

22. Tereshchenko, A. (1977), The Symphony “Myself I State” by Yevhen Stankovich, *Ukrainske muzykoznavstvo (naukovo-metodychnyi mizhvidomchyi shchorichnyk)* [Ukrainian Musicology (Interdepartmental Scientific and Methodological Yearbook)], Iss. 12, Kyiv, Muzychna Ukraina, pp. 116–131. (in Ukrainian).
23. Tychyna, P. H. (1983), *Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh*. [The Collected Works in 12 Volumes], Vol. 1, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
24. Tychina, P. (1986), *Zibrannia tvoriv u 12-ty tomakh. Moemu narodu*. [The Collected Works in 12 Volumes. For My People], Vol. 8, Book 2, Kyiv, Naukova dumka. (in Ukrainian).
25. Vasylenko, Z. and Hordiichuk, M. (1955), *Ukrainski narodni pisni: v 2-kh knyhakh* [Ukrainian Folk Songs: in 2 Books], Book 1, Kyiv, Mystetstvo. (in Ukrainian).
26. Cherkashyna, O. *Podilskyi mytets Volodymyr Perepeliuk yak predstavnyk kobzarskoi kultury Ukrainy 20 stolittia* [Podolsky Artist Vladimir Perepelyuk as a Representative of the Kobza Culture of the Twentieth Century in Ukraine], available at: <http://politics.ellib.org.ua/pages-5174.html> (access April 27, 2016).
27. Chernova, T. Yu. (1984), *Dramaturgiya v instrumental'noy muzyke* [The Dramaturgy in the Instrumental Music], Moscow, Muzyka. (in Russian).
28. Shakhovskiy, S. (1968), *Pavlo Tychyna. Zhyttiepys poeta i hromadianyna* [Pavlo Tychyna. The Biography of the Poet and the Citizen], Kyiv, Dnipro. (in Ukrainian).
29. Yutsevich, Yu. E. (1988), *Slovar' muzykal'nykh terminov* [The Dictionary of Musical Terms], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Russian).
30. Leuchtmann, Horst (1980), *Terminorum Musicae Index Septem Linguis Redactus*. Polyglot Dictionary of Musical Terms: English, German, French, Italian, Spanish, Hungarian, Russian, Akademiai Kiado und Budapest Bärenreiter: Kassel, Basel, Tours, London. (in English, in German, in French, in Italian, in Spanish, in Hungarian and in Russian).

УДК 786.2

Диана Гульцова

ГЕНЕЗИС И ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В ЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ НОВОГО ВРЕМЕНИ

В статье исследовано феномен фортепианного этюда, определившего специфику фортепианного исполнительского мастерства XIX–XX ст. Рассмотрено генетические и этимологические особенности названного жанра, обусловившие его типологию. Охарактеризовано основные историко-эволюционные пути его развития в творческо-исполнительской практике Нового времени.

Ключевые слова: этюд, фортепианный этюд, этюды К. Черни, концертный этюд, музыкальная культура романтизма.

Диана Гульцова

ГЕНЕЗИС ТА ЕВОЛЮЦІЯ ФОРТЕПІАННОГО ЕТЮДА У ЄВРОПЕЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНІЙ ТРАДИЦІЇ НОВОГО ЧАСУ

У статті досліджено феномен фортепіанного етюда, що визначив специфіку фортепіанної виконавської майстерності XIX–XX ст. Розглянуто генетичні та етимологічні особливості названого жанру, які обумовили його типологію. Охарактеризовано основні історико-еволюційні шляхи його розвитку в творчо-виконавській практиці Нового часу.

Ключові слова: етюд, фортепіанний етюд, етюди К. Черні, концертний етюд, музична культура романтизму.

GENESIS AND EVOLUTION OF THE PIANO A STUDY IN EUROPEAN MUSICAL AND HISTORICAL TRADITION MODERN TIMES

Finding professionalism in any field, including music, can not do without a deep and thorough comprehension of the secrets of his craft and mastery of appropriate technical skills. We note here that the understanding of technology, in this case involves, in accordance with its interpretation of the ancient greek and etymology, organic synthesis skills and mastery of art. Significant place in the designated process belongs to the genre scene, presented in various forms of artistic and intellectual activity, including music. History of piano etudes in all the variety of its manifestations, demanded in the performance practice of the past and the present, did not yet the subject of a comprehensive historical-musicological analysis, which determines the relevance of the topic presented article.

Semantics musical sketches at different stages of its existence and development is correlated not only with the improvement of performing skills, but also with the creative work. With points of contact with different typologies, study in a variety of its manifestations actually demonstrated the ability to “pull” and “development” of various genre models and their attendant musical and expressive qualities of the typological.

In the first half of the XIX century in line with the formation of romantic aesthetics and demonstrations for his pianistic performing schools crystallized basic species studies – guidance, and characteristic of concert and art (for classification N. Terentyeva). This division was later largely conditional, since the technical and performing quality in this case is not of a self-contained character, but always one way or another have been part of the high artistic skills of artist, expressed through the art of interpretation of the “spirit” of his era and creative universality of its representants.

The decisive role in formation of the etude as a genre played the era of romanticism, aesthetic ideals which not only updated the content of art, but also led to the emergence of new expressive techniques, coupled with a wide range of subjects and his imagery. The above is largely conditioned by the processes of transformation of the previously existing typologies, as well as the emergence of new genres, including romantic sketch as a complete, original, full of art, fully represents the spiritual quest romantic era in art.

In a number of specific directions of music and performing arts, the Romantic era and generated embodying the most characteristic features of its outlook, the central place belongs to the romantic virtuoso performance tradition. “Sphere of influence” of this tradition, which defined the main ways of development of the European instrumentalism, has reached an exclusive scope, especially in the field of piano art, because “in the romantic era was the piano is a universal” means of music distribution (H. Schoenberg), an orchestra in miniature the most important element of domestic music-making. The phenomenon of romantic virtuosity primarily associated with piano playing. In this peculiar piano music “accumulated” a most valuable part of the artistic heritage of the Romantic composers, which was imprinting and rapid flowering of the genre Studies in the diversity of its manifestations.

Key words: *etude, piano etude, C. Czerny etudes, concert etude, musical Romanticism culture.*

Марк Ван Дорен однажды заметил: “Учение – это искусство содействовать открытию” [6, с. 386]. Воистину, обретение профессионализма в любой сфере, в том числе музыкальной, не может обойтись без глубокого и всестороннего постижения секретов своего дела и овладения соответствующими техническими навыками. Отметим при этом, что понимание техники в этом случае предполагает, в соответствии с ее древнегреческим толкованием и этимологией, органический синтез умения и мастерства, искусства. Существенное место в обозначенных процессах принадлежит жанру этюда, представленному в различных видах художественной и интеллектуальной деятельности, в том числе музыкальной. История фортепианного этюда во всем разнообразии его проявлений, востребованного в исполнительской практике прошлого и

современности, пока не стала предметом всестороннего историко-музыковедческого анализа, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи.

Типология этюда обычно чаще всего выступает предметом исследовательского интереса применительно к творчеству либо отдельных авторов, либо локальных исторических эпох. Сведения о нем находим в обобщающей статье Т. Овсянниковой в “Музыкальной энциклопедии” [12]. Изучение различных аспектов поэтики этюда является предметом исследовательского интереса в диссертациях и сопутствующих публикациях Н. Терентьевой [15; 16], И. Носовой [9; 10], И. Портной [13; 14], В. Бордонюка [1], Н. Леонтьевой [8] и др. С данной проблематикой также соприкасаются работы Е. Куликовой [7], С. Григоренко [5], А. Генкина [3; 4], посвященные различным видам музыкально-инструктивной литературы и ее наиболее ярким репрезентантам.

Цель статьи – выявление не только поэтико-интонационной и жанрово-смысловой уникальности фортепианного этюда, но и эволюционных путей его развития в европейской музыкально-исторической традиции Нового времени.

Обобщая базовые положения обозначенных источников, отметим, что под этюдом в музыке обычно подразумевается пьеса, “предназначенная для совершенствования технических навыков игры на каком-либо инструменте. Понятие этюда как пьесы, разучиваемой для совершенствования в мастерстве, имеет широкий смысл” [12, стлб. 581]. Т. Овсянникова упоминает об “Etudes de transition et 2 fantasies” Рейхи (op. 31, 1800), которое фактически представляет собой упражнение в модуляции, реализуя тем самым не столько исполнительский аспект мастерства, сколько творческо-композиторский, являющийся, в свою очередь, составной частью семантики понятия “техника”. Этимология последнего, как указывалось ранее, восходит к широко понимаемому древнегреческому аналогу (“искусство”, “мастерство”), а также к праиндоевропейскому “tek’s” – “гесать, отделявать” [17].

Типология этюда прослеживается, по мнению авторов Словаря Гроува, и в произведениях, именуемых как exercises, caprices, lessons и др. [19, с. 1060]. Исследователь И. Носова соотносит этюд со многими инструментальными шедеврами XVIII в. – инвенциями, “Маленькими прелюдиями и фугами”, “Нотной тетрадью Анны Магдалены Бах”, “ХТК” И. С. Баха и аналогичными произведениями его современников. В ряду подобных произведений оказываются также и многие сонаты Д. Скарлатти, которые сам автор нередко именовал “упражнениями” либо “этюдами” [9, с. 46–47].

В этом плане семантика музыкального этюда на разных стадиях его существования и развития соотносима не только с совершенствованием исполнительских навыков, но и с творческой деятельностью. Имея точки соприкосновения с различными типологиями, этюд во всем разнообразии его проявлений фактически демонстрировал способность “вхождения” и “освоения” различных жанровых моделей и сопутствующих им музыкально-выразительных типологических качеств.

Обозначенные свойства этюда во многом производны от его этимологического генезиса. В большинстве энциклопедических изданий указывается, что этимологические и смысловые параметры слова “этюд” восходят к французскому “etude” – “учение”, а также к его старофранцузскому аналогу “estudie”. Вместе с тем, данный термин имеет связь и с латинским “stadium” – “старание, усердие, наука” и “studere” – “усердно работать”. От них ведет свое происхождение и слово-концепт “студент”, чрезвычайно популярное в европейской лингвистике. Глубинный же лингвистический анализ этимологии слова “этюд” дает возможность обнаружить его генезис и в праиндоевропейском “steu”, буквально обозначающем “толкать, бить” [20].

Любопытные обобщения по поводу корневой и смысловой связи приведенных слов находим в размышлениях Н. Овсянник. К данному комплексу исследователь также присовокупляет слово “студия”. По ее мнению, оно “произошло от “studio” – “изучение, мастерская” и означает место, где не просто чему-то учатся, но и нечто создают... Кроме того, “stadium” означает “старание, усердие, наука”... Значит, здесь, – как указывает автор, – прилагаются осознанные усилия в творческом развитии”. Указывая далее на связь данных слов и значений с обозначенными выше праиндоевропейскими истоками, Н. Овсянник приходит к

следующему оригинальному выводу: “Слово “студия” происходит от праиндоевропейского “steu”, что означает “толкать, бить”. Это значение древнего корня просматривается в словах “ступать”, “стучать”, “ступка”. В украинском языке, более древнем и лучше сохранившем первичные смыслы, есть, например, слово “стусан” – удар кулаком или резкий удар ногою, коленом. Так называется элемент боевого гопака – удар кулаком. С учетом этих соображений, – отмечает Н. Овсянник, – мы смело можем расшифровать слово “сту-дия” как некий “толчок-дія”, “толчок-действие” [11].

Обозначенная этимология в определенной степени позволяет обнаружить некий общий смысл, присущий слову “этюд” в различных видах творческой и интеллектуальной деятельности человека, т. е. его “пролитическое значение”, определяемое на уровне “учебной или исследовательской вспомогательной работы” [20]. В разнообразных сферах творческой деятельности этюд чаще всего выполняет роль некоего “толчка-действия” в осмыслении природы, темы, жанра, театральной роли, произведения и ассоциируется не только с “вхождением”-освоением определенных типологических моделей и художественных принципов их функционирования, но и со способами их “технической интерпретации”.

В музыкальном творчестве определение жанра этюда связано с разграничением понятий “этюд” и “упражнение”. История возникновения, развития и разделения этих понятий достаточно подробно рассмотрена в диссертации Н. Терентьевой “Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано” [15]. В ней приводятся различные трактовки терминов “этюд” и “упражнение” из словарей того периода, анализируются в исторической ретроспективе истоки жанра, начиная с XVII века, классифицируются виды этюдов, сложившиеся в первой половине XIX столетия и сохранившие свою значимость до настоящего времени. Особо отмечается влияние музыкальной эстетики эпохи барокко, в рамках которой подобного рода “технические жанры” способствовали не только развитию исполнительских навыков, но и творческому освоению музыкально-риторического языка своей эпохи.

В первой половине XIX века в русле формирования эстетики романтизма и показательных для него пианистических исполнительских школ выкристаллизовались базовые разновидности этюдов – инструктивный, характеристический и концертно-художественный (по классификации Н. Терентьевой). Подобное разделение позднее во многом стало условным, поскольку технико-исполнительское качество в данном случае не являлось самодовлеющим, но всегда так или иначе было составной частью высокого художественного Мастерства исполнителя, выразившего через искусство интерпретации “дух” своей эпохи и творческий универсализм ее репрезентантов.

Данное качество инструктивного этюда, заложенное в его поэтике, отмечает В. Бордонюк. В своей диссертации, посвященной рассмотрению стилистики символизма в модификации жанров фортепианной прелюдии и этюда в XIX – начале XX ст., автор отмечает следующее: “...Настаиваем на высоком смысле музыкальной символики инструктивных этюдов, соотносимость с которыми сохранил и художественно-самостоятельный этюд (Шопен, Скрябин, Дебюсси), идея которого заключалась в презентации целого Мастерства с помощью дифференцированного показа отдельных приемов и способов. Инструктивный этюд хранил имманентно-музыкальные смыслы виртуозной доблести их полноценного донесения, тогда как художественно-самостоятельный этюд (апогей его в творчестве Ф. Листа) максимально соединял имманентную музыкальность с ассоциированными с внемузыкального окружения качествами выражения” [1, с. 12].

Исследование генезиса жанра музыкального этюда, а также истории его бытования в европейской культурно-исторической и музыкальной традиции от средневековья до XVIII века дало И. Носовой возможность обосновать следующий вывод: “Социокультурные особенности средневековья не способствовали формированию потребности общества в жанре этюда. Лишь с изменениями социокультурной среды в художественной культуре Европы XVII и XVIII веков произошел ряд существенных модификаций, повлекший за собой стремительное развитие музыкального искусства в последующих столетиях”. Размышляя о месте данного жанра и его разновидностей в музыкальной практике обозначенных эпох, исследователь акцентирует их

прикладные функции, сопряженные с “домашним музицированием” и “педагогическим упражнением”. Благодаря этому “индивидуальные признаки этюда не приобрели своей устойчивой формы. В эпоху классицизма активное формирование жанра этюда происходило главным образом под влиянием объективных детерминирующих факторов – двух сфер бытования этюда: педагогики и музыкального исполнительства, которые вырабатывали разнообразие его функциональных свойств”, обусловленных “интенсивным преобразованием всей музыкальной жизни общества, введением четкой иерархии как во все сферы общественной жизни, так и в мышление и мировосприятие человека, наметившейся в музыкальном искусстве (по аналогии с общественной жизнью) тенденцией к четкому разграничению существующих жанров. Эти преобразования способствовали концентрации в рамках одного жанра функциональных и характеристических признаков, которые рельефно отличали его от других” [10, с. 12–13].

Решающую роль в формировании этюда как жанра сыграла эпоха романтизма, эстетические идеалы которой не только обновили содержание искусства, но и обусловили появление новых выразительных приемов, сопряженных с широчайшим спектром его тематики и образности. Сказанное во многом обуславливало процессы трансформации сложившихся ранее типологий, а также становление новых жанров, в том числе романтического этюда как целостного, самобытного, полноправного художественного произведения, в полной мере репрезентирующего духовные искания романтической эры в искусстве.

В ряду специфических направлений музыкально-исполнительского искусства, порожденных эпохой романтизма и воплощающих наиболее характерные особенности ее мирозерцания, центральное место принадлежит виртуозной романтической исполнительской традиции. “Сфера влияния” указанной традиции, определявшей магистральные пути развития европейского инструментализма, достигла исключительного размаха, прежде всего в области фортепианного искусства, поскольку “в романтическую эпоху именно фортепиано являлось универсальным “средством распространения музыки” (Г. Шонберг), “оркестром в миниатюре”, важнейшим элементом бытового музицирования. Сам феномен романтической виртуозности ассоциировался в первую очередь с фортепианным исполнительством. При этом фортепианная музыка своеобразно “аккумулировала” в себе ценнейшую часть художественного наследия композиторов-романтиков” [18, с. 3–4], что запечатлено и в бурном расцвете жанра этюда во всем многообразии его проявлений.

Особые достижения в этюдном жанре принадлежат Лондонской фортепианной школе и ее ярким представителям – М. Клементи, И. Б. Крамеру, а также Венской школе пианизма – И. Н. Гуммелю и К. Черни. В исторической эволюции французской этюдной фортепианной традиции большая роль также отводится Л. Адаму, А. Лемуану, С. Геллеру. Форма и структура этюда претерпела в их творчестве незначительные изменения, оставаясь в русле барочной традиции: трехчастность, преобладание единой технической идеи (этюда на определенный вид техники, сопряженной с соответствующей музыкально-риторической “эмблематикой”), простота гармонического языка.

В сборниках этюдов М. Клементи “Ступень к Парнасу” (1817, 1819, 1826), предназначенных для разностороннего развития пианиста, привлекает жанровое разнообразие их составляющих. Наряду с этюдами, в них представлены сонаты, рондо, скерцо, каприччио, пьесы (*andante* и *adagio*), а также фуги и каноны. Большая часть пьес (54 из 100) объединены в сюиты, в которые входят прелюдии или интродукции, развернутые полифонические сочинения, сонатное *allegro* и финал, зачастую написанный также в сонатной форме. Изложенное еще раз подтверждает семантическую “идею” этюда в истории музыки, ориентированную на единство художественно-композиционных и исполнительских приемов в процессе освоения, запечатления, воспроизведения разнообразных жанровых “моделей” и их поэтики, актуальных в музыкально-исторической практике первой половины XIX ст. и последующего времени.

Иной тип жанра представлен в обширном этюдном наследии К. Черни (1791–1857). Его произведения помогают исполнителю овладеть наиболее распространенными, базовыми видами классической фортепианной фактуры. Они ставят разнообразные задачи по выразительному озвучиванию фактурных формул, сопряженных с соответствующими

музыкально-семантическими параметрами. Этюды К. Черни охватывают все этапы фортепианного обучения – от простейших этюдов-формул для пяти пальцев ор. 139, названных К. Черни “100 упражнений для фортепиано”, до развернутых этюдов, таких, как ор. 365, в которых преобладает фактура, предвосхищающая этюды Ф. Шопена (ор. 10 № 2) и серию “Трансцендентных этюдов” Ф. Листа.

Исследователь творчества К. Черни А. Генкин отметил следующее: “Если выделить все ключевые слова, характеризующие эстетический смысл этюдов К. Черни, то получится последовательность, каждое звено которой отвечает природе эстетического: совершенство–артистизм–игровая деятельность (“игра с инструментом”)–любование формой–гедонизм. Названные слагаемые присущи этюду любого типа – художественному, концертному (бравурному), инструктивному, образуя жанровое семейство единой природы и с общим генетическим кодом... Вследствие этого граница между ними оказывается прозрачной, не позволяя относиться к инструктивному этюду свысока, как явлению второго сорта. Понимание данного факта позволяет по-новому взглянуть на традиционно ученические опусы прославленного педагога, вернув их материнскому началу музыки” [3, с. 137].

Интересным в этом плане представляется опыт претворения жанрово-стилевых и семантических аспектов этюдов К. Черни не только в сфере фортепианного исполнительства, но и, например, в балете. В данном случае речь о спектакле Харальда Ландера “Этюды”, созданном еще в середине XX ст. на основе оркестрованных этюдов К. Черни [21]. В СССР “Этюды” увидели еще в 1958 году – во время гастролей “Гранд-опера” в Москве. В пору господства на советской сцене “драмбалета”, данный бессюжетный “белый” балет (именно так определяется жанр “Этюдов”) был подвергнут критике как образец формализма и исключен из репертуара.

“Этюды” – образец уникального в своем роде балета. Его музыкальная основа – сугубо инструктивные фортепианные этюды Карла Черни, которые играют все без исключения начинающие музыканты в средних и старших классах музыкальной школы. Искусно оркестрованные Кнудаге Риисагером, они превратились в очаровательные романтические миниатюры, не уступающие в художественных достоинствах танцевальным опусам романтической эпохи.

По мнению многих критиков, “ожившая” иллюстрация из учебника по классическому танцу (всех этих *tendus*, *grand battements*, *ronds de jambes*, *port de bras*), организованная “от простого к сложному” (экзерсис у станка, пируэты и фуэте, прыжки), оказывается увлекательнейшим, на редкость динамичным зрелищем и, несмотря на свою кажущуюся академичность, совсем не скучным”. Акцентируя “вписанность” этюдов К. Черни на балетной сцене в подобной осовремененной интерпретации, Ю. Бройдо отмечает, что “особую прелесть спектаклю придают ироничные акценты, без которых он превратился бы в простой набор элементов ежедневного урока в балетном классе: танцовщицы у станка работают ногами, как в канкане..., а в прыжковом экзерсисе танцовщики буквально отталкивают друг друга, стремясь продемонстрировать свою виртуозность. О том, что... уже далеко не XIX век, напоминает и оркестровка, в которой романтическую идиллию время от времени нарушают “фальшивые” удвоения у высоких духовых... или “неповоротливые” пассажи у низких струнных” [2]. Так поэтика этюдов К. Черни становится предметом балетного спектакля, в рамках которого постановщику и режиссеру удалось синтезировать драматургию бессюжетного балета, типологию европейской танцевальной культуры и фортепианного этюда как жанрового “знака” высокого Мастерства и Совершенства.

Суммируя жанрово-стилевые и семантические аспекты этюда, бытовавшего в музыкально-исполнительской практике первой половины XIX ст., в том числе в наследии К. Черни, В. Бордонюк отмечает следующее: “Появление инструктивного этюда на пороге XIX века знаменовало символическую самодостаточность показателей музыкального мастерства – прежде всего, в сфере фортепианного исполнения, за которым стояли альтернативы оркестральной бетховенской и клавишинной моцартианской линии, которые стали в диахронных измерениях путем фортепианного искусства в XIX и в XX веках. Появление инструктивного этюда, в наследовании трактовки этого жанра в живописи, отражало победу композиционной

техники мышления в музыке, когда музыкант оперирует “заготовками приемов”, тогда как риторическая традиция ориентировала прохождения “от ноты к ноте”, от музыкальной реактивности на текст, когда континуум исполнительского творчества певцов и инструменталистов был ведущим моментом музыкального мышления” [1, с. 12].

Возвращаясь к истории этюда как музыкального жанра, представленного непосредственно в творчестве К. Черни, отметим, что продолжением заложенных в них ритмических “моторных” начал стали ритмические этюды, вошедшие в музыкальную исполнительскую практику во второй половине XIX века. К ним относились сборники этюдов К. Х. Деринга, Л. Келлера, А. Эрлиха и др. Между тем, в этюдном наследии XIX века данные опусы представляют собой скорее эпизодическое явление.

Кульминационным этапом развития жанра становится эпоха расцвета концертного этюда, несомненно выделяющегося среди его “экспрессивных”, “мелодических” и “характеристических” аналогов. Этюды подобного рода насыщаются программным содержанием (Ф. Лист, Ш.-В. Алькан, К. Сен-санс), тяготеют к ярко выраженной симфонизации жанра, укрупнению формы, обогащению ее концертными элементами, что, соответственно, порождает такие жанровые симбиозы, как этюд-соната, этюд-концерт, этюд-симфония (Ш.-В. Алькан). В произведениях последнего из упоминаемых авторов жанр этюда достиг апогея в плане технической трудности и масштабности формы.

Органично вписаны в эволюцию жанра и циклы этюдов К. Сен-Санса, многие из которых имеют аналогии в той или иной степени с этюдами его предшественников и современников (Ф. Шопен, Ф. Лист, К. Дебюсси и др.). Сказанное очевидно как в названиях произведений, так и в использовании в них характерных элементов фактуры. В плане формообразования для творчества К. Сен-Санса показательны староклассические ретроспективные тенденции, проявившиеся, например, в созданных им этюдах в форме прелюдии и фуги.

Одновременно, этюд XIX в. также демонстрирует способность вхождения и освоения не только разнообразных жанровых типологий, но и стилей известных композиторов. Символичны в этом плане этюды Э. Прудана “Souvenir de Beethoven” и “Souvenir de Schubert”, воспроизводящие стилистику названных авторов. Но особенно интересными в этом случае представляются творческо-исполнительские опыты Ф. Бузони под названием “Варианты к этюдам и прелюдиям Шопена”, которые композитор предваряет следующим эпиграфом: “Лишь в зеркале вариантов первоначального образа выявляется интересное”. Аналогичных примеров достаточно много как в зарубежной, так и в отечественной музыкальной традиции XIX – начала XX века.

Таким образом, представленный обзор генезиса и основных этапов эволюции этюда в европейской музыкально-исторической традиции дает возможность сделать вывод о том, что данный жанр обладал уникальными качествами, способствовавшими развитию не только исполнительской, но и композиторской техники, а также овладению жанрово-стилевыми моделями различных эпох. Речь идет о способности вхождения и воспроизведения в рамках музыкального этюда иных жанровых типологий и сопряженных с ними средств выражения. Одновременно этюд в его лучших образцах демонстрирует как никакой иной жанр реальную способность творческого освоения не только жанрово-стилевого языка различных эпох, но и отдельных авторов. Обозначенные качества этюда А. Генкин обобщает на уровне представления о нем и как о “носителе особого вида эстетической (музыкально-игровой) деятельности”, и как о “способе преподнесения интрамузыкального и интрапианистического начал”, и, наконец, как о произведении музыкального искусства, потенциально открытым любому типу содержания” [3, с. 137].

ЛИТЕРАТУРА

1. Бордонюк В. І. Стилiстика символiзму в модифiкацiї фортепiанних жанрiв прелюдiї та етюдi в XIX – початку XX столiть : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / В. І. Бордонюк. – Одеська Нацiональна музична академiя ім. А. В. Нежданової, Одеса, 2008. – 17 с.

2. Бройдо Ю. Черно-белые клавиши пуантов. Карл Черни “Этюды”. Хореография Харальда Ландера. Мариинский театр / Ю. Бройдо. – Режим доступа : 2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/30n/n30n-s34.shtml
3. Генкин А. А. Эстетический смысл этюдов Карла Черни как фактор овладения профессией пианиста-исполнителя / А. А. Генкин // Культура народов Причерноморья. – 2012. – № 236. – С. 136–138.
4. Генкін А. О. Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності. Методична спадщина К. Черні / А. О. Генкін // Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв: Музично-театральне мистецтво. – 2012. – № 9. – С. 137–140.
5. Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру / С. В. Григоренко // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. – 2010. – № 1. – С. 7–13.
6. Кротов В. Г. Словарь парадоксальных определений / В. Г. Кротов. – М. : КРОН-ПРЕСС, 1995. – 480 с.
7. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Е. Е. Куликова. – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2011. – 23 с.
8. Леонтьева Н. Антология и стилевые модификации жанра фортепианного этюда в первой половине XX века / Н. Леонтьева // Проблемы взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. пр. – Харківський національний університет мистецтв ім. І. П. Котляревського / [ред.-упоряд. Шаповалова Л. В.]. – Харків : С.А.М., 2011. – Вип. 33. – С. 12–25.
9. Носова И. П. К проблеме влияния социокультурных аспектов на эволюцию музыкального жанра (на примере этюда) / И. П. Носова // Вестник Томского государственного университета. Серия 18: Искусство. Искусствоведение. – 2007. – № 303. – С. 45–48.
10. Носова И. П. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре Нового времени (на примере музыкального этюда) : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 “Теория и история культуры” / И. П. Носова. – Кемеровский государственный университет культуры и искусств, Кемерово, 2009. – 17 с.
11. Овсянник Н. Ф. О студии “Беркана” / Н. Ф. Овсянник. – Режим доступа : www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana
12. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия: [в 6-т.] ; [Гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М. : Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6: Хейнце – Ягушин. – Стлб. 581–582.
13. Портная И. В. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра : автореф. дисс. на соискание учен. степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / И. В. Портная. – Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Санкт-Петербург, 2012. – 24 с.
14. Портная И. Этюд как явление художественного творчества / И. Портная // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 1 (15): в 2-х ч. – Ч. 1. – С. 157–159.
15. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. А. Терентьева. – Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Ленинград, 1974. – 23 с.
16. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. – СПб. : Композитор, 1999. – 68 с.
17. Техника. – Режим доступа : ru.wiktionary.org/wiki/Техника
18. Усенко Н. М. Влияние романтического виртуозного исполнительства на композиторское творчество: от Ф. Шопена к А. Скрябину : диссертация канд. искусствоведения : спец.

- 17.00.02 “Музыкальное искусство” / Н. М. Усенко. – Ростовская государственная консерватория (академия) им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, 2005. – 168 с.
19. Этюд // Музыкальный словарь Гроува. Второе русское издание, испр. и доп. [пер. с англ.]. – М. : Практика, 2007. – С. 1060.
20. Этюд. – Режим доступа : ru.wiktionary.org/wiki/Этюд
21. “Этюды” // Балет. Энциклопедия [гл. ред. Ю. Н. Григорович]. – М. : Советская энциклопедия, 1981. – С. 606.

REFERENCES

- Bordonyuk, V. I. (2008) “The style of symbolism in the modification genres of piano preludes and etude in the XIX – early XX centuries”, Thesis abstract for Cand. Arts (Musical art), 17.00.03, Odesa, Odesa National Academy of Music, 17 p. (in Ukrainian).
- Broydo, Yu. (2003) “Black and white keys of pointe shoes. Carl Czerny “Etudes” Choreography by Harald Lander. Mariinsky Opera House”, available at: 2003.novayagazeta.ru/nomer/2003/30n/n30n-s34.shtml
- Genkin, A. A. (2012), The aesthetic sense of sketches by Carl Czerny as a factor in mastering the profession of pianist-performer, *Kul'tura narodov Prichernomor'ya* [Culture of the Black Sea people], no. 236, pp. 136–138. (in Ukrainian).
- Genkin, A. O. (2012), Mastering Piano professionalism through the development of technical perfection. Articles legacy of Karl Czerny, *Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv: Muzychno-teatralne mystetstvo* [Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts: Musical-theater art], no. 9, pp. 137–140. (in Ukrainian).
- Grigorenko, S. V. (2010), French piano etude: the history of the development of the genre, *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Seriya: Mystetstvovnavstvo* [Scientific issues of Ternopil Volodymyr Hnatyuk National Pedagogical University. Specialization: Art Studies], no. 9, pp. 137–140. (in Ukrainian).
- Krotov, V. G. (1995), *Slovar' paradoksal'nykh opredeleniy* [Dictionary definitions of paradoxical], Moscow, KRON-PRESS. (in Russian).
- Kulikova, E. E. (2011), “Piano exercise as a genre and as the technical development of the method of the pianist”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, St. Petersburg, St. Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 23 p. (in Russian).
- Leont'eva, N. (2011), Anthology and stylistic modifications piano etude genre in the first half of the twentieth century, *Problemy vzaïmodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity: zb. nauk. pr.* [Problems of art pedagogy and education theory and practice: Coll. Science. works], red.-compil. L. Shapovalova, Kharkiv I. Kotlyarevsky National University of Arts, Kharkiv, S.A.M., no. 33, pp. 12–25. (in Ukrainian).
- Nosova, I. P. (2007), On the problem of the influence of socio-cultural aspects of the evolution of the musical genre (in the example etude), *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. seriya 18: Iskusstvo. Iskusstvovedeniye* [Bulletin of the Tomsk State University. Series 18: Art. Arts], no. 303, pp. 45–48. (in Russian).
- Nosova, I. P. (2009), “The socio-cultural determination of the evolution of small musical forms in the artistic culture of modern times (for example, musical etude)”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Theory and history of culture), 24.00.01, Kemerovo, Kemerovo State University of Culture and Arts, 17 p. (in Russian).
- Ovsyannik, N. F. (2015), About “Berkana” studio, available at: www.bercana.org.ua/index.php/onas/o-studii-berkana
- Ovsyannikova, T. Y. (1982), Etude, *Muzykal'naya entsiklopediya v 6-ti tomakh* [Music Encyclopedia in 6 volumes], The main ed. Yu. V. Keldysh, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, no. 6, pp. 581–582. (in Russian).
- Portnaya, I. V. (2012), “Piano Etudes by Claude Debussy in the context of the development of the genre”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, St. Petersburg, Russian A. Herzen State Pedagogical University, 24 p. (in Russian).

14. Portnaya, I. V. (2012), Study of the phenomenon of art, *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiyе i yuridicheskiyе nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political and legal sciences, cultural studies and art history. Theory and practice questions], Tambov, Gramota, no. 1 (15), Vol. 1, pp. 157–159. (in Russian).
15. Terent'eva, N. A. (1974), “Foreign instructive etudes and exercises the first half of the XIX century for piano”, Thesis abstract for Cand. Sc. (Musical art), 17.00.02, Leningrad, Leningrad Rimsky-Korsakov State Conservatory, 23 p. (in Russian).
16. Terent'eva, N. A. (1999), *Karl Cherni i ego etudy* [Carl Czerny and his etudes], St. Petersburg, Kompozitor. (in Russian).
17. Tekhnika (2015), available at: ru.wiktionary.org/wiki/Техника
18. Usenko, N. M. (2005), “Influence of romantic virtuoso performing on composer creativity: from Chopin to Scriabin”, The dissertation of the candidate of art criticism specials. 17.00.02 “Musical art”, Rostov-on-Don, Rostov S. Rachmaninov State Conservatory (Academy), 168 p. (in Russian).
19. Etude (2007), *Muzykal'nyy slovar' Grouva* [The New Grove Dictionary of Music and Musicians], The second Russian edition, corrected and augmented. Translation from English, Moscow, Praktika, p. 1060. (in Russian).
20. Etude (2015), available at: ru.wiktionary.org/wiki/Этюд
21. “Etudes” (1981), *Balet. Entsiklopediya* [Ballet. Encyclopedia], Chief ed. Yu. N. Grigorovich, Moscow, Sovetskaya entsiklopediya, p. 606. (in Russian).

УДК 786.2

Наталья Заяц

**ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО ЭНРИКЕ ГРАНАДОСА
В КОНТЕКСТЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ ТРАДИЦИЙ
ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОГО РОМАНТИЗМА И РЕНАСИМЬЕНТО**

В статье исследована поэтика фортепианного наследия Э. Гранадоса как одного из наиболее выдающихся представителей испанского музыкального возрождения. Рассмотрены эволюционные пути творческой деятельности композитора. Охарактеризована жанрово-стилевая специфика фортепианного наследия Э. Гранадоса, формировавшегося на основе взаимодействия традиций западноевропейского музыкального романтизма и Ренасимьенто.

Ключевые слова: фортепианное творчество Э. Гранадоса, Ренасимьенто, Новое музыкальное возрождение, “Испанские танцы”, “Гойески”.

Наталія Заєць

**ФОРТЕПИАННА ТВОРЧІСТЬ ЕНРІКЕ ГРАНАДОСА
В КОНТЕКСТІ ВЗАЄМОДІЇ ТРАДИЦІЙ
ЗАХІДНОЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ ТА РЕНАСІМ'ЄНТО**

У статті досліджено поетику фортепіанного спадку Е. Гранадоса як одного з найвидатніших представників іспанського музичного відродження. Розглянуто еволюційні шляхи творчої діяльності композитора. Охарактеризовано жанрово-стильову специфіку фортепіанного спадку Е. Гранадоса, що формувалася на основі взаємодії традицій західноєвропейського музичного романтизму та Ренасім'єнто.

Ключові слова: фортепіанна творчість Е. Гранадоса, Ренасім'єнто, Нове музичне відродження, “Іспанські танці”, “Гойєски”.