

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ
імені П. І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

УДК 78.087.5:786.2+78.03:78.083.6



ЯВОРСЬКИЙ Денис Юрійович
ЭТЮД У ЖАНРОВІЙ СИСТЕМІ
РОМАНТИЧНОЇ ФОРТЕПАННОЇ МІНІАТЮРИ
(НА ПРИКЛАДІ ОПУСІВ
Ф. ШОПЕНА, Р. ШУМАНА, Ф. ЛІСТА)

Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво

АВТОРЕФЕРАТ

**дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата мистецтвознавства**

Київ – 2016

Дисертацією є рукопис

Роботу виконано на кафедрі історії світової музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського Міністерства культури України (Київ)

Науковий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент
САКАЛО Олена Василівна
Національна музична академія України
імені П. І. Чайковського,
доцент кафедри світової музики

Офіційні опоненти:

доктор мистецтвознавства, професор
ДРАЧ Ірина Степанівна
проректор з наукової роботи
професор кафедри історії музики
Харківського національного університету
мистецтв ім. І. П. Котляревського

кандидат мистецтвознавства, доцент
СУЛІМ Римма Анатоліївна
Сумський державний педагогічний
університет імені А. С. Макаренка
МОН України, доцент кафедри музично-
інструментального виконавства

Захист відбудеться «30» листопада 2016 р. о 14. 00. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського, за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, фойє Малого залу.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11.

Автореферат розіслано «29» жовтня 2016 р.

Вчений секретар
Спеціалізованої вченої ради,
кандидат мистецтвознавства



О. Ю. Волосатих

ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Актуальність теми дослідження. Вивчення музичної спадщини попередніх століть завжди залишалося серед пріоритетних напрямків музикознавства. Одна з головних тенденцій, що позначилися в музичній науці останніх десятиліть, – звільнення від усталених оціночних штампів, уточнення і переосмислення поглядів, як на діяльність і творчу спадщину окремих композиторів, так і на жанрові та стильові процеси минулого. У широкому спектрі проблем, що виникли як результат нових дослідницьких завдань, можна виділити дві, що обґрунтовують актуальність даного дослідження.

Сутність першої становить активний перегляд історичної концепції музичного романтизму. Новаторські перетворення в сфері його музичної жанрової галузі були настільки радикальні, що на довгий час стали домінантою дослідницьких інтересів. Однак з останньої третини ХХ століття в музикознавстві все частіше з'являються роботи, в яких романтизм і його окремі явища представлені комплексом інноваційних та спадкоємних елементів художньої традиції. Більш того, в двох докторських дисертаціях останніх семи років Б. Г. Гнилова («Музичний твір для фортепіано з оркестром як жанрово – композиційний феномен. (Класико-романтична доба)») і Є. І. Максимова («Історія фортепіанних варіацій класико-романтичної доби»), щоб підкреслити спорідненість і взаємозв'язок музичного мистецтва другої половини ХVIII і ХІХ століть вводиться нове для історичного музикознавства визначення «класико-романтична доба». Докладно доведена нова позиція в оцінці процесів академічної музичної практики цього часового періоду вимагає певних коректив у наукових поглядах на явища романтизму різних рівнів.

Друга проблема є наслідком активного формування у ХХ ст. музичної теорії жанрів. А. Г. Коробова (автор монографії «Теорія жанрів у музичній науці: історія і сучасність») вважає її головним досягненням вироблення динамічної концепції жанру, і позиціонує як відкриття перспективи для її подальшого теоретичного розвитку. Вироблення динамічної концепції жанру (серед іншого) створило передумови для осмислення історичної трансформації етюд, формування у його розгляді нових підходів, які репрезентують його у динаміці історичного, соціокультурного та соціально-практичного аспектів. Дослідження етюдів Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста у річищі означених проблем дозволяє сформулювати актуальний погляд на ряд питань, які досі не потрапляли до кола інтересів вчених і не ставали предметом окремого розгляду. Етюди, обрані для дослідження, припадають до одного історичного періоду, оскільки належать трьом композиторам одного покоління і одного мистецького напрямку. Не менш важливим є і те, що з їх діяльністю пов'язане формування і розвиток жанрової системи романтизму, а також розроблення і створення його музичної естетики. Те, що в їхній творчості етюд став частиною композиції і смислою інтонаційно-образною структурною одиницею наскрізної драматургії циклу одножанрових п'єс – романтичного великомасштабного жанру, що створює музичними засобами світоглядну картину (відповідну уявленню епохи), дозволило позиціонувати саме цей варіант його трактування як вищу фазу в розвитку жанру. Для обґрунтування запропонованої концепції знадобилося створення робочої моделі періодизації історичного розвитку жанру (оскільки історія етюдів з багатобічним осмисленням

кожного етапу його перетворень уявляється проблемою самостійного дослідження). Потрібна була і розробка класифікації видів етюдів відповідно до специфіки соціокультурної і музичної академічної практики його функціонування у першій половині XIX ст.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано відповідно до планів наукової роботи кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського і відповідає темі № 9 «Історія зарубіжної музики» перспективного тематичного плану науково-дослідної діяльності Національної музичної академії імені П. І. Чайковського. Тема дисертації була затверджена на засіданні вченої ради Академії (протокол № 5 від 25 грудня 2014 року).

Мета дослідження полягає у виявленні інноваційних аспектів трактування етюдів в творчості Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста і доведенні того, що зміни, принесені трьома композиторами у характер його функціонування у музичній академічній та соціокультурній практиці дозволяють позиціонувати цю стадію його динаміки як вищу фазу розвитку жанру.

Метою дослідження визначені його **завдання**:

- простежити процеси формування дефініції та диференціації етюдів як жанру в його історичній динаміці;
- створити робочу модель періодизації розвитку етюдів;
- визначити місце і функції етюдів в музичному мистецтві першої половини XIX століття;
- розробити класифікацію етюдів першої половини XIX століття відповідно до їх функціонування у соціокультурній практиці і практиці академічного музичного мистецтва;
- виявити інноваційні рішення в позиціонуванні етюдів Ф. Шопеном, Р. Шуманом, Ф. Лістом і віднайти їх відмінності;
- ідентифікувати етюдів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста: з типом функціонування жанру в музичному мистецтві першої половини XIX століття; з видом, відповідно до «жанрового змісту».

Об'єкт дослідження: особливості розвитку жанру етюдів в першій половині XIX століття.

Предмет дослідження: специфіка індивідуального вирішення завдання художнього переосмислення жанру етюдів Ф. Шопеном, Р. Шуманом, Ф. Лістом.

Аналітичний матеріал дисертації склали етюдів ор. 10 і ор. 25 Ф. Шопена, три редакції «Симфонічних етюдів» Р. Шумана і три редакції «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста.

Методологічна основа дослідження має комплексний характер. Поставлені завдання зумовили залучення методологій сучасного історичного і теоретичного як мистецтвознавства, так і музикознавства, використання методів жанрово-стильового, порівняльно-типологічного, структурного, герменевтичного, семантичного та культурологічного аналізу.

Такий методологічний синтез дозволив розкрити інноваційні підходи Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста в створенні етюдів у контексті динаміки розвитку жанру, а також позначити місце і роль опусів трьох майстрів у історії етюдів.

Теоретична база дослідження складається з джерел, які можна розділити на шість груп. Перша поєднує праці радянських, вітчизняних, російських вчених (Н. Берковського, І. Белзи, О. Вайнштейна, В. Григор'єва, Р. Габитової, А. Дмитрієва, К. Зенкіна, В. Конен, А. Махова, Л. Мегрон, Е. Мілюгіної, І. Неупокоевої, О. Рощенко, Ф. Федорова, В. Хрульова) і зарубіжних мистецтвознавців, (Б. Алемана, Е. Кравітта, А. Курської, Р. Хух та ін.), у яких розкриваються загальноестетичні проблеми романтизму та питання естетики музичного романтизму. До другої увійшли роботи авторів, що розробляють аспекти історії жанрів і жанроутворення (С. Аверинцева, М. Арановського, Б. Асаф'єва, М. Бахтіна, І. Баранової, Н. Горюхіної, К. Зенкіна, Б. Каца, А. Коробової, М. Лобанової, Л. Мазеля, В. Протопопова, Е. Ручьєвської, О. Соколова, А. Сохора, Ф. Федорова, В. Холопової, В. Цуккермана та ін.). У третю об'єднані дослідження музикознавців (В. Бордонюка, А. Генкіна, І. Портної, Н. Терентьєвої, В. Третяченко, а також П. Гема, Р. Пола, С. Фінлоу та ін.), безпосередньо присвячені проблематиці жанру музичного етюд. Четверту складають розвідки дослідників творчості Ф. Шопена (І. Белзи, А. Габричевського, В. Горностаєвої, М. Єщенко, К. Зенкіна, Я. Івашкевича, Ю. Кремльова, Л. Мазеля, Т. Раковець, Л. Синявера, Ю. Тюліна, В. Цуккермана та західноєвропейських: Б. Вебер, З. Лісси, Ф. Ліста, І. Понятовського, Дж. Самсона, М. Томашевського, Р. Шумана та ін.). До п'ятої залучені праці науковців, що вивчають творчу спадщину Р. Шумана (Г. Ганзбурга, Д. Житомирського, О. Лосевої, А. Меркулова, Е. Романової, Н. Попова і В. Гертлера, П. Оствальда, Е. Рейман, Дж. Чизель, Дж. Фуллера та ін.). Шоста утворена дослідженнями вчених, які сконцентрували власні наукові інтереси на питаннях творчості Ф. Ліста (таких як І. Юдкін-Ріпун, А. Кенінсберг, Н. Корихалова, Г. Краукліс, О. Левашова, Я. Мільштейн, Д. Резнік, П. Трифонов; а також А. Валкер, Б. Моррісон, Т. Надор, Р. Пол, Дж. Самсон та ін.).

Наукова та теоретична новизна. *Уперше* у вітчизняному музикознавстві:

- етюди Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста розглядаються у контексті історичної динаміки розвитку жанру;
- диференціюються типи функціонування етюдів в соціокультурній та академічній музичній практиці першої половини XIX століття;
- етюди оп. 10 і оп. 25 Ф. Шопена аналізуються з позиції великомасштабної циклічної форми;
- етюди, які організовані жанровою логікою циклу мініатюр, розглядаються як вища фаза в розвитку жанру етюдів;
- у вітчизняному та російськомовному музикознавстві третя редакція «Симфонічних етюдів» Р. Шумана розглядається як найбільш достовірна з точки зору втілення авторських ідей;
- у вітчизняному та російськомовному музикознавстві вводиться до наукового обігу порівняльний аналіз трьох редакцій «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста.

Отримала подальший розвиток:

- динамічна концепція жанру.

Розкрито значення для розуміння і інтерпретації етюдів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста:

- принципів циклізації опусів кожного композитора, семантичного навантаження основних інтонаційно-образних комплексів.

Запропоновано новий погляд:

– на жанрову концепцію етюдів в творчості Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста.

Практичне значення дисертації полягає в можливості використання її матеріалів у навчально-педагогічному вузівському процесі, у науковій музикознавчій (історичній та теоретичній), виконавській та культурологічній практиці. Вони можуть бути задіяні в курсах «Історія світової музики», «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного виконавства», «Музична інтерпретація», «Аналіз музичних творів». Аналіз драматургічних принципів, образно-змістовних та інтонаційних кодів у опусах етюдів дає можливість краще проникнути у задум композитора і відтворити його у виконавській практиці.

Індивідуальний внесок здобувача полягає в принципово новому позиціонуванні етюдів в ор. 10 та ор. 25 Ф. Шопена, «Симфонічних етюдах» Р. Шумана, «Трансцендентних етюдах» Ф. Ліста як смислоємної частини великомасштабного циклічного твору, котрій притаманні всі якості і функції художньої інструментальної мініатюри у циклічній формі. Це дозволяє в повній мірі осмислити характер функціонування етюдів в художній системі музичного мистецтва Романтизму і розглядати його версію, що розробляється в жанрових умовах циклу фортепіанних мініатюр, як вищий щабель у розвитку жанру.

Також до наукового обігу залучаються комплексні аналізи означених творів («Симфонічних етюдів» та «Трансцендентних етюдів» зі включенням порівняння всіх авторських редакцій).

Апробація результатів дослідження. Дисертація обговорювалася на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. Головні ідеї та положення роботи були викладені в доповідях на наукових конференціях: Всеукраїнська наукова конференція «Визначні ювілейні дати 2011 року: Фомін, Ліст, Малер, Хумпердінг, Прокоф'єв» (Київ, 27 вересня 2011); XV міжнародна науково-практична конференція «Молоді музикознавці України» (Київ, 3–5 січня 2013); «Жанрова семантика у Трансцендентних етюдах Ф. Ліста як фактор організації руху» Тринадцята науково-практична конференція українського товариства аналізу музики «Організація музичного руху: композитор та виконавець» (Київ, 1–3 березня 2013); «Особливості драматургії етюдів ор.25 Ф. Шопена» VIII Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Українське музикознавство у проєкціях наукових пошуків молодих (до 170-річчя М. В. Лисенка)» (Київ – 2012); «Трансцендентні етюди Ф. Ліста – зразок «авторського» етапу розвитку жанру» IX Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Актуальні проблеми музикознавства у молодіжних дослідженнях» До 100-річчя Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського (Київ – 2013); «Трансцендентні етюди Ф. Ліста: редакції як шлях становлення майстра» X Всеукраїнська молодіжна науково-практична конференція «Актуальні аспекти музичної науки минулого і сучасності» (Київ – 2014).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у п'яти *публікаціях*, серед яких чотири надруковано у фахових виданнях, затверджених МОН України, і одна опублікована у міжнародному виданні «Ізраїль – XXI».

Структура роботи. Дисертація складається зі вступу, п'яти розділів, висновків, списку використаної літератури, додатку. Загальний обсяг роботи – 217 сторінок, з них основного тексту – 190 сторінок. Список використаних джерел включає 273 позиції, з них 49 – іноземними мовами.

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** обґрунтовується актуальність обраної теми, формулюються мета і завдання, визначаються об'єкт і предмет, характеризується методологічна база і аналітичний матеріал, позначається наукова новизна і практичне значення дисертації, її зв'язок з науковими програмами і апробація результатів дослідження.

У **РОЗДІЛІ 1 – «Історична динаміка етюду в аспектах дефініції, диференціації та періодизації»** етюд розглянуто як мистецький феномен міжвидового функціонування і як жанр музичної академічної традиції. На підставі типологічних рис, спільних для жанрових версій у різних видах мистецтва, виділені два типи етюду, відповідно до характеру його побутування. *Перший* – передбачає функціонування етюду виключно у *службовій* сфері академічного мистецтва і не розрахований на його представлення широкій аудиторії. Твори, що складають цей шабель академічної традиції, переважно малих розмірів, не мають чітко структурованої закінченої композиції (а відтак і образно-сміслові завершеності), призначені виключно для вироблення конкретних технічних навичок і позиціонуються їх авторами як інструктивні. *Другий* – передбачає функціонування етюду в *репрезентованій* царині академічного мистецтва і розрахований на те, щоб бути представленим широкій анонімній аудиторії. Співставлення характеристик службового і репрезентованого типу етюдів, обумовлених характером їх соціокультурного функціонування, виявляє загальний історико-динамічний вектор, який позначає поетапність процесу трансформації жанру зі службового у художній, і як наслідок, вимагає періодизації.

Аналіз історичної динаміки етюду дозволяє виділити три періоди у його розвитку. У *перший* – (1740¹ – кінець другого десятиліття XIX ст.²) у службовій сфері академічного музичного мистецтва проблема ідентифікації жанрів з конкретними дефініціями ще залишається невирішеною, отже, неможлива і диференціація жанрів на підставі комплексів іманентних типологічних ознак. Визначення «етюд» використовується нарівні з найменуваннями більш раннього вживання («вправа», «каприс» тощо). Остаточо невизначеним залишається і його «жанровий зміст» як феномену інструктивного репертуару, адже у цілому власно технічні прийоми ще не усвідомлюються поза зв'язком з елементами актуального змістовно-стильового комплексу. У *другий* – (з 10-х р. XIX ст.) відбувається розподіл службових жанрів відповідно до комплексів типологічних відмінностей і ідентифікація з конкретними незмінними дефініціями. Як наслідок жанрової диференціації, етюд виділяється з численного ряду творів інструктивної властивості і позиціонується як самостійний жанровий феномен. Визначається його «жанровий зміст», формується його жанровий «канон». Етюд стає закінченою п'єсою, яка композиційно організована однією з простих або складних (переважно) репрізних форм, присвячена обмеженій кількості прийомів виконавської техніки, типових для

¹ Уведення Ф. Бендою жанрової дефініції «етюд» до службової сфери академічного мистецтва.

² Час введення терміну до обігу композиторів, що створювали фортепіанний дидактичний репертуар.

актуального стилю свого історичного часу, що, в свою чергу, відбиває класицистичну тенденцію домінування категорії жанру, над категорією авторства. Нарешті, *третій* – (починається з 30-х р.) характеризується, з одного боку, виникненням репрезентованого типу етюду, розвиток якого, реалізується у двох видах *концертному* і *художньому*, з іншого – поліфонічністю його співіснування з інструктивними зразками жанру службової царини.

У РОЗДІЛІ 2 «Особливості функціонування етюду в першій половині XIX століття в контексті естетичних і жанрових тенденцій музичного мистецтва романтизму» розглядається нова поліфункціональна соціокультурна модель існування етюду, що склалася внаслідок впливу філософсько-естетичних положень епохи романтизму на музичне мистецтво часу.

Підрозділ містить огляд літератури з питань проблематики етюду.

У характеристиці естетичних засад романтизму, в цілому, і музичного, зокрема, акценти зроблені на виявленні: особливостей картини світу, що моделюється художньою практикою напрямку; типології засобів, що реалізують інноваційну мистецьку програму; специфіки втілення у музичному мистецтві образу однієї з домінуючих романтичних моделей особистості («досконалого митця») шляхом виконавської віртуозності. Окремо розглядається роль інструменту-фавориту романтичної доби – фортепіано як визначального чинника у формуванні нової концепції сольного інструментального виконавства і нового типу концертної практики.

Виявлено основні тенденції у сфері жанроутворення інструментальної музики: з одного боку, відзначається націленість на створення іманентно романтичного великомасштабного жанру, яка реалізується у циклі мініатюр. З іншого – акцентується переосмислення ряду жанрів просвітницько-класицистичної доби: активно і різнопланово залучаються до процесу реалізації романтичної ідейно-образної системи соната та варіації; у царині інструментальної мініатюри увага концентрується на жанрах, що не мали сталого образного, а відтак, жорсткого структурного канону і були відкриті для втілення інноваційного неповторного образно-сміслового наповнення (прелюдія, етюд).

«Жанровий зміст» етюду сприяв його висуванню на ключову позицію як службової, так і репрезентованої сфери. Його службовий тип піддався доволі характерним змінам («нище» було відділено від «піднесеного»: ремісне – від артистичного, художнього). У інструктивних п'єсах І. Крамера, М. Клементі, І. Мошелеса, К. Черні явно позначилися концентрація на суто технічному началі, уникання інтонаційних комплексів, які б інспірували появу художньої образності.

Натомість, унаслідок скерованості концертної практики 30-х – 40-х рр. XIX ст. на віртуозність, що привіталася публікою і культивувалася романтичною естетикою, (відповідно до положень якої виконавець-віртуоз уособлював ідею «досконалого митця»), етюд був залучений до репрезентованої сфери академічного мистецтва, перетворився на жанрову константу концертного репертуару, де і визначилися його два домінуючі види. З одного боку, піаністами-композиторами у процесі переосмислення жанрового змісту був використаний його жанровий потенціал: ідея інструктивного твору побудованого на основі певного виділеного технічного прийому трансформувалася у твір-репрезентант квінтесенції технічного прийому (прийомів), що поєднував складність з ефектністю, концентрація на виконанні якого впродовж тривалого часу справляла

враження на публіку. З іншого боку, як жанр-репрезентант засад романтичної естетики етюд розглядали композитори-романтики другого покоління Ф. Шопен, Р. Шуман, Ф. Ліст. Але у жанровому вимірі кожного етюд втрачав самодостатність самостійної окремої п'єси. Налаштовані на відтворення музичними засобами художньої картини світу, усі троє мислили масштабами великих циклічних форм. Природно, що етюд із самого початку позиціонувався ними як потенціальна структурно-сміслова та інтонаційно-образна одиниця новітньої романтичної великомасштабної форми – циклу мініатюр. В умовах наскрізної багаторівневої драматургії, підпорядкований загальній концепції опусу, етюд набував художньої природи: його типологічна основа (певний технічний прийом) – у переосмисленому вигляді перетворилася на складний інтонаційно-образний комплекс, у якому суто технічний засіб (властивий стилю письма автора) оформлювався відповідно законам актуальної інтонаційності певного художнього образу. Перекодування «жанрового змісту» привело етюд до вищої фази розвитку, адже як складова твору зі складною образною системою він набув художньої значущості, а цикл етюдів прийняв на себе функцію «інваріанту моделі світу, концепції людини, загального до всіх творів даного типу і характерного для культурного мислення епохи» (за концепцією Е. Я. Бурліної).

У розділі 3 «ЕТЮДИ ОР. 10 І ОР. 25 Ф. ШОПЕНА – ЗРАЗОК РАНЬОРОМАНТИЧНОЇ ВЕРСІЇ ЖАНРУ» шляхом аналізу виявляються особливості трактування етюду польським композитором, що надають підстави позиціонувати його як художній вид жанру репрезентованого типу.

У етюдах Ф. Шопена отримала відбиття тенденція створення великомасштабного твору шляхом об'єднання одножанрових мініатюр. Формально він розділив п'єси (по 12 у кожному зошиті), натомість вже подібність завершальних етапів їх написання свідчить про циклічне бачення двох опусів. Тільки на фінальній стадії окремі етюди компонувалися у закінчену композицію. Виходячи з цього, можна припустити, що закінчуючи ор. 25, композитор спирався не тільки на матеріал другої дюжини етюдів, але формував його образно-змістову драматургію з урахуванням динаміки розвитку концепції ор. 10. Принцип контрасту виступає панівним чинником жанроутворення, оскільки використовується на усіх рівнях драматургії, і кожного опусу, і обох разом. Йому підпорядкований принцип фрагментарності, за логікою якого кожен етюд постає носієм образності одного з семантичних шаблів твору. Домінують два типи образності: героїчний та ліричний, які урізноманітнюються низкою відтінків.

Етюди – репрезентант героїчного начала утворюють ідейно-образний стрижень, який визначає спрямованість драматургічної побудови циклу: №1 (експозиційний показ героїчного інтонаційного комплексу), №12 (результат його розвитку у ор. 10 і кульмінаційний прояв усього макроциклу), – №24 (драматургічний підсумок усього твору), – постають знаковими етапами розкриття ідейно-образної концепції і складають своєрідний композиційний «портал». Тип образності, характер її розвитку в трьох етюдах у поєднанні з їх місцем у композиції цілого дають підстави розглядати їх як п'єси з функцією *головної* партії з позиції логіки сонатної форми. Моделюючи контраст двох образних сфер, Ф. Шопен формує з трьох етюдів (№ 2 ор.10, № 16 [4] і № 23 [11] ор.25) паралельний остов ліричної образності. Драматургічні умови включення до циклу дають підстави

розглядати їх як п'єси з функцією *побічної* партії (за логікою сонатної форми). У переважній більшості п'єс 24-номерного циклу (№2, 3, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22 (середня частина), 23) вибудовується динаміка розвитку ліричної образності. Саме у них досягається ефект безперервного зростання напруги, який виникає завдяки концентрації інтонаційних елементів з драматичною і трагедійною змістовністю, яка безперервно прогресує.

Побудові наскрізних композиційних засад сприяє використання ладового контрасту у поєднанні з логікою тональної організації. У ор. 10 переважно застосований принцип парного контрасту паралельних мажору і мінору, що викликає асоціації з типом тонального співвідношення ГП та ПП романтичної сонатної форми. У ор. 25 ладовий контраст набуває ще більшої значущості у розкритті ідеї твору, як засіб накопичення певних емоційних станів, моделювання композиції і образних наголосів. Тональна логіка двох опусів дозволяє визначити низку прийомів наскрізної циклізації: наявність тонального стрижню, який засновує мажорна і мінорна версії тональності «с» у етюдах – №1(С), №12(с, який закінчується C^{\flat}_3) та №24 (с з розгорнутою *C-dur*'ною кодою), підсилюючи функцію остову загальної композиції; присутність тонально-образної дзеркальної арки, яку утворюють №1-№24 (репрезентанти героїчної образності) та №2(а)-№23(а) (репрезентанти ліричної образності); створення «зони дзеркального руху» навколо кульмінаційного №12: йому передують №8 (F), №9 (f), №10 (As), а слідом йдуть (ор.25) № 1 [13] (As), № 2 [14] (f), № 3 [15] (F).

Чинником створення цілісної композиції є дзеркальний принцип організації мініатюр. Поєднанням спільних тональних, метричних, темпових, фактурних, інтонаційних засобів, композитор досягає образної близькості п'єс, що утворюють парність арочного типу: №1–№24, №2–№23, №3–№22, №5–№21, №6–№19, №8–№15, №9–№14, №10–№13.

Усі перелічені засоби є ознаками сонатної форми дзеркального типу, котра вибудовується як форма другого порядку.

Особливості, які надають підстави трактувати функції початкових п'єс ор. 10 як ГП та ПП циклу, моделюють імпульс образної взаємодії конфліктного типу, що складає ґрунт для напруженого наскрізного драматичного розвитку умовно-розробкового характеру. Вельми виразною крапкою (з точки зору загальної концепції) постає образна кінцівка: підсумкове закінчення № 24 на затвердженні героїчного начала, спочатку у версії з трагічним забарвленням, а у коді у варіанті переможного урочисто-просвітленого звучання. Образна драматургія 24 етюдів ор.10 і ор.25 виявляє ціннісні орієнтири світоглядної концепції, що є типовими для центральної постаті художньої системи того типу романтизму, який склався у країнах, де залишалася актуальною героїка національно-визвольного руху.

У розділі 4 «СИМФОНІЧНІ ЕТЮДИ» Р. ШУМАНА – ВАРІАНТ АВТОРСЬКОГО БАЧЕННЯ ЖАНРУ» на матеріалі останньої редакції твору розглядається переосмислення жанрових засад етюд, що вміщений в умови форми, композиції, принципів розвитку тематизму жанру варіацій. Аналізується інтонаційно-образний комплекс і драматургія опусу. Завдяки виявленню кардинальних змін у образній системі означеної редакції у порівнянні з більш ранніми версіями опусу визначаються зміни естетичних поглядів композитора.

Синтез жанрів, що були «оголошені» у останній редакції, моделював їх докорінну трансформацію. Як етюд для XIX ст., варіації для XVIII ст. були знаковим жанром для репрезентованої традиції інструменталізму, адже втілювали ідею «досконалого виконавця». Натомість «жанровим змістом» варіацій, як відомо, було виявлення множинності можливих проявів одного образу, що історично перетворило їх на усталений жанр музичної художньої системи і актуалізувало для романтичної естетики. Підпорядкування закономірностям варіацій сприяло переосмисленню етюду як самодостатнього жанрового феномену: він втратив не тільки тематичну самостійність закінченого твору, але й дискретність, передбачувану циклом мініатюр (як у випадку з опусами Ф. Шопена). Відповідно поезиці композиційно домінуючого жанру усі етюдіваріації набули тематичної спільності. Відтепер на технічний прийом (що складав початковий зміст етюду) проектувалася функція принципу варіювання, внаслідок чого власно технічний прийом кожного етюду перетворювався на засіб розвитку спільної теми і поставав етапом процесуального розкриття наскрізного образно-тематичного змісту. У свою чергу, не менш вагомим виявився і зворотній вплив етюду на варіації. І як жанр, що історично від самого початку не мав конкретних змістовно-образних орієнтирів, і як жанр, сутнісно-змістовний потенціал якого за доби романтизму ідентифікувався з образом «досконалого митця», етюд був розкритий для втілення найсміливіших композиторських задумів.

У процесі роботи над опусом, задум мінявся: друга редакція «XII симфонічних етюдів для фортепіано» скорочена у порівнянні з першою на 5 епізодів, третя – ще на два. Їх відбір вказує на докорінну зміну концепції твору (а, певною мірою, і естетичної позиції автора): у остаточному тексті залишилися лише етуди з флорестанівським інтонаційно-образним навантаженням. Типова для художньої системи Р. Шумана дуалістична флорестанівсько-евзебієвська модель у редакції 1852 р. виявилась зміненою, увесь комплекс складних протиріч і знаходження їх розв'язання опинився сконцентрованим у флорестанівській сфері.

Важливим драматургічним наскрізним прийомом в творі є використання жанрової програмності. Відомо, що вживання жанрового «таємного тону» (Ф. Шлегель) було важливою рисою стилю Р. Шумана. Марш і скерцо: один з семантикою дії у межах певних побутових і сакральних ритуалів (що серед іншого передбачає контакти героя з суспільством), інший з семантикою самоіронічної руйнації (романтичний, зокрема, шуманівський змістовний акцент жанру), – чи не з початку формування музичного образу Флорестана стали його жанровими складовими. Саме вони використовуються композитором як два альтернативні жанрові вектори драматургії циклу. Їх постійна взаємодія відбиває протирічливість образу; періодичне накопичення одних жанрових ознак і втрата інших віддзеркалює складність шляху героя. Натомість визначальним постає виявлення «таємного тону» і його змістовного потенціалу. У фінальному етюді як викритий «таємний тон» виступає марш. Він відсилає до одного з ранніх програмних творів майстра, «Карнавалу», де саме марш («Марш Давідсбюндлерів») постає феноменом музичного вираження вищої духовності митців, які об'єднані у єдиному бажанні служити вищій ідеї мистецтва – вихованню художньо високорозвинених людей. Водночас, у новій системі світоглядних координат, у контексті особистого життя і професійної діяльності,

підйомів і спадів творчої активності, за чотири роки до смерті майстер концентрується на іншому аспекті потенціалу жанру – гімнічному, хоча й не винятково. Урочистий дзвін, що на нього обертається маршева-гімнічність етюду і яким завершується опус, у поєднанні з *Des-dur* вибудовують неземний вимір, де відбувається перемога високої духовності над земною суєтністю.

У розділі 5 «ТРАНСЦЕНДЕНТНІ ЕТЮДИ» Ф. ЛІСТА – ВЕРШИНА РОЗВИТКУ ЖАНРУ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХІХ СТОЛІТТЯ» зроблено порівняльний аналіз трьох редакцій циклу, що дало можливість простежити динаміку естетичних уявлень про жанр від певного компромісу із традицією до реалізації принципу синтезу мистецтв шляхом впровадження літературно-міфологічної програмності.

Уся історія розвитку «Трансцендентних етюдів» відбиває не тільки шлях творчого самовдосконалення Ф. Ліста, але й етапи трансформації самого жанру. У трьох редакціях були виявлені як загальні риси, так і яскраво виражені відмінності. Так, вже у першій редакції («Юнацькі етюди», 1826) була закладена спрямованість у бік поетизації образної сфери етюдів. У другій – («12 великих етюдів», 1838) Ф. Ліст створив нову версію циклу. Її етюди об'єднує переважаюче концертно-віртуозне начало. Усіма засобами новітньої фортепіанної техніки (здебільшого крупної) композитор втілює романтичний образ «досконалого митця». Однак, помітно посилюються і тенденції, що сприяють драматургічній єдності опусу. У порівнянні з «Юнацькими етюдами», де тональні, темпові, образні вказівки та ремарки лише віддалено указують на цілісність ідеї опусу, у «12 великих» Ф. Ліст представляє майже в кінцевому варіанті всі драматургічні та інтонаційно-образні ряди, які отримають остаточне втілення у третій редакції (1851). Для її назви композитор обрав термін «Трансцендентні етюди», який має багатоплановий, складний зміст у ряді філософських концепцій. Утілення у творі його різних аспектів зажадало уведення наймогутнішого засобу інструментальної музики – романтичної програмності.

Подібно до Ф. Шопена і Р. Шумана, Ф. Ліст і у останній редакції зберігає у кожному етюді найяскравішу типологічну ознаку жанру – опору на визначений обмежений комплекс технічних труднощів, яка, формуючи у кожній п'єсі ґрунт надскладної виконавської віртуозної майстерності, вже закладає до її змісту фундамент образу «досконалого митця». Важливим чинником, який свідчить про прагнення композитора перетворити 12 етюдів на єдиний цілісний твір, що за типологічними ознаками відповідає романтичному великомасштабному жанру «цикл одножанрових п'єс», є наявність наскрізних драматургічних рядів (образного, тонального, метричного, темпового та ін.).

Натомість визначальною рисою «циклотворіння» Ф. Ліста була програмність. У випадку «Трансцендентних етюдів» семантика виявилася надзвичайно складно організованою і багатозначною. За типом образності і характером її розвитку в опусі можна виявити три наскрізні змістовні ряди: *героїчний, лірико-драматичний і фантастичний*, взаємодія яких утворює його драматургію. Перший найбільш яскраво репрезентований етюдами «Мазепа» (№4), «Видіння» (№6), «Героїка» (№7), «Дике полювання» (№8), другий – п'єсами «Пейзаж» (№3), «Спогад» (№9), «Вечірні гармонії» (№11) і «Заметіль» (№12), нарешті, змістовність третього є складовою окремих творів першого і другого, оскільки крім «Блукаючих вогнів»

(№5) міститься у «Дикому полюванні» (№8) та «Заметілі» (№12). Але на рівні семантичних шаблів з образів означених драматургічних сфер поступово синтезується центральна постать циклу, а відтак виявляється його концепція. Її складовими, по-перше, є два етюди суто героїчної царини: «Героїка», сутнісна змістовна парадигма якої відокремлена від дійового начала, пов'язаного з окремою людиною чи групою людей, і «Мазепа», що є персоніфікацією героїчної парадигми, оскільки уособлює постать історичного героя. По-друге, ще одним компонентом постає образ Наполеона («Видіння»), що розгалужується на вельми складну семантичну послідовність: історична постать, герой міжнародних революційно-воєнних подій – культурний герой романтичної доби – герой соціально-історичних міфів романтичної епохи – екстраполяція на нього міфологеми «Дикого мисливця». Нарешті, третьою складовою є образ Одіна (Вотана) («Дике полювання», «Заметіль»). Бог очолює Дикі лови і з часів формування скандинавської міфології є амбівалентною сутністю, оскільки з одного боку залишається взірцем воїнської доблесті. З іншого, під його орудою потойбічний інфопростір вторгається до світу земного життя, відтворюючи одну з найважливіших умов готичної топіки. У процесі розростання значущості скандинавської міфології у західноєвропейському романтичному культурному просторі Один перетворився на міфологеми інфопросторового Дикого мисливця.

Залучаючи як стрижневу смисловою лінію циклу образи різних типів міфів, композитор пропускає їх крізь призму романтичного мислення, створюючи багаторівневу образно-смисловою конструкцію. Перетворюючи образ Дикого мисливця на центральну фігуру циклу, Ф. Ліст виходить у його трактовці за межі історико-культурних міфів епохи, що прийнято втілювати засобами літератури, драматургії, живопису. Власно, текстовий рівень складності п'єс і знаковість жанру, що обраний для створення фрагментів циклу, моделює ще один аспект образу «досконалого митця» – омріяного романтиками Дикого митця, героя, що є володарем дум незліченої анонімної аудиторії. Так, завдяки використанню етюду як жанрової основи циклу одножанрових п'єс (із застосуванням його іманентних якостей, що були актуальними для репрезентованої музичної практики романтизму) у поєднанні із складною програмною концепцією, Ф. Ліст створив великомасштабний твір, у якому відобразив авторську світоглядну позицію.

У **висновках** підсумовуються результати проведеного дослідження, узагальнюються головні особливості розвитку жанру етюду першої половини XIX століття.

Розгляд етюду як феномену міжвидового функціонування, дозволив виділити 2 типи його побутування в сфері академічного мистецтва. Перший тип склався і існував виключно в службовій сфері та позиціонувався як суто інструктивний, другий – в репрезентованій царині і розраховувався на представлення широкій анонімній аудиторії.

У музичному мистецтві шлях розвитку етюду, з одного боку, відповідає мистецтвознавським концепціям трифазного розвитку категорії жанру, з іншого, має іманентні особливості. Аналітичний огляд історичної динаміки етюду протягом 1740–1851 рр. дозволив виділити три періоди у розвитку жанру, які відбивають перехід від службового типу його функціонування до репрезентованого. У межах службового типу функціонування розвиваються

динамічні процеси першого (1740 – кінець другого десятиліття XIX ст.) і другого (з 10-х р. XIX ст.) періодів жанрових перетворень. З групи інструктивних творів, призначених для вироблення конкретних технічних навичок, що мають різні моделі структурування і різні естетичні завдання, але не мають закріпленої точної дефініції і чіткої жанрової диференціації, етюд поступово виділяється як жанр, який має власну назву, мету і функціональні завдання, самостійні типологічні характеристики, іншими словами – жанровий канон.

Третій етап (поч. 30-х р.) в історії етюду розпочинається за доби Романтизму. З одного боку, продовжується його активний розвиток у службовій сфері, з іншого, відбувається переосмислення його «жанрового змісту», поява авторських версій жанру, які відображають актуальні для свого часу ціннісні орієнтири, і в результаті створюється тип етюду репрезентованого функціонування. Характер динаміки жанру на цьому етапі визначається 2 основними чинниками. Першим з них є позиціонування виконавця, як музиканта-віртуоза, що в умовах романтичної естетики стало символом «досконалого митця». Другим – висунення фортепіано на роль інструменту-фаворита епохи. Підвищений інтерес до фортепіано призвів до розкриття в ньому колосальних технічних і тембральних можливостей, що, в свою чергу, дало поштовх до формування сольного фортепіанного виконавства, як одного з пріоритетних напрямків концертної практики. У наслідок, жанр переосмислюється з позиції естетичних вимог романтиків до твору, що розрахований на сприйняття масовою аудиторією, а відтак на сильний емоційний вплив на слухача.

У царині репрезентованої практики розвиваються два види концертного етюду: суто віртуозний і художній. Перший – з позиції романтичної естетики, став втіленням «чистого» піанізму (матеріалізацією синтезу первинного «жанрового змісту» та результатів його впливу на репрезентовану діяльність виконавця) і представляв виконавця в якості піаніста-віртуоза, реалізуючи, таким чином, ідею «досконалого митця». Другий – явив собою вищу стадію в розвитку жанру і позиціонувався художниками-романтиками як частина великомасштабної форми – циклу мініатюр. Виникнення нової моделі великого циклічного твору перетворилось на важливий етап шляху реалізації естетичних положень романтизму, основним з яких стало розкриття взаємовідносин індивідуума з навколишнім світом. Монологічні властивості жанру у поєднанні з композиторським прагненням до об'єднання окремих п'єс єдиною ідейно-образною концепцією послужило відправною точкою при виборі великомасштабної форми для об'єднання опусів етюдів Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста в єдиний цикл. Кожен з трьох геніїв позиціонував етюд як мініатюру, жанрова природа якої дозволила перетворити її на образно-смыслову одиницю циклу. Але при цьому етюд, як жанр, відкритий для апробації найрізноманітніших інноваційних ідей, знаходив в творчості кожного композитора свої неповторні риси і відбивав його художньо-естетичні погляди.

Підчас написання Ф. Шопеном оп.10. та оп.25 жанр циклу інструментальних мініатюр перебував на стадії експериментального становлення. Ф. Шопен не проголошував створення циклу етюдів як задум, натомість докладний аналіз інтонаційно-образного, ладо-тонального, темпово-характерного, метричного шаблів драматургії обох опусів дозволив довести наявність, як принципів

наскрізного розвитку музичного матеріалу, так і єдиної наскрізної концепції, яка об'єднує 24 номери. Додатковим чинником цілісності двох зошитів є використання композитором сонатної форми як форми другого порядку (вельми типовий прийом для авторів циклів мініатюр і, зокрема, самого Ф. Шопена у прелюдях). Безумовно, у певному зберіганні самостійності п'єс відчуваються залишки традиційного ставлення до етюдів попередньої доби. Водночас технічні прийоми (як «жанровий зміст» кожного) не лише втрачають самодостатність, а набувають змістовності інтонаційно-образних формул мови романтичного академічного музичного мистецтва. Але показником інноваційного бачення етюдів постає навіть не те, що домінантою кожного є чітко визначене образне навантаження, а те, що кожен набуває власної функції у загальній інтонаційно-образній драматургії наскрізного типу, яку композитор вибудовує протягом послідовного розгортання 24-х п'єс. У результаті етюдів перетворюється не тільки на складову великомасштабного жанру романтичної доби, метою якого є відтворення актуальної світоглядної моделі, скорегованої шопенівським світосприйняттям. Як дискретна структурна одиниця тексту, що містить у собі варіант змістовної моделі цілого, він набуває значення інваріанту циклу.

Р. Шуман у «Симфонічних етюдах» радикально підкорив жанр законам організації циклу: він підпорядкував етюд формі, композиції, принципам розвитку тематизму великомасштабного циклічного варіаційного жанру, уклавши етюд у рамки однієї варіації. Цим автор одразу перетворив кожний етюд-варіацію на змістовну одиницю, позбавлену тематичної самостійності, дискретності мініатюри циклу, і залучив до наскрізного інтонаційно-образного, а відтак ідейного розвитку. У рішенні Р. Шумана набуває програмності вже саме поєднання жанрів варіацій і етюдів як репрезентантів образу «досконалого митця», (відповідно, дів класицизму і романтизму). Водночас, засобами етюдів, який залучений до простору «жанрового змісту» варіацій, композитор реалізує (у третій редакції) власну світоглядну парадигму заключного періоду творчості.

Ф. Ліст матеріалізував увесь комплекс ідей, що пов'язані із «Трансцендентними етюдами» у останній редакції, перетворивши її на програмний твір з образною системою наскрізного розвитку. Віртуозність, що була адекватною вищим зразкам «абсолютного піанізму», а відтак відповідала актуальній концепції «досконалого митця», композитор переосмислює як засіб втілення найскладніших міфологем романтичної доби.

Таким чином, у творчості трьох майстрів етюдів втрачає властивості завершеного самоцінного жанру. В повній мірі п'єса починає функціонувати лише тоді, коли вона розглядається як невід'ємний елемент великомасштабної форми. Набуваючи художніх якостей, етюд повністю втрачає інструктивну домінантність, переходить у стадію дестабілізації, і вступає до фази превалювання авторського бачення жанру над жанровим каноном.

Разом з тим, у розглянутих циклах етюдів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста міститься рід спільних рис, які дають можливість виділити ознаки, що є типовими для романтичного циклу мініатюр як жанру. *По-перше*, в усіх велику роль відіграють драматургічні шаблони (образні, тональні, темпові, метричні), які набувають наскрізного значення. *По-друге*, велику драматургічну роль у кожному отримали принцип контрастів (з його установкою на поєднання протилежностей

як вихідного імпульсу руху) та принцип фрагментарності. Завдяки цьому, з одного боку, виникла можливість моделювати конфлікт двох протилежних начал, з іншого боку, уявити світ романтичної особистості в усій повноті проявів і, одночасно, у динаміці. *По-третє*, всі цикли етюдів мають подібну (з поправкою на індивідуальну світоглядну модель майстрів) образну систему, де панівними сферами є героїчна та лірична. Героїчна лінія у романтичній версії, зазвичай, втілює образ культурного героя, «досконалого митця», (з урахуванням його особистісного трактування кожним композитором). Лірична лінія найчастіше пов'язана з інтимними відчуттями художника і найяскравішим чином передає внутрішній стан романтичного героя кожного автора. У свою чергу, принцип фрагментарності постає обґрунтуванням логіки чергування протилежних образних сфер, а відтак, – методу відтворення картини світобудови.

Нарешті, слід зазначити, що лише засобами великомасштабної форми кожна доба відтворювала повноцінну картину світу у музичному мистецтві. Етюд як частина циклу набуває граничної художньої значущості, оскільки перетворюється на багатофункціональну складову циклу (і на індивідуально трактований кожним майстром певний інваріант цілого). Якщо, відштовхуючись від естетичних принципів романтичної епохи, цикл мініатюр стає відбиттям панівних ціннісних орієнтирів доби, а на перший план висувається (вище згадуваний) конфлікт внутрішнього світу творця та буденності, світу уявлень та реальності, який і стає рушійною силою у драматургії великомасштабного жанру, етюди опиняються у виграшному положенні. Більш того, вмещаючи в себе актуальний для свого часу не тільки технічний арсенал, але й інтонаційно-образний, етюди охоплюють майже всю проблематику, яку композитор підіймає в своїй творчості, вибудовуючи власну картину світу.

Основні положення дисертації представлені в публікаціях:

1. Яворський Д. Ю. Ференц Ліст та Фредерик Шопен: перетин паралелей? / Денис Яворський // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – Вип. 106 : Культурологічні аспекти сучасного мистецького дискурсу : Пам'яті Людмили Констянтинівни Каверіної : зб. ст. / ред.-упоряд. Л. М. Мокрицька. – С. 456–469.
2. Яворський Д. Ю. Жанрова семантика в трансцендентних етюдах Ф. Ліста як фактор організації руху / Яворський Денис // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – К., 2014. – Вип. 111 : Принцип організації руху в музичному творі : збірка наукових статей. – С. 67–74.
3. Яворский Д. Ю. Трансцендентные этюды Ф. Листа в аспекте исторической периодизации развития категории жанра С. Аверинцева / Денис Яворский // Київське музикознавство : зб. ст. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського; КІМ ім. Р. М. Глієра, – К., 2013. – Вип. 46. – С. 179–191.
4. Яворський Д. Ю. Композиційні особливості 25 опусу етюдів Ф. Шопена / Денис Яворський // Українське музикознавство : наук.-метод.зб. – Вип. 39. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2013. – С. 45–57.
5. Яворский Д. Ю. Флорестановский образно-смысловый комплекс как основополагающий программный элемент «Симфонических этюдов» / Денис Яворский // Израиль XXI. Музыкальный журнал. – 2015. – № 49 (январь 2015). – Режим доступа до журн. : 21israel-music.com/Simfonicheskiye_etudy.htm

АНОТАЦІЯ

Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста). – Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. – К., 2016.

У дисертації розглядаються етюди Ф. Шопена, Р. Шумана і Ф. Ліста у контексті історичної динаміки жанру. Простежується розвиток етюдів як міжвидового і музичного феномену. Розроблена триетапна періодизація історії музичного етюдів. Доведено, що протягом першого періоду музичний етюд існував як явище службової сфери в умовах відсутності диференціації і дефініції жанру. Під час другого періоду жанр набув власної дефініції і був усвідомлений як самостійний феномен службової практики. Нарешті протягом третього періоду (початок якого припадає на 30-ті роки XIX ст.) паралельно із службовим формується репрезентований тип етюдів, підсумком розвитку якого є розподіл на два види – концертний і художній. Останній (на етапі становлення) був одразу позиціонований романтиками як частина інноваційної великомасштабної форми – циклу мініатюр.

Доводиться, що етюди Ф. Шопена op.10 і op.25, незважаючи на авторський поділ по 12 п'єс, мають усі ознаки цілісного макроциклу. Аналіз інтонаційно-образного, ладо-тонального, темпово-характерного, метричного шаблів драматургії обох опусів виявляє наявність принципів наскрізного розвитку музичного матеріалу і єдиної наскрізної концепції. Додатковим чинником цілісності двох зошитів є використання композитором сонатної форми як форми другого порядку.

Р. Шуман у «Симфонічних етюдах» радикально підкорив жанр законам організації циклу, підпорядкувавши етюд формі, композиції, принципам розвитку тематизму великомасштабного циклічного варіаційного жанру, уклавши етюд у рамки однієї варіації. Цим автор одразу перетворив кожний етюд-варіацію на змістовну одиницю, позбавлену тематичної самостійності, дискретності мініатюри циклу, і залучив до наскрізного інтонаційно-образного, а відтак ідейного розвитку.

Ф. Ліст матеріалізував увесь комплекс ідей, що пов'язані із «Трансцендентними етюдами» у останній редакції, перетворивши її на програмний твір з образною системою наскрізного розвитку. Віртуозність, що була адекватною вищим зразкам «абсолютного піанізму», а відтак відповідала актуальній концепції «досконалого митця», композитор переосмислює як засіб втілення найскладніших міфологем романтичної доби.

Таким чином, у творчості трьох майстрів етюд втрачає властивості завершеного самоцінного жанру. В повній мірі п'єса починає функціонувати лише тоді, коли вона розглядається як невід'ємний елемент великомасштабної форми (циклу). Набуваючи художніх якостей, етюд повністю втрачає інструктивну домінуючість, переходить у стадію дестабілізації, і вступає до фази превалювання авторського бачення жанру над жанровим канонам.

Ключові слова: етюд, жанр, програмність, службовий тип, репрезентований тип, цикл мініатюр, художній вид.

ANNOTATION

Yavorskiy D. Yu. Etude in the genre system of romantic piano miniature (on the example of F. Chopin, R. Schumann, F. Liszt opuses). – Manuscript.

Thesis for the Candidate in Arts academic degree on specialty 17.00.03. – Musical Art. – Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, Kyiv, 2016.

The thesis discusses F. Chopin, R. Schumann and F. Liszt etudes in the context of historical dynamics of the genre. The development of etude as an intertypic and musical phenomenon is studied. The three-stage periodization is worked out for the history of musical etude. It is shown that during the first stage the musical etude existed as an object of utility sphere without the differentiation and definition of the genre. On the second stage the genre gained its own definition and was considered as an independent phenomenon of utility practice. At all during the third stage (started in 30th of the 19 century) the representative type of etude was formed in parallel with the utility type. The development of representative etude resulted in the division into two types – concert and artistic. The last one (in a state of becoming) was at once positioned by romanticists as a part of the innovative large-scale form – the cycle of miniatures.

The work proves that F. Chopin etudes op.10 and op.25, despite the author's division in 12 pieces, have all the features of the holistic macrocycle.

Analysis of the intonation-figurative, harmonic-tonal, tempo-characteristic, metric levels of both opuses' dramaturgy reveals the existence of transitive development principles of musical material and the singular transition conception. The additional factor of the integrity of two albums is a sonata form used by composer as the second order form.

R. Schumann in the “Symphonic Etudes” radically subjected the genre to the cycle organization laws, submitting the etude to the form, composition, development principles of the thematism of the large-scale cyclic variation genre, restricting the etude to the frames of one variation. Thus author at once transformed every etude-variation to the semantic unit devoid of thematic independence and discreteness of the miniature cycle, and also engaged in the transitive intonation-figurative and thereby the ideological development.

F. Liszt materialized all the complex of ideas related to the “Transcendental Etudes” in the last redaction, turning it into the program piece with figurative system of transitive development. The composer reconsiders virtuosity that accorded to the highest examples of the “absolute pianism” and thereby corresponded to the actual “ideal artist” conception, as the way to externalize the most complicated mythologems of the Romantic Era.

Thus in the works of three great masters the etude loses the characteristics of the accomplished self-valuable genre. The piece commences to function in full only when it is regarded as an integral element of the large-scale form (cycle). Gaining the artistic features, etude completely loses the instructive dominance, transits to the stage of destabilization, and enters into a phase of the superiority of author's vision of genre over the genre canon.

Keywords: study, genre, program piece, utility type, representative type, cycle of miniatures, artistic view.

АННОТАЦИЯ

Яворский Д. Ю. Этюд в жанровой системе романтической фортепианной миниатюры (на примере опусов Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Листа). – Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины имени П. И. Чайковского, Киев, 2016.

В диссертации рассматриваются этюды Шопена, Р. Шумана и Ф. Листа в контексте исторической динамики жанра. Прослеживается развитие этюда как межвидового и музыкального феномена. Разработана трехэтапная периодизация истории музыкального этюда. Доказано, что в течение первого периода музыкальный этюд существовал как явление служебной сферы в условиях отсутствия дифференциации и дефиниции жанра. Во время второго периода жанр приобрел собственную дефиницию и был осознан как самостоятельный феномен служебной практики. Наконец на протяжении третьего периода (начало которого приходится на 30-е годы XIX в.) параллельно со служебным формируется репрезентованный тип этюда, итогом развития которого является деление на два вида – виртуозный и художественный. Последний (на этапе становления) был сразу позиционирован романтиками как часть инновационной крупномасштабной формы – цикла миниатюр.

Во время написания Ф. Шопеном op.10. та op.25 жанр цикла миниатюр находился на стадии становления. Подробный анализ интонационно-образного, ладотонального, темпово-характерного, метрического пластов драматургии обоих опусов позволил доказать наличие и принципов сквозного развития музыкального материала, и единой сквозной концепции, которая объединяет 24 номера. Дополнительным фактором целостности двух тетрадей является использование композитором сонатной формы как формы второго порядка. Технические приемы (как «жанровое содержание» каждого) не только утрачивают самодостаточность, но обретают содержательность интонационно-образных формул языка романтического музыкального искусства. Каждый этюд получает собственную функцию в общей интонационно-образной драматургии сквозного типа. В результате этюд превращается не только в составляющую крупномасштабного жанра романтической эпохи, цель которого в воссоздании актуальной мировоззренческой модели, скорректированной восприятием Ф. Шопена. Как дискретная структурная единица текста, которая содержит в себе вариант содержательной модели целого, он обретает значение инварианта цикла.

Р. Шуман на примере «Симфонических этюдов» представляет этюд, помещённый в условия формы, композиции, принципов развития тематизма жанра вариаций. Р. Шуман на примере «Симфонических этюдов» представляет этюд, поставленный в условия формы, композиции, принципов развития тематизма жанра вариаций. Подчинение закономерностям вариаций способствовало переосмыслению этюда как самодостаточного жанрового феномена: он потерял не только тематическую самостоятельность законченного произведения, но и дискретность, предполагаемую циклом миниатюр. В свою очередь, не менее весомым оказалось и обратное влияние этюда на вариации: масштабы каждой из вариаций достигают размеров самостоятельной развернутой пьесы (этюда репрезентованного типа) и

соответствуют содержательной нагрузке отдельной вариации симфонического цикла. В данной работе рассматривается последняя редакция «Этюд»», как наиболее достоверная с точки зрения воплощения авторского замысла.

Наконец, отличительной чертой «Трансцендентных этюдов» Ф. Листа является литературно-мифологическая программность, которую композитор использует не только как средство для циклизации пьес, но и с целью конкретизации тех героических, лирико-драматических и фантастических образов, составляющих смысловый остов всего цикла. Привлекая в качестве центральной смысловой линии цикла образы разных типов мифологии, художник пропускает их сквозь призму романтического мышления, создавая средствами поэтики собственной художественной системы картину мира своей эпохи.

Таким образом, выявленные неповторимые черты этюда у каждого из трех художников, что отражают их художественно-эстетические взгляды и воспроизводят собственную картину мира.

Ключевые слова: этюд, жанр, программность, служебный тип, репрезентованный тип, цикл миниатюр, художественный вид.