

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

Кафедра оркестрових інструментів

МАГІСТЕРСЬКА РОБОТА

у галузі знань 02 – культура і мистецтво
зі спеціальності 025 – Музичне мистецтво

на тему:

**ЕТЮДИ Ф. ЛІСТА В КОНТЕКСТІ ПОЕТИКИ МУЗИЧНОГО
МИСТЕЦТВА РОМАНТИЗМУ**

Виконала: студентка магістратури
заочної форми навчання
спеціальності 025 – Музичне мистецтво
Насс Марія Сергіївна
Науковий керівник: Рум'янцева А. Ю.,
кандидат мистецтвознавства, доцент
Рецензент: Щепакін В. М.,
доктор мистецтвознавства, доцент

Національна шкала _____
Кількість балів: _____ Оцінка: ECTS _____

Голова комісії _____ (підпис)	Снедков І. І.
Члени комісії _____ (підпис)	Большакова Т. В.
_____ (підпис)	Рощенко О. Г.

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ 1. Еволюція жанру фортепіанного етюд у контексті мистецтва романтизму та творчості Ф. Ліста	
1.1. Шляхи еволюції жанру фортепіанного етюд у європейському музичному просторі XVIII-XIX століть	8
1.2. Модифікація фортепіанного етюд у музичному мистецтві романтизму	11
1.3. Поетика жанру етюд у творчості Ф. Ліста	17
Висновки до Розділу 1	26
РОЗДІЛ 2. Цикл «Три концертних етюд» у вимірі романтичної виконавської інтерпретації	
2.1. «Три концертних етюд» Ф. Ліста як відбиття виконавської поетики романтизму	28
2.2. Специфіка «La leggierezza» Ф. Ліста як романтичної модифікації жанру етюд	37
2.3. Інтерпретаційна модель етюд «La leggierezza» у виконавській діяльності Д. Циффри	42
Висновки до Розділу 2	46
ВИСНОВКИ	49
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	54

ВСТУП

Обґрунтування вибору теми магістерської роботи. Культурний простір сучасності сповнений великою кількістю різноспрямованих тенденцій, а також позначений тяжінням до осмислення культурного художнього досвіду як цілісності. За цих умов унікальність інтерпретаційного прочитання європейського музичного спадку не тільки стає своєрідним маркером творчої особистості, а й створює певний резонанс із абсолютизацією неповторності, суб'єктивізацією творчого світобачення епохи романтизму.

Безмежно розширивши виразову палітру та технічні обрії піанізму, ствердивши культ особистості виконавця-віртуоза, композитори-романтики, актуалізували питання підвищення фахової підготовки виконавця. Надвисокий рівень технічної майстерності став необхідним підґрунтям утілення художнього змісту романтичних віртуозних творів. Одним із інструментів вдосконалення технічної майстерності та досягнення високопрофесійного рівню піанізму завжди був жанр фортепіанного етюд.

Позначений перманентною значимістю в контексті європейської музичної традиції, фортепіанний етюд пройшов тривалий шлях еволюції від вправи суто технічного призначення до набуття статусу самостійного концертного сценічного жанру. У творчості композиторів-романтиків фортепіанний етюд збагатився специфічними рисами поетики музичного мистецтва романтизму та став площиною виявлення особистісного інтерпретаційного потенціалу піаніста-виконавця.

Проте, попри безмежний виразовий потенціал та значимість у контексті становлення та розвитку творчої особистості виконавця-піаніста, означений жанр, за поодинокими винятками, не набув вичерпного дослідження в сучасній музикології. Такою ж дискретною є дослідницька аура, яка склалася відносно етюдного доробку Ф. Ліста, зокрема циклу «Три концертних

етюди», який є обов'язковим компонентом репертуару сучасного піаніста та маркером його виконавської майстерності.

Актуальність теми магістерської роботи зумовлена, таким чином, низкою факторів: позачасовою значущістю творчої спадщини Ф. Ліста як невід'ємного компоненту культурної пам'яті людства; особливою значимістю фортепіанного доробку композитора як вагомого чинника вдосконалення фахової майстерності піаніста; особливостями романтичної модифікації жанру етюду як носія та концентрату поетики музичного мистецтва романтизму; відсутністю спеціальних музикологічних розвідок щодо специфіки трансформування етюдного жанру в «Трьох концертних етюдах», зокрема в етюді «La leggerezza»; значущістю інтерпретаційного начала в етюдах митця, що співвідноситься з тенденцією індивідуалізації інтерпретування музичної класики в сучасному культурному часопросторі.

Зв'язок з науковими програмами, темами, планами. Магістерська робота виконана на кафедрі оркестрових інструментів Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Музика і музикознавство в контексті світового культурного часопростору».

Мета магістерської роботи – виявлення специфіки модифікування жанру етюду у творчості Ф. Ліста як відбиття особливостей поетики музичного мистецтва романтизму.

Досягнення мети магістерської роботи передбачає вирішення таких завдань:

- визначити чинники актуалізації фортепіанного етюду в європейському музичному просторі XVIII-XIX століть та охарактеризувати ознаки класицистської версії зазначеного жанру;

- виявити передумови романтичного етапу розвитку жанру фортепіанного етюду та розкрити специфіку його трансформації в музичному мистецтві романтизму;

- виявити особливості модифікації жанру фортепіанного етюду у творчості Ф. Ліста.

- розкрити шляхи втілення поетики музичного романтизму в циклі «Три концертних етюди» Ф. Ліста;

- означити особливості романтичного модифікування жанру фортепіанного етюду на прикладі «La leggierezza» Ф. Ліста.

- визначити специфіку виконавської інтерпретації етюду «La leggierezza» Д. Циффрою.

Об'єктом дослідження є жанр фортепіанного етюду епохи романтизму.

Предмет дослідження – тенденції романтичного трансформування жанру етюду в творчості Ф. Ліста.

Методологічна база дослідження. Методологія магістерської роботи базується на інтеграції загальнонаукових фундаментальних методів дослідження (системний, історичний, культурологічний, методи логічного аналізу та синтезу, детермінізму та об'єктивізму) та спеціальних музикознавчих методів і підходів, притаманних історичному та теоретичному музикознавству (цілісний, жанрово-стильовий, інтерпретологічний та виконавський аналіз).

Теоретичною основою магістерської роботи є наукові праці:

- з дослідження широкого кола філософських й естетичних питань – М. Бердяєва [3], В. Шестакова [58], зокрема пов'язаних зокрема зі специфікою музичного мистецтва романтизму – І. Белзи [8], К. Зенкіна [19, 20], К. Зенкіна та О. Царьової [17], І. Іванової [21], О. Рощенко [47], І. Соллертинського [51], Б. Штейнпреса [59];

- з історії та специфіки фортепіанного виконавства, зокрема романтичної епохи – А. Алексєєва [1, 2], Б. Бородіна [4], Д. Віноградчої та І. Лебедкіної [9], Н. Кашкадамової [22], Г. Когана [23], О. Купріної та Д. Баязитової [24], Н. Кучми [25], Е. Михайлової [37], В. Мурадян [40], О. Ніколаєва [41], І. Сухленко [52], В. Чінаєва [56];

- з питань феноменології та онтології жанру етюду та специфіки його трактування в контексті романтичної поетики – А. Генкіна [10], С. Григоренко [11], Д. Гульцової [12-15], Н. Леоньєвої [27], А. Малінковської

[31], Т. Маслової [33], І. Носової [42], І. Портної [43-44], Д. Яворського [60, 61];

- з дослідження широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою творчого світу Ф. Ліста та зокрема фортепіанною творчістю – А. Боршуляк [5, 6], О. Демченка [16], К. Зенкіна [18], О. Левашової [26], Я. Мільштейна [34-36], М. Михаськової [38], О. Морозової [39], О. Посохової [45], Л. Путішиної [46], О. Рощенко [47], Н. Рябухи [48], А. Севостьянової [49], С. Слонімського [50], Л. Тарасової [53], О. Тонхаізер-Воеводіної [54], М. Чорної [55], Чжу Сяоле [56], Д. Яворського [60, 61].

Наукова новизна магістерської роботи полягає в тому, що:

уперше в українській музикології здійснено:

- цілісне дослідження «Трьох концертних етюдів» Ф. Ліста;
- музикознавчий аналіз етюдів «La leggerezza» Ф. Ліста та його інтерпретаційної моделі у виконавській творчості Д. Циффри.

Отримали подальший розвиток уявлення щодо:

- чинників актуалізації та трансформації жанру етюдів в музичному мистецтві XVIII-XIX століть;
- особливостей романтичного модифікування жанру етюдів;
- специфіки новаційного трансформування жанру етюдів у творчості Ф. Ліста;

Уточнено: ознаки класицистської версії жанру фортепіанного етюдів в музичному мистецтві XVIII століття;

Практичне значення результатів дослідження. Результати магістерської роботи можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Історія світової музичної культури», «Музична естетика», «Музична інтерпретація», «Історія та теорія музичного виконавства», «Історія фортепіанного мистецтва»), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

Апробація магістерської роботи. Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри оркестрових інструментів Харківської державної академії культури.

Публікації. За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези «Поетика жанру етюду у творчості Ф. Ліста» у збірці матеріалів міжнародної наукової конференції «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» 26-27 листопада 2020 року.

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Вступу, двох Розділів, шістьох підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (61 позиція). Загальний обсяг магістерської роботи – 60 сторінок, з них основного тексту – 49 сторінок.

РОЗДІЛ 1

Еволюція жанру фортепіанного етюд в контексті мистецтва романтизму та творчості Ф. Ліста

1.1. Шляхи еволюції жанру фортепіанного етюд в європейському музичному просторі XVIII-XIX століть

Інтенсивний процес формування нової музичної картини світу в епоху Нового часу позначився суттєвими зрушення у системі музичного мистецтва – зміною типу музичного мислення з поліфонічного на гомофонно-гармонічний, секуляризацією музики, зростанням вагомості світського музикування, зокрема бурхливим розвитком жанру опери та появою оперних шкіл Італії, Франції, Англії, Австрії, Німеччини, формуванням стильових напрямів – бароко та класицизму, нової палітри жанрів та системи засобів музичної виразності тощо. Комплекс цих змін актуалізував процес фахової підготовки музиканта-виконавця та його забезпечення навчальним репертуаром, спрямованим на формування та розвиток техніки. Зросла значущість та необхідність використання у фаховій підготовці виконавця творів інструктивного характеру, які позначалися як екзерсис, Lesson, Übung, Studie і не мали чітких жанрових меж.

Так, Д. Скарлатті «об'єднав видані ним сонати назвою «Вправи» («Exercizi») та, як засвідчує передмова, вбачав у них засіб для набуття “впевненості при грі на клавичембало”» [2, с. 42-43]. Зазначимо, що ці твори єднали художнє та інструктивно-технічне начала, що свідчить про процес формування художньої версії етюд [2, с. 43].

Новий етап еволюції етюд, позначений набуттям ним жанрового визначення (з поч. XVIII ст.) [61] та утвердженням прикладної, інструктивної функції, був зумовлений потребою технічної досконалості, як одного з наріжних каменів фахової майстерності клавесиніста-клавіриста. «Метода пальцевої техніки» Ж.-Ф. Рамо (1724 р.) передбачала «розвиток активності та самостійності пальців при вільних та економних рухах руки» [1, с. 9],

значну увагу розвитку виконавської техніки приділено у трактаті Ф. Е. Баха «Дослід про справжнє мистецтво гри на клавирі» (1753, 1762 pp.). Вдосконалення виконавської майстерності в таких інструктивних творах передбачали й посібники для клавесина та фортепіано, зокрема «Курс навчання на клавесині або піанофорте» Л. Депрео (кін. XVIII ст.). На цьому етапі еволюції етюд (до кін. XVIII ст.) був позначений єдністю вправи та музикування [33, с. 12] та такими рисами як «принцип безупинного секвенційно-модуляційного розвитку однотипного музичного матеріалу, сполучення імітаційних прийомів та фігураційної техніки» [43, с. 260].

Сутнісним поштовхом до розвитку етюдів стало також інтенсивне вдосконалення клавірних інструментів – створення відмінних за механіко-конструктивними особливостями та акустичними якостями «англійського» (фабрики Бродвуда) та віденського (фабрики Штейна та Штрейхера) різновидів фортепіано, винайдення А. Бейером у 1781 р. правої демпферної педалі та Дж. Бродвудом у 1782 р. – лівої педалі.

В «інструментальній ієрархії» це стало причиною витіснення клавирів та клавесини з їх динамічною опозиційністю (так званою «терасоподібною» динамікою) та складністю реєстрової конструкції. Фортепіано розкрило виконавцеві безмежні обрії виразності, динаміки, артикуляції, сонорики, що забезпечувало його новий статус еквівалента оркестру, формування нового оркестрального принципу гри [7, с. 140]. Це водночас потребувало відпрацювання нових аспектів технічної майстерності на основі типових для етюдів однотипних фактурно-технічних прийомів [10, с. 134].

Пріоритетність концертування була пов'язана з формуванням та ствердженням віртуозності – критерію майстерності виконавця, котрий визначив «магістральні шляхи розвитку західноєвропейського інструменталізму як у жанрово-стильовому, так і у виконавському планах» [15, с. 458]. Віртуозність та оркестральне трактування фортепіано склали основу «діамантового» виконавського стилю, який поєднав художні світи класицизму та романтизму при всіх відмінностях їх поетик.

Специфіка блискучого, «діамантового» піанізму вимагала від виконавців «надзвичайно швидкого, підкресленого й чіткого удару пальцями-молоточками; вільного володіння гранично швидкими темпами; сміливості й абсолютної чистоти відтворення тексту в найскладніших місцях» [37, с. 67-68] та потребувала уваги і композиторів, і педагогів, і виконавців до інструктивних форм фахової підготовки. Тенденція зосередження уваги на техніці, як основі нового типу виконавства, та на жанрі етюду, як основи формування технічного базису піанізму, мала загальноєвропейський характер. Це віддзеркалюють численні посібники з фортепіанної гри та збірки етюдів представників фортепіанних педагогічних шкіл кін. XVIII – XIX ст. Англії – М. Клементі (зокрема «Gradus ad Parnassum», збірка октавних етюдів), І. Крамера («60 вибраних етюдів»), Франції – Л. Адама («Школа гри на фортепіано»), А.-А. Лемуана («П'ятдесят характерних та прогресивних етюдів», ор. 37), А. Бертіні (20 зошитів етюдів), Австрії – І. Н. Гуммеля («Грунтовне та практичне керівництво з фортепіанної гри», 1826 р.), К. Черні («Повна теоретична та практична фортепіанна школа», 1846 р.).

Етюд у навчальному репертуарі європейських фортепіанних педагогічних шкіл на межі XVIII – XIX ст. поставав як переважно інструктивний жанр, потенційно збагачений художнім началом. Його ознаками були «швидкий, або частіше, рухливий темп, чіткість артикуляційної вимови пальцевих пасажів, автоматизм ігрових дій, котрий виражений в здатності мобільно мислити стереотипними фактурно-піаністичними формулами, ритмічна та темпова стійкість, динаміка контрастного («вибухового») типу» [33, с. 13]. Відбиваючи мету жанру – відпрацювання окремого технічного завдання, одного з елементів професійної техніки, інструктивний етюд на рівні поезики був позначений чіткою, простою структурою та музичною мовою, пріоритетністю принципу витримання однієї технічної формули.

1.2. Модифікація фортепіанного етюдів в музичному мистецтві романтизму

Наступний етап розвитку етюдів пов'язаний із поетикою музичного романтизму, утвердженням безмежного технічного, емоційно-образного потенціалу жанру та перетворенням «із далеко не самостійного жанру, певної педагогічної підпомоги – в цілісне та самобутнє художнє явище в музичному мистецтві» [42, с. 45]. Складне балансування жанру між інструктивним та концертним, художнім варіантами, поступовість процесу набуття статусу носія художньої ідеї відбили твори Ф. Калькбренера та М. Клементі. «Метод для навчання на фортепіано за допомоги рукоставу» Ф. Калькбренера передбачав механістичне відпрацювання рухливості виконавського апарату шляхом штучної ізоляції пальців спеціальним апаратом. Проте прогнозом романтичного перетворення етюдів в «Методі» була декларація наслідування оркестру як ідеалу фортепіанного виконавства [1, с. 90] та необхідності застосування педалі [1, с. 93]. Етюди зі збірки М. Клементі, «Gradus ad Parnassum», спрямовані на відпрацювання «чеканної пальцевої техніки позиційного типу» [1, с. 118], пасажної та штрихової техніки [37, с. 72-73], також передбачали поетику романтизму та демонстрували перехід від інструктивної до художньої версій жанру. В цих етюдах композитор відмовлявся «від банальних, притаманних етюдним творам одноманітних повторювань технічних “ключів”, а замість цього широко вдається до ладотональних відхилень, хроматичних секвенцій, перерваних зворотів, які спрямовують рух у віддалені тональності, ущільнюючи фактуру, насичуючи віртуозні завдання особливою емоційністю» [37, с. 72]. Зосереджуючи увагу на відпрацюванні передусім тривалих гамоподібних пасажів та арпеджіо, К. Черні в збірках «Школа рухливості» та «Мистецтво рухливості пальців» закладав ґрунт поетики художнього етюдів, звертаючись до різних видів туше та різноманітної динаміки відповідно до художньої мети. Таким чином, у контексті діамантового виконавського стилю, завдяки творчості М. Клементі та К.

Черні, поряд із інструктивним етюдом поступово затверджувався новий, концертний різновид жанру [4, с. 18], який сучасниками визначався як «характерний», «романтичний», «мелодичний» [2, с. 181] тощо.

Увага романтиків до етюду була детермінована актуалізацією мініатюри. Як форма, в якій «увесь музичний часовий процес постає як один стан, розміщується всередині нього та «стискається» в ньому [19, с. 9], процесуальність часу замінювалася миттєвим ліричним «переживанням», сповненим внутрішнім рухом [19, с. 10], мініатюра концентрувала в собі специфіку поезики музичного романтизму. Жадаючи «трансцендентного прориву в нескінченність» [3, с. 347-348], романтики у жанрі етюду вбачали й можливість втілення трансцендентної – найвищої технічної майстерності.

Декларуючи неповторність художнього світобачення, романтизм порушив класицистську чистоту жанрів вільним синтезуванням жанрових моделей. Етюд же, «не маючи своїх жанрових та структурних витоків, (...) починає всотувати різні особливості інших жанрів, щоб набути власні індивідуальні риси» [42, с. 47]. Це зумовило формування мікстових жанрових версій – адже етюд «у всій різноманітності його провів фактично демонстрував здатність «входження» і «освоєння» різних жанрових моделей і супутніх їм музично-типологічних якостей, символізуючи тим самим шлях до Майстерності в її високому розумінні» [14, с. 34]. Кордонів перетворення етюду для романтиків не існувало – в його орбіту входили і «малі», і «великі» жанри. Так, М. Клементі (у «Gradus ad Parnassum») поєднав етюд із рисами сонати, рондо, скерцо, капричіо, фуги, канону [44, с. 8], К. Сен-Санс – фуги та прелюдії, Ф. Шопен – балади, маршу, прелюдії та ноктюрну, С. Тальберг та Е. Прюдан – сонати, Ш. Алькан – пасторалі та хоралу (етюд № 7 ор. 35).

Етюд у контексті романтизму демонструє й тяжіння до симфонії, що дозволяє репрезентувати в межах мініатюри віртуозність й оркестровість виконавського стилю. Синтез етюду та симфонії й увертюри репрезентують, зокрема Етюди № 4-7 із циклу «Дванадцять етюдів у мінорних тональностях» ор. 39 Ш. В. Алькана. Визначені автором як «Симфонії», вони побудовані за

класицистською моделлю симфонії – «Allegro», «Marche funebre», «Menuet», «Finale», демонструють «блискуче оркестрове та поліфонічне письмо» [24, с. 69] та «надширокий діапазон тембрових можливостей фортепіано, гармонічних барв» [24, с. 69].

Тенденцію жанрової універсальності, синтетичності етюдів відображають «Симфонічні етюди» Р. Шумана – синтез етюдів, симфонії та варіаційного циклу. Масштабний цикл із 12 романтичних варіацій вирішує сутнісне для романтизму художнє завдання – «створення високохудожнього твору симфонічного плану в яскравій концертно-віртуозній формі» [2, с. 174].

На шляху симфонізації етюдів стає площиною суміщення різних сфер виконавського інструменталізму та експериментального випробовування колористичного потенціалу фортепіано. У «Симфонічних етюдах» Р. Шумана нове оркестрально-симфонічне трактування фортепіано виявляється в етюдів № 3 в імітуванні скрипкової фактури, в етюдів № 1 вагому драматургічному значення має алюзія тембру фаготу, в етюдів № 9 відчутні алюзії тембрів мідних духових інструментів, в етюдів № 11 – віолончелі.

Симфонізований романтичний етюд стає й сферою «накладання» різних типів музичного мислення. Так у «Симфонічних етюдах» Р. Шумана поєднано поліфонічний та гомофонно-гармонічний тип музичного мислення. У 2 зошитах «Етюдів за Паганіні» Р. Шумана поліфонічне мислення набуває образного, композиційно-структурного та драматургічного значення: в Етюдів № 2 (1 Зошит) середній голос виокремлено інтонаційно та ритмічно, Етюдів № 6 (2 Зошит) має поліфонічну фактуру. Технічне та водночас образне значення мають поліфонічні принципи викладення та розвитку музичного тематизму в Етюдів № 1 та Етюдів № 9 «Contrapunctus» op. 35 Ш. В. Алькана.

У новому статусі універсального жанру епохи [14, с. 44] етюдів у вимірах романтичної поезики наповнюється вільним оперуванням індивідуальними мистецькими стилістичними, наближуючись до транскрипції. Так, Ф. Бузоні

створює «Варіанти до етюдів і прелюдій Шопена», Е. Прюдан – етюди «Souvenir de Beethoven» та «Souvenir de Schubert», Р. Шуман та Ф. Ліст – етюди на основі каприсів Н. Паганіні, Е. Прюдан – «Концертний етюд-каприс» оп. 25 на основі мелосу «Сомнамбула» В. Белліні, К. Сен-Санс – алюзію бароко, що виражено в прозорій фактурі та відповідних програмних назвах (в етюдах для лівої руки оп. 35 – «Прелюдія», «У стилі фуги», «Буре», «Жига»).

У контексті романтичної поезики первинна жанрова нейтральність етюдів стала й імпульсом до його вокального модифікування. У зв'язку з романтичним піднесенням ліричного начала як голосу душі особистості, голосу митця, В. Мурадян акцентує: «ніжні, співочі, сповідальні п'єси, як мелодекламація поетичних рядків – це була найхарактерніша впізнавана риса нового напрямку, «енциклопедія» романтичної образності. І вона висвітила всю віртуозну панораму, поєднавши непорушному синтезі рухливість і швидкісну міць клавіатури, з проникливою лірикою та драматичними поривами... [що дозволило] створити найбільш суттєве «ноу-хау» епохи – фортепіанний етюд як характеристичну п'єсу» [40, с. 17-18]

Вокалізація етюдів забарвлює творчість С. Тальберга. Новаційним для поезики етюдів стало й розширення палітри технічних засобів. Ізольована ударна пальцева техніка в його творах поступалася місцем м'якому туше та плавному кистьовому руху, наочно демонструючи наповнення етюдів «інструментальним співом». Мелодізацію, вокальну інтерпретацію етюдів засвідчує й творчість Ф. Шопена, який збагатив поезику жанру інтенсивною педальною технікою (зокрема в Етюд № 1 оп. 25). Яскраво виявлена мелодійна трансформація етюдів у творчості Е. Прюдана – в «Концертному етюд-каприсі» оп. 25, циклі «Етюди – пісні» оп. 60.

Романтична модифікація жанру етюдів пов'язана з його циклізацією як вираженням романтичного осмислення частки як концентрованого втілення цілого, бачення великого в малому. Великі збірки етюдів не були раніше новиною в музичному мистецтві, новаційним стало позиціонування

етюдного циклу як драматургічної, образної, тематичної цілісності. Такими є цикли Ш. В. Алькана «Дванадцять етюдів у мажорних тональностях» оп. 35 та «Дванадцять етюдів у мінорних тональностях» оп. 39, в якому наявними є різні циклічні форми – симфонія та концерт – №№ 8, 9, 10 («Allegro», «Adagio», «Allegretto alla barbaresca») [15, с. 463].

Цілісність циклу при жанровій різноманітності його номерів та «гібридності» [24, с. 71] його структурних елементів – міні-циклів закарбовує фінальний етюд «Бенкет Езопа», поєднаний із попередніми структурними компонентами тематично-інтонаційними, фактурними, образними арками. Фінальна функція «Бенкет Езопа» реалізована у циклі Ш. В. Алькана і завдяки архетиповій для етюду технічності. У зв'язку з цим дослідники зазначають, що в ньому сконцентровані «всі види техніки: перлинні пасажі, стрімкий рух побудов різної фактурної організації (октави, подвійні ноти, велика техніка). Тут ми зустрічаємо розлогі «трельні» епізоди та «вирвані» із клавіатури акорди, оркестрові побудови, викладені різними штрихами, вигадливу ритміку та поліритмію, гранично афективну динаміку з миттєвими перепадами звучності» [24, с. 71]. До того ж «Бенкет Езопа» сам по собі є масштабним варіаційним циклом, 25 структурних складових якого демонструють жанрову та стильову трансформацію тематизму «великого» циклу, створюючи ефект «дзеркала в дзеркалі» та утворюючи завдяки цьому міцні нити зв'язку із західноєвропейською культурною традицією з часів Північного Відродження.

У зв'язку із циклізацією слід підкреслити й типове для романтичної версії етюду розростання масштабів, яке зумовлює модуляцію жанру зі сфери малих до середніх та великих форм.

Нерозривно пов'язаним із тенденцією циклізації та спрямованістю романтизму на синтез вербального та музичного начал було програмне інтерпретування етюду. Завдяки цьому етюд утверджується в новому самостійному статусі та водночас постає у розширених перцептивних вимірах, зумовлених зокрема й тяжінням до звукопису. Прикладів такого

модифікування етюду як звукокартини безліч: найбільш ранніми зразками програмного інтерпретування жанру є 24 етюди ор. 70 та «Характерні етюди» ор. 95 І. Мошелеса, зразки програмності містить цикл етюдів Ш. В. Алькана ор. 35 – № 7 «Вогонь у сусідньому селі» та ор. 39 - № 1 «Подібно вітру», № 3 «Диявольське скерцо», № 12 «Бенкет Езопа». Програмність як ознака поетики етюду романтичної епохи зберігається пізніше у творчості К. Сен-Санса (етюд «Дзвони Лас Пальмас» із 2-го зошиту етюдів ор.111, 1899 р.).

Із тяжінням до програмності тісно пов'язана й така характерна риса романтичної версії жанру етюду, як максимальна насиченість авторськими ремарками – «власне, із одних тільки ремарок, які вказують на той чи інший стан, із рясних, часто надлишкових, позначень динаміки, агогіки, акцентуації, фразувальних ліг, фермат і т. п., можна було би скласти самостійний сценарій драматургічного дійства. Пальма першості тут належить Лісту» [56, с. 67-68].

Піддаючись численним індивідуалізованим інтерпретаціям у творчості митців-романтиків, етюд демонструє різні шляхи в осмисленні місця фортепіано в системі музичного мистецтва. Т. Маслова визначає їх таким чином: «перший із них – виявлення іманентних якостей інструмента в жанрі, трактова «роялю як він є» (шопенівська традиція), другий – симфонізація жанру в руслі симфонічного трактування фортепіано (лістівський тип). Узагальнюючою жанровою характеристикою їх стає концертність» [33, с. 13].

Проте численність жанрово дестабілізуючих тенденцій в еволюції романтичного етюду урівноважувалася збереженням його первинної риси – структурно-композиційної обумовленості секвенційним витримуванням однієї технічної формули, відповідної до певного елемента виконавської техніки. Так, в етюдах Ф. Шопена такі формули спрямовані на укріплення 4-го та 5-пальців у «хроматичних етюдах», вдосконалення техніки двійних нот, розробку рухливості кожного з пальців, вдосконалення аплікатурної майстерності, гнучкості та розтяжки виконавського апарату.

У різних індивідуалізованих жанрових модифікаціях етюд стає тим жанром, в якому «надскладні віртуозні завдання ставляться в нерозривному зв'язку з насиченою емоційною експресією романтизму» [27, с. 12].

1.3. Поетика жанру етюд у творчості Ф. Ліста

Надемоційність, сила та натхненність впливу на аудиторію, тембральна барвистість, майстерність педалізації, виняткова темпова свобода та віртуозність виконавського стилю Ф. Ліста [2, с. 217-219] є її детермінантами, і результатом еволюції романтичної поетики творчості, зокрема й у жанрі етюд, в якому вона досягла абсолюту. Романтичне перетворення мистецтва піанізму й етюд у творчості митця зазнало перевороту – він «примусив [піаністів] осягнути здатність фортепіано не тільки до окремих оркестрових ефектів (на кшталт *pizzicato*, арфоподібних пасажів та т. п.), а й до відтворення всього звукового багатства оркестру» [34, с. 10].

Як і видатні піаністи-педагоги кін. XVIII – 1 пол. XIX ст., Ф. Ліст залишив масштабні етюдні цикли – «Технічні вправи» (1868-1879 рр.), 12 етюдів (1826 р.), 12 Етюдів (1838 р.), «Етюди трансцендентного виконання» (1851 р.), «Бравурні / Великі етюди за каприсами Н. Паганіні, (1838 р., 1851 р.), «Три концертних етюди» (1848 р.), «Два концертних етюди» (1861-1862 рр.). Однак значущість його доробку в жанрі етюд полягає передусім в утвердженні концертного типу жанру та провідних тенденцій його модифікування в контексті поетики романтизму та пов'язаних із цим формуванням нового «образу інструмента, що звучить» [52, с. 228], репрезентацією фортепіано як аналога оркестру. Ф. Ліст декларував, що «в обсязі своїх семи октав фортепіано містить обсяг цілого оркестру, і десяти пальців людини достатньо для відтворення гармоній які здійснюються об'єднанням сотень музикантів» [28, с. 145]. У зв'язку з цим митець зазначав, що його метою є «залучити дух піаніста-виконавця до оркестрових

ефектів та в обмежених межах фортепіано зробити почуттєвими різноманітні звукові ефекти та відтінки» [35, с. 246].

За цих причин Ф. Ліст унікав декларативної інструктивності своїх етюдів, вбачаючи в них передусім втілення художньої ідеї. З цієї точки зору показовими є цикли етюдів Р. Шумана та Ф. Ліста на основі каприсів Н. Паганіні. Попри належність етюдів Р. Шумана до художньої версії жанру, їх було створено переважно з тренажною метою, Ф. Ліст первинно акцентував їх призначення для сценічного виконання та виняткову технічну складність.

Надважливим досягненням Ф. Ліста загалом у сфері фортепіанної творчості стало його збагачення романтичною поетикою. У цьому складному та суперечливому процесі формування нових шляхів розвитку піанізму композитором Я. Мільштейн виокремлює 4 етапи: 1. дотримання традицій, що засвідчують перші зразки етюдного жанру у творчості митця; 2. ствердження фундаментального значення новаційних принципів аль фреско та колористичного збагачення – час симфонізації фортепіано, виявленої в 2-й редакції Етюдів, «Етюдах за каприсами Паганіні»; 3. повнозвуччя та заощадливого використання технічних засобів для лаконічного, концентрованого вираження сутності образів – остання редакція Етюдів; 4. передбачення імпресіоністичної стилістики – у пізніх творах [35, с. 69-70].

Здобуток Ф. Ліста у сфері піанізму – симфонізація фортепіано на основі принципів аль фреско (повнозвуччя) та колористичного розмаїття [54, с. 31].

Принцип аль фреско був пов'язаний із новим трактуванням пасажів. На відміну від митців, які у XVIII ст. зверталися до жанру етюд з метою відпрацювання обмежених технічних формул, Ф. Ліст максимально розширює звукову матерію фортепіано. Гамоподібні пасажі стали «засобом швидкого охопту всього звукового поля інструмента та потребують особливого технічного уміння, яке забезпечує одночасно і потрібну швидкість руху, і потрібну звучність, і рухову зручність» [35, с. 16]. Типовою для поетики митця в жанрі етюд стала концентрація пасажів в акордові

комплекси. Ф. Ліст «переорієнтував техніку піаністів на комплексне звучання октавних та акордових шарів, вертикалізуючи та насичуючи цими засобами викладення нове, могутнє звучання інструмента» [30, с. 382].

Потужним засобом створення звучності аль фреско, розширення звукового простору та надання йому об'ємності у фортепіанній творчості митця стала педаль, яка раніше була вторинним елементом техніки. Саме педаль стала засобом виразності, які забезпечив безперервність звукових потоків при викладенні *arpeggiato* надмасштабних акордових побудов та оркестрове трактування фортепіано [9, с. 527]. Новаційним у поезиці етюдного жанру стало й широке застосування дисгармонічної педалі, за якої поєднувалися-накладалися звукові комплекси [49, с. 427], нюансів її натиску (напівпедаль, неповна педаль, педальне тремоло, педаль із запізненням) та зняття (повне та неповне) [36, с. 55]. Вдосконалення педалізації стало й додатковим чинником вдосконалення піаністичної техніки. Найтонші градації застосування педалі дозволили митцю «помножити пальці» [59, с. 217].

Застосовані митцем надшвидкі переноси рук у різні регістри та підкладання рук забезпечували не тільки безперервну плинність звукової матерії, щільність та об'ємність звучання, а й принципові зміни функцій рук, які тепер набули рівноправності як носії мелодичного начала (що виявилось вже в № 6 з «Юнацьких етюдів»). Сутнісних змін дістала й техніка оперування регістрами інструмента. Їх рівноправність у створенні індивідуалізованої фактури, зокрема в етюдах, виявилася в різночасовому охопленні декількох регістрів інструмента за допомогою пасажів [див. 35, с. 24] та новаційній мелодизації середнього та нижнього регістрів.

Це було також пов'язано із атрибутивною для піанізму Ф. Ліста тенденцією колористичного осмислення «звукового образу» [за термінологією Н. Кучми, див. 25] фортепіано. Його новий, тембрально барвистий звуковий образ інструмента багато в чому мав основою: максимальне виявлення мелодичного та тембрального потенціалу нижнього

та верхнього реєстрів; «гру реєстрами» – їх співставлення, котре в деяких випадках ставало не тільки колористичним, а й образно-емоційним і концептуально-драматургічним за своєю сутністю засобом; звукопис – широке застосування засобів імітації звучання інструментів симфонічного оркестру.

Відповідно до настанов романтичної поетики, просякнутої намаганням відтворити самий плин життя в усіх його мінливих нюансах, Ф. Ліст новаційно перетворює трактування темпу. Широке застосування ремарок *tempo giusto* або *tempo rubato* скасовує його раніше непорушну усталеність темпу, відбиває надання йому статусу визначення передусім характеру виконання, який дуже часто конкретизується в агогіці. У ствердженні нового статусу темпу композитор у 2 редакції «Етюдів трансцендентного виконання» застосовує власні графічні позначення найменших темпових градацій: $|=$ – нетривале прискорення темпу, $—$ нетривале гальмування темпу, $=$ менша за фермату зупинка руху [36, с. 14].

Специфічною рисою романтичної поетики фортепіанної творчості Ф. Ліста, яка зумовлює виконавську специфіку її виконавського осмислення, є образно-емоційна конкретизація темпу. Його осягнення як концептуально-змістовного засобу музичної виразності засвідчують вказівки композитора вже в «Юнацьких етюдах»: *Allegro con fuoco* (№ 1), *Allegro sempre legato* (№ 3), *Molto agitato* (№ 6), *Allegro con molto expression* (№ 7), *Allegro con spirito* (№ 8), *Allegro grazioso* (№№ 9, 11). Примхливість, уподібнення до капричіо відбиває в етюді № 2 «Етюдів трансцендентного виконання» різноманіття ремарок – *stringendo*, *accelrando*, *ritenuto*.

Такими ретельними, спрямованими на конкретизацію виконавського втілення тексту та його максимальне наближення до авторського задуму, є ремарки образного характеру. Так, в «Юнацьких етюдах» ор. 1 містяться вказівки щодо емоційно-образного наповнення виконання – *con expression*, *dolce*, *brilliante*, *con leggerezza*, *espressivo*, *con dolore*, *leggero*, *con molto espressivo*, *con fuoco* (№ 10), *animato*.

Еволюція романтичного трансформування жанру етюд у творчості композитора позначена посиленням уваги до артикуляційного арсеналу виконавства. Порівняно із «Юнацькими етюдами» ремарки у «Великих етюдах за каприсами Паганіні» щодо образної, емоційної, динамічної тощо атмосфери та звуковидобування є більш численними. Так, тільки в № 1 зустрічаємо – *cantabile, il canto sempre marcato ed espressivo, smorzando, molto energico, agitato, marcatissimo, sotto voce*, в № 2 – *capricciosamente, dolce, con delicatezza, un poco marcato, leggerissimo, radolcente, colla piu gran forza e prestezza, veloce, ddelicate pezante*.

Оркестральне трактування фортепіано у фортепіанній поетиці Ф. Ліста було пов'язано із різноманіттям туше, урізноманітненням звуковидобувальної техніки виконавця. Так, вже в «Юнацьких етюдах» наявними є вказівки – *portamento* (№ 9), *tenuto* (№ 12), *marcato il basso* (№ 12). Перенасиченість авторськими ремарками, загалом характерна для романтичної поетики фортепіанного мистецтва, була особливо показовою для творчості митця. Ліста. В. Чінаєв зазначає, що пальма першості в цій тенденції деталізації нотного тексту, яка відповідала прагненню митця «максимально точно зафіксувати рух свого примхливого та непередбачуваного поетичного почуття» [56, с. 69], належить саме Ф. Лісту [56, с. 68].

Первинно технологічна специфіка етюд у ускладнювала його наповнення новаціями у сфері музичної мови. Проте у «Хороводі гномів» із «Двох концертних етюдів» знайшли відбиття гармонічні новації композитора – в етюді, «як у мікрокосмосі вмістився світ гріговських тролів із їх примхливо мерехтливими збільшеними тризвуками, раптовими тональними, регістровими та динамічними зсувами, фантастично переломленою танцювальною остинатністю, гіперболічною колористикою контрастних гармонічних шарів» [50, с. 17].

У фокусі уваги Ф. Ліста перебували й питання динаміки. Як наголошує Я. Мільштейн, проявом цього явилось «рішуче скасування традиційно-

догматичних правил, які встановлювали динамічну нюансировку значним чином механічним засобом» [35, с. 114]. Новаційність динамічного аспекту знайшла втілення й у повному підпорядкуванні динаміки завданням образно-емоційного характеру, максимальному розрахунку динамічних градацій та їх ретельності їх визначення від *ppp* до *fff*, особливо – в уведенні такого новаційного засобу створення динамічної палітри як раптове посилення рівня звучності певного мотиву (позначалося авторською позначкою \wedge).

Дуже вагомого значення у фортепіанній творчості Ф. Ліста набула фігуративна техніка, витoki якої сягають стилістики вербункоша. Як ґрунт імпровізаційності – невід’ємної риси виконавського стилю митця, фігуративна техніка у творах для фортепіано постає в троїстій функції. З одного боку, митець підкреслює фігуративним рухом кульмінаційні та структурно-композиційно важливі моменти. З іншого боку, фігуративний рух сам по собі насичується змістовністю, постає як носій образного начала. Так, в етюдi «Заметіль» саме дрібний фігураційний рух створює алюзію снігового вихору. М. Чорна зазначає, що «Ліст використовує вібруючі форми змішаного виду (з елементами гармонічної та ритмічної фігурації) (...) Хроматичні гами на суцільній педалі передають завивання вітру, тут фігурація використовується не у вигляді тла, а як звукова хвиля, котра має тематичний зміст» [55, с. 56]. Водночас фігуративна техніка не втрачає своєї функції колорування – декорування музичної тканини, посилення звукової атмосфери, що виявляється в етюдi «Вогні, які блукають».

На шляху симфонізації, максимальної колоризації фортепіано Ф, Ліст відмовляється від традиційного розуміння аплікатури як догматично закріпленої та визначеної композитором і фактично створює власну, «п’ятипалу» [23, с. 98] систему аплікатури. Аплікатурна свобода в його фортепіанній творчості водночас із технічною рівноправністю всіх пальців (при врахуванні своєрідності їх функціонування, зокрема першого та п’ятого) зумовлювалися специфікою фразування та були спрямовані перед усім на донесення змісту твору. Таким в Етюдi «Мазепа» є викладення терцового

висхідного руху саме 2 та 4 пальцями, «незручного» аплікатурно, проте художньо переконливого з точки зору відтворення художньої ідеї.

Відповідно до романтичного тяжіння до синтезу мистецтв [8, с. 126] жанр етюд у творчості Ф. Ліста постає в програмній модифікації. Імпульсами до створення програм камерних та симфонічних творів Ф. Ліста ставали не тільки витвори скульптури, літератури, архітектури та живопису. Обрії програмності його творів розширили апеляції до образів природи, до духовного, зокрема філософського доробку людства, зумовлюючи ствердження проблемно-психологічної програмності [59, с. 258]. Ці тенденції знайшли віддзеркалення в «Етюдах трансцендентного виконання», в яких наявними є такі програмні імпульси, як: жанровий («Прелюдія»); образи природи («Пейзаж», «Заметіль»); узагальнено-характеристичний («Блукаючі вогні», «Видіння», «Героїка», «Спогад», «Вечірні гармонії»); легендарно-міфологічний («Дике полювання»); психологічно-персоналістичні («Мазепа»).

Перше звернення Ф. Ліста до жанру етюд (так звані «Юнацькі етюди» ор. 1, 1826 р.) демонструє не тільки показову для романтичного музичного мистецтва тенденцію циклізації мініатюри. К. Зенкін зазначає, що «мініатюра, гранично загострюючи принципову недомовленість романтичної художньої форми, прагне віднайти заповнення в циклізації. В основі циклів мініатюр лежить все теж прагнення відбити повноту процесу, хоча б і переломленого в низці миттєвостей, які раптово та вільно народжуються в "суб'єктивній" творчій свідомості» [20, с. 20-21]. «Юнацькі етюди», які первинно замислювалися як масштабний цикл із 48 творів, водночас містили в собі потенціал щодо порушення традицій.

На відміну від «класиків» етюдної навчально-інструктивної літератури, Ф. Ліст поєднує в межах одного твору декілька технічних завдань: сполучення великих гамоподібних й арпеджованих побудов (№ 1), «ламаних арпеджіо» та терцової техніки (№ 4), «ламаних октав» та секвенційних побудов (№ 2, 3), поліфонічної фактури та пасажної техніки (№ 5, 6) тощо.

«Внутрішнім» чинником циклічності слугує кварто-квінтовий принцип послідовності етюдів – поступове «затмарення» тонального колориту створює додаткові семантичні нюанси та спонукає до осмислення циклу як цілісності.

Поетика романтичного модифікування жанру етюдів в даному циклі виявилася в його насиченості виконавсько-технічними новаціями – свободі розподілу тематичного матеріалу між правою та лівою руками, широкому застосуванні прийомів «підкладання» пальців та перехрещення рук.

Тенденція циклізації етюдів була продовжена Ф. Лістом у макроциклі «Етюдах трансцендентного виконання». Три редакції (1826 р., 1838 та 1851 рр.) відповідають специфіці етапів еволюції фортепіанного та виконавського стилю митця та віддзеркалюють його прагнення – ствердження нечуваної сили мистецького вираження. «Трансцендентний» як авторську характеристику циклу можливо тлумачити як абсолютизацію прагнення вийти за всі усталені кордони [14, с. 54-58]: музичного мистецтва – «в намаганні відчувати музику в єдності з найвищими духовними початками» [18, с. 43], людських сил у найвищій технічній майстерності – ствердити «особливий тип віртуозності [позначений] прагненням до виходу за межі можливостей конкретного інструменту та окремого виду мистецтва» [4, с. 27]; жанрових моделей; технічних, динамічних, тембральних якостей фортепіано для виявлення його симфонічного потенціалу тощо.

Тривале вдосконалення циклу – віддзеркалення того, що жанр має відповідати найновішим тенденціям музичного мислення та тенденціям виконавства. Їх відбиттям в «Етюдах трансцендентного виконання» стала новаційна авторська модифікація жанру, котрий «показує картину еволюції форми: від мініатюри до форми середнього порядку, – а також представляє процес художнього перетворення етюдів в межах одного опусу» [61].

Концептуальний сенс у циклі має: 1. монотематична організація розвитку музичного матеріалу у переважній більшості етюдів [61]; 2. тональна організація, яка відбиває рух по кварто-квінтовому тональному

колу із послідовним чергуванням *dur*'них та *moll*'них тональностей; 3. метрична специфіка – із чергуванням парних та непарних метрів; 4. темпова організація твору, яка базується на контрастному співставленні повільних та швидких темпів із тенденцією загального темпового уповільнення до фіналу.

Тенденція ствердження поетики художньої модифікації жанру в «Етюдах трансцендентного виконання» пов'язана із насиченням циклу програмністю. Значною складовою романтичної поетики жанру етюду в циклі є звукопис. Так, в Етюді № 6 багатозначну семантичну ауру створює імітація дзвонів.

Романтична поетика етюдів у циклі пов'язана з їх жанровою синтетичністю, зокрема з синтезом і інструментальних, і вокальних жанрів. Етюди циклу мають ознаки: прелюдії (№ 1), токати (№ 2, опосередковано – №№ 8, 10, 12), капричіо (№ 2), поеми (№ 3), маршу (№№ 6, 7, 8), поеми (№ 4), хоралу (№№ 6, № 11), балади (№№ 4, 10), пісні (№№ 4, № 11), гімну (№ 11), вальсу (№ 9, № 12), сонати (№ 8) [14, с. 64; 60]. Дослідники також акцентують значущість поеми та балади [60, с. 73], а також токати та капричіо як визначальних жанрових джерел циклу, [60, с. 68-69]. Так, «більш за все токатний прийом звуковидобування переважає у 2-му етюді, де від першої до останньої ноти чергуються акордові та октавні *martellato*» [60, с. 69].

Таким чином до «жанрової орбіти» етюду притягуються жанри, характерні для музичного мистецтва різних епох та різних сфер – світської та сакральної, релігійної, вокальної та інструментальної, що відповідає трансцендентному тяжінню митця до створення Мета-Музики засобами Мета-техніки.

Як зазначає Д. Яворський, в «Етюдах трансцендентного виконання» «остов драматургії склали найбільш об'ємні та характерні образно-сміслові коди романтичного мистецтва [61] - романтичне трактування жанру етюду та ствердження його художнього статусу у циклі було пов'язано із відбиттям змістовно-образних пріоритетів романтичного мистецтва, провідних для

романтизму образних кіл, які демонструють водночас здатність до взаємопроникнення героїчного начала (Етюдів №№ 1, 2, 4, 6 -8), лірико-драматичного (Етюдів №№ 3, 8-12) та фантастичного (Етюдів №№ 5, 8).

До циклу «Великі / Бравурні етюди за каприсами Паганіні» (5, 6, 17, 1, 9, 24 каприси із «24 каприсів для скрипки соло» та теми рондо з 2-го скрипкового концерту h-moll Н. Паганіні) Ф. Ліст приступив у 1831-1832 рр. та повернувся до твору в 1838 р. та в 1851 р.

Новаційними в поезиці жанру етюдів та водночас характерними для етюдної творчості композитора в циклі стали такі риси:

- свобода жанрового синтезу. В Етюдів № 5 наявними є риси каччї,
- застосування звукопису. В Етюдів № 5 змістовні нюанси створюють імітації інструментів симфонічного оркестру (*imitando il Flauto, imitando il Corno*, лейтмотив «золотого ходу валторн»);
- оновлення прийомів виконавської техніки (контрастне співставлення регістрів фортепіано, розподіл тематизму між лівою та правою руками у рефрені, переноси рук);
- деталізація образно-емоційної аури виконання: значущість авторських позначок – *energico, con bravura, un poco animato* (Етюдів № 5);
- симфонічне мислення, виявлене в образному тяжінні до фіналу.

Творча інтерпретація етюдів в фортепіанній поезиці Ф. Ліста віддзеркалювала гасло його творчого світу як виконавця – «із духа створюється техніка, а не із механіки» [35, с. 136], фундаментальні ознаки його діяльності як піаніста-віртуоза – «свободу та еластичність усіх рухів, організацію окремих рухів в єдине ціле, досягнення мети при найменшій затраті сил, і нарешті, органічна єдність між художнім образом та рухом» [35, с. 134].

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

З'явившись в музичному мистецтві як суто технічна справа, позбавлена власного жанрового визначення, етюд актуалізується XVIII-XIX століттях, зокрема у зв'язку з вдосконаленням фортепіано та формуванням віртуозного,

«діамантового» піанізму та необхідністю вдосконалення технічної досконалості піаніста.

У XVIII ст. етюд набуває жанрової назви та прикладної, інструктивної функції, зокрема у творчості Ж. Ф. Рамо, Ф. Е. Баха, Л. Депрео. У кін. XVIII-на поч. XIX ст. у масштабних збірках етюдів М. Клементі, Л. Адама, А.-А. Лемуана, А. Бертіні, І. Н. Гуммеля, К. Черні затверджуються такі характерні риси жанру, як технічність, швидкий темп, динамічна контрастність, тематична формульність, ритмічна та темпова сталість, простота композиції. У творчості Ф. Калькбреннера, М. Клементі та К. Черні водночас закладаються й тенденції формування художньої версії жанру.

Жанр етюд у вимірах романтичної поезики вирізняється такими рисами, як ствердження самостійного статусу концертного жанру при збереженні віртуозності; жанровий універсалізм; тенденції симфонізації, вокалізації та ліризації; значимість програмності та звукопису; тяжіння до циклічності; розширення художньо-виразової та технічної палітри; розширення палітри технічних прийомів та новаційність аплікатурної техніки; тяжіння до максималізації авторських ремарок тощо.

У творчості Ф. Ліста етюд постає як потужний засіб утвердження оркестрального трактування фортепіано, його віртуозно-технічного, динамічного, тембрального, регістрового потенціалу, сфера апробації та затвердження нових принципів аль фреско та колористичності. Значимість поезики музичного мистецтва романтизму в етюдах Ф. Ліста знаходить виявлення в монотематичності, ускладненому тонально-гармонічному мисленні, циклізації, програмності тощо. Новації композитора у сфері етюдів пов'язані також із зміною аплікатурної техніки та трактуванням пасажів, їх акордовою вертикалізацією, розвитком техніки звуковидобування та педалізації, наданням регістрам рівного статусу, переосмисленням функцій рук, деталізацією артикуляції, динаміки й агогіки (завдяки власній системі позначення темпових градацій), темповій свободі, значимості фігуративної техніки та трактуванням техніки як засобу художньої виразності.

РОЗДІЛ 2

Цикл «Три концертних етюди» у вимірі романтичної виконавської інтерпретації

2.1. «Три концертних етюди» Ф. Ліста як відбиття виконавської поетики романтизму

Цикл «Три концертних етюди» (1848 р.) віддзеркалює характерну для творчості митця Веймарського періоду стильову тенденцію «рівнодення, коли він за необхідності вільно оперував можливостями як романтичного, так і постромантичного стилю в їх складно вібруючому балансі» [16]. Цикл піддавався редакційній переробці в 1875 та 1885 р., що підтверджує тяжіння до перманентного вдосконалення стилю як прояву прагнення «до недосяжного ідеалу» [26, с. 237] та розуміння композитором твору, як такого, що постає у «відкритості», множинності виконавських інтерпретаційних утілень.

Проте питання виконавської інтерпретації фортепіанних творів Ф. Ліста, зокрема «Трьох концертних етюдів», набуває особливої гостроти у зв'язку зі специфікою романтичного нотного тексту та поетикою жанру етюд. Його жанрова синтетичність створює нескінченний простір для виявлення виконавських алюзій, реалізації культурної пам'яті та індивідуалізації «прочитання» авторського тексту – композитор «тяжів як і в усьому іншому, до універсалізму, послідовного розширення та різноманіття Проте виконавську свободу обмежує в середині жанрового простору» [31, с. 87]. максималізація авторських ремарок – «сценарій» виконавського процесу. Така двоїстість співвідноситься із романтичною двоїстістю світобачення, яка «зумовлена вже самою суперечливою природою романтичної композиторської творчості – "вільної", але такої, що прагне до самообмеження, "імпровізаційної", але такої, що диктує власну логіку,

врешті-решт, такої, що виявляє "свавілля поета", проте в той же час потребує від інтерпретатора пунктуальності в його точному відтворенні» [56, с. 70].

Із цієї точки зору, порівняно із попередніми етюдними циклами, «Три концертних етуди» демонструють тяжіння композитора до мудрого піанізму (за виразом Я. Мільштейна). Його специфіка полягає в тому, що авторська воля не поглинає інтерпретаційних потенцій виконавця, а перебуває із ним у гармонійності. Це засвідчує певне «стиснення» (порівняно із попередніми етюдними циклами) авторської палітри виконавських ремарок. Її складають вказівки: темпові та темпово-образні (*accelerando, ritenuto, piu ritenuto, quasi improvisato, affrettando, stringendo, slentando, quasi adagio, non troppo presto, ritardando, quasi improvisato, veloce, velocissimo, allegro affetuoso, impetuoso, tenuto*); динамічні (окрім традиційних загальних динамічних градацій) та динамічно-емоційні (*sf, piu rinforzando, sotto voce, una corda, calmato, smorzando*); образно-емоційні (*appassionato, appassionato con tenerezza, energico appassionato assai, armonioso, dolce, dolce equalmente, dolcissimo, dolcissimo equaimente, dolce armonioso, dolce con grazia, sempre dolce grazioso, agitato, poco agitato, con intimo sentimento, con grazia, con passione, con abbandono, espressivo, delicatamente, languendo*); звуковидбування та звуковедення (*cantabile, legatissimo, leggiere, leggieramente, leggierissimo volante, sempre legato, marcato, cantando, non legato*); драматургічно- та фактурно-змістовні (*la melodia accentato assai*); звуконаслідувальні (*quasi Arpha*).

Наявним є високий рівень інтерпретаційної свободи піаніста у часовому вимірі. 1-й та 2-й етуди мають авторську позначку *a capriccio*, котра, як і часто застосовуване композитором позначення *a piacere*, характеризує довільне інтерпретування і темпу, і метрики. Це відбиває притаманне митцеві «постійне прагнення до стихійно-імпульсивної імпровізаційності, яка являла для нього ніби то синонім незалежного, вільного від манірної розміреності та штампів виконавського мистецтва» [29, с. 208].

Характерною рисою «Трьох концертних етюдів» є характерне для творчості митця цього періоду емоційно-почуттєве врівноваження. Проявом цього стає поступова відмова від надмірної емоційної напруги та пов'язаної із цим «технічного перенавантаження», пріоритетність монотематизму та техніки образно-тематичних трансформацій [16].

Продовжуючи романтичну тенденцію синтетичного сприйняття та відображення світу [45, с. 146], Ф. Ліст у даному циклі звертається до програмності. Її узагальнений характер зумовлює потенційну асоціативну багатогранність та є чинником актуалізації інтерпретаційного потенціалу виконавців та слухацької аудиторії.

У «Трьох концертних етюдах» повною мірою виявлено й новаційність аплікатурної техніки митця. Продовжуючи шопенівські традиції трактування аплікатури, Ф. Ліст спирався на такі настанови:

- урахування фізіологічних особливостей кожного з пальців, доцільність їх використання, зокрема у царині фразування, виявлення їх технічного потенціалу та потенціалу щодо створення цілісного художнього образу твору;

- застосування техніки гри одним пальцем (зокрема великим і правої, і лівої рук), відповідно до інструментального, темброво-колеристичного досягнення звукового ефекту, який створюється туше кожного з пальців;

- розвиток пов'язаної із принципом аль фреско «великої техніки», що зумовлювало перенесення акценту на гру «від плеча»;

- «комплексне осмислення аплікатури, що передбачає охоплення якомога більшої кількості клавіш при незмінному положенні руки і тим самим менше змін позицій у пасажі» [22, с. 268; 39, с. 103].

Своєрідною є тональна організація циклу. Відбиваючи тяжіння романтиків до колористичності, митець вибудовує терцовий ланцюг: As-dur – f-moll – Des-dur, семантика якого видається неоднозначною. Низхідне тональне тяжіння може бути інтерпретовано як цілеспрямоване прагнення до усталеності – від D до T. З урахуванням же напруженості релігійних пошуків

митця в останній період творчості, численності та масштабності творів на сакральну тематику («Хоральна меса» та хори з органом 1865 р., «Реквієм» 1868 р., ораторія «Христос» 1866-1872 рр., легенда «Свята Цецилія» 1874 р. тощо) низхідний тональний рух сприймається як алюзія риторичної фігури *catabasis* – сходження з небес, що надає суттєвих семантичних нюансів, особливо з огляду на програмну назву останнього етюд – «Un sospiro».

Жанрова синтетичність циклу відбиває притаманну романтичній поезії трактовку жанру, який «перестає бути (як він раніше був протягом всієї попередньої музичної історії) головною детермінантою вигляду твору, його змісту, форми, стильового нахилу. Його витісняє та підкорює собі авторський стиль, індивідуальний задум одиничного конкретного твору» [17, с. 48].

Така індивідуалізація задуму та інтерпретування етюд «передбачена» поемністю «Il lamento». Структурні межі етюд зумовлені логікою розвитку провідного образу скарги, образні та змістовні витoki якого сягають арії *lamento*, семантично та образно канонізований в опері епохи бароко. З огляду на певну спорідненість із поезикою романтизму таких рис барокової поезики, як «відмова від нормативності, формальної правильності, пропорційності» [58, с. 202], барокові ремінісценції в музичному мистецтві романтизму були не тільки численними. Як акцентує Л. Іванова, «уведені в певний художній контекст, реалії минулого наділяються різними образно-драматургічними функціями, розширюючи інтонаційний тезаурус романтичної музики та її смисловий простір» [21, с. 82].

Для Ф. Ліста барокові ремінісценції, зокрема в пізньому періоді творчості, були і засобом розширення лексичного та смислового простору, і основою «барокового романтизму» (за визначенням А. Боршуляк [5]) та органічним вираженням прагнень духовних опор. Одним із їх напрямів стало наближення до сакральної сфери, виявлене зокрема у зверненні до вершин барокової музики – творчості Й. С. Баха у «Прелюдії по Й. С. Баху» («Плач, Туга, Клопоти, Сумніви», 1859 р.) «Варіаціях на тему Й. С. Баха» (1862 р.).

У контексті «стильової пам'яті» [термін А. Боршуляк, 5] значимими у змістовному та інтерпретаційному аспектах щодо етюдів «Il lamento» видаються її специфічність його монотематизму та принципи розвитку лейтмотиву – лейтобразу. Вони позначені вагомістю зв'язків із бароковою поетикою, зокрема з декларованою теоретикою вчення про афекти Р. Декартом в «Компендіумі музики» ідеєю «різноманіття афектів, які можуть відтворюватися однією і тією ж мелодією» [58, с. 187]. Розгортання лейтобразу в різних смислових контекстах, утворюваних тональними, темповими, артикуляційними, динамічними, образно-емоційними змінами, зумовлює формування калейдоскопу-мозаїки змістовних варіантів інтонації ламенто. Відзначимо, що такий принцип розгортання-варіювання образу співвідноситься також із романтичною версією варіаційного циклу.

Барокові асоціації виникають і у зв'язку із самим лейтобразом – лейтмотивом «Il lamento», який сполучає в собі активну пунктирну фігуру та власне інтонацію ламенто, та принципами його розгортання-розвитку. У вступному епізоді стрімкі висхідні послідовності інтонацій ламенто, які відбивають прагнення композитора охопити всю звукову плоть фортепіано, створюють асоціації із бароковою риторичною фігурою *anabasis* – піднесення до небес, яким протистоїть таке ж стрімке сходження – риторична фігура *catabasis*. В *Allegro cantabile* лейтобраз-лейтінтонація «приростає» подальшим висхідним стрибком (як варіант – із подальшим низхідним рухом), що створює барокову риторичну фігуру хреста. Ефект накладання «семантичних полів» створюється широкими низхідними арпеджіо лівої руки та загальною низхідною спрямованістю ланцюгу ламенто. У зв'язку із цим слід підкреслити, що «в епоху, коли кожен художник прагне знайти своє слово в мистецтві, яке відбиває неповторність його індивідуальності, музичні ремінісценції Бароко стають одним із засобів вираження глибинних сенсів, якими позначені світовий Універсум та духовне життя генія» [21, с. 97].

Інтенсивність пошуків таких сенсів віддзеркалює тональний рух – у кожному з його етапів лейтобраз постає в нових колористичних «аурах» та

демонструє «розростання» лейтінтонації. Так, в епізоді G-dur він набуває вокального характеру завдяки романсовим інтонаціям, які потребують від піаніста особливої м'якості туше та тонких градацій динаміки.

В «Il lamento», порушуючи традиційне для етюдів зосередження на одному з елементів піаністичної техніки, Ф. Ліст вільно та відповідно до художньої мети поєднує різні технічні складнощі: розлогі арпеджіо, трелі, репетиційні повторення звуків, октавну техніку, перехрещення рук.

Важливим у виконанні етюдів «Il lamento» є осмислення виконавцем змістовного значення фактури. Її певна прозорість, зумовлена в епізоді G-dur зокрема й тональним «просвітленням», в епізоді H-dur починаючи з авторської ремарки *la melodia accentato assai* та особливо в епізоді *affretando* замінюється охопленням всього звукового простору інструмента, що відповідає його оркестральному трактуванню композитором. Драматургічно та змістовно значимим і водночас технічно складним є й надання фактурі певного тематичного значення – окремі тони мелодичної лінії «впелетені» у фігуративний супровід. Це потребує певного артикуляційного та динамічного виокремлення таких тонів при збереженні єдності руху у фігураціях.

Розрідження й розшарування фактури в епізоді *a tempo agitato* (октавне викладення теми та арпеджіо супроводу в обсязі декількох октав) та репетиційна техніка в епізоді *un poco più mosso* потребує тонкого розрахунку динаміки для досягнення динамічної опори – *ff* в епізоді *energico appassionato assai*. Поступове наповнення лейтінтонації новими вокальними інтонаціями зумовлює появу фактично нового інтонаційно-тематичного утворення. Його розвиток складає відносно самостійну лінію композиції, котра не відповідає межах тонально-гармонічного структурування етюдів.

На відміну від попередніх циклів, динамічна палітра «Трьох концертних етюдів» не є ретельно визначеною митцем. Це асоціюється із традиційною для бароко терасною динамікою [32], однак і надає певної свободи виконавцю у формуванні динамічного рельєфу виконання. Потреба в індивідуалізації динаміки зумовлена й накладанням 2 композиційних

структур – тонально-гармонічної (ускладненої хроматизацією та романтичним колористичним трактуванням тонального руху) та інтонаційно-тематичної.

Епізод *energico appassionato assai* є динамічною, фактурною та драматургічною кульмінацією в якій в оркестровому за масштабами охопленні регістрів виокремлюються мелодичний, гармонічний та фігураційно-акомпануючий шари. Завданням виконавця у даному епізоді стає осягнення їх як нерозривної єдності - «при виконання октав та акордів пальці кожна нота має звучати з однаковою силою та тривалістю “поза залежністю від слабкості певних пальців” (...) Удар певний, точний і в той же час нежорсткий», такий, що “не стукає”: навіть при найбільшому форте Ліст рекомендував використовувати пом’якшуючу (ніби то “ресорну”) дію кісті» [29, с. 214].

Особливої вагомості така «ресорність» кістєвого руху набуває в епізоді *ff agitato*. Інтонація ламенто перетворюється на романтично бурхливе вираження страждання і насичена акордова фактура є засобом посилення емоційної атмосфери. При цьому тривале збереження акордового викладення при пунктирному ритмі та наднасиченої динаміки зумовлює потребу в чіткому розрахунку виконавських зусиль для запобігання затискання кісті.

В епізоді *ardito* м’якість кісті при точному, загостреному та впевненому туше є особливо потребуваною. Авторська ремарка щодо посилення динаміки та *rinforzando* після *ff* вимагає й детального виконавського планування динаміки у великих масштабах, відповідного до мислення крупними блоками. Саме «крупний мазок», як ознака принципу аль фреско, є засобом уявного об’єднання численних інтонацій ламенто, об’єднаних лігами за умов авторської вимоги звуковидобування стаккато.

В епізодах *con grazia* та *con intimo sentimento* особливої уваги потребує арпеджоване тло. Це зумовлено не тільки тим, що тони арпеджіо є й тонами лейтінтонації ламенто. При такому збігу супроводі та провідної інтонаційної лінії потребується ретельний розрахунок м’язових зусиль різних пальців, які

виконують різні функції при єдності загального руху. Арпеджоване тло одночасно постає і як сфера звукопису. Тривалість, статичність «перебування» в такій атмосфері найніжніших арфоподібних «переливів» спонукає до її наповнення внутрішнім активним рухом тематизму, емоційно сповненого відчуття інтонаційних тяжінь.

Саме така внутрішня емоційна напруга забезпечить досягнення нової кульмінації в епізоді *con passione*, в якому на арпеджоване тло накладається октавне викладення «розширеного» вокально-пісенного варіанту тематизму.

Своєрідна кода етюд демонструє вокально-пісенну тему в іншому фактурному обрамленні. Поліфункціональність правої руки (поєднання акомпануючої та мелодичної функцій) віддзеркалює спрямованість Ф. Ліста на виявлення технічного потенціалу кожного з пальців, та оркестральне трактування фортепіано.

Віртуозний, стрімко спрямований висхідний акордовий рух та такий ж стрімкий низхідний рух в епізоді *come prima* – відбиття прагнення композитора охопити всі регістри інструмента. Слугуючи технічному завданню – демонстрації акордової техніки, зі змістовної точки він повертає до барокових ремінісценцій, які наповнюють перші епізоди, до семантики риторичних фігур піднесення та сходження. Така змістовна, асоціативна (і технічна, що важливо у контексті первинної конструктивної жанру) арка, окрім структурно-композиційного, має й символічне значення, оскільки створює романтичний образ кола.

Змістовне значення образу романтичного кола та барокових ремінісценцій утверджується і в фіналі. Перервані паузами інтонації ламенто «вкладаються» в загальний низхідний рух фактично в обсязі двох октав, завершуючись у тому ж регістрі, в якому розпочалася «музична дія». Концептуального значення за умов такого тривалого сходження набувають хоральні акорди (як модуляцію в сакральну сферу) та фінальне арпеджіо – стрімкий висхідний арфоподібний сплеск, який охоплює всі регістри фортепіано й стверджує тональну сталість.

Етюд «Un sospiro» Des-dur є фактично драматургічним центром циклу. Особлива увага до цього етюдів зумовила неодноразову переробку – в 1875 та 1885 рр. Тяжіння до «мудрого піанізму» у творі виявилось у намаганні уникнути тих надзвичайних, трансцендентних за віртуозністю та силою емоційних проявів, які були раніше притаманні піанізму композитора.

Звертаючись в «Un sospiro» до ліричної образної сфери, Ф. Ліст продовжує тенденцію ліризації жанру, характерну для поезики його романтичного варіанта. На емоційно-образному рівні це знаходить вираження в збереженні єдиної ніжно-мрійливої атмосфери, в якій позначки *appassionato*, *agitato con passione* надають їй різнобарвності, створюють «різноманіття в єдності». На рівні авторських ремарок ліризація відбивається в драматургічній та змістовній вагомості позначок *affetuoso*, *poco agitato*, *dolce con grazia*, *appassionato*, *impetuoso*, *con passione*, *languendo*, *leggierissimo volante*, на рівні фактури – в домінуванні прозорої звучності. На рівні мелодики ліризація виражена в дискретності тематизму, його перериванні паузами, наявності як вокальних так і декламаційних інтонацій. Вагомість її виокремленість провідної ліричної теми, яка «парить у просторі», підкреслена на графічному рівні застосуванням третього нотоносця. Особливо показовою з точки ліризації романтичного етюдів є вказівка щодо вокалізації виконання. Ремарка *cantando* демонструє вагомість тенденції романтичного синтезу – в даному випадку синтезу інструментального та вокального начал. Певним проявом вокального характеру етюдів можна вважати й нетипове для бравурної віртуозності етюдів Ф. Ліста м'яке *staccato*.

«Un sospiro» з технічної точки зору передбачає вдосконалення техніки арпеджіо та схрещення рук. Перманентний рух, який складає специфіку арпеджованого тла, вимагає особливої плавності та врівноваженості руху. Зазначимо, що арпеджованість містить у собі й певний елемент звукопису. Це засвідчує як вказівка композитора щодо необхідності збереження ефекту алюзії «води, що журчить» [29, с. 214], так і ремарка *quasi Arpha*. Схрещення

рук, застосоване в даному етюді, потребує особливо м'якості та плавності кистьового та плечового рухів. Виникає певна асоціація з «ресорністю» кистьового руху в етюді «Il lamento».

Вимога Ф. Ліста виконувати арпеджіо весь час «спокійно, гладко та рівно» зумовлює й потребу уникання одноманітності. Порухення сталого емоційного стану передбачено структурою та драматургією етюд – зростання емоційної напруги в середній частині. На рівні звуковидобування це підкреслено авторським визначенням специфіки туше – акцентованості тонів теми, на рівні фактури – ущільненням викладу, переходом до октавної та акордової техніки, збільшенням масштабів арпеджованих фігур, які охоплюють фактично всі регістри інструмента, на рівні динаміки – досягненням кульмінаційного *ff*. Водночас тонкі градації ліричного начала, які урізноманітнюють загальну атмосферу, забезпечуються темповими, артикуляційними (зокрема певне контрастування первинно визначеного *legatissimo* та *non legato* в епізоді *Un sospiro mosso*), образними, динамічними, тембрально-колеристичними тощо авторськими ремарками. Контрастом щодо усталеності арпеджованої фактури стають фінальні акорди. Хоральний характер цього своєрідного постскрипту етюд та циклу загалом, створює певну символічну арку із бароковими ремінісценціями з етюд «Il lamento».

Медитативна зосередженість, пріоритет високої духовності, а не технічної конструктивності, у постскрипті «Un sospiro» засвідчує трактування Ф. Лістом етюд у вимірах романтичної поетики як концертного концептуального жанру, здатного до репрезентації високого змісту.

2.2. Специфіка «La leggerezza» Ф. Ліста як романтичної модифікації жанру етюд

Етюд «La leggerezza» віддзеркалює особливості програмності у творчості Ф. Ліста – «авторське слово композитора (у тому числі цитоване),

виведене в нотному тексті, оформлене як епіграф або заголовок, виступає невід'ємним смисловим чинником музичного тексту, цілісної «програми дії», творчого зусилля виконавця і найчастіше виявляється ключовим фактором в його інтерпретації, прояснює і дає можливість уточнити ідеї оригінального звукового та філософсько-естетичного світів композитора» [57, с. 171].

В етюді композитор, який чутко вловлював віяння наближуваного стильового зламу та накреслював «контури музичної реальності ХХ століття» [16] передбачає поезику імпресіонізму, відтворюючи миттєво змінювані градації ліричного начала.

Ліричним прологом – інтонаційно-тематичним джерелом – є вступний епізод. Ремарка композитора *a capriccio* стає поштовхом до індивідуального трактування темпу як чинника виявлення ліричного потенціалу тематизму. Послідовність висхідних хроматизованих інтонацій створює загальну атмосферу індивідуальних духовних пошуків, в яких відповідно специфіці романтизму відсутні однозначні устої. На рівні тональної та гармонічної організації етюду це виявляється у принциповому униканні тонального устою, що підкреслено й акордовим хроматизованим сходженням.

В епізоді *Quasi allegretto* імпресіоністичну атмосферу несталості, миттєвості створює водночас тонально-гармонічна хисткість і структурно-ритмічна несталість. Початкова інтонація набуває розгортання в романтичних вокальних оспівуваннях, укладених у специфічну «неквадратну» структуру та обірваних у русі висхідною септимою, яка «зависає» у повітрі. Подальше розчленування теми дрібними лігами є засобом інтенсифікації внутрішнього руху – динамізованого, реєстрово «розсуненого» повторення теми та її певного фактурного ущільнення. В експресивному (за ремаркою композитора) викладенні паралельними секстами початкова вокальна медитативна інтонація набуває варіативного, баркарольного перетворення. Знаком нового етапу розвитку тематизму, специфічною тональною віхою слугує фактично перша чітка тональна й гармонічна опора (As-dur).

Відповідно до романтичної тенденції жанрового перетворення та синтезування «La leggierezza» наближується до поеми з її вільною побудовою, демонструючи комбінування тематичних утворень, похідних від первинної інтонеми. Так, інтенсифікація руху знаходить продовження в триразовому повторенні ліричних експресивних початкових інтонацій та стрімкому висхідному злеті. В такому варіанті теми відбивається притаманній творчості Ф. Ліста прийом «підхоплення» викладу тематизму від лівої до правої руки. Ці своєрідні етапи «накопичення» внутрішньої енергії динамізують музичну тканину в міні-репризному повторенні баркарольного варіанту теми та подальшому зростанні напруги в подрібнених лігами хроматичних висхідних побудовах у викладенні паралельними секстами та регістровому «розсуненні» при загальній прозорості фактури.

Стабілізуючим чинником у поемній побудові етюду слугує дотримання своєрідної троїчності. На першому етапі – це проведення варіанту початкової теми – міні-середина з хроматизованими інтонаціями – повторення регістрово «розсуненого» варіанту початкової теми. На другому етапі – це проведення баркарольного варіанту – міні-середина з початковими інтонаціями та їх хроматичним висхідним злетом – проведення динамізованого та регістрово піднесеного баркарольного варіанту (*appassionato*). Проте досягнута в епізоді гармонічна та інтонаційна напруга позбавлена гармонічного та тонального вирішення. Її «зняттям» є тривале «бісерне» хроматизоване сходження як «передбачення» епізоду *dolcissimo delicatamente* – «мережива» гамоподібних пасажів на основі дрібної пальцевої техніки. «Проблискування» в них початкових інтонацій засвідчує значущість тенденції монотематичності як фундаменту структурно-композиційної організації. В даному епізоді також заявляє про себе стабілізуюча троїчність: початкова «мережаність» – своєрідна середина із злетами, подібними до злетів із баркарольного епізоду – повернення «бісерних» пасажів.

Пріоритетність гамоподібних пасажів у даному епізоді спонукає до акцентуації значущості техніки виконання гам у поглядах Ф. Ліста, як позначеною найбільшою складністю та до необхідності дотримання прийому «*jeu perle*» – «пальці мають бути не стільки самостійно діючими, “активними механізмами”, скільки надзвичайно легкими, ніби то такими, що пасивно опускаються на клавіши при ледь відчутному тиску руки» [36, с. 51-52].

Певним структурним знаком слугує тональна визначеність (*As-dur*). Емоційною насиченістю, експресією ліричного руху сповнений епізод *leggiero con grazia*. Його інтонаційно-тематична основа – баркарольний варіант теми – постає в октавних фігураціях, які надають йому блискучої віртуозності та «нівелюють» жанрову основу. Отже, засобом модифікування тематизму в етюді слугує не тільки варіативне «проростання» початкових інтонацій, а й характерне для романтичної поетики жанрове перетворення.

Баркарольний епізод вирізняється посиленням динамічним тонутом, широким охопленням регістрів – проявом цього є розмах хроматичних злетів та задіянням у тематичній функції середнього та басового регістрів – перенесенням тематизму в партію лівої руки. Водночас із безумовною пріоритетністю *forte* в динамічній палітрі це стверджує значимість принципу жанрового варіювання, завдяки якому первинно вокальна, лірична тема набуває бравурно-тріумфального характеру. Засобами його ствердження є: - підвищення динамічного тонутом з досягненням кульмінаційного *ffff*; - посилення тональної-гармонічної напруги – завдяки винятково активній хроматизації музичної тканини; - фактурне розшарування – внаслідок протиставлення верхнього фігуративного та тематично визначеного басового та середнього регістрів; - змістовне значення нестримного октавного руху.

Змістовне значення має підкреслена зупинка руху в дисонантному арпеджіо. Це спонукає до розгортання руху в епізоді *Presto*, заснованому на висхідному повторенні первинних інтонаціях у ритмічному стисненні. Їх обсяг у декілька октав – свідчення прагнення композитора до використання всіх регістрів фортепіано в утвердженні його оркестрального трактування.

Поемність композиційно-структурної організації етюдів відбиває повернення в епізоді *dolcissimo equalmente* «перлинних» гамоподібних пасажів та своєрідне накладання різних рівнів троїчності. Це надає загальній структурі твору особливої гнучкості, мобільності співвідношення структурно-композиційних компонентів.

Послідовне дотримання троїчності у структурі «*La leggerezza*» виявляється й на рівні композиції циклу: три етуди – тональний план циклу, заснований на терцовому тональному русі – троїчність структури «*La leggerezza*». З огляду на це слід звернутися до питання міфологічних основ романтичного світогляду, пов'язаних, зокрема з відродженням «ролі сакральних чисел, нумерологічних концепцій світобудови, заснованих на символіці» [47, с. 10]. Паралель до троїчності в «Трьох концертних етюдах» – Дантівська макро-трилогія у творчості композитора [47, с. 12]. О Рощенко у зв'язку із цим акцентує сакралізацію семантичного сенсу числа 3: «Число три як основна категорія життя та мислення втілена в троїчній структурі форм природного та людського буття. Подібного роду трихотомія як спосіб класифікації континуума характерний для літургічних дійств, де представлений у прямому та посиленому вигляді» [47, с. 14]

У безперервному гамоподібному русі особливо значимою є тонкі градації динаміки та агогіки – для митця «виконати паузу або фермату (...) інколи було не менш важливо, аніж зіграти той чи інший пасаж. Причому більша або менша тривалість цезур, пауз та фермат, а також розуміння характеру визначалося зазвичай звуковим контекстом, що їх оточував, образним змістом епізоду, який виконувався» [36, с. 67].

Особливо значимими є агогічні нюанси у специфічному, з огляду на його змістовне наповнення, постскрипті етюдів. Знаком до його початку слугує зупинка руху на дисонантному арпеджіо, яке охоплює всі регістри та спонукає до ремінісценцій пройденого шляху – поновлення варійованих початкових інтонацій у двох змістовних «версіях». Перша – створює інтонаційно-тематичну арку з бурхливими висхідними пасажами із міні-

середини епізоду *Quasi allegretto* та епізодом *Presto*. Повернення емоційних сплесків та максималізація напруги в них є символом емоційно концентрованих романтичних духовних пошуків. Відсутність їх тонального, гармонічного, інтонаційного вирішення символічно відбиває такий же бурхливий віртуозний пасаж та зупинка руху.

Філософським резюме етюдів є друга, максимально близька до тематичного першоджерела, версія початкових інтонацій. Їх повернення створює й метафору романтичного кола, й образно-змістовну модуляцію в сакральну сферу. На рівні фактури це виявлено в уперше задіяних у творі хоральних фактур та, тонально визначеному «просвітленні» (F-dur). Апеляція до сакральної сфери є й засобом створення цілісності циклу – хоральність співвідноситься із ремінісценціями бароко в етюдів «*Il lamento*» та передбачає хоральний фінал «*Un sospiro*».

Специфіка поетики етюдів, особливості його образно-емоційної, динамічної, темпової палітри є чинниками й специфіки виконавської інтерпретації твору.

2.3. Інтерпретаційна модель етюдів «*La leggierezza*» у виконавській діяльності Д. Циффрі

У творчому світі Дьйордя Циффрі твори Ф. Ліста посідають особливе місце не тільки в силу належності виконавця до угорської культури та статусу володаря премії ім. Ф. Ліста. Притаманна його виконавству виняткова віртуозність, поєднана з глибиною осмислення авторського задуму та водночас індивідуалізацією «прочитання» тексту, співвідноситься із декларованою Ф. Лістом трансцендентністю не як вершинною технічної майстерності, а саме як здатністю «передати музичний твір у всьому його блиску та свіжості, умінням піднесено мислити за фортепіано, примусивши техніку, як помічницю поетичної ідеї, “йти на поводу у останньої”» [29, с. 210].

Саме поетична ідея стає керівною силою, відповідно до якої розгортається дійство в етюді «La leggierezza» у виконанні Д. Циффри.

В епізоді а саргіссіо індивідуалізація осягнення тексту виявляється передусім у нюансах агогіки та динаміки. Проведення основної інтонеми позначені тонкими коливаннями тривалостей кожного з її тонів та водночас єдиною лінією прискорення руху та посилення динаміки до підкреслено витриманих інтонаційних вершин, що «зависають». Імпровізаційним – із мікро-прискореннями та мікро-уповільненнями – є й низхідний рух, який звершується фактичним завмиранням перед *Quasi allegretto*.

Кришталевою прозорістю фактури та «простотою» відмовою від імпровізаційної темпової та ритмічної свободи – відмовою від агогічних нюансів – характеризується перше проведення теми в *Quasi allegretto*. Коливання між імпровізаційністю та витриманістю набуває особливої значущості з огляду на підкреслене «зависання» на вершині інтонаційного стрибку наприкінці теми, що надає їй особливої недомовленості, таємничості.

Ритмічна відповідність тексту та динамічна «нейтральність» першого проведення теми відіграє й особливу конструктивну роль – першого етапу руху, відповідно до якого наростає емоційна напруга, підвищується рівень імпровізаційної свободи. Особливо наявною вона стає у таких виявленнях:

- вільність тривалостей та динамічна примхливість у вокально-пісенних зворотах тематизму, що підкреслює їх романтичну природу та надає виняткової емоційної природності та щирості;

- «вокалізація» – внутрішнє проспівування вокально-пісенних зворотів із особливим нівелюванням динаміки та мікро-подовження звучання інтонаційних вершин;

- інтенсифікація темпу та динаміки у стрімких висхідних пасажах та артикуляційна акцентуація інтонаційних вершин висхідних пасажів.

Перехід до епізоду *delicatamente dolcissimo* – хроматичне сходження в обсязі декількох октав позначений загальним прискоренням темпового

рельєфу та створенням масштабної хвилі динамічного згасання. Характерною рисою виконання Д. Циффрою, що повною мірою виявляється в межах цього перехідного епізоду, є використання агогіки та динаміки як потужних структуротворних чинників. Так, композитором не передбачено структурного відокремлення масштабного низхідного пасажу від наступного структурного елемента етюд – епізоду *delicatamente dolcissimo*. Д. Циффра маркує цю структурну межу на виконавському рівні фактичним гальмуванням руху – максимальним уповільненням темпу та динамічним згасанням.

Виняткова «перлинність» та легкість пальцевого руху правої руки в епізоді *delicatamente dolcissimo* забезпечує імпресіоністичний ефект «журчання». Відзначимо, що «інструментальність» звучання створює неявний, внутрішньо концентрований і змістовно значимий контраст із підкреслено емоційною вокальністю, «виспівуванням» відповідних вокально-пісенних інтонацій в епізоді *Quasi allegretto*.

Епізод *delicatamente dolcissimo* позначений також і спрямованістю виконавця на виявлення тембрального, колористичного потенціалу твору та потенціалу внутрішньої контрастності. Створюючи внутрішньо контрастний художній простір етюд, Д. Циффра протиставляє «бісерності» дрібної пальцевої техніки у верхньому регістрі проспівану лінію басу. Підкреслення в ній опорних інтонаційних пунктів низхідного пів тонового руху створює ефект «розсування» звукопростору.

Тенденція використання агогіки та динаміки як чинників структуротворення знаходить продовження в стрімких висхідних пасажах, позначених посиленням динаміки та прискоренням темпу. Маркером переходу до повторення тематичного матеріалу епізоду *delicatamente dolcissimo* стає акцентуація вершини-джерела низхідного хроматичного пасажу, підкреслена на рівні агогіки, динаміки та туше.

Монотематичність й поемність етюд, проростання тематизму висуває перед виконавцем завдання урізномбарвлення тематичного матеріалу при його

варіативних повторах. Д. Циффра звертається до певного протиставлення вокального та інструментального характеру звучання та їх синтезування. Так, повтори баркарольного варіанту теми у фігураційному викладенні зберігають ліричність, внутрішню вокальність, співучість піаністичного мовлення. Стрімкі висхідні побудови, з одного боку, позначені інструментальною чіткістю вимовляння, посиленням динаміки, прискоренням темпу до кінця пасажів та акцентуацією інтонаційних вершин. З іншого боку, від авторської позначки *stringendo* початкові хроматичні інтонації в нижньому регістрі (які демонструють значення принципу розподілу тематизму між руками), виконавець наповнює активним внутрішнім співучим інтонаційним тяжінням.

Мікро-гальмування руху, підкреслення динамікою та туше інтонаційної вершини перед епізодом *un poco più mosso* засвідчує значення агогіки, динаміки й артикуляції як чинників структурно-композиційної організації.

У даному епізоді проведення в середньому регістрі вокальної баркарольної теми характеризується яскравими інтонаційними тяжіннями, темповою та динамічною спрямованістю на досягнення опорних інтонаційних точок, підкресленням вокального характеру тематизму та наданням йому тріумфально-блискучого, урочистого характеру. Натомість гамоподібні низхідні секундово-терцові пасажі (зазначимо, що Д. Циффра обирає саме ускладнений варіант викладення) вибудовуються з урахуванням кульмінаційного значення акцентованих вершин, певним чином відокремлених від попереднього руху. У результаті таких виконавських підкреслених розбіжностей Д. Циффра формує інтерпретаційну модель етюду, яка характеризується змістовно-концептуальною диференціацією шарів музичної тканини, виявленою як на емоційно-образному рівні, так і на рівнях агогіки, артикуляції, динаміки та логіки розгортання музичного матеріалу. Результатом такої диференціації стає регістрово багатий та повнозвучний, простір, внутрішня суперечливість якого є імпульсом до активізації подальшого розгортання музичної думки.

Інтерпретаційна модель етюдів Д. Циффрой з огляду на поемну структуру твору позначена й дуалістичністю драматургії. Кожен із епізодів, структурні межі яких марковані на рівні темпу, динаміки, артикуляції тощо, має свою логіку «подій». Водночас у творі наявною є загальна лінія посилення драматичної напруги шляхом темпового прискорення, інтенсифікації динаміки, посилення значущості мікро-зупинок на інтонаційних вершинах – своєрідних «вдихів» – на рівнях динаміки та артикуляції.

Драматургія виконавського прочитання Д. Циффрой етюдів «La leggerezza» характеризується концептуально-змістовним значенням романтичної метафори кола. Це зумовлює повернення до атмосфери романтичної душевної м'якості та сутнісний з точки зору інтерпретаційної концепції видатного піаніста концептуальний поворот. Певна «сухість», «суворість» акордового викладення хоральних фінальних інтонацій детермінуючи модуляцію із сфери романтичної поетики у сферу позачасових духовних пошуків людини.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

У «Трьох концертних етюдах» Ф. Ліста знайшли віддзеркалення такі характерні риси творчості митця у сфері етюдного жанру, як тяжіння до жанрового синтезу та колористичності, насиченість авторськими ремарками, імпровізаційність, програмність, оркестрове трактування фортепіано, пов'язане із використанням у повному обсязі звукового простору та тембрально-колористичного потенціалу інструмента. Характерними рисами циклу є емоційно-почуттєва врівноваженість, монотематичність, значимість образно-тематичних трансформацій, новаційність аплікатури на основі традицій Ф. Шопена – техніка гри одним пальцем, урахування фізіологічних особливостей пальців, «гра від плеча» як відбиття принципу аль фреско, комплексна аплікатура тощо.

Виявлено неоднозначність семантики тонального плану циклу та його зв'язки з риторикою барокової епохи та сферою сакральної творчості митця.

В етюді «Il lamento» універсалізм та синтетичність жанру етюдів виявляється в композиційно-змістовному та драматургічному значенні поемності, барокових ремінісценцій (семантики та принципів розгортання в різних смислових контекстах провідного лейтобразу та лейтінтонації, барокових риторичних фігур, терасної динаміки), алюзій хоральності та романтичної метафори кола. Колористичність тонального руху, вокалізація тематизму, елементи звукопису та змістовна, тематична функція фактури та опора на принцип аль фреско засвідчують пріоритетність романтичних векторів модифікування жанру. Їх проявом є також віртуозність на основі поєднання різних технічних завдань, поліфункціональності рук, повноправності регістрів.

Ліризація, вокалізація, значимість звукопису, максималізація виявлення динамічного, мелодико-тематичного потенціалу регістрів, водночас із різноманіттям технічних завдань маркують етюд «Un sospiro» як романтичну модифікацію жанру. Барокові ремінісценції та хоральні алюзії у творі стверджують концептуальності романтичного концертного, зокрема циклічного, варіанту жанру та художню цілісність циклу.

Своєрідно «прогнозуючи» риси поетики імпресіонізму (на тональному, гармонічному, ритмічному тощо рівнях), етюд «La leggierezza» затверджує такі характерні риси романтичної модифікації жанру у творчості Ф. Ліста: ліризація та жанровий синтетизм (поемність), монотематичність та принцип жанрового перетворення тематизму, індивідуалізована інтерпретаційність і змістовна функція динаміки й агогіки, осягнення віртуозної техніки як засобу досягнення художньої мети. Концептуальний потенціал романтичної модифікації жанру в етюді «La leggierezza» виявлено в особливостях драматургії та структури, в яких змістовного значення набувають троїчність, яка сягає міфологічних основ романтичного світогляду, та хоральність, як

ланка єднання художніх світів романтизму та бароко, світського та сакрального начал.

Інтерпретаційна модель етюдів «La leggerezza» Д. Циффрі, виявляючи закладений композитором інтерпретаційний потенціал твору, демонструє: виняткову технічність та насиченість імпровізаційними мікро-коливаннями темпу та динаміки; «вокалізацію», підкреслену проспівуваність «вокальність» пісенних інтонацій, інтенсифікацію темпу та динаміки у стрімких висхідних пасажах та артикуляційну акцентуацію їх інтонаційних вершин; перлинність, легкість пальцевої техніки, що створює ефект імпресіоністичного звучання; змістовне значення коливань між «вокалізацією» та «інструментальною технічністю» виконання; змістовне підкреслення диференціації шарів музичної тканини; вибудовування драматургії засобами агогіки та динаміки та надання концептуального значення романтичній метафорі кола.

ВИСНОВКИ

Проведене дослідження дозволяє дійти таких висновків:

1. Чинниками актуалізації жанру фортепіанного етюдів в музичній культурі XVIII-XIX століть стали: домінування світської музичної культури та гомофонно-гармонічного типу музичного мислення; формування провідних стильових напрямів – бароко та класицизму – та нової системи засобів музичної виразності; увага до питань фахової підготовки виконавця-інструменталіста та створення відповідного навчального репертуару, зокрема творів інструктивного призначення; технічне вдосконалення фортепіано та пов'язані з цим формування загальноєвропейського стилю віртуозного, «діамантового» піанізму та актуалізація питання технічної досконалості піаніста.

2. У XVIII ст., зокрема у творчості Ж. Ф. Рамо, Ф. Е. Баха, Л. Де Прео, фортепіанний етюд мав статус вправи із затвердженням жанрової назви та прикладної, інструктивної функції. У кін. XVIII- на поч. XIX ст. у масштабних збірках етюдів М. Клементі, Л. Адама, А.-А. Лемуана, А. Бертіні, І. Н. Гуммеля, К. Черні закріпилися характерні риси класицистської версії жанру – швидкий темп, контрастна динаміка, технічна спрямованість, формульність тематизму, відпрацювання одного типу техніки, контрастність динаміки, сталість темпу та ритму, композиційно-структурна простота. Закладені Ф. Калькбреннером, М. Клементі, К. Черні тенденції художнього перетворення етюдів виявилися в ускладненні тонального та гармонічного мислення, тенденції оркестрального трактування фортепіано, широкій емоційній палітрі .

3. Передумовами появи романтичного етапу розвитку жанру етюдів на межі XVIII-XIX ст. стали: близькість до жанру мініатюри; здатність до синтезу технічних та художніх завдань; надзвичайний жанрово синтезуючий потенціал, який дозволяв увести в сферу етюдів риси як малих, так і великих, «концептуальних» жанрів, зокрема симфонії.

4. Специфіку романтичної трансформації жанру етюдів визначають: ствердження статусу концертного жанру та жанрової універсальності, синтетичності; симфонізації; вокалізація та ліризація; розширення художньо-виразової та технічної палітри, зокрема й розвиток педальної техніки; циклізація та позиціонування циклу етюдів як художньої цілісності; програмність та тяжіння до звукопису; максималізація палітри авторських ремарок; трактування віртуозної технічної досконалості як засобу втілення художнього образу.

5. У творчості Ф. Ліста жанр етюдів, позначений перманентною увагою композитора та тяжінням до багаторазової переробки-вдосконалення, вирізняється такими особливостями, які співвідносяться з поетикою музичного мистецтва романтизму:

- спрямованість на утвердження в його межах статусу фортепіано як еквіваленту оркестру, максимальне виявлення технічних, динамічних, тембральних якостей інструмента;
- репрезентація як самодостатнього, художнього, сценічного, концертно-віртуозного, програмного, жанрово синтетичного циклічного жанру;
- ускладнення тонально-гармонічного мислення, тяжіння до монотематичності;
- фундаментальне значення, новаційних принципів аль фреско та колористичного збагачення, певне передбачення поетики музичного мистецтва імпресіонізму;
- максимальне розширення звукової матерії фортепіано у зв'язку з новим трактуванням пасажів, їх концентрацією в акордові комплекси;
- створення нового, екстремального типу віртуозності як основи художнього образу та насиченість виконавсько-технічними новаціями;
- розвиток та нюансування педальної техніки;
- переосмислення функцій рук;

- розвиток техніки оперування регістрами інструмента (виявлення мелодичного та тембрального потенціалу, мелодизація середнього та нижнього регістрів, «гра регістрами»);

- значимість агогіки, свобода трактування темпу (виражена у формуванні авторської системи позначення темпових градацій) зокрема як концептуально-змістовного засобу музичної виразності;

- значимість артикуляції та урізноманітнення виконавської звуковидобувальної техніки;

- підпорядкування динаміки завданням образно-емоційного характеру, максималізація розрахунку динамічних градацій та ретельності їх визначення;

- значимість фігуративної техніки, створення власної системи апікатури на основі ствердження технічної рівноправності пальців та своєрідності їх функціонування;

- трансцендентне тяжіння до створення Мета-Музики засобами Мета-техніки.

6. Цикл «Три концертних етюди» Ф. Ліста, який демонструє тяжіння до перманентного вдосконалення стилю, позначений такими рисами поетики романтичного музичного мистецтва, як: жанрова синтетичність (поемність); вагомість авторських ремарок (темпових та темпово-образних, динамічних та динамічно-емоційних, образно-емоційних, артикуляційних, драматургічно- та фактурно-змістовних, звуконаслідувальних); надання інтерпретаційної свободи виконавцеві (завдяки ремарці а *capriccio*), програмність, темброва колористичність, оркестрове трактування фортепіано, пов'язане із використанням всього звукового простору інструмента. Характерними рисами циклу є емоційно-почуттєва врівноваженість, монотематичність, значимість образно-тематичних трансформацій, неоднозначність семантики тонального плану циклу та його зв'язки зі риторикою барокової епохи та сферою сакральної творчості митця.

В етюді «Il lamento» зв'язки із музичною культурою бароко та зокрема з настановами вчення про афекти виявляються в семантиці провідного лейтобразу та лейтінтонації та принципах його розгортання в різних смислових контекстах, змістовній значимості барокових риторичних фігур (*anabasis*, *catabasis*, фігура хреста). Риси романтичної поезики виявлено в колористичності тонального руху, вокалізації тематизму, змістовній значимості фактури, поліфункціональності рук, рівноправності регістрів, Романтична модифікація етюдів пов'язана із поєднанням різних технічних завдань (арпеджіо, трелі, репетиційні повторення звуків, октавна техніка, перехрещення рук) з художніми. Підкреслено інтерпретаційний потенціал динамічної палітри твору, зв'язки з бароковою терасною динамікою та її відповідність принципу аль фреско. У драматургії етюдів виявлено значимість змістовної, асоціативної, технічної, інтонаційної арки, яка створює метафору романтичного кола, та хоральності.

В етюді «Un sospiro» окреслено такі особливості поезики романтичної модифікації жанру, як: ліризація (завдяки палітрі авторських ремарок, вокальному характеру тематизму), тяжіння до синтетичності (вокального та інструментального начал), значимість звукопису, поєднання різних технічних завдань, повнота використання регістрів. Значимість фінальних хоральних акордів засвідчує значимість ремінісценцій бароко у творі та циклі загалом та дозволяє репрезентувати «Три концертних етюди» як зразок утвердження Ф. Лістом нової романтичної модифікації жанру етюдів як концертного концептуального жанру.

7. В етюді «La leggierezza» акцентовано вагомість тонально-гармонічної хисткості та структурно-ритмічної несталості як своєрідних «передбачень» поезики імпресіонізму. Романтичне модифікування жанру виявлено в таких особливостях твору, як: ліризація етюдів; інтерпретаційна індивідуалізація (що відбиває авторська ремарка *a capriccio*); хроматизація музичної тканини, монотематичність, вокалізація тематизму, жанрова синтетичність, виявлена в поемній структурі, вагомість принципу жанрового

перетворення тематизму, конкретизованого в баркарольному його варіюванні, змістовна функція динаміки й агогіки.

Як вагомий чинник структурної специфіки твору та інтенсифікації інтерпретаційного потенціалу етюд підкреслено значимість троїчності, а також наголошено на загальному концептуальному значенні троїчності в циклі «Три концертних етуди» як утілення міфологічних основ романтичного світогляду та хоральності як прояву зв'язку із поетикою барокового мистецтва та сферою сакрального мистецтва.

В етюді «La leggerezza» виявлено такі риси піанізму Ф. Ліста: розподіл тематизму між руками, надання тематичної функції лівій руці, дрібна пальцева техніка, широке охоплення регістрів, фактурне розшарування та змістовне значення фактури, оркестральна трактовка фортепіано.

8. В інтерпретаційній моделі етюд «La leggerezza» Д. Циффри виявлено такі особливості:

- виняткова насиченість змістовно та емоційно-образно вагомими імпровізаційними мікро-коливаннями темпу та динаміки;
- підкреслена «вокалізація» пісенних інтоном із нівелюванням динаміки та мікро-подовженням звучання інтонаційних вершин;
- тенденція інтенсифікації темпу та динаміки у стрімких висхідних пасажах та артикуляційна акцентуація їх інтонаційних вершин;
- використання агогіки та динаміки як чинників структуротворення;
- виняткова «перлинність» та легкість пальцевого руху, що забезпечує створення імпресіоністичного ефекту «журчання»;
- змістовна значимість коливання між «вокалізацією» та «інструментальною технічністю» виконання;
- змістовно-концептуальна диференціація шарів музичної тканини;
- акцентуація драматургічного значення романтичної метафори кола.

Список використаних джерел

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководство по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX века). Хрестоматия. Киев : Музична Україна, 1974. 160 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1 и 2. Москва : Музыка, 1988. 415 с.
3. Бердяев Н. А. Философия свободы. Смысл творчества. Москва : Правда, 1989. 608 с.
4. Бородин Б. Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дис. д-ра искусствоведения. Москва, МГК им. П. Чайковского, 2006. 44 с.
5. Боршуляк А. М. Прояв стильової пам'яті у «Варіаціях на тему Баха» Ф. Ліста. Парадигма пізнання: гуманітарні питання, 2015, № 7 (10). URL: <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/639>
6. Боршуляк А. М. Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство, 2019, № 1 (Вип. 40). С. 41-47.
7. Буркацький, З. Досвід віртуозного інструменталізму XIX ст. у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. Вісник НАКККіМ, 2018. № 1. С. 138-143.
8. Бэлза И. Исторические судьбы романтизма и музыка : Очерки. Москва : Музыка, 1985. 200с.
9. Виноградча Д. В., Лебедкіна І. Є. Роль педалі в фортепіанному мистецтві XVIII – XX століть. Молодий вчений, 2017, № 11 (51). С. 525-528.
10. Генкін А. О. Жанр етюдів як тезаурус концертно-виконавської техніки піаніста. Вісник ХДАДМ, 2012, № 9. С. 132-134.

11. Григоренко С. В. Французский фортепианный этюд: до історії становлення жанру. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2010. № 1. С. 7-13.
12. Гульцова Д. Генезис и эволюция фортепианного этюда в 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.
13. Гульцова Д. П. Поетика етюда в контексті жанрово-стильової специфіки в творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі. Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство, 2016. Вип II (7). С. 184-190.
14. Гульцова Д. П. Поетика фортепианного етюда в європейській музиці XIX – XX століть : дис. канд. мистецтвознавства; 17. 00. 03. Одеса ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2018.
15. Гульцова, Д. Феномен романтической виртуозности и фортепианное творчество Ш. В. Алькана. Музичне мистецтво і культур., 2016. Вип. 22. С. 458-468.
16. Демченко А. И. Ференц Лист – вехи эволюции. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. Под об. ред. Т. Б. Веркиной. Харьков : РА – Каравелла, 2002. С. 43-47. URL: <http://hansburg.narod.ru/lizstogla.htm>
17. Европейская музыка XIX века. Кн. первая Польша. Венгрия / Ред-сост.: К. В. Зенкин, Е. М. Царева. Москва : Композитор, 2008. 528 с.
18. Зенкин К. Слово в фортепианных произведениях Листа. Ференц Лист и проблемы синтеза искусств : Сб. науч. трудов / Сост. Г. И. Ганзбург. Под об. ред. Т. Б. Веркиной. Харьков : РА – Каравелла, 2002. С. 43-47. URL: <http://hansburg.narod.ru/lizstogla.htm>

19. Зенкин, К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма : автореф. дис. доктора. искусствоведения, 17.00.02 ; МГК им. П. Чайковского, 1996. 54 с.
20. Зенкин, К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М. : Юрайт, 2019. 410 с.
21. Иванова И. Л. Музыкальные реминисценции барокко в произведениях австрийских и немецких композиторов романтической эпохи. Аспекти історичного музикознавства – VII: Бароківі шифри світового мистецтва : зб. наук. ст. Харків : Видавництво ТОВ «С. А. М.», 2016. С. 81-98.
22. Кашкадамова Н. Б. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
23. Коган Г. Работа пианиста. М. : Гос. муз.изд, 1963. 200с.
24. Куприна Е. Ю., Баязитова Д. И. Код Алькана. *Philharmonica. International Music Journal*. 2019-2. С. 63-81. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kod-alkana/viewer>. Дата звернення: 20.09.2020.
25. Кучма Н. «Звуковой образ инструмента» как проблема исполнительской интерпретации. Аспекти історичного музикознавства. 2018. Вип. 11. С. 71-87.
26. Левашова О. Ференц Лист. Молодые годы. Москва : Музыка, 1998.
27. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти, 2011, Вип. 33. С. 12-26.
28. Лист Ф. Избранные статьи. Москва : Музгиз, 1959. 463 с.
29. Лист Ф. Этюды для фортепиано / Ред. и ком. Я. И. Мильштейна. М.-Л. : Государственное музыкальное издательство, 1950.218 с.
30. Лукачевская М. Симфоническая концепция фортепианной сонаты Ляпунова. Вестник Нижегородского университета имени Н. И. Лобачевского,

2010, № 5 (1). С. 381-387. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/simfonicheskaya-kontsepsiya-fortepiannoy-sonaty-lyapunova/viewer>

31. Малинковская А. В. Две художественные концепции романтического пианизма (Этюд в творчестве Шопена и Листа). Гуманитарные исследования в Восточной Сибири и на Дальнем Востоке. 2012. № 2. С. 85-90.

32. Манасян К. В. Об особенностях интерпретации клавира в цикле «Шесть сонат для скрипки и клавира» BWV 1014 1019» Й. С. Баха. Science of Europe, 2017, № 20-2 (20). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-interpretatsii-klavira-v-tsikle-shest-sonat-dlya-skripki-i-klavira-bwv-1014-1019-i-s-baha>

33. Маслова Т. Фортепианные этюды А. К. Глазунова: концертная трактовка жанра. Искусство и образование : Журнал методики и практики художественного образования и эстетического воспитания, 2012, № 1 (75). С. 12-20.

34. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. I. М. : Музыка, 1970. 600 с.

35. Мильштейн Я. Ф. Лист. Т. II. М. : Музыка, 1970.

36. Мильштейн Я. Этюды Ф. Листа. М. : Музгиз, 1961. 84 с.

37. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus ad Parnasum» Муціо Клементі). Часопис Національної музичної академії імені П. Чайковського. 2018. № 3 (40). С. 66-77.

38. Михаськова М. А. Педагогічні поради Ф. Ліста. Актуальні питання мистецької педагогіки, 2011, № 1. С. 76-78.

39. Морозова О. О. Ференц Ліст: сторінки життя та основи фортепіанної педагогіки. Актуальні питання мистецької педагогіки, 2011, № 1. С. 101-104.

40. Мурадян В. Г. Virtuoznost' как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ...канд. искусствоведения; Ростов-на Дону, РГК им. С. В. Рахманинова. 2015. 26 с.

41. Николаев А. Очерки по истории фортепианной педагогики и теории пианизма. Москва : Музыка, 1980. 112 с.
42. 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. 45-48.
43. Портная И. В. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси. Известия РГПУ им. А. Герцена, 2010, № 120. С. 259-267. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/nekotorye-aspekty-ispolnitelskogo-prochteniya-etyudov-debyussi>
44. Портная И. В. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра : автореф. дис. канд. искусствоведения. Санкт-Петербург, 2012. 24 с.
45. Посохова О. А. Об особенностях синтетизма мышления Ф. Листа. Идеи и идеалы, 2013, № 3 (17). Т. 2. С. 146-151. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/ob-osobennostyah-sintetizma-myshleniya-f-lista/viewer>
46. Путішина Л. О. Специфіка та значення жанру мініатюри в фортепіанній творчості Ф. Ліста. Актуальні проблеми мистецької педагогіки, 2011, вип.1. С. 122-125.
47. Рощенко (Аверьянова) Е. Г. Число и его бытие в трилогии «новых мифов» Ф. Листа по Данте (к проблеме новомифологического числотворчества). Актуальні питання мистецької педагогіки, 2011, № 1. С. 10-27.
48. Рябуха Н. Відображення романтичного звуковідчуття у фортепіанних творах Ф. Шопена та Ф. Ліста. Культура України, 2016. Вип. 53. С. 18-28.
49. Севостьянова А. Д. Ференц Лист и современная музыкальная культура. Дефиниции культуры. Томск : Изд-во Томского университета, 2011. Вып. XI. С. 426-430. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/287470024.pdf>

50. Слонимский С. Творческий облик Листа: взгляд из XXI века. Эссе современного композитора. Санкт-Петербург, 2010. 24 с.
51. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика. Москва: Гос. муз. издат, 1962. 48 с.
52. Сухленко И. Ю. «Звучащий образ» фортепиано Владимира Горовица. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті : зб. наук. праць, 2010. Вип. 1 С. 228-232.
53. Тарасова Л. В. «Трансцендентні етюди» Ф. Листа як макроцикл. Актуальні проблеми мистецької педагогіки, 2011, вип.1. С. 125-127.
54. Тонхаізер-Воеводіна О. В. Спадкоємність традицій Ференца Листа в угорській фортепіанній школі другої половини XIX –початку XXI ст. (на прикладі діяльності дебrecенських піаністів) : дис. ...канд. мистецтв. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2015. 236 с.
55. Черная М. Б. Эволюция фортепианного фигурационного письма в творчестве Ференца Листа. Актуальні питання мистецької педагогіки, 2011, № 1. С. 54-68.
56. Чинаев В. П. Композитор – интерпретатор – нотный текст: парадоксы романтического исполнительского искусства. Вестник СПбГУ. Сер. 15. 2011. Вып. 4. С. 59-71.
57. Чжу Сяоле. Позамузичні чинники в інструментальних творах Ф. Листа (на прикладі «Першого року мандрів»). Музичне мистецтво і культура. 2016, Вип. 23. С. 169-181.
58. Шестаков В. П. От этоса к аффекту. История музыкальной эстетики от античности до XVIII века. Исследование. Москва : Музыка, 1975. 351 с.
59. Штейнпрес Б. Музыка XIX века. Классицизм. Романтизм. Москва : Советский композитор, 1968. 486 с.
60. Яворский Д. Жанровая трансформация в Трансцендентных этюдах Листа как фактор организации движения. Науковий вісник

Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, 2014, Вип. 111. С. 67-74.

61. Яворский Д. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева. Київське музикознавство, 2013, Вип. 46. С. 171-191. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2013_46_29.