

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ
ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кафедра спеціального фортепіано
Кафедра інтерпретології та аналізу музики

**ЖАНР ЕТЮДУ В ТВОРЧОСТІ МИКОЛИ КАПУСТІНА ТА ЕРЛА
УАЙЛЬДА: ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИЙ АСПЕКТ**

Магістерська робота
Рожкової Марини Володимирівни

Науковий керівник:
доктор мистецтвознавства,
професор
Козак О.І.

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



М.Рожкова

Харків – 2021

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ЕТЮДА В ІСТОРІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА.....	8
1.1 Генеза жанру етюд: історія віртуозності в етюді	8
1.2 Фортепіанний етюд в творчості композиторів – романтиків ХІХ – початку ХХ ст.	13
1.3 Різновиди жанру етюд в контексті фортепіанного мистецтва ХХ–ХХст....	18
Висновки до Розділу 1.....	24
РОЗДІЛ 2. «ВІСІМ КОНЦЕРТНИХ ЕТЮДІВ” МИКОЛИ КАПУСТІНА»	27
2.1 Творчий шлях Миколи Капустіна	27
2.2 Жанрово – стильовий та композиційний аналіз циклу концертних етюдів....	31
Висновки до Розділу 2.....	49
РОЗДІЛ 3. «СІМ ВІРТУОЗНИХ ЕТЮДІВ НА ТЕМИ ДЖ. ГЕРШВІНА»	52
ЕРЛА УАЙЛЬДА.....	52
3.1 Ерл Уайльд – ступені розвитку геніальної особистості.....	52
3.2 Фортепіанні транскрипції на теми Дж. Гершвіна.....	55
Висновки до Розділу 3.....	81
ВИСНОВКИ.....	84
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	90
ДОДАТКИ.....	98

ВСТУП

Актуальність теми. Виникнення жанру етюдів тісно пов'язане з стрімким розвитком фортепіанного мистецтва, яке приходить на зміну клавірному в кінці XVIII ст. Необхідність пошуку нових підходів, способів гри на новому інструменті, розвитку виконавської техніки і розкриття можливостей фортепіано стали відправними точками у творчій діяльності композиторів і музичних педагогів XIX ст.

В сучасності етюдний жанр вже пройшов величезний шлях своєї еволюції, жанр збагатився безліччю технічних прийомів, кругом образів, глибиною і поетичністю змісту. Будучи два століття назад суто інструктивним твором, етюд XXI являє собою високохудожній твір з вишуканою образністю, трансцендентними техніками, багатогранною стилістикою та концертною орієнтованістю. Розглядаючи цикли «Вісім концертних етюдів» М. Капустіна та «Сім віртуозних етюдів на теми Дж. Гершвіна» Е. Уайльда, можна помітити як гармонійно й майстерно поєднуються технічна та художня сторона музичного твору, як образність виходить на перший план, а технічні труднощі приховуються під природною, дуже близькою сприйняттю людини мелодійною основою. Перед виконавцями постає ряд вагомих завдань: фізичні, координаційні, слухові, художні, аналітичні, інтерпретаційні. Композитори кидають виклик виконавцям швидкими темпами, масштабом й внутрішньою силою.

Таким чином, актуальність теми дослідження зумовлена спробою осмислення еволюційного процесу етюдного жанру в фортепіанному мистецтві XX–XXI ст. на прикладі фортепіанних циклів М. Капустіна та Е. Уайльда.

Мета дослідження – виявлення особливостей стильових принципів використання жанру етюдів в творчості М. Капустіна та Е. Уайльда.

Завдання дослідження:

- розкрити етапи становлення жанру етюд протягом двох століть;
- оглянути та проаналізувати наукові джерела, присвячені еволюції жанру етюд в творчості Миколи Капустіна та Ерла Уайльда;
- виявити жанрові, стильові та композиційні особливості циклу «Вісім концертних етюдів» М. Капустіна;
- визначити джазові витоки в етюдах–транскрипціях Ерла Уайльда;
- розглянути структурно–інтонаційні принципи циклу «Сім віртуозних етюдів на теми Гершвіна» Е. Уайльда;
- порівняти особливості циклу етюдів–транскрипцій Е.Уайльда з першоджерелами вокальних та фортепіанних композицій Дж.Гершвіна;
- визначити виконавські труднощі та намітити способи їх подолання в процесі інтерпретування етюдів сучасних композиторів.

Об'єкт дослідження – фортепіанна етюдна творчість композиторів XX та XXI ст.

Предмет дослідження – жанрово–стильові особливості етюдів в творчості М. Капустіна та Е. Уайльда.

Матеріал дослідження. Нотні тексти, аудіо та відеозаписи фортепіанних циклів «Вісім концертних етюдів» Миколи Капустіна, «Сім віртуозних етюдів» Ерла Уайльда, пісні Дж. Гершвіна, фортепіанні транскрипції Дж. Гершвіна.

Методи дослідження:

- історичний – націлений на визначення різновидів жанру етюд, висвітлення етапів творчої біографії М. Капустіна та Ерла Уайльда;
- жанровий – використаний для виявлення трансформації типової структури творів у нових історико–стильових умовах;

- стильовий – спрямований на розкриття специфіки творчого почерку М. Капустина та Ерла Уайльда;
- інтерпретологічний – сприяє виявленню технічних і художніх труднощів при виконанні етюдів, дає можливість дослідникові обґрунтувати власну точку зору;
- компаративний – використаний для зіставлення транскрипцій Ерла Уайльда з творами Дж. Гершвіна.

Теоретична база дослідження. Концепція магістерської роботи спирається на наукові позиції відомих світових та вітчизняних вчених—музикознавців в галузі:

- історії та теорії фортепіанного мистецтва (О. Олексіїв [1], М. Бажанов [3], Л. Гаккель [12], Г. Нейгауз [42], А. Ніколаєв [43], О. Степанова [50], С. Фейнберг [51], Ю. Чугунов [57]);
- інтонаційної теорії (М. Арановский [2], З. Визель [9], Г. Ігнатченко [21], М. Лобанова [29], Л. Мазель [33], М. Михайлов [36], Є. Назайкінський [41], С. Скребков [48], В. Холопова [53], В. Цукерман [55]);
- теорії музичної інтерпретації (С. Давидов [19], Д. Малий [32]);
- жанру етюду та транскрипції (М. Борисенко [5], Б. Бородін [6], О. Волик [10], А. Генкін [13,14], Д. Гульцова [16,17,18], Р. Дорожкина [20], М. Карпичев [23], Е. Кеберлінська [24], О. Кричинська [27], Н. Леонт'єва [28], Лу Тао [31], Т. Маслова [34], О. Міц [35], Г. Мурадян [39,40], Ш. Мотназарова [37], І. Оношко [44,45], С. Парфьонов [46], Н. Регеша [47], Ху Хунвей [54], М. Чернявська [56]);
- джазології (С. Беліченко [4], І. Бриль [8], Г. Бородин [7], О. Воропаєва [11], Ю. Кінус [25], В. Конен [26], А. Лозовський [30], А. Медведєв [49], М.Филипчук [52], Ю. Чугунов [58]).

Інформаційне дослідження творчих добутків М. Капустіна та Ерла Уайльда висвітлено в наукових працях, а також в електронних носіях (О. Глотова [15], М. Капустін [22], Т. Abramova [59], Ching-Jen [60], A. Debora [61], Earl Wild [62,63], Jiwon Choi [64], M.Peters [66], N. Kapustin (сайт) [65], A. Okamoto [67], Y. Qingqing [68], Ya. Tyulkova [69], R. Wang [70], Yan-Ling Hsu [71]).

Наукова новизна одержаних результатів:

- *вперше* в українському музикознавстві детально розглянуто жанрово-стильові особливості циклу «Вісім концертних етюдів» М. Капустіна;
- проаналізовано інтонаційну атрибутику циклу «Сім віртуозних етюдів на теми Гершвіна» Ерла Уайльда;

Набуло подальшого розвитку вивчення професійних виконавських труднощів віртуозних етюдів сучасних композиторів.

Удосконалено поняття фортепіанної транскрипції на прикладі творчості Е. Уайльда.

Практична значущість: результати дослідження в даній роботі будуть корисні при більш ширшому вивченні творчості М. Капустіною та Е. Уайльда; в навчальних курсах з історії сучасного музичного мистецтва; у виконавській та педагогічній практиці; сприятимуть поширенню учбового концертного репертуару за рахунок творів авторів зазначених в дослідженні та популяризації їх творчості, можуть бути використані в подальших наукових дослідженнях автора.

Апробація результатів дослідження. Основні положення дослідження було оприлюднено автором у *доповіді* на II Міжнародній науковій конференції «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» (Харків, ХНУМ ім. І.П. Котляревського, 17-18 травня, 2021). За

матеріалами дослідження підготовлено наукову статтю на тему: «Творчість Ерла Уайльда як приклад розвитку фортепіанного мистецтва ХХст».

Структура роботи. Магістерська робота складається зі Змісту, Вступу, трьох основних Розділів, Висновків, Списку використаних джерел та Додатків, що містять нотні приклади. Загальний обсяг роботи становить 101 сторінку, з них основного тексту 86 сторінок. Список використаних джерел містить 72 найменування.

РОЗДІЛ 1

ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРУ ЕТЮДА В ІСТОРІЇ ФОРТЕПІАННОГО МИСТЕЦТВА

1.1 Генеза жанру етюд: історія віртуозності в етюді

Розвиток музичного мистецтва, починаючи з часів Античності і до сьогодення часу напругу пов'язано з питанням віртуозності [45, с. 54]. Виховання віртуозності завжди було рушійною силою в досягненні нового рівня виконання, композиційної техніки, в удосконаленні виконавських навиків та музичних інструментів.

Поняття «віртуоз» почало широко застосовуватись в епоху бароко та його виникнення пов'язано з Італією. Зсилаючись на музичну енциклопедію, слід дати таке визначення даному поняттю. Віртуоз – від італ. *Virtuoso*, від лат. *virtus* – сила, доблесть, талант – музикант–виконавець або будь–який артист, художник, майстер, досконало володіючий технікою своєї професії [38]. Більш ширший спектр застосування охоплює визначення з «Музичного словаря» Гроува, де зазначено, що віртуозом називали людину, яка чимось відзначилась в будь–якій розумовій або артистичній галузі [70, с. 789]. В музичній галузі титул «віртуоза» міг застосовуватись не лише до майстерних виконавців, але й до композиторів, диригентів, музичних критиків та інш.

Визначення музиканта–віртуоза в епоху бароко суттєвим чином відрізнялось від сучасного розуміння. Воно мало на увазі наявність у будь–якого музиканта комплексу професійних якостей: виконавських, композиторських, педагогічних та інш. Тобто віртуоз – це універсальний музикант, який представляє в одній особі виконавця, композитора, викладача та музичного критика [45, с. 54]. З часом цей термін звузився до суто виконавського аспекту, та в сучасності, характеризує професійних виконавців, які демонструють високий

рівень виконавської майстерності.

Але повернемося до епохи бароко, адже в її музичних традиціях був закладений міцний фундамент, який спрямував розвиток музичного мистецтва в подальшому. Барочні музиканти, як вже зазначено зверху, відрізнялись своєю універсальністю. Виконавців в той час, в звичайному сучасному розумінні, не існувало, тобто не було поділу на виконавець – композитор. Композитори досконало виконували свої власні твори, виконавці володіли навиками композиції та застосовували їх на практиці під час музикування. Головна професійна риса, на виховання якої спрямовували усі свої зусилля тодішні виконавці, виражалась в імпровізаційній манері подачі музичного матеріалу, що вимагало технічної підготовленості музикантів. Віртуоз, в доповнення до майстерного володіння навичками гри на інструменті, повинен вміти імпровізувати, володіти технікою *basso continuo* та мелодійною орнаментикою, вміти транспонувати та варіювати матеріал, підпорядковуючись існуючим правилам побудови композицій. Саме розвиток цього комплексу професійних якостей змусив музикантів того часу створювати різні вправи та етюди. В подальшому, у зв'язку зі зростанням вимог до виконання творів, відбувається поділ за професійними характеристиками музикантів на виконавців, композиторів та педагогів. З одного боку це призвело до значного професійного зросту музикантів й, таким чином, піднесення музичного мистецтва на вищий рівень, а з іншого боку призвело до втрати універсальних якостей, притаманних барочним віртуозам. Але все одно, барочна практика напрацювання віртуозних навиків на звичайних вправах знайшла своє відображення у подальшому.

Поворотним моментом в розвитку клавішного мистецтва в послідуєчий час було виникнення фортепіано та удосконалення його до сучасного типу. Наприкінці XVIII століття фортепіано поступово починає витісняти клавесин і

клавікорд та стає улюбленим інструментом в професійній музичній практиці [1, с.112-113]. Його використовують як у домашньому побуті, так і для навчання музиці. Фортепіано значною мірою відрізнялось від своїх попередників. Темброве багатство, динамічне та барвисте розмаїття, розширення діапазону, можливість виконання різних технік та застосування педалі – все це сприяло висуванню фортепіано на перший план серед виконавців на клавішних інструментах. Разом з цим з'являється необхідність пошуку нових прийомів гри та розвитку фортепіанних навиків, адже механіка фортепіано докорінно відрізнялася від механіки клавесина. Якість звуку на клавесині не залежала від сили натискання клавіші, що кардинально відрізняється від фортепіанного звуковидобування [1, с.8-12]. Слідуючи з цього, перед піаністом вимальовувався ряд нових завдань, на вирішення яких спрямовували свою діяльність видатні педагоги того часу.

Одним з перших був італійський композитор, піаніст та педагог Муціо Клементі (1752 – 1832). В основі методики М. Клементі полягав розвиток пальцевої техніки до максимальної межі. Нова техніка вимагала від піаніста сили, чіткості та швидкості удару. Основою для формування техніки учня служили вправи та етюди. Завдяки їм педагоги прагнули розвивати в учня швидкість, силу і незалежність пальців [1, с.117,118]. Як наслідок, виникає необхідність узагальнити основні принципи розвитку фортепіанної техніки та структурувати навчальний матеріал за призначенням. В результаті з'являється жанр етюду, який й по сей день складає основу технічного розвитку музикантів.

Поняття етюду застосовується в різних галузях: в живопису етюд служить допоміжним матеріалом в створенні полотн, завжди пишеться з натури, та відрізняється природністю, емоційною насиченістю та свіжістю ідеї; в театральному мистецтві виконує роль сценічної вправи, спрямованої на

вдосконалення акторської техніки; в літературі використовується для фіксації певних епізодів життя або характеристик героїв, взятих у подальшу роботу. Також поняття етюду знаходило своє відображення в галузях інтелектуальної діяльності – це шахи, математика, наукові праці, соціологія та інше [18].

Проводячи паралель з музичним мистецтвом, можна дати таке визначення етюду. Етюд – це п'єса призначена для удосконалення технічних навичок гри на музичному інструменті; це засіб відображення музичних замальовок в композиторській практиці; це твір, який має насичену образність, що передає одномоментність станів, зосередження на певній дії або відчутті в теперішньому часі. В подальшому в роботі поняття етюду буде досліджуватись в значенні вправи для удосконалення виконавської техніки.

Перші зразки фортепіанних етюдів мали інструктивний характер. В основі етюдів лежали певні технічні формули, які впродовж багаточисленних повторів допомагали виконавцям подолати виконавські труднощі та оволодіти новим навиком. Ці етюди відображали різні виконавські техніки: октави, акорди, інтервали, гамообразні пасажі, трелі та інші.

Повертаючись до Муціо Клементі, слід зазначити, що своєю діяльністю він не лише виховав плеяду видатних виконавців та педагогів, але й заклав основи методів виховання музикантів та зростання їх виконавської майстерності. М. Клементі був основоположником лондонської фортепіанної школи. Як в подальшому відмічав К. Черні, М. Клементі був засновником правильної школи, адже він володів навиком поєднання блискучої гри зі спокоєм рухового апарату, міцністю удару, вірною аплікатурою та захоплюючою виразністю виконання [31, с.217]. Збірник «Сходінка до Парнасу» в фортепіанному репертуарі є прикладом перших інструктивних етюдів. Звірник складають 100 екзерсисів (від франц. *exercice*, від лат. *exercitium* – вправа), написані в формі скерцо, капричіо,

рондо, фуги, канонів, п'єс та ін. Таким чином, композитор не лише розвиває технічні можливості виконавців, але й розуму складову процесу музикування. Не зважаючи на свою інструктивну спрямованість, переважна більшість композицій циклу мають яскраву образність та сповнені глибоким мелодизмом [там само].

Учнями Клементі були І. Крамер та І. Мошелес, які своєю композиторською творчістю продовжували діяльність свого педагога.

Наступною помітною фігурою в розвитку фортепіанної техніки цього періоду треба назвати Карла Черні – віденського піаніста, чеського походження (1791 – 1857). Його особа в розвитку фортепіанного мистецтва має доленосне значення, адже він був зв'язуючою ланкою двох геніїв – Людвіга ван Бетховена та Ференца Ліста. Будучи учнем Л. Бетховена та викладачем Ф. Ліста, К. Черні був фігурою перехідною етапу від класицизму до романтизму, це було виражено і в виконавстві, і в композиторській діяльності, і в педагогіці [23, с. 6]. В композиторській діяльності К. Черні продовжує традиції М. Клементі та пише величезну кількість інструктивних етюдів та вправ. Цикли етюдів К. Черні широко застосовуються на різних етапах музичного виховання, адже етюди розраховані на виконавців різного віку та різної технічної підготовки. К. Черні komponує їх у різні збірки. Одними з найпопулярніших збірок є «Мистецтво швидкості пальців» ор. 740, «Школа швидкості. Етюди для фортепіано» ор. 299, «Вибрані фортепіанні етюди» під ред. Гермера, «Школа лівої руки» ор. 399, «125 вправ в пасажах» ор. 216. Своїм завданням Карл Черні ставив за мету допомогти піаністу опанувати фортепіанну техніку, розвинути її до досконалості. Особливу увагу К. Черні приділяв пальцевої техніці, гамообразним послідовностям та довгому арпеджію. Хоча в кожному етюді можна простежити чітку технічну задачу етюди К. Черні не можна називати суто інструктивними, адже в більшості з них присутній художньо-образний зміст.

Учнями та послідовниками К. Черні були Ф. Ліст, С. Тальберг, Т. Кулак, Т.Лешетицький, О. Зілоті, Т.Дьолер

Інтерес до етюдів був особливо величезний у сучасників К. Черні, що було пов'язано з загальним прагненням пізнання нових технік гри на інструменті. У цей період входить в моду «блискучий стиль» гри. Як його охарактеризував К.Черні можна побачити з наступних слів: «Надзвичайно ясний, підкреслений і сильний удар, завдяки чому звук стає виключно виразним. Вільне володіння вищими ступенями швидкості, поєднаної завжди з якомога більшою виразністю. Абсолютна чистота, навіть в найважчих місцях» [1, с.115].

1.2 Фортепіанний етюд в творчості композиторів–романтиків XIX– початку XX ст.

Епоха романтизму відкрила новий етап розвитку піанізму, а разом з ним й композиторської майстерності. Захоплення розвитком виконавської техніки та досягнення значних висот в її охопленні призвело до поширення та популяризації «блискучого стилю» гри. Виконавці «блискучого стилю» занадто захоплюючись зовнішніми ефектами, втрачали внутрішній зміст творів, демонструючи свою яскраву віртуозність, вони передавали внутрішню пустоту творів [45, с. 56].

Саме в цей час в фортепіанному мистецтві відбувається розкол на виконавців, які на чільне творчості ставили пошук слави серед шанувальників та виконавців, які відтворювали справжню суть мистецтва. Як наслідок, серед композиторів також відбувся поділ на прихильників серйозної музики та творців салонного жанру.

Жанр етюдів на цьому етапі зазнає значних перетворень. З одного боку, він розвивається в інструктивному напрямку, переслідуючи навчальні цілі, а з іншого він набуває нових суто романтичних рис, якими була пронизана уся творчість

композиторів-романтиків.

Сама епоха романтизму передбачала відмінне від епохи класицизму світосприйняття, відповідно змінюються людські цінності, інтереси, а з ними і перетворюється творчість в зовсім іншому руслі. У центрі уваги виступає Людина з її багатим внутрішнім світом, широким спектром людських емоцій та почуттів. Перед композиторами було розкрито новий спектр образів: пафос пристрасті і пафос відчуженості, грізний вир подій і безтурботна ідилія, відчай, гнів, скорботу і владна імперативність, блискуча гламурна світськість і ніжна інтимність [1]. Великий інтерес композитори-романтики виявляють до теми природи, мальовничі замальовки її різних станів знаходили відображення в музичних творах різних жанрів.

Композитори-романтики змінюють підхід до творчості: якщо в попередньому композитори мали на меті корисність своїх творів та відштовхувались саме від навчально-змістовних принципів, то в епоху романтизму композитори дотримуються зображальних принципів, де основна ідея виражена в відображення певної миті, явищ, образів, емоційних станів. Таким чином, перед композиторами стає ряд складних професійних задач у вигляді пошуку засобів музичної виразності, відповідних до обраному образу. Іншою характерною новаторською рисою творчості композиторів даного періоду є програмність. Саме програмність, які передбачала озаглавлення творів відповідно до змісту, виконувала важливу роль в налаштуванні слухача на певний музичний образ та в розкритті змісту твору.

Композитори-романтики абсолютно по-новому розкривають жанр етюд: перед ними стоїть подвійне завдання – зробити твір технічно корисним і при цьому пробудити душі виконавців та слухачів; художня образна ідея виходить на перший план. Усі перелічені романтичні риси знайшли своє відображення й в

жанрі етюд, який, як вже було зазначено вище, хоча й продовжує переслідувати практичні цілі, але художній зміст та його вагомість виступає на перший план. Композитори дають можливість виконавцям не лише продемонструвати свою технічну досконалість, але й через виконання розкрити свій внутрішній світ та донести слухачеві свої особисті думки.

Найвищої оцінки заслуговують етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста, Р. Шумана, Ф. Мендельсона. Усі ці етюди дуже різні, вони відображають різні задачі та способи їх втілення.

Етюди Ф. Мендельсона (1809 – 1847) – приклад поєднання класичного та романтичного стилю. Завданнями етюдів є: розвиток синхронної гри, вільного пересування рук, координації рухів, побудови довгих фраз та масштабного мислення. Не можна сказати, що етюд був улюбленим жанром Мендельсона: композитор написав лише 4 етюди. Але навіть цей невеличких кількісний внесок в етюдний репертуар представляє значну цінність, адже доступність виконання етюдів в поєднанні з яскравістю та витонченістю музичного матеріалу ставлять ці етюди в ряд улюблених серед студентів профільних навчальних закладів.

Більше уваги розвитку жанру етюд в своїй творчості приділили Ф. Шопен (1810 – 1849) та Ф. Ліст (1811 – 1886). Композитори по-різному трактували жанр: якщо Шопен притримується інструментальної трактовки жанру, орієнтуючись на можливості рояля, то Ф. Ліст наслідую симфонічний принцип викладу, спільною рисою етюдів стає концертна спрямованість, яка вже не передбачає обмеження кабінетним виконанням [34, с. 102].

Якщо порівнювати етюди композиторів між собою за іншими ознаками можна відмітити, що досить прозорі етюди Ф. Шопена, з обмеженою кількістю технічних елементів, ні в якому разі не поступаються насиченим технічними формулами етюдам Ф. Ліста.

Етюди Ф. Шопена відносяться до непрограмної музики, в них композитор проявляє себе як майстер співу на роялі, адже він, не зважаючи на інструктивний та моторний матеріал, намагається приховати ударну природу інструменту в мелодійності фактури, етюди зазвичай відображають єдиний настрій та емоційний стан.

Розглядаючи цикл «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста, тут на противагу попереднім майже всі етюди мають програмність. Цей цикл був присвячений педагогу Ф. Ліста – Карлу Черні. Етюди Ф. Ліста – це симфонічні п'єси викладені на роялі – розмаїття образів, їх контрастність та швидкість зміни, фактурна, колористична, динамічна та темброва насиченість – все це відповідає поняттю «трансцендентності» та є вираженням симфонічного мислення композитора.

Період кінця XIX – початку XX століття відзначився стрімким розквітом етюдного жанру в російській музиці. Першим, хто звернувся до жанру етюд був Антон Рубінштейн (1829 – 1894): його творчий доробок містить 18 етюдів. А. Рубінштейн об'єднав етюди в цикл, що на той час було новаторством в російській музиці. Жанр етюд став для А. Рубінштейна своєрідною творчою лабораторією, де композитор експериментував з типами фортепіанного викладу, фортепіанної фактурою, різними формами, темброве-колористичними засобами виразності. В своїй практиці А. Рубінштейн звертався до фактурних прийомів та засобів виразності Р. Шумана, Ф. Ліста і таким чином він продовжував романтичну лінію етюдності. Етюди не лише були спрямовані на розвиток віртуозної техніки виконавців, але й в цілому сприяли розвитку майстерності піанізму. Не зважаючи на отриманий досвід дотику до західноєвропейських композиційних традицій та їх безсумнівний вплив на творчий почерк А. Рубінштейна, етюди доносять до слухача риси російського пісенно-романсового мелосу. Він уникає підкресленої ударності інструменту,

переважає звучання на *legato* [34, с. 103]. Етюди А. Рубінштейна – магістраль, по якій піде подальший розвиток етюдного жанру в російській музичній культурі.

Цикл «Дванадцять етюдів» С.М. Ляпунова (1859 – 1924) – нова ступінь в розвитку концертно-віртуозного піанізму. Етюди С. Ляпунова – це ряд образотворчих музичних полотн, які сміливо можна назвати «трансцендентними», адже С. Ляпунов в своїх етюдах наслідую традиції симфонізації Ф. Ліста. Це: наявність багаточисленних технічних формул в рамках одного твору; перевага крупної техніки – октав, акордів, подвійних нот, арпеджіо в широкому розташуванні; охоплення усього рояльного діапазону; застосування усієї шкали динамічних градацій. Етюди мають програмність, яка відображає картини природи, казково-фантастичних персонажів, сцени народного побуту, східні мотиви [Там само]. Завершальний етюд циклу має назву «Елегія пам'яті Ф. Ліста», це дає натяк на присвячення циклу угорському композитору.

Розвиток жанру етюдів в російській музиці досягає своєї кульмінації в «Етюдах-картинах» С.В. Рахманінова та етюдах О. Скребіна.

«Етюди–картини» С.В. Рахманінова (1873 – 1943) – це два унікальних цикли, де композитор вносить в жанр етюдів елементи картинності та в якійсь мірі поемності [28, с.17]. Як зазначає М. Арановський, етюди для С. Рахманінова – це замальовка емоційного стану, однак композитор не прагне до «одномоментних знімків», але розкриває почуття від зародження до найвищого виявлення та поступового згасання [1, с. 19]. Перший цикл ор. 33 містить шість п'єс, розташованих за принципом контрасту. Вони визивають асоціації з картинами російських живописців. Наступний цикл ор.39 містить дев'ять етюдів. Етюди цього циклу більш масштабні та технічно насичені [28, с.17].

Етюди О. Скребіна (1872 – 1915) представлені шостими опусами, які загалом вміщують 26 етюдів. Найбільшої популярності здобули опус 8, який

налічує 12 етюдів, та опус 42 – 8 етюдів.

Етюди О. Скрябіна є яскравим відображенням його піанізму, який характеризується невизначеністю стану фортепіанної фактури, що по більшій мірі виражено в позбавленні стійких функцій нижніх пластів фактури, а також у використанні лінійних послідовностей на педалі [37, с.72]. С. Фейнберг, аналізуючи фортепіанний стиль композитора відмічав, що більшість способів викладення Скрябін доводить до такої міри досконалості та витонченості, що його творчість вже торкається тієї межі за якою скрита або тайна ще ніким не виявлених звучань, або, при невдачі, пустота матеріальної форми – творче небуття [51].

Одним із типових фактурних викладів в етюдах є фігураційність. Як відмітив А. Ніколаєв: «Нерідко здається, що в його фактурі, яка знаходиться у безперервному русі, основу якого складають різного роду фігурації, втілена сама суть життя, що полягає у вічній динаміці, в неможливості статичного стану. Таким чином, фігураційність виражає одну з основних властивостей скрябінського стилю – його динамізм [43, с.38].

Образну сторону етюдів представлена двома сферами: перша пронизана чуттєвими ліричними образами, ніжністю та сентиментальністю, друга несе собою драматизм, пристрасть та бентежний дух.

2.3 Різновиди жанру етюд в контексті фортепіанного мистецтва XX – XXI ст.

XX ст. у фортепіанному мистецтві пов'язано з розвитком композиторської техніки шляхом експериментування та використання нових композиційних підходів. Порівнюючи з романтичною епохою, слід зазначити, що композитори XXст. не дотримувались певної загальної концепції творчості, як помітно в

попередню епоху, і як наслідок виникає безліч композиційних технік, модифікуються музичні стилі та жанри.

Розглянемо «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано українського композитора В. Косенко (1896 – 1938), створений протягом 1928 - 1929. Цикл «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» має багатоскладову жанрову природу, в першу чергу це цикл етюдів, в кожному з яких наявні метро-ритмічні, структурні та інтонаційні риси окремого старовинного танцю. Етюди передбачають технічну спроможність виконавців, вони спрямовані на розвиток та виховання найдосконаліших піаністичних навичок [27, с.209]. З іншого боку цикл етюдів можна прирівняти до сюїти, адже представлені номери та їх упорядкування в циклі відповідають вимогам традиційної сюїти. Цикл складають 11 танців : Гавот (№1), Алеманда (№2), Менует (№3), Куранта (№4), Сарабанда (№5), Бурре (№6), Гавот (№7), Рігодон (№8), Менует (№9), Пасакалія (№10), Жига (№11). В даному прикладі композитор прагне не відтворити барочні форми в їх стабільності та досконалості, а саме змусити ожити стару форму й наповнити її новим змістом, що дозволяє класифікувати його твір як «романтичний неокласицизм [47, с. 64]. Серед циклу слід виділити одинадцятий етюд – «Пасакалія», який вражає своєю масштабністю та багатством образної сфери. «Пасакалія» являє собою строгі варіації по 8 тактів, даний етюд звертає слухачів до подібних прикладів, представлених в творчій спадщині композиторів барочної епохи – до «Пасакалії» з клавірної сюїти *g-moll* Г. Генделя та «Чакони» І.С. Баха.

Як вважає Н. Регеша: «В цьому етюді В. Косенку вдалось синтезувати риси романтичного піанізму, не копіюючи їх, а осмислюючи на національному ґрунті, прагнучі піднести українську фортепіанну музику до світового рівня, даючи поштовх до подальшого їх стрімкого розвитку [47, с. 66].

Велику цінність в концертному та учбовому фортепіанному репертуарі представляють вправи та етюди російського та американського композитора і піаніста О.М. Черепніна (1899 – 1977). Будучи професором Шанхайської консерваторії та радником по справам музичної освіти Міністерства просвітництва, О. Черепнін всебічно сприяв розвитку китайського піанізму та національної фортепіанної школи. Сьогодні творчість композитора малодосвідчена, більшість його творів, на жаль, досі недоступні до виконання вітчизняним музикантам.

«П'ять концертних етюдів» для фортепіано знайшли найбільший відгук як у китайської публіки, та і у нас. В основу задуму циклу була покладена ідея створення інструктивного репертуару для розвитку фортепіанної техніки китайської молоді. В своїх етюдах О. Черепнін намагається втілити сформовані на протязі століть національні особливості китайської мистецтва з їх програмністю, живописністю, тісним зв'язком з народними мелодичними витоками, ясністю викладу та витонченістю нюансування, а також відтворити на фортепіано звучання китайських народних інструментів – гуцинь, піпи, ерху [54, с.30].

Етюди побудовані на пентатонічних ладах, які традиційні в китайській музиці. Таким чином, композитор дає можливість китайським виконавцям осягати тонкощі фортепіанної техніки та принципів гри шляхом знайомих та близьких виконавцю звукових образів.

Етюди мають програмні назви: «Гра тіней» (№1), «Лютня» (№2), «Присвячення Китаю» (№3), «Панч і Джуді» (№4), «Пісня» (№5). З назв творів зрозуміло, що композитор спирається на яскраву образність, таким чином його твори являють не лише інструктивний матеріал, а великої художньої цінності музичні полотна. О. Черепнін тонко використовує темброві особливості

фортепіано в етюдах №1 та №5, де форшлагви вишукано використані в цілях програмного зображення музики. Вирішенню тембрових задач також служить застосування *pp*, *ppp*, *pppp*, яке вимагає від виконавця дуже чуйного характеру торкання до клавіатури для створення цікавої яскравої звучності. У другому етюді використання заданої нюансировки у поєднанні з витриманою на протязі усього твору правою педаллю, привертає увагу виконавців до незвичайного характеру звучання, зображаючого звучання національного китайського інструменту гуцинь [54, с.31].

«П'ять концертних етюдів» О. Черепніна, демонструють новий універсальний підхід до використання жанру етюд, в основі якого полягає узагальнений образ Китаю, його культурних традицій. Для західних виконавців це приклад, який по-перше дає можливість заглибитись в іншу культуру, досить далеку до розуміння європейця, а по-друге являє прекрасний матеріал для удосконалення виконавської техніки в її різних аспектах.

Прикладом нетрадиційного втілення етюдного жанру виступають етюди американського композитора Чарльза Айвза (1874 – 1954). В фортепіанній творчості Ч. Айвза етюди займають вагомe місце, композитором написано 27 етюдів, але, на жаль, рукописи багатьох з них були частково або повністю загублені. З прикладів етюдів, рукописи яких залишились та доступні до використання можливо судити про яскраву програмність, тематика якої торкається американської історії, оточуючого середовища, подій людського життя та побуду. Наведемо приклади назв деяких етюдів в перекладі на російську мову: етюд № 9 «Антиаболицинистские мятежи» - в американській історії цим поняттям означено боротьбу мешканців південних регіонів проти визвольного руху негрів; етюд № 21 «Несколько подач левши» написаний під враженням від бейсбольного матчу; етюд № 18 «Каденция восхода солнца»; етюд № 5

«Трансцендентний» [46, с.254].

В етюдах Ч. Айвза представлено різноманітні композиційні техніки, які стали традиційними до творчості композиторів-авангардистів ХХ ст. Композитор наповнює свої твори цитатністю, передбачає серійну техніку, яка складається з 11 або 12 майже неповторних нот, з хроматичними та 12-тоновими послідовностями, які проходять в складних контрапунктованих переплетеннях – канонах, ракоходах, дзеркальних інверсіях, використовує політональність, поєднуючи фактурні пласти в секундовому співвідношенні [46, с.257,259]. Технічна сторона етюдів представлена різнобічним використанням стрибків на широкі інтервали, масивних акордів, найскладніших поліритмічних прийомів, гамообразні послідовності та фігурації з дрібних нот поступаються перед крупною технікою, вагомість та перевага якої в етюдах безсумнівно помітно. В межах етюдів композитор не зупиняється на використанні технічних формул одного типу, він використовує цілий комплекс технічних прийомів, які підпорядковані єдиному змісту [там само].

В більшості етюдів композитор експериментував з музичним матеріалом, і як наслідок його етюдів сповнені виноходами нових прийомів, які в подальшому знайшли свій розвиток в техніці композиторів ХХ ст. – це елементи атональності, серійності, колажності, алюзій та свободної метрики.

Іншу групу етюдів представляють доробки композиторів, які прагнули до розширення стильових меж в бік осмислення масових культур та використання їх особливостей у синтезі з принципами високого. Композитори цього спрямування з захопленням ставилися до вивчення нових художньо-технічних можливостей та досягнень інших культур. Головним завданням композицій було не підкреслити головування певного стилю, а створити гармонійний, ідеально збалансований твір, який би дозволив повноцінно розкрити специфіку поєднання

академічної та сучасної мистецьких манер.

В другій половині XX ст. в академічному музичному середовищі починає зростати інтерес до джазу. Пізнання основ джазової музики дуже захоплювало академічних виконавців та композиторів. Адже джаз дає змогу виконавцю проявити свій художній потенціал, висловитись в імпровізаційній манері та відчувати усю гостроту та витонченість джазових ритмічних фігур. Завдяки джазу академічний виконавець розвиває в собі втрачений навик імпровізувати, який був головним в музичному вихованні епохи бароко. Адже усі виконавці внутрішньо тяжіють до вільного володіння інструментом, коли в момент виконання ти не прив'язан до нотного тексту, коли присутня спонтанність, фантазійність та свобода вираження.

Яскравим прикладом поєднання академічних принципів з джазовими ідіомами є цикл «Вісім концертних етюдів» Миколи Капустіна (1937 – 2020). В них зазнається вплив двох культур – російського романтизму та американського джазу. Цикл відрізняється своєю «зухвалою» яскравістю, його новий дух знаходить відгук у серцях багатьох молодих виконавців. В даний час окремі етюди циклу стають виграшними номерами конкурсних та концертних програм. Через свою трансцендентність не так часто можна спостерігати виконання циклу музикантами цілком, але кожен етюд окремо має завершену художню композицію, яка здатна стати родзинкою будь-якого концертного виступу.

Переміщаючись через океан, звертаємося до творчості американського піаніста і композитора Ерла Уайльда (1915 – 2010), який також відображає ідею поєднання не лише стилів – академічного та джазового, але й жанрів – транскрипції та етюд. Ерл Уайльд з іншого боку підходить до написання етюдів: його робота є новаторською в плані транскрипцій вокальних творів до етюдної форму. Використовуючи за основу пісні американського джазового піаніста та

композитора Дж. Гершвіна, Е. Уайльд створює нові оригінальні транскрипції, що представляють різноманітність стилів та образів, широку пісенність в поєднанні з технічною довершеністю.

Висновки до Розділу 1

На початку XIX століття починає стрімко розвиватися фортепіанне мистецтво. В першу чергу це пов'язано з повноцінно вдосконаленим механізмом фортепіано, яке витісняє клавесин та клавикорд і стає улюбленим інструментом як на естраді, так і в домашньому побуті. Як і в попередні часи виконавців цього періоду турбує розвиток віртуозної техніки та виконавської майстерності. Механіка фортепіано вимагала більших зусиль, при звуковидобуванні, аніж на клавесині або клавикорде. Звідси і виникала потреба освоєння нових технічних навичок, адаптуючи їх до нового інструменту. Таким чином, перед виконавцями та музичними педагогами стоїть завдання пошуку способів розвитку нових прийомів гри, виховання нового підходу до виконання, оволодіння новими аспектами фортепіанної гри та розкриття можливостей нового інструменту.

Цьому питанню присвятили свою діяльність такі видатні музиканти як Муціо Клементі і Карл Черні, які виховали плеяду чудових виконавців. Плодом їх педагогічної та композиторської діяльності став виниклий новий жанр – етюд.

Розвиток жанру етюд відбувався паралельно з розкриттям можливостей фортепіано і засвоєнням нових виконавських навичок. Якщо на початковому етапі розвитку етюди ще зовсім примітивні, адже відповідають лише технічним завданням, то через два століття спостерігається величезний еволюційний стрибок жанру, його збагачення новими технічними і художніми можливостями, внутрішнім змістом, масштабом і обсягом звучання. Все це говорить про виконану величезну роботу як композиторів, так і виконавців, які в свою чергу є

головною рушійною силою прогресу. Саме виконавець, розвиваючи свої технічні можливості, створює сприятливий ґрунт для розширення композиторської фантазії.

До етюдної творчості зверталися такі композитори-романтики як Ф. Шопен, Ф. Ліст, Р. Шуман, Ф. Мендельсон. Їх етюди просякнуті духом романтичної епохи, її образністю та якісно відмінними звуковими характеристиками. Епоха Романтизму пов'язана з виникненням програмності, яка допомагала слухачеві онуритись в образний світ творів та зрозуміти авторську ідею. Програмність в жанрі етюдів яскраво виражена в «Трансцендентних етюдах» Ф. Ліста.

Розвиток жанру етюдів в Росії бере свої витoki від творчості А. Рубінштейна, яка була прикладом для композиторів-послідовників – С. Ляпунова, С. Рахманінова, О. Скребіна – всі ці композитори зробили вагомий внесок в розвитку жанру. Їхні етюди поєднують романтичні риси з характерною російською мелодійністю та душевністю.

XX ст. висуває нові вимоги для композиторів. Романтичні рамки стають вельми тісними для втілення всього польоту фантазії. Як результат, бачимо досконале новаторства в стилістичній мові, композиційних техніках та прийомах, музичних ідеях та засобах їх втілення. Як приклад етюдів нового покоління, виступають цикли етюдів В. Косенка «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців», в яких використовуються форми барочних танців, як посуд для втілення художньої ідеї взірця з ХХст., «П'ять концертних етюдів» О. Черепніна, які являють собою екскурс в китайську культуру та образність, етюди Ч. Айвза, які заклали основу до подальшого розвитку нових композиційних технік ХХ ст. Дещо іншого спрямування були наступні цикли етюдів – «Вісім концертних етюдів» М. Капустіна та «Сім віртуозних етюдів на

теми Дж. Гершвіна» Ерла Уайльда. Адже вони були спрямовані не на розвиток композиційної техніки в високоінтелектуальному напрямі, а на пошуки способів взаємодії з масовими жанрами та створення мистецтва для масового охоплення. Ці етюди значно розширюють звичні жанрові та стильові рамки та підіймають етюд на висоту технічної, композиційної та художньої досконалості. Це своєрідний виклик всім академічним виконавцям розширювати свої можливості, свої вміння, пізнавати нову мову та нову культури. Це спроба об'єднати абсолютно далекі стилі і створити новий напрямок розвитку етюдного жанру для наступних поколінь.

РОЗДІЛ 2

“ВІСІМ КОНЦЕРТНИХ ЕТЮДІВ” МИКОЛИ КАПУСТІНА

2.1 Творчий шлях Миколи Капустіна

Популярність музики Миколи Капустіна в даний час стрімко зростає, нарівні з цим зростає маса протиріч щодо трактування його музики, її приналежності до певних стилів і жанрів. На цьому етапі, творчість Миколи Капустіна мало вивчено і мало освідчено в наукових роботах російських авторів. На противагу цьому, можна помітити величезний інтерес до вивчення композиторського стилю і творчого доробку Миколи Капустіна за кордоном.

Чудові роботи: *«Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40: Reflections on Analysis, Practice, and Performance» by Akane Megumi Okamoto* і *«The synthesis of jazz and classical styles in three piano works of Nikolay Kapustin» by Tatiana Abramova* роблять величезний внесок у вивчення і аналіз композиторського стилю М. Капустіна. Крім цих двох наукових досліджень можна навести приклади інших, не менш цінних наукових робіт, які розкривають різні аспекти творчості М. Капустіною: *«Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: Eight Concert Etudes, OP. 40, and Five Etudes in Different Intervals, OP. 68» by Ruby Wang*; *«Nikolai Kapustin's Solo Piano Works 2007–2013» by Qingqing Ye*; *«Stylistic Influences, Developments, and Pedagogical Considerations of Nikolai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op. 40 »by Yushi Lin*; *«Classical and Jazz influences in Nikolai Kapustin's twenty–four preludes op.53» By Randall J. Creighton*. Серед вітчизняних досліджень можна відзначити роботу Олени Глової «Фортепіанна творчість Миколи Капустіна: жанрово–стильової контекст».

Фортепіанна музика М. Капустіна являє собою синтез академічних традицій та джазу. У ряді статей, критики коментували композиторський стиль

М. Капустіна як якусь суміш елементів академічної музики, яка накладена на джазові ритми та гармонії. Проте дане явище не позбавляє повноцінності даних стильових напрямів, а навпаки підкреслює їх багатство, розширює межі і народжує новий мультистильовий напрям мистецтва.

Микола Гиршевич Капустін (1937 – 2020) народився в Горлівці 22 листопада 1937р. Батьки М. Капустіна, хоча й не мали музичної освіти, але вирішили віддати своїх дітей навчатись музиці. Перші заняття маленького музиканта відбувались під наглядом вчителя його сестри, скрипаля Петра Винниченко, саме він перший виявив здібності хлопчика до музики й, зокрема, до фортепіанної гри та посприяв їх подальшому розвитку [66, с.11(20)]. Цілеспрямовані заняття музикою майбутнього композитора почалися з семи років і вже в тринадцятирічному віці дали свої перші плоди у вигляді написаної сонати для фортепіано. Це були перші спроби творчості, які поклали початок композиторської діяльності М. Капустіна. У 1951 р. юний композитор залишає свою батьківщину і переїжджає до Москви, де починає професійно займатися музикою. Вступаючи до Мерзляківського училища, він стає учнем Авреліана Руббаха, який свого часу навчався у Ф. Блюменфельда.

Під час навчання у юнака починає пробуджуватись інтерес до джазу. В коледжі М. Капустин здружився з Андрієм Михалковим-Кончаловським – сином відомого поета, письменника та драматурга. Будучи запрошеним до дому Кончаловських, композитор не лише знаходить благодотворне середовище для життя та творчого зростання, але й також вперше розкриває для себе джаз. М. Капустин згадував: «Я жив в їхньому домі декілька років, як прийомний син. Так ми вперше зацікавились джазовою музикою, слухаючи по ночам радіостанцію «Голос Америки» [69, с.13,14(21,22)].

Першими джазовими музикантами, які вразили юнака, були Глен Міллер,

Луї Армстронг, Елла Фіцджеральд, Бенні Гудман і Стен Кентон. Він був полонений джазом, його новоспечену ідею синтезу академічних традицій та стилів джазу було запалено. За його словами, «найперший раз, коли я почув це, і як тільки я почав грати джаз, я зрозумів, що це було щось для мене. Я зрозумів, що я повинен був об'єднати два стилі музики» [69, 14(22)]. Авреліан Руббах розглядав джаз як цікаву мову і всіляко підтримував й закликав свого учня культивувати його нове захоплення. Саме А. Руббаха М. Капустін називає своїм першим педагогом по фортепіано, що зробив величезний вплив на його виконавський стиль [66, с.13(22)]. Більш глибоке вивчення джазу почалося з розшифровки джазових імпровізацій провідних джазових піаністів, які звучали по радіо.

У вісімнадцятирічному віці М. Капустін починає своє навчання в Московській консерваторії по класу фортепіано у О. Гольденвейзера. Музична освіта в Московській консерваторії була зосереджена на «академічній» літературі й розвитку віртуозних прийомів. Під час навчання в консерваторії у юного музиканта поступово зростало прагнення опанувати джаз. Зі зростаючим усвідомленням значущості джазу, у М. Капустіна почав проявлятися великий інтерес до творчості, що в кінцевому рахунку обігнало його амбіції як виконавця. В результаті, одного разу юнак, який мріяв стати академічним піаністом-віртуозом, виявив, що дуже захоплен джазом та відчуває себе більш зручно створюючи музику, аніж виконуючи її на публіку [68, с. 2(15)].

За роки навчання в консерваторії відбулася цікава і важлива подія в житті молодого музиканта, а саме зустріч з видатним російським джазовим піаністом О. Цфасманом, після чого О. Цфасман стає наставником для М. Капустіна, істотно впливає на його композиційний та технічний стилі. О. Цфасман поділився з М. Капустіном своїми спостереженнями за інтересами публіки,

підкресливши, що саме його елегантний, безтурботний стиль і досконала пальцева техніка дозволила йому завоювати любов глядачів. Цікаву схожість доль можна простежити у цих двох музикантів – О. Цфасмана та М. Капустіна. Обидва композитори починали навчання як академічні піаністи, а потім почали грати в джаз-оркестрі [71, с. 9(22)].

Після закінчення Московської консерваторії у 1961 році джаз стає важливою частиною життя М. Капустіна, він приєднується до *Big Banda* Олега Лундстрема, одного з найстаріших збережених джазових оркестрів в світі. Він гастролював з оркестром Радянським Союзом та за кордоном одинадцять років, за цей час він створив свою композиторську кар'єру [59, с. 1(13)].

Музика М. Капустіна демонструє різноманітне поєднання стилів джазових музикантів, таких як Оскар Пітерсон (1925–2007), Арт Татум (1925–1956), Еррол Гарнер (1926–1991), Дюк Еллінгтон (1899–1974) та багато інших. Оскар Пітерсон – канадський піаніст, один з найвидатніших піаністів в історії джазу, викликав у М. Капустіна найбільше натхнення і захоплення. Як зауважував композитор: «Він – номер один для мене» [71, с. 13(26)].

Другою, впливовою на творчий образ М. Капустіна фігурою, був Арт Татум. Стилi цих двох музикантів – Арт Татума та Оскара Пітерсона, єднає постійний рух з віртуозними пасажами та ритмічною насиченістю. Ця тенденція вплинула і на Капустіна. Композитор використовує «бездиханний» рух в безлічі своїх композицій [там само].

2.2 Жанрово – стильовий та композиційний аналіз циклу концертних етюдів

Цикл «Вісім концертних етюдів» був написаний у 1984 році. Дуже складно даний цикл назвати традиційним циклом етюдом. Напевно, єдиною рисою

етюдного жанру є наявність колосальних технічних труднощів, справляючись з якими виконавець досягає новий рівень вдосконалення своєї виконавської майстерності. Це ще раз демонструє наскільки далеко еволюціонував жанр етюду менше ніж за два століття.

Етюди М. Капустіна – це феномен етюдного жанру, вони поєднують в собі вишукану колористичність поряд з «грізним» фактурним викладом, чутливу тонкість з гостро ріжучими ритмічними фігурами. Головною особливістю кожного етюду є його концертна спрямованість, що передбачає в повній мірі розкриття задуму музиканта для слухачів – це порив почуттів, вируюча енергія, багата художня фантазія. Перед виконавцем стоїть величезне завдання не тільки охопити авторський текст, але ще і передати ту міцну волю, яку заклав у кожен етюд композитор. У цій роботі М. Капустін широко застосовує різні стилі джазової музики, які майстерно синтезовані з академічними традиціями, тим самим композитор розширює інтерес виконавців до даної музиці. Вона знайде відгук у серцях як академічних піаністів, так і у джазових.

«Вісім концертних етюдів» демонструють складну структуру і фактурний виклад. Поліфонічність, багатоплановість, широке фактурне охоплення поєднуються з джазовою ритмікою та емоційною подачею. Позитивною стороною етюдів є максимальну зручність у виконанні викладеного музичного матеріалу. Це свідчить про досконале володіння композитором інструментом і його умінні знайти найбільш вдалий фактурний виклад матеріалу, не втрачаючи, при цьому художньої цінності музичного матеріалу. Етюди Капустіна виділяються прекрасною мелодійною та гармонійною мовою, а також яскраво вираженою образністю кожного твору. Ці якості сприяли популяризації цієї музики в концертному середовищі.

Етюд № 1 – «Прелюдія». Аналіз першого етюду потрібно розпочати з його

програмності. Автор закладає в назву етюд певне смислове навантаження. Якщо назва інших етюдах наштовхує на чуттєві або споглядальні образами, то в першому етюдi назва говорить про жанр, який виконує певну роль у формуванні всього циклу.

Прелюдія – від лат. Prae – перед і ludus – гра – невеликий музичний твір, що не має суворої форми, але зберігає смислову завершеність. Прелюдія передуює більш довгому та складному за змістом твору.

В даному випадку можна трактувати назву першого етюдy як початок, вступ до усього циклу. Основне завдання першого етюдy – захопити увагу слухачів, заворожити, закохати в себе, підняти їх на певний емоційний рівень й тим самим підготувати до подальших етюдів циклу.

Найбільша важкість виконання першого етюдy, як частини циклу, полягає в тому, що у виконавця немає можливості емоційно й фізично прийти в тонус в момент гри. Цей процес відбувається за лічені секунди з моменту виходу на сцену та до початку гри, і з перших же нот виконавець повинен демонструвати свою волю, емоційний підйом, бурхливу енергію та виконавську сміливість. Ця трудність може стати перешкодою в повноцінному виконанні етюдy для людей, схильних до значного сценічного хвилювання.

В основі композиції першого етюдy дві контрастуючі між собою теми. Перша тема – дуже енергійна, вольова, вона зачаровує слухачів екзотичними ритмами самби, барвистими гармоніями, безмірною силою та сміливістю (див. нотний приклад №1 в Додатках).

При першому знайомстві з твором звертається увагу на відсутність ключових знаків, що вказує на тональність *C-dur*. Але що відбувається вже з самого початку? Перші чотири такту побудовані на гармонії сі-бемоль мажорного септакорду, далі представлено ряд тональностей, зовсім віддалених

від основної – *A-dur*, *F-dur*, *Es-dur*. Слідуючи з цього, можна припустити, що композитор обирає *C-dur*, як найбільш зручну тональність для запису різних гармонійних оборотів.

У будь-якому іншому джазовому творі одна з головних та важливих ролей відводиться басовій лінії. Вона дає гармонійну основу, об'єднує твір, допомагаючи розвитку музики по горизонталі. Увага виконавця повинна бути звернена на чітку ритмічну організацію басової лінії та сувору метричну пульсацію. У ритмічній монотонності потрібно дуже чуйно ставитися до гармонійних змін, сприймаючи їх у тісному взаємозв'язку з попередніми та наступними гармоніями, створюючи єдність в русі до наміченої мети. Це дозволить виконавцю утримувати себе в часі, правильно розвивати мелодійні лінії, справлятися з труднощами, пов'язаними з масивністю фактури.

Побічний епізод побудований на приглушеній, вируючій мелодії, з чітко відчутної ритмічної пульсацією. Переходи в різні тональності дають уяву про багатство гармонійної палітри композиторського письма (див. нотний приклад №2 в Додатках).

Друга тема – дуже скритна та таємнича. Вона побудована за принципом контрасту до першої теми, це можна спостерігати у багатьох відношеннях. Перша характерна особливість – темброве забарвлення. У викладі першої теми переважають середній та верхній регістри, що надають музиці відкрите, дзвінке, дзвонове звучання. Друга тема в більшості своїй охоплює середній та низький регістри, це робить її загадковою та непередбачуваною. Наступним кроком у створенні контрастних образів служить динамічне оформлення. Якщо перша тема цілком викладена на *forte*, то друга розвивається виключно в градаціях *piano*.

У другій темі композитор звертається до улюбленого джазовому прийому

виконання, а саме до акцентів, якими підкреслюються деякі співзвуччя або акорди. Акцентування створює враження миттєвих проблесків на тлі прихованої мелодії. Слід зазначити, що виконання акцентів джазовими піаністами різоче відрізняється від академістів. Тому, виконавцю в роботі над етюдом необхідно більше стикатися з джазовою музикою. Це дозволить йому відчувати той імпульс, який йде від джазових виконавців під час виконання акцентів та перейняти даний прийом гри. Основними завданнями виконавця в цій темі є передача суворого ритмічного биття та вибудовування безперервної мелодійної лінії, незважаючи на фактурне виклад (див. нотний приклад №11 в Додатках). Дана тема має послідовний розвиток, вона викладається в різних тональностях, частково видозмінюючи свою структуру.

В середньому розділі композитор прагне передати те, що є невід'ємною частиною кожного джазового твору, в чому суть джазового мистецтва і те, що є каменем спотикання у виконанні джазу класичними музикантами. Цей розділ вміщує записану імпровізацію, яка вражає своїм поривом та відчуттям безмежної свободи. Це відчуття складається з легкого переміщення по регістрах, безперервного стрімкого розвитку мелодії, швидкої зміни гармоній, що занурює слухача в океан фарб, та відсутності зорової метричності, незважаючи на її безумовну присутність.

Кульмінацією твору є «вибуховий» пасаж. Починаючи з тихого звучання, виконавець проходить через усі регістри клавіатури та досягає піку в кінцевій точці (див. нотний приклад №11 в Додатках).

Перший етюд представляє чітку тричастину структури, кордони тим в більшості розділені паузами, характерність кожної теми не дозволяє її сплутати з іншою.

Розглядаючи етюд з точки зору виконавських труднощів, слід виділити:

- 1) акордову та октавну техніку. Від виконавця вимагається енергійне, чіпке та повнозвучне взяття акордів, звертаючи особливу увагу на провідний мелодичний голос, закладений в вершині акорду;
- 2) швидкість переміщення рук по клавіатурі;
- 3) широке розташування нижнього голосу. Ця трудність безпосередньо пов'язана зі швидкістю переміщення рук;
- 4) координацію рук з акцентами на слабких долях;
- 5) синкоповані ритми в різних варіаціях;
- 6) виконавську витримку;

Етюд №2 – «Мрія» Зовсім іншого характеру другий етюд. У ньому відсутні зухвало гучні акорди, він сповнений інтимної краси та ніжності. Фактурний виклад етюду навіює думки про етюди Ф. Шопена, Ф. Ліста та О. Скребіна. Сама назва «Мрія» добре описує характер етюду, повний барвистості та загадковості. Етюд уносить слухача в світ солодких фантазій.

Етюд написаний в тричастиній формі, жвава джазова середина глибоко контрастує крайнім розділам. Головна особливість цих розділів – це мелодія, добре завуальована композитором в мерехтливому русі шістнадцятих нот. Виклад верхнього голосу імітує внутрішній трепет, солодке хвилювання, змушує відчувати ейфорію мрій.

Досягнення виконавської свободи є першочерговою метою в роботі над крайніми розділами. Інтервали, що чергуються між собою, повинні звучати легко та рівно, верхній голос першого інтервалу – мелодійний. Виконавець повинен вміти вибудувати єдину живу мелодійну лінію з початку до кінця розділу. І в цьому випадку перед виконавцем стоїть ще одне завдання – балансування різних фактурних планів, викладених композитором в одному голосі (див. нотний приклад №5 в Додатках).

Другим значним елементом в створенні художнього образу служить лінія нижнього голосу. Широке охоплення регістрів, багатство фарб, суворі ритмічна організація – всім цим композитор наділяє нижній голос. У роботі над ним виконавець також стикається з багатоплановістю фактури. Виконавець повинен знайти не тільки потрібний баланс, але й досягти тембрової різноманітності. Рух, який утворюється лінією баса, служить міцним фундаментом для розвитку мелодії, викладеної верхнім голосом. Глибина звучання огортає трепетну мелодію, в єдності та гармонії (див. нотний приклад №6 в Додатках).

Середня частина вривається раптово та рішуче. Вона миттєво перемикає слухача на новий звуковий образ. Якщо крайні розділи асоціативно пов'язані з епохою романтизму, імпресіонізму та можуть бути близькі розумінню академічним піаністам, то в середньому розділі представлено джаз, з його сміливістю та імпровізаційністю. Композитор робить позначку щодо часового співвідношення частин твору. Так, шістнадцяті крайні розділи прирівнюються восьмим середнього розділу. Частина написана в тридольному розмірі, що нагадує джаз-вальс. Музика середини дуже енергійна, рух завжди спрямовано уперед, завдяки безперервному потоку восьмих, який іноді носить тематичний характер, а іноді характер підголоску. У цьому розділі частково представлені тематичні елементи крайніх розділів, які в даному випадку сприймаються зовсім під іншим кутом. Ця частина поєднує в собі енергію та лірику, бурю та ніжність. Вона відображає багатолікість людських почуттів і емоцій (див. нотний приклад №7 в Додатках).

Ритмічна організація нижнього голосу створює оманливе відчуття нестабільності: всілякі синкопи, розриви ритмічного малюнку паузами, затримання на слабких частках та інші елементи джазової ритміки. Крім цього в етюді присутні акценти на слабких частках, міжтактові синкопи, складні

гармонічні звороти, що також є характерними рисами джазового музикування.

Варто також звернути увагу на фактурне оформлення середнього розділу. Перше враження від побаченої партитури викликає якийсь хаос в голові, але заглиблюючись та аналізуючи нотний текст викреслюється чітка багатоплановість, де мелодійний голос завжди виділяється серед інших пластів фактури. Цікавою особливістю цієї частини є те, як мелодійний голос «гуляє» по різних фактурних планах. Якщо в крайніх розділах спостерігається паралельний рух мелодійних ліній, то в даному випадку представлено одну мелодійну лінію, яка ниттю проходить через усі плани. Джазовий епізод є своєрідною кульмінацією твору, його динамічне та емоційне навантаження тримає слухача в постійній напрузі. Після нього знову настає умиротворення, де слухачі знов занурюються в барвистий світ мрій.

Цей етюд виділяється серед інших саме рівноправністю та єдністю «класики» та джазу. Якщо в інших етюдах зображене переплетення цих двох мов від початку до кінця, то в цьому композитор відокремлює ці два стилі один від одного, демонструючи їх в своїй красі та досконалості.

Основні виконавські труднощі:

- 1) досягнення легкості і свободи у виконанні фактури верхніх голосів;
- 2) балансування різних фактурних планів;
- 3) відчуття суворої метричної пульсації і підпорядкування їй ритмічних фігур;
- 4) координація рухів в середній частині етюду;
- 5) мелодійне мислення і наскрізний розвиток розділів;
- 6) зміна настрою і підходу до звуковидобування в різних розділах етюдів;

Етюд №3 – «Токатіна» Токатіна – маленька токато, бере свій початок від

італійського слова *toccata* – чіпати, торкатися. У виконанні токатіни від музиканта вимагається не тільки швидкість рухів, але й координація рук в поєднанні зі спритністю пальців.

«Токатіна» зі сміливими та інтенсивними ритмами гостро передає драматичний характер музики. Поєднання джазу та джаз-рок-елементів з традиційною формою створює провокаційний і захоплюючий стиль. Консервативним академічним музикантам стиль фактурного викладу може здаватися занадто зухвалим та чужорідним. Але вже ХХІ століття і тому прийшов час поняттю «академічний» піаніст трансформуватися в «універсального» піаніста. Цей етюд дає шанс таким виконавцям розширити рамки традиційних прийомів виконання та торкнутися нового стилю, музичного мислення, знайти нові навички та безцінний виконавський досвід.

Тема вступу побудована на латинських ритмах, в цьому її схожість з першим етюдом. Безперервний рух шістнадцятих, який забезпечує досконалу пульсацію, тримає слухача в напрузі від початку і до кінця твору. Незважаючи на те, що композитор залишається прихильником своїх академічних поглядів, залишаючи чітку класичну структуру, інтерпретатору потрібно завдати великих зусиль для визначення меж тематичного матеріалу. Дві теми, що проходять через увесь твір, непомітно переплітаються між собою, їх емоційний посыл підпорядкований єдиному музичному образу.

Вступу першої теми передують два токатних такту, які служать своєрідним «містком», який пов'язує її з темою вступу (див. нотний приклад №8 в Додатках). Варто звернути увагу, що такі ж «містки» на кордонах тем в різних варіаціях спостерігаються і далі в творі. У різних місцях вони виконують різні функції – модуляції, зміни регістрів, фактури, скидання напруги.

Перша тема виникає у верхньому голосі, на тлі ритмічного, токатного руху

шістнадцятих. З першого погляду це набір нот в хаотичному ритмі, але складаючи ноти в довгу лінію викреслюється явно виражена мелодія. Саме токатне заповнення пауз дозволяє об'єднати мелодію в єдине ціле. Дуже вузьке регістрове охоплення дозволяє сфокусувати усю увагу виконавця на певному октавному діапазоні. З одного боку, це полегшує завдання виконавця через відсутність технічних труднощів, що виникають у разі широко викладеної фактури, але з іншого боку, незважаючи на вузький діапазон, перед виконавцем стоїть завдання збалансувати та темброве розвести голосу настільки, щоб було чітко чути три фактурних пласта (див. нотний приклад №9 в Додатках).

Вступ другої теми вносить в композицію відтінок співучості, більшої музикальності. Композитор розводить плани фактури на більшу відстань один від одного, охоплюючи крайні регістри інструменту. Мелодійна лінія, на відміну від попередньої теми, має незбираний виклад. Саме це надає більшого мелодизму мелодії. Акордова фактура, з верхнім мелодійним голосом, повнозвучно та багато передає звучання мелодії, огортаючи її розмаїттям та барвистістю гармоній (див. нотний приклад №10 в Додатках). Мелодійна лінія стає більш протяжною на відміну від першої теми.

У другій темі нижній голос викладено у вигляді двох фактурних елементів – токатний рух шістнадцятих та лінія басу. Якщо функція першого – тримати мелодію в строгих пульсуючих рамках, то завдання басового голосу модулювати мелодію в різні тональності.

В подальшому відбувається імпровізаційний розвиток основних тем. Композитор приділяє більшу увагу грі гармоній, з'являються різноманітні мелодійні фігурації, які також підносять значущість колористичної сторони, простежується чергування мрійливих фрагментів з яскравими ритмічними спалахами.

Композитор на протязі усього твору не дозволяє виконавцю перевести подих, з кожною секундою енергія наростає з більшою силою, безперешкодно прямуючи до головної кульмінації твору, яка як і в першому етюді припадає на останні такти.

Основні виконавські труднощі:

- 1) ритмічна стійкість і суворі пульсація на протязі всього твору;
- 2) віртуозність у виконанні токатних елементів;
- 3) зібраність рухового апарату і координація рухів;
- 4) виконання акордової фактури з провідним верхнім голосом;
- 5) вибудовування басової лінії;
- 6) балансування різних фактурних планів;
- 7) повноцінний охоплення фактури в необхідній динамічній градації.

Етюд №4 – «Спогад» Четвертий етюд резонує своїм характером з другим етюдом. В етюді переважає медитативний характер та імпровізаційний підйом. М. Капустін втілює музичний образ твору за допомогою барвистих тональностей, далеких модуляцій та джазових гармоній. Етюд поєднує в собі три різні стилі: імпресіонізм, романтизм та джаз. Ці стилі помітні за гармонійною мовою, технічними особливостями та оригінальністю звучання. Незважаючи на повітряне та легке звучання фактури етюд технічно вимогливий. Композитор умовно поділяє етюд на три частини, вступ нової частини символізує про модуляцію в нову тональність.

Аналізуючи фактурну сторону етюду, помічаємо взаємодію двох протилежних фактурних елементів. У першій частині етюду віртуозній насиченості верхнього голосу протиставляє прозорість та простота нижнього. Разом вони утворюють єдиний гармонійний музичний образ. Пасажі з 32-х нот

повітряно накладаються на фундаментальний бас, розкриваючи красу закладеної композитором гармонії та збагачуючи звучання дрібними переливами. Колористичний ефект виконання переважає над технічним. У другій частині фактурні плани змінюються, а в третій спостерігається переміщення мелодійних ліній по голосам, з появою нових підголосків.

Протягом усього твору (за винятком 23–24 тактів), присутній перемінний розмір $3/4$ та $4/4$, це додає руху відчуття свободи. Темпова відмітка на початку твору, говорить про композиторське побажання та баченні оптимально відповідного темпу для втілення задуманого образу. Це допомагає виконавцям уникнути типової помилки виконання дрібних тривалостей максимально швидко, демонструючи свою технічну досконалість. У цьому етюді техніка є не самоціллю, а інструментом для досягнення художнього образу (див. нотний приклад №11 в Додатках).

Зміна частин пов'язана також із характером самого явища спогадів. Якщо в першій частині чуємо спокійні, безтурботні спогади, то в другій музика набирає емоційну силу та динамічну вагу, що призводить до невеликої, але драматично напруженої кульмінації. Третій розділ знову повертає в звичний характер спогаду, об'єднуючи теми попередніх частин, вона є своєрідною художньою кульмінацією твору.

Етюд виділяється серед циклу саме своєю імпресіоністичною спрямованістю, яка виходить на перший план. Ця стильова відмінність дуже помітна, проводячи паралель з іншими творами циклу. У четвертому етюді немає різко виражених джазових ритмів або строгих класичних структур, тут відображення неосяжної фантазії в матеріалістичній формі.

Основні завдання виконавця:

- 1) досягненні рівного в звуковому і ритмічному плані звучання;

- 2) природне і безшовне чергування ритмічних фігур;
- 3) вільне переміщення рук по клавіатурі;
- 4) легкість, але повнозвучність виконуваної фактури;
- 5) втілення художнього образу і розкриття багатства гармонійної

мови.

Етюд №5 – «Жарт». Перше, на що звертається увага, це приємна назва «Жарт», що поневолі навіює спогади про «Жарт» І.С Баха та його легкий задерикуватий характер. Але «Жарт» М. Капустіна зовсім інший. Цей етюд відображає гумор та сарказм – ексцентричні акценти, постійно мінливі тривалості і повторюваний дванадцяти-тактовий блюз – все це створює характер твору і викликає асоціацію з музикою С. Прокоф'єва. У цьому етюді М. Капустін майстерно поєднує два стилі: джаз в формі блюзу та бугі-вугі.

П'ятий етюд вимагає від виконавця колосальної фізичної та емоційної віддачі. Його основна складність полягає в тому, щоб «протриматися» до кінця твору. З першого такту *fortissimo* і цей динамічне напруження тримається від початку і до кінця твору. Наступною трудностю виступає непохитне вітчуття пульсу, що проявляється в рівномірному русі нижнього голосу. Саме в цьому голосі відображений стиль бугі-вугі. Основною складовою є восьминотний малюнок, який повторюється протягом 12-тактового блюзового квадрата (див. нотний приклад №12 в Додатках). Тут виконавець стикається зі штриховими труднощами. Наявність швидкого темпу спокушує виконавця грати його на *legato*. Ну якщо провести паралель з виконанням джаз-бенду, штрих виконання повинен бути наближений до піцикато контрабаса, тобто добре артикульоване звучання на *non legato* з щипковим взяттям клавіші та невеликими акцентами на сильних долях.

Якщо у всіх попередніх етюдах можливо визначити основний тематизм і

чітко простежується мелодія, то в п'ятому етюді М. Капустін виділяє провідну роль ритмічної сторони. Саме різноманітне чергування ритмів з усілякими артикуляційними ефектами становить тематичну основу твору.

Твір має наскрізний розвиток – автор не поділяє твір на розділи, як в попередніх етюдах, об'єднуючий восьминотний малюнок баса пронизує твір від початку до кінця. Разом з тим, композитор не порушує канонів джазової музики та включає в етюд імпровізаційний епізод, заснований на ритмі свінгу.

Основні виконавські труднощі:

- 1) сувора ритміка в нижньому голосі;
- 2) відсутність легатної гри у виконанні фактури твору;
- 3) виконання ламаних ритмічних фігур і швидке переключення при їх зміні;
- 4) чітке виконання поліритмічних малюнків;
- 5) швидкість в переміщенні по клавіатурі;
- 6) технічно довершене виконання фактури;
- 7) дотримання всіх композиторських ремарок;
- 8) уміння витримати енергетичний тонус від початку до кінця;
- 9) динамічна витримка.

Етюд № 6 – «Пастораль». Будучи одним з найпростіших за структурою етюдів, «Пастораль» справляє враження «невигадливої пісеньки». Назва «пастораль» пробуджує в нас уяву мальовничих картин природи, образів пастухів, пасторальність відображена в помірному темпі, переважанні консонуючих гармоній та простоті музичного тематизму.

В даному етюді чітко виражено класичну квадратну будову, що дуже характерно для пісенного тематизму. Новий епізод завжди починається з миттєвої зміни фактури, динаміки, ритму та гармонії.

Перший тематичний матеріал зображено у верхньому голосі. Він складається всього з семи нот, частина яких повторюють одна одну. Середній регістр та простота виконання складає образ пастушої мелодії (див. нотний приклад №13 в Додатках). Рівномірний, одноманітний рух в середньому голосі, занурює в стан спокою й умиротворення. *B–dur* своєю простотою та прозорістю змушує слухача розслабитися та насолоджуватися навколишньою красою. Нижній голос додає музиці веселості та безтурботності. Для досягнення цього ефекту виконавець повинен домогтися вільного переміщення по клавіатурі, легкого, але чіпкого дотику до клавіатури, з невеликим акцентом на основний тоновий звук при зміні гармоній.

Протягом усього твору мелодія постійно знаходиться на верхньому фактурному плані. Якщо в інших етюдах спостерігається паралельний рух декількох мелодійних ліній, які доповнюють одна одну, але при цьому самостійно розвиваються, то в даному етюді представлено одну чільну мелодійну лінію, решта голосів виконують супроводжуючу роль.

Другий епізод розширює звуковий та динамічний діапазон, вільно переміщує увагу слухача по різних регістрах та тональностях. У цьому епізоді зображено вже знайому тему з першого розділу, але яка завдяки зміні фактури приймає зовсім інший вигляд. У другій половині з'являються більш різкі ритмічні фігури: синкопи, затримання на слабких частках, що прагне вивести слухача з гармонійного стану; відбувається наростання напруги завдяки ускладненню гармоній. Виконавець у цьому фрагменті твору стикається з технічними та організаційними труднощами. При взаємодії голосів виникає поліметрію, утримати відчуття чотирьох долей стає вкрай важко (див. нотний приклад №14 в Додатках).

Третя тема представляє два образи: перший – досить протяжний

викладений в середньому регістрі, другий на противагу йому рухливий та безтурботний, його жвавість відчувається за рахунок стрімкого потоку шістнадцятих в середньому голосі (див. нотний приклад №15 в Додатках). Труднощі в виконанні представляє ритмічна взаємодія двох нижніх голосів – якщо середній голос дає сувору пульсацію, то в нижньому присутня лише одна опорна точка – перша доля. На відміну від перших двох тем, третя проводиться одноразово.

Кульмінація твору припадає на імпровізаційний розділ етюд. Відбувається зміна фактури, вона набуває більш плавні, вокальні риси. Верхній голос художньо відображає сонячні відблиски та передає трелі сопілки. Сам момент кульмінації вражає широкими просторами, поривами вітру та сміливістю людського початку, що спостерігається у фактурному викладі та гармоніях (див. нотний приклад №16 в Додатках).

«Пастораль» відрізняється від інших етюдів циклу своєю простодушною, нескінченно-близькою кожному музикою, де ліризм переважає над драматизмом.

Основні виконавчі завдання

1. Спритність та балансування у виконанні різних фактурних планів;
2. Відчуття єдиного пульсу протягом усього твору;
3. Досягненні технічної точності у виконанні фактури;
4. Створення характерного образу пасторальності;
5. Чуйність до зміни регістрів та вибір відповідного туше.

Етюд № 7 – «Інтермецо». В раніше досліджуваних етюдах, представлено складну суміш класичного та джазового початків. «Інтермецо» залишає враження повноцінного джазового стилю, адже відображає бродвейський музичний театр 50-60х. Мелодійне багатство, ясність та прямота емоцій ефектно втілені в інтермецо. Двома характерними джазовими рисами, основоположними

у цьому етюді, є рівномірний рух у нижньому голосі та свінговий ритм у верхньому – мелодійному голосі.

Етюд написаний у тричастиній формі, з широко розвиненою серединою та скороченою, видозміненою репризою. Перша частина за характером досить спокійна, ну цей спокій не відбивається на темпі та русі. Спокій проявляється в фактурі, позбавленої віртуозних труднощів, в більшості консонуючих гармоній та свінговій ритміці, яку композитор фіксує у нотному тексті шляхом пауз у триолях.

Тема вступу займає п'ять тактів, вона дивує своєю простотою та налаштовує слухача на легкий свінг – розслабляючу музику, яка дарує відпочинок та насолоду красою. Вже з перших тактів з'являються ритмічні синкопи та свінговий ритм, акценти на слабких частках, що надають усвідомлення «так, це джаз». Цікавою особливістю є те, що кожен тематичний матеріал композитор проводить два рази, з частковою зміною в повторному проведенні. Композитор обмежує проведення тематичного матеріалу вісьмома тактами, принцип квадратності простежується протягом усього твору. У гармонійному плані помічається чергування простих гармоній з більш «вишуканими».

Основна тема непомітно влітається в тему вступу, мелодія виконується в свінговій манері, чергуючи свінг з синкопами. Цікаво, що рух мелодії часто рухається по акордовим звукам, цим композитор підкреслює вагомість гармоній в джазовій музиці. Басова лінія досить різноманітна в ритмічному плані: рівномірним рух чвертей, свінгові ритмічні фігури, різноманітні синкопи, як внутрітактові, так і поміжтактові. Таке ж розмаїття присутнє і в колористичному оформленні – у першій частині спостерігається багатство фарб, які швидко змінюють одна одну.

Середня частина представляє віртуозний, варіаційний розвиток теми першої частини. Ця частина вимагає від виконавця невимушеної гри, що саме по собі є важким завданням. Технічно важка фактура повинна звучати дуже легко, природньо, без помітних труднощів й при цьому створювати образ яскравого, блискучого виклику. Цьому також сприяють різні акценти на слабких частках, якими рясніє середина (див. нотний приклад №17 в Додатках). Основний рух здійснюється шістнадцятими нотами. Композитор, будучи піаністом, передбачив місця відпочинку для виконавці: вони пов'язані зі зміною тривалостей на довгіші, зі зміною фактури на більш прозору або з короткими паузами, які дозволяють виконавцю скинути напругу. У цій частині дуже вагома роль нижнього басового голосу, рівномірний рух є метричною опорою для верхнього голосу. Разом з цим басовому голосу відведена гармонійну функцію.

«Інтермецо» є перехідним етюдом між «Пастораллю» та «Фіналом». У першій частині чуються спокійні пасторальні настрої, поступово вони набирають емоційну силу і до кінця етюду слухач вже знаходиться зовсім в іншому стані, його емоції напружені та готові до слухання фінального етюдного циклу.

Основні виконавські труднощі

1. Оволодіння свінговою манерою гри;
2. Швидкість переміщення по клавіатурі;
3. Уміння передчувати гармонію та в момент виконання підібрати необхідне туше для передачі необхідної фарби;
4. Повнозвучне охоплення акордової фактури;
5. Швидкість в перемиканні на різні ритмічні фігури;
6. Віртуозне виконання інтервальної техніки;
7. Дотримання всіх штрихових ремарок;

8. Досягнення виконавської волі, при значних технічних труднощів.

Етюд № 8 – «Фінал». Назва восьмого етюд «Фінал» (за аналогією з етюд № 1, який називається «Прелюдія»), наводить на думку про ту роль, яку відіграє цей етюд у всьому циклі. Останній етюд є найшвидшим серед усього циклу, темпова характеристика, яка вказана автором – *Prestissimo*. Етюд розвивається з колосальною силою, змітаючи все на своєму шляху. Футуристична музика асоціюється зі стилем джаз-оркестру. Етюд має риси тричастиної форми, з видозміненою репризою, середньою частиною виступає виписана імпровізація.

Якщо в попередніх етюдах М. Капустін створював яскраві та масштабні музичні образи звучання, що відтворювались фактурою та динамікою, то в «Фіналі» даний ефект відбувається за рахунок немислимої віртуозності. Цей етюд вимагає від виконавця колосальної технічної підготовки. У чому це виражено?

По-перше, сам процес виконання вимагає максимальної концентрації та фізичної витримки. Етюд побудований на безперервному русі восьмих, виконання яких від початку до кінця повинно знаходитися в одному темпі, без агогічних відхилень – це не дозволяє виконавцю перевести дихання ні на мить. Якщо врахувати, що цьому етюд передували ще сім подібних, перед виконавцем стоїть величезне завдання зібрати всю свою силу волі та зіграти завершальний етюд циклу з таким поривом та натхнення, щоб у слухача залишилися найяскравіші враження і незабутні емоції від прослуханого циклу.

По-друге, цим етюдом композитор прагне передати особливості джазового виконання. Підкреслення слабких долей, множинні акценти, синкопи, переплетення рук, токатні елементи, паузи на сильних долях, складна ритміка – все це, в поєднанні з дуже швидким темпом, є складним та

труднодосяжним для академічного піаніста (приклад №19).

У крайніх частинах композитор використовує тематичний матеріал за принципом розширення музичної думки. В імпровізації на перший план виходить віртуозність та барвистість, аніж тематизм. Кульмінацією етюдів є паралельний висхідний рух, що призводить до яскравого, сміливого акордового завершення всього циклу.

Основні виконавські труднощі:

1. швидкозмінний напрям руху восьмих;
2. артикуляційні нюанси;
3. технічне оволодіння музичним матеріалом;
4. координація рук в ламаних ритмах;
5. швидкість переміщення по клавіатурі;
6. виконавська витримка.

Висновки до Розділу 2

Микола Капустін – російський композитор, українського походження, представник російської культури XX–XXI століття. Особистість М. Капустіна вельми унікальна, вихований як академічний піаніст, без композиторського освіти, він ступає на шлях джазу та робить там колосальні успіхи. Музика М. Капустіна представляє гармонійний синтез двох музичних культур – джазової та академічної. Композиторська діяльність М. Капустіна зосереджена, в основному, на фортепіанній творчості, вона вміщає такі академічні жанри, як соната, варіації, прелюдія і фуга, концерт, етюд, п'єса. У класичну форму композитор майстерно вплітає джазові елементи – ритм, гармонію, штрихи, імпровізаційність. Всі його твори відрізняються яскравістю, віртуозністю, багатством гармонійної мови та тематизму, невичерпної внутрішньою силою та

енергією.

Кожен музичний твір представляє оригінальний витвір, не схожий з чим-небудь ще, в цьому проявляється різноманітність творчих ідей М. Капустіна, його композиторський талант.

Цикл «Вісім концертних етюдів» користується великою популярністю серед виконавців музики М. Капустіна. Кожен етюд циклу – це маленький шедевр, якому важко дати об'єктивну оцінку. Це щось більше ніж етюд, це самостійна художня одиниця, яка несе в собі величезну цінність. Кожен етюд доводить, що розширюючи межі єдиного стилю, народжується нове мистецтво. Це мистецтво нового покоління, коли акумулюються всі найкращі якості різних стилів та об'єднуються в єдине, коли «класик» може сміливо сісти та зіграти також чудово джаз, як і найвидніші джазмени. Це новий досвід, нове розуміння музики, це заповнення тих відсутніх осередків в академічній освіті, які не дають спокою багатьом молодим музикантам.

Етюди мають програмні назви, передають різні емоції, настрої, мальовничі образи. Послідовність етюдів у циклі допомагає створенню цілісної та гармонійно вибудованої композиції. Композитор аргументує свій вибір не тільки контрастністю образів, але й зокрема орієнтацією на слухача. Спостерігається тісний взаємозв'язок етюдів, композитор передбачає настання подальшого етюдів ще до його початку, об'єднуючи таким чином цикл в єдине ціле та дозволяючи слухачеві природним шляхом перейти в новий емоційний стан.

Цикл являє різнохарактерні, різножанрові етюди, в них композитор розглядає безліч технічних та виконавських завдань, одними з яких є наповнене та сміливе виконання багатопланової фактури; сувора ритмічна пульсація; трансцендентна крупна та дрібна техніка; насичена та різноманітна гармонія; ефектні контрасти, фізична та психологічна витримка великого обсягу музичного

матеріалу.

Етюди виховують у виконавця витримку, зосередженість уваги і творче мислення.

РОЗДІЛ 3

«СІМ ВІРТУОЗНИХ ЕТЮДІВ НА ТЕМИ ДЖ. ГЕРШВІНА»

ЕРЛА УАЙЛЬДА

3.1 Ерл Уайльд – ступені розвитку геніальної особистості

Творчість американського піаніста та композитора Ерла Уайльда (1915 – 2010) охоплює виконавську, композиторську, педагогічну сферу, і в кожній сфері Е Уайльд проявив себе як безпосередня та видатна особистість. Любов до музики та видатні здібності проявилися у композитора ще у ранньому дитинстві: одного разу, будучи трирічною дитиною, Е Уайльд почув увертюри В. Белліні з опери «Норма», після чого сів за фортепіано та відтворив почуте з вірною звуковисотністю та ритмом [61, с.7 (18)]. Після цієї події батьки визнали музичний дар дитини та всіляко посприяла його розвитку.

У віці чотирьох років, почалися перші фортепіанні заняття, в цей час Е. Уайльд не тільки відтворював почуту музику, але й також міг імпровізувати на фортепіано. Завдяки абсолютному слуху та імпровізаційним навичкам Е. Уайльда прозвали дитиною-вундеркіндом. У шість років Е. Уайльд був прийнятий в Пітсбургський музичний інститут за програмою для творчо-обдарованих дітей – це була шкільна програма, поєднана з університетом Карнегі-Мелло.

На ранніх етапах шкільного навчання, Е. Уайльд отримав навички гри на багатьох музичних інструментах. Щотижня він грав в шкільному оркестрі на різних музичних інструментах, і таким чином, отримав досвід гри на флейті, тубі, віолончелі та контрабасі [72, с.37 (57)]. У віці 12 років Е. Уайльд стає учнем Зельмара Янсена – американського піаніста та музичного педагога, німецького походження. Вже у шкільні роки Е. Уайльд виявляв інтерес до аранжування, його

аранжування для фортепіано та маленького оркестру досить часто були затребувані на місцевій радіостанції. Як згадує Е. Уайльд, першу роботу він отримав у віці 13 років. Радіостанції необхідний був сучасний, модний репертуар, для здійснення цієї потреби вони звернулися до юного піаніста. У наступні роки, з 1930 по 1935 рр, співпраця з радіостанцією відбувалась на періодичній основі, де музикант виступав в ролі виконавця або акомпаніатора [там само]

У 1934 році за написання своєї пісні композитор виграв грошовий приз Пітсбурзького мистецького товариства. Даної суми було достатньо для поїздки у Нью-Йорк та навчання у видатного голландського піаніста, учня Ф. Бузоні – Егона Петрі [60, с. 4(18)]. Егон Петрі був відомий своїми інтерпретаціями Ф. Ліста та Л. Бетховена. Його стиль виконання характеризували як «повне уникнення сентиментальності, але величезний шарм» [72, с.38 (58)].

На перших уроках, Е. Петрі імітував гру свого учня високо піднімаючи пальці, ну при цьому видаючи мало звуку. Як зауважував Е. Уайльд: «Почути копію мого власного звучання було для мене великим відкриттям. Після першого мого уроку з Е. Петрі моя концепція звучання повністю змінилася» [72, с.39 (59)]. За час навчання у Е. Петрі, Е. Уайльд навчився грати на роялі, тримаючи пальці близько до клавіатури, та виробляти велике звучання при спокійній манері гри.

«Якщо ти робиш занадто багато рухів, це руйнує взаємозв'язок між мозком та кінчиками пальців», «Вуха повинні існувати в кінці пальців» – з педагогічних принципів Е. Уайльда [там само].

У 1940-50х роках Е. Уайльд періодично бере уроки у французького піаніста, студента М. Равеля та І. Падеревського Пола Догера. Протягом композиторського турне до США у 1920 р. П. Догеро подорожував з М. Равелем та ознайомився з його музичними ідеями. Е. Уайльд вважав цих двох піаністів –

П. Догеро та Е. Петрі головним впливом на його манеру виконання та виконавську кар'єру. Е. Уайльд також брав поодинокі уроки у таких піаністів як Олена Барер (учениця Ф. Блуменфельда та дружина відомого російського піаніста Симона Барера), Воля Лінкольн [60, с. 4(18)].

Кар'єрна лінія та процес навчання Е. Уайльда йшли паралельно протягом усього його життя. У 1937 році Е. Уайльд починає працювати у NBC Radio Network, з цього моменту кар'єрна лінія Е. Уайльда починає стрімко розвиватися. У NBC коло діяльності Е. Уайльда досить обширне: він пише аранжування для програм Фреда Алена, дає сольні концерти, іноді виступає з оркестром NBC, виступає в ролі акомпаніатора американського скрипаля Михайла Ельмана. Як вважав Е. Уайльд, року з 1937 до 1944, проведені в NBC завдали найглибший вплив на формування його творчої особистості [72, с.40 (60)]. Завдяки своїй діяльності у NBC, Е. Уайльд мав досвід співпраці з таким видатними диригентами як Вальтер Дамрош, Артуро Тосканіні. А. Тосканіні був досить високої думки про талант Е. Уайльда і в 1942 році обрав його як соліста для виконання «Блакитний рапсодії» Дж. Гершвіна. Е. Уайльд був першим американським піаністом, який з'явився на сцені з А. Тосканіні і його оркестром. Незважаючи на те, що раніше піаніст не виконував інші твори Дж. Гершвіна, завдяки цьому успішному концерту з радіотрансляцією Е. Уайльда стали називати одним з найбільш успішних інтерпретаторів музики Дж. Гершвіна. У наступні роки Е. Уайльд давав концерти, виконуючи «Блакитну рапсодію» та «Концерт фа мажор» Дж. Гершвіна по всій території штатів [60, с. 5(19)].

Робота з Артуро Тосканіні була першим досвідом роботи Е. Уайльда з музикантами такої величини. А. Тосканіні вплинув на Е. Уайльда не тільки особистим характером, але й також своїми музичними ідеями, зокрема концепцією виконання музики Бетховена.

3.2 Фортепіанні транскрипції на теми Дж. Гершвіна

Інтерес Е. Уайльда до транскрипції вперше проявився в дитячому віці: одного разу, будучи дитиною, Е. Уайльд мав можливість грати в циганському оркестрі з угорцями та вивчати їх стиль імпровізації. Пізніше, у віці 14 років, Е. Уайльд отримав запрошення на роботу в ролі джазового піаніста у флоридському нічному клубі, від якої він, однак, відмовився [72, с. 57(77)].

Головним фундаментом у вивченні транскрипції послужило шкільне навчання у Зельмара Янсена. Протягом цього часу З. Янсен знайомив юного музиканта з фортепіанними транскрипціями, надаючи рідкісний репертуар зі своєї особистої бібліотеки, тим самим він дозволяє юному учневі запозичувати його у своїх транскрипціях [61, с. 7(18)]. Як згадує Е. Уайльд: «Особиста бібліотека Янсена містила багато прекрасних фортепіанних транскрипцій симфоній, балетів, камерної музики та оперних фантазій. Моє бажання виконувати і писати твори такого характеру було викликано доступом до цих чудових композицій» [72, с. 55(75)].

Наступним етапом розвитку навичок в області фортепіанної транскрипції послужило навчання у Егона Петрі, який заохочував інтерес Е. Уайльда до фортепіанної транскрипції та імпровізації. У своїх спогадах Е. Уайльд помічав: «Коли я вчився у Петрі, я зробив відкриття, що ми маємо схожі імпровізаційні здібності з геніями фортепіанного мистецтва такими як Ференц Ліст, Л. Бетховен та ін. На одному з моїх уроків ми обговорювали взаємини Ф. Ліста – Р. Вагнера нарівні з безліччю інших висловлювань про імпровізаційний геніум В.А. Моцарта та Л. Бетховена. Е. Петрі, чиє мислення було безмежно, імпровізував для мене фантазії, поєднуючи теми з «Загибелі богів» Р. Вагнера з популярними піснями. Оскільки імпровізація була завжди моєю другою натурою, я в свою чергу виконував для Е. Петрі «Увертюра» з опери «Риєнци, останній

трибун» Р. Вагнера поєднуючи з Мефисто-вальсом ФЛіста» [61, с. 11(22)].

Імпровізація, побудована на джазових ідіомах, послужила міцним фундаментом для майбутніх транскрипцій Е. Уайльда на теми Дж. Гершвіна. Транскрипції на теми Дж. Гершвіна займають величезний пласт його творчої діяльності. Ще з моменту першого знайомства з музикою Дж. Гершвіна під час виконання «Блакитний рапсодії» з оркестром під керуванням А. Тосканіні, Е. Уайльд високо оцінив музичну мову Дж. Гершвіна. Бажанню взяти в основу транскрипцій музику Дж. Гершвіна в першу чергу спонукало настільки нечисленна фортепіанна спадщина Дж. Гершвіна. Крім цього музика Дж. Гершвіна була зручним матеріалом для «легких» транскрипцій, транскрипцій для відпочинку. Мелодії, які легко запам'ятовуються, повинні доставляти публіці задоволення в їх розмаїтті та барвистому оформленні.

Транскрипції Е. Уайльда на теми Дж. Гершвіна включають «Велику фантазію з опери Поргі і Бесс», «Імпровізацію в формі теми і трьох варіацій на пісню *«Someone to Watch Over Me»*, «Сім віртуозних етюдів». Всі ці фортепіанні транскрипції були записані автором у 1989 році в Чехії. Слухаючи ці записи, можна відзначити, що композитор поєднує прагнення до імпровізації Дж. Гершвіна з романтичними та імпресіоністичними традиціями віртуозного письма, блискучими пасажами, поліфонізмом та симфонізмом фактури. Е. Уайльд перетворює вибрані мелодії, доповнюючи їх різноманітними фігураціями, при цьому не порушуючи духу оригінального матеріалу. Ці фортепіанні транскрипції вражають не тільки майстерністю, але й, особливо, їх технічним викликом виконавцю.

Сім віртуозних етюдів на теми Дж. Гершвіна були видані в остаточному варіанті у 1975 році. Ці п'єси захоплюють своєю мальовничістю та в деякому роді кидають виклик повсякденному трактуванню жанру «етюду». У них, безумовно,

присутні серйозні технічні вимоги, але разом з цим вони розкривають нові горизонти для пізнання методів розвитку, трансформації мелодії, збагачення гармонії. Вони являють собою перевтілення усім відомих мелодій в барвисті фортепіанні п'єси – задумливі, натхненні, замріяні, пристрасні й енергійні, що виділяють всю міць нью-йоркського джазового століття

Історія створення циклу етюдів починається з 1955 року – у цьому році композитор створив шість перших етюдів. Етюд № 3 «*The man I love*» спочатку був написаний лише для лівої руки. Через 20 років, у 1975 році Е. Уайльд, знову звертається до своїх раніше написаних етюдів, вносячи корективи в деякі з них та суттєво переробивши Етюд №3 для двох ручного виконання, остаточний варіант якого, можна чути з естради в наш час. Крім цієї роботи Е. Уайльд розширює, раніше створений цикл, новим етюдом – Етюд № 7 «*Fascinatin Rhythm*».

У 1976 році була створена перша запис циклу етюдів у виконання автора на студії звукозапису *Quintessence Records*. В доповнення до етюдів був запис нової фортепіанної транскрипції «Велика фантазія на теми Поргі і Бесс». В цей же час відбувається перша повна публікація етюдів. Майкл Роллан Девіс, будучи музичним продюсером Е. Уайльда, також є основним видавцем творів композитора. Поряд з «Сім'ю віртуозними етюдами» М. Девіс публікує тридцять п'ять інших фортепіанних транскрипцій та оригінальних творів Е. Уайльда.

Сім віртуозних етюдів часто виконувалися на публіки особисто автором, але з кожним роком зростав інтерес до етюдів у молодого покоління. Слід простежити цікаву долю одного з виконавців цього циклу етюдів російсько-американського піаніста Ігоря Ловчінського. І. Ловчінський протягом дванадцяти років був практично сусідом Е. Уайльда (обидва жили в Колумбусі, штат Огайо), але два музиканти про це не знали. Влітку 2006 року І. Ловчінський

мав можливість виступати для великого піаніста. В цей період часу І. Ловчінський навчався в Джульярдська школи та багато етюдів Е. Уайльда юний піаніст вже доносив зі сцени до слухачів. Метою даної зустрічі було обговорення можливості запису циклу етюдів у виконанні Ігоря Ловчінського під керуванням Ерла Уайльда. Сам Ігор називав цю затію «дивно хвилюючою, але лякаючим підприємством!» [63].

Як писав молодий піаніст: «Не дивлячись на моє розуміння того, що Уайльд зміг майстерно вмістити величезну кількість нот в квадратну структуру як ніхто інший, я не вважав ці етюди настільки непристойно складними, що могли мене стривожити. Швидше я був більш стурбований занадто квадратним та класичним звучанням [там само].

«Сім віртуозних етюдів» це не просто буквальні переклади пісень Дж. Гершвіна, Е. Уайльд використовує оригінальні мелодії як свого роду трамплін для чогось набагато більш складного та цікавого, завжди фарбуючи мелодії екзотичними гармоніями і складними контрапунктними лініями, які часто мають лише слабку схожість з оригінальними темами, ну завдяки чому оригінали стають в більш вирашному варіанті».

«Сім віртуозних етюдів» поєднують в собі два жанри – жанр етюд та жанр фортепіанної транскрипції. Аналізуючи твори в художньому аспекті, слід відштовхуватися від оригінальних мелодій, які лежали в основі транскрипцій.

У транскрипціях представлені теми семи пісень Гершвіна: «*Lisa*», «*Somebody loves me*», «*The man I love*», «*Embraceable you*», «*Oh, lady, be good*», «*I got rhythm*», «*Fascinating Rhythm*». Рішення взяти в основу своїх етюдів дані теми було для Е. Уайльда досить сміливим: незважаючи на скромне місце фортепіанної музики в творчому доробку Дж. Гершвіна, яка поступається симфонічній та оперній, Дж. Гершвін однак намагався приділяти увагу й даному

інструменту, роблячи фортепіанні перекладення власних симфонічних, оперних та вокальних творів. Одним з таких перекладень є «Фортепіанні транскрипції восьми пісень Дж. Гершвіна» створені у 1932 році.

З цього слід зробити висновок, що звертаючись до тем вищезазначених пісень, Е. Уайльд мав можливість не тільки використовувати матеріал вокального викладу, але також використовувати у своєму арсеналі вже існуючі фортепіанні транскрипції на дані теми Дж. Гершвіна, що ускладнює завдання в рази. Завдання Е. Уайльда було не лише зберегти основний дух оригінальної композиції, але й також збагатити її своїми композиторськими прийомами, декорувати її в зовсім відмінному від Дж. Гершвіна стилі та представити новий, відмінний від інших твір, як відображення досягнень композиторської епохи другої половини ХХ століття.

Концепція подальшого розвитку даного дослідження спрямована на зіставлення трьох композицій – «Семи концертних етюдів» Е. Уайльда, пісень та фортепіанних перекладень пісень Дж. Гершвіна.

Перше, з чого повинно розпочати процес дослідження – це пошук єдиного зерна всіх трьох композицій. Даним зерном є мелодійне оформлення теми. Слід зазначити, що ритмічне, тональне оформлення теми цих трьох композицій може відрізнитись між собою, на відміну від мелодійного (звуковисотного).

«Lisa». Оригінальна тема «*Lisa*» – це завершальна композиція бродвейського мюзиклу "Show Girl". Основна тема, використана в подальшому для транскрипцій, з'являється в середині вокальної композиції та написана для хорового виконання. Тема складається з двох різнохарактерних побудов: перша – це рівномірний висхідний рух з подальшим різким спадом, передає хвилюподібний настрій дуже характерний для мюзиклів; друга забарвлена легкою меланхолією, її мова більш чуттєва та щира.

Маючи єдине мелодійне зерно, тема "*Liza*" в кожній композиції носить різноманітне емоційне забарвлення. У мюзиклі «*Lisa*» звучить легко та простодушно, але в той же час урочисто-завершально. Рівномірна пульсація супроводу, оркестрова тканина занурює слухача в танцювальну атмосферу дійства.

Композиція написана у світлій тональності *Es–dur*. Гершвінська фортепіанна транскрипція розкриває дану тему з іншого боку – транскрипція написана в тональності *Des–dur*, що в першу чергу впливає на колористичну сторону композиції, а також на емоційне забарвлення та образність. Саме емоційне забарвлення несе більш виражену чуттєву сторону, на відміну від оригінальної композиції. Дж. Гершвін використовує багатопланову, поліфонічну фактуру, яка чергується з акордовою. Паралельні мелодійні лінії, супутні теми, створюють враження пристрасного та поривчастого висловлювання. Чим вище піднімається мелодія, тим більш напружено звучать супроводжуючі лінії. Відчуття напруженої атмосфери відбувається за рахунок ускладнень та розширень гармоній дисонуючими звуками. Подальший спад напруги, викладений імпресіоністичними гармоніями, повертає слухача в звичний емоційний стан та готує до нової хвилі бурхливого висловлювання. Другу частину теми написано більш прозоро та ясно, мелодія дублюється в октаву, й таким чином меланхолійний характер оригінальної теми перетворюється в ще більш пристрасне та щире висловлювання. Акордовий супровід з різким пунктирним ритмом підтримує градус напруження. У своїй транскрипції Дж. Гершвін приділяє увагу саме художньому, смислому змісту розкриття теми.

В іншому напрямку рухався Е. Уайльд, обравши дану тему для своєї транскрипції. Якщо фортепіанну транскрипцію Дж. Гершвіна можна трактувати

як п'єсу, то транскрипція Е. Уайльда передає прямо протилежні жанр – етюд.

Не звертаючи увагу на першу думку, що приходить в голову, коли звучить назва жанру етюду, слід розуміти, що етюд у витоках свого зародження докорінно відрізняється від етюдів у творчості композиторів середини XIX століття і тим більше XX століття, коли будь-які рамки зникають і від жанру етюду залишається лише розуміння колосальних технічних завдань. Таким чином неможливо трактувати транскрипцію Е. Уайльда як етюд – це блискуча концертна п'єса, яка потребує неймовірної технічної підготовки виконавця.

Е. Уайльд в своїй транскрипції залишає оригінальну тональність – *Es-dur*, ну при цьому в середній частині модулює в абсолютно далеку тональність – *A-dur*, додаючи цим своєрідний колорит. Варто відзначити, що Уайльд змінює оригінальну темпову вказівку *Moderato* на *Allegro* в інтродукції та *Presto* в основній частині твору, таким чином змінюючи характер спокійного, розміреного вираження почуттів на бурхливе та поспішне.

Вступна тема має дуже схожий почерк з Дж. Гершвином, вона оманливо налаштовує на інший характер твору. Тема в *presto* миттєво вривається та несе мелодію в стрімких переливах швидких тривалостей, супровід акордів на слабкі частки створює враження підбурюючих імпульсів. У цьому етюді яскраво виражена багатоплановість фактури, практично протягом усього твору присутні три плани: перший – це основна мелодійна лінія, його завдання тримати зв'язок з темою оригінальної композиції; другий – це басова лінія (саме у значенні гармонійного фундаменту); третій – фігурації, що складаються з дрібних тривалостей. Цікавим є спостереження, що якщо прибрати третій план фактури, етюд буде максимально наближений до оригінальної теми Дж. Гершвіна, але при цьому його жанрова особливість буде повністю втрачена. З цього випливає, що третій (середній) пласт фактури, несе в собі ідеї жанру етюду та представляє

головні технічні труднощі даного твору. Але важливою особливістю є те, що якщо сприймати кожен пласт фактуру відокремленим від двох інших, музичний матеріал втрачає свій облік, адже саме при злитті в єдине ціле пласти починають взаємодіяти, створюючи високо-художній концертний твір.

Перша побудова теми більш вагома, багаторазовість її повторень перевищує другу побудову. У першому проведенні Е. Уайльд приділяє увагу середньому регістру, що тісно пов'язано з вокальним мисленням, середній регістр викладу теми переважає в більшості етюдів. Повторювані фігурації восьмих створюють ефект вируючих, блискучих переливів, саме їм відведена роль створення бурхливого та поспішного настрою етюду. Вже з самого початку виконавець стикається з такою проблемою як балансування двох голосів, які необхідно виконувати однією рукою. Верхній голос повинен звучати щільно, але в той же час м'яко, мелодія повинна розвиватися як природна вокальна лінія без зупинок та придихів. Другий голос повинен бути виконаний дуже легко та блискуче, але через ламаний малюнок фігурацій це зробити вкрай важко, особливо в поєднанні з верхнім голосом, коли виникає головне завдання – не порушити рух та відобразити повнозвучність мелодійного голосу.

Другий раз тема проводиться в дуже завуальованому вигляді. Е. Уайльд переносить її у верхній регістр, прирівнюючи її значимість до фігурацій. Це можна порівняти з інструментальним проїграшем, який обов'язково присутній в будь-яких вокальних композиціях. Акордовий супровід, викладений в нижньому голосі, утворює свою мелодійну лінію, поступовий секундовий рух вгору до домінанти має дуже велику схожість з блукаючим басом в джазовій музиці.

У другій побудові фактура стає більш прозорою, основна мелодійна лінія переходить в середній голос, не порушуючи регістровий кордон теми. Якщо перша побудова теми написано в більш романтичній манері, то друга переносить

слухача у світ джазового музикування, з блюзовими ритмами та джазовими гармоніями. Подальший розвиток етюду відбувається в імпровізаційній манері, Е. Уайльд використовує безліч технічних прийомів в доповнення до мелодійного голосу. Головними виконавськими труднощами є швидкість переміщення уваги з одного мелодійного матеріалу на інший, встигаючи скоординувати та збалансувати руху рук. У коді перед виконавцем стоїть ще одна важка задача, досягнення майстерності у виконанні репетиційної техніки, спрямовуючи рух до кульмінації.

Етюд написаний в академічній формі з кодою, кожне проведення має квадратну структуру.

«*Somebody loves me*». Типовою формою американських театральних постанов є мюзикл. Всі бродвейські вистави об'єднані під загальною назвою «*stage production*». Поняття сценічної продукції має на увазі всі розважальні ревію та шоу. Вперше Дж. Гершвін стикається з цим світом у 1919 році та починає співпрацювати з режисером і продюсером Джорджем Уайтом. Назва музичної продукції, над якою працювали Дж. Уайт та Дж. Гершвін, була досить дивною – «*Scandals*», але в той же час вона викликала у публіки колосальний успіх. Дж. Гершвін написав 44 пісень для п'яти таких «*Scandals*». Однією, з цих пісень була композиція «*Somebody loves me*», де композитор продемонстрував багатство фарб, що стало відмінною рисою його кращих творінь. Ця лірична композиція мала успіх не тільки у американської публіки, а й захопленням була зустрінута французької публікою.

Головна тема "*Somebody loves me*" взята в основу фортепіанної транскрипції Дж. Гершвіна та другого етюду Уайльда, є приспівом пісні, вона також є відомим джазовим стандартом, виконуваним по всьому світу. Головна тональність пісні – *G-dur*. Транскрипція Дж. Гершвіна написана в основній

тональності, етюд Е. Уайльда – у *A-dur*. Завдяки наявності більшої кількості знаків альтерації, етюд сприймається більш багатшим, але не дивлячись на це транскрипція Дж. Гершвіна та оригінальна композиція вражає своєю природньою красою.

Тема пісні розвивається дуже спокійно, у вільній манері руху, за структурою вона поділена на 4 речення – ААВА, кожне з яких в свою чергу має квадратну будову. Основний мелодійний наспів повторюється три рази, що дозволяє отримати насолоду від романтичного духу цієї теми. Ритмічна сторона теми більш схожа з класичною манерою письма, аніж із джазом: тут відсутні різкі пунктирні ритми, заліговані ноти, серед ритмів, що навіюють дух джазу присутня лише синкопа. В доповнення до цього, джазовий характер допомагають створювати хроматизми в мелодійному голосі. Джазові виконавці в більшості трактують цю композицію у вільному ритмі, але дотримуючись опорних ритмічних точок. Можливо саме для цього композитор створив простіше ритмічне оформлення мелодії, не рясніючи складними ритмічними фігурами – щоб виконавець міг проявити своє творче бачення даної музики. Завдяки цьому в світі можна спостерігати безліч різноманітних трактувань даної композиції.

У фортепіанної транскрипції Дж. Гершвін цікавим чином записує мелодії – головне перетворення мелодії відбувається за рахунок перенесення її в нижній регістр. Крім цього другу фразу першого речення композитор піднімає в верхній регістр і таким чином віддаляючи ці дві фраз одну від одної. Цим він показує темброве багатство крайніх регістрів. Структура транскрипції відповідає структурі оригінальної композиції. На відміну від пісні, в транскрипції Дж. Гершвін ускладнює гармонійну мову, доповнюючи акорди безліччю дисонуючих інтервалів та альтерованих звуків.

У своєму етюді Ерл Уайльд по іншому трактує цю тему. Він намагається

максимально перейняти манеру джазового виконання та зафіксувати її у нотному тексті. Вступ теми записано іншими тривалостями, що тягне за собою зміну смислових акцентів. Супроводжуючий голос теми, має свою інтонаційну цінність та незалежність. Тут можна говорити про поліфонічність фактури. Саме в початковій ланці теми відчувається діалог двох тем, в подальшому супроводжуючі голоси виконують гармонічну функцію. Е. Уайльд залишає мелодію в середньому регістрі, крім цього він розширює діапазон звучання, фарбуючи мелодію густими басами та блискучими верхами. Композитор за рахунок заповнення довгих звуків більш дрібними не дозволяє мелодії зупинитися, створюючи відчуття сталості руху. Але не дивлячись на це, Е. Уайльд в партитурі фіксує місця зупинки рухів, місця зміни дихання та налаштування на нову хвилю висловлювання. Це створює враження природнього, живого вокального інтонування.

Структурно Е. Уайльд розширює композицію в два рази плюс додає своєрідну коду, побудовану на інтонаціях першої теми, яка проходить в різних регістрах. У першій частині композиції усі теми проходять в більш прозорому вигляді, друга частина написана в імпровізаційній манері – сміливі дисонуючі акорди, штрихова різноманітність, ширина охоплення клавіатури, швидка зміна регістрів. Багатоплановість фактури часто поєднується з поліфонічністю.

Цей етюд розкривається досконало з усіх боків – ритмічна досконалість, темброва, гармонійна, фактурна, мелодійна досконалість та художня довершеність. Як жанр етюд він вимагає від виконавця спритності в зміні регістрів, вміння інтонувати різні пласти фактури, створюючи баланс між ними, вміння налаштовувати слух на сприйняття повнозвучності фактури та відчуття свободи руху.

«The man I love». Композиція «Коханий мій» – одна з найвідоміших пісень

Дж. Гершвіна. Вона написана для мюзиклу «*Lady, be good*». Історія даної пісні досить цікава – на сьогоднішній день ця пісня на слуху і в пальцях у будь-якого джазового піаніста, але спочатку її високий художній потенціал не був визнаний. Під час прем'єри мюзиклу «*Lady, be good*» у Нью-Йорку дана композиція не звучала через те, що режисер постановник порахував її недостатньо динамічною, при цьому не побачивши привабливості її дивного, навіяного блюзом настрою. У наступні часи вона була включена в партитуру до інших музичних вистав, але справжній успіх композиція придбала в Європі. Особливо полюбилася вона в Парижі та Лондоні, де її виконували багато джаз-бендів. Лише після подорожі композиції по Європі, повертаючись у США, вона була визнана американською публікою повсюдно. Дж. Гершвін вважав причиною такого тривалого визнання композиції американською публікою присутність в мелодії приспіву різких хроматичних переходів, які в свою чергу важкі в виконанні [71, с. 66(86)]. Ну не дивлячись на це, дана композиція і донині має незліченні унікальні трактування.

Тема, використана в транскрипціях Е. Уайльда та Дж. Гершвіна є приспівом оригінальної пісні, що є вже звичайним в практиці композиторів у виборі музичного матеріалу, тема приспіву так само є улюбленим джазовим стандартом. Характер музики дуже томний, розслаблений. Різкий ритмічний малюнок згладжується плавними секундними переходами, зображуваними голосом, що створює враження перетікаючого потоку. Всі три композиції – пісня, фортепіанна транскрипція Дж. Гершвіна та етюд Е. Уайльда, написані в тональності *Es-dur*. Саме ця тональність відповідає музичного матеріалу, створюючи дуже мальовничу та світлу композицію.

Тема складається з чотирьох речень та має квадратну структуру – ААВА. Знову стикаємося зі своєрідним закругленням форми. В оригінальній партитурі пісні привертає увагу прозорий й досить простий у виконанні фактурний виклад

акомпанементу. Щодо цього Дж. Гершвін робив цікаве зауваження: «Ноти зазвичай видаються для масових продажів ... Видавця можна звинувачувати у спрощенні версії акомпанементу, так як більшість покупців популярної музики маленькі дівчатка з маленькими руками, які не просунулися далеко в своєму навчанні гри на фортепіано» [там само]. Таке жартівливе висловлювання має явну причину існувати.

Друга частина теми має більш широкий діапазон звучання, саме тут вокаліст з одного боку може продемонструвати майстерність своєї вокальної техніки, а з іншого розкритися в емоційному плані, передаючи відмінний від першої теми настрій.

У фортепіанній транскрипції Дж. Гершвін демонструє вже більший політ фантазії, насиченішу фактуру, саме звучання набуває більш різкий характер. Повторювані блоки акордів з мелодійною вершиною, в заданому ритмічному малюнку, звучать більш зухвало аніж у пісні. У транскрипції Дж. Гершвін урізноманітнює звучання не тільки за рахунок ускладнення гармонійної мови, але й за рахунок ускладнення фактури, додаючи паралельні мелодійні лінії в імпровізаційної манері письма. Структура транскрипції точно відповідає оригіналу. За смисловою відмінністю можна виділити другу тему. Тут композитор, за рахунок акордової фактури, але при дотриманні мелодійної лінії, пропонує поринути в танцювальну ауру, що докорінно відрізняється від оригінальної пісні.

Етюд Ерла Уайльда ще більш поглиблюється в декорування теми, створюючи нові фарби та ефекти. Дуже помітно, що в своїй роботі, Е. Уайльд оперувався двома варіантами викладу теми Дж. Гершвіна. Уайльд включає в свою транскрипцію додаткові мелодійні лінії, створені в фортепіанній транскрипції Дж. Гершвіна, створюючи на додаток до них нові лінії, які природно

влітаються в основну концепцію твору. Ритмічне оформлення теми дуже близько до трактування Елли Фіджаральд. Е. Уайльд знову відштовхується від живого виконання та прагне максимально наблизитися до нього у своєму нотному запису. Е. Уайльд зберігає структуру пісні, лише додаючи передостанньому проведенню теми один такт, який створює ефект розчинення.

З самого початку представлено постійний рух шістнадцятих, скомпонованих в фігурації, вони ніби огортають мелодію, створюючи ефект своєрідного коливання. Перед виконавцем стає завдання рельєфного виконання теми, що в даному варіанті фактурної записи представляє певні труднощі. Композитор, як і в інших етюдах, приділяє величезну увагу басовій лінії – основному фундаменту, яка збагачує звучання своїм густим тембром, а також фіксує в партитурі педаль, вірне застосування якої, створює звукове багатство.

У другому реченні з'являється додатковий голос, який тонко прорізає мелодію своєю яскравістю. Зіставляючи ці дві мелодійні лінії в голові, створюється якийсь хаос, за рахунок поліритмічного запису, але коли ці дві лінії виливаються в живе звучання, приходить розуміння чому композитор записав саме таким чином. У такій формі запису ці лінії безперервно розвиваються без шкоди іншій та слухач може чітко почути кожен з них. Також варто зауважити, що двом фразам нижньої тематичної лінії, відповідає одна фраза верхньої лінії, вона об'єднує ці фрази, ніби розширюючи цим внутрішні рамки висловлювання.

У другій темі Е. Уайльд поступається своїм принципам та переносить тему у верхній регістр, що надає їй ще більшої чистоти та проникливості. Фігураційний супровід окрім фонові функції відіграє роль в створенні ефекту джазової імпровізації. Композитор ретельно виписує ритмічні зміни, намагаючись передати дух своєї думки.

Величезну роль у створенні загального характеру звучання цієї частини

відводиться нижній акордовій лінії, вона збагачує загальне звучання своїми барвами. Цікавою особливістю етюдів у порівнянні з відповідними оригінальними творами, є наявність кульмінації. Дж. Гершвін не приділяє цьому явищу належної уваги, що позначається в нестачі розвитку, на відміну від нього Е. Уайльд підкреслює критичні піки свого звучання.

Проведення першої теми в останньому реченні етюду дуже схоже з фактурним викладом фортепіанної транскрипції Дж. Гершвіна, воно з наростаючою силою, з потужною акордовою фактурою прагне до кульмінації твору, композитор розширює діапазон звучання до максимуму.

Як етюд, ця композиція вимагає від виконавця вміння керувати звуком та розподіляти вагу рук, технічну досконалість, швидкість мислення та емоційну віддачу.

«*Embraceable you*». Дана композиція одна з найвиразніших та інтимних пісень Дж. Гершвіна. Пісня була включена в мюзикл «*Crazy Girl*» та мала у ньому найбільший успіх. Для цієї композиції Дж. Гершвін не створив фортепіанної транскрипції. Музика пісні дуже натхнена, це відчувається за рахунок домінуючого висхідного руху. Структура композиції подібна до структури інших пісень Дж. Гершвіна – квадратна. Ну на відміну від попередніх, в трьох реченнях з чотирьох представлений новий музичний матеріал – АВАС.

Перше речення складається з чотирьох фраз, де паузи або розмежовують фрази, або, в деяких випадках, преривають фрази, створюючи враження чуттєвого висловлювання, коли складно говорити довгими фразами через переповнення почуттів. «*Embrace me*» в перекладі з англійської означає «обійми мене» – це ніжне прохання адресоване коханій людині. Саме тому після цієї фрази в нотах стоять паузи, а в тексті кома, адже виникає потреба в подиху. Незважаючи на наявність придиом, в композиції відчувається єдиний наскрізний розвиток.

Якщо виконати мелодійний голос без акомпанементу, пісню складно буде назвати джазовим стандартом. Композитор зберігає чистоту мелодію, що не замузнена дисонуючими звуками або різкими ритмічними малюнками. Початок фраз, в переважній більшості, припадає на слабку частку – це створює враження піднесеності, мелодія ніби ширяє, не приземляючись ні на мить. Гармонійний план вражає тембровим багатством, ну і в той же час простотою гармоній.

Етюд Е. Уайльда є першою фортепіанною транскрипцією на задану тему. У роботі над етюдом в даному випадку композитор не мав прикладу фортепіанної транскрипції пісні. Складно брати такий інтимний музичний матеріал та намагатися адоптувати його до жанру етюду, не порушуючи вокальної природи теми. Незважаючи на це, композиція просякнута духом оригінальної теми, вона ще більш піднесена та прониклива. Е. Уайльд відходить від основної тональності, записуючи транскрипцію в *C-dur*, в тональності, з якої починаються багато фортепіанних циклів, що створює відчуття початку, зародження.

Етюд має побудови квадратної структури, але його форма, на відміну від оригіналу, розширена – АВАСВА плюс кода, яка побудована на елементах першої теми. Протягом усього етюду постійним фактурним елементом є фігураційні переливи, які утворюють фон, фарбу та відчуття стрімкого потоку. Завдяки такому фактурному оформленню, дуже легко «заблукати», адже в ньому немає пауз, рух не припиняється ні на мить. На тлі фігурацій народжується основна тема. Е. Уайльд прибирає більшість пауз в середині фраз та на їх на кордонах. У другому реченні мелодійний голос блукає по регістрах. Композитор сміливо переносить мелодію то вгору, то вниз, огортаючи її в барвисті гармонії. Третє проведення першої теми найяскравіше, найпристрасніше, воно складає кульмінацію твору.

Цю композицію складно назвати джазовою та важко віднести до якого-

небудь напрямку, адже вона поєднує в собі риси романтизму, імпресіонізму та американської джазової музики. У цьому творі чітко споглядається, наскільки еволюціонував жанр етюд. Якщо в минулому головне завдання етюд полягало у відпрацюванні технічних елементів, то в даному випадку це приклад етюд, в якому викладені високохудожні завдання, а відпрацювання технічного матеріалу, є не метою, а засобом для досягнення більш високих завдань.

«*Oh, lady, be good*». Оригінальна композиція написана для однойменного мюзиклу та є однією з найпопулярніших пісень Дж. Гершвіна. Тема часто була виконана в кругах джазменів свінгової епохи. Одним з кращих її інтерпретаторів вважається саксофоніст Лестер Янг, а також Дж. Рейнхардт, Дж. Вільямс, Б. Гудман та Елла Фітцджералд.

Вокальна композиція написана в *G-dur* та має квадратну структуру – ААВА. Вже зовнішній вигляд партитури пісні нашоує на думку про сценічну постановку. Якщо в інших вокальних творах Дж. Гершвін записує дуже прозорий, полегшений акомпанемент, то в цьому випадку досить щільний акомпанемент.

Особливість цієї композиції в тому, що вокал повинен поєднуватися з танцем, як і в будь-якому мюзиклі, тому вільне, імпровізаційне ритмічне оформлення, що часто дозволяють собі джазові виконавця, в цьому випадку неприпустимо. Басова лінія тримає мелодію в строгих ритмічних рамках, створюючи чітку пульсацію. Незважаючи на ритмічну строгість нижнього голосу, композитор намагається створити відчуття більш вільного ведення мелодійного голосу, звідси впливають поліритмічні елементи та міжтактові синкопи. Гармонійна сторона в основному представлена акордами I, IV, V ступенів – блюзовими гармоніями. Композиція розвивається в одному настрої, незалежно від зміни матеріалу. Її ідейний дух – передати враження театральної

постановки з поєднанням різних жанрів.

У фортепіанній транскрипції Дж. Гершвін трансформує основний матеріал шляхом ускладнення фактури: відбувається подвоєння в октаву мелодійного голосу, додавання підголоском, швидка зміна регістрів у басовому голосі, насичення гармоній дисонуючими звуками, ритміка набуває більш різких відтінків, штрихові ефекти. Дж. Гершвін намагається за допомогою фортепіано передати всю видовищність театральної-музичної постанови. Це позначається також на динамічному розвитку – різкі перепади звучання з *ff* до *p*, сміливі динамічні злети. Уся композиція сповнена сили та енергії, величезного спектру фарб та спецефектів.

Етюд Е. Уайльда трансформує тему в іншому напрямку. Якщо Дж. Гершвін підносив, посилював дух основної теми, то Ерл Уайльд його заспокоює, робить більш стриманим у вираженні. З цього можна зробити висновок, що на меті у Дж. Гершвіна була передача духу видовищності, а завданням Е. Уайльда була передача настрою, закладеного в тексті пісні.

О, мила і чарівна леді, будь добра,

О, леді, будь добра до мене.

Я так відчайдушно ніким не зрозумілий,

Так, що, леді, будь до мене добра.

О, прошу, прояви трохи співчуття,

У цьому величезному місті я зовсім один ...

Кажу ж тобі: я просто одинак біля барної стійки,

Так, що, леді, будь до мене добра.

В тексті немає натяку на видовищність або масовість, це дуже ніжне, інтимне висловлювання, щире прохання. У цій композиції джазова складова

особистості композитора переважає над класичною. Е. Уайльд змінює основну тональність теми з *G–dur* на *B–dur*, в середній частині відбувається модуляція в *D–dur*. У своєму етюді композитор вільніше трактує форму оригінальної композиції: форма етюда розширена, першій темі передують п'ятитактовий вступ, деякі проведення тем перериваються та доповнюються новим матеріалом. Але незважаючи на всю вільність в трактуванні форми, зберігається квадратна структура побудов.

Спокійний розмірений рух вступу налаштовує слухача на ліричний лад. З появою першої теми, слухачі поринають у світ джазової музики. Мелодія розвивається рівномірно та відповідно до мелодії оригіналу, значні зміни відбуваються в інших голосах. Мелодійна лінія нижнього голосу виписана восьмими нотами, вони чергуються з паузами, які допомагають полегшити вагомість нижнього голосу. Якщо в оригінальній темі рух басової лінії викладено за основними сходами тризвуків, то в трактуванні Е. Уайльда присутньо багато прохідних звуків, що забезпечують руху нижнього голосу плавний, стрибкоподібний хід. Найважливішу роль в створенні джазового образу відіграє середній голос, у ньому присутні головні ритмічні елементи джазової музики. Елементом першорядної важливості є свінг. Поняття свінгу досить загадкове й особливо важке для розуміння академічних піаністів. З висловлювання Яна Славі слід, що «основна риса свінгу – створення ритмічних конфліктів між основним ритмом та ритмом мелодії. Цей конфлікт – музично-технічна основа джазу» [52, с. 104].

Свінг не піддається точної нотної фіксації, але найбільш наближеним до оригінального виконання ритмічним варіантом є тріольне виконання чверті та восьмої, замість двох восьмих. У деяких випадках композитори записують свінг пунктирним ритмом, це може бути чревате різким виконанням ритмічних фігур,

замість плавного «хитання».

У разі етюд Е. Уайльд намагається пом'якшити ритмічні переходи, наближаючись до свінгу, та робить традиційний тріольний запис. Крім тріольного запису присутні безліч синкоп та затримань. Композитор варіює ритмічні малюнки, включаючи різноманітні віртуозні пасажі та чергуючи різні тривалості. У гармонійному плані представлені різноманітні гармонії, які ускладнені великою кількістю альтерованих звуків. У другому реченні мелодія переноситися на октаву вище, відстань між двома голосами збільшується, що дозволяє мелодії звучати більш чітко. В середньому ре-мажорному розділі відбувається варіаційний розвиток теми, повернення в основну тональність відбувається за рахунок імпровізації.

«*Oh, lady, be good*» – це перший етюд з вище досліджених, який не виходить на динамічну вершину. Е. Уайльд робить невеликий динамічний підйом в останніх чотирьох тактах, що можна назвати своєрідною кульмінацією твору. Етюд висуває перед виконавцем масу завдань. Перша та головна задача особливо для академічного піаніста – це навчитися переживати та виконувати джазову музику, тобто освоїти правильне виконання ритмічних фігур, прийомів гри та джазової імпровізації. Ці дуже складні для академічного піаніста завдання стоять нарівні з досягненням технічної майстерності в грі, умінням охопити всю фактуру, створюючи баланс між її шарами та емоційної віддачею.

«*I got rhythm*» Пісня Дж. Гершвіна «*I got rhythm*» написана для мюзиклу «*Crazy girl*». У перекладі з англійської «*I got rhythm*» – «Я відчуваю ритм» Ця композиція оригінальна не тільки гнучкістю мінливого ритму в приспіві, але також рухом мелодійної лінії, яка складається з фраз побудованих на звуках пентатоніки, які то підіймаються, то обпадають. Головна визначальна риса даної пісні – це синкопований ритм. Перше речення складається з трьох фраз – двох

коротких та однієї довгої. В переважній більшості будова композиції складається з коротких фраз це дозволяє вокалісту вкладати більше сили в кожен звук, підкреслюючи кожен ноту мелодії. Акцентування не зазначено у вокальній партії, але глядячи в проставлені акценти в партії супроводу, яка дублює мелодії, з'являється потреба перенести ці акценти і вокальну партію. Третя довга фраза мимоволі звучатиме м'якше, ніж перші дві короткі, це пов'язано з розподілом дихання у вокаліста на більш протяжну мелодійну лінію. Складова приспіву представляє чотири речення – ААВА, де останнє розширено на два такти.

Фортепіанна транскрипція Дж. Гершвіна, відрізняється від інших його транскрипцій пісень більш складною музичною мовою. Цікавим досвідом в процесі аналізу послужило прослуховування запису транскрипції «*I got rhythm*» у виконанні композитора, це дало розуміння, що нотний текст настільки віддалений від живої фантазії композитора, що при вивченні лише нотного тексту мимоволі припиняються творчі можливості автора відносно інших композиторів. Причиною цієї несправедливої думки є бажання композитора адаптувати свій нотний матеріал для більшості виконавців. Він не має на меті виявити себе як геніального композитора, імпровізатора, що безсумнівно можна побачити з записів живого виконання, він має на меті створення музики доступної до виконання більшому колу музикантів. У своїй транскрипції Дж. Гершвін виробляє безліч метаморфоз з оригінальним текстом.

Перше, на що слід звернути увагу – це зміна основної тональності з *B–dur* на *Des–dur*, та в подальшому розвитку поступове модулювання в *F–dur*. Друге перетворення відбувається за рахунок переміщення мелодії по різних регістрів – композитор немов «грається» регістрами, переміщуючи мелодійну лінію в реченнях по октавах клавіатури, а в деяких випадках переміщаючи фрази, в складі одного речення, по різних регістрів. Істинний імпровізаційний дух

Дж. Гершвіна виривається на волю!

У фактурному викладі композитор допускає наявність множинних стрибків у нижньому голосі, фактура багатопланова та більш ускладнена на відміну від інших його транскрипцій. Нововведенням в цій композиції виступає своєрідний чотирьох тактовий проіграш, за рахунок якого відбувається модуляція. В останньому проведенні тема переходить до нижнього голосу, це явище вперше зустрічається серед вищевикладених транскрипцій. У партитурі транскрипції величезну увагу приділено штриховим вказівкам й зокрема позначенню педалі.

В етюді Е. Уайльда в повному обсязі розкривається значення теми «Я відчуваю ритм» – різноманітність ритмів просто приголомшлива. Якщо в попередніх етюдах виконавці мали справу з ніжними, інтимними, мальовничими, чуттєвими композиціями, то в цьому творі автор демонструє свій внутрішній вогонь та колосальну енергію. Цей етюд звучить на одному диханні, лише перед кодою виникає можливість зітхнути, в інших випадках це безперервний потік енергії.

Цей етюд представляє виконавцям багато труднощів, а деякі з них служать непереборними перешкодами для менш підготовлених піаністів.

Перше, на що звертається увага – це тональність *Ges-dur* з величезною кількістю ключових знаків. Вже цей зоровий контакт з нотним текстом може зупинити виконавця у виборі даного твору в свій репертуар. Незважаючи на величезну кількість знаків етюд дуже комфортний для виконання, можливо саме це послужило причиною вибору цієї тональності. Наступна трудність, яка зустрічається вже в перших чотирьох тактах вступу – це розбіжність акцентів з мелодійним тяжіння, що на перших порах являє дискомфорт для виконавців.

Вступ мелодії висуває нелегкі завдання:

- мелодія повинна звучати рельєфно на тлі супроводжуючих

голосів, але разом з тим дуже легко;

- супроводжуючий токатний голос, повинен звучати ритмічно рівно, при цьому підкреслюючи легким акцентом сильні та відносно сильні частки такту;
- бас, який дає імпульс для мелодії, повинен бути взятий з хорошою опорою, чого досить важко досягти на чорній клавіші;
- динамічний розвиток має бути побудовано за принципом хвилеподібності;
- при поєднанні всіх пластів фактури, необхідно за рахунок акцентування мелодії та легкого акцентування середнього голосу створити поліметричний ефект.

В подальшому розвитку перед виконавцем видається ширше коло завдань таких як: чергування рук та швидкість їх переміщення по різних регістрах клавіатури, незручні пасажі, величезні стрибки в голосах, ритмічне заповнення частки різними тривалостями, координація рухів, фізична та емоційна витривалість та інше.

З особливо важких розділів етюд, треба розглянути останнє проведення теми перед кодою. Репетиційне оформлення нижнього голосу, мелодійно організоване по три ноти – перша з яких зручно збігається по вертикалі з верхнім голосом, слід переосмислити та виконувати групуючи по чотири ноти, створюючи таким чином поліметричний ефект – домогтися цього ефекту вкрай складно. Кода твору побудована на матеріалі першої теми, але на відміну від неї, вона розвивається однією довгою лінією, що вимагає великих старань у виконавця.

Крім технологічної сторони, етюд вимагає від виконавця вміння передати різноманітність відтінків гармоній, темброве багатство різних регістрів, показати

великі динамічні градації й крім цього передати дух композиції.

«*Fascinating Rhythm*». Композиція Дж. Гершвіна «*Fascinating Rhythm*» відноситься до числа головних номерів мюзиклу «*Lady, Be Good*», в мюзиклі вона представлена двома жанрами – пісня і танець. Цікавим фактом є те, що дана композиція була написана за рік до початку роботи над мюзиклом і з абсолютно іншою метою. [72, с. 85(105)]. Кінематографічний ефект мінливих розмірів та мелодійне значення акордів, що підкреслюють текст – все це являє собою нове явище витонченості популярної музики. До нашого часу існує величезна кількість трактувань даної пісні, тема рефрену – глибоко улюблена як джазовими музикантами, так й академічними.

Розглянемо темпове співвідношення творів. В оригіналі Дж. Гершвін вказує темпову ремарку – *moderato*, але вже в своїй фортепіанній транскрипції темповим позначення є *with agitato*, Е. Уайльд вдається в ще більше розширення темпових меж, зазначаючи в партитурі *presto*. З чим це пов'язано? Сама назва «Чарівний ритм» говорить про захоплення духу, а для досягнення такого ефекту необхідна певна швидкість руху. Музика повинна доноситися на одному подиху. Натхнення слухача походить від цілісного сприйняття почутого, коли ритм природним шляхом входить в слухача, й далі слухач вже перетворюється в учасника даного дійства, він відчуває цей ритм зсередини. В інструментальному виконанні даний ефект легше донести, адже технічні можливості інструменталіста набагато вище вокаліста, навіть якщо порівнювати з найвидатнішими вокальними представниками. Крім звукового ефекту на слухача впливає зорове враження, в сукупності ці два впливи на людину досягають головної мети – відчуття ритму зсередини.

У вокальній композиції темпові можливості досить обмежені, адже за кожним звуком стоїть склад, слово. Не дивлячись на відмінність граничних

можливостей в співвідношенні з інструменталістами, вокаліст здатний донести той же ефект в більш стриманому русі. Головну роль в цьому грає швидкість мовлення, що надає захоплюючий ефект, а також чіткість та артикульованість в вимові.

Тема рефрену складається з двох мелодійних основ, де перша відзначається досить вузьким діапазоном звучання – відчуття колоподібного руху в межах терції переривається відступом на кварту. Монотонність руху та інтонацій сприяють передачі духу композиції слухачеві. Друге мелодійне зерно, контрастує першому широтою розвитку та стриманістю руху. Діапазон звучання розширюється до нони, запис чвертями в поєднанні з синкопами, вносить ліричний настрій в загальне звучання пісні.

У фортепіанній транскрипції музика представлена більш фактурно урізноманітнена. Мелодія перетворюється шляхом розширення фраз, перетворення ритмічних фігур в більш складні. Вагома роль відводиться нижньому голосу, окрім ритмічної функції, він відіграє колористично-мелодійну роль. У другому тематичному проведенні композитор гармонізує мелодійний голос, таким чином, мелодія записана у формі гармоній з мелодійною вершиною.

Композитор приділяє величезну увагу виписуванню штрихів, динамічних відтінком. Наявність всіляких стрибків у різних голосах, багатоплановість фактури вимагає від виконавця гарної технічної спроможності.

В етюді Е. Уайльда основний мелодійний матеріал досягає ще більш надзвичайного перетворення. Якщо подивитися візуально в партитуру, може скластися оманливе уявлення про простоту технічних фігур та доступність виконання для будь-якого посередньому піаністу. Дійсно, партитура написана досить прозора, композитор не обтяжує звучання множинними голосами. Ну варто звернути увагу на швидкість руху й всі ілюзорні уявлення про простоту

матеріалу зникають в одну мить. Е. Уайльд писав етюди, розраховуючи на свої виконавські можливості, усі етюди були опрацьовані на практиці, саме тому його етюди досить зручні для виконання. В останньому етюді композитор має на меті не досягнення композиторських висот в фактурному різноманітті, а створення найбільш зручного та доступного для виконання музичного матеріалу, який по максимуму зможе відобразити дух оригінальної теми.

Вступ етюдів в якійсь мірі нагадує твір М. Римського-Корсакова «Політ джмеля» – дзигчасті секундові інтонації в поєднанні з хвилеподібною динамікою захоплюють уваги слухача вже з першої миті. Тему викладено двохголосно – мелодія та супровід. Е. Уайльд слідує ідеї ритмічного викладу пісні в фортепіанній транскрипції Дж. Гершвіна, ну при цьому залишає мелодійну лінію в її первозданному вигляді.

Супровід представляє величезні труднощі для виконавця – відстань між басом та акордом в деяких випадках досягає майже двох октав, що дуже важко виконати чисто й енергійно навіть в спокійному темпі.

У другому ліричному епізоді композитор дає можливість виконавцю трохи перевести дух, він більш простий у виконанні, але разом з тим він яскравіший та темброво багатший. У сполучних двох тактах, перед наступним вступом стрімкої мелодії, представлений улюблений метод викладу композитора – репетиційна техніка. Подібно до своїх інших етюдів, Е. Уайльд слідує такому композиційному розвитку – спочатку проводяться всі теми відповідно до структури оригіналу, далі починається варіювання теми й тим самим досить розширюється форма. Далі відбувається трансформація матеріалу за рахунок переміщення по різних регістрів та подвоєння мелодійної лінії в різні інтервали.

Значущими труднощами, окрім вищевикладених, для виконавця є швидкість мислення, вміння координувати, швидкість та чистота артикуляції,

вміння охопити твір цілком та виконати на одному диханні. У цьому етюді немає кульмінації в чистому вигляді, весь етюд служить кульмінацією циклу.

Підводячи підсумок, можна сказати, що даний цикл багатий своїм образним різноманіттям, де розкриваються позамежні можливості етюдного жанру. Складно описати яку цінність представляє даний цикл для виконавців. Кожен етюд – це можливість розкрити не тільки досконалість своєї технічної сторони, а в першу чергу розкрити глибину музичного мистецтва та його значимість для оточуючих.

Висновки до Розділу 3

Життя та творчість американського піаніста і композитора Ерла Уайльда – це історія цілої культурної епохи Америки, це приклад розвитку та становлення обдарованої особистості, відданості улюбленій справі та сміливості в своїх пошуках, це приклад вродженого дару, таланту, який було реалізовано на сто відсотків.

Присвятивши все своє життя музиці, Ерл Уайльд пізнав її різні грані, знайшов себе як композитор, аранжувальник, артист, піаніст, оркестрант, імпровізатор, педагог, соліст. Постійна тяга руйнувати колишні стереотипи, створювати неосяжне, недосяжне більшості музикантів, було своєрідним стимулом для Е. Уайльда. Він створює образ універсального музиканта, який не боявся поглиблюватись в незнайомі сфери, вчитися та розширювати коло своїх здібностей, адже за все своє життя він намагався охопити якомога більше. Ерл Уайльд є прикладом вірності та служіння мистецтву, коли прагнення до слави та визнання відходить на другий план, а головна мета – це розвиток мистецтва, пробудження любові до музики більшості людей, творити благо для людей.

Основою творчої спадщини Ерла Уайльда є фортепіанні транскрипції.

Головним стимулом для обрання транскрипцій в основу своєї композиторської діяльності послужив імпровізаційний дух та безмежна фантазія, що просочували всю сутність композитора. У своїх транскрипціях Ерл звертається до музики різних епох, таким чином надаючи забутим композиціям новий подих життя.

Маючи, джазову спрямованість транскрипцій, як приклад транскрипції на тему Дж. Гершвіна, Е. Уайльд також тяжіє до російського романтичного духу. Транскрипції романсів С. Рахманінова є найбільш успішними серед інших існуючих в даний час. Він підносить вокальний початок, але разом з тим фактурно збагачує музичний матеріал, створюючи в фортепіанній партитурі цілі оркестрові полотна. «Танець маленьких лебедів» П. І. Чайковського в аранжуванні Е. Уайльда – це яскрава, витончена мініатюра, гаряче улюблена всіма виконавцями для номерів на біс.

Глобальною роботою в області транскрипції стали «Сім віртуозних етюдів на теми Дж. Гершвіна». В існуючому фортепіанному репертуарі можна споглядати багато прикладів досконалого відтворення жанрів транскрипції та етюдів по окремої. Кожному жанру притаманні свої характерні риси, в яких просліджується тривала еволюція впродовж не одного століття.

На прикладі творчості Е. Уайльда представлено як на перший погляд ці досить віддалені один від іншого жанри, можуть майстерно взаємодіяти між собою.

«Сім віртуозних етюдів на теми пісень Дж. Гершвіна» Ерла Уайльда – це цикл, де композитор беручи за ідею принцип транскрипції, втілює її за допомогою принципів етюдного викладу, який орієнтовано на виконавця високого рівня.

В циклі представлено сім пісень Дж. Гершвіна: «*Lisa*», «*Somebody loves me*», «*The man I love*», «*Embraceable You*», «*Oh, Lady, be good*», «*I got rhythm*», «*Fascinating Rhythm*».

Цей цикл не лише вражає своє барвистістю, багатством образів,

досконалою майстерністю композиторської техніки, але й є прикладом сучасного репертуару для молодих виконавців різної спрямованості. Кожен етюд циклу має вигляд завершеної концертної п'єси, яку можливо виконувати окрему від інших. Ці музичні композиції можуть стати родзинками будь-яких концертних та конкурсних програм.

ВИСНОВКИ

Виникненню жанру етюду в музичному мистецтві передував довготривалий поступовий розвиток виконавського майстерності та повноцінне удосконалення механізму музичних інструментів. Починаючи з античних часів й до сьогодні залишається актуальним питання розвитку віртуозності, професіоналізму та універсалізму виконавців. Саме вирішенню цього питання присвятили свою творчу діяльність визначні композитори та педагоги попередніх часів, їх практику продовжують й сучасні музиканти – майстерні експериментатори та винахідники нових підходів до розвитку виконавської техніки.

Досліджуючи історію розвитку етюдного жанру, помітно його стрімкий еволюційний розвиток, адже за короткий проміжок часу, етюд перетворюється з суто інструктивного у високохудожній твір, концертної спрямованості. Наприклад, зіставляючи етюди І.Б. Крамера та Ф. Шопена, наглядно видно, що композитори ставлять на меті різні задачі. Якщо етюди І.Б. Крамера висувають перед виконавцями лише технічні вимоги, етюди Ф. Шопена являють в доповнення до технічної вибагливості комплекс високохудожніх задач. Зіставляючи далі етюди Ф.Шопена з циклом М.Капустіна, викреслюється подібна картина. Тобто, з цього можливо зробити висновок, що еволюція етюду в першу чергу пов'язана зі збільшенням кількості задач висунутих виконавцю та ускладнення їх змісту.

Характерною рисою еволюційного процесу також є перехід від пріоритетності технічного розвитку, на загально художній, який підпорядковує технічну досконалість, як допоміжний компонент у втіленні заданого художнього образу.

Значний вплив на зміну орієнтованості етюда у бік художнього осмислення

завдало виникнення програмності в музичній культурі романтизму. Це явище значно розширило образну сферу послідувачих композицій, адже виникнення програмності знімає будь-яку обмеженість в виборі тематики творчості, й таким чином композитор відштовхується від вже існуючого, наглядного образу, який намагається відтворити шляхом добре підібраних засобів музичної виразності. Програмність сприяла не лише більш глибокому осмисленню композиторської творчості, але й вона в свою чергу була рушійною силою еволюції композиторської мови, адже вибір засобів відповідних до втілення образу в музичний матеріал вимагав від композиторів довготривалого етапу «проб та помилок».

Зупиняючись на епосі романтизму, також слід зазначити, що саме в цей час був закладений фундамент розвитку етюдного жанру до того рівня, який можна бачити зараз, з позиції спостерігача з ХХІ ст. Величезний та доленосний внесок в розвиток етюдного жанру зробив Ф. Ліст, адже саме його принципами в більшості будуть керуватися композитори ХХст. Ф. Ліст перший, хто використовує в етюдному жанрі всілякі різновиди технічних формул, комбінуючи їх поміж собою, та висуваючи великий арсенал технічних засобів, які необхідно охопити виконавцю в межах одного твору. Він слідував симфонічному принципу письма й таким чином не обмежувався в самовираженні. Як результат, його «трансцендентні» етюди підняли виконавське мистецтво на новий рівень, задавши високий рівень до послідувачого розвитку жанру.

Традиції Ф. Ліста в послідувачі часи вплинули на формування жанру етюд в російській музичній культурі. Але розглядаючи феномен етюд російських композиторів, слід зазначити, що у світовій музичній культурі не існує їм аналогів, адже їх самобутність пов'язана в першу чергу з щирістю, чуттєвістю та

глибиною слов'янської душі. «Етюд-картина» С. Рахманінова тому яскравий приклад, композитор на музичному інструменті створює художні полотна.

Музичне мистецтво ХХст. відзначається пошуками композиторів нових підходів та шляхів розвитку мистецтва. Експериментування в композиторських техніках призвело до виникнення нових стилів, жанрів, авангардних технік письма. Жанр етюд ХХ ст. розвивається неоднорідно, композитори використовують етюдний жанр, як засіб для втілення більш глобального композиторського задуму, як наслідок виникає безліч різновидів етюдів. В циклі «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано українського композитора В. Косенко, жанрова характеристика представлена двома позиціями – етюдним викладом та барочною танцювальною формою, таким чином композитор представляє ідею взаємозв'язку епох. В «П'яти концертних етюдах» О. Черепніна композитор шляхом використання етюдного жанру передає найтонші нюанси звукового образу, цикл представляє величезну цінність в вивченні музичної культури Китаю. Жанр етюд в творчості Ч. Айльза представляє творчу лабораторію творця, звернення до авангардних технік й насиченість звукових образів створюють приклади трансцендентних етюдів ХХст.

Друга половина ХХ ст. дарує фортепіанному мистецтву ще два цикли етюдів – «Вісім концертних етюдів» М.Капустіна та «Сім віртуозних етюдів на теми Дж.Гершвіна» Ерла Уайльда. Микола Капустін та Ерл Уайльд – представники різних національних культур – російської та американської. Але витоки їхнього композиторського стилю охоплюють значно ширші територіальні межі.

Цикли етюдів М. Капустіна та Ерла Уайльда – це феномени композиторського письма ХХ ст., це приклади етюдів, де композитори

використовували традиційні моделі технічного викладу як засоби для створення високохудожніх, оригінальних композицій, дуже близьких до сприйняття слухачів будь-якого рівня музичної підготовки – від людей з натовпу до професійних музикантів.

Таким чином слід зазначити, що етюд, який мав на початковій меті розвиток технічних навичок виконавців, через два століття перетворився в блискучу, помпезну концертну п'єсу, з віртуозною вишуканістю та яскравою образністю. В сучасності жанр етюду широко використовується в концертному та конкурсному репертуарі, мабуть це обумовлено невеликою тривалістю етюдів та емоційним ефектом, оказаним на слухачів віртуозною досконалістю та внутрішнім вираження виконавців.

Наведені приклади циклів етюдів М. Капустіна та Ерла Уайльда демонструють нові шляхи розвитку жанру етюду, на підставі наповнення традиційних досягнень попередників новими техніками та засобами виразності. Розширення стилевих і жанрових меж, роблять зазначені твори доступними розумінню більшому колу слухачів.

У «Восьми концертних етюдах» М. Капустін широко застосовує різні стилі джазової музики, які майстерно синтезовані з академічними традиціями, тим самим композитор розширює інтерес виконавців до даної музики. Даний цикл є безцінним внеском в сучасний фортепіанний репертуар, адже будучи вихованим на академічних принципах, композитор доносить джазові ідеї, не порушуючи традиційні композиційні принципи, й таким чином даний цикл відповідає існуючим нормам академічного репертуару та доповнює його своєю яскравістю та вишуканістю.

Етюдна творчість Ерла Уайльда також робить значний внесок в розвиток сучасного фортепіанного мистецтва, по - новому розкриває жанр етюду,

демонструючи інноваційні відходи до його втілення. Цикл «Сім віртуозних етюдів» на теми Дж. Гершвіна узагальнює вокальне, інструментальне, хореографічне та театральне мистецтво, він поєднує в собі два жанри - етюд та фортепіанної транскрипції.

Своєю роботою Е. Уайльд розвиває не лише жанри етюд та транскрипції, але й сприяє розвитку нового напрямку мистецтва, спрямованого на зближення масових напрямів мистецтва з академічними, зростання тенденції якого спостерігалось у другій половині ХХст. Це дозволяло освіжити музику, збагатити її новими досягненнями епохи, зробити її ближчою та зрозумілішою для слухачів різних категорій.

Таким чином, хочеться зазначити, що через два століття, спостерігається не лише стрімка еволюція жанру етюд, але й так само колосальний розвиток виконавських можливостей піаністів, їх художніх, ментальних навичок, розширення їхньої чуттєвої сфери та творчого мислення.

Незважаючи на високу планку, поставлену попередниками, завдання композиторів та виконавців ХХІ ст. продовжити еволюцію фортепіанного мистецтва, несучи в маси культуру та естетичну красу.

Підводячи підсумок дослідженню слід зазначити, що в продовж роботи були вирішені такі наукові завдання:

- розкрито етапи становлення жанру етюд протягом двох століть на прикладі виявлених особливостей етюдного письма композиторів ХІХ - ХХІ ст.;
- оглянуто та проаналізовано наукові джерела, присвячені еволюції жанру етюд в творчості Миколи Капустіна та Ерла Уайльда;
- виявлено жанрові, стильові та композиційні особливості циклу «Вісім концертних етюдів» М. Капустіна;

- визначено джазові витоки в етюдах-транскрипціях Ерла Уайльда;
- розглянуто структурно-інтонаційні принципи циклу «Сім віртуозних етюдів на теми Гершвіна» Е. Уайльда;
- порівняно особливості циклу етюдів-транскрипцій Е. Уайльда з першоджерелами вокальних та фортепіанних композицій Дж. Гершвіна;
- визначено виконавські труднощі в процесі інтерпретування етюдів сучасних композиторів та намічено способи їх подолання.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч.1 и Ч.2 : учебник. Москва : Музыка, 1988. 415с.
2. Арановский М. «Этюды-картины» Рахманинова. Москва : Гос. муз. изд., 1963. 40 с.
3. Бажанов Н. Современное фортепианное исполнительское искусство: направления и тенденции развития. *Вестник КемГУКИ*. 2012. №21. С. 211-220
4. Беличенко С. Размышления о современном российском джазе (исповедь музыканта). *Музыкальная академия*. 2004. №3. 134 с.
5. Борисенко М. Ю. Жанр транскрипції в системі індивідуального композиторського стилю : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2005. 17 с.
6. Бородин Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Москва, 2006. 46 с.
7. Бородина Г. История джаза основные стили и выдающиеся исполнители. Москва: Юрайт, 2017. 344 с.
8. Бриль И. практический курс джазовой импровизации : учеб. пособие. Изд. 2-е, испр. Москва : Совет. композитор, 1979. 111 с.
9. Визель З. О классификации типов фактуры. *Проблемы музыкальной фактуры*: сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. Москва, 1982. С. 6-18.
10. Волик О.О. Художній етюд на перехресті віртуозності та концептуалізму. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2018. Вип. I (10). С.291-295
11. Воропаєва О. Джазінг як форма взаємодії академічного та «третього» пластів у джазі : автореф....канд. мист-ва. Харків, 2009. 16 с.

12. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века. Ленинград: Советский композитор, 1990. 288 с.
13. Генкін А. Специфіка піанізму в етюдах і вправах Карла Черні: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Київ, 2019. 20 с
14. Генкін А.О. Жанр етюду як тезаурус концертно-виконавської техніки піаніста. *Вісник ХДАДМ*. 2012. №12. С. 132-134
15. Глотова. Е. Фортепианное творчество Николая Капустина: жанрово-стилевой контекст: магистерская работа. Харьков: ХНУИ им. И.П.Котляревского, 2010. 42 с.
16. Гульцова Д. П. Генезис и эволюция фортепианного этюда в европейской музыкально-исторической традиции нового времени. *Наукові записки. Серія: 84 Мистецтвознавство*. 2017. №1. С. 75-84
17. Гульцова Д.П. Поетика фортепіанного етюду в європейській музиці XIX – XX століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Одеса, 2018. 21 с.
18. Гульцова Д.П. Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. №3. С.200-207
19. Давыдов С. Специфика фактуры в джазовой импровизации. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти* : зб. наукових праць. ХДУМ ім. І.П.Котляревського. Харків, 2009. Вип. 25. С. 301-308.
20. Дорожкина Р.Н. Художественный этюд как жанр фортепианной музыки эпохи романтизма. *Этнос. Культура. Молодежь*: сборник материалов XIX межвузовской научной студенческой конференции (14 апреля 2016 г.)/ Смоленск: СГИИ, 2016. С. 92–96

21. Игнатченко Г. И. Фактурный план произведения и его основные разновидности : метод. рек. для студентов по курсу анализа муз. произведений. Харьков, 1989. 15 с.
22. Капустин Н., Крамер Д. Джазовые этюды для фортепиано. Москва : Советский композитор, 1987. С. 2-69.
23. Карпычев М. Г. Этюды Черни, ор 740 и их образный мир. *Вестник музыкальной науки*, 2016. № 3 (13). С. 5-12
24. Кеберлинская Э.Р. Роль фортепианных этюдов Ф. шопена в исполнительской и педагогической практике пианистов. *Современные инновации*. 2018. № 4(32). С. 45-47
25. Кинус Ю. Г. Фортепиано в джазе: учеб. пособие. Ростов: РГК им. С. В. Рахманинова, 2008. 60 с.
26. Конен В. Дж. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века. Москва : Музыка, 1994. 160 с.
27. Кричинська О. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенко : танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2016. Вип. 1(6). С. 208 – 213.
28. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2011. Вип. 33. С. 12-26.
29. Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность. Москва : Совет. композитор, 1990. 224 с.
30. Лозовский А.М. Джаз в контексте импровизационных явлений художественного творчества. *Донецьке музикознавство. Вісник* : зб. ст. ХДАДМ. Донецьк, 2007. Вип 9. С. 61–70.

31. Лу Тао. Проблема формування виконавської майстерності в теорії та методиці музичного виконавства. *Наукові записки* [Центральноукраїнського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]. Сер. : Педагогічні науки. 2017. Вип. 157. С. 215 - 219.
32. Малий Д. М. Специфіка композиторського мислення в музиці останньої третини ХХ – початку ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2018. 21 с.
33. Мазель Л. Строение музыкальных произведений. Москва: Музыка, 1979. 536 с.
34. Маслова Т. Ю. Становление жанра романтического фортепианного этюда в России конца XIX - начала XX века. *Грамота*. 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. II. С. 102-105.
35. Міц О. Р. Творчість М. Мошковського в контексті фортепіанного мистецтва другої половини ХІХ – початку ХХ століття : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Харків, 2021. 24 с.
36. Михайлов М. Стил ь в музыке. Ленинград: Музыка, 1981. 264 с.
37. Мотназарова Ш. Фортепинний стил ь А. Скребіна. *Saryn art and science journal*. 2018. №1(18). С. 69-73
38. Музыкальная энциклопедия в 6 томах / под ред. Ю. В. Келдыша.
URL: <http://www.musenc.ru/html/v/virtuoz.html>
39. Мурадян Г.В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры последних десятилетий ХХ и начала ХХІ века. *Современные проблемы науки и образования*. 2013. № 6. 7 с.
40. Мурадян Г.В. Виртуозность как феномен в истории фортепианной культуры : автореф. дис. ... доктора искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2015. 27 с.

41. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 256 с.
42. Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры. Москва : Музыка, 1967. 312
43. Николаев А. Особенности фортепианного стиля А.Скрябина на примере произведений малой формы. Москва : Советский композитор, 1983. 104 с.
44. Оношко И. Этюд как воплощение виртуозности в фортепианном искусстве. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*. 2010. Вып. 24 [14]. С.73-79
45. Оношко И. Ю. Феномен фортепианной виртуозности в исторической ретроспективе. *Учёные записки (Алтайская государственная академия культуры и искусств). Научный журнал*. 2019. № 1 (19) С. 53-58
46. Парфенов С. Новаторские черты этюдов Чарльза Айвза. *Научные труды Белорусской государственной академии музыки*. 2007. Выпуск 14 [26] С.251-262.
47. Регеша Н. Деякі особливості композиторського стилю В. С. Косенко (на прикладі аналізу «11 етюдів у формі сторовинних танців»). *Імедж сучасного педагога*. 2019. №2 (185). С. 64 – 67.
48. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. Москва: Музыка, 1974. 446 с.
49. Советский джаз : проблемы, события, мастера : сб. ст. сост. и ред. А. Медведев, О. Медведева. Москва : Совет. композитор, 1987. 592 с.

50. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. Суми, 2018. 23 с.
51. Фейнберг С. Пианизм как искусство. Москва, 1969. 560 с.
52. Филиппчук М.С. Особенности использования свинга в произведениях джазовой музыки. *Наукові записки. Серія: Мистецтвознавство*. 2011. №2 С. 103-107.
53. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов XX века. Москва : Музыка, 1971. 289 с.
54. Ху Хунвей. Китайские этюды русского композитора (Концертные этюды соч. 52 А.Н. Черепнина): вопросы исполнения. *Музыкальное образование и наука*. 2015. №2(3). С. 29-34.
55. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. Москва, 1964. 296 с.
56. Чернявська М. С. Інструктивний репертуар в програмах студентів кафедри Спеціального фортепіано ХНУМ імені І. П. Котляревського. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2020. Вип. 57. С. 197-308.
57. Чугунов Ю. Гармония в джазе : учеб.-метод. пособие : для фп. Москва : Совет. композитор, 1988. 152 с.
58. Чугунов Ю. Основы джазовой импровизации на фортепиано : учеб.-метод. пособие для муз. уч-щ. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1976. 75 с.
59. Abramova T. The Synthesis of Jazz and Classical Styles in Three Piano Works of Nikolai Kapustin : a monograph. Temple University, 2014. 81 p.

60. Ching-Jen Wu. Twelve Rachmaninoff songs as transcribed for piano by Earl Wild : an introductory study : The Ohio State University, 1989. 110 p.
61. Debora Arder. The Piano Teaching Of Earl Wild An Introduction To His Method And Style : The Ohio State University, 1995. 93 p.
62. Earl Wild. Copyright Michael Rolland Davis Productions, 2010. URL : <https://www.earlwild.com>
63. Earl Wild Interview with Bruce Duffie. Retrieved from URL: <http://www.bruceduffie.com/wild.html>
64. Jiwon Choi. An Eclectic Combination of Classical and Jazz Idioms: Nikolai Kapustin's Piano Works. 2015. p.47
65. Kapustin. N. The pianist biography. URL : <https://www.nikolai-kapustin.info/biography.html>
66. Mark Peters. A Study of Nikolai Kapustin's Sonata No. 12, Op. 102: A Contemporary Jazz Sonata In Two Movements. Morgantown, West Virginia : School of Music, 2017. 91 p.
67. Okamoto A. Nicholai Kapustin's Eight Concert Etudes, Op.40: Reflections on Analysis, Practice, and Performance. University of Toronto, 2013. 168 p.
URL:https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/43683/3/Okamoto_Akane_201311_DMA_thesis.pdf
68. Qingqing Ye. Nikolai Kapustin's Solo Piano Works 2007-2013. Arizona State University, 2018. 135 p.
URL:https://repository.asu.edu/attachments/201183/content/Ye_asu_0010E_17781.pdf.
69. Tyulkova Ya. Classical and Jazz Influences in the Music of Nikolai Kapustin: Piano Sonata No.3, Op. 55. West Virginia : School of Music

Morgantown, 2015. 100p.
 URL:<https://researchrepository.wvu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=7886&contexttd>

70. Virtuozo / The New Grove Dictionary of Music and Musicians. London : Grovo, 2001. Vol. 26. P.789
71. Wang R. Fusion of Classical Virtuosity and Jazz Techniques in the Etudes of Nikolai Kapustin: Eight Concert Etudes, OP. 40, and Five Etudes in Different Intervals, OP. 68. : doctoral dissertation. University of South Carolina, 2014. 123 p.
72. Yun-Ling Hsu. Selected Gershwin songs as transcribed for the piano by George Gershwin and Earl Wild : The Ohio State University, 2000. 169 p.
 URL:https://etd.ohiolink.edu/apexprod/rws_etd/send_file/send?accession=osu1488195633517932&disposition=inline

ДОДАТКИ

Нотні приклади

Приклад №1



Приклад №2



приклад №3



приклад №4



приклад №5



приклад №6



Приклад №7 Приклад №8



приклад №9



приклад №10



приклад №11



приклад №12



Приклад №13



Приклад №14



приклад №15



приклад №16



приклад №17



приклад №18

