

УДК [78.7.034](410.1)

DOI 10.32461/2226-3209.2.2026.362355

**Цитування:**

Рижова О. О. Етюди Ф. Шопена в композиторському переосмисленні циклу Л. Годовського «Studies on Chopin's Etudes». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2026. № 2. С. 281–287.

Ryzhova O. (2026). F. Chopin's Études in the Compositional Reinterpretation of L. Godowsky's Cycle Studies on Chopin's Études. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 281–287 [in Ukrainian].

*Рижова Ольга Олексіївна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри спеціального фортепіано  
Одеської національної музичної академії  
імені А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0000-0001-7925-967X>  
[olgakonsal369@gmail.com](mailto:olgakonsal369@gmail.com)

## ЕТЮДИ Ф. ШОПЕНА В КОМПОЗИТОРСЬКОМУ ПЕРЕОСМИСЛЕННІ ЦИКЛУ Л. ГОДОВСЬКОГО «STUDIES ON CHOPIN'S ETUDES»

**Мета статті** полягає у комплексному осмисленні творчості Л. Годовського через призму циклу «Етюди на етюди Шопена» («Studies on Chopin's Etudes») як прикладу переосмислення жанру етюду та трансформації шопенівської художньо-естетичної моделі у новий інтелектуально-виконавський феномен фортепіанного мистецтва. **Методологічна основа** дослідження спирається на історико-музикознавчий, аналітико-структурний, герменевтичний та компаративний методи. У роботі враховано підходи сучасних дослідників, а також положення, викладені у праці Ю. Кіма, що дозволяє розглянути спадщину Л. Годовського у ширшому контексті розвитку транскрипцій та виконавської культури. **Наукова новизна** дослідження полягає в осмисленні етюдів Л. Годовського як самостійного художнього явища, що виходить за межі традиційного трактування транскрипції. У роботі узагальнено комплекс композиторських трансформацій, застосованих у циклі, зокрема перерозподіл фактури між руками, ущільнення музичного матеріалу, політекстурне нашарування та структурну реконструкцію тематизму. Доведено, що ці прийоми мають концептуально-художній характер і засвідчують новий тип піаністичного мислення, у якому інтерпретація постає як самостійний композиторський акт, а жанр етюду набуває розширеного художнього й виконавського потенціалу. **Висновки.** Творчість Л. Годовського демонструє принципово новий етап розвитку піаністичної культури, у якому техніка перестає бути суто механічною категорією і переходить у сферу інтелектуального та художнього осмислення. Його етюди відкривають нові можливості, розширюючи межі жанру варіації та транскрипції. Попри суперечливу рецепцію з боку сучасників, зумовлену естетикою «уртексту» та ідеєю недоторканності авторського тексту, сьогодні ці твори сприймаються як важливий внесок у розвиток фактурної складності, поліфонічного мислення та виконавської свободи. Узагальнюючи, можна стверджувати, що спадщина Годовського є унікальним прикладом синтезу традиції та сучасності, який суттєво вплинув на подальший розвиток фортепіанного мистецтва.

**Ключові слова:** фортепіанне мистецтво, творчість Л. Годовського, жанр, етюд, транскрипція, варіація, піаністична техніка, поліфонія, інтерпретація, музична естетика.

*Ryzhova Olga, Candidate of Art Studies, Associate Professor, Department of Special Piano, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music*

### **F. Chopin's Études in the Compositional Reinterpretation of L. Godowsky's Cycle Studies on Chopin's Études**

**The purpose of this research** is to provide a comprehensive understanding of Leopold Godowsky's creativity through the prism of the cycle Studies on Chopin's Etudes as an example of rethinking the étude genre and transforming the Chopinesque artistic-aesthetic model into a new intellectual-performative phenomenon of piano art. **The methodological framework** is based on historical musicology, analytical-structural, hermeneutic, and comparative approaches. The study also takes into account the perspectives of contemporary scholars, as well as the positions articulated in the research of Y. Kim, which makes it possible to consider Godowsky's legacy within a broader context of the development of transcription practices and performance culture. **The scientific novelty** of the study lies in interpreting Godowsky's études as an independent artistic phenomenon that goes beyond the traditional understanding of transcription. The paper systematises the complex of compositional transformations employed in the cycle, including the redistribution of texture between the hands, the densification of musical material, polytextural layering, and the structural reconstruction of thematic elements. It is demonstrated that these techniques possess a conceptual and artistic character and testify to a new type of pianistic thinking in which interpretation emerges as an independent

compositional act, and the étude acquires an expanded artistic and performative potential. **Conclusions.** Godowsky's creativity represents a fundamentally new stage in the development of pianistic culture, where technique ceases to be a purely mechanical category and moves into the sphere of intellectual and artistic comprehension. His études open new possibilities, extending the boundaries of variation and transcription. Despite the controversial reception by his contemporaries, shaped by the aesthetics of the "urtext" and the idea of the inviolability of the author's text, today these works are perceived as an important contribution to the development of textural complexity, polyphonic thinking, and performative freedom. In summary, Godowsky's legacy can be regarded as a unique example of the synthesis of tradition and modernity that significantly influenced the further evolution of piano art.

**Keywords:** piano art, Godowsky's creativity, genre, étude, transcription, variation, pianistic technique, polyphony, interpretation, musical aesthetics.

Актуальність теми дослідження. Актуальність звернення до творчої спадщини польсько-американського піаніста і композитора Леопольда Годовського зумовлена низкою чинників, пов'язаних як із сучасним станом музикознавства, так і з практикою виконавського мистецтва. Насамперед, у сучасному науковому дискурсі спостерігається зростаючий інтерес до проблем інтерпретації й трансформації музичного тексту та взаємодії традиції й інновації. У цьому контексті цикл «Етюдів на етюди Шопена» («Studies on Etudes of F. Chopin») є унікальним прикладом творчого переосмислення канонічного матеріалу, що дозволяє по-новому осмислити межі авторства та виконавської свободи.

Важливим аспектом актуальності є також перегляд усталених естетичних оцінок. Протягом тривалого часу твори Годовського залишалися на периферії академічного репертуару через упереджене ставлення до жанру транскрипції та варіації. Проте сучасна музикологія дедалі частіше звертається до явищ, які раніше вважалися другорядними, відкриваючи їхню художню й теоретичну значущість. У цьому сенсі дослідження «Етюдів» сприяє подоланню стереотипів та формуванню більш комплексного бачення історії фортепіанного мистецтва.

Не менш важливою є й виконавська перспектива. У творах Годовського реалізовано принципи незалежності рук, поліфонічного мислення та нових фактурних моделей. Вивчення цих принципів має практичне значення для сучасних піаністів, оскільки сприяє розвитку технічної свободи та глибшого розуміння інструментальних можливостей.

Актуальність дослідження посилюється міждисциплінарним потенціалом теми. Аналіз композиційних технік Л. Годовського, зокрема структурної трансформації, поліфонічного нашарування, реконструкції та синтезу тематичного матеріалу, відкриває можливості для діалогу між музикознавством, культурологією та загальною теорією мистецтва. Це дає підстави розглядати його

творчість як відображення ширших культурних процесів початку ХХ століття. Комплексне осмислення спадщини Годовського є важливим етапом у дослідженні розвитку фортепіанного мистецтва, зокрема у виявленні нових підходів до аналізу транскрипційної творчості та розширенні сучасного уявлення про взаємодію композиторського тексту і виконавської інтерпретації.

Аналіз досліджень і публікацій засвідчує стійкий інтерес музикознавців та виконавців до феномена творчості Л. Годовського, зокрема до проблеми інтерпретації та переосмислення шопенівської естетики. У сучасному музикознавстві простежується тенденція розглядати його «Етюди на етюди Шопена» як самостійний художній цикл, у якому реалізується новий тип піаністичної драматургії, фактурного мислення та інтонаційного розвитку.

Значний внесок у дослідження циклу «Етюдів» Л. Годовського здійснили Дж. Ніколас, Г. Шонберг, М. Сакс, які розглядали творчість Годовського у контексті піаністичної культури ХХ століття та історії виконавства. Питання фактурної трансформації, поліфонізації шопенівського матеріалу та нової віртуозної моделі детально аналізуються у дисертаційних дослідженнях Ю. Кім та Дж. Макківер. Окремий напрям становлять праці, присвячені виконавській інтерпретації та структурному аналізу окремих етюдів, зокрема дослідження Г. Тейлора та аналітичні огляди у фахових виданнях («Tempo», «The Musical Times»), де акцентується увага на феномені «подвійного авторства» та принципах композиційної реконструкції. Наявна література окреслює широке коло питань, пов'язаних із виконавською, історичною та фактурною специфікою «Етюдів» Л. Годовського, проте проблема переосмислення шопенівської спадщини як цілісного естетико-драматургічного явища потребує подальшого системного осмислення.

Мета дослідження полягає у комплексному осмисленні творчості

Л. Годовського через призму циклу «Етюдів на етюдів Шопена» як прикладу переосмислення жанру етюдів та трансформації шопенівської художньо-естетичної моделі у новий інтелектуально-виконавський феномен фортепіанного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Постать відомого американського композитора Леопольда Годовського окреслює одну з найсвоєрідніших траєкторій розвитку фортепіанного мистецтва на зламі XIX–XX століть. Його творча еволюція, як виконавця, педагога і композитора, відбувалася на перетині різних культурних традицій, насамперед європейської та американської, що зумовило багатовимірність його художнього мислення. Формуючись у середовищі, де ще відчувався вплив романтичної виконавської свободи, але водночас утверджувалися нові академічні стандарти точності й текстової вірності, Годовський виробив власну естетичну позицію. Народжений у 1870 році на території тогочасної Російської імперії, Годовський рано виявив виняткові музичні здібності. Його становлення відбувалося у середовищі концертного виконавства, де він ще в дитинстві здобув репутацію вундеркінда. Подальший творчий шлях митця пов'язаний із активною концертною діяльністю у Європі та США, а також із педагогічною роботою у провідних музичних закладах [2].

Важливим етапом його професійного розвитку стало формування власних виконавських і педагогічних принципів, зокрема концепції «ваги та розслаблення» у фортепіанній техніці. Ці ідеї стали підґрунтям для створення низки навчальних матеріалів, спрямованих на вдосконалення піаністичного апарату.

Творча спадщина Годовського вирізняється значною жанровою різноманітністю та може бути умовно поділена на кілька періодів. Ранній етап (до початку 1890-х років) характеризується пошуком та формуванням індивідуального стилю. Наступний період (1890 — початок XX століття) пов'язаний із активною концертною діяльністю та створенням віртуозних творів, орієнтованих на виконавську практику. Період 1910–1920-х років позначений посиленням педагогічної спрямованості творчості. У цей час композитор працює над освітніми навчальними матеріалами, що мали на меті систематизацію піаністичної підготовки. Водночас він створює ліричні мініатюри, у

яких відчутна тенденція до камерності та інтимності музичного висловлювання [1, 35–76].

Останній етап творчості характеризується узагальненням попереднього досвіду та зверненням до більш рефлексивних форм. Саме в цей період з'являються твори, натхненні позаєвропейськими культурами, зокрема так звана «Java Suite», яка відображає інтерес композитора до східної музичної естетики [3, 27–45].

Варто підкреслити, що значну частину спадщини Годовського становлять транскрипції, парафрази та аранжування. У цих творах він переосмислює музичний матеріал інших композиторів, адаптуючи його до можливостей сучасного фортепіано. Такий підхід свідчить про глибоке розуміння інструментальної природи фортепіано та прагнення максимально розкрити його виражальний потенціал.

Попри традиціоналізм у загальних естетичних орієнтирах, композитор демонструє надзвичайну інноваційність у роботі з фактурою та поліфонією. Його стиль поєднує риси різних музичних шкіл, що дозволяє говорити про формування індивідуального композиторського стилю. Сучасники відзначали передусім інтелектуальну складність його творів, однак не менш важливою є їхня художня цінність. У композиціях Годовського поєднуються раціональність побудови та тонка поетичність, що робить їх вагомим внеском у розвиток фортепіанного мистецтва [8].

Особливе місце у доробку композитора займає цикл етюдів на етюдів Ф. Шопена, який став своєрідною вершиною його творчості. У цих композиціях Годовський розширює межі фортепіанного письма, вводить нові поліфонічні та фактурні рішення. «Етюдів» виникли як експеримент над шопенівськими першоджерелами. Годовський вклав у створення «Етюдів» колосальну творчу енергію. Від моменту, коли Л. Годовський уперше представив власні обробки етюдів Ф. Шопена на концертній сцені наприкінці XIX століття, ці твори викликали помітний резонанс у професійному музичному середовищі. Вони одразу привернули увагу широкої публіки, провідних виконавців і педагогів, передусім піаністів, які високо оцінили масштаб художнього задуму, новизну фактурного мислення та безпрецедентний рівень технічної складності. Водночас ці композиції стали предметом гострих дискусій. Критичне сприйняття Етюдів Л. Годовського протягом XX століття виявилось

неоднозначним і значною мірою відобразило глибинні естетичні зрушення епохи. Чимало критиків і музикантів розглядали етюди як надмірне й навіть недоречне втручання у завершений художній світ Ф. Шопена. Сумніви викликало саме право композитора переосмислювати музику, яка вже вважалася досконалою. За влучним висловом дослідника М. Сашані саме вони стали «головною причиною ніагарських потоків лайки, що обрушилися на голову композитора» [10, 23]. У середовищі критиків панувало переконання, що аранжування мали на меті «вдосконалити» класику, «осучаснити» її або посилити технічні труднощі. Відтак Годовського звинувачували в «пошкодженні» опрацьованих творів, у підриві їхнього місця в репертуарі, у творчій безплідності та загальній зайвості [10].

Однак подібні оцінки видаються поверховими. Цикл із п'ятдесяти трьох етюдів Годовського не можна розглядати як «обробки» або «аранжування». Це самостійні художні твори, що використовують шопенівський матеріал як вихідну точку для створення нової музичної реальності. Вони потребують осмислення як оригінальний внесок у фортепіанну культуру. Саме ця невідповідність між глибиною авторського задуму та спрощеним сприйняттям зумовлює потребу звернутися до ширшого культурно-естетичного контексту епохи.

Причини цієї поляризації слід шукати не стільки в самих творах, скільки у зміні культурно-естетичного контексту. Якщо в добу раннього романтизму практика транскрипції, варіацій і вільного трактування чужого матеріалу (як у творчості Ф. Ліста чи у циклах Й. Брамса) була органічною складовою музичного мислення, то на межі XIX–XX століть формується інша установка — орієнтація на текстуальну автентичність і культ уртексту. У цій новій системі координат творчість Годовського сприймалася як естетичний виклик або навіть як порушення канону [11, 83–165].

Важливо підкреслити, що негативні відгуки нерідко позбавлені ґрунтовної аналітичної аргументації. Звинувачення в «спотворенні» оригіналу базувалися на припущенні, що будь-яке втручання автоматично знижує художню цінність твору. Однак така позиція ігнорує специфіку музичного мистецтва: на відміну від живопису чи скульптури, музичний текст не руйнується внаслідок переосмислення, а набуває нових інтерпретаційних вимірів. У цьому контексті надзвичайно показовою є думка Ф. Бузоні про

те, що транскрипція не знищує оригінал, а лише відкриває нові перспективи його існування [12].

Разом із тим, дослідники відзначають, що Годовський здійснює глибоке переосмислення першоджерела, зберігаючи його структурну логіку та водночас розширюючи поліфонічний і тембровий потенціал фортепіано. Сучасні музикознавці підкреслюють, що технічна складність цих творів є не самоціллю, а наслідком нової художньої концепції, спрямованої на досягнення багатовимірності звучання [14].

Особливу увагу слід звернути на звинувачення у надмірній «віртуозності» як самоцілі. Аналіз композиційних принципів Годовського (зокрема, таких як інверсія функцій рук, конденсація фактури, поліфонічне нашарування, реконструкція та злиття тематичного матеріалу) демонструє, що його підхід має системний характер. Йдеться не про зовнішній ефект, а про створення нової якості музичної тканини, де віртуозність виступає інструментом художнього мислення.

Крім того, спадщина Годовського органічно вписується в історичну традицію варіаційності. Від поліфонічних практик доби Ренесансу (*cantus firmus*) до варіаційних циклів класицизму й романтизму — робота з чужим матеріалом була невід'ємною частиною композиторської творчості. У цьому сенсі його «Етюди» є логічним продовженням багатовікової традиції, а не її запереченням [4, 52–53].

Іншою поширеною причиною нападок була технічна непосильність «Етюдів» — вимоги до піанізму, що виходять за межі можливостей навіть більшості концертуючих виконавців. Годовський, безсумнівно, володів одним із найдосконаліших механізмів в історії фортепіанного виконавства, і подібне обдарування приречене викликати заздрість у менш щасливих. На жаль, саме ці «менш щасливі» мали достатньо впливу, щоб несправедливо заклеїти «Етюди» як дешеву бравурну демонстрацію. Усі ці закиди не мали нічого спільного з тим, чого Годовський насправді прагнув. Сам композитор писав: «Віртуозність — це вада, а не чеснота. І я, хто її широ зневажає, був заклеєваний як віртуоз, хоча абсолютно невинний. Показну майстерність заради сліпучого блиску я зневажаю... Можу чесно сказати: у моїх композиціях метою ніколи не була віртуозна демонстрація, а багатий і прекрасний розвиток музичної ідеї. Через те що в моїх шопенівських «Етюдах» я поєднав два етюди в

одній композиції, мене стали сприймати як якогось клавіатурного акробата, а моє виконання – як театральний фокус. Це справді несправедливо, адже те, чого я досяг, є насправді вільним музичним розвитком у руслі сучасної поліфонії» [9, 29–30].

Як видно з його власних слів, Годовський ніколи не прагнув дешевої популярності через циркові трюки на клавіатурі. Його технічне оснащення було таким, що він не потребував жодних додаткових ефектів для переконання публіки: ще до появи «Етюдів» сучасники вважали його найкращим піаністом-технічним майстром. Лише з приходом музикантів двадцятого століття і утвердженням нової концепції чіткого розмежування між композитором і виконавцем транскрипції почали сприйматися зверхньо. Сьогодні ці твори дедалі частіше розглядаються як унікальний феномен фортепіанного мистецтва. Вони демонструють, як класичний матеріал може стати основою для створення принципово нової художньої концепції.

Щоб зрозуміти значення етюдів, необхідно звернутися до історії жанру етюд. До появи шопенівських опусів подібні композиції здебільшого виконували утилітарну функцію. Наприклад, клавірні твори Йоганна Себастьяна Баха, включно з «Добре темперованим клавіром», створювалися передусім для навчальних цілей і не призначалися для концертного виконання. Подібну ситуацію спостерігаємо і в творчості Доменіко Скарлатті, чиї сонати тривалий час залишалися поза концертною практикою. Карл Черні, один із найвпливовіших педагогів свого часу, створив величезний корпус етюдів, однак вони також були орієнтовані насамперед на технічне вдосконалення, а не на художню самодостатність [6].

Ситуація докорінно змінилася завдяки Шопену. Його етюди стали першими зразками, де технічне завдання поєднувалося з високим художнім змістом. Вони одразу увійшли до концертного репертуару і були активно виконувані як самим автором, так і провідними піаністами того часу, зокрема Ференцом Лістом. Кожен із цих творів зосереджений на певному технічному принципі, але водночас виходить далеко за межі дидактики, відкриваючи нові можливості фортепіанного звучання.

Інноваційність Шопена значною мірою проявлялася у переосмисленні ролі пальцевої техніки. Він розширив уявлення про можливості руки піаніста, зокрема у використанні слабших пальців, що раніше не вважались придатними для віртуозної гри.

Таким чином композитор заклав підґрунтя для подальшого розвитку фортепіанної техніки. [5]

Годовський продовжив цю лінію, але зосередив увагу на іншому аспекті – ролі лівої руки. У традиційній фортепіанній практиці вона зазвичай виконувала акомпануючу функцію, тоді як права несла основний мелодичний зміст. Навіть у Шопена цей баланс не завжди є рівнозначним. Годовський радикально змінює цю ієрархію, створюючи твори, де ліва рука стає повноцінним носієм як технічної, так і художньої складності.

Особливе місце в його циклі займають етюди для лівої руки соло. У цих композиціях композитор демонструє принципово новий підхід до фактури: ліва рука здатна відтворювати багатоголосся, поєднувати мелодію, гармонію та рухливі пасажі. Такий підхід відкриває нові горизонти для розвитку виконавської техніки [3, 44–58].

Цікавим є і принцип варіативності. Годовський нерідко створює кілька версій одного й того ж шопенівського етюд. Наприклад, на основі одного твору можуть виникати різні за характером і фактурою композиції: від майже буквального перенесення матеріалу до складних трансформацій, де первісний образ лише вгадується. При цьому композитор зберігає структурну логіку оригіналу, навіть якщо змінює його зовнішній вигляд.

Загалом цикл можна умовно поділити на кілька типів: точні транскрипції, вільні інтерпретації, варіаційні форми, а також твори, де використано принцип *cantus firmus*. Така різноманітність підходів свідчить про глибоке розуміння як шопенівської музики, так і потенціалу фортепіано.

Окремої уваги заслуговує питання тональності. У деяких випадках Годовський змінює її, щоб досягти більшої зручності виконання або нових тембрових ефектів. Це свідчить про його прагнення знайти оптимальне звучання для кожної конкретної ідеї.

При первинному ознайомленні з циклом етюдів Л. Годовського враження часто визначається їхньою надзвичайною фактурною щільністю та високими технічними вимогами. Однак за цією зовнішньою складністю приховується чітко організована система композиційних прийомів, які дозволяють осмислити авторський метод [7, 249].

Узагальнюючи спостереження, викладені у дослідженні доктора мистецтвознавства Ю. Кіма, доцільно виокремити п'ять основних принципів трансформації шопенівського матеріалу, що лежать в основі більшості

етюдів Годовського: функціональна інверсія (switch), фактурна редукція (condensation), нашарування (superimposition/addition), реконструкція (reconstruction) та синтез (merging) [5].

Перший із цих принципів, інверсія функцій рук, передбачає радикальне переосмислення традиційної ролі правої та лівої рук. Як уже було зазначено, у значній кількості етюдів композитор змінює їхні функції місцями, змушуючи ліву руку виконувати матеріал, що в оригіналі належав правій, і навпаки. Такий підхід ускладнює виконавське завдання та руйнує усталені уявлення про розподіл фактурних ролей у фортепіанній музиці. Внаслідок цього виникає новий баланс, у якому обидві руки набувають рівнозначного значення.

Другий принцип, редукція, особливо яскраво проявляється в етюдах для лівої руки соло. У цьому випадку Годовський змушений адаптувати дворукову фактуру Шопена до можливостей однієї руки. Це досягається шляхом скорочення акордової щільності, перенесення голосів у ближчі регістри, а також використання стрибків для імітації просторового розгортання фактури. Важливо підкреслити, що така редукція не означає спрощення: навпаки, вона спрямована на збереження динаміки руху та гармонічної логіки оригіналу за мінімальних засобів.

Третій підхід, нашарування, базується на принципі додавання нових голосів до вже наявної текстури. У так званих *cantus firmus*-етюдах Годовський переносить основну мелодичну лінію в інший регістр, використовуючи її як структурний каркас, на якому вибудовується нова музична тканина. В інших випадках композитор доповнює повторювані фрагменти новими мелодичними або ритмічними шарами, посилюючи поліфонічну насиченість і драматургічну напругу.

Четвертий принцип, реконструкція, передбачає значно глибше втручання в матеріал. Тут Годовський не обмежується трансформацією окремих елементів, а фактично створює новий твір, використовуючи шопенівський етюд як вихідний імпульс. Змінюється жанровий характер, ритмічна організація та образний зміст. При цьому, попри значну віддаленість від першоджерела, у структурі твору зберігаються риси, що дають змогу простежити його генетичний зв'язок з оригіналом.

П'ятий принцип, синтез, полягає у поєднанні різних тематичних або фактурних елементів в одному творі. Це може бути як інтеграція матеріалу з кількох етюдів, так і поєднання різних мотивів у межах одного розгортання. Такий підхід створює ефект поліфонічної багатшаровості та сприяє формуванню цілісної драматургії.

Незважаючи на різноманітність прийомів, більшість етюдів Годовського демонструють одночасне використання кількох із зазначених стратегій. Саме це відрізняє його підхід від традиційної практики транскрипції. Якщо звернутися до творчості Ф. Бузоні, якого часто згадують у цьому контексті, можна побачити інший тип взаємодії з першоджерелом. Бузоні, працюючи з музикою Й. С. Баха, прагнув передусім адаптувати її до можливостей сучасного фортепіано, розширюючи динамічний і тембровий діапазон, але не змінюючи сутнісної структури твору. На відміну від нього, Годовський виходить за межі транскрипції як такої. Його етюди інтерпретують та переосмислюють оригінал, перетворюючи його на матеріал для нової композиційної концепції [13].

У підсумку творчість Л. Годовського, зокрема цикл із 53 етюдів, репрезентує цілісну художньо-естетичну концепцію, що виходить за межі традиційної транскрипційної практики. У циклі реалізується принцип глибокої композиторської реконструкції, за якої вихідний текст, з одного боку, зберігається як інтонаційно-смілова основа, а з другого – піддається системному переосмисленню на рівні фактури, поліфонічної організації та піаністичної техніки. Характерною є інтеграція різноспрямованих трансформаційних прийомів: фактурного ущільнення, поліфонізації, перерозподілу матеріалу між руками, що зумовлює формування нової звукової якості та розширює виконавський потенціал інструмента. Таким чином, означений цикл доцільно розглядати як самодостатнє художнє явище, у межах якого інтерпретаційний процес трансформується в повноцінний акт авторського композиторського мислення.

Наукова новизна дослідження полягає в осмисленні етюдів Л. Годовського як самостійного художнього явища, що виходить за межі традиційного трактування транскрипції. У роботі узагальнено комплекс композиторських трансформацій, застосованих у циклі, зокрема перерозподіл фактури між руками, ущільнення музичного матеріалу, політекстурне нашарування та структурну реконструкцію тематизму. Доведено, що ці прийоми мають концептуально-художній характер і засвідчують новий тип піаністичного мислення, у якому інтерпретація постає як самостійний композиторський акт, а жанр етюду набуває розширеного художнього й виконавського потенціалу.

Висновки. По-перше, аналіз спадщини Л. Годовського дає змогу стверджувати, що «Етюди на етюди Шопена» слід розглядати як самостійний художній феномен, а не як вторинні

або залежні твори. Вони відкривають новий рівень композиторського мислення, у якому вихідний матеріал виконує функцію імпульсу для створення принципово нової музичної реальності.

По-друге, у контексті розвитку фортепіанного мистецтва ці твори мають виняткове значення. Вони розширюють технічні можливості виконавця та формують новий тип піаністичного мислення, де обидві руки функціонують як рівноправні. Особливо важливим є відкриття потенціалу лівої руки, яка у Годовського набуває повної самостійності та поліфонічної насиченості.

По-третє, використані композитором принципи, такі як перерозподіл функцій між руками (switch), стиснення фактури (condensation), нашарування голосів (superimposition), реконструкція матеріалу (reconstruction) та синтез різних тематичних елементів (merging), свідчать про наявність цілісної системи композиційного мислення. Саме ці техніки визначають унікальність його стилю та відрізняють його від інших композиторів-транскрипторів, зокрема від Ф. Бузоні, який здебільшого залишався в межах адаптації, а не радикального переосмислення.

По-четверте, критичні зауваження щодо «порушення» оригіналу виявляються методологічно необґрунтованими, оскільки ігнорують природу музичного тексту як відкритої системи. Переосмислення не руйнує першоджерело, а навпаки, розширює поле його інтерпретацій і сприяє подальшому розвитку виконавської традиції.

По-п'яте, історичний досвід свідчить, що подібні явища часто сприймаються суперечливо саме в момент їх появи. З плином часу стає очевидним, що «Етюд» Годовського є не «віртуозною ексцентричністю», а глибоко продуманим художнім проектом, який поєднує інтелектуальну складність із поетичною виразністю.

Отже, узагальнюючи попередній аналіз, можна дійти висновку, що творчість Годовського продовжує традиції європейського піанізму й відкриває нові горизонти у розумінні техніки, фактури та інтерпретації. Його «Етуди» слід розглядати як важливий етап еволюції фортепіанного мистецтва, що поєднує в собі інновацію, традицію та глибоку художню рефлексію.

### Література

1. Cortot A. Chopin, 12 etudes op. 25. New York & Paris : Editions Salabert, 1930. 91 p.
2. Godowsky L. Self-study in the art of music URL: <http://www.leopoldgodowsky.com>
3. Godowsky L. Studies on Chopin's Études. Berlin : Robert Lienau, 1903–1914. Vol. III. No. 21–30. 76 p.
4. Hinton A. Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. *English-language Journal Tempo*, 1993. Vol. I. No. 187. P. 52–53.

5. Kim Y. Leopold Godowsky's Fifty-Three Studies on Chopin's Études. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. Toronto : University of Toronto, 2017.

6. McKeever J. Leopold Godowsky and his studies on Chopin's Études : dissertation. Cincinnati : University of Cincinnati, 1975. 147 p.

7. Morisson B. Eleven Studies on Chopin Etudes by Chopin-Godowsky. *The Musical Times*, 1980. Vol. 121. No. 1646. P. 249.

8. Nicholas J. Godowsky: The Pianists' Pianist. Great Britain : APR, 1989. 345 p.

9. Nicholas J. Godowsky, the Pianists' Pianist: A Biography of Leopold Godowsky. Hexham : Appian Publications & Recordings, 1989. 345 p.

10. Sachania M. Introductory Essay to *The Godowsky Collection*. New York : Carl Fischer, 2002. Vol. 3: 53 Studies on Études of Frédéric Chopin and Other Chopin Arrangements. 445 p.

11. Saxe L. The Published Music of Leopold Godowsky. *Notes*, 1957. Vol. 14, No. 2. P. 165–183.

12. Schonberg H. C. The Great Pianists. New York : Simon and Schuster, 1987. 501 p.

13. Stravinsky I. Poetics of Music. Cambridge : Harvard University Press, 1947. 145 p.

Taylor G. S. The Eight Transcriptions of Chopin's "Black Key" Etude Op. 10 No. 5 by Leopold Godowsky. Lecture-recital essay. Miami : University of Miami, 2010. 81 p.

### References

1. Cortot, A. (1930). Chopin, 12 etudes op. 25. Editions Salabert [in English].
2. Godowsky, L. (n.d.). Self-study in the art of music <http://www.leopoldgodowsky.com> [in English].
3. Godowsky, L. (1914). Studies on Chopin's Études, Vol. III. No. 21–30 [in English].
4. Hinton, A. (1993). Godowsky: Studien über die Etüden von Chopin. *English-language Journal Tempo*, I (187), 52–53 [in German].
5. Kim, Y. (2017). Leopold Godowsky's Fifty-Three Studies on Chopin's Études. Dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of Toronto [in English].
6. McKeever, J. (1975). Leopold Godowsky and his studies on Chopin's Études. Dissertation. University of Cincinnati [in English].
7. Morisson, B. (1980). Eleven Studies on Chopin Etudes by Chopin-Godowsky. *The Musical Times*, 121 (1646), 249 [in English].
8. Nicholas, J. (1989). Godowsky: The Pianists' Pianist. APR [in English].
9. Nicholas, J. (1989). Godowsky, the Pianists' Pianist: A Biography of Leopold Godowsky. Appian Publications & Recordings [in English].
10. Sachania, M. (2002). Introductory Essay to the Godowsky Collection. Vol. 3: 53 Studies on Études of Frédéric Chopin and Other Chopin Arrangements [in English].
11. Saxe, L. (1957). The Published Music of Leopold Godowsky. *Notes*, 14 (2), 165–183 [in English].
12. Schonberg, H. C. (1987). The Great Pianists. Simon and Schuster [in English].
13. Stravinsky, I. (1947). Poetics of Music. Harvard University Press [in English].
14. Taylor, G. S. (2010). The Eight Transcriptions of Chopin's "Black Key" Etude Op. 10 No. 5 by Leopold Godowsky. Lecture-recital essay. University of Miami [in English].

Стаття надійшла до редакції 06.03.2026  
Отримано після доопрацювання 08.04.2026  
Прийнято до друку 17.04.2026  
Опубліковано 26.05.2026