

## Розділ 1. ПРОСТІР СУЧАСНОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ МУЗИКИ

УДК 78:78.03:78(4/9):786  
DOI 10.34064/khnum1-73.01

**Сердюк Ярослава Олександрівна**

Харківська державна академія культури,  
кандидат мистецтвознавства, старший викладач кафедри фортепіано  
e-mail: yaroslava\_serdyuk@yahoo.com  
ORCID iD: 0009-0009-1012-9119

### **Фортепіанні етюди Е. Раутаваари та Ф. Гласса: сучасні трансформації жанру**

*У статті розглянуто цикли фортепіанних етюдів фінського композитора Е. Раутаваари та американського композитора Ф. Гласса як приклади яскраво індивідуального трактування жанру в умовах стильового плюралізму музики ХХ–ХХІ століть. Мета дослідження – виявлення стилістичних рис музичного авангарду та постмодерну в названих творах, паралелей між ними та їх зв'язку із відповідними жанровими зразками класико-романтичної доби та першої половини ХХ століття. Вперше етюди Е. Раутаваари та Ф. Гласса представлено в єдиному контексті сучасних трансформацій жанру. За результатами комплексного (стильового, жанрового, структурного, компаративного) аналізу виявлено, що в етюдах Е. Раутаваари авангардні техніки поєднані із ширшим спектром стилістичних елементів: ознаками романтичного піанізму, імпресіоністичними та джазовими впливами. Ф. Гласс трактує жанр етюду в руслі естетики постмодерну та «нової простоти», використовуючи техніки мінімалізму. Попри помітні стилістичні відмінності, обидва цикли містять і спільні риси: концептуалізм, інтертекстуальність, конструктивізм. Також обидва опуси демонструють рух у бік демократичнішого, порівняно з авангардним, музичного стилю, заснованого на новому розумінні емоційної виразності та чуттєвої краси тематизму.*

**Ключові слова:** фортепіанний етюд; авангард; постмодерн; мінімалізм; серіалізм.

## **Постановка проблеми.**

Композиторська практика другої половини ХХ – початку ХХІ століття вирізняється винятковим розмаїттям стильових, технічних, жанрових рішень та художніх концепцій. З одного боку, згадаємо музичний авангард, що, починаючи з 50–60 років минулого століття, посів одне з чільних місць серед напрямів академічної музики й продовжує розвиватись і сьогодні (серіалізм, алеаторика, стохастика, сонористика, електронна музика та ін.). Цей напрям не тільки завершив процес формування «як принципово нової звукофери музичного мистецтва, гранично відмінної від музики класико-романтичної традиції, <...> так і нових засад музичного сприйняття, зорієнтованих не стільки на мелодичне, скільки на цілісне “звукоферне” відчуття музики» (Горбачов, Станішевський, Різник, & Лобановський, 2023), але й значно розширив «межі естетичного освоєння звукового простору» за рахунок активного використання «шумових ефектів, <...> необроблених звучань, що існують у природі й соціальній сфері, електрозвукового синтезу, математично-ігрових моделей витворення музики» (там само), тобто відкрив нові шляхи синтезу мистецтв.

З іншого боку, строкату мапу стильових пошуків названого періоду доповнюють напрями, що виникли як певна противага музичному авангарду (особливо його вже усталеним, академізованим формам), проте позначені частковим залученням до своєї «сфери впливу» його технічних надбань (наприклад, використанням засобів звукозапису та електронної обробки звуку). Йдеться, насамперед, про напрями мінімалізму й постмінімалізму, що в них, на думку О. Серової, яскраво втілена «естетика музичного постмодернізму» (Серова, 2016: 41), який «орієнтується на мелодизм, тональність, “нову простоту”» (там само).

Хоча в мистецтвознавчому дискурсі існує думка щодо історичного наступництва постмодернізму по відношенню до авангарду (Горбачов, Станішевський, Різник, & Лобановський: 2023), насправді, як видається, ці естетично-світоглядні моделі та сукупності мистецьких течій, що їх відображають, існували паралельно, принаймні

в останні десятиріччя ХХ століття, а їхні ознаки нерідко переплітаються в творчості одних і тих самих композиторів.

В умовах складних та суперечливих стильових пошуків другої половини ХХ–ХХІ століть виникають не тільки нові жанрові міксти або твори з оригінальними художніми концепціями та композиційними рішеннями, які не дають змоги однозначно віднести їх до якогось конкретного жанру. Заразом продовжують свій розвиток і традиційні жанри класико-романтичної доби, перетворюючись на поле для численних творчих експериментів, на простір для взаємодії окреслених вище естетичних настанов та елементів стильових напрямів авангарду й постмодернізму.

Сказане стосується й жанру фортепіанного етюдів, що залишається актуальним для сучасних композиторів.

Перспективним дослідницьким завданням у цьому контексті видається вивчення етюдних опусів видатних представників сучасної музичної культури, якими є Ейноюгані Раутаваара (1928–2016) – один із найвідоміших фінських композиторів другої половини ХХ – початку ХХІ століття – та Філіп Гласс (нар. 1937 р.), американський автор, що також є однією зі знакових фігур у музиці сьогодення.

По-перше, через те що період активної творчої діяльності Е. Раутаваари є хронологічно досить близьким до наших днів, а Ф. Гласс і досі продовжує плідну композиторську діяльність, доробок композиторів, зокрема цикли фортепіанних етюдів, ще не став предметом багатьох ґрунтовних наукових досліджень, особливо в українському музикознавстві.

По-друге, детальний розгляд та порівняння цих етюдних циклів може істотно доповнити картину розвитку жанру у другій половині ХХ – на початку ХХІ століття, наприклад, у вже згаданому контексті взаємодії авангардних та постмодерних тенденцій. Також подібний аналіз допоможе розширити уявлення про відбиття ідеї стильового плюралізму, характерної для мистецтва цього періоду, в конкретних музичних текстах.

Нарешті, музичний матеріал етюдів надає можливість не тільки простежити шляхи трансформації жанру в контексті оновлення музичної мови у ХХ–ХХІ століттях, але й сприяє виявленню зв'язків з усталеною жанровою традицією.

**Останні дослідження і публікації за темою статті.** В англomовному музикознавстві етюди Е. Раутаваари стали предметом спеціального дослідження лише в роботі Л. Е. Матамбо (Matambo, 2010), присвяченій фортепіанним творам композитора. Авторка розглядає опуси Е. Раутаваари для цього інструменту у хронологічній послідовності, відповідно до різних періодів його творчості, відмічених різними впливами, техніками письма та стильовими домінантами. Циклу етюдів присвячено порівняно невелику за обсягом главу дослідження. Авторка відносить їх до неоромантичного періоду творчості композитора, водночас вбачаючи в опусах цього етапу «ясні постмодерністські конотації» (Matambo, 2010: 86) завдяки залученню до системи індивідуального стилю композитора багатьох різнорідних елементів.

Серед інших опублікованих матеріалів, присвячених циклу етюдів Е. Раутаваари, – авторські коментарі до їх запису, виданого компанією *Naxos*, а також нотатки дружини композитора до запису циклу, що був здійснений 1987 року, які містять короткий опис композиційної ідеї твору та характеру кожного з етюдів (Rautavaara E., 1999; Rautavaara S., 1987).

В українському музикознавстві цикл етюдів Е. Раутаваари лише побіжно згадується в статті М. Чернявської та К. Тимофєєвої у зв'язку з проблемою розширення виконавського репертуару за рахунок сучасної музики (Чернявська, & Тимофєєва, 2022).

Етюдам Ф. Гласса присвячено певну кількість англomовних музично-критичних публікацій у періодичних виданнях, які переважно є рецензіями на концертне виконання етюдів або оглядами їхніх студійних записів. Найбільшу увагу автори публікацій приділяють історії та хронології створення циклу та особливостям його інтерпретації автором та різними піаністами. Деякі з авторів проводять аналогії з відомими дидактичними збірками та циклами художніх

етюдів класико-романтичної доби та першої половини XX століття, але без конкретизації (Barone, 2023; Franks, 2024; Siôn, 2025; Thrasher, 2014). Також історія створення етюдів композитором та досить загальні зауваження щодо їхньої образності, а також досвіду їх виконання та слухання містяться у збірнику есе, виданому разом із нотною партитурою (Glass, Brumbach, & Regas, 2023).

В українському музикознавстві цим творам наразі не приділено належної уваги. Цикл етюдів американського композитора епізодично згадує М. Остапчук, окреслюючи загальну панораму розвитку жанру у XX столітті й фактично лише констатує приналежність творів до напрямку мінімалізму (Остапчук, 2023). Єдина робота, в якій етюди Ф. Гласса стали предметом окремого дослідження, належить Н. Сидор, однак авторка доволі побіжно простежує основні композиційні та стилістичні риси і виконавські завдання циклу (Сидор, 2021).

Отже, *метою пропонованої розвідки* є виявлення стильових рис музичного авангарду та постмодерну в етюдних циклах Е. Раутаваари та Ф. Гласса, а також визначення точок перетину цих творів між собою та зі зразками жанру етюдів класико-романтичної доби і першої половини XX століття.

**Наукова новизна дослідження.** Стаття є першим досвідом розгляду етюдних циклів Е. Раутаваари та Ф. Гласса в єдиному контексті трансформації жанру на межі XX–XXI століть та з позицій виявлення відмінностей і паралелей у його трактуванні у творчості двох видатних представників новітньої музичної культури. Також доповнюються наявні в наукових розвідках уявлення про взаємодію стильових засад авангарду та постмодернізму в цих опусах.

**Методологія дослідження.** У роботі застосовано методи стильового та жанрового аналізу, компаративний метод та аналітичні методи теоретичного музикознавства.

### **Виклад основного матеріалу дослідження.**

Розглянемо хронологічно перший з етюдних циклів, що належить Е. Раутаваарі. *Шість етюдів оп. 42* написані у 1969 році. Головною композиційною ідеєю циклу є гра з конструктивними та фонічними

властивостями інтервалів, тому кожен етюд має відповідний заголовок: «Герції» (№ 1), «Септими» (№ 2), «Тритони» (№ 3), «Кварти» (№ 4), «Секунди» (№ 5), «Квінти» (№ 6).

Л. Е. Матамбо, вказуючи на неоромантичні та постмодерністські риси в циклі етюдів фінського композитора, констатує присутність таких стильових компонентів, як «містицизм, націоналізм та конструктивізм», що були характерними для попереднього, неокласичного, етапу творчого шляху Е. Раутаваари та, за словами Л. Е. Матамбо, збереглися під час повороту композитора до неоромантизму (Matambo, 2010: 87). Авторка також відмічає інтертекстуальність як одну з властивостей циклу етюдів Е. Раутаваари. Ця якість, на її думку, виражається в першому етюді в опорі на романтичні фактурні моделі, в четвертому – у застосуванні дзвоноподібних звучань (відображення містицизму та алюзія на більш ранній фортепіанний твір «Ікони», пов'язаний з православною релігійною традицією), у шостому – у фактурних та колористичних прийомах, що нагадують про фортепіанну музику Б. Бартока (Matambo, 2010: 92–97).

Хоча у циклі етюдів Е. Раутаваари дійсно переважають неоромантичні та постмодерністські риси, перспективною вважаємо також можливість простежити зв'язки цього твору з авангардизмом та серіальним періодом у творчості композитора, а також – стилістичні рівні, що виникають як результат взаємодії авангардних та неоромантичних елементів.

Із серіалізмом, по-перше, частково пов'язана сама концепція циклу, оскільки опора на певний інтервал як основу вертикальної та горизонтальної організації музичної тканини фактично є продовженням характерної для серіалістів ідеї тотальної регламентації всіх параметрів музичної мови: звуковисотності, ритміки, динаміки тощо. Також у двох із шести етюдів циклу – «Тритонах» і «Секундах» – Е. Раутаваара застосовує вільно трактовану дванадцятитоновість. До того ж, у інших етюдах циклу композитор створює весь тематичний матеріал із конкретних фактурно-гармонічних комплексів

(тематичної гармонії), з якими подекуди працює подібно до роботи із серією, застосовуючи прийоми інверсії, ракоходу, пермутації тощо.

Розглянемо, яким чином конструктивна ідея моноінтервальності проявляється в кожному з етюдів циклу, і як вона взаємодіє з іншими технічними принципами.

В *Етюді № 1 – «Терції»* – цей інтервал є основою як усього гармонічного плану, так і мелодичної організації твору. Як слушно зауважує К. Андерсон у відеолекції, присвяченій окремим етюдам циклу, Е. Раутаваара, на відміну, наприклад, від Ф. Шопена в *Етюді № 6* оп. 25, не ставить перед піаністом технічне завдання з гри паралельними терціями (Anderson, 2021). Він здійснює різнобічне композиторське дослідження барвисто-фонічного та конструктивного потенціалу цього інтервалу. З погляду фортепіанної техніки, *Етюд* є радше «вправою» на виконання гармонічних фігурацій широкого діапазону у швидкому темпі.

Форму *Етюду* досить умовно можна позначити у вигляді схеми  $ABV_1CA_1$ , де частини  $A$  і  $A_1$  виконують функції вступу, своєрідного зачину, та варійованої репризи-коди, а сегменти  $B$ ,  $V_1$  і  $C$  утворюють великий розділ розробкового типу.

Частина  $A$  побудована на діалозі між хоральними акордовими послідовностями в нюансі  $f$ , що надають музиці урочисто-бравурного характеру, та стрімкими арпеджіо. Фактично єдиним принципом, за яким тут формується гармонічна вертикаль, є нашарування терцій. Головного значення набувають великі мажорні септакорди та пласти з тризвуків і септакордів (наприклад, полігональне поєднання тризвuku  $D-dur$  та тонічного септакорду  $F-dur$ ), а також малі мажорні септакорди. Розташування тонів акордів строго по терціях і застосування паралельного руху тризвуків та септакордів в тісному розташуванні в партіях правої та лівої рук утворює поліфонію пластів. Виникають дві мелодичні лінії, «потовщені» завдяки акордовим дублюванням.

В контексті загальної композиційної ідеї циклу важливим є те, що подальший тематичний матеріал в розділах  $B$ ,  $V_1$  і  $C$  повністю впливає з акордових комплексів вступу ( $A$ ). Окремі фрагменти цих

вертикальних сполучень поєднуються між собою за комбінаторним принципом, транспонуються, що опосередковано нагадує роботу із сегментами серії та може розглядатись як певне відлуння захоплення композитора серіалізмом.

Так, в розділі В мелодична лінія правої руки, що виникає на тлі остинатних фігурацій, складається тільки з тонів септакордів, викладених у розділі А, як і низхідна мелодична лінія в басу в розділі С. У частинах В і В<sub>1</sub> гармонічний розвиток заснований на виокремленні вертикального сполучення двох великих мажорних септакордів (від тонів *d* та *f*, що також були представлені в початкових тактах Етюд) та його транспонуванні на терцію й переміщенні вниз по тонах та півтонах. Розділ С знову починається з хоральної акордової послідовності, яка є варіантом початкового гармонічного комплексу, де деякі акорди транспоновані на півтон, що також нагадує перmutацію сегментів серії.

Маємо також зазначити, що принцип утворення вертикалі шляхом сполучення терцій, опора на септакорди як основу гармонії, їхнє «перетікання» з акорду в акорд в умовах плавного голосоведення, часте використання яскравого фонізму великого мажорного септакорду вказує також на зв'язок із джазовою гармонією, де згадане співзвуччя часто виконує функцію тоніки.

Таким чином, стилістика Етюд № 1 має кілька складових. Неоромантична та імпресіоністична втілюються на фактурно-синтаксичному рівні (стрімкі фігурації та кантиленна мелодія на їхньому тлі, бравурні акорди, рух паралельними тризвуками та септакордами в динаміці *p* і *pp*, їх колористичне трактування). Ще один стилістичний шар є фактично прихованим, віртуальним, він пов'язаний із композиційним рівнем організації музичного твору: сувора регламентація звуковисотної структури, виведення всього матеріалу з одного гармонічного комплексу відсилає до принципу тематичної гармонії, впровадженого композиторами епохи Романтизму та початку ХХ століття, і опосередковано відбиває принцип роботи з матеріалом в межах серіальної техніки.

У наступних етюдах Е. Раутаваара трактує власну композиційну ідею значно гнучкіше, ніж у першому. Наприклад, в *Етюді № 2 – «Септими»* – композитор відходить від тотального панування моноінтервальності: у творенні фігурацій застосовані не лише великі септими в основному вигляді, але й їх обернення – нони або секунди. Для створення горизонтальних мелодичних ліній також використана як секунда, так і септима. У процесі тематичного розвитку, варіюючи початкову фактурну формулу, Е. Раутаваара створює різні ритмічні модифікації інтервальних ходів на септиму: якщо в перших чотирьох тактах етюду всередині гармонічної фігурації застосовувались лише ходи на септиму з сильної долі на слабку, то надалі з'являються й затактові мотиви з ходом на цей інтервал. Використання обернень та ритмічне варіювання ключових інтонаційних елементів також свідчить про комбінаторний принцип роботи з матеріалом, частково пов'язаний із серіальною технікою.

Якщо в *Етюді № 1* акордова вертикаль формувалась майже винятково з терцій, без додавання інших інтервалів, то в «Септимах» часто яскравий та напружений фонізм великої септими підсилюється завдяки додаванню всередині кварта або тритона, тому виникають співзвуччя, що є, по суті, дисонантною модифікацією квартакорду.

В *Етюді № 3 – «Тритони»* – інтервал, який є основою музичної тканини, проявляється та «завойовує» чільне місце в гармонічній вертикалі поступово. У перших двох тактах першого речення він з'являється тільки на перших і третіх долях, і лише в другому реченні – на кожній долі такту, стаючи добре помітним для слуху. Тут Е. Раутаваара застосовує прийом обернення, нашаровуючи по вертикалі спочатку зменшені квінти, а потім – збільшені кварта. Також привертає увагу перенесення тритонів у різні пари голосів, спочатку три-, потім чотириголосної фактури. Таким чином, у цьому етюді, в умовах вільно трактованої дванадцятитоновості, композитор використовує принцип комбінаторики та поліфонічні прийоми, що також пов'язує «Тритони» із серіальним періодом його творчості.

*Етюд № 4 – «Кварту»* – за своєю композиційною логікою є своєрідною «аркою» до першого етюду. У цьому творі Е. Раутаваара так само звертається до типу фактури, що нагадує віртуозні етюди епохи Романтизму та початку ХХ століття (кантиленна мелодична лінія на тлі фігурацій в широкому регістровому діапазоні). Формування фактурної ланки відбувається завдяки вертикальному нашаруванню кварт, що схоже на терцієві вертикалі в Етюдi № 1. Як основний конструктивний елемент музичної тканини виступає інтервальний комплекс  $d - g - a \mid g - a^1 - d^1$ , побудований за принципом дзеркальної симетрії. Надалі цей комплекс варіюється завдяки комбінуванню його елементів та перестановки тонів за принципом ракоходу. У такий спосіб утворюється послідовність фігурацій по названих тонах кварт-акорду (найменша фактурна ланка довжиною в один такт), що далі транспонується на півтон. Однак у процесі тематичного розвитку композитор не всюди дотримується експонованої в початкових тактах акордової структури, активно варіюючи її висотну позицію та інтервальний склад. Також, як це вже було в «Септимах», Е. Раутаваара подекуди розв'язує дисонантні квартові гармонії у консонантні терцієві, таким чином відходячи від принципу моноінтервальності в чистому вигляді.

Увагу привертає зміна фактури в кульмінації перед кодою: з фігурацій виокремлюється квартово-секундова гармонія, що є частиною початкового інтервального комплексу, яка використовується для створення хоральної акордової послідовності.

Як і в першому етюдi циклу, на фактурно-фонічному та синтаксичному рівнях у «Квартах» простежується зв'язок із неоромантичною та імпресіоністичною стилістикою (квартові гармонії створюють відчуття простору та виконують колористичну функцію), а на рівні всієї композиції – із серіалізмом, через широко трактований комбінаторний принцип та окремі прийоми роботи з матеріалом (інверсія, ракоход, транспозиція сегментів фактурної ланки).

Найбільш яскраво раціонально-конструктивістське начало, властиве музичному авангарду, та зв'язок із серіалізмом проявляються

в н'ятому етюді – «Секунди», де присутні одразу декілька відповідних композиційних ідей.

Перша безпосередньо пов'язана з використанням вільно трактованої дванадцятитоновості (без застосування характерного для «класичної» додекафонії принципу неповторюваності тонів) зі всеінтервальною серією, даною в неповному вигляді.

Друга відбиває принцип моноінтервальності, що лежить в основі концепції циклу. У «Секундах» Е. Раутаваара дотримується його набагато послідовніше, ніж у попередніх етюдах. Так, протягом всього Етюд композитор проводить остинато в середніх голосах з великою секундою *des – es*, яке виконує роль як гармонічного супроводу, так і своєї осі симетрії, навколо якої вибудовуються лінії інших голосів. Також композитором майже винятково використовується інтервал секунди для формування мелодичних ліній всіх голосів поліфонічного чотириголосся.

Ще один конструктивний принцип, що широко застосовується в Етюді – дзеркальна симетрія. Його окремим проявом є прийом інверсії, який також виконує ключову роль у побудові всієї поліфонічної тканини твору. Так, основним типом голосоведення в Етюді є протилежний рух, де лінія одного голосу є оберненням лінії іншого, і композитор демонструє неабияку винахідливість, переносячи це відношення у різні пари голосів. На рівні гармонічної вертикалі названий принцип проявляється в одночасному застосуванні звучання певного інтервалу та його обернення. Одним з яскравих проявів принципу дзеркальної симетрії є побудова фігурацій з квінттолей – контрастного елемента, що виступає в діалозі з плавними мелодичними лініями. Квінттолі з'являються спочатку у верхньому регістрі сопрано, на тлі секундового остинато в середньому голосі, і складаються з малої нони, малої секунди, великої сексти та зменшеної квати у висхідному русі, а потім – із цієї ж послідовності тонів у ракоході. Далі цей тематичний елемент звучить в оберненні, перенесений у нижній регістр, завдяки чому виникають дві симетричні побудови вище та нижче вісі симетрії – секундового остинато в середньому голосі.

Нарешті, крім інверсії та ракоходу, Е. Раутаваара застосовує в «Секундах» також імітацію, яка, однак, прихована всередині поліфонічної тканини. Мотиви, які повторюються в різних голосах, є інтонаційно нейтральними, що відсилає до поліфонічного письма епохи строгого стилю.

Таким чином, якщо в більшості попередніх етюдів Е. Раутаваара використовував окремі прийоми серіальної техніки, то в «Секундах» (як і в «Тритонах») композитор повертається до неї безпосередньо, хоча й у вільному трактуванні, характерному для музики другої половини ХХ ст.

В останньому, шостому, етюді – «Квінти» – Е. Раутаваара застосовує такий самий композиційний принцип, що й у «Терціях» та «Квартах». У перших чотирьох тактах фінального етюду експонується фактурно-гармонічний комплекс, що містить як квінтакорди по вертикалі (однак із доданими секундами та нонами, що привносять терпкість у консонантне звучання чистих квінт), так і хід на чисту квінту по горизонталі в лінії баса. Початкова фактурна ланка є фігурацією, в якій інтервал квінти, «зібраний» у вертикаль, припадає на сильну долю. Однак, якщо в попередніх етюдах фактурний рисунок викликав асоціації з романтичною та імпресіоністичною стилістикою, то у «Квінтах» Е. Раутаваара радше спирається на токатність, характерну для фортепіанної музики першої половини ХХ століття, що виражається в меншій щільності музичної тканини, більш скупому, «графічному», викладенні гармонії, перемінності метричних акцентів. У подальшому описаний вище фактурно-гармонічний комплекс, як і в «Терціях» та «Квартах», транспонується, змінює інтервальну структуру та подекуди чергується з іншими гармоніями.

Загалом, Е. Раутаваара трактує етюд як віртуозно-концертну п'єсу з насиченою поліфонізованою, та іноді, й суто поліфонічною, фактурою, зі значною кількістю складних технічних прийомів (пасажі, фігурації широкого діапазону у швидкому темпі, стрибки), не порушуючи в цьому плані усталеної традиції. Попри засадничу для всього циклу ідею моноінтервальності та опору на тематичні гармонічні

комплекси, а подекуди й на серію, інтонаційний зміст та гармонія (де переважає дисонантність) етюдів є складними та різноманітними.

Два зошити *Етюдів Ф. Гласса* створювались протягом 1994–2012 років. Сам композитор підкреслив дидактичну спрямованість збірки: «Я багато дізнався про гру на фортепіано, і в процесі вивчення музики я став кращим виконавцем» (цит. за: Franks, 2024). Ідея покращення техніки стала актуальною для композитора під час його виступів із власним ансамблем сучасної музики. Шлях до створення Етюдів почався з вивчення Ф. Глассом класичних вправ Ш. Ганона, а щодо своїх опусів в жанрі етюдів композитор зауважив: «...Вони були повністю пов'язані з моїми власними обмеженнями у гонитві за технікою» (цит. за: Varone, 2023).

У межах цієї статті розглянемо *перший зошит* Етюдів, у якому композитор відходить від радикального мінімалізму та повертає до естетики постмінімалізму, що поєднує опору на виразні можливості найпростіших музичних елементів, репетитивної і адитивної техніки (роботу з фактурно-гармонічними комплексами – патернами) та часткове повернення до тематизму в класичному розумінні й переосмислення класичних форм в сучасному контексті.

Таким чином, на відміну від циклу Е. Раутаваари, етюди Ф. Гласса часто не містять віртуозних завдань, характерних для етюдів ХІХ – початку ХХ століття. «Я не намагався компонувати, як Скрейбін чи Рахманінов, які демонстрували техніку, яку вже мали», – зауважує сам композитор (цит. за: Varone, 2023). Загалом фактурні формули Етюдів передбачають гру в одній позиції і, частіше за все, є фігураціями (арпеджіо) малого діапазону (в межах однієї октави), на відміну від фактурних побудов значного регістрового діапазону в етюдах класико-романтичної та модерністської доби. Такий виклад нагадує альбертієві баси у творах віденських класиків. Зазвичай ці фактурні ланки обіграють тризвук в тісному розташуванні і триголосному викладі чи його обернення. Гармонічна мова Етюдів першого зошиту загалом заснована на найпростіших зворотах, сформованих в межах класичної тональної системи, в яких, однак, нівельовано традиційні

ладові тяжіння та функціональні відношення, що наближає звуковисотну організацію циклу до модальності. Подекуди композитор використовує мажоро-мінорні акордові співвідношення, дисонантні поєднання голосів та політональні нашарування. Певні гармонічні прогресії відсилають до джазової стилістики. У цілому, в Етюдах Ф. Гласса відбувається, відповідно до естетики мінімалізму та «нової простоти», за термінологією Д. Андросової, «емансипація консонансу» (Андросова, 2005: 4). Як вказує дослідниця, ця термінологічна конструкція може бути використана для пояснення не лише змін у звуковисотній організації творів, але й «семантичної ситуації в “мінімальній” музиці: консонантності на рівні семантики, тоді як акустично та ладово дисонанси широко представлені у творах мінімалістів і у відповідних виконавських рішеннях» (там само: 12).

В умовах репетитивної техніки значну роль також відіграє ритмічна остинатність, що створює ефект «занурення» в один образ. Найбільшого розповсюдження в циклі Десяти етюдів першого зошиту набуває ритмічний рух восьмими тривалостями. З іншого боку, композитор, завдяки чергуванню різних ритмічних формул, досягає розмаїття фактурних рисунків. Йдеться, зокрема, про зіставлення тріолей та груп з чотирьох восьмих в Етюді № 1, поєднання тріолей та квартолей у розмірі 15/8, через що виникає своєрідна синкопована ритміка в Етюді № 2 тощо.

Найчастіше в першому зошиті Етюдів Ф. Гласса звертається до складних двочастинних структур, дещо рідше – до тричастинних та рондоподібних. Також у побудові форми композитор застосовує принцип конструювання більших розділів з відносно коротких сегментів (від 4 до 8 тактів), які будуються як на основі одного й того ж патерну, так і на основі двох або декількох різних. Таким чином, у першому випадку репетитивна та адитивна техніки поєднуються з варіаційністю, а в другому – з мозаїчною логікою побудови форми, характерною для романтичних, зокрема шуманівських, мініатюр та зразків музики ХХ століття, що побудовані за принципом

кінематографічної зміни кадрів. Також практично в усіх етюдах наявні вступ і кода.

Наприклад, композиційна логіка *Етюд № 1* відштовхується від контрасту двох фактурних формул. Перша – триюльні фігурації восьмими. Друга є триголоссям з основною та басовою мелодичними лініями, побудованими на гамоподібному русі, та гармонічним супроводом у вигляді дуольної пульсації восьмих. На основі цього зіставлення вибудовується композиція, що має ознаки трип'ятичастинної (вступ + АВА<sub>1</sub>В<sub>1</sub>А<sub>2</sub> + coda). Вступ і кода також контрастують з усім іншим матеріалом завдяки хоральній фактурі, що ніби «зупиняє» безперервний рух вісімок. При цьому розділи А, А<sub>1</sub> і А<sub>2</sub> складаються із трьох різних патернів, які відрізняються гармонічним наповненням, проте містять спільні звороти. Кожен з перших двох патернів повторюється двічі. Третій патерн розділу А є зовсім простим і лаконічним, він містить лише тоніку та тонічний квартсекстакорд і виконує функцію коди в першому розділі. Таким чином, в основі першого розділу лежить мініатюрна подвійна двочастинна структура з кодою. Другий розділ являє собою різновид п'ятичастинної структури з повторенням другої та третьої частин. Розділи А<sub>1</sub> і В<sub>1</sub> є скороченим повторенням розділів А і В. Кода, згідно з принципом обрамлення, повторює матеріал вступу з незначними змінами (на початку акордової послідовності зі вступу додається тонічна гармонія).

Композиція *Етюд № 2* поєднує репетитивність, адитивну техніку, варіантний розвиток та класичну тричастинність. Крайні розділи побудовані на одному патерні – фігурації з восьмих, що окреслює гармонічну послідовність, яка містить тонічний секундакорд та септакорди шостого та шостого низького щаблів, які надають звучанню м'якого ліричного характеру. Середній розділ заснований на цьому ж гармонічному патерні в новому фактурному оформленні: замість арпеджіо з'являються повторювані акорди в тісному розташуванні, доповнені секундовою інтонацією у верхньому голосі і окремими зворотами мелодичної лінії з першого розділу. В репризі, завдяки дублюванню початкової фігурації в октаву, відбувається фактурне варіювання

матеріалу першого розділу. Таким чином, контраст, властивий тричастинній формі, реалізується не через зміну тематичного матеріалу, а завдяки його фактурному переоформленню.

В *Етюді № 3* Ф. Гласс також розвиває ідею побудови складної форми з різних за фактурно-гармонічним наповненням сегментів-патернів. У результаті варійованого повтору та постійного перекомбінування трьох тематичних елементів, заснованих на репетитивності восьмитактових структур, виникає доволі масштабна композиція мозаїчного типу, яку умовно можна поділити на сім блоків, в межах яких реалізуються принципи двочастинності, тричастинності та рондальності. Така структура нагадує про «карнавальну» логіку п'єс Р. Шумана, шуманівських рондо, а також є відбиттям комбінаторного мислення, притаманного композиторам ХХ століття, але в умовах мінімалістичної естетики. Додамо також, що, на відміну від першого Етюду, всі патерни є подібними один до одного за ритмом, але істотно контрастують один з одним у ладогармонічному плані.

В основі композиції *Етюд № 4* – також поєднання репетитивної та адитивної технік, варіантного принципу розвитку та вільного трактування класичних принципів формотворення. «Каркасом» форми є складна подвійна двочастинна структура (АВ<sub>1</sub>В<sub>1</sub>) з кодою. У межах її першого розділу композитор поєднує три тематичних елементи: початковий патерн – полігональне поєднання тонічних гармоній *g-moll* і *d-moll* – та дві його модифікації. Перша виникає в результаті транспонування початкової гармонічної фігурації вниз на тон та зміни її інтервального складу. Друга є результатом перенесення цієї ж фігурації спочатку на півтон угору, а потім – на півтон униз (в результаті виникає яскраве зіставлення тоніки з тризвуками II та IV низьких щаблів). Другий розділ містить початковий патерн Етюду та новий матеріал (рух вісімок паралельними терціями, поєднаний з гамоподібними фігурами у верхньому голосі на тлі гармонічних фігурацій у нижніх голосах). Цей новий елемент створює тональний контраст із попередніми: відбувається модуляція з *g-moll* у *f-moll*.

Після варіантних повторів обох розділів композитор повертає першу модифікацію початкового патерну першого розділу, що виконує функцію ходу перед кодою й, водночас, надає всій композиції Етюд рис рондальності. Остання модифікація містить новий елемент – тріольну фігурацію, що обіграє інтервал секунди.

*Етюд № 5* демонструє повернення Ф. Гласса до репетитивності та адитивного процесу в розумінні, близькому до їх трактування в ранньому мінімалізмі: на тлі повторюваної без змін гармонічної прогресії, оформленої у вигляді «коливання» восьмих у партії лівої руки, розвивається кантиленна мелодична лінія, що варіюється завдяки поступовому додаванню тонів.

Композиція *Етюд № 6* є новим варіантом поєднання техніки патернів із класичними принципами формотворення. Завдяки варіюванню початкового тематичного елемента в першій частині ( $AA_1A_2$ ), введенню іншого матеріалу на основі нового гармонічного патерну в середній частині та поверненню тематичних елементів першої частини у зворотному порядку ( $A_2A_1A$ ) виникає складна тричастинна структура із дзеркальною репрізою. Протягом всього твору композитор застосовує фактурне варіювання, а саме – прийом димінуції як основний засіб оновлення матеріалу (плавні мелодичні лінії у верхньому голосі поступово витісняються фігураціями). Також для досягнення локальної кульмінації в першій частині (елемент  $A_2$ ) Ф. Гласс використовує фактурне *crescendo*: в названому фрагменті ледь не вперше в циклі виклад матеріалу починає нагадувати романтичну фортепіанну музику. Фігурації захоплюють ширший регістровий діапазон, з'являються щільні акордові побудови та дубльовані в октаву басові ноти, що додають звучанню об'єму.

*Етюд № 7* є складною подвійною двочастинною композицією, де великі розділи містять менші тематичні блоки, що є варіаціями одного й того ж початкового патерну. Протягом твору композитор застосовує фактурне та регістрове варіювання (наприклад, у другому розділі відчуття контрасту створюють дуольні фігури чвертями з мелодичними стрибками на фоні тридольної пульсації у верхніх голосах

або викладення початкового гармонічного патерну у вигляді акордів *martellato*, що зіставляється з викладом «мелодія – супровід» у першому розділі).

В *Етюдi № 8* сполучаються декілька композиційних принципів: репетитивність раннього мінімалізму, що проявляється не стільки у повторенні гармонічних чи мелодичних патернів, скільки в ритмічній остинатності; варіаційність, яка поєднується з адитивною технікою та проявляється не тільки у мелодичних, але й у фактурно-гармонічних змінах; рондальність, що виникає завдяки рефрену, функцію якого виконує максимально лаконічний чотиритактовий фігураційний елемент, дубльований в октаву. Цей композиційний елемент сприймається як вступ до кожної з частин форми і асоціюється з темами-*motto* в романтичних сонатно-симфонічних циклах. Невеликі тематичні блоки скомпоновано таким чином, що форма Етюдi загалом має риси складної тричастинної із розвитком у середньому розділі, скороченою репризою, вступом і кодою.

Слід зазначити, що в цьому етюдi композитор наближається до застосування теми в класичному розумінні. Таким чином, контраст між розділами досягається завдяки зіставленню двох тем, побудованих на різних гармонічних патернах (при цьому вони чергуються з елементом, що виконує функцію рефрену), а також істотним змінам у їх фактурному та ритмічному викладенні (наприклад, в середньому розділі першої теми початковий розмір 4/4 змінюється на 7/8, а її основна мелодична лінія майже повністю замінюється фігураціями, з яких ніби «виринають» її окремі звороти).

Звертає на себе увагу синтетичний характер коди, що містить окремі інтонаційні елементи та фактурні формули з середнього розділу і навіть нові мелодико-ритмічні формули. Наявність нового матеріалу є ніби натяком на присутність сонатної логіки, що передбачає досягнення нової якості в процесі розвитку, але в умовах мінімалістичної композиції.

В *Етюдi № 9* Ф. Гласс використовує в межах складної двочастинної композиції (вступ+АВ+кода) репетитивну та адитивну техніку

в поєднанні з варіантно-варіаційним принципом розвитку та тональним контрастом. Проявом адитивного процесу є те, що в першій частині початковий фактурно-гармонічний патерн повторюється в наступному проведенні тематичного елемента з додаванням лише одного акордового тону. Так, в межах першої частини складається структура  $AA_1A_2A_3$ . Подібним чином композитор працює і з новим матеріалом в розділі В, що є, по суті, чотириголоссям із подовженими звуками в сопрано, мелодичною фігурацією в альті, що ніби «кружляє» навколо тоніки, остинатними гармонічними фігураціями в тенорі та органним пунктом у басі. Повтор цього тематичного блоку відбувається також із мінімальними змінами – додаванням тонів до педалі в сопрано. Варіантно-варіаційний принцип проявляється в тому, що друга частина завершується повтором матеріалу А першої частини в іншій тональності з іншою гармонією (*f-moll*, на відміну від початкового *c-moll*) та в іншому регістрі.

В Етюді № 10 Ф. Гласс повертається до композиційних засад раннього мінімалізму. Всі тематичні елементи твору побудовані на одній гармонії – малому мажорному терцквартакорді, який слід трактувати не як домінанту до *Es-dur*, а радше як співзвуччя, утворене тонами міксолідійського звукоряду від *b*. На основі цієї гармонії виникає фактурно-ритмічний патерн у вигляді альбертієвих басів, що не змінюється протягом всього етюд. На тлі цього гармонічного супроводу протягом усього твору чергуються кілька варіантів мелодичних ліній та фігурацій. В основу композиційної структури в цілому покладено вільно трактований принцип *da capo*, внаслідок чого повторюються цілі розділи та використовуються різні варіанти коди.

Наостанок зазначимо, що хоча перший зошит Етюдів і не є циклом у повному розумінні, він містить ознаки циклізації, а саме – своєрідне композиційно-драматургічне «crescendo», що виражається в поступовому ускладненні фактурних формул (за рахунок поліфонізації фактури, збільшення регістрового діапазону, поліритмічних поєднань) та форми етюдів. Також має місце образний контраст між першим

та останнім етюдами зошити – зіставлення медитативної лірики та енергійної моторності.

Загалом Ф. Гласс трактує етюд не як традиційну віртуозну п'єсу, а радше як одноафектну мініатюру, де ліричний характер поєднується з моторністю та медитативністю, а технічні завдання видозмінюються під впливом естетики мінімалізму. Складність виконання цих творів, таким чином, пов'язана з майстерністю тонкого, майже непомітного динамічного або артикуляційного варіювання однакового матеріалу, увагою до його повторень та мінімальних змін тексту, виявлення прихованої поліфонії, що відіграє помітну роль у створенні звукової «перспективи» в умовах максимально спрощеної фактури.

### **Висновки.**

Отже, обидва етюдних опуси є прикладами яскраво індивідуального трактування жанру сучасними композиторами.

Етюди Е. Раутаваари перебувають на перетині авангарду і пост-модерну, оскільки в них композитор застосовує авангардні техніки, але при цьому звертається й до ширшого кола елементів, що належать до романтичної, імпресіоністичної, неофольклорної лексики. Для циклу характерні такі риси, як складна, переважно дисонантна вертикаль із рудиментами додекафонної гармонії та певними «відлуннями» джазової, насичена поліфонічна фактура й віртуозність романтичного типу.

Етюди Ф. Гласса створені вже цілком в руслі естетики пост-модерну, що виражається, насамперед, у «прозорості» музичної мови, відбитті гармонійного світосприйняття. Композитор також використовує широке розмаїття музичних лексем класичної та романтичної традиції (фактурні формули, що відсилають до фортепіанної музики віденського класицизму, гармонічні послідовності, що склались у межах класичної тональності, а також елементи джазової акордики), але в новій якості, продиктованій техніками мінімалізму. Про постмодерну естетику нагадує й витончена гра композитора з класичними формотворчими принципами та структурами. Ці твори від Етюдів Е. Раутаваари відрізняють максимальна економія фактурно-

гармонічних та суто піаністичних засобів, опора на консонанс та тонально-модальні принципи висотної організації.

Попри очевидні стилістичні відмінності, обидва опуси містять риси, спільні для музичного мистецтва ХХ–ХХІ століть.

1. Це концептуалізм, що проявляється в наявності індивідуальної керівної ідеї в кожному циклі: відродження «звучного, широкого стилю фортепіано, що використовує весь діапазон клавіатури» (Rautavaara, 1998); асоціативний ряд, що виникає у зв'язку із фонізмом різних інтервалів у Е. Раутаваари; шлях до фортепіанної майстерності та віртуозності, трактованої в руслі естетики мінімалізму у Ф. Гласса. На нашу думку, частиною концепції обох циклів є також ідея самообмеження, що виражається у Е. Раутаваари в принципах моноінтервальності, тематичної гармонії та в застосуванні серіальної техніки, а у Ф. Гласса – в розкритті виражального потенціалу найпростіших елементів музичної мови та в репетитивній техніці.

2. В обох опусах простежується інтерес до конструктивізму, що втілюється в максимально винахідливому застосуванні обмеженого набору тематичних елементів, їх поєднанні та розвитку за принципом комбінаторики, широко уживаним у музиці ХХ–ХХІ століть.

3. Також обидва етюдних цикли продовжують класико-романтичні традиції жанру та стилістичні тенденції першої половини ХХ століття. Композитори тяжіють до жанрового типу, представленого у творчості Ф. Шопена або К. Дебюссі (а раніше – К. Черні, М. Клементі та інших), для якого характерним є опора на один вид фактури і техніки в межах одного твору (на противагу, зокрема, етюдам Ф. Ліста з їх розмаїттям фактурних формул та віртуозних прийомів, підпорядкованих програмному задуму). З етюдним циклом К. Дебюссі твори Е. Раутаваари пов'язує також ідея моноінтервальності.

4. В обох циклах індивідуально втілюються й інші спільні для музики ХХ–ХХІ століть тенденції. У стилістиці етюдів Е. Раутаваари відбивається шлях як до емансипації дисонансу, що мав місце в першій половині ХХ століття, так і до повернення консонансу. «Емансипація консонансу» як в суто акустичному, так і в семантичному плані

набуває кульмінаційного вираження вже в етюдах Ф. Гласса. Таким чином, обидва опуси в різний спосіб стають частиною процесу віднайдення композиторами ХХ–ХХІ століть, після надмірної складності та елітарності авангарду, доступнішого для широкого загалу та демократичнішого стилю, заснованого на новому трактуванні принципів емоційної виразності та чуттєвої краси музичного тематизму.

**Перспективи подальшого дослідження** пов'язані з вивченням інших зразків сучасної фортепіанної музики з позицій стилєвих взаємодій постмодерного мистецтва.

## ЛІТЕРАТУРА

- Андросова, Д. (2005). *Мінімалізм в музиці: напрямок і принцип мислення*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ.
- Горбачов, Д. О., Станішевський, О. Ю., Різник, О. О., & Лобановський, Б. Б. (2023). Авангардизм. *Енциклопедія Сучасної України*. <https://esu.com.ua/article-42265>
- Остапчук, М. М. (2023). *Фортепіанні етюди українських композиторів*. Рівне: Рівненський державний гуманітарний університет.
- Серова, О. (2016). Музичний мінімалізм: від епатажності до комунікативного гуманізму. *Культурологічна думка*, 9, 40–45.
- Сидор, Н. (2021). *Стильові особливості фортепіанної творчості Філіпа Гласса. Виконавський аспект (на прикладі «Етюдів для фортепіано»)*. (Бакалаврська робота). Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка. Львів.
- Чернявська, М. С., & Тимофєєва, К. В. (2022). Вектори оновлення фортепіанного репертуару сучасного виконавця. *Аспекти історичного музикознавства*, XXIX, 43–68. DOI 10.34064/khnum2-29.03
- Anderson, C. (2021). Rautavaara: Etudes op.42. *The Independent Pianist*. <https://independentpianist.com/rautavaara-etudes-op-42/>
- Barone, J. (2023). Philip Glass's Piano Etudes: A Diary of an Influential Life. *New York Times*, Nov. 16, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/11/16/arts/music/philip-glass-piano-etudes.html>
- Franks, R. (2024). Philip Glass Piano Etudes – a pleasurable way to improve your piano technique. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/features/works/philip-glass-piano-etudes>

- Glass, Ph., Brumbach, L.(ed.), & Regas, A. L. (ed.) (2023). *Studies in Time. Essays on the Music of Philip Glass*. New York: Artisan.
- Matambo, L. E. (2010). *The solo piano music of Einojuhani Rautavaara*. (Master of Music's thesis). Rhodes University. Makhanda.
- Rautavaara, E. (1998). About This Recording [Liner Notes to Rautavaara: Piano Works. Naxos 8.554292]. Mäntyjärvi, J. & Tullberg, D. (Trans.). In Einojuhani Rautavaara, *Works for piano. Piano Sonatas No.1 & 2. Icons. Etudes*. Laura Mikkola, piano. Naxos Records. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.554292&catnum=554292&filetype=AboutThisRecording&language=English>
- Rautavaara, S. (1987). *Works for piano*. (CD liner notes). Helsinki: Ondine recordings.
- Siôn, P. (2025). Glass The Complete Piano Etudes. *The Gramophone Newsletter*. <https://www.gramophone.co.uk/review/glass-the-complete-piano-etudes>
- Thrasher, S. W. (2014). Philip Glass's Etudes: the sound of a lifetime. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/08/philip-glass-etudes-the-sound-of-a-lifetime>

## REFERENCES

- Anderson, C. (2021). Rautavaara: Etudes op. 42. *The Independent Pianist*. <https://independentpianist.com/rautavaara-etudes-op-42/> [in English].
- Androsova D. (2005). *Minimalism in Music: Direction and Principle of Thinking*. (Extended abstract of PhD diss.). P. I. Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine. Kyiv [in Ukrainian].
- Barone, J. (2023). Philip Glass's Piano Etudes: A Diary of an Influential Life. *New York Times*, Nov. 16, 2023. <https://www.nytimes.com/2023/11/16/arts/music/philip-glass-piano-etudes.html> [in English].
- Chernyavska, M. S., Timofeyeva, K. V. (2022). Vectors for updating the piano repertoire of a modern performer. *Aspects of Historical Musicology*, XXIX, 43–68. DOI: 10.34064/khnum2-29.03 [in Ukrainian].
- Franks, R. (2024). Philip Glass Piano Etudes – a pleasurable way to improve your piano technique. *BBC Music Magazine*. <https://www.classical-music.com/features/works/philip-glass-piano-etudes> [in English].
- Glass, Ph., Brumbach, L.(ed.), & Regas, A. L. (ed.) (2023). *Studies in Time. Essays on the Music of Philip Glass*. New York: Artisan [in English].
- Horbachiov, D. O., Stanishevskyi, O. Yu., Riznyk, O. O., & Lobanovskyi, B. B. (2023). Avant-garde. *Encyclopedia of Modern Ukraine*. <https://esu.com.ua/article-42265> [in Ukrainian].

- Matambo, L. E. (2010). *The solo piano music of Einojuhani Rautavaara*. (Master of Music's thesis). Rhodes University. Makhanda [in English].
- Ostapchuk, M. M. (2023). *Piano Etudes of Ukrainian Composers*. Rivne: Rivne State University of the Humanities [in Ukrainian].
- Rautavaara, E. (1998). About This Recording [Liner Notes to Rautavaara: Piano Works. Naxos 8.554292]. Mäntyjärvi, J. & Tullberg, D. (Trans.). In Einojuhani Rautavaara, *Works for piano. Piano Sonatas No.1 & 2. Icons. Etudes*. Laura Mikkola, piano. Naxos Records. <https://www.naxos.com/MainSite/BlurbsReviews/?itemcode=8.554292&catnum=554292&filetype>AboutThisRecording&language=English> [in English].
- Rautavaara, S. (1987). *Works for piano*. (CD liner notes). Helsinki: Ondine recordings [in English].
- Sierova, O. (2016). Musical minimalism: from shocking to communicative humanism. *Culturological Thought*, 9, 40–45 [in Ukrainian].
- Siôn, P. (2025). Glass The Complete Piano Etudes. *The Gramophone Newsletter*. <https://www.gramophone.co.uk/review/glass-the-complete-piano-etudes> [in English].
- Sydor, N. (2021). *Stylistic features of Philip Glass' piano work. Performance aspect (on the example of "Etudes for Piano")*. (Bachelor's thesis). Mykola Lysenko Lviv National Music Academy [in Ukrainian].
- Thrasher, S. W. (2014). Philip Glass's Etudes: the sound of a lifetime. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/music/2014/dec/08/philip-glass-etudes-the-sound-of-a-lifetime> [in English].

### ***Yaroslava Serdiuk***

Kharkiv State Academy of Culture,  
PhD in Art Studies, Senior Lecturer,  
the Piano Department  
e-mail: yaroslava\_serdyuk@yahoo.com  
ORCID iD: 0009-0009-1012-9119

## **Piano Etudes by E. Rautavaara and Ph. Glass: modern transformations of the genre**

***Statement of the problem.*** *The article considers piano Etudes by the Finnish composer E. Rautavaara and the American composer Ph. Glass as examples of a vividly individual genre interpretation in the context of the stylistic pluralism of the XX–XXI centuries.*

**Recent research and publications.** In English-language musicology, *Etudes* by E. Rautavaara became the subject of special research only in the work by L. E. Matambo (2010). In Ukrainian musicology, E. Rautavaara's *Etudes* is only briefly mentioned in the article by M. Chernyavska and K. Timofeyeva (2022). A number of English-language critical publications are devoted to Ph. Glass's *Etudes* (Barone, 2023; Franks, 2024; Siôn, 2025; Thrasher, 2014). The collection of essays (Glass, Brumbach, Regas, 2023) contains the history of the composer's creation of *Etudes* and rather general remarks on their imagery, experience of performance and listening. In Ukrainian musicology, Ph. Glass's *Etudes* were studied only in the N. Sydor's work (2021), where the main compositional and stylistic features and performing tasks of the cycle are traced rather fluently.

**Objectives, methods, and novelty of the research.** The purpose of the study is to identify the avant-garde and postmodern peculiarities in the cycles of piano *Etudes* by E. Rautavaara and Ph. Glass, their common features, connection with classical-romantic and early twentieth century samples. The methods of style, genre, and comparative analysis, as well as the of analytical methods theoretical musicology were used in the study. For the first time, the *Etudes* of E. Rautavaara and Ph. Glass are presented in a common context of modern genre transformations.

**Research results.** E. Rautavaara's *Etudes* are the virtuoso pieces with a rich polyphonic texture and diversity of complex techniques. Despite their fundamental mono-interval idea, reliance on thematic harmonic complexes and sometimes on the series, the intonation content and harmony language of the *Etudes* are rich, complex, and diverse. Ph. Glass treats the etude not as a traditional virtuoso piece, but rather as a single-affect miniature, where the lyric combines with motor motility, and meditateness, and the pianistic tasks are modified under the influence of minimalism techniques.

**Conclusion.** In E. Rautavaara's *Etudes*, avant-garde techniques combine with a wider range of stylistic elements: romantic pianism signs, impressionistic and jazz idioms. Ph. Glass's *Etudes* are in line with the aesthetics of postmodern, using the techniques of minimalism. Despite the noticeable stylistic differences, both *Etudes* cycles contain common features: conceptualism, intertextuality, constructivism. Also, both opuses demonstrate a move towards a more democratic musical style compared to the avant-garde.

**Keywords:** piano etude; avant-garde; postmodernism; minimalism; serialism.

Стаття надійшла до редакції 17 жовтня 2024 року