

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ

ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра інтерпретології та аналізу музики

Кафедра спеціального фортепіано

**ФОРТЕПІАННА МІНІАТЮРА
У ТВОРЧОСТІ АНДРІЯ ШТОГАРЕНКА:
ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ ТА ВИКОНАВСЬКИЙ АСПЕКТИ**

Магістерська робота

Гулевича Павла Петровича

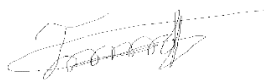
Науковий керівник:

Жалейко Дарина Миколаївна

кандидат мистецтвознавства, доцент

Текст містить результати власних досліджень.
Використання ідей, результатів і текстів інших авторів
мають посилання

на відповідне джерело.....



.... Гулевич П. П.

ХАРКІВ – 2023

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ	
А. ШТОГАРЕНКА: ІСТОРІОГРАФІЯ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ.....	7
1.1. Особливості творчої індивідуальності А. Штогаренка.....	7
1.2. Жанрово-стильові параметри фортеп'яної мініатюри в історичній ретроспективі та у творчості А. Штогаренка.....	14
Висновки до Розділу 1.....	31
РОЗДІЛ 2. СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕП'ЯНИХ ЦИКЛІВ «ОБРАЗИ» ТА «ЕТЮДИ-КАРТИНИ» А. ШТОГАРЕНКА.....	35
2.1. Досвід композиційно-драматургічного аналізу «Етюдів-картин» А. Штогаренка та особливості виконавської інтерпретації фортеп'яного циклу.....	35
2.2. Фортеп'яний цикл «Образи» А. Штогаренка: жанрово-стильові та виконавські аспекти	45
Висновки до Розділу 2.....	52
ВИСНОВКИ.....	54
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	56

ВСТУП

Актуальність теми. Наприкінці XIX – першій половині XX століття в українській музиці відбувається інтенсивне становлення жанру фортепіанної мініатюри, яке пов'язане з творчістю таких композиторів як М. Лисенко, В. Барвінський, Н. Нижанківський, В. Косенко, Б. Лятошинський, а в ХХІ ст. з іменами таких композиторів як М. Скорик, В. Сильвестров, Г. Сасько, Ж. Колодуб, В. Птушкін та ін.

Можна сказати що становлення національної виконавської школи відбувається паралельно з розвитком жанру фортепіанної мініатюри в українській музиці. Специфіка української композиторської школи знайшла своє віддзеркалення в особливостях становлення національного виконавського мистецтва, що відбувалося паралельно еволюції жанру фортепіанної мініатюри в контексті творчості українських композиторів.

Творча спадщина видатного українського композитора Андрія Штогаренка представлена майже всіма жанрами музичного мистецтва. Цикли «Образи» та «Етюди-картини», що створені в зрілий період творчості свідчать про тяжіння композитора до втілення принципу циклічності в музичних творах та програмності, що обумовлює певну музичну семантику його творів, що знаходиться в царині «картинності» музичного образного змісту. Враховуючи той факт, що композитор здобув піаністичну освіту, він чудово розумів специфіку фортепіанного виконавства, що знайшло свій прояв у зручній віртуозній фактурі його творів та прагненні максимально розкрити тембральне багатство інструменту.

Не зважаючи на те, що дані цикли входять у репертуар сучасних піаністів, на сьогодні в сучасному музикознавстві не існує ґрунтовної наукової розвідки, присвяченої фортепіанній творчості А. Штогаренка, отже назріла необхідність дослідити жанрово-стильовий аспект та виконавські параметри, що буде необхідним як для музикознавців, так і для виконавців-практиків. Фортепіанна творчість композитора сьогодні ще не опинилася у фокусі

наукових досліджень і не достатньо висвітлена як у сучасному музикознавстві, так і в контексті просвітницької діяльності, що спрямована на усвідомлення витоків української національної композиторської школи.

Мета дослідження – виявити жанрово-стильову специфіку фортепіанної мініатюри у творчості А. Штогаренка, що детермінує особливості її виконавської інтерпретації. Сформульована мета передбачає вирішення наступних завдань:

- виявити особливості творчої індивідуальності А. Штогаренка;
- узагальнити історичні відомості про еволюцію жанру фортепіанної мініатюри;
- проаналізувати роль фортепіанної мініатюри в українській музиці ХХст.;
- виявити специфіку музичної драматургії фортепіанних циклів «Образи» та «Етюди-картини» А. Штогаренка;
- визначити жанрово-стильові особливості фортепіанної мініатюри у творчості А. Штогаренка;
- здійснити композиційно-драматургічний аналіз фортепіанних циклів «Образи» та «Етюди-картини» А. Штогаренка;
- виявити специфіку виконавської інтерпретації фортепіанних циклів «Образи» та «Етюди-картини» А. Штогаренка.

Об'єктом дослідження – жанр фортепіанної мініатюри в контексті творчості А. Штогаренка.

Предметом – жанрово-стильові особливості та специфіка виконавської інтерпретації фортепіанних мініатюр А. Штогаренка.

Матеріал дослідження — фортепіанні цикли «Образи» та «Етюди-картини» А. Штогаренка (нотний текст, аудіо - та відео- записи виконавських версій фортепіанних циклів композитора).

Теоретична база дослідження складається з наукових праць за наступними напрямками:

- жанр фортепіанної мініатюри (К. Гаран [8], М. Ілечко [16], А. Калашникова [21], О. Кучерява [32], Н. Кучма [33], Н. Рябуха [43-45], Л. Свірідовська [48], І. Таран [53]);
- жанр фортепіанного етюд (А. Генкін [9], Д. Гульцова [11,12], Н. Кучма [33], Н. Шевченко [62]);
- праці з гармонії, поліфонії, аналізу музичних творів (Т. Виноградова [7], Г. Ігнатченко [14,15], Т. Кравцов [31]);
- теорія музичної інтонації, тембру, фактури (Г. Виноградов [6], Т. Виноградова [7], О. Жарков [17,18], Г. Ігнатченко [14,15], В. Москаленко [38], В. Приходько [42]);
- виконавська інтерпретація (О. Катрич [23], В. Москаленко [38], Ю. Ніколаєвська [40], К. Тимофєєва [55], Л. Шаповалова [61], В. А. Труах [65,], А. Watson [65, 67]);
- праці, присвячені дослідженню творчості А. Штогаренка (О. Берегова [2], Н. Боровик [3], О. Верещагіна [4], Г. Виноградов [5], А. Зноско-Боровський [20], Л. Корній, Б. Сюта [27], Т. Кравцов [54], О. Сергієва [50], О. Уманець [58], Л. Холодкова [4], Н. Шевченко [62]);
- українська музична культура (Л. Архімович [1], О. Берегова [2], О. Дмитрієва [13], Н. Згурська [19], А. Калашникова [21], Л. Кияновська [24-26], О. Козаренко [28,29], Л. Корній, Б. Сюта [27], О. Лігус [25], О. Уманець [58], М. Черкашина-Губаренко [59], Н. Кучма [33]);
- феноменологія творчої особистості (Л. Кияновська [25], О. Катрич [23], О. Коменда [30]).

Методи дослідження включають взаємодію загальних та спеціальних підходів до вивчення теми дослідження:

- *історико-стильовий* – дозволяє сформулювати уявлення про історичний та загальнокультурний контекст, в якому формувався композиторський стиль А. Штогаренка;
- *жанрово-стильовий* – направлено на розкриття жанрових і стильових параметрів фортепіанної мініатюри;
- *структуро-функціональний* – розкриває підпорядкованість усіх складових художньої цілісності музичного твору;
- *довідково-біографічний* – характеризує творчий шлях композитора;
- *інтерпретаційний* – окреслює музикознавче тлумачення композиторських ідей виконавцем.

Наукова новизна полягає в тому, що в роботі *буде здійснюватися вперше:*

- здійснюється спроба виявити специфіку трактовки жанру фортепіанної мініатюри у творчості А. Штогаренка в контексті становлення українського національного виконавського мистецтва;
- виявити специфіку виконавської інтерпретації обраних фортепіанних мініатюр як композицій, що ввібрали в себе багату палітру різноманітних художніх виконавських засобів.

Практична значущість результатів дослідження полягає у використанні матеріалів та висновків в подальшому дослідженні творчості А. Штогаренка, а саме його фортепіанних мініатюр. Робота може бути цікавою та корисною у виконавській практиці при зверненні до цього твору молодими виконавцями, а також у теоретичних навчальних курсах з історії української музики та аналізу музичних творів.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження публічно обговорювалися на IV міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (ХНУМ імені

І. П. Котляревського, 21-22 травня, 2023 року) і в межах університетської конференції «Магістерські читання – 2022» (ХНУМ імені І. П. Котляревського).

Структура дослідження. Робота складається з Вступу, двох Розділів, чотирьох підрозділів, висновків до Розділів, Висновків, Списку використаних джерел, що включає 67 позиції. Загальна кількість сторінок складає 63 сторінки, основного тексту – 52 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ЖАНР ФОРТЕПІАННОЇ МІНІАТЮРИ У ТВОРЧОСТІ

А. ШТОГАРЕНКА: ІСТОРИОГРАФІЯ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

1.1. Особливості творчої індивідуальності А. Штогаренка

Творчість А. Штогаренка в музикознавчих розвідках. Біографічним даним та творчій спадщині композитора присвячено не так багато праць, зокрема до них можна віднести книгу Г. Виноградова, у якій окрім творчого доробку детально представлена біографія та риси особистості А. Штогаренка. Образні сфери, ідеї та зв'язок з народопісними традиціями висвітлені у праці О. Верещагіної Л. Холодкової. Громадська діяльність композитора детально представлена у праці О. Берегової. Описом життєтворчості займались О. Зноско-Боровський, Л. Корній Б. Сюта, Н. Боровик, О Уманець. Ґрунтовний аналіз етюдів-картин А. Штогаренка представлений у статті Н. Шевченко, де авторка розкриває народопісенну основу даних творів а також звертає увагу на принцип контрасної драматургії як протиборства ліричної та драматичної сфери. Важливими є висновки щодо концепції циклу, яка містить риси сонатної структури.

А. Я. Штогаренко – композитор, педагог, музично-громадський діяч. Народився у 1902 р. в передмісті Катеринослава. Батьки майбутнього композитора не мали музичної освіти, однак батько грав на багатьох музичних інструментах, а мати багато співала народних пісень. Зростаючи у такій атмосфері, А. Штогаренко почав навчатися у цьому напрямку, здобуваючи музичну освіту у Катеринославському музичному училищі на фортеп'яному відділі. Згодом продовжив навчання у Харківському музично-драматичному інституті на факультеті теорії та композиції у класі С. Богатирьова. Після закінчення навчання керував секцією оборонної музики при Спільці радянських композиторів України. За його сприяння було створено музичний конкурс імені Лисенка. За плідну діяльність композитору присуджені численні державні премії та нагороди.

Учні А. Штогаренка згадували, що заняття з професором носили невимушений характер та були наповнені творчою атмосферою. Був дуже стриманим та зберігав почуття гумору навіть коли студенти на те не заслуговували. Він володів винятковим педагогічним тактом та прагнув розкрити індивідуальність кожного студента. Аналізуючи творчі опуси своїх студентів, композитор строго та водночас доброзичливо працював з молоддю, що спонукало студентів більш захоплено навчатися та показувати нові творчі доробки. Однак і сам композитор часто радився з учнями щодо своїх творів. Це свідчить про те, що він був не тільки педагогом, але і старшим колегою.

А. Штогаренко ніколи не фокусувався на композиторській техніці, а казав, що техніка розвивається повільно і тільки в «особистості». Відстоював Іщенка в усіх конфліктних ситуаціях, що траплялися з причин нав'язування радянської ідеології. Надавав підтримку всім, хто її потребував, що свідчить про високі морально-людські якості.

Важко переоцінити вклад А. Штогаренка в музичне мистецтво України. Творчість композитора є багатогранною. Розпочавши писати музику ще у студентські роки, він здійснив значний внесок у царину симфонічної, вокально-симфонічної, камерно-інструментальної музики. Його ім'я ставлять в один ряд з такими видатними композиторами як Л. Ревуцький та Б. Лятошинський. Виходячи з традицій української професійної музики, творчість композитора вирізняється емоційністю та народопісенністю. Особистість А. Штогаренка є досить непересічною, маючи значний творчий потенціал, він запам'ятався не тільки як композитор, але і як музично-громадський діяч, педагог, створював музику до театральних вистав та кінофільмів. У творчу спадщину А. Штогаренка входять майже всі жанри, поза увагою митця були лише опери. Провідними у творчості композитора є інструментальні, симфонічні та вокально-симфонічні твори (шість симфоній, симфонічні сюїти, поеми, концерти, кантати). Творив композитор і в жанрі камерно-інструментальної музики (квартети, сонати, тріо, сюїти). Також зробив вагомий внесок у вокальну творчість (близько 150 творів). Образна

сфера є досить різноманітною і включає в себе героїко-епічні, ліричні та жанрово-побутові образи. Не обійшов увагою композитор і жанр мініатюри створивши у цій формі етюди-картини та цикл «Образи» який, за свідченням Верещагіної «...демонструє віяння імпресіонізму, котрі можна відчутти за загостреною гармонічною мовою, інтонаційною лаконічністю. Конкретна образність, яку прагнув композитор, спонукала його до створення великої кількості вокальних та симфонічних творів» [4, с.162]. Характерною особливістю творчості композитора є його тяжіння до програмності, традиції якої беруть свій початок від творчості Ф. Ліста. Варто зазначити, що це зіграло свою роль у формуванні творів з героїко-епічною, національною направленістю. Природність сприйняття такої музики пояснюється ладовими, гармонічними, мелодичними, фактурними та іншими рисами. Застосовував композитор і фольклорні звороти.

Аналізуючи творчий доробок А. Штогаренка варто звернути увагу на сферу програмності, до якої відносяться не лише етюди-картини, а й інші фортепіанні твори. Зокрема у книзі О. Уманець аналізується цикл «Партизанські картини», написаний у 1957р. Даний твір не відноситься до зрілого періоду творчості, однак показує прагнення композитора у царині програмної музики. Він складається з 4 частин, кожна з яких має свою назву («Спогад», «Раптовий удар», «Лист матері», «На привалі»). Кожна з частин представляє досить окреслені образні сфери, а принцип контрастності (ладу, тональності, фактури), який застосовує композитор, відіграє важливу роль у драматургії циклу. У музиці присутні інтонації дум, плачів, кобзарських імпровізацій, веснянок. Окрім вираженої програмності і застосування фольклорних джерел особливістю даного циклу є «розмивання» жанрових рамок. На думку О. Уманець «контрастність частин свідчить про риси сюїтності, солююча роль фортепіано надає рис концертності, а до ознак симфонічності можна віднести симфонічний розвиток тематизму, застосування у фіналі попередніх тем» [58, с. 37-38].

Ю. Хохлов зазначає, що давні часи мистецтво не було розгалужене і являло собою єдине ціле. Враховуючи індивідуальність будь-якої особистості, кожен із нас має своє сприйняття багатьох явищ, подій у житті що породжує різноманітні погляди стосовно різних граней людського буття. Сфера музичного мистецтва є багатогранною та містить різноманітні образи, їх поєднання, і тому є неможливим те, що слухачі однаково сприймуть та зрозуміють кожен музичний образ чи відтінок або їх сукупність в цілому в творі. Що частково могло спонукати композиторів використовувати словесну програму, яка допомагала розкрити зміст музичного твору. Програмність бере свій початок в епоху бароко (творчість К. Фаріні, І. Я. Фробергера), та охоплює широке коло композиторів різних поколінь. Будучи досить поширеним явищем протягом багатьох століть композитори прагнули окреслити значення музичних творів. Не оминула ця тенденція і жанр фортепіанного етюд.

Коротко згадуючи історію формування етюд, зазначимо, що з інструктивного напрямлення вони швидко почали збагачуватись художньою цінністю. Хоча навіть в етюдах Черні та Клементі, які були чітко призначені для розвитку техніки можна навести приклади мелодійності, емоційного забарвлення. В цьому плані етуди Ігнаца Мошелеса на вищій планці. Він один з перших надає своїм етюдам назви (примирення, гнів, протиріччя, дитяча казка, вакханалія, ніжність, місячне світло, тощо) що є свідченням залучення цього жанру до програмності. Значний внесок у розвиток програмності здійснює яскравий представник романтизму Ф. Ліст. Будучи блискучим віртуозом, композитор створив цикл з 12 трансцендентних етюдів, надавши кожному назву (окрім 2 та 10). Взагалі він досить активно вводив програмність у свою музику. Яскравим прикладом є цикл «Роки мандрів», який складається з 3 частин, в яких він описує і картини природи, передає враження від мистецтва Італії і вкладає в зміст релігійну тематику. Існує навіть дуже лаконічна формула цього циклу: природа, мистецтво, релігія. Щодо симфонічної сфери варто згадати його симфонічні поеми, в яких композитор

постає першопрохідцем, створивши 14 зразків у цьому жанрі. Надихаючись прикладом Ліста, Ляпунов також створює цикл з 12 трансцендентних етюдів, які йому і присвятив. Не вдаючись в детальний аналіз зазначимо, що даний цикл містить досить різноманітні віртуозні етюди, які показують широкі можливості фортепіано та містять глибокий художній зміст, який підкріплюється назвами. Значною сторінкою в історії фортепіанного етюдів є творчість С. Рахманінова. Він є автором знаменитих етюдів-картин оп.33 та оп.39. Як вказує Оскар фон Різеманн¹, саме Картини природи та живопису (зокрема картини А. Бекліна), якими надихався композитор, стали поштовхом до створення даних творів. Композитор зізнавався, що і раніше зорові імпульси спонукали його до творчості. Взагалі процес трансформації Рахманіновської гармонії виявляється саме в етюдах-картинах. Існує досить неоднозначна позиція на рахунок того, чи варто дані етюди відносити до програмної музики, адже не всі етюди мають свою назву і сам композитор відмовлявся відкривати свої джерела натхнення, щодо кожного окремого твору. Однак близькі до композитора люди стверджували, що композитор мав програмну задумку на кожен етюд, хоча це і не виключає в певній мірі вільне трактування та осмислення художніх образів певних етюдів. На думку Арановського 39 опус відрізняється більш важким, суворим колоритом, де психологічні мотиви є на першому плані, а пейзажність потім. Об'єм даних творів та глибина замислу дає підстави припускати, що вони в такій мірі можуть бути поемами, як і етюдами. А духовна близькість до таких творів, як «Острів мертвих» чи «Дзвони» наштовхує на роздуми про більш глибокий розвиток картинності. На рахунок циклічності зазначимо, що перший опус побудований на принципі контрасту, другий, як відмічає Арановський², є більш вистроєним та продуманим з точки зору композиції. Хоча викликає

¹ Рахманинов С. Воспоминания, записанные Оскаром фон Риземаном. «Радуга». 1992. С.30,39

² Арановский М. Этюды-картины Рахманинова. 1963. 40 с.

сумнів думка на рахунок арки циклу, основою якої є перший, п'ятий та дев'ятий етюди, образні сфери яких є не дуже схожими.

А. Штогаренко зробив свій внесок у розвиток фортепіанних циклів. Як зазначає Н. Шевченко, серед найбільш вагомих можна відмітити три поеми «Пам'яті музикантів» (1961), цикл «Образи» (1970), сюїту «Партизанські картини» (1957) і, звичайно, цикл «Етюдів- картин» (1978), присвячених С. Рахманінову. Взагалі композитор дуже цінував творчість С. Рахманінова і як наслідок ми можемо провести паралелі щодо фактури, або відчуті схожість образного світу, тощо. Принципи драматургії, на яких побудовані дані етюди, можна віднести до народних сцен. Для підтвердження даного припущення можна віднести той факт, що композитор застосовує такі жанри як голосіння, думи, ліричні пісні, що в свою чергу вказує і на пісенне начало. Інтонаційні звороти, що опираються на національне начало, підкреслила специфічність образного світу, та, можливо, визначила програмність циклу. Суть драматургії етюдів-картин полягає у контрастному протиставленні драматичної та ліричної сфер. Варто зазначити, що він стосується як кожного етюду окремо, так і циклу взагалі. Взагалі у структуру кожного етюду входять епічні теми, які нагадують думи, та лірична, що схожа на народні голосіння [62, с.12].

Семена Богатирьова вважають фундатором харківської школи музикознавців-теоретиків. Навчаючись у Я. Вітола М. Штейнберга, В. Калафаті (двоє останніх – учні Римського-Корсакова), С. Богатирьов продовжує традиції, працюючи у Харківській консерваторії з самого її початку. У статті М. Черкашиної-Губаренко надаються біографічні дані та висвітлюється його педагогічна діяльність, яка пов'язувалась із викладанням композиції та інструментовки. Теоретичний матеріал ілюструвався музичними прикладами різних жанрів та стилів. Невід'ємною частиною його педагогічної методики було знайомство з творчістю сучасних композиторів, відвідування концертів, музикування, активне обговорення нових тенденцій на спільних заняттях. Враховуючи відсутність індивідуальних годин та спільні програми музикознавців і композиторів, перевірка задач, вправ та музичних

творів відбувалась при активній участі всіх студентів, що за згадками учнів було досить корисним. Завдяки тому, що С. Богатирьов вів кожного студента протягом всього періоду навчання, це в свою чергу сприяло цілісному сприйняттю та втілювалось з практичної сторони при написанні творів. Як викладач, С. Богатирьов надавав поліфонії ключове значення бо був переконаний, що вона є фундаментом професіоналізму композитора. Виходячи з цього він розкривав взаємозв'язки між гармонією та поліфонією, висвітлював різні поліфонічні стилі [59, с. 6-7].

Звертав увагу на принципи народно-ладового мислення, створював методики викладання теоретичних дисциплін, займав активну громадську позицію, пропагуючи українську музику. У своїй педагогічній діяльності знайомив учнів з творчістю нововіденців, схиляв до використання додекафонної та серійної техніки. Будучи байдужим до імпресіоністичної манери та «скрябінізмів», пріоритетними для нього були рельєфний тематизм та тематична робота, виховання відчуття лінії як фундаменту поліфонічного мислення.

Описуючи особистість С. Богатирьова, можна сказати що він був інтелігентною людиною з високими моральними якостями. Музика для нього була сенсом життя, тому такі поняття як професіоналізм та майстерність для нього були ключовими. М Черкашина-Губаренко у своїй статті пише: «Разом з тим він був людиною з широким колом інтересів, мав крім музичної і юридичну освіту <...> завжди підтягнутий, зосереджений, вимогливий до себе і до інших він тримав дистанцію в офіційних стосунках, декому здавався сухуватим педантом. Однак за цією стриманою суворістю крилися душевне тепло, вразливість, приязне ставлення до друзів та учнів, дехто з яких згодом також входив у коло друзів» [59, с.7-8].

1.2. Жанрово-стильові параметри фортепіанної мініатюри в історичній ретроспективі та у творчості А. Штогаренка

Проблематика жанру фортепіанної мініатюри представлена у дисертації А. Калашникової [21], де викладено закономірності формування жанру мініатюри в українському мистецтві. В. Цукерман у своїй праці висвітлює принципи та закономірності тричастинної музичної форми, яка в свою чергу є основою фортепіанної мініатюри. Жанр мініатюри у творчості Р. Шумана висвітлюється у праці А. Горшеніної.

Інструментальна мініатюра з точки зору структурної побудови має досить поширену просту тричастинну форму, історичні витoki якої сягають епохи просвітництва, де симетрична стрункість та завершеність відповідають французькій естетиці, а німецька філософія полягала в осмисленні та ідейності: А-викладення основного матеріалу, В-аналіз, осмислення думки, А-ствердження початкової думки. Зазначимо, що вона здобула поширення в епоху класицизму, тоді як в бароковій музиці ключовою була двочастинна форма³.

У дипломній роботі Кучерявої [32] розкривається сутність жанру мініатюри, яка полягає в її ліричному світосприйнятті. Відчуття плину часу носить досить умовний характер, так як специфіка мініатюри розкриває переживання у теперішньому, а не рух з минулого в майбутнє. Це в свою чергу дає підстави стверджувати про відтворення миттєвості, певного стану. В епоху класицизму жанр фортепіанної мініатюри знайшов своє втілення у танцювальній музиці. Сутність світогляду того часу полягала в осмисленні найменших елементів в контексті цілого, дрібне набувало цінності при взаємодії з загальним. Інтенсивний розвиток мініатюри в епоху романтизму був обумовлений досягненням віденських класиків у бездоганному та завершеному формуванні музичної думки. У романтичній мініатюрі тема

³ Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр.—СПб.: Издательство «Лань», 2001. С. 69

може поширюватись на весь твір, не отримавши розвитку, що пов'язано з особливостями ліричного втілення, де суть відразу висловлюється. Варто зазначити, що співвідношення контрастних образів у мініатюрі трактується як вільне зіставлення думок, почуттів, де послідовність у часі є неважливою.

Тричастинність являється однією з ключових і найпоширеніших принципів музичної форми. Його сутність полягає в універсальності правил/законів які стосуються як простої так і складної форми. З позиції архітектоніки тричастинна форма демонструє свою довершеність, де центральний розділ оточений двома схожими, що демонструє зворотню симетрію. Дослідник⁴ наводить два приклади формотворення: АВА та ААВ, де в першому прикладі представлена послідовність та різноманітність, яка дуже вдало поєднується, другий варіант він характеризує як повторність, замкнуту контрастом, яка через схожість суміжних частин та складнощі підведення підсумку поступається першому варіанту. В аспекті сприйняття слухачем це відіграє свою роль, де крайні частини за рахунок схожості сприятимуть кращому засвоєнню матеріалу. Аналізуючи репризу можна відмітити певні особливості, що стосуються розбіжностей у сприйнятті музичного матеріалу, який навіть при точному повторенні сприймається інакше. Цілком можливе поглиблення вражень, яке полягає в конкретизації раніше не помічених нюансів, інтонацій тощо. Про проблематику змісту можна говорити в узагальненому ключі. Тричастинна форма вміщує в себе всі варіанти, які підпорядковуються формулі, де є основний образ, зміна тематизму та повернення до початкового образу. Досить часто дана форма передбачає контраст образів, однак вони не завжди можуть вступати у конфліктну взаємодію.

У роботі А. Горшеніної розглядаються закономірності формування циклів Шумана де зазначається, що мініатюри, які туди входять об'єднуються наскрізною лінією розвитку, що водночас не виключає вираженої

⁴ Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений: Сложные формы: учебник. — М. :Музыка,1984, С. 200-203

калейдоскопічності. Епоха Романтизму, представником якої був даний композитор, характеризується прагненням художньої свободи, відходу від канонів класицизму. Дані погляди були взаємопов'язані із сутністю самої природи, де поєднані такі полярні стани як краса та потворність, трагічне та комічне, тощо. Лірична сфера, яка є ключовою у романтизмі та фортепіанній мініатюрі, найбільш глибоко та переконливо відобразила внутрішній світ особистості, від сильніших емоційних потрясінь до найтонших настроїв.

Авторка зазначає⁵, що «найбільш досконалі зразки творчості Шумана написані у компактних формах. Навіть значна кількість масштабних творів складається з коротких фрагментів. «Листки з альбома» ор. 124 та «Альбом для юнацтва» представляють собою збірку мініатюр, котрі не можна охарактеризувати за принципом єдності» [13, с. 86-87]. Дані цикли були створені у різні періоди та націлені на домашнє музикування. Однак вони відрізняються за принципом внутрішньої побудови. «Листки з альбому» був побудований на принципі контрасту, «Альбом для юнацтва», котрий характеризується багатством образних сфер, відображає принцип наростання складності [13, с. 86-87].

Музичне мистецтво України першої третини ХХ ст. в великій мірі було зосереджене на творах малої форми. Як зазначає А. Калашнікова, у цей період композитори вели інтенсивну роботу над жанром прелюдії, баркароли, поеми, етюди, п'єси. В музикознавстві ці твори отримали визначення «мініатюра», а вперше даний термін використовувався в образотворчому мистецтві. Фундамент для формування даного жанру був підготовлений його розвитком у другій половині ХІХ ст. Тоді для української музики були звичні обробки народних пісень, варіаційні цикли, тощо. Опираючись на європейський та російський досвід, почали зароджуватись такі жанри як ноктюрн, рапсодія, вальс, елегія, баркарола, які відзеркалювали особливості романтичного світосприйняття. Варто пам'ятати, що розвиток даного жанру був тісно

⁵ А. Горшенина. Фортепианні мініатюри в творчестві Роберта Шумана

пов'язаний із еволюцією фортепіано, а значних висот він здобув в епоху романтизму, як і жанр етюд. На думку дослідниці: «фортепіанна мініатюра в ХХ ст. представляла собою широке поле для експериментів. Широкий діапазон фортепіано дозволяв шукати та втілювати у стислій та гнучкій формі творчі пошуки та прагнення композиторів» [21, с. 32,40].

1.2. Жанр фортепіанного етюд в творчості українських митців другої половини ХХ ст.

Інтенсивне формування романтизму в українському мистецтві бере свій початок у ХІХ ст. Формування національної свідомості було тісно пов'язане з культурним відродженням, яке в свою чергу сприяло інтенсивному розвитку мистецтва. Вагомим фактором для розвитку художньої культури була поява університетів, наукових товариств, тощо. Враховуючи той факт, що викладацький склад містив у собі не тільки українських, але і західноєвропейських професорів, це, на думку Л. Корній, "... допомагало студентам досягнути сутність романтизму. Поряд з формуванням літературних шкіл, увагою до історії та фольклору, особливе місце посідає музичне мистецтво. При університетах та у середніх навчальних закладах були музичні класи, навчання у яких проходило на професійному рівні" [27, с.201]. Фортепіанна сфера відігравала не останню роль, наприклад за ствердженням Л. Корній у Полтавському інституті шляхетних дівчат на екзаменах звучали концерти Ф. Шопена, фантазії Ф. Ліста, тощо, що на нашу думку є свідченням піаністичної підготовки високого рівня [27, с. 201].

У другій половині ХІХ ст. відбувається пожвавлення концертного життя і як наслідок залучення широких верств населення до музичного мистецтва. Концерти відбувались у домах аристократії, інтелігенції, будинках професорів, тощо. У них брали участь музиканти різного рівня, що є свідченням того, що кожен прагнув зробити свій внесок у розвиток культури. Неабиякою подією у тогочасному концертному житті були виступи видатного

угорського піаніста-віртуоза Ф. Ліста. Відомо, що його концерти у багатьох містах країни мали величезний успіх та сприяли новим творчим пошукам композитора, у результаті яких були створені фортепіанні твори, де був використаний український фольклор [27, с. 251].

Друга половина XIX ст. є важливим етапом у розвитку українського музичного мистецтва. Аналізуючи цей період, авторка згадує плідну діяльність М. Лисенка, що «... ознаменувала якісно новий етап розвитку української музики, пов'язаний з її професіоналізацією» [33, с. 110]. Заснування Української національної композиторської школи та відкриття музично-драматичного інституту свідчить про те, що Лисенко займав активну громадську позицію.

Рубіж XIX-XX ст. характеризується подальшим формуванням музичного мистецтва. Хоча в Україні даний процес проходив на тлі боротьби за незалежність, формування поглядів щодо свободи особистості. Революційні події, голод, розруха, політичне переслідування не давало підстав для великих звершень. Однак даний період дослідники характеризують як національне відродження, у якому відмічається розвиток культури у всіх галузях. Сучасники Лисенка у своїй творчості демонструють жанрове розмаїття, у якому представлені камерні твори, опери, симфонії тощо. Простежуючи романтичну направленість композиторів, цілком логічним є те, що вони опираються на досягнення загальноєвропейської романтичної музики. Зростання професійного рівня музикантів спонукало композиторів до створення концертних творів. Суть даної ідеї полягала у синтезі національних рис із європейськими традиціями, увагою до канонів мистецтва [33].

Українська композиторська школа завдяки тісному взаємозв'язку з духовними традиціями, мистецтвом, літературою є неповторним явищем в історії музичної культури. З певних історичних причин вона не могла в повній мірі розкрити свій потенціал. Розглядаючи періодизацію формування композиторської школи зазначимо, що вона зазнавала впливу різних культур. У дисертації Дмитрієвої зазначено, що композитори, які творили на початку

XX століття фокусувались на національній орієнтації та фольклорі. Однак це не виключало і типової для романтизму універсальної тематики. Політичні події 20-30-х років не могли не вплинути на розвиток музичної культури. Сформувалася система, у якій з одного боку була народна і композиторська творчість а з іншого — духовна і світська культура. Своєрідність композиторської творчості характеризувалась взаємозв'язками вищезгаданих творчих видів. Формування місцевих композиторських шкіл відбувалось завдяки діяльності таких митців як Михайло Вербицький, Семен-Гулак Артемовський та ін. Представниками галицької композиторської школи були Остап Нижанківський, Денис Січинський, Анатоль Вахнянин, Сидор Воробкевич, Микола Леонтович, Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Микола Колеса. Одеську композиторську школу сформували Т. Малюкова-Сидоренко, І Асєєва, В. Сирохватова, Г. Успенський, О. Красотов, К. Цепколенко. Фундамент харківської композиторської школи був закладений Семеном Богатирьовим, у класі якого навчались А. Штогаренко, Дм. Клебанов, Ю. Мейтус, В. Борисов, Г. Тюменєва, М. Тиц. У 1960-х р. їх досягнення примножили В. Губаренко, В. Бібик, В. Золотухін, В. Птушкін. Київську школу започаткував М. Лисенко, до неї також входили К. Стеценко, Я. Степовий, М. Леонтович, О. Кошиць, М. Вериківський, Л. Ревуцький. [13, с. 59-64].

Жанру фортепіанного етюдів присвячено чимало досліджень, серед українських науковців до нього звертались А. Генкін, Д. Гульцова, Н. Кучма. Дослідження А. Генкіна фокусуються на творчості відомого австрійського педагога К. Черні, який залишив значну фортепіанну спадщину у вигляді етюдів та вправ, які в свою чергу разом з теоретичною базою формують цілісну фортепіанну систему. Д. Гульцова у своїх працях досліджувала етимологію жанру етюдів, який розшифровується як «вивчення, майстерність». Цінними є приклади використання етюдів у різних сферах художньої та інтелектуальної діяльності до яких відносяться література, живопис, театр, шахи, соціологія, яке має на меті вдосконалення майстерності. У її працях,

присвячених фортепіанному етюд, розкрито формування жанру етюд в європейському та українському мистецтві. Дисертація Н. Кучми містить дослідження циклів фортепіанних етюдів в українському мистецтві, зокрема у творчості харківських композиторів А. Бенша, С. Борткевича, В. Барабашова, Н. Сільванського, В. Сечкіна, В. Борисова.

До жанру фортепіанного етюд в своїй творчості зверталися такі українські композитори як В. Косенко, Л. Ревуцький, М. Дремлюга, М. Коляда, Б. Лятошинський, І. Беркович. Ю. Щуровський, М. Стецюн, М. Вілінський (етюд-скерцо, 1918), Г. Лапшинський (концертний етюд, 1930), А. Коломієць (6 етюдів-картин, 1961), О. Жук (3 концертні етюди, 1961), В. Сечкін (2 етюди), М. Сильванський («Вічний рух», 1961), І. Белза (концертні етюди оп.9), Г. Таранов (концертні етюди), Т. Маєрський (2 етюди, присвячених М. Крушельницькій, 1963).

У даному контексті варто згадати плідну діяльність видатного українського композитора та піаніста В. Косенка у дисертації Н. Кучми. Він є автором відомих етюдів ор. 8 та ор. 19. Перший опус завдяки емоційно-образній сфері можна віднести до типу скрябінівських етюдів, однак з технічної сторони етюди В. Косенка демонструють більш широке втілення технічних формул. 11 етюдів у формі старовинних танців Ор.19 відображає прагнення композитора збагатити жанр старовинного танцю, розкривши в ньому емоційну сторону та піднести його до високого художнього рівня. кожен окремий етюд, не зважаючи на підпорядкованість сюїтному циклу є цілісним та завершеним твором з індивідуальним драматургічним планом [33 с. 122, 125].

Звернення до жанру етюд характерне не тільки для «фортепіанних» композиторів, так М. Дремлюга, який залишив в основному велику вокальну та симфонічну спадщину, написав фортепіанний цикл «Зима» (1946) у якому є етюд №4 *C-dur Allegro vivace*. Він характеризується насиченою віртуозною фактурою із застосуванням практично всіх елементів фортепіанної техніки у різноманітному поєднанні, поліфонічністю, різноманіттям штрихових та

динамічних позначок (*pp leggiero* до *ff con fuoco*), застосуванням крайніх регістрів та змінним ритмом, насиченим образним змістом - динамічну музична драматургія, що, в свою чергу, є свідченням трактування етюдів як високохудожнього концертного жанру. Український композитор Л. Ревуцький, який викладав композицію у М. Дремлюги, також створив два зразки в цьому жанрі: Два етюдів (*D-dur та F-dur*), що характеризуються компактністю (об'єм – 2 сторінки) та витримані в межах однієї технічної формули.

Найвище досягнення в жанрі фортепіанного етюдів пов'язують з творчістю Ф. Шопена та Ф. Ліста. Їхні твори виявили двояку природу жанру, здатного, з одного боку, продемонструвати досягнення піаністичної культури, її технічну оснащеність, з другого боку, втілювати різноманітний образно-емоційний зміст. Нагадаємо, що 20-30 роки XIX століття увійшли в історію як епоха віртуозів. Це є свідченням високих досягнень педагогічної думки і практики з освоєння навичок гри на інструменті. Цікавим є той факт, що своїми спостереженнями та думками ділилися музиканти, починаючи з епохи Відродження (Дж. Дірута, Ф. Куперен, Ж. Рамо, М. Сен-Ламбер). Хоча, згідно з думкою О. Алексєєва, фортепіанна педагогіка в усталеному її розумінні відноситься «до кінця XVIII століття, коли фортепіано, витіснивши колишнього “короля” інструментів – клавесин, зайняло його місце в музичному побуті Європи. Уже в ту пору фортепіанна педагогіка досягла високого рівня⁶».

Не вдаючись в цінні зауваження щодо гри на старовинних клавішно-струнних інструментах, зупинимося на тих працях, які безпосередньо пов'язані з мистецтвом гри на фортепіано. Звертає на себе увагу робота відомого австрійського піаніста, композитора, педагога чеського походження Карла Черні (1791–1857). У його повній теоретичній і практичній фортепіанній школі розглядаються проблеми фортепіанного мистецтва, автор

⁶ Алексєєв А. история фортепианного искусства: учебник для студ. муз. вузов. Ч.1 и 2. 2-е изд., доп.: 1963. 40 с.

пропонує шляхи їх вирішення та викладає своє бачення щодо освоєння майстерності від азів до оволодіння повним набором необхідних навичок. Теоретична і практична фортепіанна школа К. Черні представляє собою ґрунтовну фортепіанну систему, в якій автор описує моменти і секрети формування піаніста з початкового етапу його навчання. Стосовно раннього періоду навчання, К. Черні наголошує про необхідність майже щоденних занять педагога з учнем, дає детальний опис того, як потрібно сидіти за інструментом, та наголошує на тому, що процес вивчення нот та розвиток пальців має відбуватися паралельно, це дасть змогу зробити процес навчання більш ефективним. Щодо аплікатурних принципів К. Черні був переконаний, що аплікатура має бути в першу чергу зручною, найчастіше варто застосовувати 1, 2 та 3 пальці; для підкладання використовувати перший палець, використання на чорних клавішах 1 та 5 пальців було винятком та траплялося лише в крайніх випадках. Для вивчення твору автор пропонує наступну схему: 1. детальне засвоєння тексту; 2. гра в виписаному автором темпі; 3. вивчення виконання [60].

На першому етапі роботи над твором учень має підібрати найбільш зручний варіант аплікатури та неухильно виконувати нотний текст в повільному темпі. Наступним етапом є цілісне програвання твору при постійному темповому наростанні. Після цього відбувається робота над відтінками та підключення чуттєвої сторони для відтворення образної сфери. К. Черні, з одного боку, має рацію щодо поступової роботи над твором, але, з другого боку, зауважимо, ці форми роботи повинні перебувати у певному взаємозв'язку без категоричного розділення. Щодо складнощів при виконанні відомий композитор-педагог зазначав, що слухач не зможе отримати задоволення від музики, якщо виконавець докладает значних зусиль та некомфортно себе почуває при виконанні складних фрагментів. Тому при виконанні найскладніших місць музикант має зберігати внутрішній спокій та уникати м'язового напруження [60].

В педагогічній сфері К. Черні слідував усталеним нормативам. Дотримуючись планомірної позиції щодо навчання, він не обтяжував учня великою кількістю інформації. Стосовно концертної діяльності, то він був переконаний, що передчасні виступи є недалекоглядним вчинком, тому що це заважає гармонійному формуванню піаніста. Як зазначають дослідники⁷, К. Черні в своїй педагогічній діяльності прагнув розкрити індивідуальність кожного з учнів та разом із тим виховував звичку систематичної роботи. Усвідомлюючи характер та музичні здібності кожного з учнів, він намагався розкрити їх індивідуальність та, водночас, пред'являв до них значні вимоги, а саме: виконавець повинен був володіти не тільки рухливістю пальців та інтерпретаторськими якостями, але й вміти транспонувати; читати з аркуша складну п'єсу, зберігаючи по можливості темп і характер; акомпанувати, розуміти гармонію та вміти імпровізувати

К. Черні увійшов в історію як автор етюдів, багато з яких є актуальними дотепер. У 1834 році була надрукована одна з найпопулярніших збірників етюдів «Школа рухливості» *op.* 299. Враховуючи той факт, що в ті роки видавалась величезна кількість етюдів, здобуття популярності того чи іншого збірника є свідченням досконалості творів К. Черні та їх практичної значущості для досягнення віртуозних висот. Згідно з думкою С. Айзенштадта, це пов'язано з тим, що автори, створюючи збірки своїх етюдів, намагалися сконцентрувати в них максимальну кількість складнощів. К. Черні намагався уникати того, що могло б ускладнити процес розвитку техніки. Варто зазначити, що К. Черні належать такі збірники, як «Школа стаккато та легато» *op.* 335, «40 щоденних вправ» *op.* 337, «Школа прикрас, форшлагів, мордентів та трелей» *op.* 355, «Школа віртуозності» *op.* 365, етюди якої є досить складними та наслідують тенденції романтизму, та багато інших. Однак цікавим є той факт, що сам К. Черні, не зважаючи на велику кількість написаних ним етюдів, особливу увагу приділяв гамам та арпеджіо, вважаючи,

⁷ Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 67 с.

що вони часто можуть бути кориснішими ніж етюди. Вищезгадані вправи та етюди в даних опусах є досить різноманітними і призначені для різного рівня підготовки, тому кожен, незалежно від рівня своєї майстерності, зможе знайти щось корисне. Не випадково в ті часи відбувається стрімкий розвиток піанізму, що привів до появи так званого блискучого стилю. Як зазначають науковці⁸, під цим слід розуміти чіткий та сильний удар, який породжував виразний звук, високий рівень рухливості пальців, відсутність квапливості, яка приводила до неточностей, влучність як головна умова чистоти в найскладніших місцях.

Цікавим етапом становлення фортепіанного етюду є творчість богемського піаніста-віртуоза, диригента, композитора, педагога Ігнаца Мошелеса (1794–1870). Працюючи в один час з К. Черні, він виявив власний підхід до фортепіанного етюду. Якщо творчість К. Черні націлена переважно на технічний розвиток піаніста, то у І. Мошелеса етюд постає програмно-романтичним зразком концертного твору. З одного боку, це пов'язано з тим, що композитор зазнав впливу «блискучого стилю», був відомим концертуючим піаністом та диригентом, викладачем у лондонській Королівській академії та Лейпцигській консерваторії; з другого боку, він є свого роду новатором, надаючи етюдам не тільки концертного блиску, але і програмності.

Лондонська фортепіанна школа, представниками якої були італійський композитор, піаніст і педагог, що жив переважно в Англії, Муціо Клементі (1752–1832) та британський піаніст і композитор Іоганн Крамер (1771–1858), зробила свій внесок в розвиток фортепіанного етюду і мала свої погляди щодо трактовки інструменту та питань виконавства. За свідченням Мофи А. М. Клементі в своїх збірниках етюдів «Ступінь до Парнасу» поряд з комплексним розвитком піанізму, який досягається за допомогою етюдів, відображає жанрове різноманіття завдяки збагаченню збірника сонатами, рондо, скерцо та п'єсами. Використовуючи велику кількість пасажів, що

⁸ Айзенштадт С. Учитель музики. Жизнь и творчество К Черни.: Композитор, 2010. 216 с.

зазвичай були досить об'ємними, у тому числі в звуковому плані, композитор досягав ефекту бравури . Можна дійти висновку, що М. Клементі трактує віртуозність як засіб музичної виразності. Однією з типових рис композиторської творчості того часу в жанрі етюдів є тенденція до циклізації низки творів. Вона простежується і в спадщині І. Крамера, яка містить цикл з 24 салонних етюдів. Крім високих досягнень у віртуозній сфері, представників даної фортепіанної школи вирізняє особливий підхід до співучої природи інструменту. Як вказують дослідники⁹, для англійських фортепіано був властивий насичений та багатий звук, тому загострення уваги на вокальній стороні є цілком закономірним. Збагачення колористичної сфери відбувалося за допомогою дублювання мелодії терціями, секстами, та застосування демпферної педалі¹⁰ .

Жанр фортепіанного етюдів розквітає в першій половині XIX століття, що є показником розвиненості фортепіанної техніки та прийомів гри на інструменті. Про блискучий фортепіанний стиль свідчить мистецтво піаністів-віртуозів, яке припадає на 20-30-ті роки доби романтизму, видатні зразки художніх етюдів Ф. Шопена та Ф. Ліста, визнаних взірцями великих досягнень піаністичного мистецтва. Стрімкий зліт техніки гри на фортепіано був підготовлений попередніми десятиліттями, коли такі музиканти, як М. Клементі, К. Черні, І. Мошелес та інші, докладали чимало зусиль для створення підґрунтя для формування навичок та засвоєння різноманітних прийомів гри на новому інструменті, який постійно удосконалювався та потиснув розповсюджений у попередні століття клавесин. Митці того часу вважали за потрібне не тільки писати відповідні вправи та етюди, але й

⁹ Михайлов М. Стиль в музыке : исследования. Ленинград : Музыка, 1981. 264 с.

¹⁰ Мофа А. В. Лондонская фортепианная школа конца XVIII – начала XIX века : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Москва, 2013. 26 с.

ділитися своїм педагогічним досвідом у теоретичних працях, різних за своєю метою та завданням.

Розглядаючи в історичному контексті етюдів Ф. Шопена, можна відзначити, що в зовнішньому плані вони наслідують традиції К. Черні та М. Клементі. Даючи характеристику етюдам Ф. Шопена, варто розуміти, що, незважаючи на відносно компактні розміри, композитор в кожному фігурацію вкладав значний художній зміст, завдяки чому етюд вийшов на більш високий рівень, продемонстрував свою багатогранність. Як зазначають музикознавці¹¹, інтонаційне наповнення шопенівських етюдів частково пов'язане з «Добре темперованим клавіром» Й. С. Баха. Цикл даних етюдів відображає різноманітні образні сфери, для втілення яких композитор використовує виразні можливості мелодії, обирає відповідну тональність та темп. Застосовуючи у деяких етюдах сміливі та яскраві інтонації у поєднанні з крупним штрихом, Ф. Шопен задає суто концертний характер цим творам. Але мелодизм етюдів не завжди пов'язаний з чітко окресленою мелодичною лінією, нерідко цю функцію бере на себе гармонія. З колористичної точки зору, тональність, в якій був написаний етюд, в певній мірі визначала його характер та образний зміст. Наприклад, тональність *c-moll* композитор трактує у класичному драматичному ключі. До єдиної лінії К. Зенкін відносить етюдів, які написані в тональностях *C-dur*, *F-dur*, *Ges-dur* (№ 1, 5, 8, ор. 10; № 3, 9, ор. 25), відзначаючи їхній енергійний характер та світлий настрій. Іншу групу етюдів умовно дослідник відносить до ліричних, для створення яких композитор застосовує такі тональності як *Des-dur*, *As-dur*, *Es-dur* (етюди № 10, 11, ор. 10; № 1, 8, ор. 25). Таким чином цикл етюдів Ф. Шопена демонструє багатогранність настроїв та характерів, фактурне різноманіття та концертний характер, завдяки чому жанр етюдів набув художніх багатств повноцінного музичного твору.

¹¹ Зенкін К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. С. 111-116

Не зупиняючись спеціально на висвітлені питань, які розкриті у вищезгаданих працях¹², виокремимо важливі моменти з історії розвитку фортепіанної майстерності, що містяться у роботах Я. Мільштейна. Узагальнюючи наведені музикознавцем відомості, відмітимо переконання Ф. Ліста стосовно технологічної сторони виконавства. Композитор вважав, що в процесі виконання технічна сторона не має хвилювати піаніста, і був глибоко переконаним, що це сприяє розвантаженню свідомості. Незважаючи на великий досвід угорського музиканта у педагогічній діяльності, він, на думку Я. Мільштейна, не створив цілісної теорії виконавської майстерності. Між тим, ґрунтовні його погляди на цей предмет заслуговують певної уваги. Отже, як відмічає автор, в своїх заняттях з учнями визнаний майстер завжди відштовхувався від слуху та музичної свідомості. У системі Ф. Ліста можна виділити декілька аспектів. Перший з них стосується суто технічної оснащеності піаніста, досягнення ним абсолютного володіння інструментом. Другий – безпосередньо торкається художньо-естетичної сторони виконавства, яка повинна домінувати за умови відсутності перешкод технічного характеру. З цього приводу необхідним є розвиток образного мислення учня, розширення його світогляду. Перелічені принципи набувають дієвості в процесі розвитку індивідуальних властивостей кожного з учнів та закладення у процесі навчання основ розуміння стилю певного композитора, ширше – тієї чи іншої епохи.

Цінною є наведена Мільштейном порівняльна таблиця аплікатурних принципів, які були притаманні для К. Черні та Ф. Ліста. Угорський віртуоз був переконаний, що не існує загального аплікатурного принципу, та вважав, що зручність аплікатури не означає її доцільність, оскільки вона має служити художньому змісту і сприяти досягненню найкращого звукового ефекту. Погляди К. Черні базуються на тих засадах, які затвердилися ще в епоху бароко та раннього класицизму, коли розповсюдженим інструментом був

¹² Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Санкт-Петербург : Композитор, 1999. 67 с

клавесин. Нагадаємо, що сама конструкція інструменту обмежувала тональності, запобігаючи використанню великої кількості ключових знаків. Крім того, панувала практика використання при грі лише трьох пальців. Першим, хто подолав цей принцип, став Й. С. Бах; він також увів прийоми перекладення та підкладання, які зручніше було розвивати в умовах білоклавішної клавіатури. На цьому тлі принципи Ф. Ліста демонструють стрімкий шлях, пов'язаний не тільки з розвитком віртуозної складової піаністичного мистецтва, а й удосконаленням інструменту, точніше молоточкового фортепіано: відмінності полягають у більш широкому використанні всіх пальців, наприклад, першого та п'ятого на чорних клавішах, перекладання 2, 3, 4, 5 пальців, можливість повторювати пальці на різних нотах. Інакше кажучи, розуміння Ф. Лістом аплікатурних можливостей допомагає розкрити потенціал інструмента та сприяє звуковому збагаченню. Виходячи з вищесказаного, можна зробити висновок, що погляди Ф. Ліста сприяли значному руху піаністичного мистецтва вперед в порівнянні з його попередниками.

Аналогічно К. Черні, який вів плідну педагогічну практику, Ф. Ліст, незважаючи на виконавську, композиторську та музично-суспільну діяльність, багато уваги приділяв педагогіці. Не випадково, його педагогічний досвід був узагальнений А. Буас'є, який присвячує свою працю осмисленню фортепіанної методики визнаного піаніста. Заняття, що проводив майстер, були досить різноманітними. Наведені дослідником 28 зразків уроків Ф. Ліста можна угрупувати за змістом. Низку уроків об'єднує робота над технікою, іншу групу – вирізняла імпровізація та читання з аркуша; іноді це були бесіди про музичне мистецтво або ж виконання Ф. Лістом фортепіанних творів, яке вирізнялося, як підкреслює А. Буас'є,¹³ неабиякою легкістю та вишуканістю. Перш за все зупинимося на тих заняттях, де безпосередньо вирішувалися

¹³ Буас'є А. Уроки Ф. Ліста. Санкт-Петербург : Композитор, 2006. 68 с.

проблеми виконання того чи іншого твору. Під час занять Ф. Ліст як педагог проявляв неабияку увагу до кожної ноти, до найдрібніших деталей. Вагоме місце посідали питання звукової рівності та технічної майстерності. Для цього піаніст-віртуоз пропонував різноманітні вправи, найчастіше це були гами, репетиційні та ламані октави, п'ятипальцеві вправи у 24-х тональностях, робота над якими тривала декілька годин. З іншого боку, він вимагав природності та свободи під час гри та трактував технічні навички як спосіб якісно та емоційно передати зміст художнього твору.

З часом, видатні піаністи не задовольнялися вже знайденим та визнаним у попередні періоди, тому вважали доцільним зробити власний внесок в процес удосконалення фортепіанної техніки. Наприклад, швейцарський піаніст, диригент і педагог Альфред Корто (1877–1962) представляє власну систему технічного розвитку, яка охоплює різноманітні вправи та технічні формули. Розуміючи важливість правильного осмислення технічних труднощів, А. Корто вважає за необхідне розвивати самостійність та творчий підхід учнів до такого виду роботи. Принцип поступовості, на якому побудована система А. Корто, спостерігалася вже у К. Черні та, більшою мірою, у Ф. Ліста. Але А. Корто вносить доволі педантичні вказівки, чітко фіксуючи кількість часу на опрацювання певної вправи та кількість повторень, що, на нашу думку, не може бути однаково корисним для всіх.

У ХХ столітті питанням виконавства приділялося багато уваги. На тлі численних роздумів про художньо-естетичне здобуття виразності виділяється теза¹⁴, пов'язана з розвитком технічної складової виконавства. Мова йде про так звану позиційну гру, яка є важливим компонентом майстерності. Видатний піаніст і педагог нагадує, що навіть Й. С. Бах користувався правилом переносу руки. Цей факт свідчить про тісний зв'язок сучасної техніки зі старовинною при усіх її відмінностях. Суть позиційної гри полягає у наступному: основні

¹⁴ Фейнберг С. С. Пианизм как искусство / ред. Л. Фейнберга и В. Натансона. Изд. 2-е, доп. Москва : Музыка, 1969. 609 с.

технічні труднощі знаходяться в середині позиції, тому варто в першу чергу опрацювати саме їх. Найбільш корисним автор вважає спосіб, при якому рука заздалегідь займає іншу позицію. Піаніст концентрується на певній ділянці клавіатури і звикає швидко займати нову позицію, організуючи руку в потрібному місці та оберігаючи себе від неточностей.

На думку видатних піаністів¹⁵ досконале оволодіння технічними прийомами практично неможливе без розвитку музичного слуху та образної фантазії. Тому опрацювання елементарних інструктивних вправ має супроводжуватися з усвідомленням фразування та відчуття пластичності. Не зупиняючись на детальному поетапному аналізі виконавських прийомів, зазначимо, що автор в перші роки навчання ключову роль відводив розвитку дрібної пальцевої техніки. Разом із тим, автор зазначає, що процес лише ізольованого тренування може принести шкоду, тому важливо відчувати співвідношення та взаємодію частин ігрового апарату. Розглядаючи процес виховання піаніста, Є. Тімакін основну роль відводить такому поняттю, як музична воля, яка є ключовою у процесі виконання та має підпорядковувати собі технічний апарат. Розвиток піаніста є синхронним процесом, який передбачає гармонійний розвиток музичної уяви та прийомів гри.

Жанр етюд продовжує свій розвиток, притягуючи увагу композиторів різної орієнтації. Проте, сам жанр нерідко розповсюджується не тільки на сферу виконавства, але й композиторської майстерності. В історії фортепіанного етюд можна згадати творчість А. Рубінштейна, який, з одного боку, продовжував традиції, об'єднуючи етуди у цикли, а з другого – надавав кожному з них значної масштабності, зберігаючи при цьому як технологічну, так й інтонаційну цінність. До циклізації етюдів тяжіють такі композитори, як О. Скрябін, К. Дебюссі, М. Мошковський, К. Шимановський. Ідею програмності, яку започаткував Ф. Ліст у своїх творах, розвивають такі митці,

¹⁵ Тімакін Е. М. Воспитание пианиста : методическое пособие. Изд. 2-е. Москва : Советский композитор, 1989. С. 89–99

як С. Ляпунов та С. Рахманінов. Таким чином, жанр етюд, до якого зверталися композитори впродовж багатьох століть, пройшов тривалий шлях розвитку. Незважаючи на зміну музичної мови та розвиток різноманітних технік композиції у ХХ столітті, цей жанр виявляє свою життєздатність, притягуючи увагу митців з різними поглядами та художньо-естетичними орієнтирами.

Висновки до Розділу 1

Жанр мініатюри відіграє важливу роль у фортепіанному мистецтві. Її витoki сягають епохи бароко, але сама мініатюра в її усталеному тричастинному викладенні сформувалася в епоху класицизму, де у творчості віденських композиторів вона досягла бездоганного та витонченого формування музичної думки. Однак розквіт жанру фортепіанної мініатюри відбувся в епоху романтизму.

У другій половині ХІХ ст. в музичному мистецтві України відбувається формування фундаменту жанру мініатюри, тоді були досить поширені обробки українських пісень, варіаційні цикли тощо. У ХХ ст. увага була зосереджена на творах малої форми. Композитори вели інтенсивну роботу над жанром прелюдії, баркароли, поеми, етюд.

Жанр фортепіанного етюд в процесі свого формування зазнав численних трансформацій, які стосувалися технічної, художньої та формотворчої сторони. Здобувши широку популярність в інструктивному напрямку завдяки творчості К. Черні, М. Клементі відбувся стрімкий розвиток піанізму, який привів до появи блискучого стилю. Однак серед численних опусів можна знайти зразки які є переконливими в художньому плані. Богемський піаніст-віртуоз та педагог Ігнац Мошелес вивів етюд на новий рівень, вперше надавши цьому жанрові програмність, що мало важливе значення та сприяло більш глибокому його усвідомленню. Яскраво втілювали програмність у даний жанр Ф. Ліст, С. Ляпунов, С. Рахманінов та А. Штогаренко.

Творчість А. Штогаренка є важливою сторінкою в історії Українського мистецтва. Масштаб його особистості виходить далеко за рамки досить плідної та багатогранної композиторської творчості, А. Штогаренко здійснював музично-громадську та педагогічну діяльність яка висвітлена, з одного боку, численними відзнаками та нагородами, з іншого – плеядою талановитих учнів, які під його мудрим керівництвом досягли значних композиторських успіхів. У значній кількості своїх музичних творів А. Штогаренко спирався на українські народопісенні традиції, втілював ідеї патріотизму та національного самоусвідомлення. Ключовими були героїко-патріотична, епічна та в меншій мірі лірична образні сфери, що втілені в інструментальній, симфонічній та вокальній музиці. Однак не зважаючи на захоплення героїчною тематикою, композитор майстерно використовує лірику у всіх її проявах. Також в його музиці можна почути гротескові, сатиричні та жанрово-побутові танцювальні образи. Композитор творив у всіх жанрах за винятком опери. Жанр фортепіанної мініатюри, до якої А. Штогаренко звертається в зрілий період творчості, представлений циклами «Образи» 1970 та «Етюди-картини» 1978. Вони побудовані на принципі контрастного співставлення, який проявлений як між творами, так і в кожному окремо. На фольклорне підґрунтя даних творів вказує наявність голосінь, народних дум та ліричних пісень. Будучи піаністом, А. Штогаренко втілює у циклах багатовимірний простір фактури, який ставить перед виконавцем багато завдань. Майже кожен твір містить широкий спектр фактурних елементів та їх поєднання, що вимагає бездоганної технічної підготовки.

РОЗДІЛ 2

СПЕЦИФІКА ВИКОНАВСЬКОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ ФОРТЕПІАННИХ ЦИКЛІВ «ОБРАЗИ» ТА «ЕТЮДИ-КАРТИНИ» А. ШТОГАРЕНКА

2.1. Досвід композиційно-драматургічного аналізу «Етюдів-картин»

А. Штогаренка та особливості виконавської інтерпретації фортепіанного циклу

Етюд-картина №1 *Allegretto con fuoco* розпочинається енергійними низхідними ходами у верхньому регістрі, які одразу налаштовують на активний токатний характер твору. Розмір 2/4 та однакові фігурації надають лаконічності висловлення. Особливу увагу потрібно приділити виконанню 32х, які є піаністично незручними, вимагають чіткої артикуляції та відповідно розвиненої пальцевої техніки. Після перших 8 тактів настає *subito piano* у нижньому регістрі, завдяки чому музика стає більш прихованою, але виключає її енергії, а дисонанси у партії лівої руки надають їй напруженості. Виконання даного фрагменту вимагає високого рівня майстерності, що полягає у виконання фактури в нижньому регістрі у тихій звучності на *staccato*, де партія правої руки викладена «всередині» партії лівої руки, що приносить незручності з точки зору розташування однієї руки над іншою та не зовсім природнього положення партії правої руки у нижньому регістрі, яка до того ж виконує репетиційну фактуру (такти 9-16). Виконання нони у партії лівої руки вимагає від піаніста відповідної розтяжки. Підготовлюючи висхідний рух, композитор застосовує розширення розміру на 3/4 в одному такті. Безперервний рух 16 продовжується у верхньому регістрі же у партії правої руки, у нижньому голосі звучать синкоповані акорди, верхній голос яких при низхідному русі рухається малими секундами. Мотиви, які схожі на поспівку, з'являються у 25 такті та викладені в середніх голосах в межах секундових інтонацій. Виконання цих інтонацій (такт 25) потребує більшого зусилля від тих пальців, які їх виконують. Даний матеріал зазнає різних трансформацій і на репетиційному звукові *f* відбувається темпова зміна (*meno*

molto) та з'являється мелодія у нижньому голосі, яка має спокійний характер. У 26 такті у нижньому голосі є 8 шіснадцятих, згрупованих двома однаковими лігами, де широкий інтервальний склад та переніс руки на кварту вниз у швидкому темпі є піаністичною складністю. *Meno mosso* (такт 54) окрім тісного розташування на клавіатурі двох рук характеризується штриховим неспівпадінням. *Con moto espressivo* (такт 67) *e-moll* характеризується більш схвильованим станом, що знаходить своє втілення у збагаченій фактурі: партія лівої руки викладена секстолями, що містять приховану поліфонію, а партія правої руки містить насичену акордову фактуру. Варто зазначити, що з 67 по 72 такти композитор почергово змінює розміри 3/4 та 2/4, логіка полягає у тому, що при мелодичному рухові застосовується 3/4, це дає більш широкий простір для розвитку мотиву, відповідно 2/4 використовуються при звучанні пріми у крайніх голосах та розв'язанню внутрішніх голосів, що носить більш статичний характер. При виконанні секстолей потрібно слідкувати за низхідним рухом кожної першої ноти та однаково інтонувати повторювані ноти, які виконуються першим пальцем. Даному тематизму регулярно протиставляються чотиритактові побудови (такти 73-76, 83-86) де звучить хвилеподібний секстольний рух, що побудований на дисонантному звучанні арпеджію *E-dur* та зменшеного тризвуку *h-d-f*, а шіснадцяті та акцентований акорд є токатним елементом який звучить після секстолей. У такті 93 (*piano gracioso*) з'являються короткі ліги на секундових інтонаціях, які передають скерцозний характер музики. Зазначимо, що для втілення даного стану композитор буде використовувати ці інтонації та штрихи в наступних етюдах, зокрема в третьому (такти 23-26), а ритмоформула дві шіснадцяті та акцентована вісімка стане основою п'ятого етюду-картини. Після зіставлень токатного матеріалу з енергичними акордами на *sf* та поєднання акордів з токатним супроводом пріми композитор вводить співучу тему на *forte* (такт 104), яка носить патетичний характер. А наступне її проведення (*subito piano*, такт 110) звучить на секунду нижче та являється «відголоском». *Poco a poco crescendo e rallentando* (такт 115) ознаменує вихід на кульмінацію, де

композитор використовує ритмоформулу з двох шіснадцятих та вісімки, партія лівої руки виписана синкопами. Після висхідного руху у верхньому регістрі звучить та ж сама інтонація *h – a is* але у викладенні шіснадцятих тривалостей, що цілком природньо створює ефект нагнітання та направленості до підсумку. Низхідні акцентовані октави приходять до звуку *cis*, у верхньому регістрі звучить акорд *h-g-h* на *fff* (такт 121), що являється кульмінацією твору після якої настає реприза. У 160 такті (*piano subito, poco a poco accelerando e crescendo*) з'являється акордова фактура в партії обох рук, де перша та друга доля є акцентованими. Розширення діапазону приводить до октав *e-e* у крайніх регістрах (такт 167). Арпеджований зліт *e-a-c-f* є D7, який розв'язується в фінальний звук *h* у низькому регістрі.

Етюд-картина №2 В порівнянні з першим етюдом характеризується більш компактним розміром, що не виключає змістовного розкриття образного світу даного твору. Це в свою чергу демонструє майстерність А. Штогаренка у жанрі фортепіанної мініатюри, здатність у певних рамках втілити різноманіття образних сфер. Аналізуючи нотний матеріал даного твору варто одразу звернути увагу на три нотних стани, що є не зовсім характерним для викладення фортепіанної фактури. Розпочинається етюд з кластерного акорду у низькому регістрі, що з точки зору семантичного навантаження втілює образ дзвону. Тріолі верхнього регістру звучать на *piano* і задають тривожний характер. Верхня нота протягом кожного такту є незмінна, однак композитор насичує майже всю гармонічну вертикаль дисонантними співзвуччями. Композитор виписує *crescendo* (такт №3) та *diminuendo* (такт4), така динаміка не представляє для виконавця складності, однак для піаніста одним з головних завдань є прослуховування половинної з крапкою на фоні пульсації тріолей, що проводяться на *crescendo*. Враховуючи особливості звуковидобування роялю, нота яку зіграли, з часом буде затихати, тому виконавець має досягти певного звуковидобування, завдяки якому звучність ноти буде посилюватись протягом 3 долей за рахунок обертонів від

тріолей у партії правої руки. У 5 такті акорд, що втілює образ дзвону, виконується на другу долю, тобто є синкопованим, що є трохи неочікуваним та слугує подальшому розкриттю драматичної сфери. Лірична сфера, що побудована в основному на баркарольній ритміці, на думку Н. Шевченко, навіює асоціації з романсом «Здесь хорошо» С. Рахманінова. Композитор не готував перехід від одного образу до іншого заповільненням руху, розрідженням фактури, тощо, однак музичний матеріал сприймається досить природньо. Розмір 4/4 залишається незмінним, але композитор для відтворення баркарольного ритму застосовує тріольну формулу четверть з вісімкою (такти 7-10). Супровід не представляє собою особливої складності, виконавцю варто проінтонувати секундові тяжіння другої долі в третю (такти 7,9). Мелодія даного епізоду характеризується широкою інтервалікою в рамках 2,5 октав, тому не зважаючи на відсутність авторських позначок щодо педалізації, піаніст повинен її використовувати цей прийом з однієї сторони, а з іншої усвідомлювати широкі інтервальні переходи, тому що при переносі руки виникає небезпека «сісти» на новий звук і тим самим зруйнувати мелодичну цілісність. Схожий принцип у тактах 8,10, де пульсація пріми триває протягом майже цілого такту і незважаючи на відсутність фактурних складностей необхідно відчувати перехід одного звуку в інший, щоб кожна наступна доля не руйнувала відчуття лінії. У тактах 11,13 з'являються інтонації *h-e-h*, які звучали в п'єсі №1 з циклу «Образи» (1970) та які композитор використає в етюдіві-картині №4. У 11 такті композитор вперше змінює розмір (5/4), що обумовлено прагненням розширити музичну матерію та продемонструвати розлогість музичної думки. У зв'язку з художнім збагаченням нарастають і виконавські складнощі. Наявність цілого акорду, діалогу нижнього та верхнього голосів, низхідного руху мі мінорної гами в одному такті вимагає від виконавця більшої концентрації уваги. Позначка *con moto ed espressivo* (такт 15) , *piano, crescendo molto* ознаменують початок розкриття драматичної сфери. Композитор виписав розмір $\frac{3}{4}$ і тріольну пульсацію на кожную долю, використовує висхідні секвенції які розвиваються

протягом 3х тактів. Розходження нижнього і верхнього голосів у крайні регістри розширює звукове забарвлення. Даний фрагмент виконується позиційною технікою, але в кінці кожного такту останні дві ноти повторюються, а друга є акцентованою, це передбачає зміну пальців на одній ноті. У такті 18-23 композитор знову застосовує 3 нотних стани для викладення матеріалу. Умовно у цьому місці можна виділити два фактурні пласти, де один пласт це акорди у крайніх регістрах, а інший- унісон в середніх голосах. У такті 25 дисонантний акорд, що акцентовано повторюється, залігований з наступним тактом, де він буде подовжений ферматою, даний фрагмент є кульмінацією етюд. З технічної сторони це вимагає застосування піаністом прийомів вагової гри. Кінець етюд ідентичний початку, що створює своєрідну арку та свідчить про завершеність.

Музична драматургія Етюд-картини №3 розкриває скорботні ліричні образи, що втілено в інтонаціях голосінь. Автор надає темпову вказівку *Allegro ma non troppo*, що є скоріше винятком, тому що традиційно лірична сфера гармонійно існувала в помірному русі. Розмір 2/2 вибудовує дихання цілої фрази, що надає їй декламаційності та широти промови. У нотній фактурі варто звернути увагу на незмінність супроводу правої руки протягом цілої сторінки. Беручи до уваги структуру супроводу (тріоль і 3 секстолі) зазначимо, що тривале виконання даного матеріалу вимагає піаністичної витривалості, не зважаючи на переважання тихої динаміки. Лірична тема, що з'являється у 3 такті викладена терціями має співучий характер та передбачає виразне лігатне виконання верхнього голосу. З піаністичної точки зору даний фрагмент потребує детального опрацювання у зв'язку з перехресчування рук, що створює незручності як для тихого і швидкого супроводу так і для цілісного проведення мелодії. Хвилеподібний стрімкий спуск на *crescendo* приводить до октави b та акцентованих кварто-квінтових акордів правої руки, які можна трактувати як дзвони. Велику роль у драматургії відіграють різкі зіставлення, зіткнення, де фактор контрастності

викликає у слухача емоційний відклик. При даному співставленні композитор у партії супроводу виписує дві ліги у такті, (у вступі була на цілий такт) що спонукає до завершеності виконання. У такті 15 роль супроводу переходить до лівої руки і носить більш настирливий характер завдяки зміні структури (тріоль- секстоль тріоль-секстоль). Висхідний секундовий рух виписаний вісімками, таке насичення фактури дещо пригальмовує рух завдяки поліритмії 1 та 3 долі та дрібним лігам на кожную долю в правій руці. Складністю для виконавця є такти 16-18, які потребують ретельного опрацювання у зв'язку з видозміненням супроводу в партії правої руки, поліритмії та ліг. Пластичність цього музичного матеріалу, що розвивався по висхідним секвенціям несподівано зіштовхується з токатною сферою (такт 19), яка вносить метушню та неспокій, однак даний настрій досягається не лише зміною фактури та штрихами, але і співвідношенням інтервалів малої та великої септими. Також зазначимо, що залежно від інтерпретації, піаністи виконують цей фрагмент у досить швидкому темпі. З виконавської сторони це не представляє значної складності, тому що все знаходиться в межах однієї позиції та не має стрибків на далекі інтервали, але штрихове неспівпадіння лівої та правої руки вимагає значної концентрації уваги. Композитор знову застосовує прийом різкого протиставлення матеріалу, виписуючи акцентовані октави у нижньому регістрі. Такт 22 побудований на тритоновому співставленні октав лівої та правої руки, що відтворює не стільки тривожність, скільки страх. Після аналогічного токатного матеріалу композитор застосовує енгармонічний прийом виписуючи октави *as fis* як оспівування ноти *g*, яка в октавному викладенні буде тривати протягом кількох тактів. У такті 27 з'являються додатковий нотний стан, згадаємо, що у другому етюді композитор застосовував аналогічний запис. Розширення нотного запису обумовлене октавою *g* у нижньому регістрі, яка звучатиме 4 такти. Враховуючи також повторення одного акорду у верхньому регістрі протягом даного музичного епізоду дає змогу стверджувати про стійкий гармонічний фон. Характер мелодії не має явного ліричного забарвлення, її більше можна

віднести до характеру поспівки. Їй протиставляються енергічні октави на *forte*, де більше відчувається діалог ніж боротьба. Свою роль у цьому відіграє безперервний октавний супровід у правій руці. *Subito piano* є знаковим і містить елементи трагічності у нижньому регістрі (такт 39) токатний матеріал звучить досить приховано. У такті 44 застосовується прийом *martellato*, який підводить до кульмінації, яка представлена насиченими цілими акордами та тріольним спуском октав, які дисонують до початкових гармоній (45 такт- *B-dur*, октава *ges*, 46 такт- *Es-dur*, октава *a*, 47 такт- *es-moll*, октава *c*, 48 такт- *Ges-dur*, октава *es*). Реприза (такт 49, *a tempo*) носить більш масштабний та потужний характер завдяки динаміці *ff* октаві *f* у низькому регістрі. У такті 62 сталий супровід звучить на фоні розкладених цілих акордів, що висвітлює певне «просвітлення» після важких скорботних настроїв, а такти 66-68 демонструють підйом від нижнього до верхнього регістру звуками *as-es*. Після верхнього звуку *as* виписаний віртуозний низхідний пасаж до ноти *as*, який потребує від піаніста не тільки віртуозних даних, а вміння побудувати арку, провести цілісну та вишукану лінію від однієї точки до іншої. Завершується етюд життєстверджуючими акордами *es-as-es as-es-as*.

Етюд-картина №4 *a-moll*. Відкривається етюд спокійними ліричними образами, що втілені залігованими вокальними акордами у верхньому регістрі, що є скоріше виключенням для етюдного жанру. Вказівка *Andante mesto* уточнює, що це саме скорботна лірика, яка вперше з'являється у циклі. Спокійний темп, динаміка *piano*, акордова фактура у середньому та верхньому регістрі, оспівування певного тону та квінтови інтонації у субконтроктаві пророкують появу драматичної сфери. Повторення початкових інтонацій восьмими тривалостями по суті є обігруванням (такт8), яке увиразнює оповідальний характер музичного висловлювання. Висхідний інтонаційний рух на *crescendo* підіймає градус напруженості, синкопи (такти 10,12,13) які виписані на половинний акорд символізують зміну стану та перехід до важких

настроїв. Драматична сфера *con moto e animato* (такт16) зароджується акцентованою мелодією у нижньому голосі та тріольним супроводом у верхньому голосі, який був використаний в другому етюді-картині, що є свідченням того, що композитор використовує певні «заготовки» для втілення відповідного настрою. Три нотні стани, які з'являються у 19 такті, також були використані у вищезгаданому етюді. Даний епізод (такти 19-40) демонструє діалогічність, де суворим висхідним інтонаціям нижнього регістру відповідають низхідні інтонації верхнього та середнього регістрів, які складаються з малої секунди та октави в рамках кожної тріолі, де щоразу акцентується звук третій звук, що створює стримуючий ефект. Варто також зауважити, що композитор у цьому фрагменті змінює розмір в кожному такті, де чергуються 3/4 та 4/4 (такти 19-30). Даний фрагмент потребує піаністичної майстерності, яка полягає в умінні вагової гри від плеча в тихій та помірній звучності, що потребує контролю розподілення сил а враховуючи, що після цілого акорду на першу долю у низькому регістрі звучать тріолі на другу та наступні долі відповідно акорд необхідно виконувати «з роялю». Для переконливого виконання мелодії необхідно домогтися цілісності інтонування першим пальцем у партії лівої руки. Цьому етуду притаманна стрункість музичної форми, послідовне та драматургічно насичене розгортання музичної думки. По мірі емоційної піднесеності, композитор використовує відповідні інтонаційні тяжіння при усталених фактурних формулах. Також зазначимо, що виконання поліфонізованої фактури передбачає вміння диференціювати голоси у фактурній музичній тканині. Специфікою генеральної кульмінації етуду є загостреність декламаційного характеру звучання, що увиразнюється у низхідних тріольних інтонаціях (такти 31-32). Половинні звуки у субконтроктаві завершують середній розділ, їх звучання можна трактувати як заспокоєння, віддалення образів боротьби. Реприза етуду не зазнає суттєвих змін, завершується твір витриманим на 4 такти акордом та звуком *cis* в субконтроктаві.

На думку Н. Шевченко [62, с.12] драматургія твору полягає в протиставленні співу шестиголосого хору звучанню дзвонів, що на нашу думку не зовсім так. Дійсно, етюд розпочинається насиченим акордовим викладом, де нижні та середні голоси як правило заліговані, а в низькому регістрі звучать квінти, рідше–октави, однак виходячи з того, що це все-таки жанр етюд-картини, то для нього таке явище як хор є неприродним, а точніше зовсім несумісним.

Етюд-картина №5 є завершенням всього циклу. Його гостра ритміка та енергія навіює асоціації з прелюдією С. Рахманінова op 23. №5 *g-moll*. На думку Н. Шевченко ідея всього циклу втілена саме у цьому творі. Перші 12 тактів витримані на одній ритмічній формулі, де лінія басу залишається незмінною-нота *as*, перший раз вона акцентована, а два інші-*staccato*, тобто бачимо певну двотактову структуру. Партія правої руки також вписується під цю схему, адже йде постійне повторення двох шіснадцятих та чотирьох вісімок на *staccato*, що допомагає з самого початку ввести слухача в токатний образний світ даного етюд. Виконавська специфіка полягає в енергійному токатному виконанні матеріалу у нижньому регістрі на *pp*, що потребує розвиненої пальцевої техніки та гострого відчуття ритму. Такти 13-18 умовно можна назвати новою сходинкою у розвитку твору, де з'являються синкопи у партії лівої руки та видозмінений матеріал верхнього голосу. З 19 такту відбувається кульмінація 1 розділу, яка втілена завдяки збагаченню фактури, динаміці *ff* та регістровому розширенню. Синхронний низхідний рух акордів з ритмоформулою 2 шіснадцяті та вісімка, часто зустрічається у творчості Рахманінова, цікаво зауважити що даний елемент А. Штогаренко використовує у 23 такті, а в Рахманіновській прелюдії він виписаний у 22 такті, що дає змогу стверджувати про структурну спорідненість даних творів, що було вище зазначено. У тактах 29-34 спостерігається висхідна секвенція, окрім цього виписана нота *сі* на першу долю, яка будучи верхнім звуком у складі

акордів *h-moll* та *G-dur* а також великої терції відіграє об'єднуючу роль. Другий розділ розпочинається октавами у крайніх регістрах та позначкою *animato*. Якщо початок етюд характеризується гострою пульсацією, енергічними інтонаціями, то даний матеріал має більш світлий характер, що не виключає схвильованого стану. Художня майстерність полягає у вмінні вислухати паузи та швидко перелаштуватись на виконання *piano*, що контрастує з попередньою динамікою. Певна настороженість досягається завдяки коротким інтонаційним ходам в межах терції, де короткі ліги виписуються на дві ноти, що у швидкому темпі не є зручним та відповідно потребує ретельного опрацювання у помірному русі. Місцеві кульмінації готується висхідним хвилеподібним потоком шіснадцятих на *crescendo*, що сприймається як переливання звуків, підсумок яких представлений октавами у крайніх регістрах. Наступні сім тактів можна розцінювати як перехід до вокальної теми Вони побудовані на одній ритмоформулі, де нижній голос у терцовому викладенні спускається по секундовим ходам, а партія правої руки записана в акордовій фактурі, де крайні звуки *h* залишаються незмінними, а голос який знаходиться в рамках цих октав, рухається аналогічно терціям. Піаніст повинен звернути увагу на проведення лінії середнього голосу аби уникнути формального виконання. Такт 53 відкриває ліричну тему, яка сповнена світлої патетики та була підготовлена октавним ходом у попередньому такті. Такий широкий інтервальний хід вимагає від виконавця ледь відчутного «розширення» часу, що обумовлено не тільки відстанню, але й переходом від скерцозно-токатного до співучого тематизму. Октавний виклад теми (такти 53-62) свідчить про наміри композитора тембрально збагатити мелодичну лінію, яка не зважаючи на свій вольовий, енергічний та дещо закличний характер висвітлює інший стан, який з'являється вперше у даному творі. Супровід виписаний у традиціях романтизму, де хвилеподібне розлоге переливання шіснадцятих у швидкому темпі представляє віртуозне та інтонаційне насичення, яке сприяє більш переконливому розкриттю теми. Складність виконання полягає у фрагментарному викладенні октав

шінадцятими тривалостями у партії правої руки, що провокує зажимання кисті. У тактах 63-70 відбувається повторення токатного матеріалу. Такт 71, (*tempo 1, ff*) відкриває репризу, де завдяки викладенню партії правої руки у субконтроктаві та подвоєнню звуку *as* музичний характер набуває особливої експресії. З 75 такту композитор відштовхуючись від початкової динаміки *piano* використовує *crescendo*, яке розвивається протягом двох тактів, така динамічна модель повторюється двічі (такти 77-78, 79-80) та носить досить провокуючий характер, де після енергійного репризного матеріалу та *subito piano* логічно очікується завершення, на яке вказує тривале *crescendo*, однак вищезгаданий прийом носить досить «стримуючий» характер. Остання сторінка етюд (з 83 такту) *ff* відкриває вольові та енергійні початкові інтонації, які звучать в тому регістрі, що і на початку та створює відчуття арки. Завершується етюд активними життєстверджуючим низхідним рухом секстово-квінтових інтонацій.

2.2. Фортепіанний цикл «Образи» А. Штогаренка: жанрово-стильові та виконавські аспекти

Музика першої п'єси фортепіанного циклу відкриває важкі скорботні настрої, на що вказує позначка *Andante con mesto*. Розпочинається дисонантними акордами на *piano*. Однак не зважаючи на тиху динаміку композитор виписує акценти, що є свідченням стійкості, внутрішньої енергії а не безвольного аморфного стану. Перші чотири такти побудовані виключно на секундових інтонаціях в унісон (за виключенням першого такту, де виписані різні акорди). Такий дещо камерний виклад фактури показує журливі настрої та певну нерішучість. У першій фразі яка складається з шести тактів розмір змінюється аж чотири рази. Ця зміна має свою логіку, принцип якої полягає спочатку у поступовому зменшенні: 4/4, 3/4, 2/4. З особливою увагою

композитор виписує динамічні вказівки. На прикладі 3 та 4 такту бачимо позначку *crescendo* з початку такту на четвертному звукові, що суперечить фізичним властивостям роялю, взятий звук якого з часом буде затихати. Тому ця динамічна позначка направлена насамперед на активацію внутрішнього слуху, невинне відчуття протяжності одного звуку та подальше «реальне» збільшення звучності у тріолях. 4 та 6 такт також демонструють скурпульозність написання динаміки, де є лише один акорд та позначка *diminuendo*. Друга фраза носить енергійний характер. Контрастна динаміка та арпеджіато у нижньому голосі відтворюють драматичні настрої. 10 такт не зважаючи на відсутність темпових та експресивних позначок приводить до ліричної кульмінації, потребує від піаніста виразності, певної декламаційності виконання тріолей другої та третьої долей та певного опору, зважаючи на висхідний рух мелодії. В 11 такті композитор використовує акорд *h-e-h* у партії правої руки та кварту *e-a* в партії лівої руки. Таке ж співзвуччя використовується в 4 етюді, що дає змогу говорити про певний стиль композиторського письма, у якому використовуються сталі інтонації та співзвуччя для втілення певних настроїв. Такти 11-16 характеризуються інтимністю переживань, світлою лірикою, яка частково втілена кварто-квінтовими лігатними інтонаціями у верхньому регістрі. Фактурне насичення, яке відбувається у 17 такті приводить до початкових інтонацій які зазнають трансформацій у вигляді різкого дисонантного звучання, октав у низькому регістрі які виконуються з форшлагом на 2 і 4 долю.

№2 На зміну ліричному першому номеру приходять наступна п'єса, яка є досить розгорнутою та в порівнянні з попередньою містить широкий спектр настроїв. Аналізуючи нотний матеріал даного твору одразу з'являються асоціації з Рахманіновською фактурою. Темпова позначка *Allegro ma non troppo* та безперервний рух шіснадцятих на 3/4 створює хвилеподібний ефект. Зважаючи на насичену та незручну фактуру піаністові необхідно інтонувати по

октавам партії правої руки, які є мелодією та дотримуватись детальних штрихових вказівок- «1 і 2» – одна ліга, «і»- коротка ліга , «3 і» акцент та ліга. Дана модель, яка повторюється протягом 12 тактів є піаністично складною, тому що, з однієї сторони вимагає певної витривалості, незалежності кожного пальця задля виразного артикулювання октав з терціями та квартами. Широкі інтервали партії лівої руки є скоріше підголосками ніж просто акомпанементом. Легато проставлене лише на третій долі, однак задля переконливого інтонування та відповідно уникнення дроблення піаністу потрібно використати гнучкість кисті та ліктьову свободу для цільного виконання вісімок. В 9-11 тактах партія лівої руки набуває декламаційного характеру що передбачає певну свободу в часі. З 14 такту відбувається зміна тематизму, де музика стає більш гострою та стрімкою, що втілюється завдяки октавним ходам нижнього голосу та висхідному пасажу на 4 октави, і приводить до акцентованого звуку *b*, який в художньому контексті можна трактувати як спалах. Наступний музичний матеріал відкриває скерцозну сферу, де композитор завдяки інтонаціям пріми нижнього голосу та постійними мордентами на початку долі відображає грайливий та метушливий стан (такти 17-23). Драматичні настрої, які по своїй суті контрастують зі скерцозними, уникають у цьому моменті різкого зіставлення, що пов'язано з попереднім тривалим *crescendo*. Зазначимо що це скоріш за все є виключенням, адже в циклі етюдів-картин композитор часто використовує принцип контрасту. Драматична сфера відкривається через акордову фактуру з ритмоформулою 2 шіснадцяті та акцентована вісімка, що в подальшому буде використано композитором в енергичному п'ятому етюді-картині (такти 24-27). Однак тут не доводиться говорити про глибокий трагізм: після чотирьох тактів звучить квазі скерцозний мотив із супроводом пріми, якому знов протиставляються акорди але вже в межах одного такту. Зважаючи на переважну відсутність гучної динаміки, прийом вагової гри від плеча тут буде не доцільним, більше підійде зібрана та організована гра від кисті. З 31 по 41 такт після скерцозних інтонацій з'являється лірична поспівка у середньому

регістрі з однорідним супроводом *d e* (такти 31-41). У тактах 38-48 звучать прохальні інтонації, емоції страждання, важкі передчуття, які втілені через повторення акцентованої четверті та вісімки, де є форшлаг на кожную 3 долю. Складність виконання полягає в співучому проведенні мелодії *piano dolce* при перехрещуванні рук. Даний прийом А. Штогаренко використає в третьому етюді-картині. *Ff*, різкі гармонії та стрімкі октави у нижньому регістрі відкривають драматичний образ, який передчувався раніше (такт 42). Після такого емоційного «вибуху» фактура значно скорочується: залишаються шіснадцяті у нижньому регістрі на фоні цілого акорду при тривалому *diminuendo*. Відбувається зміна образів, де музика набуває прихованого та водночас напруженого характеру, неначе хтось підкрадається (такт 44-55). Далі рух шіснадцятих переходить у субконтроктаву, акорди та октави у партії правої руки звучать на *sf* та нагадують семантику дзвонів, яка буде використовуватись в етюдах-картинах. Композитор поступово нагнітає драматизм, використовуючи спочатку 1 та 4 долю а потім виписуючи акорди з октавами на кожную долю (такт 58). Останні акорди, що асоціюються з фанфарами надають фіналові твору піднесеного декламаційного стану.

№3 *Moderato e comodo* відзеркалює творчі пошуки композитора у царині імпресіонізму. Споглядальний, умиротворений характер музики відкриває перед слухачем чарівні та казкові настрої третьої мініатюри, в якому композитор прагнув до калейдоскопічності образів. Для втілення різнопланової звукової палітри А. Штогаренко виписує три нотні стани та досить «широкий» розмір $5/4$. Період складається з двох однакових чотиритактових речень, в яких чітко спостерігається підйом шіснадцятих які мають кришталевий тембр завдяки 2 та 3й октаві, та пунктирний спуск з акцентованими долями, який асоціюється з неспішним кроком. Гармонічну основу складають квінта *des - as* у нижньому регістрі та D2 у середньому. Вона береться на самому початку і триває 4 такти на педалі. Після першого такту

розмір змінюється на 3/4 : це дозволяє звучати акорду протягом чотирьох тактів у помірному темпі. Одним з найважливіших завдань для виконавця є втілення тембральної розкриття звукової палітри верхнього регістру на тихій динаміці *mp. Allegro vivo*, розмір 2/4, (такт 9) відкриває епічну сферу, якій відповідає тональність *es-moll*, де на фоні віртуозного супроводу секстолей звучить оповідальна тема, в якій відчуваються закличні інтонації (такти 9-10, 14-15). Висхідні секстолі у партії правої руки можна інтерпретувати як зліт, після якого музичний матеріал набуває більш схвильованого характеру (такти 12-13). Для підготовки трансформованої теми у тактах 21-23 звучить висхідна секвенція по малим секундам з акцентами на кожен долю, що здійснює дещо стримуючий ефект та робить музику більш вагомою для сприйняття. Піаністичні завдання пов'язані з оволодінням віртуозної фактури та майстерністю голосоведення: партія лівої руки окрім проведення лінії басу має рівномірно інтонувати пріми, так звану лінію першого пальця, а партія правої руки передбачає виразне виконання теми в тому числі і 5 пальцем при збагаченні фактури. У 28 такті відкривається енергійна скерцозна образна сфера з різноманітним хвилеподібним пасажів, де на першу долю проставлена септоль а на другу сектоль. Таке насичення дрібними тривалостями по-новому відкриває образний зміст, де завдяки віртуозному викладу матеріалу верхнього голосу та синкоп і стакатних інтонацій у нижньому розкривається кульмінація, яка носить дещо метушливий характер. Вона є піаністично складною, що пов'язано із віртуозним виконанням гнучких ходів партії правої руки, штриховим неспівпадінням та синкопою нижнього голосу при звучанні септолі у верхньому. Октави на два такти у нижньому регістрі та *ritenuto* «заспокоюють» енергійні поривання та підводять до початкового темпу *moderato assai*, на якому відбувається завершення твору. Октавний бас *des*, який звучатиме три такти, дає основу для формування подальшої гармонії, кожен звук якої є акцентованим (*Des dur + G-dur*). Завершується твір початковими споглядальними інтонаціями.

№4 Є чудовим зразком композиторської майстерності в сфері лірики. Пісенна основа, для якої вдало вибрана тональність *e-moll* передає найсвітліші душевні переживання, водночас печальні і скорботні настрої (*moderato e doloroso*) які властиві українському народу. Розпочинається твір висхідним рухом по звукам акорду *e-moll*, що надає мелодії протяжного характеру, однак також композитор використовує шіснадцяті та форшлаги, які можна трактувати як оспівування. Супровід у партії лівої руки виписаний секстолями під спільною лігою на цілий такт, враховуючи розмір 3/4 можна говорити про схожість з колисковою. Відмітимо також наявність поліфонічних елементів (такт 4-5). Проблеми виконавства пов'язані з лігатним співучим звуковидобуванням на *tr*, окремої уваги потребує опрацювання форшлагів, які провокують на різке інтонування та руйнування цілісності мелодичної лінії. Не зважаючи на помірний темп є ризик «приблизного» виконання через дрібні тривалості у партії лівої руки, задля уникнення цього потрібно уважно прослуховувати вертикалі. У тактах 9-14 звучить діалог між голосами верхнього та нижнього регістру, який при висхідному розвитку набуває все більш схвильованого стану. Наступний епізод розгортається у тональності *h-moll*, яка надає музичному матеріалові трагічне забарвлення (такти 15-23). В ньому А. Штогаренко геніально розкриває епічну сферу: крайні звуки, які є октавою та входять в акордову фактуру є основною темою, яка викладена у низькому регістрі. Вона складається з секундових та терцових інтонацій і часто оспівує певний тон. Звук *fis*, який звучить синхронно з мелодією є лінією басу, яку композитор майстерно витримує протягом п'яти тактів. Цей звук використаний в октавному викладі партії правої руки, яка є супроводом, в середині октав є голос який дублює основну тему, однак зважаючи на те, що він постійно викладений шіснадцятими тривалостями та «пульсує» вісімками навіть тоді, коли у нижньому голосі четверть, дає підстави стверджувати що він є саме підголоском. Виконавська специфіка полягає у інтонуванні мелодії нижнього голосу у динаміці *piano*, де не зважаючи на октавне дублювання переважає верхній звук який виконується першим пальцем. Відштовхуючись

від звучання теми необхідно знайти баланс між регістрами. З 20 по 23 такт матеріал розвивається по висхідній секвенції, розмір скорочується до 2/4 що також в певній мірі слугує наростанню напруги і приводить до наступного розділу. Вокально патетична тема (*forte, energico, 3/4*), зважаючи на пісенну приналежність суттєво відрізняється від тієї ніжної лірики, яка була спочатку. Композитор у цьому фрагменті майстерно висвітлює жанр пісні у досить вольовому драматизованому ключі: перша інтонація *h-e* на *forte* в акордовому викладі завдяки своєму закличному характеру одразу вводить слухача в новий стан який контрастує попередньому. Задля розкриття даного образу А. Штогаренко суттєво розширює фактуру, виписуючи октавний бас у низькому регістрі на весь такт і повертає секстольний супровід. Регулярно трапляється четвертна з крапкою на початку такту, яка неначе «стримує» початковий імпульс фрази. Ці півтори долі сприймаються як маленька зупинка, роздум чи певне вагання. Відхилення у *fis-moll* на *subito piano* здійснює досить експресивний ефект та продовжує ідею діалогу який (такт 32). Початкова у 38-41 тактах (*Maestoso e drammatico*) композитор використовує початкову тему яка звучить у протилежному трагіко-драматичному тоні. Завдяки арпеджіато, мінорним гармоніям, акордовому викладі та акцентованим октавам у нижньому регістрі відбувається кульмінація, яка носить хоч і пафосний але трагічний та скорботний характер. Відхилення у *cis-moll* (такт 42, *meno mosso*) та використання двохголосся у партії правої руки продовжує трагічний настрій в більш прихованій манері на *piano*. Останні такти (43-49) продовжують цей стан, завершується твір розлогим *D7* з пониженою квінтою та домінантним звуком *h* у верхньому голосі.

Висновки до розділу 2

Музична драматургія фортепіанних циклів «Образи» та «Етюдів-картин» А. Штогаренка охоплює втілення широкого спектру настроїв та образів: від лірико-споглядальних до трагічно-експресивних. У кожній

мініатюрі композитором втілено певний образ, зміст якого розкривається в семантиці, що віддзеркалює як психологічний настрій, так й “картинність”, що проявляється в певній логіці вибудування музичної драматургії засобами музичної виразності. Експресивність музичного висловлювання та опора на фольклор, які були притаманні для творчості композитора, досить ясно відчуються у цих творах.

Досить характерним для творчості А. Штогаренка є принцип контрастної драматургії, який проявлений у даних циклах. Варто зазначити, що він використовується як між творами так і в кожному з них, що, з одного боку, дозволяє постійно тримати увагу слухача, а з іншої – демонструє різноманітність образного світу, де епічні, драматичні та ліричні образи постають у різноманітних відтінках. Аналізуючи будову циклу етюдів-картин можна говорити про риси сонатної структури, де перші два етюди, які відображають контрастні образи можна віднести до експозиції, у третьому продовжує розвиток тематизм побічної партії, а п'ятий етюд є репризою циклу.

Композитор протягом всього творчого шляху регулярно звертався до фортепіанної програмної музики, яка представлена такими творами: «Партизанські картини» 1957, три фортепіанні поеми «Пам'яті музикантів» 1961, цикл «Образи» 1970 та цикл «Етюди-картини» 1978. Як бачимо звернення до програмності характерне для середнього та пізнього періоду творчості композитора. Також це наштовхує на роздуми про картинність як особливість композиторського світосприйняття. Вона в свою чергу має ознаки звукопису та рельєфної музичної драматургії, що може втілювати візуальні образи зовнішнього світу та тяжіє до яскравого та реалістичного їх втілення через засоби музичної виразності.

Музична семантика даних циклів містить образ дзвонів, що характерний для музичної семантики творів С. Рахманінова. Цей образ надає музичній семантиці ознаки трагічності, фатальності та знаходить своє втілення в акцентованих октавах та акордах. Інтенації плачу, голосінь, що характерні для

стилістики мініатюр А. Штогаренка (секундово-терцові інтонації) втілюють настрої народної скорботи. Ознаки жанру народних дум, голосінь, ліричних пісень, що містяться в фортепіанних мініатюрах композитора - вказують на фольклорну стилістику, та національну основу інтонаційної мови яка притаманна цим творам.

Композитор використовує вибрані співзвуччя та штрихи для втілення певних станів, це свідчить про те, що для творчості композитора характерне звернення до сталих інтонаційних зворотів, що мають певну музичну семантику. Співзвуччя *h-e-h*, яке викладене у першій та другій октаві часто пов'язане з тріольною ритмікою, де верхній голос рухається секундовими ходами, партія лівої руки в основі має кварту *e-a*. Для скерцозних образів композитор застосовує секундові інтонації *e-f* у другій октаві, які окреслені короткими лігами. Дані звороти стосуються циклу етюдів-картин, а саме 1 та 3 номеру. Лірична сфера, яка представлена як ніжно-сокровенними так і патетичними станами знаходить своє втілення у сталому фактурному викладенні, де тема супроводжується безперервним рухом шіснадцятих у секундових інтонаціях.

Драматична образна сфера дуже часто розкривається через ритмоформулу двох шіснадцятих та акцентованої вісімки. Так остінатна інтонаційна формула п'ятого етюду циклу проходить наскрізь всієї п'єси та розкриває музичну семантику вольової енергійності, виконуючи формотворчу функцію. Слід зазначити, що ця ритмо-інтонаційна формула з'являється в першому етюдіві та в 2 та 6 частині циклу «Образи» — у тому ж самому семантичному ключі.

ВИСНОВКИ

Універсальність творчої особистості А. Штогаренка демонструє його плідну діяльність у композиторській, педагогічній та музично-громадській діяльності. Тяжіння композитора до програмності супроводжувало його все творче життя. У програмному ключі створено такі твори як: симфонії «Україна моя» та «Київська», «Партизанські картини», «Вірменські ескізи» для струнного квартету, три фортепіанні поеми «Пам'яті музикантів», цикл «Образи» та цикл «Етюди-картини». Специфіка трактовки жанру фортепіанної мініатюри у творчості А. Штогаренка відбиває процес становлення національної композиторської школи та її зв'язку зі становленням української національної виконавської школи.

Все творче життя композитор фокусувався на творах крупної форми: симфоніях, вокально-симфонічних творах, камерно-інструментальній музиці, однак у зрілий період творчості А. Штогаренко звертається до жанру фортепіанної мініатюри, яка представлена циклами «Образи» (1970) та «Етюди-картини» (1978), що свідчить про тяжіння до компактності та лаконічності музичного висловлення, намагання втілити у фортепіанній мініатюрі насичену музичну драматургію, яка властива крупним формам

Фортепіанному циклу етюдів-картин А. Штогаренка, який присвячений С. Рахманінову, притаманний яскравий музичний образний зміст та різноманіття технічних засобів. Звернення до жанру Етюд-картини обумовлене не стільки захопленням творчістю С. Рахманінова, скільки прагненням увиразнення такої якості музичних образів твору, що характеризується потужною експресією, яскравістю — майже «картинністю»,

що сприймається слухачем «візуалізованою» та реалізованою в музичній драматургії твору.

Експресивна «музична реальність» творів А. Штогаренка, зокрема «Етюдів-картин» ніби «змальовує» реалістичні образи : героїчну боротьбу українського народу (за Н. Шевченко [62]), образи епіки та народної скорботи – все це свідчить про високий національно-патріотичний “тон” музичного висловлювання композитора, що відбиває особливості його світосприйняття.

До особливостей структури циклу можна віднести спорідненість із сонатною формою, де крайні етюди утворюють арку, перший та другий трактуються як експозиція контрастних образів, а третій — виконує функцію драматургічної розробки. Однак, не зважаючи на досить тісний взаємозв’язок, кожен окремий етюд є носієм глибинного образу. Народописенною основою циклу є музичні інтонації, що характерні для жанрів української думи, народного голосіння та ліричних пісень, що дозволяє стверджувати про фольклорне «інтонаційне підґрунтя» музичного твору. Етюди демонструють різноманіття технічних формул та їх поєднання, що в повній мірі розкриває моторну природу жанру.

Фортепіанні цикли А. Штогаренка мають ряд спільних особливостей. До найбільш явних можна віднести принцип контрастного співставлення, яке застосовується між творами так і в кожному з них, де висвітлюється протиборотство ліричної та драматичної образних сфер. Семантика дзвонів, яка втілюється в акцентованих октавах та акордах розширює виразові можливості інструменту та розкриває трагічні настрої. Особливу увагу варто звернути на сталі інтонаційні звороти, які застосовуються композитором для відтворення ліричних, драматичних чи скерцозних музичних образів. За співзвуччям *h-e-h* з подальшим оспівуванням верхнього голосу («Образи» п’єса №1, «Етюд-картини» №2 та №4) композитором “закріплена” певна музична семантика – *епічних образів*. Фортепіанним циклам композитора властива яскрава палітра образів музичної драматургії — від інтроспективної світлої лірики, до образів, що втілюють стани задумливості, мрійливості.

Таким чином, А. Штогаренко є неперевершеним майстром фортепіанної мініатюри, втіливши в ній з яскравою експресією глибокий національний інтонаційно-образний зміст.

Перспективним для подальшої розробки теми дослідження є порівняльний аналіз виконавських версій фортепіанних мініатюр у інтерпретаційних концепціях піаністів – представників різних національних виконавських шкіл та виявлення специфіки інтерпретації твору крізь призму особливостей прояву певної виконавської традиції.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Архімович Л. Гордійчук М. М. Лисенко життя і творчість, третє видання. Київ : «Музична Україна», 1992. 251 с.
2. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ-ХХІ століть Монографія Інститут культурології НАМ України Київ, 2013. 231 с.
3. Боровик Н. Штогаренко Андрей: Жизнь, творчество, .К.,1984. – 176 с.
4. Верещагіна О. Холодкова Л. Історія української музики ХХ століття. Київ: «Освіта України» 2008. 268 с.
5. Виноградов Г. Андрій Штогаренко. Київ: Музична Україна, 1973. 41 с.
6. Виноградов Г. Музична фактура як аспект дослідження стилю. *Українське музикознавство : зб. ст.* Київ, Музична Україна, 1977. Вип. 12. С. 91–107.
7. Виноградова Т. Динаміка мелодико-гармонічних зв'язків в системі «лад-склад-фактура» : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2004. 18 с.
8. Гаран К. М. Мініатюра в українській фортепіанній музиці (на прикладі аналізу циклу для дітей «Мініатюри» О. М. Яковчука). *Культура і мистецтво у сучасному світі.* 2014. Вип. 15. С. 118-125.
9. Генкин А. Эстетический смысл этюдов Карла Черни как фактор овладения профессией пианиста-исполнителя. URL: <http://dspace.nbu.gov.ua/bitstream/handle/123456789/59237/37-Genkin.pdf?sequence=1>(дата звернення: 21.04.2023)
10. Герасимова Н. Про деякі закономірності впливу тематизму на фактуру. *Українське музикознавство.* Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 168–178.
11. Гульцова Д. Генезис и эволюция фортепианного этюда в европейской музыкально-исторической традиции нового времени // Наукові записки

- Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. - 2017. - № 1. - С. 75-84.
12. Гульцова Д. Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці ХІХ-ХХ століть. Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтва №2 2020. С. 185–191.
13. Дмитрієва О. Школа Бориса Лятошинського у культуротворчих процесах ХХ–ХХІ століття : дис. ... : спец. 034–культурологія / Національна академія мистецтв України. Київ, 2021. 264 с.
14. Игнатченко Г. Ритмо-фактурный комплекс музыкального произведения: теоретические предпосылки исследования. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків : Каравела, 1999. Вип. 4. С. 3–16.
15. Игнатченко Г. Функционально-логические аспекты музыкальной фактуры. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Київ : Науковий світ, 2001. Вип. 7. С. 46–60.
16. Ілечко М. П. Тенденції розвитку сюїти в творчості українських композиторів: діалог «бароко – ХХ століття». *Молодий вчений*. 2018. №2(2). С. 513–516.
17. Жарков А. К проблеме тембрового смыслообразования. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2006. Вип. 60. С. 129–134.
18. Жарков А. Тембр в музыке: к проблеме определения понятия. *Київське музикознавство*. Київ, 2017. Вип. 55. С. 94–100.
19. Згурська Н. Провідні тенденції розвитку української фортепіанної музики у ХХ ст. Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2016. С. 33- 37.
20. Зноско-Боровський А. А. Я. Штогаренко. Київ: «Мистецтво» 1951. 48 с.
21. Калашникова А. І. Сильові параметри формування української фортепіанної музики малих форм першої третини ХХ ст. : дис. ... кандидата мистецтвознавства : спец. 17.00.03 – музичне мистецтво / Харківська державна академія культури. Суми, 2020. 223 с.

22. Кашкадамова Н. Б. Мистецтво виконання музики на клавішно-струнних інструментах (клавикорд, клавесин, фортепіано), XIV–XVIII ст. : [навч. посібник]. Тернопіль : АСТОН, 1998. 300 с.
23. Катрич О. Виконавський стиль та музичне стилетворення (до питання моделювання аналітичної оптики) *Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка*. 2013. 29. С. 111-118
24. Кияновська Л. Українська музична культура. Київ ДМЦНЗКМ 2002. 163 с.
25. Кияновська Л. Психологічний портрет композитора як джерело пізнання його індивідуального стилю. *Українська музика: Науковий часопис*. Львів, 2014. № 3 (13). С. 52–57.
26. Кияновська Л. «Функції програмності у сприйнятті музичного твору» : дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 1985. 230 с.
27. Корній Л. Сюта Б. Історія української музичної культури. Київ : 2011. 719 с.
28. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: 2002. 26 с.
29. Козаренко О. Про деякі універсалії музичного світу Бориса Лятошинського. *Вісник Львівського університету. Серія мист-во*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 33 –37.
30. Коменда О. Екстенсивні та інтенсивні прояви діяльнісного універсалізму творчої особистості: Ренесанс, Бароко, Класицизм // *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Музичне мистецтво*. - 2020. - Т. 3, № 2. - С. 118-131.
31. Кравцов Т. Связь уменьшенного лада в творчестве Штогаренко с народной песней // *Народное творчество и этнография*.—1965.—№1.
32. Кучерява Д. Специфіка виконавського втілення циклічності у фортепіанній творчості Цезаря Кюї та Віктора Косенка. Харків, 2021. 75 с.

33. Кучма Н. Втілення звукового образу фортепіано в циклах етюдів композиторів ХІХ—ХХ століть : дис. ... мистецтвознавства : спец. 025—музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2021. 204 с.
34. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине ХХ века // Проблемы взаимодействия искусства, педагогики та теорії і практики освіти. Харків, 2011. Вип. 33. С. 12-26.
35. Лігус О. Проблема жанрово-стильової еволюції в українській фортепіанній творчості ХІХ – першої чверті ХХ ст.
36. Малий Д. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 215 с.
37. Москаленко В. Про художественную функцию фактуры в музыке. *Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського*. Київ, 2000. Вип. 7. С. 56–65.
38. Москаленко В. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : дис. ... д-ра мистецтвознавства. Київ, 1994. 300 с.
39. Музикознавча думка Дніпропетровщини випуск 9. Дніпропетровськ: Ліра, 2014. 224 с.
40. Ніколаєвська Ю. В. Homo interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть : монографія. ХНУМ імені І.П. Котляревського. Харків: Факт, 2020. 576 с.
41. Посікіра-Омельчук Н. Трансформація засад живопису у західноукраїнській фортепіанній музиці ХХ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства. Львів, 2021. 242 с.
42. Приходько В. Музыкальная фактура и исполнитель. Харьков : Фолио, 1997. 208 с.

- 43.Рябуха Н. Семантичні функції жанру мініатюри в музичній культурі. *Культура України: Зб. наук. праць* Вип. 10. Мистецтвознавство. Філософія. Х.: ХДАК, 2002. С. 163-170.
- 44.Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації. Харків : Бровін О. В., 2010. 258 с.
- 45.Рябуха Н. О. Мініатюра як феномен музичної культури (на матеріалі фортепіанних творів українських композиторів кінця ХІХ – ХХ століть) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Харк. держ. акад. культури. Харків, 2004. 20 с.
- 46.Рябуха Н. Звуковий образ світу: онто-сонологічне дослідження фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст. : монографія. Харків : Вид-во Бровін О. В., 2016. 336 с.
- 47.Самойленко О. І. Стиль музичної творчості: естетика, теорія, виконавство: зб. ст. *Науковий вісник Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського*. 2004. С. 3-12.
- 48.Свірідовська Л. М. Фортепіанна мініатюра в українській музичній культурі (кінець ХІХ – перша третина ХХ століття) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. Мистецтвознавства. Київ. нац. ун-т культури і мистецтв. Київ, 2007. 18 с.
- 49.Сердюк І. Семантика музичного портрету у клавірнофортепіанній творчості ХVІІ–ХХ століть : дис....канд.мистецтвознавства. Одеса, 2021. 246с.
- 50.Сергієва О. До проблеми прояву феномену епічногов Симфонії №2 А. Штогаренка. *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals : Collective monograph*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. 522 p.
- 51.Сюта Б. Жанри музичної мови: постановка питання // *Українське музикознавство: науково-методичний збірник* / Упоряд. М. Д. Копиця. Київ: НМАУім. П. І. Чайковського, 2012. Вип. 38: Пам'яті Ігоря Пясковського С. 138-159.

- 52.Сюта Б. Чинники формування науково-творчих парадигм у музиці ХХ століття // *Музично-творчий процес: наукові рефлексії: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Київ, 2008. Вип. 72. С. 19-28.
- 53.Таран І. М. Феномен мініатюри в контексті сучасної української фортепіанної музики. *Українська музична культура на сучасному етапі : трансформація традиційних і академічних форм : зб. матеріалів Всеукраїнської науково-практичної конференції* (Івано-Франківськ, 24–25 квітня 2013 року). Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника / Редактор-упорядник В. Дутчак. Івано-Франківськ: Фоліант, 2013. С. 124–128.
- 54.Творчість А. Штогаренка : зб. статей / Упорядник Т. С. Кравцов.—Київ, 1979.
- 55.Тимофєєва К. В. Порівняльний аналіз як метод інтерпретології (на прикладі фортепіанного виконавства) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2009. 18 с.
- 56.Тихомирова Н. Ф. Изучение аппликатуры в контексте стилистических особенностей музыкальных произведений. URL: <http://oaji.net/articles/2014/690-1396598316.pdf>
- 57.Туриніна О. Психологія творчості: навчальний посібник. Київ: МАУП, 2007. 160 с.
- 58.Уманець О. Музична культура України другої половини ХХ століття. Навчальний посібник. Харків: «Регіон-інформ» 2003. 187 с.
- 59.Черкашина-Губаренко М. Харківська музикознавча школа — історичні шляхи, визначні постаті // *Аспекти історичного музикознавства. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2008. Вип. 22. С. 5-12.
- 60.Черни К. Полная теоретическая и практическая фортепианная школа. *Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX*

- века) : хрестоматія / А. Д. Алексеев. Київ : «Музична Україна», 1974. С. 98 – 126.
61. Шаповалова Л. В. Интерпретология как интегративная наука // *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І.П. Котляревського. Харків, 2017. Вип. 46. С. 289–300.
62. Шевченко Н. «Етюди-картини» А. Штогаренка. «Музика» 1979. № 4 32 с.
63. Шкеть А. Музична картина у фортепіанній творчості українських композиторів. Суми 2020. 74 с.
64. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю : *Навчальний посібник*. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
65. Truax B. Acoustic Communication. 2 nd edition. Westport, CT : Ablex, 2001. 284 p.
66. Watson A. H. D. The Biology of Musical Performance and Performance-Related Injury. Plymouth, U.K.: Scarecrow Press, 2009. URL: <https://ru.scribd.com/document/405528109/Alan-H-D-Watson-The-Biology-of-Musical-Performance-and-Performance-Related-Injury-Scarecrow-Press-2009-pdf>
67. Watson A. H. D. What can studying musicians tell us about motor control of the hand? *Journal of Anatomy*. 2006. Vol. 208. P. 527–542. URL: <https://doi.org/10.1111/j.1469-7580.2006.00545.x>

