

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ  
УКРАЇНИ**

**ХАРКІВСЬКА ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КУЛЬТУРИ**

**Кафедра фортепіано**

**ШЕВЧЕНКО КАТЕРИНА ВАСИЛІВНА**

**ТЕОРЕТИЧНЕ ОБҐРУНТУВАННЯ  
МАГІСТЕРСЬКОГО ТВОРЧОГО ПРОЄКТУ**

на тему: **МОДИФІКАЦІЯ ЖАНРУ ЕТЮДУ  
У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ Ф. ЛІСТА**

на здобуття освітнього ступеня «магістр»  
за другим (освітньо-професійним) рівнем вищої освіти  
галузі знань: 02 Культура і мистецтво  
спеціальності: 025 Музичне мистецтво

Теоретичне обґрунтування творчого мистецького проєкту

містить результати власних досліджень.

Використання ідей, результатів і текстів інших авторів

мають посилання на відповідне джерело

\_\_\_\_\_ Шевченко К.В.

підпис здобувача

Творчий керівник: Рум'янцева Алла Юріївна, кандидат мистецтвознавства

Науковий керівник: Степанова Олеся Юріївна, кандидат мистецтвознавства

Харків – 2025

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ 1. Жанр фортепіанного етюд у творчості композиторів XVIII-XIX століть</b>	
1.1. Передумови та особливості класичної версії жанру етюд у європейській композиторській практиці XVIII – XIX століть.....	7
1.2. Трансформація жанру етюд в творчості композиторів-романтиків.....	10
1.3. Інноваційні тенденції у фортепіанних етюдах Ф. Ліста.....	12
<b>Висновки до Розділу 1</b> .....	18
<b>РОЗДІЛ 2. Модифікація жанру етюд у циклі «Три концертних етюди» Ф. Ліста</b>	
2.1. Етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» у контексті драматургічного центру циклу «Три концертних етюди».....	19
2.2. Виконавські особливості етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» та специфіка його інтерпретації французьким піаністом Ніколя Челоро .....	24
<b>Висновки до Розділу 2</b> .....	28
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	29
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	30

## ВСТУП

**Обґрунтування вибору теми творчого проекту.** Технічний аспект фортепіанного виконавства є одним з головних критеріїв професіоналізму, а розвиток технічних навичок потребує наполегливої тривалої роботи над етюдами за принципом поступового ускладнення матеріалу та художніх завдань. Основою фортепіанної музики є технічні закономірності упорядковані в обмежену кількість технічних форм і формул, оволодіння якими дозволяє удосконалити виконавську майстерність і допомагає подолати труднощі у творах інших жанрів.

Жанр фортепіанного етюдів є однією з найпоширеніших форм удосконалення фортепіанної техніки піаністів будь-якого рівня виконавської майстерності. У своєму розвитку жанр етюдів пройшов шлях від вправ прикладного характеру до розгорнутих концертних та програмних п'єс. Найсуттєвішої трансформації зазначений жанр зазнав у творчості композиторів-романтиків, зокрема у творчості Ф. Ліста, фортепіанні етюди якого акумулюють у собі інноваційні піаністичні формули, прийоми, художні аспекти, що вимагає від виконавців наявності високого рівня технічної майстерності. В цьому контексті вивчення етюдів набуває особливої актуальності. Робота над етюдами є важливішою складовою виховання піаніста і передбачає не тільки практичну діяльність на фортепіано, а й необхідність теоретичного обґрунтування власної виконавської інтерпретації.

**Актуальність теми магістерської роботи** зумовлена, важливістю жанру етюдів в процесі удосконалення технічної майстерності здобувачів передвищої та вищої фортепіанної освіти, значущістю фортепіанного, зокрема етюдного доробку Ф. Ліста, художньою цінністю етюдів угорського генія, а також необхідністю теоретичного усвідомлення творів індивідуальної виконавської програми.

**Зв'язок з науковими програмами, темами, планами.** Теоретичне обґрунтування магістерського творчого проекту виконано на кафедрі

фортепіано Харківської державної академії культури відповідно до базової наукової теми кафедри «Українська та світова фортепіанна культура».

**Мета магістерської роботи** – визначення особливостей модифікації жанру етюд у фортепіанній творчості Ф. Ліста на підставі виявлення жанрової та виконавської специфіки концертного етюд № 3 Des-dur «Un sospiro».

Досягнення мети науково-дослідної роботи передбачає вирішення таких завдань:

- охарактеризувати передумови та особливості класичної версії жанру етюд у європейській композиторській практиці XVIII-XIX ст.

- виявити ознаки трансформації жанру етюд в творчості композиторів-романтиків

- визначити інноваційні тенденції у етюдній фортепіанній творчості Ф. Ліста

- охарактеризувати виконавські особливості етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro»

- визначити специфіку інтерпретації етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» французьким піаністом Ніколя Челоро

**Об'єктом** дослідження є жанр фортепіанного етюд.

**Предмет** дослідження – особливості трансформації жанру етюд в творчості Ф. Ліста.

**Концепція творчого** проекту полягає у виявленні особливостей модифікації жанру етюд у фортепіанній творчості Ф. Ліста на підставі визначення жанрової та виконавської специфіки етюд № 3 Des-dur «Un sospiro».

**Матеріалом дослідження** слугує нотний текст (етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro») а також відео запис у виконанні французького піаніста Ніколя Челоро.

**Методологічна база дослідження.** У роботі використані загальнонаукові фундаментальні та спеціальні музикознавчі методи

дослідження: історичний, методи аналізу та синтезу, культурологічний, детермінізму та об'єктивізму, структурно-функціональний жанрово-стильовий, інтерпретаційний та виконавський аналіз.

**Теоретичною основою** магістерської роботи є наукові праці:

- з історії та теорії фортепіанного виконавства – Д. Віноградчої І. Лебедкіної [4], Н. Кашкадамової [9], Е. Михайлової [10].

- з питань феноменології та онтології жанру етюд та специфіки його трактування в контексті романтичної поетики – А. Генкіна [5], С. Григоренко [6], Д. Гульцової [7, 8],

- з дослідження широкого кола питань, пов'язаних зі специфікою творчого світу Ф. Ліста та зокрема фортепіанною творчістю – А. Боршуляк [1, 2], М. Михаськової [11], О. Морозової [12], Л. Путішиної [13], Н. Рябухи [15], Л. Тарасової [16], О. Тонхаізер-Воєводіної [17], Чжу Сяоле [18].

**Наукова новизна роботи** полягає в тому, що у теоретичному обґрунтуванні магістерського творчого проєкту подальший розвиток отримала теорія фортепіанного виконавства, а також вперше в українському музикознавстві здійснено виконавський аналіз інтерпретації етюд Ф. Ліста Des-dur «UN SOSPIRO» французьким піаністом Ніколя Челоро.

**Практичне значення результатів дослідження.** Результати теоретичного обґрунтування можуть бути використані у виконавській та музично-педагогічній практиці (зокрема, в курсах «Історія світової музики», «Історія фортепіанного виконавського мистецтва»), у лекційно-просвітницькій роботі, а також слугувати матеріалом для подальших досліджень з даної тематики.

**Апробація магістерської роботи.** Магістерська робота обговорювалась на засіданнях кафедри фортепіано Харківської державної академії культури.

**Публікації.** За матеріалами проведеного дослідження були опубліковані тези: Шевченко К. В. Жанрові та виконавські особливості етюду Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» // «Духовна культура України перед викликами часу»: мат-ли V Всеукраїнської. наук.-практ. конф. з міжнародною участю, 23 травня. 2024 р. Харків : НЮУ імені Ярослава Мудрого, кафедра культурології, 2024, С. 147–149.

**Структура роботи.** Науково-дослідна робота складається зі Вступу, двох Розділів, п'ятих підрозділів, Висновків, Списку використаних джерел (18 позицій). Загальний обсяг магістерської роботи – 32 сторінки, з них основного тексту – 30 сторінок.

## РОЗДІЛ 1

### Жанр фортепіанного етюд у творчості композиторів XVIII-XIX століть

#### 1.1. Передумови та особливості класичної версії жанру етюд в європейській композиторській практиці XVIII-XIX століть

«Фортепіанний етюд (з французької – вправа) нескладна за формою та змістом інструментальна п'єса з однотипною фактурою, яка призначена для удосконалення технічних навичок шляхом відпрацювання певного виду фортепіанної техніки або виконавського прийому» [19, с. 5]. Протягом трьох століть існування жанр етюд суттєво трансформувався і пройшов шлях від прикладної інструктивної п'єси на різні види техніки до концертних віртуозних творів, насичених художнім змістом. Чинниками еволюції жанру стало постійне удосконалення технічної майстерності піаністів-виконавців та пошук шляхів розширення можливостей фортепіано композиторами-реформаторами.

Жанр етюд з'явився у XVIII ст., але ще у XVI ст. існували вправи та інструктивні твори, які були призначені для опанування різними прийомами гри на клавичембало, клавесині та інших клавішних інструментах.

Виникненню жанру фортепіанного етюд у XVIII ст. передували трансформаційні процеси у європейському музичному мистецтві, а саме: зміна поліфонічного мислення на гомофонно-гармонічне, формування стилів бароко та класицизму, поява нових жанрів та засобів музичної виразності тощо. Але основним імпульсом для появи етюд стало поширення світського музикування і брак навчального репертуару для формування та розвитку техніки, зокрема творів інструктивного характеру (Екзерсис, Lesson, Übung, Studie). Збірки творів того часу зазвичай вміщували нескладні п'єси, які були розміщені за принципом поступового ускладнення (Clavier-Ubung I. С. Баха, сонати Д. Скарлатті, які були видані під назвою («Exercisci»)) і мали на меті інструктивно-технічні задачі. Отже у XVIII ст. етюд визначився як

інструктивний жанр з прикладною функцією технічного розвитку клавесиністів.

Удосконаленню технічної майстерності сприяли також і теоретичні праці, які «мали педагогічну, методичну або виконавську, тобто прикладну спрямованість», а саме: «Трактат про настроювання спінету і про порівняння його звучання з вокальною музикою» Ж. Дені (1650), «Клавесинні принципи» М. Сен-Ламбера» (1702), «Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперена (1716), «Метода пальцевої техніки» Ж.-Ф. Рамо (1724 р.) «Дослід про справжнє мистецтво гри на клавирі» Ф. Е. Баха (1753, 1762 рр.), «Курс навчання на клавесині або піанофорте» Л. Депрео (кін. XVIII ст.). Основна увага у цих трактатах приділялася розвиткові пальців, їх активності та самостійності, а також економії та свободі рук, що є актуальним у музичному просторі сьогодення [14, с. 142].

Новим імпульсом для розвитку жанру етюд стало удосконалення клавішних інструментів та поява (кін. XVIII ст.) фортепіано з новими величезними виразними можливостями (динамічними, артикуляційними, педальними, можливістю імітування оркестрового звучання) [3, с. 140]. Це детермінувало необхідність опанування інноваційними фактурно-технічними прийомами [5, с. 134]. На межі XVIII – XIX ст. етюд був позначений чіткою формою, простою структурою та принципом відпрацювання одного технічного прийому або однієї технічної формули, тобто став інструктивним жанром з елементами художнього аспекту. Від виконавців вимагалось у швидкому або рухливому але незмінному темпі, артикуляційно чітко зіграти фактурно-піаністичні формули або пасажі, реалізуючи авторські або редакційні динамічні вказівки.

На початку XIX ст. фортепіанне виконавство стає поширеною формою концертного життя. «У 30-40 рр. XIX ст., у часи змагання класиків з романтиками і поширення віртуозного мистецтва, крім композиторів-виконавців з'явилися музиканти-інтерпретатори. Педагогіка цього часу спрямовувалася на технічне вдосконалення через опанування нових на той

час рухових піаністичних прийомів: використання ваги руки, розвиток свободи рухів зап'ястка, ліктя, передпліччя. Також велике значення приділялося «співу» на фортепіано, про що свідчать праці С. Тальберга «Мистецтво співу стосовно фортепіано» і Ф. Віка «Фортепіано і спів» [14, с. 143]. Віртуозність стала основою «діамантового» виконавського стилю, який поєднував у собі риси класицизму та романтизму і специфіка якого вимагала від виконавців «надзвичайно швидкого, підкресленого й чіткого удару пальцями-молоточками; вільного володіння гранично швидкими темпами; сміливості й абсолютної чистоти відтворення тексту в найскладніших місцях» [10, с. 67-68]. Технічна досконалість, як основа виконавства нового типу стала основною тенденцією загальноєвропейського піанізму, що детермінувало появу численних збірок фортепіанних етюдів та посібників, зокрема етюдів М. Клементі, І. Крамера, А.-А. Лемуана, Л. Адама, А. Бертіні, І. Мошелеса, а також посібників І. Н. Гуммеля («Грунтовне та практичне керівництво з фортепіанної гри», 1826 р.), К. Черні («Повна теоретична та практична фортепіанна школа», 1846 р. тощо).

Особливого внесоку у розвиток жанру етюдів зробив К. Черні, який створив своєрідну енциклопедію на всі різновиди фортепіанної техніки. Австрійський композитор написав понад тисячу фортепіанних етюдів і об'єднав їх у цикли. Кожний з етюдів спрямований на подолання певної технічної задачі (пунктирний ритм, 4-х та 5-ти пальцеві позиції, гамоподібні, хроматичні пасажі, акорди, арпеджіо, октави, скачки, трелі тощо), але більшість етюдів призначена для розвитку дрібної пальцевої техніки. Композитор написав кілька збірок етюдів: «Школа швидкості» ор. 299, ор. 740, «Вища ступінь віртуозності» ор. 834, «48 етюдів у формі прелюдій та каденцій» ор. 161, «Школа стакато та легато», ор. 335, «Школа прикрас, форшлагів, мордентів та трелей», ор. 335, «Школа віртуозності» ор. 365, «Школа для лівої руки» ор. 399 тощо. Зазначені етюди є інструктивними п'єсами, які підпорядковані єдиній меті – розвиткові технічної майстерності виконавця, не виключаючи при цьому чіткий ритм та артикуляцію, уміння

використовувати співуче та рівне за силою звучання *legato*, логічне фразування, динамічне різноманіття.

Подальший розвиток етюд пов'язаний з німецьким композитором Н. Бургмюллера, у творчості якого, жанр етюд набув художнього програмного змісту, а мелодійно різноманітніші та складніші етюди Л. Шитте передбачили появу етюдів романтичного наповнення.

## **1.2. Трансформація фортепіанного етюд в творчості композиторів-романтиків**

У творчості композиторів-романтиків сталося збагачення емоційно-образної сфери етюд і трансформування жанру з інструктивною функцією у вагомому художньому явищі в музичному мистецтві. Поступовість процесу переходу від інструктивної до художньої концертної п'єси можна відстежити на прикладі етюдів Ф. Калькбренера та М. Клементі. Зокрема, М. Клементі поступово відмовляється «від банальних, притаманних етюдним творам одноманітних повторювань технічних “ключів”, а замість цього широко вдається до ладотональних відхилень, хроматичних секвенцій, перерваних зворотів, які спрямовують рух у віддалені тональності, ущільнюючи фактуру, насичуючи віртуозні завдання особливою емоційністю» [10, с. 72]. Риси художнього етюд поступово з'являються і в збірках К. Черні «Школа рухливості» та «Мистецтво рухливості пальців», що проявляється у різноманітності динаміки та необхідності використання різних видів туше відповідно до художньої мети. Тобто поступово у творчості М. Клементі та К. Черні затверджується новий, концертний різновид жанру.

У романтиків етюд набуває риси інших жанрів, зокрема Д. Гульцова вважає, що романтичний етюд «у всій різноманітності його провів фактично демонстрував здатність «входження» і «освоєння» різних жанрових моделей і супутніх їм музично-типологічних якостей, символізуючи тим самим шлях до Майстерності в її високому розумінні» [8, с. 34].

Зокрема, в етюдах М. Клементі (у «Gradus ad Parnassum») зустрічаються риси сонати, фуги, канону, у К. Сен-Санса – фуги та прелюдії, у Ф. Шопена – прелюдії, ноктюрну, у С. Тальберга та Е. Прюдана – сонати, у Ш. Алькана – поліфонії, симфонії, хоралу, у «Симфонічних етюдах» Р. Шумана – симфонії та варіацій, а також (що віддзеркалилося у поєднанні поліфонічного та гомофонно-гармонічного стилів), у К. Сен-Санса назви етюдів самі кажуть за себе, зокрема етюди для лівої руки ор. 35 «Прелюдія», «У стилі фуги», «Буре», «Жига».

У композиторів-романтиків з'являється також оновлений жанр етюдів-транскрипцій [8, с. 44] (Ф. Бузоні «Варіанти до етюдів і прелюдій Шопена», Е. Прюдан «Концертний етюд-каприс» на основі мелосу «Сомнамбула» В. Белліні, етюди «Souvenir de Beethoven» та «Souvenir de Schubert», Р. Шуман та Ф. Ліст – етюди на основі каприсів Н. Паганіні тощо. Поступово етюд набуває самостійного статусу, значно збільшуються його розміри деактуалізується ізольована пальцева техніка, ускладнюються технічні задачі, з'являється велика кількість трансцендентних (найвищих за ступенем складності) етюдів, а також програмних етюдів зі змістовною назвою. Це – своєрідні звукові картини такі, як «Характерні етюди» ор. 95 І. Мошелеса, етюди Ш. В. Алькана «Вогонь у сусідньому селі» та «Подібно вітру», «Дзвони Лас Пальмас» К. Сен-Санса. Програмність у свою чергу зумовила насиченість нотного тексту авторськими ремарками, зокрема великою кількістю позначень педалі, динаміки, агогіки, фермат тощо.

Фортепіанний етюд збагатився специфічними рисами музичного мистецтва романтизму, зокрема були розширені звукова та регістрова палітра, технічні обрії піанізму, до технічних задач додалися образно-емоційні. Етюд поступово перетворився з інструктивної вправи в художньо-концертну п'єсу, виконання якої детермінувало надвисокий рівень технічної майстерності, що стало підґрунтям утілення художнього змісту романтичних віртуозних творів, а також зумовило ствердження культу виконавця-віртуоза.

Етюди романтичної доби за художнім змістом наблизилися до розгорнутих віртуозних мелодекламаційних п'єс романтично-драматичного характеру з втіленням принципу співу, тобто мелодійної вокалізації, зокрема у С. Тальберга, Е. Прюдана («Концертний етюд-каприс» ор. 25, цикл «Етюди-пісні» ор. 60).

Але особливо в цьому контексті можна відзначити етюди Ф. Шопена, який не тільки розширив обрії технічних засобів, а й втілює різноманітну палітру художніх образів. Ф. Шопен також продовжив принцип циклізації етюдів, але у нього цілісність циклу зберігалася не за поступовим зростанням ускладненості, а за принципом драматургічної цілісності.

Багатий образний зміст та поетичні образи концертного етюду у Ф. Шопена підняли цей жанр на рівень великого мистецтва. Ф. Шопен збагатив поетику жанру мелодизацією, вокальною інтерпретацією, різноманітною педальною технікою. «Кожен з його 27 етюдів має певний вид фактури і технічний прийом» [19, с 7] (зберігається одна технічна виконавська формула), який допомагає максимально розкрити образний зміст твору, в результаті чого виникає амбівалентний зв'язок технічного та художнього аспектів виконання. Увесь комплекс засобів виразності гармонія, динаміка, педалізація підкорені виконанню творчої задачі. Етюди і Ф. Шопена – це високохудожні концертні п'єси, в яких технічні труднощі зумовлені і підкорені розкриттю різноманітної гами художніх образів.

### **1.3. Інноваційні тенденції у фортепіанних етюдах Ф. Ліста**

«Велика роль в еволюції етюду належить геніальному угорському композитору та піаністу-віртуозу Ф. Лісту, який відкрив нові звукові можливості фортепіано, суттєво розширив діапазон використання технічних засобів, запровадив можливість відтворення на фортепіано всього звукового багатства оркестру» [19, с. 6].

Феноменальна віртуозність, емоційність, величезна сила впливу на аудиторію, колористичність, різноманітна педалізація, надзвичайна технічна

та темпова свобода – ці риси виконавського стилю Ф. Ліста стали детермінантами еволюції, як всієї його фортепіанної творчості, так і жанру етюд.

Продовжуючи характерну для музичного мистецтва романтизму тенденцію циклізації, Ф. Ліст створив кілька етюдних циклів: «Юнацькі етюди» оп. 1, 1826 р., «Технічні вправи» (1868-1879), 12 етюдів (1826), 12 Етюдів (1838), «Етюди трансцендентного виконання» (1851), «Бравурні великі етюди за каприсами Н. Паганіні, (183, 1851 р.), «Три концертних етюди» (1848 р.), «Два концертних етюди» (1861-1862) тощо.

Уже в ранніх «Юнацьких етюдах» оп. 1 (1826) композитор відійшов від загальноприйнятих усталених традицій і поєднав декілька технічних завдань та формул в межах одного твору, а також впровадив виконавсько-технічні інновації, зокрема застосування перехрещення рук, підкладання пальців, розподіл тематичного матеріалу між правою та лівою руками та осмислив цикл як цілісність.

У «Етюдах трансцендентного виконання» (1826, 1838, 1851) тенденція циклізації етюдів була продовжена Ф. Лістом шляхом втілення всього композиторського потенціалу та мистецького прояву для створення макроциклу, об'єднаного ідеєю відходу від традицій і виходу за межі усталених традицій музичного мистецтва [8, с. 54-58] шляхом максимального розширення можливостей фортепіано (технічних, динамічних, педальних, тембральних) для розкриття його симфонічного потенціалу. Неодноразове редагування та вдосконалення циклу було зумовлене бажанням втілення інноваційних на свій час тенденцій фортепіанного виконавства, що зумовило модифікацію жанру етюдів, для якого характерними є монотематизм і кварто-квінтова тональна організація більшості етюдів, контрастне співставлення повільних та швидких темпів, метрична специфіка (чергування різних метрів).

У етюдній творчості композитора відчувається тяжіння до створення «програмних етюдів» («Юнацькі етюди», «12 етюдів трансцендентної

майстерності» тощо), метою яких було опанування вищим ступенем складності, тобто набути вміння блискуче віртуозно виконувати твір, підкорюючи технічні задачі художнім. У програмних етюдах Ф. Ліста втілені образи природи («Пейзаж», «Заметіль»), візуальні творчі фантазії («Видіння», «Блукаючі вогні», «Спогад», «Вечірні гармонії» «Дике полювання»), музичне тлумачення історичних постатей («Мазепа»), часто використовується звукопис (№ 6 – імітація дзвонів), жанрова синтетичність (риси токати – № 2, капричіо, маршу, вальсу тощо), що саме і підтверджує художню модифікацію жанру. В призначених для сценічного виконання етюдах композитора, попри виняткову технічну складність, прерогативою завжди є втілення художньої ідеї.

Значущість етюдного доробку композитора полягає в утвердженні концертного різновиду етюд в контексті поетики романтизму, що зокрема проявилось у трактуванні фортепіано як аналога оркестру та відтворення не тільки окремих оркестрових ефектів (*pizzicato*, арпеджировані арфо подібні пасажі тощо), а й всього регістрового, тембрального багатства інструменту.

Однією з інновацій композитора у сфері піанізму була симфонізація фортепіано на основі принципів аль фреско (повнозвуччя) та колористичного розмаїття [17, с. 31]. Принцип аль фреско проявився у новому призначенні пасажів – охоплюванні ними майже всієї клавіатури (декілька регістрів) інструменту, а також у введенні в етюди октавних та акордових послідовностей, що ускладнило фактуру та міць звучання інструменту.

Оркестральне трактування фортепіано у Ф. Ліста віддзеркалилося у використанні різних видів туше (*portamento*, *marcato*, *tenuto*). Притаманна для композиторів романтичної доби перенасиченість авторськими вказівками, особливо помітно проявилася саме у Ф. Ліста, що було зумовлено бажанням найточніше розкрити творчий задум композитора, його почуття та художній зміст твору.

Важливим засобом створення звучності аль фреско та надання йому об'ємності стала також і педалізація, яка забезпечила безперервність

звучання *arpeggiato*, акордових послідовностей та імітацію оркестрового звучання [4, с. 527]. Ф. Ліст розширив педальну палітру і використовував найтонші градації застосування педалі за рахунок різної сили, глибини та швидкості її натискання (неповна, запізнювальна педаль, педальне тремоло) та зняття.

Композитор відмовився від визначеної та закріпленої аплікатури і створив власну (зумовлену специфікою фразування та художнього змісту) систему аплікатури, яка полягає в аплікатурній свободі та урахуванні фізіологічних особливостей кожного пальця.

Однією з інноваційних тенденцій в етюдній творчості композитора стали принципові зміни функцій рук, їх перехрещення, переноси та підкладання забезпечували звукову безперервність та об'ємність («Юнацький етюд» № 6, Етюд № 3 *Des-dur* «*Un sospiro*»).

Інновацією для етюдної творчості Ф. Ліста є і мелодизація середнього та нижнього регістрів з метою виявлення їх мелодичного й тембрального потенціалу та колористичного осмислення звукового образу. Співставлення регістрів, імітація звучання оркестрових інструментів, запровадження колористичних ефектів – все це слугувало меті розкриття образно-емоційного драматургічного плану та змісту твору.

Надважливим досягненням Ф. Ліста у сфері фортепіанної творчості стало її збагачення романтичною поетикою, бажанням відтворити життя у всій його мінливості. Так, в «Етюдах трансцендентного виконання» «романтичне трактування жанру етюд пов'язано із втіленням змістовних образів романтичного мистецтва: героїчного (№№ 1, 4, 6), лірико-драматичного (№№ 3, 8-12), фантастичного (№№ 5, 8). У цьому контексті композитор змінює також своє відношення до темпового аспекту виконання, відходить від класицистської традиції темпової усталеності та застосовує *tempo rubato* з наміром якомога точніше розкрити характер музики. Бажання нового романтичного трактування темпу зумовило не тільки ретельне виписування у нотному тексті темпових позначень та різноманіття поміток

його відхилення (*stringendo*, *accelerando*, *ritenuto*), а й створення нових власних позначень найдрібніших його градацій, що віддзеркалилося, зокрема, в «Етюдах трансцендентного виконання». Показовими у цьому сенсі є і початкові темпові вказівки (зокрема в «Юнацьких етюдах» – *Allegro con fuoco* (№ 1), *Molto agitato* (№ 6), *Allegro con spirito* (№ 8), *Allegro grazioso* (№ 9) тощо), які одночасно містять у собі образно-емоційну конкретизацію темпу, що зумовлює характер виконання і допомагає точніше втілити авторський задум.

Ф. Ліст ретельно випикує та приділяє велику увагу артикуляційним моментам. Етюди композитора насичені термінами, які розкривають специфіку доторкання до клавирів (*dolce*, *cantabile*, *leggierissimo*, *smorzando*, *marcato*, *molto energico*, *agitato*, *con delicatezza*, *radolcente*, *colla piu gran forza e prestezza*, *veloce* тощо).

Інноваційність динамічного аспекту в лістівських етюдах знайшла втілення у скасуванні всіх догм та традицій, а також у використанні динаміки для розкриття образно-емоційної сфери твору засобом ретельного та випикування всього розмаїття динамічних відтінків від *ppp* до *fff*.

Розкриваючи інноваційну специфіку фортепіанних етюдів Ф. Ліста, не можна не зазначити використання композитором фігуративної техніки, з допомогою якої він підкреслює кульмінаційні та структурно-композиційно важливі моменти, а також розкриває образний зміст твору шляхом декорування музичної тканини (етюди «Заметіль», «Блукаючі вогні», № 3 *Des-dur* «*Un sospiro*»).

У «Великих Бравурних етюдах за каприсами Паганіні» (1831-1832, 1838 1851) також втілені інноваційні тенденції лістівського композиторського стилю: жанрове розмаїття, звукопис – імітація інструментів (№ 5), співставлення регістрів, переноси рук, розподіл тематизму між лівою та правою руками, велика кількість авторських ремарок, симфонічне мислення тощо.

Фортепіанні етюди Ф. Ліста віддзеркалюють весь спектр прийомів його виконавського стилю блискучій піанізм, технічну свободу, емоційну розкріпаченість, досягнення виконавської мети без фізичного виснаження.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Створений на підґрунті прикладної технічної вправи, та детермінований необхідністю технічного розвитку виконавців жанр етюду набув жанрової назви, інструктивної функції і актуалізувався у XVIII столітті (у творчості Ж. Ф. Рамо, Ф. Е. Баха, Л. Деппе).

У кін. XVIII на поч. XIX ст. затверджуються риси класичної версії жанру (М. Клементі, Л. Адама, А.-А. Лемуана, А. Бертіні, І. Н. Гуммеля, К. Черні) композиційна простота, технічність, динамічна контрастність, тематична формульність, ритмічна та темпова усталеність. У той же час поступово (у творчості Ф. Калькбренера, М. Клементі та К. Черні) формуються тенденції романтичної версії жанру,

Для етюдної творчості композиторів-романтиків у період поширення «діамантового» піанізму характерними були: жанрове розмаїття, тематична вокалізація, програмність, звукова образотворчість, симфонізація, циклізація, збільшення авторських позначень, ускладнення тонально-гармонічного мислення, збагачення художньо-виразової сфери, розширення палітри технічних прийомів та можливостей виконавця, утвердження етюду як концертного жанру.

Всі зазначені компоненти стали підґрунтям для модифікації жанру етюду у творчості Ф. Ліста, та запровадження в його етюдах інноваційних тенденцій, таких, як: монотематичність, циклізація, програмність, аплікатурні нововведення, нові засоби звуковибудування значне розширення технічного, динамічного, тембрального, реєстрового, педалізаційного потенціалу фортепіано, нове трактування пасажів, переосмислення функцій рук, використання тембральної специфіки реєстрів, ретельна деталізація динаміки й агогіки, темпова свобода, використання техніки як засобу художньої виразності.

## РОЗДІЛ 2

### Модифікація жанру етюд у циклі «Три концертних етуди» Ф. Ліста

#### 2.1. Етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» у контексті драматургічного центру циклу «Три концертних етуди»

Створений у 1848 р. цикл «Три концертних етуди» Ф. Ліста («*Il lamento*» – «Плач»), «*La leggerezza*» («Легкість») і «*Un sospiro*» («Зітхання»)) редагувався у 1875 та 1885 р., що свідчить про постійне прагнення композитора до досконалої версії твору.

У зазначеному циклі відзеркалено притаманні фортепіанній творчості композитора риси романтичного музичного стилю: програмність, циклізація, жанрова синтетичність, динамічне та агогічне різноманіття, ретельне виписування авторських позначок. Така деталізація виконавського плану потребує точного відтворення композиторських позначень, які можна класифікувати таким чином:

1. темпові (*piu ritenuto*, *accelerando*, *ritenuto*);
2. образні з темповими відтінками (*allegro affetuoso*, *slentando*, *ritardando*, *veloce*, *impetuoso*);
3. динамічні (*sf*, *sotto voce*, *piu rinforzando*, *una corda*);
4. емоційно-динамічні (*smorzando*, *calmato*);
5. емоційно-образні (*energico appassionato assai*, *appassionato*, *armonioso*, *dolce*, *espressivo*, *languendo*, *agitato*);
6. різноманітні туше (*leggierissimo volante*, *marcato*, *cantando*, *non legato*);
7. звуконаслідувальні (*quasi Arpha*).

У «Трьох концертних етудах» Ф. Ліст продовжує тенденцію композиторів-романтиків – звернення до програмності, що надає виконавцеві асоціативну інтерпретаційну свободу. Митець відмовляється від надмірної емоційності, технічної перевантаженості, демонструє тяжіння до монотематизму з образно-тематичними трансформаціями. Композитор втілює власні аплікатурні принципи: використання фізіологічних

особливостей пальців, впровадження пов'язаної із принципом аль фреско акордової та октавної техніки, що зумовлювало використання прийому гри «від плеча» та принципу позиційної гри.

Тональна організація циклу – низхідний рух терціями (As-dur – f-moll – Des-dur). 1-й та 2-й етюди позначені автором а *capriccio*, що надає виконавцеві можливість імпровізації, вільного трактування темпу і агогіки, тобто виконавську свободу.

Образна сфера 1-го етюд «Il lamento» (Плач) повністю відповідає назві, а жалібні інтонації наближають його до арії *lamento*, поширеній в опері епохи бароко. Барокові ремінісценції у Ф. Ліста (в яких відчувається відмова від традиційності) були основою його «барокового романтизму» [1]) та втіленням духовних пошуків, про що свідчить його часте звернення до сакральної сфери та до авторів барокової музики («Прелюдії за Й. С. Бахом», 1859) «Варіаціях на тему Й. С. Баха» (1862 р.).

Специфіка монотематизму та принципи розвитку лейтмотиву в етюді «Il lamento» позначені схожістю з бароковою поетикою. Але у Ф. Ліста розвиток образно-емоційної сфери здійснюється за принципом впровадження різних варіантів інтонації *lamento* (в різних тональностях, з різним колористичним та емоційним забарвленням, з впровадженням вокалізації мелодії та акордової фактури).

У зазначеному етюді композитор відходить від традиційного використання одного технічного прийому та дає перевагу різним технічним формулам (арпеджіо, октавні епізоди, перехрещення рук, трелі тощо). Не зважаючи на фактурну прозорість, митцю вдається охопити майже всі регістри інструменту (також і завдяки використанню поліфункціональності правої руки), що свідчить про його оркестральне трактування. Певну складність для виконавців представляє необхідність диференціації мелодичної лінії та фігуративного супроводу оскільки в нього вплетені окремі звуки мелодії. Специфіку етюд складає ретельно визначена динамічна драматургія, що є характерним для музичного романтичного

мистецтва і зокрема для Ф. Ліста. Останні хоральні акорди мають концептуальне значення у драматургії циклу, фінальне арпеджіо висхідний арфоподібний пасаж охоплює всі регістри фортепіано.

У другому етюді циклу «*La leggerezza*» також втілені інноваційні принципи лістівського піанізму. Програмність етюдів зосереджена у його назві (що є характерним для всіх етюдів циклу), яка зумовлює специфіку образного змісту твору, уточнює план драматургії та виконавської інтерпретації. Адже авторський заголовок твору «найчастіше виявляється ключовим фактором в його інтерпретації, прояснює і дає можливість уточнити ідеї оригінального звукового та філософсько-естетичного світів композитора» [18, с. 171].

Позначка автора «*a capriccio*» дозволяє виконавцю вільно трактувати темп. Характерним для романтичної модифікації етюдів є тональна й гармонічна несталість (особливо в епізоді *Quasi allegretto*), що допомагає відтворити імпресіоністичну атмосферу миттєвості.

Романтична вокалізована медитативна у першому проведенні тема, у своєму поступовому розвитку набуває експресії, динамізації, фактурного ускладнення, тобто варіативного перетворення.

Етюд «*La leggerezza*» нагадує вільно побудовану поему, в якій композитор використовує свої улюблені прийоми – розподіл тематизму між правою та лівою руками, втілення своєрідної трічності – триразове проведення різних варіантів початкової теми, монотематизм (що проявляється у проникненні початкових інтонацій в різні епізоди твору) як структурно-композиційний фундамент, жанрове варіювання (епізод *leggiero con grazia*), широке охопленням регістрів, фактурне розшарування (протиставлення верхнього фігуративного та тематичного басового та середнього регістрів), пріоритет гамоподібних «бісерних» пасажів та прийому «*jeu perle*», використання всіх регістрів фортепіано для його оркестрального трактування, тонкі градації динаміки та агогіки. Особливо важливими є агогічні зміни у постскрипті етюдів, коли після дисонансного

арпеджіо знову з'являються початкові інтонації, але варійовані та емоційно більш насичені.

Використання троїчності у структурі «La leggerezza» перегукується і з композиційною троїчністю циклу (три етюди, низхідний терцієвий тональний план циклу), що згідно поширених нумерологічних концепцій та міфологічності романтичного світогляду свідчить про сакралізацію семантики числа 3.

Наприкінці етюд у якості філософського резюме з'являються схожі з тематичним першоджерелом початкові інтонації, повернення яких створює своєрідне романтичне коло та образно-змістовну модуляцію в сакральну сферу, що проявлено у появі хоральної фактури та тональному затвердженні мажору як символу оптимізму. Апеляція до сакральної сфери є й засобом створення цілісності циклу, адже в етюді «Il lamento» хоральність асоціюється з ремінісценціями бароко та водночас передбачає хоральний фінал етюд «Un sospiro».

Етюд № 3 «Un sospiro» Des-dur («Подих»), який у циклі виконує функцію драматургічного центру, – один з найпопулярніших творів Ф. Ліста, що зумовлено його експресивністю, інтимно-витонченим ліризмом художніх образів та піаністичністю. У зазначеному етюді композитор уникає перенавантаження технічними складностями, театралізованими афектами та надмірною емоційною концентрацією.

Тематизм етюд (з елементами дискретності у вигляд пауз) має яскраво виражену вокальну природу, що підтверджує авторська ремарка *cantando*. Для підкреслення виразності основної ліричної теми композитор виписав її партію на додатковому третьому нотоносі.

Художньо-образною основою твору є лірична медитативна ніжно-мрійлива атмосфера створена за допомогою прозорої фактури, ніжної (а у середньому розділі схвильованої) співучої мелодії та хвилеподібного акомпанементу. Це – своєрідний проникливий музичний живопис, основу

якого складають арпеджовані пасажі, які за вказівкою автора мають звучати *guasi Arpa* і створювати ефект подиху вітру.

У своєму поступовому розвитку натхненна лірика набуває величних, патетичних рис та перетворюється на пристрасть (*appassionato* наприкінці 1 частини), стрімкий натиск (*impetuoso*) та пафос (*con passione*), що зумовлює появу декламаційних інтонацій та авторських позначок *affetuoso*, *rosso agitato*, *appassionato* тощо. Зростання емоційної напруги в середній частині підтримується ускладненням фактури, появою октавної та акордової техніки, розширенням регістрового та динамічного діапазонів, що в цілому порушує стали емоційний стан, але невеликі ліричні епізоди урізноманітнюють загальну атмосферу, дякуючи темповим, артикуляційним (зокрема в епізоді *Un rosso più mosso*), динамічним, тембрально-колеристичним авторським ремаркам.

Після кульмінаційного пафосу та емоційної напруги відбувається спадання пристрасності та патетичності. У тремтливій, виразній третій (*languendo, sotto voce*) частині відновлюється спокійний хвильовий супровід, драматизована тема втрачає свою міць і звучить як спогад (з незмінним мелодико-ритмічним малюнком та ускладненою гармонією) емоційно готуючи коду. Контрастом щодо усталеності арпеджованої фактури стають фінальні акорди. Хоральний характер цього своєрідного постскрипту етюд та циклу створює певну символічну арку із бароковими ремінісценціями етюд «*Il lamento*».

У даному етюді троїчність проявляється не тільки у структурі форми, а й у тритактовій побудові фраз, кожна з яких розділена паузами (що відтворює ефект подиху та відповідає назві), які зберігаються протягом всього твору і стають його своєрідним лейтприйомом, що є характерним для музичного мистецтва романтизму. Відтворені в етюді мінливі ліричні образи, великою мірою передбачають появу у ХХ столітті музичного імпресіонізму.

У етюд «*Un sospiro*» розширення художньо-виразової та технічної палітри здійснюється за рахунок симфонізації фактури, використання

багатьох реєстрів, тембрально-кolorистичних ефектів та агогічних змін, динамічної різнобарвності, вокалізації мелодії, програмності та звукової образотворчості, що свідчить про модифікацію жанру етюдів в творчості видатного композитора та трактування Ф. Лістом етюдів як концертного жанру, здатного до репрезентації високохудожнього медитативно-духовного змісту.

## **2.2 Виконавські особливості етюдів Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» та специфіка його інтерпретації французьким піаністом Ніколя Челоро**

Етюдів Ф. Ліста посідають особливе місце у репертуарі не тільки видатних піаністів, а й здобувачів вищої та передвищої освіти, оскільки ці твори насичені великим художнім змістом і використовуються виконавцями як концертні п'єси. Найпопулярнішим серед лістовських етюдів є етюд № 3 Des-dur «Un sospiro» з циклу «Три концертних етюдів».

З технічної точки зору етюд Ф. Ліста «Un sospiro» не можна вважати дуже складним, твір спрямований на вдосконалення техніки арпеджіо та схрещення рук. Перманентний рух, який складає специфіку арпеджованого тла, вимагає особливої рухової майстерності. Схрещення рук, застосоване в даному етюді, потребує плавності кистьового та плечового рухів. Складність для виконавців складає необхідність рівного (з точки зору ритму та динаміки) звучання арпеджіо.

Виконавська специфіка етюдів «Un sospiro» зумовлена впровадженням композитором улюбленого прийому – розподілу тематичного матеріалу між обома руками: коли права рука відтворює мелодію, ліва грає гармонію і, навпаки, ліва рука тимчасово переходить до виконання мелодії, після чого знову виконує акомпануючу функцію. Розподіл мелодійної лінії між руками вносить незручності для бездоганного фразування теми, арпеджований фон, який визначає специфіку етюдів, потребує особливої спритності рухів, кистьової та плечової свободи.

Велику складність представляє також необхідність диференціювання звучності мелодії і фону, що має проявлятися не тільки у різній динаміці звуку, а і у його відмінному тембральному забарвленні та використанні різних видів туше для відтворення співучої мелодії та арфоподібного акомпанементу. Численні агогічні коливання потребують від виконавця наявності досвіду, художнього музичного смаку та почуття міри. Численні перлинні пасажі мають бути виконані бездоганно з технічної точки зору і нагадувати легкий подих з художньої.

Особливості технічної, динамічної, темпової, образно-емоційної палітри етюду Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» детермінують специфіку його виконавських інтерпретацій, серед яких найбільш майстерним та індивідуалізованим можна вважати виконання французького композитора та піаніста Ніколя Челоро.

Один з вчителів Ніколя Челоро угорський та французький піаніст Д. Цифра (винятковий віртуоз, видатний піаніст ХХ сторіччя, відомий шанувальник творчості Ф. Ліста, лауреат премії імені Ф. Ліста) надав найвищу характеристику таланту свого учня оскільки вважав його дивовижним музикантом, віртуозом, в якому поєднується глибина та витонченість. Своім вихованцям, зокрема Н. Чилоро, Д. Цифра прищеплював уміння підкорювати технічну майстерність розкриттю художнього змісту твору, тобто поєднувати технічну досконалість і глибину прочитання авторського задуму, що саме і демонструє Н. Чилоро в інтерпретації етюду Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro».

Виконання відомого у багатьох країнах світу французького майстра насамперед вражає надзвичайною технічною і художньою свободою, блискуча художня техніка стає на засаді розкриття найтонших чуттєвих нюансів.

Надзвичайно виразна у його виконанні (навіть у перших проведеннях) тема царює на фоні хвилеподібного дзюркотливого фону. Перша фраза твору (*Allegro affettuoso*) у виконанні майстра відрізняється не тільки фактурною

прозорістю, а й мінімумом агогічних та динамічних змін, тобто компромісом між імпровізаційністю та усталеністю.

Вражає майстерність, з якою Н. Чилоро розподіляє мелодію між обома руками (перехід теми з однієї до другої руки є непомітним) та використовує різні види туше для мелодії та акомпанементу, що сприяє їх чіткій звуковій диференціації, тобто чіткому розшаруванню музичної тканини. Досконалість музиканта проявляється і у співучості піаністичного мовлення. вокалізації теми, своєрідному виспівуванні мелодії, підкресленням (за допомогою затримань) змістовної вершини на останній ноті теми.

Тема, яка звучить вдруге ламаними октавами, у виконанні піаніста стає більш активною, збудженою, зростає емоційна напруга, також Н. Чилоро додає звукового забарвлення, що сприяє більшій емоційності та щирості. Майстерність піаніста проявляється у побудові чіткого динамічного плану, точно виконуючи всі динамічні вказівки автора, Н. Чилоро наділяє своє виконання надзвичайною чуттєвістю, витонченістю, експресією.

Індивідуалізація виконання проявляється у імпровізаційних прискореннях та уповільненнях, затриманнях басу (у вступній частині етюд) та останнього звуку інтонацією для підкреслення їх значимості.

В кульмінації, яку підготовляє ніжно-мрійливий епізод *in tempo*, піаніст прискорює темп, посилює динаміку, нарощує рівень імпровізаційної свободи, агогічних нюансів, наділяє тему тріумфальними урочистими образами. Хвиля емоцій захльостує виконавця і блискуче виконаний «діамантовий» пасаж переходить у ніжніший епізод *sotto voce*, де музикант вслуховується в кожний модулюючий акорд, звертаючи особливу увагу на басовий хід. Кульмінація закінчується арпеджованими пасажами, в яких музикант майстерно використовує колористичні можливості фортепіано і створює ефект дзюрчання.

Другий блискуче виконаний перлинний пасаж *velocissimo* переходить до епізоду *un poco più mosso*, де тема наостанок з'являється у низькому регістрі, набуває декламаційного характеру і нового образного наповнення –

впевненості та самоствердження, дякуючи вдалій репрезентації піаністом тембральних можливостей інструменту.

Незважаючи на монотематизм етюд, кожне нове проведення ліричної, вокальної та чітко вимовленої теми піаніст урізноманітнює динамікою, агогікою, тембральними фарбами, зміною внутрішніх станів та образного змісту, згідно логіці розгортання музичного матеріалу.

Останній епізод *languendo*, у якому відчутні відголоски теми, під пальцями майстра звучить (за вказівкою автора) томно і сприймається як післямова. У фінальних хоральних акордах Н. Чилоро прослуховує та облюбовує кожне модулюючійне зрушення, поступово занурюючись в атмосферу позачасової сакральної духовності.

Інтерпретація етюд Ф. Ліста № 3 *Des-dur* «*Un sospiro*» у виконанні Н. Чилоро відзначається блискучім піанізмом, професійним опануванням як «бісерної» дрібної пальцевої техніки, так і крупної октавної та акордової, різноманітним туше, надзвичайною експресією, емоційною вокальністю, чітким продуманим драматургічним планом, майстерним використанням агогіки та динаміки як важливіших засобів виразності (зокрема, під час уповільнення темпу, гальмування руху, динамічного згасання і навпаки), вільним поводженням з ритмом (затриманням важливих для створення художнього образу звуків), втіленням різних емоційно-образних станів, які сприяють активізації розвитку музичної драматургії.

## ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

В етюді Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro», якій є своєрідним змістовним центром циклу «Три концертних етюди», знайшли втілення інноваційні тенденції, які характеризують всю фортепіанну творчість митця, а саме: програмність; монотематизм з подальшою образно-тематичною трансформацією; оркестрове трактування фортепіано; використання тембральних, регістрового та колористичного потенціалів інструменту; імпровізаційність; безліч авторських позначень; аплікатурні інновації; тематична вокалізація; надання фактурі змістовної звукообразжальної функції; взаємозамінність функцій рук, що свідчить про значну романтичну модифікацію жанру етюд у творчості композитора.

Інтерпретація етюд Ф. Ліста № 3 Des-dur «Un sospiro» французьким піаністом Н. Чилоро демонструє використання віртуозної техніки як засобу досягнення художньої мети. Виконання наповнене надзвичайним ліризмом, дивовижною експресією, втіленням різних емоційно-образних станів, які сприяють активізації розвитку музичної думки.

## ВИСНОВКИ

1. Передумовами появи жанру фортепіанного етюдів в музичному просторі XVIII-XIX століть були: формування гомофонно-гармонічного музичного мислення, а також віртуозного, «діамантового» піанізму, що детермінувало актуалізацію технічної досконалості піаністів та необхідність створення навчального репертуару інструктивного призначення для їх професійної підготовки.

2. Характерними рисами класичної версії етюдів кінця XVIII-початку XIX ст. були: інструктивне призначення для розвитку одного технічного прийому, структурна простота, темпова та ритмічна усталеність, формульний тематизм.

3. Трансформація жанру етюдів в творчості композиторів-романтиків сталася за рахунок використання всього технічного та художнього потенціалів фортепіано, зокрема тембрального, колористичного, регістрового, що (дякуючи трактуванню технічної досконалості як засобу втілення художнього образу) сприяло ствердженню етюдів як концертного жанру.

4. У етюдній творчості Ф. Ліста проявилися інноваційні тенденції музичного мистецтва романтизму, зокрема: максимальне відтворення технічних, динамічних, тембральних якостей інструмента; ускладнення тонально-гармонічного мислення; впровадження інноваційних принципів аль фреско та екстремальної віртуозності; розвиток педальної техніки; тяжіння до монотематизму (з подальшою образно-тематичною трансформацією), програмності, циклізації, симфонізації, звукозображальності, вокалізації та ліризації музичної тканини; агогічна та темпова свобода; формування власної системи ретельних аплікатурних, динамічних, темпових, агогічних, артикуляційних та образно-виразових позначень; переосмислення функцій рук тощо.

5. Модифікація жанру етюд у циклі «Три концертних етюди» Ф. Ліста сталася дякуючи впровадженню в кожний твір циклу усього спектру інноваційних тенденцій лістівської фортепіанної творчості. Для етюдів циклу, зокрема для етюд № 3 Des-dur «Un sospiro», характерними є: вокалізований образно-трансформаційний монотематизм; фактурне розшарування; оркестрове трактування фортепіано; поліфункціональність рук; розсування регістрів; колористичні та звукообразотворчі ефекти; використання техніки перехрещення рук та октавної, акордової, арпеджованої технік; підкорення технічних завдань художнім, що саме і є підтвердженням романтичної модифікації жанру.

- В інтерпретаційній версії етюд № 3 Des-dur «Un sospiro» Ніколя Полоро виявлено: блискучий піанізм, виняткова майстерність використання агогічних та динамічних коливань для створення певної емоційно-образної атмосфери; надзвичайно виразне інтонування теми у всіх її проведеннях; підкреслення змістовних вершин кожного з мотивів теми; нарощення темпу та динаміки у кульмінаціях; чітка диференціація музичної тканини; проникливе розкриття мінливого художнього образу.

### Список використаних джерел

1. Боршуляк А. М. Прояв стильової пам'яті у «Варіаціях на тему Баха» Ф. Ліста. *Парадигма пізнання: гуманітарні питання, 2015, № 7 (10)*. URL: <https://naukajournal.org/index.php/Paradigm/article/view/639>
2. Боршуляк А. М. Символіко-риторичні принципи творчості Ференца Ліста в історико-культурному контексті романтизму. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство, 2019, № 1 (Вип. 40). С. 41-47.*
3. Буркацький, З. Досвід віртуозного інструменталізму ХІХ ст. у формуванні майстерності сучасного кларнетиста. *Вісник НАКККіМ, 2018. № 1. С. 138-143.*
4. Виноградча Д. В., Лебедкіна І. Є. Роль педалі в фортепіанному мистецтві ХVІІІ – ХХ століть. *Молодий вчений, 2017, № 11 (51). С. 525-528.*
5. Генкін А. О. Жанр етюду як тезаурус концертно-виконавської техніки піаніста. *Вісник ХДАДМ, 2012, № 9. С. 132-134.*
6. Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. 2010. № 1. С. 7-13.*
7. Гульцова Д. П. Поетика етюда в контексті жанрово-стильової специфіки в творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі. *Міжнародний вісник : культурологія, філологія, музикознавство, 2016. Вип II (7). С. 184-190.*
8. Гульцова Д. П. Поетика фортепіанного етюду в європейській музиці ХІХ – ХХ століть : дис. канд. мистецтвознавства; 17. 00. 03. Одеса ; Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової, 2018.
9. Кашкадамова Н. Б. *Історія фортеп'янного мистецтва ХІХ сторіччя*. Тернопіль : Астон, 2006. 608 с.
10. Михайлова Е. Ю. Європейські фортепіанні школи початку ХІХ століття: становлення піаністичних традицій (до 200-річчя видання «Gradus

ad Parnasum» Муціо Клементі). *Часопис Національної музичної академії імені П. Чайковського*. 2018. № 3 (40). С. 66-77.

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

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

13. Путішина Л. О. Специфіка та значення жанру мініатюри в фортепіанній творчості Ф. Ліста. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*, 2011, вип.1. С. 122-125.

14. Рум'янцева А. Ю. Історіографічні аспекти становлення і розвитку піаністичної культури / А. Ю. Рум'янцева // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв : зб. наук. пр. — Х. : ХДАДМ, 2009. — Вип. 3. — С. 141 – 149.

15. Рябуха Н. Відображення романтичного звуковідчуття у фортепіанних творах Ф. Шопена та Ф. Ліста. *Культура України*, 2016. Вип. 53. С. 18-28.

16. Тарасова Л. В. «Трансцендентні етюди» Ф. Ліста як макроцикл. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*, 2011, вип.1. С. 125-127.

17. Тонхаізер-Восводіна О. В. Спадкоємність традицій Ференца Ліста в угорській фортепіанній школі другої половини ХІХ –початку ХХІ ст. (на прикладі діяльності дебrecенських піаністів) : дис. ...канд. мистецтв. Львів, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, 2015. 236 с.

18. Чжу Сяоле. Позамузичні чинники в інструментальних творах Ф. Ліста (на прикладі «Першого року мандрів»). *Музичне мистецтво і культура*. 2016, Вип. 23. С. 169-181.

19. Принципи самостійної роботи над фортепіанними етюдами: методичні рекомендації з курсу «Фортепіано» для здобувачів бакалаврського та магістерського рівнів вищої освіти факультету музичного мистецтва ХДАК, розробник: Рум'янцева А. Ю. – Харків: ХДАК, 2023 – 20 с.