

Міністерство культури та стратегічних комунікацій
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка
Факультет фортепіано, джазу та популярної музики
Кафедра спеціального фортепіано №1

ЗАЦНА КАТЕРИНА

**ЖАНР ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДУ В ТВОРЧОСТІ
В.ЛЮТОСЛАВСЬКОГО : ТРАДИЦІЇ ТА ІННОВАЦІЇ**

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво
Профілізація – Фортепіано

Бакалаврська робота

Науковий керівник–
АСТАЛОШ Габріела Ласлівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент кафедри
камерного ансамблю та квартету

Рецензент –
ЛИПЕЦЬКА Марія Любомирівна
кандидат мистецтвознавства,
доцент, доцент
кафедри концертмейстерства

Львів – 2025

ЗМІСТ

ВСТУП.....	3
РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ.....	6
1.1. Творчий портрет митця	6
1.2. Особливості фортепіанного письма композитора.....	18
Висновки до розділу 1.....	21
РОЗДІЛ 2. ЦИКЛ «DEUX ÉTUDES» В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ.....	23
2.1. Еволюція жанру фортепіанного етюд в ХХ ст.....	23
2.2. Стилiстичні аспекти виконавської інтерпретації циклу «Deux Études» В.Лютославського.....	28
Висновки до розділу 2.....	38
ВИСНОВКИ.....	40
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	42

ВСТУП

Актуальність теми. Жанр фортепіанного етюдів займає важливе місце в історії музики як форма, що поєднує технічне завдання з художньо-естетичним змістом. У ХХ столітті цей жанр зазнає глибоких змін, трансформуючись під впливом нових естетичних і стилевих пошуків. Особливого значення в цьому процесі набуває творчість польського композитора Вітольда Лютославського— однієї з найяскравіших постатей європейської музики другої половини ХХ століття. Фортепіанна творчість митця демонструє синтез традицій класико-романтичної спадщини з авангардними тенденціями часу, зокрема елементами алеаторики, серіалізму, мінімалізму тощо, в ній композитор прагнув розширити технічні та виразові можливості інструменту. Водночас В. Лютославський зберігає глибоку повагу до жанрової природи творів, що дозволяє простежити тісний зв'язок між новаторськими пошуками композитора і спадкоємністю музичних традицій.

Попри значну увагу до творчості цього яскравого митця у сучасному музикознавстві, його фортепіанні етюдів усе ще залишаються недостатньо дослідженими, особливо в контексті діалогу між традиціями і новаціями. Таким чином, **актуальність** теми полягає в необхідності глибокого вивчення зразків зазначеного жанру у творчому спадку В. Лютославського як з метою глибокого розуміння його стилю, так і в контексті еволюції жанру у ХХ столітті.

Мета роботи— на основі аналізу творчості митця та тенденцій у фортепіанній музиці зазначеного періоду дослідити специфіку авторської інтерпретації жанру фортепіанного етюдів. Відповідно до мети були поставлені такі **завдання**:

- розглянути основні віхи творчості Вітольда Лютославського;

- визначити характерні риси його фортепіанного стилю у різні періоди;
- окреслити загальні тенденції розвитку жанру фортепіанного етюду в європейській музиці ХХ століття, виявити риси спадкоємності та новаторства у трактуванні жанру етюду;
- проаналізувати стильові, композиційно-технічні особливості та визначити проблеми виконавської інтерпретацій фортепіанних етюдів В.Лютославського.

Об'єктом дослідження є еволюція жанру фортепіанного етюду в контексті творчості Вітольда Лютославського.

Предметом дослідження став цикл «Deux Études» В. Лютославського.

Хронологічні межі праці - від ХVІІІ століття до першої половини ХХ століття.

Теоретична база дослідження складається з опрацювання окремих статей, книг зарубіжного та українського видання, друкованої літератури, інтернет-видань, авторефератів та нотних збірників фортепіанного репертуару, а також прослуховування музичних записів.

Методи дослідження:

- історичний—для вивчення наукових праць, статей, досліджень і джерел, пов'язаних із творчістю Вітольда Лютославського та розвитком жанру фортепіанного етюду;
- порівняльний – для виявлення ролі розглянутих композицій у контексті еволюції жанру фортепіанного етюду;
- структурно-логічний – для детального аналізу музичного тексту етюдів (структури, гармонії, ритміки, фактури тощо) з метою виявлення їх композиційних принципів і художніх особливостей;
- емпіричний – у процесі власного виконавського осмислення твору та формування авторської інтерпретації.

Наукова новизна полягає у комплексному вивченні жанру фортепіанного етюду в творчості В. Лютославського.

Структура роботи. Праця складається зі вступу, двох розділів, в першому з яких два підрозділи, в другому – три, висновків, списку використаних джерел (29 позицій). Загальний обсяг – 44 сторінки, з них основного тексту – 39 сторінок.

РОЗДІЛ 1. ПОСТАТЬ В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО У ДЗЕРКАЛІ ЕПОХИ

1.1 Творчий портрет митця.

Вітольд Лютославський—видатний польський композитор ХХ ст., лідер польського авангарду, котрий відіграв не менш важливу роль серед своїх сучасників, аніж Фридерик Шопен та Кароль Шимановський. Митець удостоєний численними відзнаками: премії Спілки польських композиторів (1959, 1973), Державної премії першого ступеня (1955, 1964, 1978), відзнаки Міністра культури і мистецтва (1962) тощо. Його твори отримували перші премії на Міжнародній трибуні композиторів ЮНЕСКО (1959, 1962, 1964, 1968). Серед міжнародних відзнак—нагороди Сергія Кусевицького, Готфріда фон Гердера, Леоні Зоннінг, Моріса Равеля, Жана Сібеліуса, Ернста фон Сіменса та Чарльза Гравемайера. У 1985 році його відзначила королева Іспанії Софія. Лютославський також отримав Золоту медаль Королівського філармонічного товариства (1985), Полярну музичну премію та Премію Кіото (1993). У 1994 році йому було присвоєно Орден Білого Орла—найвищу державну нагороду Польщі. Він був почесним членом багатьох музичних та наукових академій, зокрема Міжнародного товариства сучасної музики, Королівської академії музики у Лондоні, Шведської королівської музичної академії та Німецької академії мистецтв. Митець вивів національну польську музику у ХХ столітті на світову арену, ставши класиком своєї епохи та створивши індивідуальний стиль. Творчий шлях він розпочав у руслі неокласицизму, але поступово відійшов від традиційної гармонії й форми, звернувшись спочатку до ретельного вивчення фольклору, а згодом, шукаючи нові виразові можливості музики, захопившись серійною технікою та алеаторикою. Одним із його новаторських досягнень стало застосування «контрольованої алеаторики», що надавала виконавцям свободу музикування в межах чітко структурованої композиції.

Музична мова В. Лютославського змінювалась, еволюціонувала протягом життя композитора, проте залишаючись прикладом рідкісної цілісності й виразної індивідуальності. Він не асоціював себе з жодною конкретною композиторською школою, уникав слідування модним течіям, не прагнув ані до відтворення традицій, ані до революційного авангарду. Його музика стала містком між новаторством і класичною спадщиною. Серед розмаїття мистецьких шляхів другої половини ХХ століття В. Лютославський впевнено проклав власну стежку, якою йшов завдяки бездоганному художньому чуттю. «Його музика зразковий приклад ідеально підібраних пропорцій форми і змісту, інтелекту та емоцій. Завдяки її досконалості митець зайняв своє місце серед видатних композиторів ХХ століття» [5, 285].

У сучасному світі ми часто стикаємося з проблемою сприйняття нової музики. Це не дивно, адже протягом кількох століть домінувала тональна система, а після її занепаду розпочався пошук альтернативної звукової мови. До цієї проблеми звертався і В. Лютославський, прагнучи створити щось принципово нове. Виникали труднощі не лише з розумінням його музики, а й з її виконанням, адже було незрозуміло, які елементи традиційної системи ще можна використовувати, а які втратили свою актуальність. Це вимагало не лише знання нових технік, а й глибокого розуміння музичного контексту.

Вже в ранніх творах В. Лютославського простежується логічна послідовність у підході до композиції. Він ретельно відбирав технічні засоби та надавав великого значення структурній чіткості. Водночас основною рисою його музики залишалася виразність, що ґрунтувалася на внутрішніх зв'язках між елементами твору. Водночас композитор був прихильником гуманістичних цінностей, вважаючи повагу до людини одним із головних принципів. Його світогляд базувався на прагненні до тісного контакту зі слухачем. Саме тому попри новаторські підходи, його музика залишалася зрозумілою, доступною, сприяючи взаєморозумінню між автором і публікою.

Дослідники Чарльз Бодман Рей та Збігнєв Сковрон поділяють творчість митця на три основні періоди: ранній (1930-1940 рр.), фольклорний (1947-1955), пізній (з 1958).

Початковий етап творчості Вітольда Лютославського припадає на другу половину 1930-х років, коли європейський континент переживав період зростання загрози фашистської експансії. Ця доба супроводжувалася напруженою суспільно-політичною ситуацією в межах Польської Республіки, яка опинилася в осередку потенційного військового конфлікту. У цей період активно заявили про себе молоді польські композитори, що згодом визначили вектор розвитку нової польської композиторської школи. До цієї генерації належать Б. Шабельський — представник неокласичних тенденцій, котрий після війни орієнтувався на серіалізм і техніку А. Веберна; Т. Шеліговський, який поглиблював традиції пізнього романтизму в оперному жанрі; А. Малявський, З. Турський, М. Списак, Г. Бацевич, В. Рудзінський, А. Пануфнік, К. Сікорський та інші. Важливо зазначити, що в той період на музичне життя країни продовжував справляти значний вплив естетичний спадок угруповання «Молода Польща», центральною постаттю якого був Кароль Шимановський. Саме завдяки його творчій діяльності польська музика початку ХХ століття змогла інтегруватися в загальноєвропейський культурний контекст, увібравши новітні художні здобутки з їхньою багатозначністю й суперечливістю. Мистецький доробок К. Шимановського сприяв тому, що польська національна музика зайняла помітне місце на міжнародній сцені ХХ століття. Нові композиційні рішення та, насамперед, пошуки у сфері висловлювання К. Шимановського стали реакцією на ідейно-естетичну кризу міжвоєнного покоління, що супроводжувалася складними пошуками нових засобів виразності. На ранньому етапі свого становлення композитор перебував під впливом німецького пізнього романтизму, що наклало відбиток на стильові орієнтири його перших творів. Пізніше митець захопився творчістю К. Дебюссі та М. Равеля, що сформувало подальшу творчість під знаком органічного

поєднанням гармонічних відкриттів імпресіонізму та оркестрової пишності неоромантизму. Пізній період позначений зверненням до фольклору, його ретельним вивченням та пієтетом до винаходів у сфері висловлювання Б. Бартока та І Стравинського, при цьому він не відмовлявся від досягнень сучасної епохи, а творчо переосмислював їх у своїй музиці. Саме неофольклорний напрям К. Шимановського став визначальним для наступних поколінь польський митців, його послідовників, в числі яких особливе місце зайняв В. Лютославський.

На момент завершення навчання в консерваторії В. Лютославський мав значний творчий доробок, хоча й неоднорідний за художнім рівнем. Серед перших спроб юного композитора — фортепіанна прелюдія, створена ним у віці дев'яти років, а також низка камерних п'єс для фортепіано та скрипки. На жаль, більшість ранніх композицій автора, серед яких були дві сонати для скрипки та фортепіано, фортепіанні «Варіації» та «Танець Химери», а також оркестрове «Скерцо», було втрачено під час Варшавського повстання. Одним із найбільш значущих творів студентського періоду є Соната для фортепіано (1934), яку композитор неодноразово виконував публічно. Завдяки збереженому рукопису можна прослідкувати специфіку раннього етапу творчості В. Лютославського, адже у її фактурі, мелодиці та гармонії вже починають проявлятися окремі риси його індивідуального стилю, поєднані із впливом творчості К. Дебюсі та К. Шимановського.

У 1937 р. В. Лютославський був призваний до армії. Після дворічної служби він повністю зосередився на композиторській діяльності. Саме в цей час він завершує партитуру Симфонічних варіацій (1939), над якою працював ще під час навчання. Цей твір став важливою віхою у становленні композитора й особистості, своєрідним підсумком його раннього періоду та передвісником таких масштабних творів, як Концерт для оркестру, для котрих характерними є яскрава оркестровка та опора на фольклорні інтонації (здобутки пізнього романтизму, імпресіонізму та вплив К. Шимановського).

В умовах фашистської окупації митці не відмовлялися від своєї діяльності. Музикант також знаходить можливості для мистецької діяльності. Хоча для поляків концерти були заборонені, вони все ж продовжували проходити у приватних будинках. В. Лютославський часто виступав на таких таємних концертах. Для того, щоб заробити на життя, він грав у варшавських кафе разом зі своїм партнером, композитором А. Пануфником. Водночас, у вільний час, музикант не припиняв своєї творчості. Так з'явився великий репертуар для фортепіанного дуету, де обидва композитори обробили понад двісті творів, серед яких були «Токката» Й. С. Баха, «Болеро» М. Равеля, «Кармен» Ж. Бізе тощо. Багато з цих обробок були підготовлені до друку, але були втрачені під час Варшавського повстання.

Серед оригінальних творів В. Лютославського для фортепіанного дуету збереглися «Варіації на тему Паганіні» (на основі 24-й капрису). Хоча композитор відносить їх до музики «прикладного характеру», ці варіації стали популярними в репертуарі багатьох фортепіанних дуетів і були записані на платівки в різних країнах. Твір вражає технічними складнощами, різноманітням фактури, сміливістю та багатством музичної фантазії, що робить його дуже привабливим для виконавців і слухачів.

Окрім обробок для двох роялів, В. Лютославський писав і більш серйозні оригінальні твори. Серед них можна виділити як завершені композиції, так і експериментальні, де композитор вдосконалював свою техніку. До першої групи належать такі твори, як два фортепіанні етюди, що повинні були увійти до запланованого циклу, подібного до етюдів Ф. Шопена.

Також до першого періоду відносять першу частину Першої симфонії, а його композиції для дерев'яних духових інструментів — канони для кларнетів та інтерлюдії для гобоя і фагота — становлять приклад пошуку нових шляхів у музиці, відходячи від попередніх впливів. Зокрема, композитор використовує нові інтонаційні знахідки та структури, в котрих значно зростає роль дисонансу: стрибки на великі септими, тритони, нони та

інші нетрадиційні інтервалами. Ритми в композиціях також часто несиметричні, що підкреслює прагнення до новаторства. У цих творах з'являються й нові образи, такі як гротеск, іронія, які згодом стають характерними для його творчості. Наприклад, в основі теми другої частини Першої симфонії використано з матеріалу з канонів для трьох кларнетів. Це свідчить про те, як твори камерного характеру стали основою для створення більш масштабних симфонічних композицій. Оригінальністю позначений і один з кульмінаційних творів цього періоду – Тріо для гобоя, кларнета та фагота (1944- 1945). У Тріо відчувається щедрість у підборі матеріалу та багатство мелодичних ідей композитора. Жанрова чіткість, яскраві образи, численні різноманітні теми та епізоди, а також виразно вибрані інтервали, що часто вирізняються своєю гостротою та інколи різкістю, є характерними рисами цього твору, властивими в цілому стилю В. Лютославського.

В перші повоєнні роки багато часу композитор приділяє суспільній роботі. Працюючи в музичному відділі Польського Радіо, пише музику до радіопостановок, активно бере участь в організації та роботі Союзу польських композиторів, співпрацює у редакційній раді Польського музичного видавництва («Польське видавництво музичне» «PWM»), Радіо культури та мистецтва, керує комісією з програм фестивалю «Варшавська осінь». Серед творів цього періоду слід відзначити: Прелюдію для фортепіано (1922), Три прелюдії для фортепіано (1927), Сонату для фортепіано та скрипки № 1 (1927). Сонату для фортепіано та скрипки № 2 (1928). Варіації для фортепіано (1929). Скерцо для оркестру (1930). Сонату для фортепіано (1934). Симфонічні варіації (1936-38), Два етюди для фортепіано (1941), Варіації на тему Паганіні (1941), «Пісні підземної битви» (*Pieśni walki podziemnej*) для голосу з фортепіано (1942-1944), 30 поліфонічних п'єс для духових інструментів (1943-1944), Тріо для гобоя, кларнета та фагота (1945). «Melodie Ludowe» («Народні мелодії»), 12 Простих п'єс для фортепіано (1945).

Політичні, соціальні та культурні трансформації, що охопили Польщу після війни, дали потужний імпульс для стрімкого зростання композиторської творчості. Зміни торкнулися не лише ідейного змісту музики, а й способів її створення. Якщо раніше в музичному середовищі панувала відносна рівновага й відсутність суперечностей, то тепер різноспрямований і динамічний розвиток викликав загострення художніх протиставлень. Польська музика пережила справжній злет і поступово зайняла чільне місце на світовій сцені, через «нову польську школу». Відчутним стало прагнення до глибшого переосмислення національних витоків. Найяскравіше ці процеси проявилися на міжнародному фестивалі «Варшавська осінь», де польське мистецтво вперше продемонструвало себе як яскраве національне явище водночас тісно пов'язане з багатьма загальноєвропейськими мистецькими течіями свого часу.

В. Лютославського прагнув сформувати сучасний національний стиль, поєднуючи елементи народної музики з сучасними композиційними прийомами. У післявоєнні роки у його творчості з'являються жанри, пов'язані власне із орієнтацією на фольклор: пісні, фольклорні обробки, музика до театральних п'єс та кінофільмів. Фольклор він використовував по-різному, в деяких випадках він залишав мелодію незмінною, в інших – користувався лише текстами, інколи на матеріалі народних інтонацій створював власні мелодії. Варто сказати, що митець звертався до фольклору у творах різних жанрів, від пісень в супроводі фортепіано до симфонічних творів великої форми. Власне твори першого повоєнного десятиліття складають фольклорний період творчості В. Лютославського.

Першим твором фольклорного періоду став фортепіанний цикл «Народні мелодії» — 12 п'єс, створених для поповнення навчального репертуару. Мелодії взяті зі збірок польських народних пісень і відзначаються простотою та діатонічністю. В. Лютославський поєднує ці мелодії з оригінальною хроматизованою гармонією, використовуючи тритони та півтонові зсуви. Незважаючи на простоту, твір має значну

художню цінність. У циклі *«Народні мелодії»* композитор зберігає автентичність мелодій, зосереджуючись на їх гармонічному й ритмічному опрацюванні. Простота структури (переважно куплет-приспів) поєднується з використанням поліритмії, політональності та ритмічної самостійності голосів, що надає фактурі багатшаровості. Цикл *«Буколіки»* демонструє подальший крок у творчості композитора: народні теми тут змінюються відповідно до художніх завдань. На основі карпатського фольклору створено жанрові мініатюри з пасторальними образами. В. Лютославський активно застосовує мотивне виокремлення й авторську тематику, переосмислюючи традиційний матеріал. Ритм і гармонія відіграють важливу роль у динамізації фактури. Так, зокрема, цикл *«Двадцять коляд для голосу та фортепіано»* (1947) демонструє індивідуальний підхід до співвідношення мелодії й акомпанементу, а також розширення жанрових рамок коляд. Таким чином, композитор поступово переходить від збереження автентики до творчого переосмислення народної музики через сучасні композиторські засоби.

Фольклорні елементи у творчості В. Лютославського стали основою для формування сучасного національного стилю, що виникає завдяки синтезу народної музики з передовими композиційними техніками. Яскравими зразками неофольклорного стилю є його перші значні симфонічні твори, серед яких *«Мала сюїта»* (1949), *«Сілезький триптих»* для сопрано і оркестру (1951) та неокласичний *Концерт для оркестру* (1954). У цих композиціях мазовецька мелодія зазнає складних поліфонічних перетворень, зокрема через подвійні контрапункти, обернення тем, стретні імітації й хроматичні контрапункти, які поєднуються з не функціональною, колористичною гармонією і поліметрією. Ключову роль у розвитку музичного матеріалу відіграють саме темброво-колористичні трансформації, що спричинило зростання ролі сонористики в творах зазначеного періоду.

Музична мова, орієнтована на зв'язок із народною творчістю, поєднуються у автора в цей період із неокласичною логікою формотворення. Відмінною рисою повоєнного десятиріччя, періоду входження

В.Лютославського в пору зрілості, є переплетіння двох важливих напрямів його творчості: перший із них пов'язаний із фольклором, другий — із традиціями класицизму в європейській музиці XX століття, насамперед через звернення до класичних форм. Найяскравішим виявом останнього стала *Перша симфонія* (1947), а вершиною творчості всього цього періоду вважається *Концерт для оркестру* (1950-1954), що поєднує обидва напрями.

Інтерес В. Лютославського до класичної традиції не є випадковим, хоча прийшов він до неї не одразу. У ранніх творах він виявляв радше романтичні симпатії, що було зумовлено захопленням молодого композитора К.Шимановським. Численні твори воєнних років свідчать про поступовий перехід від щедрої мальовничості та розкоші імпресіоністичної палітри ранніх опусів до стриманості вираження в п'єсах навчального характеру. Їхня будова, переважно поліфонічна, вимагала певного самообмеження й точності.

Звернення до неокласичних тенденцій знаменує відхід В.Лютославського від традиції К. Шимановського до загальноєвропейських. Як відомо неокласицизм у першій половині XX століття широким потоком охопив мистецтво митців різних країн (І. Стравінський, П. Гіндеміт, Ф.Пуленк, частково А. Онеггер). І Лютославському завдяки його природній схильності до організованості, завдяки «математичному» складу розуму, ця тенденція європейської музики була близька. У ній виявився своєрідний протест митців проти крайнощів пізнього романтизму та імпресіонізму. Його приваблювали окремі риси естетики класицизму: моральна чистота, оспівування краси людини, притаманні класиці та його світосприйняттю. Класична орієнтація композитора найбільше відобразилася у Першій симфонії, де традиційний чотиричастинний цикл поєднано із поліфонічною викладом фактури та складними угрупованнями в межах 12- ступеневої діатоніки.

Вершиною класичного періоду В. Лютославського є *Концерт для оркестру* (1954), котрий увібрав в себе риси обох напрямів, класичного та

фольклорного через унікальне переосмислення інтонацій польського мелосу. Попри складний ритмічний, гармонічний, оркестровий план ці інтонації стають невід'ємною частиною.

В. Лютославський активно долучався до всіх важливих процесів у польській музиці останніх десятиліть. В умовах змін він послідовно обирав власний шлях, поєднуючи новаторство з класичними традиціями. Перехід до нового етапу творчості митця був результатом тривалих пошуків і глибоких роздумів. Він не піддавався модним тенденціям і ретельно обмірковував кожне своє рішення, що свідчить про відповідальне ставлення до композиторського поклику.

У творчості В. Лютославського настала тривала пауза (1954–1958), коли композитор відчув необхідність перегляду своїх позицій, знаходиться у роздумах щодо нових виразових можливостей музики. Згодом на тлі загальноєвропейського тренду модерністських експериментів, що захопив польську музику другої половини ХХ століття, В. Лютославський долучається до пошуків нових композиційних засобів, серед яких — серійна техніка. Його першим зверненням до додекафонного мислення стала *«Траурна музика пам'яті Бели Бартока»* (1958). Його серія заснована на чергуванні двох інтервалів (тритона та півтона), які яскраві і легкі для запам'ятовування. 12- звуковий ряд ділиться на відрізки з 3 чи 6 звуків, кожен — це ракохід попередньої. В. Лютославський користувався окремими прийомами додекафонії, наприклад використовував серію чи короткі її частинки. Водночас композитор критично ставиться до догмату додекафонної системи, на його погляд: «...вона сприяє невиразності, позбавляє музичний вираз індивідуалізації, наділяє звучання «індиферентністю», що ускладнює сприйняття музики» [5, 286].

Значену роль у переосмисленні музичної творчості відіграв для митця фестиваль «Варшавська осінь». Основними його постулатами було, зокрема, формування цілісної польської національної школи, що має глибокі історичні корені та відкрита до загальноєвропейських мистецьких впливів,

представлення різноманіття поколінь композиторів, стильова багатоплановість, відкритість до нових музичних течій тощо. Власне під впливом новітніх ідей фестивалю формується насипний етап творчості митця. В. Лютославський регулярно презентував свої нові композиції на цьому фестивалі, метою створення якого було бажання побороти відставання польської музики від світових тенденцій. Фестиваль став чудовою можливістю презентувати справжню польську культуру всьому світу. Його твори часто виконувалися на цьому фестивалі, що допомогло утвердитись як одного з провідних композиторів польської та міжнародної сцени.

У творах цього періоду композитор експериментує з новими засобами формоутворення, ритму, тембровими контрастами та використанням нетипових інструментів, наближаючись до естетики авангарду: цикли мініатюр «*П'ять пісень*» (1957), «*Три постлюдії*» (1958-1960) та масштабні хорово-оркестрові полотна, зокрема «*Три поеми Анрі Мішо*» (1961-1963), «*Muzyka żałobna*» (1954-1958).

Особливістю композиторської техніки В. Лютославського в цьому періоді, розпочатому з «*Венеціанських ігор*» (1961), стало використання обмеженої, або контрольованої алеаторики. Це означає введення елементів випадковості в ритмічну структуру, при цьому зберігаючи строгий порядок висоти звуку. У творі «*Mi-Parti*» для симфонічного оркестру (1976) В. Лютославський вперше застосовує ще одну характерну для нього ідею — використання чергування кількох звукових тем, що формують ланцюгову побудову. Цей структурний прийом пізніше використано у трьох пронумерованих творах «Ланцюг 1», «Ланцюг 2», «Ланцюг 3», об'єднаних спільною назвою «*Ланцюг*» та пронумерованих у серії [5, 285].

У середині 1960-х років В. Лютославський досліджує нові підходи до організації музичної тканини, поєднуючи в своїх творах, зокрема у Струнному квартеті та «*Paroles tissées*» для камерного оркестру та тенора (1965), техніки контрольованої імпровізації, ритмічну та виконавську свободу з тембровими контрастами. Водночас композитор активно

використовує чвертьтоновість, що поєднується з народнопісенною мелодикою. Незважаючи на технічні новації, В. Лютославський наголошує на домінуванні естетичних ідей над суто конструктивними рішеннями.

Кульмінацією технологічних експериментів В. Лютославського стала його *Друга симфонія* (1965-1967), де композитор поєднує авангардні техніки з традиціями класичної симфонії. Митець відкидає так звану відкриту форму, властиву багатьом сучасним композиторам, яка характеризується відсутністю завершеності та структурної єдності, і віддає перевагу замкненій формі, яка передбачає чітку композиційну цілісність і розвиток через контрасти та динамічні зміни. За його словами, відкрита форма призводить до фрагментації музичної ідеї, де елементи не з'єднані в єдине ціле, на відміну від замкненої форми, де кожна частина має певне функціональне і драматургічне значення в межах композиції. У своїй Другій симфонії: «...він успадковує традиції масштабних і змістовно значущих сонатних алегро перших частин симфоній Й. Гайдна й В. Моцарта, з одного боку, з іншого – пересунув центр тяжіння на фінал, використовуючи форму коротких циклів» [5, 289].

Серед творів останнього періоду: «Венеціанські ігри» (1960-1961), Три поеми на сл. Анрі Мішо для хору та оркестру (1961-1963), Симфонія № 2 (1965-1967), «Paroles tissées» для тенора та камерного оркестру (1965), Твори для оркестру (1968), Прелюдії та фуги для 13 струнних інструментів (1970-1972), Симфонія № 3 (1981-1983), Ланцюг 1 для 14 виконавців (1983), Ланцюг 2 для скрипки з оркестром (1983-1985), Ланцюг 3 для оркестру (1983-1985), Концерт для фортепіано з оркестром (1987-1988), Пісенний цикл «Chantefleurs et Chantefables» для сопрано з оркестром (1989-1990).

В. Лютославський був скромною особистістю. Його невимушеність в манерах вказує на витонченість особистості. Завжди був радий допомогти та щирий у своїх намірах, чесний у своїх принципах та не зраджував своїм ідеям, організований і прецизійний у роботі. Митець спирається на традицію, визначає ключову ланку в історії музики, відокремлює справжнє від

випадкового, наслідувального й штучного — саме в цьому полягає його творче кредо. Цей підхід простежується і в його міркуваннях, як-то сучасний стан музичної мови та форми, осмислення музики, підготовка широкої аудиторії, особливості слухацького сприйняття тощо.

1.2. Особливості фортепіанного письма композитора.

XX століття характеризується докорінними змінами у всіх сферах музичного мистецтва, і фортепіанне виконавство — не виняток. У цей період піанізм вийшов за межі романтичної традиції XIX століття, набувши нових художніх, технічних та естетичних якостей. Однією з ключових рис є різноманітність стилістичних напрямів: від неокласицизму й імпресіонізму до експресіонізму, алеаторики, серіалізму, мінімалізму й авангарду. Така полістилістичність змусила піаністів шукати нові підходи до звукової організації, фразування, динаміки, артикуляції.

Технічна сторона піанізму зазнала значного ускладнення. З'явилися нові виконавські засоби та прийоми: кластери, гра всередині корпусу інструмента, використання педалей у нестандартний спосіб. Вимоги до артикуляційної гнучкості, динамічних контрастів і тембрової диференціації зросли. Багато композиторів — таких як К. Дебюссі, Б. Барток, О. Мессіан, П. Булез — розглядали фортепіано як повноцінний оркестровий інструмент, що призвело до переосмислення виконавської техніки. Відтак постає новий тип музиканта — виконавець-концептуаліст, здатний донести не лише красу звучання, а й смислову складність твору.

У процесі еволюції фортепіанного мистецтва XX століття простежується декілька ключових етапів, кожен з яких має свої характерні стильові, жанрові та естетичні ознаки, що відображають як внутрішні закономірності розвитку музики, так і ширші соціокультурні трансформації епохи.

Перший етап охоплює період з 1894 по 1914 роки й становить завершальну фазу пізньоромантичного піанізму. У цей час відбувається

інтенсивний розвиток фортепіанної фактури, орієнтованої на створення ілюзії оркестрового звучання, багатшарової тембрової палітри та художньої атмосфери. Ідея ілюзорного, тембрального звучання фортепіано виходить на перший план, набуваючи статусу домінантної концепції стилю. Особливо яскраво ці риси простежуються в творчості К Дебюссі — наприклад, у циклі «Образи» (Images, 1905–1907) або у прелюдії «Туман» (Brouillards, з Першої книги прелюдій, 1910), де використання педалі створює ефекти розмитого, майже акварельного звучання. Моріс Равель розширює ці знахідки у своїх творах «Нічний Гаспар» (1908) та «Дзвіночки у воді» (1901), де темброве моделювання стає самостійною художньою категорією.

Другий етап, що охоплює роки Першої світової війни та 1920-ті, позначений естетичним зсувом у бік перкусійного, короткозвучного трактування фортепіанного звуку, артикуляцією *non legato*. Формується принципово нова фортепіанна фактура, в якій безпедальність і чіткість артикуляції відіграють провідну роль. Б. Барток у «Сюїті для фортепіано, ор. 14» (1916) та «Тринах бурлесках» (1916) поєднує ударну техніку з народними інтонаціями, що формує унікальний авторський стиль. У цей час також спостерігається ренесанс жанрів, притаманних давнім традиціям: з'являються нові зразки фортепіанних інвенцій, фуг, етюдів, токат. П. Хіндеміт, наприклад, у циклі «*Ludus tonalis*» (1942) створює складну поліфонічну структуру, відтворюючи традиції Баха крізь призму модерністського мислення.

Третій етап, що охоплює 1930–1940-ті роки, відзначається прагненням до синтезу попередніх стилістичних моделей. У цей період композитори намагаються поєднати елементи ілюзорно-педального письма з перкусійно-безпедальним підходом, що веде до формування нової якості фортепіанного мислення. Б. Барток у «Фортепіанному концерті №2» (1931) розробляє концепцію ударного інструмента, але зберігає народну інтонаційну основу. У цей період також зростає інтерес до ансамблевої фортепіанної музики

(Б.Барток *Соната для двох фортепіано і ударних*, П. Хіндеміт *Камерна музика №1 з фортепіано*).

Синтетичність фортепіанного стилю 1930–1940-х років сприяє розширенню емоційно-сміслових меж фортепіанної мови, відкриваючи нові простори для вираження соціальних, філософських і екзистенційних тем. Якщо на початку століття фортепіанна музика тяжіла до жанрової та стилістичної одноманітності, то вже у пізніші роки спостерігається тенденція до демократизації музичної мови, в якій зливаються академічна традиція, побутове музикування та елементи популярної культури та авангарду.

Піанізм у творах В. Лютославського (1913–1994), формуючись в умовах загальноєвропейських тенденцій, водночас має низку унікальних особливостей. Його музична мова еволюціонувала від неокласики до серіалізму, але він завжди зберігав індивідуальний підхід до фортепіанної фактури та засобів виразності. Ось головні риси піанізму в його творах:

Віртуозність і технічна складність. Митець писав для піаністів-віртуозів. Його твори часто вимагають досконалого володіння технікою: швидкі пасажі, складні ритми, акордова гра, раптові зміни фактури, різкі динамічні перепади, комбінування різних штрихів та різних способів звуковидобування.

Використання алеаторики. Особливістю пізнього стилю В.Лютославського є звернення до «контрольованої алеаторики» — техніки, в якій виконавці мають свободу у виборі моменту вступу чи темпу, але в межах заданої структури. Це створює ефект імпровізаційної свободи виконавського процесу, що збагачує фортепіанну фактуру.

Полістилістика та модернізм. В. Лютославський синтезував різні музичні стилі: від імпресіонізму до авангарду, часто змішуючи елементи польського фольклору з сучасною технікою. Зокрема часто його фортепіанних творах ми зустрічаємо поєднання або радше комбінування елементів ілюзорно-педального письма (вплив імпресіоністичної колористики К.Дебюссі та К. Шимановського) з ударно-безпедальним

підходом (вплив Б.Бартока, І. Стравінського), а також власні ритмічні та гармонічні новації. Слід зазначити, що поєднання різних звукових барв інструменту, різних способів звуковидобування передовсім спричинені прагненням віднайти такі засоби виразності, котрі відповідали композиторському задуму у тому чи іншому творі. Саме тому В. Лютославський використовує фортепіано як джерело кольору. Ударне або ж педальне звучання інструменту має на меті створення звукообразів, барв, певних характеристик тематизму. У фортепіанних творах В. Лютославського завжди присутня глибока драматургія, яка відчутна як у мініатюрах, так і великих циклічних творах.

Висновки до 1 розділу. В. Лютославський зайняв особливе місце у польській музиці ХХ ст. Стиль композитора еволюціонував і трансформувався протягом його життя, проте митець завше виступав проти будь-яких догм у мистецтві й був переконаний, що композитор не повинен сліпо слідувати моді, а має зберігати індивідуальність. У всіх своїх статтях і виступах він підкреслює: художні засоби нерозривно пов'язані зі змістом твору та тим, як його сприймає слухач. Значну увагу композитор приділяє саме слухацькому сприйняттю музики, розглядаючи цю проблему як з погляду форми, так і в контексті психології сприйняття. На його думку, головне завдання музичного твору — бути почутим і осмисленим слухачем. В. Лютославський вважає, що композитор обов'язково має передбачати емоційну й інтелектуальну реакцію аудиторії й навіть внутрішньо ставати на її місце в процесі створення музики. Ця ідея також знаходить продовження у його роздумах про популяризацію мистецтва та важливість діалогу між композитором і широким загалом.

Фортепіанна творчість митця представлена широким жанровим колом, вона видозмінилась протягом життя митця, відображаючи переломні етапи його композиторського мислення, творчі інтереси та еволюцію мистецьких поглядів цього неординарного польського корифея. Насамперед, слід

розглянути, які зміни у трактуванні фортепіано спостерігаються в цей історичний час.

РОЗДІЛ 2. ЦИКЛ «DEUX ÉTUDES» В. ЛЮТОСЛАВСЬКОГО В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ЖАНРУ

2.1 Еволюція жанру фортепіанного етюд в ХХ ст.

Як відомо термін «етюд» зароджується у образотворчому мистецтві і означає твір допоміжного характеру, виконаний з натури з метою вивчення об'єкту чи суб'єкту замальовки в процесі роботи. Отже, «етюд» насамперед означає технічний твір, створений як засіб творчого та пізнавального процесу, який допомагає показувати головну ідею певних явищ, жанрів, соціальних тематик за допомогою практики та художньої інтерпретації у мистецтві та науці. Конкретно у музичному мистецтві це жанр, який допомагає виражати власні ідеї та бачення у музиканта, окрім розвитку технічних можливостей.

Фортепіанний етюд також виникає як жанр, що більше орієнтований на вдосконалення навичок виконавства. Проте у ХІХ— ХХ столітті етюд набуває найбільшої популярності та розвивається з бік поглиблення художнього змісту, опираючись на засади романтизму, пізніше — модернізму та неокласицизму. Саме в цей час збільшується зацікавленість до індивідуальних проявів виконавської творчості, на мистецькій арені зростає роль соліста-віртуоза, не тільки його надзвичайної технічної майстерності, але й інтерпретаторської оригінальності, власного творчого амплуа. «Фортепіанний етюд виявляється гранично затребуваним в ХІХ–ХХ ст. у культурі романтизму (пізніше символізму, неокласицизму тощо) з показовим для нього тяжінням до винятковості проявів творчого і виконавського факторів, з апелюванням до феноменів «віртуозності» і «трансцендентного», до перспектив відокремлення творчо-композиторської та виконавської діяльності, що не виключає при цьому їх активної взаємодії» [3, 187].

Згадка про жанр етюд з'являється ще у попередні епохи. До епохи романтизму існувало чимало прототипів етюдів—вправи, прелюдії, торкати,

інвенції. Проте вже, наприклад інвенції Й. С. Баха мали на меті знано глибші цілі, адже призначались для розвитку відчуття поліфонічного мислення; сонати-етюди Д. Скарлатті формували сприйняття контрастної образності ранньої сонатної форми та її внутрішнього наповнення. Такі твори ставали початком вивчення основ музичного мистецтва, де створення та виконання музики були пов'язані між собою.(Поетика фортепіанного етюд)

Становлення етюд як самостійної форми відбулось у XIX ст. і було спричинене певними змінами у музичному житті:

- починає розділятися процес створення та виконання музики, роль виконавця стає не менш важливою у творення музики, аніж автора композиції;
- рівень здібності піаністів-виконавців зріс, це спонукало до створення технічно складніших творів, де покращення піаністичної якості поєдналася з роботою над глибшим художнім сенсом;
- фортепіано стало дуже універсальним інструментом і давало композиторам можливість пробувати різні способи виразити свою ідею, починаючи від камерної музики, закінчуючи великими оркестровими ефектами.

Ці чинники вплинули на збільшення ролі етюд, як наслідок відбувся розподіл на дві основні напрями: навчальний (педагогічний) та художній (концертний). Але у двох напрямках етюд залишалися спільні риси створення форми чи стильових пошуків, часто вони асимільовані, художньо-образний зміст романтичних етюдів органічно поєднаний із засобами технічного втілення і певні прийоми гри використовуються для розкриття конкретного музичного образу.

Еволюція жанру фортепіанного етюд призвела до вивільнення строгої форми, створивши підґрунтя розвитку його нових різновидів:

- концертний етюд, етюд-рондо, етюд-скерцо, етюд-увертюра, етюд-симфонія— такі твори можна зустріти у творчості Б. Лятошинського, В.Косенка, Ш. Алькана, Е. Прюдана;

- композиції, які виявляють повагу до великих композиторів та створенні як присвята або ж як враження від індивідуального авторського стилю, наприклад, етюдів створених під впливом Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, (Е.Прюдан «Souvenir de Beethoven», «Souvenir de Schubert»), розгорнуті концертні етюдів («Fantasie», «Introduction, Variations et Finale» Ш. Алькан), а також етюдів-варіації на теми арій із опер (Ш. Алькан, Е. Прюдан) та капризів Н. Паганіні (Р. Шуман, Ф. Ліст, Й. Брамс);
- програмні етюдів, що поступово перетворились у жанр етюдів-картин (А. Штогаренко, цикли Ф. Ліста);
- «оркестрові» етюдів, що виникли як експерименти з тембром фортепіано та дали змогу композиторам відтворювати звучання інших інструментів та потужних оркестрових ефектів, зокрема «Трансцендентних етюдів» Ф. Ліста та масштабних циклах Ш. Алькана.

Розвиток етюдів далі відбувався на тлі суттєвих змін у музичній естетиці. У ХХ ст. з'являються нові стилі, а саме імпресіонізм, модернізм, символізм — це слугувало відходом від романтичного звучання фортепіано з оркестровим забарвленням, на зміну яким приходять більш вишукані звукові рішення. Зокрема з'являються етюдів К. Дебюссі, в яких автор відкрив нові можливості фортепіано.

У ХХ ст. головною тенденцією став розвиток виразових і технічних можливостей фортепіано. Композитори почали активно експериментувати з фактурою ритмом, гармонією, використовувати кластери, поліритмію, алеаторику, препароване фортепіано. Це дає можливість перетворити етюд із навчального жанру на повноцінний твір сучасного мистецтва.

На початку століття формуються два напрями композиторської творчості: одні продовжували опиратися на класико-романтичні засади, інші — не боялись експериментів з тональністю, стилями, технікою письма, жанрами, а відтак і звуковими образами та можливостями інструментів. Серед композиторів, які втілили свої творчі пошуки в жанрі фортепіанного етюдів до 1950 року, варто відзначити: Е. Донаньї та його цикл «Шість

концертних етюдів», ор. 28; «Чотири етюди», ор. 7 І. Стравінського; «Чотири етюди», ор. 4 та «12 етюдів» К. Шимановського, ор. 33; «П'ять джазових етюдів для фортепіано» Е. Шульгофа; «10 етюдів для фортепіано» В. Томсона; «12-титонові етюди для фортепіано» Г. Хайса та ін.

Головною рисою фортепіанної музики 20-го століття є використання складнішої ритміки. Поліритмія, поліметрія, зміна метру та прагнення до його повного усунення стали основою нової концепції музичного часу. Зокрема у фортепіанних етюдах Д. Лігеті ритм виходить на перший план, стаючи головним засобом виразності, що призводить до створення ефектів уявного багатоголосся й відчуття часової нестабільності. Подібні ритмічні прийоми можна знайти й у музиці О. Мессіана, Б. Бартока, де ритм уже не просто формальна структура, а потужний художній засіб виразності.

Що ж до гармонії, то впродовж ХХ ст. її можливості в жанрі етюдів також суттєво розширилися. Композитори активно використовували модальні лади, атональні засоби, політональність і навіть прийоми додекафонної техніки. Гармонія перестала бути лише фоном — вона почала відігравати самостійну роль у створенні напруженої та емоційно насиченої звукової тканини. Зростає роль звукових барв, колористичних ефектів та різноманітних фортепіанних прийомів, що дозволяли акцентувати увагу на забарвленні звучання різноманітних звукових сполучень та акордів. Так, зокрема, надзвичайно зростає роль кластеру — густого вертикального звучання секундових інтервалів, що може надавати музиці як драматичної щільності, так і своєрідної статичної зосередженості. Цей прийом особливо яскраво представлений у творчості Генрі Ковелла та Кшиштофа Пендерецького.

Фактура в етюдах також значно змінюється. У творах композиторів - імпресіоністів переважає прозорі фактурні рішення, використовуються барвисті звукові сполучення із широким використанням кварто-квінтових акордів, крайніх регістрів та цікавих просторових педальних співзвучь. Натомість у творах експресіоністичного характеру фактура ускладнюється та

ущільнюється, стає різноманітнішою. Особливе місце посідає поліфонічність фактури, яка потребує незалежного відчуття голосів. Головною є багаторівнева фактура, в якій поєднано кілька мелодичних ліній, що звучать паралельно, переплітаючись і формуючи складну поліфонічну тканину.

Розглядаючи жанр етюд у творчості К.Дебюссі слід зазначити, що автор поєднує мислення імпресіоністичного стилю з віртуозною технікою. Кожен етюд з циклу присвячений розвитку певної технічної формули: терції, кварта, октави, арпеджіо, хроматичні інтервали. При тому він зберігає фактуру прозорою та уникає перевантажень акордових побудов. У циклі фортепіанна фактура наближена до оркестрового звучання. Завдяки оригінальності викладу музичного матеріалу ці етюди стали новим кроком у розвитку фортепіанної музики ХХ століття.

Етюди Б. Бартока демонструють зовсім інше бачення фортепіано. Вирішальну роль у формуванні його фортепіанного письма відіграли зацікавлення фольклором і бажання точно передати звучання народних інструментів. Митець свідомо відходить від романтичного розуміння фортепіано як співучого інструмента, віддаючи перевагу більш стриманому, часом навіть жорсткому звучанню. Він майже не використовує демпферну педаль, а в деяких випадках навіть порушує традиційні педальні позначки. Його музика, особливо з середнього періоду творчості, часто базується на народних ладах, що дало змогу переосмислити усталену мажорно-мінорну систему. Етюд ор. 18 — яскравий приклад його новаторського підходу до жанру: тут поєднуються фольклорні елементи, експерименти з фактурою та незвичні технічні завдання для піаніста. Перший етюд (*Allegro molto*) побудований на лінійному русі з характерним паралельним рухом октав, хоча в ньому вже відчувається прагнення до звукової гри з відтінками тембру у використанні фортепіано. У другому етюді (*Andante sostenuto*) простежується традиційна структура з виразною мелодією та акомпанементом, однак під впливом барвистої бартоківської гармонії ця форма звучить по-новому. Третій етюд (*Rubato*) вирізняється складною й

мінливою метроритмікою. Тут композитор відмовляється від використання педалі, взамін досягає потрібних звукових ефектів за допомогою «ручної педалізації» — особливого способу легатного з'єднання звуків руками.

О. Мессіан — один із композиторів, які суттєво вплинули на розвиток серіалізму та на розширення виразових можливостей фортепіано. У 1949-1950 роках він написав цикл із чотирьох п'єс під назвою «*Quatre Études de rythme*» («Чотири ритмічні етюди»), до якого увійшли «Вогняний острів I», «Лад тривалостей та інтенсивностей», «Ритмічні невми» і «Вогняний острів». У цих етюдах композитор досліджує складну ритміку, пропонує нові ідеї у сфері фортепіанної техніки та розширює засоби музичної виразності.

2.2. Стилiстичні аспекти виконавської інтерпретації циклу «Deux Études» В. Лютославського.

Цикл «Два етюди» (*Deux Études*) для фортепіано, створений у 1941 році, належить до раннього етапу творчості Лютославського і поєднує в собі елементи неокласичних тенденцій, модерністичних новацій та блискучої піаністичної техніки. Композитор працював над ними у складних умовах воєнного часу, коли його публічна діяльність була суттєво обмежена через окупацію Варшави, а заробіток він отримував, виступаючи у варшавських кав'ярнях як піаніст. Два етюди—це зразок досконалої технічної майстерності для піаніста. Тут автор проявляє характерні для себе стилістичні риси: використання різноманітної фактури, вільне ставлення до ритму, користування барвистою гармонічною мовою.

Варто відзначити риси, які поєднують етюди В. Лютославського з європейськими традиціями мистецтва. Насамперед, це конкретно сформоване технічне завдання, яке використовується для вдосконалення різних фортепіанних технік, такі як арпеджіо, стакато, точне ритмічне відтворення та незалежне виконання двох рук. Друга традиційна риса — використання класичної структури при побудові форми, а саме: вступ, розвиток,

кульмінація та реприза. Ще одна схожість — опора на чітку логіку побудови та використання розширеної тональності. Це наближує етюди до періоду пізнього імпресіонізму. Виходячи з цих традицій, В. Лютославський створює власний стиль, з значними оновленнями музичної мови. В етюдах вказаного циклу зустрічаємо сонористичні прийоми, багатофункціональну ритмічну структуру, гнучкість фактури. Гармонія більше не використовується традиційно, а замість чіткого лінійного руху стає колористично-барвистою тканиною. Створюється декілька ритмічних пластів, цим самим виникає відчуття багатшаровості. І саме ці риси вказують на нові погляди та інноваційний підхід композитора, де він по новому трактує традиційні принципи.

Етюд № 1. Allegro. Перший етюд з циклу «Deux Études» В.Лютославського, який написаний для техніки арпеджіо, створений у традиційній тричастинній формі, яка складається з розділів А-В-А¹. Автор дотримується традиційних форм, але використовує нововведення у фактурі, гармонії та ритмі. Експозиція етюд (розділ А) складається з послідовності розлогих арпеджіо, які охоплюють різні регістри інструменту. Основа етюд — це висхідний рух, який «перебігає» у різних тональностях, не затримуючись у якійсь конкретній, а весь час модулює. Експозиція етюд є визначальною у формуванні основної фактури твору.

Приклад 1.



Цей розділ звучить насичено, оркестрово, охоплюючи широкий діапазон звучання інструменту. Насичений об'єм підкріплений початковим педальним тоном, на котрий накладаються арпеджовані перебіги. Віддалено по характеру звучання і фактурному викладу цей етюд нагадує музику геніального польського романтика, основоположника романтичного художнього фортепіанного етюдую— Ф. Шопена, вплив якого, безумовно, відчув В. Лютославський. Саме такий фактурний виклад, що охоплює майже всі октави, створюючи відчуття невинного, потужного енергійного потоку, емоційного піднесення та епічної величі, зустрічаємо у етюдi op.25 № 12 Ф.Шопена.

Середній розділ (або розділ В)—це найвища точка напруги твору, його кульмінація. В ньому значно збільшується насиченість арпеджію, з'являються інші голоси, створюється відчуття поліфонічної наповненості. Гармонічна мова ускладнюється, виникають змішані гармонії, кластери, несподівані гармонічні контрасти, насичені хроматичні ходи. Ритм стає більш вільним, використовуються синкопи, гнучкий метроритм, зміщення акцентів, різкі *sf*, передвіщуючи «контрольовану алеаторику» пізніших творів митця.

Приклад2.



У останній частині, репризі, знову відчувається опора на початковий матеріал, але дещо змінений. Арпеджіо стають більш прозорими по звучанню, музика ніби починає розчинятися і втрачає чіткість, при тому що гармонічна структура врівноважується і тримається стабільно. Реприза не точно відтворює початковий матеріал, а розкриває початкові ідеї з нової сторони. Завершується твір гострими, ударними, акцентованими акордами, як своєрідне ствердження настирливої, безапеляційної думки, як своєрідний експресивний вигук, який завершує цей нескінченний потік внутрішньої енергії.

В загальному форма етюдів попри традиційну структуру містить й риси наскрізного розвитку — це постійний рух музичного матеріалу, немає різких кадансових зупинок, музика лине одним потоком. В цьому проявляється новаторство у творчості В. Лютославського, він відкидає звичну структуру пунктуації, а створює єдиний плин музики, наскрізність вислову в межах формальних кордонів.

Характеризуючи новаторські елементи Етюдів № 1, слід зазначити, що вже в цей ранній період творчості митця виявляються риси, які пізніше стануть особливими у його стилі. Одним із основних нововведень автора є відхід від звичного гармонічного мислення. Хоча частково гармонія ще опирається на тональну систему, але композитор вже не дотримується строгих правил. В.Лютославський вдається до використання постійних модуляцій, ніби уникаючи тональності, тональних зсувів, використовує паралельні рухи акордів, які не мають розв'язання, що приводить до ладової нестабільності.

Говорячи про інновації, варто згадати і про оновлену фактуру. Тут арпеджовані ходи не є лише технічним матеріалом, а стають «звуковими потоками», де фактура і є основою емоційного забарвлення в музиці. Ці принципи безперервності стають фундаментом для майбутніх прийомів сонористики у творчості композитора. В. Лютославський акцентує увагу не

на мелодіях, а на звукових масах, де ключового значення набувають тембри, контрасти висоти та насиченість звучання.

Ще одна риса новаторства — це особливості ритмічної організації. Попри те, що є вказаний метр, ритмічна основа часто втрачає регулярність: зміщуються акценти, ритм відчувається як дихання, а не як чітка механічно-поділена структура.

Перший етюд з циклу В. Лютославського виявляє показує бажання автора розширювати можливості фортепіанної музики, та поєднувати техніку з новим музичним стилем, що створює неабияку складність для виконавців. Завдання, які постають перед піаністом при виконанні першого етюду, стосуються не суто технічних сторін, але й художньо-образної інтерпретації. Тут плавно поєднуються технічні труднощі з потребою проявляти поетизм звучання і створювати гнучкий безперервний рух. Найважливішим є вміння побудувати цілісну звукову палітру, яка формується через делікатне володіння динамічними відтінками та балансом регістрів.

Артикуляція та моторика. Головною технічною складністю є неспинні арпеджіо, які поширюються на весь діапазон клавіатури. Щоби вправно їх виконувати слід мати свободні рухи і передпліччя, а також вміти економно розподіляти енергію під час виконання. Шкідливим тут буде надлишкова фізична напруга, адже твір передбачає легкість звучання. Важливим при виконання арпеджіо є рівномірність звуку. Чітка артикуляція має підкріплюватися гнучким веденням фрази. Не слід робити різких акцентів, а краще підкреслити опорні звуки у фразі через зміну характеру звуку.

Динаміка та рівновага регістрів. У зв'язку з тим, що арпеджіо у етюді захоплюють від найнижчих до найважчих регістрів, варто уважно слідкувати за балансом звуку. Виконавець повинен створити звукову перспективу таким чином, щоб слухач розумів, що в музиці на першому плані, а що — на другому. Розвиток динаміки має бути природнім і м'яким, хвилеподібним. Все це повинно узгоджуватися зі зміною фактури та ритму. З огляду на те,

що композитор не вказує чітких меж динаміки, музикант сам інтерпретує як побудувати звукову драматургію.

Педалізація. Згадуючи про педаль у цьому етюді варто сказати, що вона є не лише технічним компонентом, а насамперед художнім. Демпферна педаль допомагає створювати безперервний рух і звуковий потік, роблячи арпеджіо зв'язними. Але варто бути обережним, вчасно «прочищати» педаль, особливо у момент коли змінюється гармонія. Велика увага до педалізації у верхньому регістрі—потрібно зберігати прозорість та ясність звучання.

Ритмічна свобода та темпоритм. Навіть попри те, що твір має конкретний фіксований розмір, виконавець повинен проявляти свободу і власне бачення у прочитанні ритму, важливо додавати гнучкість у ритмі, щоб музика дихала природньо. Піаніст має сприймати та відтворювати цей етюд як жива «дихаюча» матерія, що рухається, розвивається, формуючи певний безперервний потік музичного образу.

Окрім технічної досконалості, виконання етюду, безумовно, потребує глибокого образного бачення. Це не просто технічна гра, а подорож у світ звуків, де постійно змінюються гармонії та фактура. Виконавець цього твору — це не просто віртуоз, а справжній творець звукового простору. Він формує побудову, «малює» тембрами, вражає глибиною та гнучкістю звучання. Лише така глибока й усвідомлена інтерпретація дозволяє розкрити художню цінність етюду В. Лютославського.

Етюд № 2. *Non troppo allegro*. Другий етюд Вітольда Лютославського з пропонованого циклу характеризується вираженням яскравим, енергійним навіть фовістичним характером, дуже точною ритмічною організацією і фактурою, яка складається з гармонічних вертикалей. Цей твір спрямований на презентацію моторики, техніки подвійних нот (переважають кварто-квінтові побудови), віртуозності виконавця, в ньому помітним є ударне трактування фортепіано, що досягається гострими *staccato*, різноманітними акцентами, підкресленими насиченою фактурою та змінним метроритмом. Форма наближена до одночастинної, відбувається постійне драматургічне

накопичення, використовуються елементи варіантного типу викладу. Розвиток твору базується на безупинному варіюванні постійно повторюваного ритмічного елемента, що фактично проходить крізь весь твір.

Приклад 3.



Це ритмічне остинато і є основою етюду. Воно створює відчуття стабільності, ще від початку твору, коли з'являється у нижньому регістрі, і зберігається навіть попри зміни інших факторів у етюдi. Автор використовує засоби техніки мінімалізму, де розвиток відбувається насамперед завдяки динамічним змінам, елементам секвенційного руху, перекидаючи провідний мотив у різні октави. Таким чином, інтонаційна природа втрачає провідну роль, а образна сфера створюється не завдяки мелодичним структурам (вони відсутні), а передусім ритмо-тембровим характеристикам основного тематизму. Згодом на противагу цим ритмо-інтонаціям з'являються акордові «вибухи», у середньому та високому регістрах, які призводять до кульмінаційного моменту. Ці співставлення ритмічної стабільності та кластерних вибухових акордів дає відчуття накопичення напруги на фоні безупинного механічного потоку.

Приклад 4.



В шостому такті з'являється ще одна остинатна фігура в правій руці, яка опирається на ритмічну побудову «три шістнадцяті—пауза —три шістнадцяті—пауза», які відтворюються безперервно й монотонно з точною ритмічністю. На основі цієї фігури будується весь подальший розвиток.

Приклад 5.



Поступово насичується фактура, посилюється гучність, гармонія стає більш напруженою. Також розширюються регістри—від низького, де виконувався бас, відбувається перехід до верхів, які поєднуються з різким акордовими побудовами. У 34 такті у правій руці з'являються акорди-вибухи, густі, насичені побудови, які призупиняють цю механічність та монотонність остинатного руху. Вони мають функцію посилення драматичної напруги твору. Проте до кінця етюд фактура починає розріджуватися (44 такт), що уявно сприймається як згасання, чи відхід, закінчення напруги.

Особливо виділяється перехідний епізод перед репризою (приблизно з 58-го такту), умовно це середній епізод, проте він не є розгорнутим, тому радше носить характер з'єднання або переходу. В ньому панує нова остинатна фігура, яка монотонно повторюється, викликаючи асоціації дещо спеціально примітивізованого, застиглого образу. Проте через короткий проміжок часу він набуває динамічного посилення, і на найвищій точці напруги знову вибухає початковою темою етюд. Вочевидь, ці різні ритмо-

інтонаційні тематичні елементи є різними гранями одного образу, котрий викладає насамперед асоціації якоїсь дикої, інертної, «нелюдської» сили, котра постає як «безликий» образ злої енергії.

Згодом фактура знову ущільнюється: настирливі остинатні фігури поступаються різким акордам у двох руках, що накопичує напругу. У кульмінаційній частині напруга різко спадає і розділ закінчується короткою кодою. Вона є підсумком розвитку всього етюд: в самому кінці «вистрілює» кластерний акорд на максимальній гучності *ff*, кінцева точка напруги та акцент драматургії всього твору.

Наскрізна форма твору була поширеною творчості ХХ ст. та презентує бажання В. Лютославського відмовлятися від стандартних класичних побудов та звертатися до розвитку матеріалу, опираючись на варіювання мінімалістичних мотивів, де драматургія розвивається насамперед завдяки поступовим змінам у ритміці та фактурі.

Другий етюд із циклу *Deux Etudes* (1941) є одним з найбільш яскравих творів початкового періоду творчості композитора, де вже помітні головні особливості його майбутнього стилю. Це добре продумана структура з внутрішньою драматичною напругою. Новизна етюд проявляється в різних аспектах — поліфонізованій фактурі, ритміці, гармонії, способах виконання.

Поліфонічна організація. Особливістю цього етюд є добре відчутна двоголосна поліфонія: у обидвох руках проводяться самостійні мелодичні лінії, які іноді імітують одна одну, а іноді протиставляються, створюючи контраст. Проте поліфонічне мислення В. Лютославського переплітається із цілком сучасною мовою вираження, де велика роль відведена нерівномірній метроритміці, напруженим інтервалам та яскравим динамічними змінам. Потрібно звернути увагу на інтонаційний зв'язок між голосами, котрі не просто повторюють один одного, а ведуть вільний поліфонічний діалог. Такий підхід створює ефект імпровізації — риса, яка пізніше стане ключовою у творчості композитора, а саме— у його алеаторичних творах.

Ритм. У Етюдi № 2 ритм є основним джерелом енергії та напруження. Автор активно користується синкопами, акцентами на слабкі долі, метричними зсувами, все це створює відчуття постійного руху і змін. У деяких моментах ритм стає настільки вільним, що нагадує імпровізований музичний монолог. Така ритмічна свобода вимагає від виконавця не тільки точності, а й глибокого розуміння музичної форми, де чітка структура поєднується з елементами свободи, утворюючи єдину музичну структуру. Ритм є одним з найскладніших викликів для виконавця у цьому етюдi. Композитор часто використовує синкопи і зміни регістрів, через що ритм стає нестійким. Щоб усе звучало точно, потрібно мати дуже хорошу координацію між руками й внутрішнє відчуття пульсу, навіть коли на слух здається, що музика йде нестабільно. Піаніст має вміти чітко тримати ритм, коли одна рука грає уривчасті, збиті фрази, а інша — більш плавно, але теж точно.

Гармонія. У творі відчутне тяжіння до розширення можливостей тональності, В. Лютославський уникає традиційної гармонії. Замість цього він використовує акорди, побудовані на секундових, терційних та квартових співзвуччях. Такі акорди сприймаються не як функційні гармонії, а як цілісні звукові маси. Одна з характерних рис — поєднання гармонічного й мелодичного мислення. Хроматичні тони тут не слугують для модуляції, а використовуються для підсилення емоційної напруги, створюючи особливу образну атмосферу етюду.

Фактура в другому етюдi дуже різноманітна — від щільної поліфонії до прозорої. Її зміна має не лише колористичну, а й формотворчу роль: напруга зростає разом з ущільненням фактури, і спадає з її спрощенням. З технічного боку другий етюд дуже вимогливий. Він потребує повної незалежності рук, чіткої пальцевої техніки, точного відчуття динаміки й виразної артикуляції. Окрім цього виконавець має бути не просто віртуозом, а й уважним аналітиком, здатним зрозуміти й передати складну будову твору. Адже на відміну від традиційної ефектності фортепіанного етюду, де

головними критеріями часто є віртуозність і швидкість, В. Лютославський більше зосереджується на внутрішній логіці звучання: кожна нота і кожен акорд мають своє місце й значення в загальній структурі. Окрім того в етюді присутні поєднання різних штрихових завдань у партії правої та лівої рук. Такий контраст дуже важливий для правильного виконання: він допомагає розрізняти музичні лінії, підкреслює структуру твору й додає драматизму. Особливу роль відіграє синхронність. Кожен акорд, кожен ритмічний зсув або складний перехідний момент має звучати чітко.

Динаміка. Динамічні зміни в другому етюді надзвичайно багаті й тонко продумані. Композитор часто змінює динаміку: від стриманих середніх рівнів гучності, як *mezzoforte*, до раптових і потужних *fortissimo*, які виконують роль кульмінаційних точок. Такі контрасти не випадкові: вони допомагають формувати драматичну напругу й утримувати інтерес слухача протягом усього твору. Виконавець має дуже точно відчувати й контролювати динамічні переходи, важливо розуміти як ці зміни впливають на загальну драматургію твору, допомагають повністю розкрити його емоційний зміст.

Висновки до 2 розділу. Таким чином, упродовж ХХ століття жанр фортепіанного етюдів значно змінився: із простої технічної вправи він перетворився на повноцінний художній твір. Композитори активно експериментували з ритмом, гармонією, фактурою та тембрами, відкривали нові грані звучання інструмента. Етюд цього періоду поєднує блискучі технічні можливості та глибокий зміст, стаючи способом, через який композитори висловлюють себе й шукають нові ідеї.

Цикл «Два етюди» Вітольда Лютославського посідає чільне місце у становленні європейської фортепіанної музики у ХХ столітті. Попри те, що митець опирається на традиційне тлумачення цього жанру, він вносить нові риси, вкладаючи у ці твори сучасну мову, використовуючи новітні техніки виконавства, беручи до уваги більш експериментальну ритмічну основу та ще сміливіші фактурні рішення. Ці етюди є прикладом глибинного

поєднання віртуозності, яка походить з романтичного трактування жанру, та експериментального модерністського висловлювання.

ВИСНОВКИ

Вітольд Лютославський — один із найвпливовіших польських композиторів XX століття, чия творчість посіла визначне місце в історії європейської музики. Його музична мова пройшла складну еволюцію від неокласичних пошуків до індивідуального стилю, що поєднує елементи додекафонії, сонористики, алеаторики та глибокої структурної продуманості. Висока інтелектуальність, естетична стриманість та новаторський підхід до музичної форми є визначальними рисами його композиторської манери.

У процесі дослідження жанру фортепіанного етюд в творчості Вітольда Лютославського було проаналізовано особливості його композиторського стилю, історико-культурний контекст, а також трансформацію жанру етюд в XX столітті на прикладі циклу «*Deux Études*». Виявлено, що особливості авторського фортепіанного письма формувались з одного боку під впливом творчості митців попередніх епох, особливо Ф. Шопена, К. Шимановського та К.Дебюссі, з іншого — стали співзвучними загальноєвропейським тенденціям та стильовим трансформаціям XX століття, що дозволило зрозуміти витончену рівновагу між традиціями та інноваційними засобами виразності у розглянутих композиціях.

Проаналізовано жанр фортепіанного етюд в історичній ретроспективі його розвитку. Простежено історичну еволюцію — від педагогічного етюд до концертного твору, сповненого глибокого естетичного та технічного змісту. Детально розглянуто цикл «*Deux Études*» В. Лютославського, у якому композитор, попри лаконічність форми, продемонстрував виразне новаторське мислення, складні фактурні рішення та пієтет перед традиціями.

Окрему увагу було приділено стилістичним аспектам виконавської інтерпретації цих етюдів. Виявлено, що попри їх приналежність до раннього періоду, твори циклу вимагають від виконавця не лише технічної досконалості, а й тонкого стилістичного чуття, здатності виявити багатозаровість фактури, динамічні контрасти, гнучкість у ритмічному

модельованні, вимагають художньо-образної винахідливості та переконливості виконання.

Отже, фортепіанні етюди Вітольда Лютославського постають як унікальне поєднання жанрової традиції та інноваційного композиторського мислення. Результати дослідження не лише розширюють уявлення про фортепіанну творчість цього неординарного митця, а й поглиблюють розуміння трансформації жанру фортепіанного етюд в музиці ХХ століття, відкриваючи нові перспективи для його виконання й подальшого наукового осмислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Асталош Г. Нова лексика українського музичного постмодернізму. *Мистецтвознавчі записки*, 2014. Вип. 26. С. 39–47.
2. Гульцова Т. Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці ХІХ–ХХ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2020. № 2. С. 185–191.
3. Гульцова Т. Еволюційні шляхи розвитку фортепіанного етюду в українській музиці ХІХ–ХХ століть. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. N 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 185–191.
4. Гульцова Т. Поетика фортепіанного етюду в європейській музиці ХІХ–ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2018. 21 с.
5. Калашник М. Естетичні особливості камерно-інструментальної музики В. Лютославського. *The world of science and innovation*. 2020. № 6. С. 282–290.
6. Мироненко-Міхейшина О. Теоретичні проблеми мистецтвознавства у дзеркалі культурології – зміст явища акценту в сучасній музиці (на матеріалі творів Вітольда Лютославського). *Київське музикознавство*. 2019. № 59. С. 14–29.
7. Мироненко-Міхейшина О. Ю. Часова організація у творах Вітольда Лютославського шістдесятих — дев'яностих років ХХ століття: інноваційні рішення та їх теоретичне осмислення: дис. ... доктора філософії. Київ, 2022. 269 с.
8. Bartos A. Witold Lutosławski's compositional process. The conception and the practice. Warsaw, Poland. 2008. Pp. 1–6.
9. Bodman C. Pitch organisation in the music of Witold Lutosławski since 1979: The University of Leeds, 1992. 425 p.
10. Bodman C. Lutosławski's Golden Year. *The Musical Times*. 1986. Pp. 547–551.
11. Bodman C. Lutosławski's Piano Concerto. *The Listener*. 1989. Pp. 36–70.
12. Bodman C. Muzyka Lutosławskiego. Warszawa: przeł. Stanisław Krupowicz,

PWN, 1996. 301 p.

13. Casken J. The Visionary and the Dramatic in the Music of Lutosławski. *Lutosławski Studies*. 2001. № 1. Pp. 36–56.
14. Chłopecki A. Witold Lutosławski. In: 47th International Festival of Contemporary Music “Warsaw Autumn” 2004. Warsaw: ZKP, 2004. Pp. 281–285.
15. Dolewka M. Rola przypadku w twórczości Witolda Lutosławskiego w nawiązaniu do myśli Michała Hellera. *Racjonalia*. 2013. № 3. Pp. 98–114.
16. Gryshyna A. Witold Lutosławski’s Variations on a Theme of Paganini: the significance of piano duo communication. Coral Gables, Florida, 2020. 69 p.
17. Kaczyński T. Lutosławski: Życie i muzyka. Warszawa: Sutkowski Edition, 1994. 253 p.
18. Kisiel M. Twórczość muzyczna Witolda Lutosławskiego inspiracją w edukacji kulturalnej dziecka. *Актуальні питання мистецької освіти та виховання*. 2013. № 2. С. 52–67.
19. Kopińska A. Fortepian w twórczości Witolda Lutosławskiego. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2013. 149 p.
20. Kopińska A. Muzyka Witolda Lutosławskiego we współczesnej edukacji muzycznej i praktyce wykonawczej. *Studia Artystyczne*. 2014. № 2. Pp. 46–52.
21. Lindstedt I. Lutosławski and Sonoristics. *Lutosławski’s Worlds*. Boydell Press. 2018. Pp. 165–181.
22. Meyer K. Witold Lutosławski wobec powojennej awangardy. Perspektywy sześciu dekad. *Ethos. Kwartalnik Instytutu Jana Pawła II KUL*. 2024. № 3. Pp. 132–149.
23. Nidecka E. Folklor we wczesnej twórczości fortepianowej Witolda Lutosławskiego. *Studia Artystyczne*. 2015. № 3. Pp. 109–114.
24. Reyland N. “AKCJA” and narrativity in the music of Witold Lutosławski. Cardiff, 2005. 362 p.
25. Riemer R. Organizacja wysokości dźwięków w utworach Witolda Lutosławskiego. Problemy związane z analizą zjawiska. *Muzyka: historia, teoria, edukacja*. 2014. № 4. Pp. 109–118.

26. Stucky S. Lutosławski and His Music. *The Musical Times*. 1981. № 122. Pp. 822–823.
27. Stucky S. *The Music of Witold Lutoslawski: A Style-Critical Survey*. Cornell University, 1978. 264 p.
28. Warchol-Sobiesiak M. Etuda jako istotna forma w nauczaniu gry na fortepianie. *Wartości w muzyce*. 2010. № 3. Pp. 148–161.
29. Wróblewska B. Cechy stylistyczne Claude’a Debussy’ego w twórczości Witolda Lutosławskiego. *Muzyka. Historia. Teoria. Edukacja*. 2014. № 4. Pp 119–130.