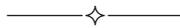


3. Gordiychuk, M. (1959). «Tendering the Rebellious.» Soviet culture on January 8, 1959 [in Ukrainian].
4. Gordiychuk, M. (1959). The second birth of «Aeneid». Soviet Ukraine. June 7, 1959 [in Ukrainian].
5. Zholdak, V. (1978). Dmitry Gnatyuk: Encounters that are intrusive. Culture and life. Kiev 2.04.1978 [in Ukrainian].
6. Kozitsky, P. (1959). Shakespeare in the eyes of our contemporaries. True Ukraine. 15.02.1959 [in Ukrainian].
7. Kozitsky, F. (1959). On stage «Aeneid». The truth of Ukraine. 4.06.1959.
8. Malyshev, Yu. (1958). «Lohengrin» theater performance of the opera and ballet named after T. Shevchenko. Evening Kiev. May 6, 1958 [in Ukrainian].
9. Mikhailov, M. (1964). Creation victory. Kyiv truth. Kiev. April 7, 1964 [in Ukrainian].
10. Morozova I. (1958). «Lohengrin» on the Kiev stage. — the truth of Ukraine. — May 25, 1958. [in Ukrainian].
11. Stanishevsky, Yu. (1991). Dmytro Hnatyuk. K: Muzychna Ukraïna. 167 p. [in Ukrainian].
12. Yesterday in Kiev. Soviet Ukraine. — 19.03.1959 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 15.06.2016



УДК 78.071.1: 786.2.087.4 (438)

Алексей Алексеевич Волик,

*преподаватель кафедры общего и специализованного фортепиано,
аспирант Харьковского национального университета искусств
имени И. П. Котляревского
odta_n@ukr.net*

ФОРМЫ КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ СВЯЗЕЙ В ЭТЮДАХ ОР. 25 Ф. ШОПЕНА

Целью работы является рассмотрение этюдов ор. 25 Ф. Шопена с точки зрения их циклизации. Методология имеет комплексный характер. Поставленные задачи обусловили привлечение жанрово-стилевого, сравнительно-типологического, структурного и семантического методов. Научная новизна. Этюды ор. 25 Ф. Шопена рассматриваются как цикл пьес, объединенных тональными, драматургическими, семантическими средствами. Раскрываются дискуссионные моменты в жанровой аттестации этюдов ор. 25 и аргументируется правомерность видеть в них единую многочастную композицию. Выводы. Раскрывается струк-

тура опуса, определяются принципы тонально-интонационных соотношений между пьесами, а также выявляются «малые циклы» этюдов. Отмечается композиционная двухфазность *op. 25* путем тонального сопоставления и раскрытия двух кульминаций цикла. Определяется драматургическое развитие и сопряжение семантических сфер Этюдов *op. 25*.

Ключевые слова: Ф. Шопен, Этюд, сборник, тетрадь, цикл, «малый цикл», ладотональные связи, семантика.

Volik A., teacher of the Department of General and Specialized Piano, post-graduate student of Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky

Forms of compositional and dramaturgic links in Chopin's Etudes op. 25

The purpose of work is to study etudes *op. 25* F. Chopin from the point of view of their cyclization. **The methodology** is complex. The tasks set have motivated the use of genre-style, comparative-typological, structural and semantic methods. **Scientific novelty.** Etudes *op. 25* F. Chopin regarded as a series of plays combined by tonal, dramaturgic, and semantic means. Disclosed are the debatable moments in the genre certification of etudes *op. 25* and argues the legitimacy of seeing them as a single multi-part composition. **Conclusions.** The structure of the opus is revealed, the principles of tonal-intonational relations between plays are determined, and also «small cycles» of etudes are revealed. Composite two-phase is noted. *op. 25* by tonal matching and disclosure of the two culminations of the cycle. The dramatic development and conjugation of semantic spheres is defined. Etudes *op. 25*.

Keywords: F. Chopin, Etude, collection, part, cycle, «small cycle», modal-tonal links, semantics.

Волик Олексій Олексійович, викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано, аспірант Харківського національного університету мистецтв імені І. П. Котляревського

Форми композиційно-драматургічних зв'язків в Етюдах *op. 25* Ф. Шопена

Метою роботи є розгляд етюдів *op. 25* Ф. Шопена з точки зору їх циклізації. **Методологія** має комплексний характер. Поставлені завдання зумовили залучення жанрово-стильового, порівняльно-типологічного, структурного і семантичного методів. **Наукова новизна.** Етюди *op. 25* Ф. Шопена розглядаються як цикл п'єс, об'єднаних тональними, драматургічними, семантичними засобами. Розкриваються дискусійні моменти в жанровій атестації етюдів *op. 25* і аргументується правомірність бачити в них єдину багаточастинну композицію. **Висновки.** Розкривається структура опуса, визначаються принципи тонально-інтонаційних співвідношень між п'єсами, а також виявляються «малі цикли» етюдів. Відзначається композиційна двухфазність

ор. 25 шляхом тонального зіставлення і розкриття двох кульмінацій циклу. Визначається драматургічний розвиток і сполучення семантичних сфер Етюдів ор. 25.

Ключові слова: Ф. Шопен, Етюд, збірник, зошит, цикл, «малий цикл», ладотональні зв'язки, семантика.

Актуальность темы исследования. В исторической практике музыкального искусства издавна сложилась традиция сочинения и публикации одножанровых композиций в едином сборнике [7]. Как правило, композиторы и издатели придерживались числа 6; достаточно вспомнить сюиты, партиты и Бранденбургские концерты И. С. Баха, а впоследствии тетради песен без слов Ф. Мендельсона, Прелюдий *ор. 11* А. Скрябина и пр. Начиная с Л. Бетховена, получил распространение опусный принцип объединения отдельных произведений, не предполагающий их исполнения как макроциклического целого, например, фортепианные трио *ор. 1*, фортепианные сонаты *ор. 2* или скрипичные сонаты *ор. 12* названного композитора [4, 206], либо мазурки, полонезы, вальсы Ф. Шопена. Однако знаковым явлением романтической эпохи стала циклизация одножанровых сочинений, предусматривающая их исполнение как единого произведения. Соответственно были выработаны разнообразные средства, обеспечивающие действие центростремительных сил в многочастной композиции. Как известно, к ним относятся драматургическая логика организации, система ладотональных связей, знаки «недосказанности», в том числе изложение заключительной тоники в мелодическом положении терции или квинты, взаимное притяжение полярных в образном отношении пьес, наличие скрытых либо более или менее явных интонационных переключек, преобразований, семантических метаморфоз и т. д. Особую страницу в композиторскую практику такого рода вписал Р. Шуман, с его мышлением музыканта-поэта, отразившимся в программных заголовках циклов миниатюр и наименованиях входящих в них пьес.

Анализ исследований и публикаций. В исследовании поставленных задач данной статьи автор опирается на работы, посвященные проблематике жанра музыкального этюда (В. Бордонюк [1], Н. Терентьева [9], Д. Яворский [11,12]); а также на труды, исследующие самые разнообразные аспекты творчества Ф. Шопена (К. Зенкин [3], Ю. Кремлев [5], В. Протопопов [6], М. Томашевский [10]).

Целью данного исследования становится рассмотрение этюдов *ор. 25* Ф. Шопена с точки зрения их циклизации.

Научная новизна заключается в выявлении инновационных аспектов трактовки этюда в творчестве Ф. Шопена. Этюды *op. 25* польского композитора анализируются с позиции крупномасштабной циклической формы.

Изложение основного материала. В параллель с тенденцией к циклизации малых форм музыкального искусства в XIX веке, особенно его первой половине, широкое распространение получили всевозможные «школы», представлявшие собой сборники этюдов на разные виды пианистической техники: *Gradus ad Parnassum* М. Клементи, Школа беглости *op. 299*, другие издания такого рода К. Черни и т. д. В соответствии с инструктивными целями публикации последовательность номеров диктовалась дидактическими задачами, что не требовало никаких иных оснований для их объединения под одним названием или опусом. Однако, подобно тому как провести четкую грань между инструктивными и художественными образцами жанра оказывается подчас весьма затруднительно, так и между сборником этюдов и циклом пьес существуют реальные точки соприкосновения в силу направленности жанра на демонстрацию технического мастерства пианиста независимо от наличия образно-эмоциональной «надстройки» либо ее отсутствия. С таких позиций этюды, например, Ф. Листа можно в той же мере назвать «энциклопедией пианистической техники», как и аналогичные жанровые образцы К. Черни («энциклопедия фортепианной техники», по выражению Н. Терентьевой [9]) — при всех различиях в их художественных качествах.

Вполне закономерно, что при первом же взгляде на опусы шопеновских этюдов неизбежно возникает вопрос об их жанровой аттестации. Очевидно, что они не могут быть названы «школой», если под ней подразумевать систематическое расположение этюдов по принципу возрастающей сложности осваиваемых учениками технических приемов. Вместе с тем позволительно считать их таковой, имея в виду запечатленность в совокупности этюдов персональной школы шопеновского пианизма, мимо которой не проходит ни один юный и даже продвинутый музыкант, овладевающий тайнами виртуозного владения фортепиано. Более того, не подлежит сомнению, что содержащиеся в этюдах Ф. Шопена чисто технические трудности привлекательны для исполнителей, желающих блеснуть мастерством владения фортепианной моторикой.

Другая возможность наименования опусов шопеновских этюдов связана с осторожным понятием «сборник». Именно им пользуется

в своей монографии М. Томашевский [10, 376]; Ю. Кремлев обходит этот вопрос стороной [5]; А. Соловцов отдает предпочтение слову «тетрадь» [8, 383]; К. Зенкин рассматривает их как цикл, более того, начинает последовательный анализ этюдов сопоставлением первого, *C-dur*'ного, из *op.* 10 и последнего, *c-moll*'ного, из *op.* 25, как образцов, обрамляющих оба опуса [3, 43]. Добавим к сказанному, что своего рода лейтмотивом названных и других авторов служит указание на параллелизм этюда *op.* 10 № 1 с прелюдией, открывающей первый том «ХТК» И. С Баха [2; 5; 8; 10] — не только в плане жанрово-стилистических аналогий, но и с функциональной точки зрения: как «заглавного» номера многочастной композиции.

Ученые избирают различные пути обзора содержащихся в обоих опусах образцов. В характеристике Этюдов *op.* 10 Ю. Кремлев первоначально отмечает проблемы пианистической техники в каждом из них, затем переходит к анализу их содержания, придерживаясь в обоих случаях того порядка, в котором они расположены. Избранный им исследовательский подход к этюдам ничем не отличается от примененного к сочинениям любого другого жанра, что свидетельствует об отношении к ним как к пьесе — художественному произведению [5, 388–398]. Аналогичен порядок описания Этюдов *op.* 25, которые Ю. Кремлев считает новым важнейшим этапом «обобщений пианизма Шопена» [5, 429–438]. Три последних этюда 1839 года, несмотря на их инструктивное предназначение, ученый не относит к виртуозным, поскольку они посвящены «задачам эмоционального исполнения мелодических линий, полиритмии, независимости пальцев» [5, 469]. Исходя из единства пианистических целей и тональных сопряжений (*f-moll*, *Des-dur*, *As-dur*) трех последних этюдов без опуса, их также можно считать небольшим циклом.

Подобно Ю. Кремлеву, М. Томашевский рассматривает этюды Ф. Шопена в опусной и внутриопусной последовательности, обращая внимание, прежде всего, на содержательный контекст каждого из них, причем если в *op.* 10 и в последних, безопусных, этюдах он неизменно указывает на соответствующие технические задания, то в *op.* 25 чаще всего акцентирует их семантику и выразительные приемы [10, 384–388]. 24 этюда из 27, по М. Томашевскому [10, 379], составляют так называемый *opus magnum*, который, в свою очередь, вышел в двух частях. Первая — *op.* 10 — издавалась одновременно в Лейпциге, Лондоне и Париже летом 1833-го, а вторая — *op.* 25 — осенью 1837 года. «Три новых этюда» («*Trois nouvelles études*») были на-

писаны в Париже в 1840 году по просьбе Ф. Ж. Фети и И. Мошелеса для их сборника «Метод методов» (*Méthode des Méthodes*). Считается, что одной из предпосылок для создания шопеновских этюдов была «встреча» композитора с Каприсами Паганини. Среди первых интерпретаторов этюдов был Ф. Лист (ему, собственно говоря, и посвящен *op. 10*).

А. Соловцов отдает предпочтение иной методе: ученый ставит во главу угла «тип виртуозности», попутно сообщая о характере образности отдельных этюдов вне их последовательности и распределения по опусам. Любопытно, что аналогично М. Томашевскому, исследователь более вдохновенно пишет об Этюдах *op. 25*. В трех «новых» этюдах А. Соловцов отмечает особое гармоническое богатство. Примечательно, что, не признавая права трех тетрадей шопеновских этюдов именоваться циклами, музыковед обращает внимание на существующую в исполнительской практике традицию объединять их «в своего рода «сюиты»». Он считает это вполне обоснованным, «так как в шопеновских этюдах мы видим при яркой контрастности образов глубокое единство стиля и определенного жанра» [8, 407].

К. Зенкин характеризует этюды Ф. Шопена в совокупности обоих опусов со «сквозной» нумерацией всех 24, сосредотачиваясь почти исключительно на их выразительной стороне. Обозначив крайние точки этого большого цикла, исследователь выделяет группы этюдов, близких по настроению, одновременно указывая на подготовку драматического 12-го. Ученый прочерчивает также смысловые арки между скерцозными этюдами и определяет их тональную семантику [3, 43–46].

Аналогичный подход к трактовке этюдов Ф. Шопена осуществляет Д. Яворский. Он склонен считать, что композитор создавал второй опус Этюдов, представляя его как продолжение первого [12, 7]. Одним из аргументов, подкрепляющих такого рода научный взгляд, автору служит практика их издания в сквозной нумерации [11, 63].

Попытку осмысления Этюдов *op. 10* осуществляет В. Бордонюк. Автор усматривает в организации цикла черты романтической сонатности и поэмности, отталкиваясь от сосуществования моторных и лирических номеров и некоторых тональных закономерностей. Сквозными «темами» опуса В. Бордонюк считает символику родины и баховского искусства [1, 119–128].

Разночтения, выявленные в суждениях ученых об опусах Этюдов Ф. Шопена, обусловлены той традицией объединения одножанровых

сочинений, с позиций которой исходит данный автор. Если рассматривать их (все 24 или отдельный опус) с точки зрения инструктивной природы жанра и практики различных «школ», тогда они предстают комплектом «экзерсисов», призванным отточить, а затем и продемонстрировать пианистическое мастерство — не только моторику, но и владение туше, педализацией, многокрасочной интонационностью фактуры. С позиции же представленного в них романтического авторского мира невозможно отказаться от их восприятия как многомерного, в широком смысле лирического, пространства, запечатлевающего духовный, эмоционально-чувственный, бытийный опыт уникальной личности. Под таким углом зрения этюд оказывается слитым с романтической пьесой, а совокупность его образцов начинает восприниматься как неделимое целое, то есть многочастная музыкальная композиция со своими способами циклизации и закономерным следованием частей.

Практически все этюды Ф. Шопена написаны в одном архитектурном плане, в котором можно выявить трехфазность и трехчастность (в обоих случаях с репризностью) [10, 378–379]. Трехфазность носит эволюционный характер, реализуясь через непрерывное течение музыки: в первом разделе формы (фазе) экспонируется основной тематический материал; в среднем разделе происходят определенные метаморфозы, модуляции; в репризном — возврат к исходному материалу, но не его буквальное воспроизведение. Заключительная фаза чаще всего является кульминационной, обычно дополнена своего рода эпилогом или маленькой кодой. В другом варианте формы — трехчастном средний раздел представлен в ином ключе, он контрастен по отношению к крайним. В лирическом Этюде *E-dur op. 10* напевность противопоставляется возбуждению и некоторому драматизму в среднем разделе, а в Этюдах *op. 25 e-moll* и *h-moll* — напротив, скерцозная танцевальность или драматическая экспрессия сменяются лирикой и «пением». Исключением в архитектурном формовании являются лишь некоторые этюды: *f-moll* из *op. 10*, который заключает в себе двухфазность (*AB, AN^oBN^o*), *Des-dur* из «Трех новых этюдов» (*AAN^o*) и *f-moll* из этого же сборника (свободная эволюционная форма).

Что касается тематического материала, то почти во всех этюдах преобладает один мотивный элемент, который может преобразовываться и изменяться в течение развития пьесы. Исключение — Этюды *op. 10 E-dur* и *es-moll*, а также *cis-moll op. 25*, построенные в форме диалога.

При господстве однородного типа движения (*moto perpetuo*) в фактуре обнаруживается разнообразная полиритмическая и полиметрическая дифференциация голосов, выявляющая определенные дидактические цели (Этюды *op. 10 As-dur*, *op. 25 f-moll*, *F-dur*, *e-moll*). Ту же функцию выполняет артикуляция (*op. 10 E-dur* и *Es-dur*, *op. 25 № 4 a-moll*).

Этюды *op. 25* были изданы через четыре года после публикации первого сборника и посвящены подруге Ф. Листа графине Мари д'Агу. Замысел их создания как единого целого, безусловно, идет вслед за предыдущим опытом Ф. Шопена такого рода. В обоих сборниках элементом, который связывает все пьесы в цикл, является, прежде всего, родство тональностей. Правда, в *op. 25* это родство несколько специфично. Ф. Шопен постоянно меняет типы тональных связей, тщательно следя при этом за мотивированностью их смены. Этюды № 1 и № 2 объединены параллельными тональностями *As-dur* и *f-moll*. Далее одноименный мажор минорной параллели № 3 — *F-dur*, трактуется как опосредующая тональность к *a-moll* № 4, за которой следует минорная доминанта — *e-moll* № 5, то есть устанавливаются кварто-квинтовые тональные связи. В последнем такте минорная тоника *e-moll* подменяется одноименным мажором, что подготавливает более далекий уход в *gis-moll* № 6. После этого поворота вновь закрепляются кварто-квинтовые соотношения № 6 *gis-moll* и № 7 *cis-moll*, который, производя энгармоническую замену, сменяется одноименным *Des-dur* № 8. Цепь аналогичных связей объединяет *Des-dur* № 8, *Ges-dur* № 9 и *h-moll* № 10 (вновь совершив энгармоническую замену *Ges-dur* на *Fis-dur*). Соединительным звеном с *a-moll*, оттененным *C-dur*, Этюда № 11 служит общий для этих тональностей звук *e*. С другой стороны, *C-dur* вступления № 11 корреспондирует одноименному *c-moll* № 12. Заканчиваетсяopus закреплением *C-dur*.

Нетрудно заметить, что в противовес *op. 10*, в Этюдах *op. 25* не выдерживается столь важный для ладового мышления и образно-семантических представлений романтиков прием мажорно-минорной свето-тени. Из 12 этюдов лишь 4 написаны в мажорных тональностях: № 1 (*As-dur*), № 3 (*F-dur*), № 8 (*Des-dur*), № 9 (*Ges-dur*). Между ними и в завершающей фазе цикла господствует минор, причем драматургическая ось всей композиции — медленный Этюд № 7 — написан в одной из самых сосредоточенно-скорбных тональностей минорного наклона *cis-moll*. О мажорно-минорной «подсветке» может идти речь лишь в отношении Этюдов № 2 (*f-moll*) и № 3 (*F-dur*), а также,

в какой-то мере (с учетом энгармонической замены, влекущей за собой смену диэзов бемолями), — № 7 (*cis-moll*) и № 8 (*Des-dur*). Такая ладотональная стратегия, при которой мажор лишь изредка радует светлыми красками в контексте идущих подряд 3–4 минорных, сообщает всему опусу психологически и драматически сгущенный, напряженный, подчас с оттенком катастрофичности, колорит, гармонируя с настроением хронологически близкой Сонаты *b-moll* и «смертельным» троекратным *D1* Прелюдии *op.* 28 № 24. О наличии ладотональных закономерностей свидетельствуют также используемые композитором тонико-доминантовые связи между этюдами № 4 (*a-moll*) и № 5 (*e-moll*), № 6 (*gis-moll*) и № 7 (*cis-moll*), № 8 (*Des-dur*) и № 9 (*Ges-dur*)¹. Сложность тонального плана *op.* 25 демонстрирует поиски Ф. Шопена в области гармонии. Анализируя данную сферу его музыкального языка на примере 27 этюдов, польский исследователь *Mirosław Majchrzak* приходит к выводу, что в противовес другим композиторам первой половины XIX века (Ф. Мендельсону и Р. Шуману), сохранявших классичность гармонического мышления, Ф. Шопен превосходит звуковысотные новации позднего романтизма [13, 10].

Общая структура опуса строится также по принципу контраста, однако в первой половине Ф. Шопен ставит подряд три пьесы скерцозного характера (*F-dur*, *a-moll*, *e-moll*), а во второй половине заканчивает тремя этюдами, отмеченными драматической экспрессией (*h-moll*, *a-moll*, *c-moll*). Таким образом, исходя из тональной структуры и драматургии сборника, можно выявить «малые циклы» этюдов. Первый — Этюды *As-dur* и *f-moll*, несмотря на ладовый контраст (мажор — минор), близки по эмоциональному содержанию: по словам М. Томашевского, оба этюда достаточно утонченные и пастельные, а *f-moll* ный является своеобразным дополнением *As-dur* ного этюда² [10, 385]. Второй — три пьесы № 3, № 4, № 5 — объединен скерцозной направленностью. Третий — Этюды № 6, № 7, № 8 — занимает положение сердцевины цикла. № 6 соединен с № 7 речитативом *Lento*³, который приводит в тональность *cis-moll*. *Cis-moll* ный играет

¹ Д. Яворский считает, что тональным стержнем 24 этюдов служит тональность *C* в мажорном и минорном наклонениях. Автор также отмечает образование «зоны зеркального движения» вокруг кульминационного № 12 [12, 8].

² Доказательством этого также может служить то, что композитор не написал знака ферматы на последнем аккорде Этюда *op.* 25 № 1.

³ Любопытно заметить, что *Lento* стоит не только в начале *cis-moll* ного минорного Этюда, но и в конце предыдущего терцового.

роль лирического центра не только данного «малого цикла», но и всего опуса в целом, связан с Этюдом *Des-dur* тонально (как уже говорилось, через энгармоническую замену), словно просветляя темные краски предыдущего. Далее следует блок октавных Этюдов *Ges-dur* и *h-moll*; в конце «Бабочек», как и в этюде *As-dur*, нет ферматы, следовательно, данные пьесы исполняются почти *attacca*. Последние два этюда составляют заключительный «малый цикл». Здесь в *a-moll* ном также отсутствует фермата в конце, и последний этюд как бы врывается своей бушующей стихией, не давая отдыха после «Зимнего вихря» (*a-moll*) ни исполнителю, ни слушателю. Особенно обостряется переход между пьесами связующим интервалом в правой руке *a — es* (третон).

Итак, мы выявили пять «малых циклов» этюдов, объединенных между собой тонально и драматургически (даже между № 5 *e-moll* и № 6 *gis-moll* существует видимая интонационная связь, объединяющая их, — терция *E-dur* ного *gis* в верхнем голосе становится основным тоном *gis-moll* ного этюда).

Подход к композиции в *op. 25* как к сопряжению «малых циклов», позволяет выявить еще один горизонт циклообразования. Возникающий алгоритм смены мажорных и минорных тональностей раскрывает закономерность, обнаруженную В. Протопоповым в сонатных формах Ф. Шопена, а именно — не трех-, а двухфазность: экспозиция + разработка и реприза [6, 168–171]. Разумеется, мы не экстраполируем на Этюды *op. 25* сонатные закономерности, но обнаруживаем в них аналогичную тенденцию к двухфазности. Если, вслед за М. Томашевским, считать Этюд № 2 (*f-moll*) своего рода минорным двойником № 1 (*As-dur*), тогда первую фазу составят пьесы № 1–3 + № 4–7, вторую — № 8–9 + № 10–12. Точкой отсчета здесь служит появление мажорной тональности, соответственно, *As-dur* № 1 и *Des-dur* № 8, находящиеся в кварто-квинтовых отношениях, после чего колорит темнеет, окрашивая музыку в минорные тона. В свою очередь, вырисовываются две разноплановые кульминации: медитативная в № 7 (*cis-moll*) и драматическая в № 12 (*c-moll*)¹.

Отвлекаясь от тональной логики опуса и способов сцепления пьес, входящих в «малый цикл», следует отметить в нем сопряжение семантических сфер, составляющих триединство романтиче-

¹ Параллели с сонатной формой проводят также В. Бордонюк и Д. Яворский, однако оба они рассматривают, соответственно, *op. 10* и все 24 этюда с точки зрения контраста номеров цикла, образующих группу главной и побочной партий [1; 11; 12].

ской, в частности, шопеновской, образности: лирики, скерцозности и драматизма. Причем каждая из них предстает в нескольких ипостасях. Лирика — в мечтательной, пейзажно-созерцательной, повествовательно-балладной, медитативно-скорбной; скерцозность — в беззаботно-игровой и с налетом фантастичности; драматизм — в демоничности, напряженности сосредоточенно углубленного высказывания и мятежности духа, пафосе протеста¹. Тем самым создается широкая гамма настроений, присущая романтической личности, корреспондирующая с аналогичным содержанием шопеновских скерцо, баллад, прелюдий, сонат, то есть сочинениями, никак не связанными с инструктивными жанровыми истоками. В таком случае, не остается сомнений, что Ф. Шопен, не исключая возможности исполнять отдельно взятые этюды, все же мыслил данный опус как цикл.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бордонюк В. Западноевропейский символизм в творчестве Ф. Шопена (на примере Этюдов ор. 10). *Музичне мистецтво і культура* / ред О. В. Сокол. Одеса: Друк, 2004. Вип. 4, кн. 2. С. 119–128.
2. Вахранев Ю. Этюды ор. 10 Ф. Шопена: справочник. Харьков: [Б. и.], 1996. 154 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена: монография. М.: Изд. Моск. гос. консерватории им. П. И. Чайковского, 1995. 152 с.
4. Кириллина Л. В. Бетховен. Жизнь и творчество. М.: Моск. консерватория, 2009. Т. 1. 536 с.
5. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Очерк жизни и творчества. М.: Музыка, 1971. 609 с.
6. Протопопов В. О сонатно-циклической форме в произведениях Шопена. *Вопросы музыкальной формы*. М.: Музыка, 1972. Вып. 2. С. 166–180.
7. Смолка О. Н. Фортепианное творчество Ц. Кюи в контексте западноевропейской традиции: магистерская работа. Харьков, 2013. 164 с.
8. Соловцов А. А. Фридерик Шопен. Жизнь и творчество. М.: Музгиз, 1960. 466 с.
9. Терентьева Н. Карл Черни и его этюды. Л.: Музыка, 1978. 56 с.
10. Томашевский М. Шопен: Человек, творчество, резонанс / пер. с польского Л. Акоюяна и Е. Янус. М.: Музыка, 2011. 840 с.
11. Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста): дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 217 с.

¹ Д. Яворський, в підтвердження взгляда на сонатну логіку шопеновського макроцикла, виділяє дві образно-семантичні сфери: героїки і лирики [12, 8].

12. Яворський Д. Ю. Етюд у жанровій системі романтичної фортепіанної мініатюри (на прикладі опусів Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Ліста): автореф. дис.... канд. мист.: 17.00.03 / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 2016. 18 с.

13. Majchrzak M. Diversity of the Tonal Structure of Chopin's Etudes. Mode of access. URL: http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm10/majchrzak_miroslaw-diversity_of_the_tonal_structures_of_chopins_etudes.

REFERENCES

1. Bordonyuk V. (2004) Western European symbolism in the works of F. Chopin (on the example of etudes op. 10). Musical art and culture/ Ed O. V. Sokol. Odesa: Druk, Vip. 4, book. 2. 119–128 [in Ukrainian].

2. Vakhraïnev Yu. (1996) Studies et. Op. 10 F. Chopin: reference book. Kharkov: [B. i.] [in Ukrainian].

3. Zenkin K. V. (1995) Fortepianos miniature of Chopin: monograph. Moscow: Izd. MSC im. P. I. Chaikovskogo [in Russian].

4. Kirillina L. V. (2009) Beethoven. Life and art. Moscow: Moscow Conservatory, T. 1. [in Russian].

5. Kremlev Yu. (1971) Frederic Chopin. Essay of life and creativity. Moscow: Music. [in Russian].

6. Protopopov V. (1972) About sonata-cyclic form in the works of Chopin. Questions of musical form. Moscow: Musyka, 2. 166–180 [in Russian].

7. Smolka O. N. (2013) Piano art of C. Cui in the context of the Western European tradition: magister's work. Kharkov [in Ukrainian].

8. Solovtsov A. A. (1960) Frederic Chopin. Life and art. Musyka: Myzgiz. [in Russian].

9. Terentyev N. (1978) Carl Czerny and his studies. Leningrad: Musyka [in Russian].

10. Tomashevsky M. (2011) Chopin: Man, creativity, resonance / trans. with the Polish L. Akopyan and E. Janus. Moscow: Musyka [in Russian].

11. Yavorsky D. Yu. (2016) Etude in the genres of the systems of romantic pianistic miniature (on the application of the opus F. Chopin, R. Schuman, F. Liszt): Candidate's thesis. Kiev. [in Ukrainian].

12. Yavorsky D. Yu. (2016) Etude in the genres of the systems of romantic pianistic ministers (on the application of the opuses F. Chopin, R. Schuman, F. Liszt): Extended abstract of candidate's thesis. Kiev. [in Ukrainian].

13. Majchrzak M. Diversity of the Tonal Structure of Chopin's Etudes. Mode of access. URL: http://britishpostgraduatemusicology.org/bpm10/majchrzak_miroslaw-diversity_of_the_tonal_structures_of_chopins_etudes. [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 08.06.2016

