейської фортепіанної сойти першої третини ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського. Київ, 2017. 273 с.
5. Овсянник Н. Ф. О студии «Беркана». URL: www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana (дата звернення: 05.05.2018 р.).
6. Овсянникова Т. Ю. Этюд // *Музыкальная энциклопедия* в 6-ти томах [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 6: Хейнце – Ягушин. Стлб. 581–582.
7. Олійник О. С. Фортепіанна творчість В. С. Косенка. К.: Наукова думка, 1977. 152 с.
8. Пухальський Володимир В'ячеславович. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Пухальський_Володимир_В'ячеславович (дата звернення: 05.10.2018 р.).
9. Рижова О. О. Традиції українського символізму в їх втіленості у вітчизняній культурі і фортепіанній спадщині Б. Лятошинського. Одеса: Друкарський дім, 2010. 162 с.

References

1. Vakhran'ov, YU. (1970). Piano Etudes V. Kosenko. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
2. Klyn, V. L. (1980). Ukrainian Soviet Piano Music (1917-1977). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. KOZARENKO, O. (2015). About some universals of the musical world of Boris Lyatoshynsky. Visnyk L'vivs'koho universytetu. Seriya mystetstvoznavstvo. 16, 33–37 [in Ukrainian].
4. Krychyns'ka, O. V. (2017). Style aspects of the development of the European piano suite of the first third of the twentieth century. Candidate's thesis. Kyiv: Natsional'na muzychna akademiya Ukrainy im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
5. Ovsyannik, N. F. (2018). About Burkhan Studio. Retrieved from www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana
6. Ovsyannikov, T.Yu. (1982). Etude. Muzykal'naya entsiklopediya: v 6-ti tomakh. 6, 581–582 [in Russian].
7. Oliynyk, O. S. (1977). V. S. Kosenko's piano creativity. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
8. Pukhalsky Volodymyr Vyacheslavovich (2018). Retrieved from https://uk.wikipedia.org/wiki/Пухальський_Володимир_В'ячеславович
9. Ryzhova, O. O. (2010). The traditions of Ukrainian symbolism in their embodiment in the national culture and the piano legacy of B. Lyatoshynsky. Odessa: Drukars'ky dim [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 11.03.2020
Прийнято до друку 12.04.2020*