

Примечания

¹ «Кошачьи колыбельные» для контральто и трех кларнетов (1915), Три песни из Шекспира для меццо-сопрано, флейты, кларнета и альты (1953), «Памяти Дилана Томаса» для тенора, струнного квартета и четырех тромбонов (1954) И. Стравинского. Ф. Пуленк также особое значение придает программному названию произведений – «Бестриарий, или Кортеж Орфея» – песни для баритона (или меццо), квартета струнных, флейты, кларнета и фагота (1919), «Кокарды» для тенора, скрипки, корнет-а-пистона, тромбона, большого барабана, треугольника (1919). В творчестве М. Равеля представлены произведения, базовая жанровая модель которых трудно определима – «Мадагаскарские песни» для голоса, флейты (флейты-пикколо), виолончели и фортепиано (1927), Три Поэмы Стефана Малларме – цикл песен для голоса, флейты-пикколо, двух флейт, кларнетов, бас-кларнета, двух скрипок, альты, виолончели и фортепиано (1913). Безусловно, что данный список можно расширять и дополнять.

Литература

1. Калошина Г. Основные этапы и тенденции развития французской оперы и оратории XX века / Г. Калошина // Музыкальный театр XIX–XX вв: вопросы эволюции. – Ростов-на-Дону : Гэфест, 1999. – С. 148–162.
2. Клиш В. Українська радянська фортепіанна музика 1917–1977 р. / В. Клиш. – К. : Наукова думка, 1980. – 315 с.
3. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
4. Мазель Л. Строеие музыкальных произведений : [учебн. пособ.] / Л. Мазель. – [2-е изд.]. – М. : Музыка, 1979. – 536 с., нот.
5. Ручьевская Е. Цикл как жанр и форма / Е. Ручьевская, Н. Кузьмина // Форма и стиль. – Л. : Изд-во ЛОЛГК, 1990. – Ч. 2. – С. 129–158.
6. Сохор А. Вопросы социологии и эстетики музыки. Статьи и исследования / А. Сохор. – [в 3-х вып.]. – Л. : Сов. композитор, 1981. – Вып. 2. – 298 с.
7. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Сохор. – М. : Музыка, 1968. – 105 с.
8. Холопова В. Музыка как вид искусства / В. Холопова. – М. : Лань, 1994. – 258 с.
9. Цукер А. Жанровые мутации в музыке рубежных периодов / А. Цукер // Искусство на рубежах веков. Материалы Международной научной конференции. – Ростов-на-Дону : Изд-во «Гэфест», 1999. – С. 107–124.

References

1. Kaloshina, G. (1999), Main stages and trends in the development of French opera and oratorio of the XX century. Musical Theatre XIX–XX centuries: the evolution, (pp. 148–162). Rostov-na-Donu: Hefest [in Russian].
2. Klin, V. (1980). Ukrainian Soviet piano music 1917-1977. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
3. Lobanova, M. (1990). Musical styles and genres: history and modernity. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
4. Mazel, L. (1979). The structure of musical works. Moscow: Musika [in Russian].
5. Ruchevskaya, E. & Kuzmina N. (1990). Cycle as a genre and form. Form and style (Vols. 2), (pp. 129–158). Leningrad: LOLGK [in Russian].
6. Sohor, A. (1981). Questions of sociology and music aesthetics. Articles and Research (Vols. 2). Leningrad: Sov. kompozitor [in Russian].
7. Sohor, A. (1968). The aesthetic nature of the genre in music. Moscow: Musika [in Russian].
8. Holopova, V. (1994). Music as art form. Moscow: Lan' [in Russian].
9. Zuker, A. (1999). Genre mutations in many foreign periods of music. Art of turn of the century. Proceedings of the International Scientific Conference, (pp. 107–124). Rostov-na-Donu: Gefest [in Russian].

УДК 78.03

Гульцова Діана Павлівна,

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії
Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
d.gultsova@gmail.com

ПОЕТИКА ЕТЮДА В КОНТЕКСТІ ЖАНРОВО-СТИЛЬОВОЇ СПЕЦИФІКИ ТВОРЧОСТІ К. СЕН-САНСА ТА К. ДЕБЮССІ

Мета роботи – виявлення поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюда у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. **Методологія роботи** спирається на інтонаційну концепцію музики у ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що виявляють у сукупності не тільки типологічні особливості фортепіанного етюда, але й специфіку їх відтворення у французькій музично-історичній практиці кінця XIX – початку XX століття. **Наукова новизна** роботи визначена аналітичним ракурсом розгляду французького фортепіанного етюда, що враховує не тільки загальні еволюційні шляхи розвитку цього жанру, але й особливості його втілення у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. **Висновки.** Етюдні опуси

К. Сен-Санса, при наявності концертно-романтичної стилістики, одночасно, включають ознаки барокової музики, виявляючи тим самим неокласичні «скхильності» композитора. Аналогічний підхід демонструють «12 етюдів» К. Дебюссі (1915). Зовнішній конструктивний пласт, який виявляється в назвах творів цього циклу, доповнюється також алюзіями на стильові традиції Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черні, демонструючи тим самим ознаки «нової клавирності» та «нової інструктивності».

Ключові слова: етюд, французький фортепіанний етюд, етимологія етюд, «нова клавирність».

Гульцова Диана Павловна, соискатель кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Поэтика этюда в контексте жанрово-стилевой специфики творчества К. Сен-Санса и К. Дебюсси

Цель работы – выявление поэтико-интонационной и жанрово-стилевой специфики фортепианного этюда в творчестве К. Сен-Санса и К. Дебюсси. **Методология работы** опирается на интонационную концепцию музыки в ракурсе интонационно-стилистического, этимологического анализа, преемственного от Б. Асафьева и его последователей, а также на междисциплинарный и историко-культурологический подходы, выявляющие в совокупности не только типологические особенности фортепианного этюда, но и особенности их воспроизведения во французской музыкально-исторической практике конца XIX – начала XX столетий. **Научная новизна** работы определена аналитическим ракурсом рассмотрения французского фортепианного этюда, учитывающим не только общие эволюционные пути развития данного жанра, но и особенности его претворения в творчестве К. Сен-Санса и К. Дебюсси. **Выводы.** Этюдные опусы К. Сен-Санса, при наличии концертно-романтической стилістики, одночасно, включають признакі барочной музыки, выявляя тем самым неокласические «склонности» композитора. Аналогічний підхід демонструють «12 етюдів» К. Дебюссі (1915). Внешний конструктивный пласт, проявляемый в названиях сочинений данного цикла, дополняется также аллюзиями на стилевые традиции Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черни, демонстрируя тем самым признакі «новой клавирности», «новой инструктивности».

Ключевые слова: этюд, французский фортепианный этюд, этимология этюда, «новая клавирность».

Gultsova Diane, PhD-candidate of the Music history and musical ethnography chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Poetics of an etude in the context of genre and style specificity creativity C. Saint-Saëns and C. Debussy

Purpose of Article. The purpose of the article is to identify poetic, intonation and genre-stylistic specificities of piano etudes in the works of Saint-Saëns and Debussy. **Methodology.** The methodology of work is based on the concept of tonal music in perspective, intonation and stylistic, etymological analysis, continuity of B. Asafiev and his followers, as well as interdisciplinary and historical-cultural approaches, revealing together not only typological features of piano etudes, and especially their implementation in the French musical-historical practice of the late XIX - early XX centuries. Scientific novelty. The **scientific novelty** of the work is defined analytical perspective on the French piano etude, which takes into account not only the general evolutionary way of development of the genre, but also the peculiarities of its implementation in the works of Saint-Saëns and Debussy. **Conclusions.** Saint-Saëns's etude opuses with the presence of a concert and a romantic style include incorporating features of baroque music, identifying neoclassical "propensity" of the composer. A similar approach has demonstrated Debussy's «12 etudes» (1915). The external constructive layer, manifested in the titles of this cycle's works, is supplemented as allusions to the stylistic traditions of F. Chopin, F. Couperin, C. Czerny, showing features of "new clavier" and "the new guidance."

Keywords: etude, French piano etude, etude etymology, "the new clavier".

Актуальність теми дослідження. Відомий режисер ХХ ст. З. Я. Корогодський у своїй книзі «Етюд і школа» відзначав наступне: «Оволодіти абеткою професії можливо тільки через вправи і основна з них – етюд. Художник, коли накладає мазки на полотно, коли пробує передати світлотінь, пізнає внутрішні закони професії... У професії артиста етюд – це також “засіб згадати життя” (К. Станіславський)» [7, 3]. Цитований автор в своєму висловлюванні фіксує лише дві іпостасі феномена етюда – театральну-сценічну та художньо-живописну, в яких він займає досить суттєве місце. Між тим жанр етюда є досить широко представленим і в інших видах художньої та інтелектуальної діяльності. Відомі математичні етюди, етюди з алгоритмізації, шахматні етюди, етюди соціологічні. У жанрі етюда створюються наукові праці: етюди про Всесвіт, теологічні етюди, літературні етюди тощо. У сучасному суспільстві, де широку популярність набувають всілякі психологічні тренінги, цей жанр використовується як частина рольових ігор у сценарії тренінгу, і є різновидом театрального етюда.

Етюд – один з найбільш цікавих жанрів європейської музично-історичної традиції. Відомості про нього знаходимо у статті Т. Ю. Овсяннікової, що представлена в «Музичній енциклопедії» [14]. Вивчення різноманітних аспектів поезики етюда складає предмет дослідницького інтересу в дисертаціях і супутніх публікаціях Н. О. Терент'євої [19; 20], І. П. Носової [11; 12], І. В. Портної [15; 16; 17; 18], В. Бордонюка [3]. Даній проблематиці посвячено роботи, що аналізують музично-інструктивну літературу та її найбільш яскравих репрезентантів [9; 4; 5]. Проте історія етюда у всій різноманітності його виявів, зокрема, французького фортепіанного, затребуваного в сучасній виконавській практиці,

все ж поки не стала предметом фундаментальних музикознавчих досліджень, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Мета статті зосереджена на виявленні поетико-інтонаційної та жанрово-стильової специфіки фортепіанного етюда у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі. Методологія роботи спирається на інтонаційну концепцію музики в ракурсі інтонаційно-стилістичного, етимологічного аналізу, спадкоємного від Б. Асаф'єва та його послідовників, а також на міждисциплінарний та історико-культурологічний підходи, що виявляють у сукупності не тільки типологічні особливості фортепіанного етюду, але й специфіку їх відтворення у французькій музично-історичній практиці кінця XIX – початку XX століття. Наукова новизна роботи визначена аналітичним ракурсом розгляду французького фортепіанного етюда, що врахує не тільки загальні еволюційні шляхи розвитку цього жанру, але й особливості його втілення у творчості К. Сен-Санса і К. Дебюссі.

Виклад основного матеріалу. Середина і друга половина XIX століття – час яскравого розквіту всіх сфер французької культури. Що стосується музичного мистецтва, то в період Другої імперії (1852-1870) домінуючі позиції займала опера. Інструментальне мистецтво до певного моменту виявилось витісненим на другий план. Його відродження фактично почалося лише в 70-ті роки XIX ст. Загальному піднесенню художньої культури країни в цей період сприяв розвиток демократичного руху, події Паризької Комуни. Пробудження національної самосвідомості французького народу було викликано також франко-пруською війною, «прагненням до утвердження самобутності вітчизняної культури в боротьбі з експансією німецького мілітаризму» [1, 253].

Дані процеси знайшли відображення і у французькому фортепіанному мистецтві, яке також переживає в 70-ті роки період нового розквіту. «В цей час з'явилося покоління молодих музикантів, що були сповнені бажанням розвивати національну музичну культуру. Для консолідації своїх сил під девізом «*Ars gallica*» вони створили Національне товариство музики (1871), на чолі якого стали К. Сен-Санс, Р. Бюссін та С. Франк. Товариство провадило інтенсивну концертну діяльність для пропаганди й поширення сучасної французької музики. Це стало стимулом для написання багатьох нових інструментальних творів, заклало основи піднесення фортепіанної культури» [6, 376].

Істотна роль в позначених культурно-історичних процесах належить і діяльності видатних педагогів академічного напрямку фортепіанного виконавства – А. Ф. Мармонтеля і Л. Дем'єра. Завдяки їм та їх учням склалися і отримали подальший розвиток «національні стильові норми французького фортепіанного виконавства» – «ясність, гнучкість, зграбність; тонкий смак та відчуття пропорцій; душевна рівновага, логічність, мальовничість і пластичність; майстерна відшліфованість деталей; увага до виразно «промовленої» мелодії, звукового колориту і точної пальцевої гри; обережне вживання правої педалі, ощадність у застосуванні пафосу та драматичних контрастів. Вони й надалі виразно упізнаються у більшості французьких піаністів, зумовлюючи їхню відчутну відмінність від музикантів німецького або слов'янського походження» [6, 377].

Окреслені процеси знайшли відображення в багатій жанровій палітрі французького фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX ст. Істотне місце в ній займає і жанр етюда, представлений, перш за все, у творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі.

Позначений інтерес до поетики етюду багато в чому обумовлений його типологічними якостями. При всій різноманітності сфер використання даного терміну (див. вище) очевидними є певні закономірності його застосування, орієнтовані, перш за все, на широкий спектр творчо-інтелектуальної діяльності людини. На основі вищенаведеного побутування етюда, пов'язане зі специфікою роботи з матеріалом (в його широкому розумінні), який використовується під час народження художнього твору. У визначенні поняття «етюд» входить не тільки розгляд його як підготовчого етапу до створення значного твору мистецтва (або його аналога в інтелектуальній діяльності), але і більш широке розуміння як досвіду, замальовок, вивчення природи, стилю, критичного дослідження, що характеризується естетичною стрункістю викладу матеріалу і виразністю думки.

Різноманітність сфер застосування поняття «етюд» багато в чому також обумовлена його етимологією, похідною від французьких та латинських першоджерел, що мають загальне і досить широке значення – «вчення», «вивчення». З огляду на прайндоевропейське коріння даного слова («штовхати, бити»), етюд можна також розцінювати як «поштовх-дію», що передуює народженню художнього творіння або його аналога [13].

Для етюдів у музичній творчості і виконавському мистецтві також вельми показові вищевикладені грані і змісти, про що свідчить загальне визначення цього жанру, яке знаходимо в «Музичній енциклопедії»: етюд п'єса, «призначена для вдосконалення технічних навичок гри на якомусь інструменті. Поняття етюду як п'єси, потрібної для вдосконалення майстерності, має широкий зміст» [14, 581]. Більшість авторів, які досліджують жанрову специфіку етюда, солідарні в тому, що класичне

становлення його типології пов'язане з епохою романтизму, сполученого з особливим розквітом віртуозного інструментального виконавства. У його рамках жанри, орієнтовані на вдосконалення технічної майстерності, набували особливої актуальності.

Разом з тим, генезис етюда сходить, безсумнівно, до більш ранніх епох. Типологія цього жанру в різноманітних видах простежується і в творах, іменованих як *exercices*, *caprices*, *lessons* тощо. Дослідник І. Носова співвідносить етюд з багатьма інструментальними шедеврами XVIII ст. – з Інвенціями, «Маленькими прелюдіями і фугами», «Нотним зошитом Ганни Магдалени Бах», «Добре темперованим клавіром» Й. С. Баха і аналогічними творами його сучасників. У деяких подібних творів виявляються також і сонати Д. Скарлатті, багато з яких сам автор нерідко визначав як «вправи» або «етюди» [12].

Вищенаведене дає змогу розглядати твори даної жанрової групи незалежно від ступеня їх інструктивності і «технічності», на рівні втілення органічного синтеза-єднання «духовної і тілесної майстерності», в якому виконавські завдання невіддільні від завдань осягнення музично-виразної мови своєї епохи, творчо-практичного засвоєння її семантики. Дана якість у межах жанрової типології етюда збережеться і в XIX ст. Досить показовим є висновок В. Бордонюка, який у своєму дисертаційному дослідженні доводить ідею про високий сенс «...музичної символіки інструктивних етюдів, співвіднесеність з якими зберіг і художньо-самостійний етюд (Шопен, Скрябін, Дебюссі), ідея якого полягала в презентації цілої майстерності за допомогою диференційованого показу окремих методів і способів. Інструктивний етюд, – як вказує далі автор, – зберігав іманентно-музичні змісти віртуозної доблесті їх повноцінного донесення. Тоді як художньо-самостійний етюд (апогей його – в творчості Ф. Ліста) максимально сполучав іманентну музичність з асоційованими із позамузичного оточення якостями виразу («засобами музики не про музику») [3, 12].

Позначені якості типології етюда знаходять нове вираження і в творчості К. Сен-Санса та К. Дебюссі, причетних до жанрово-стильових пошуків французької культури рубежу XIX – XX ст. К. Сен-Санс – плідний композитор, який писав в самих різних жанрах, відомий піаніст і диригент, музичний критик і есеїст, педагог, надзвичайно енергійний організатор музичного життя, людина величезної допитливості, ревний мандрівник, що об'їздив практично всю Європу, Алжир. Усі ці грані творчої натури музиканта надзвичайно цікаві і важливі для вивчення його життя і творчого спадку.

К. Сен-Санс творив у найскладніший період історії західноєвропейської культури – межею XIX – XX ст. Він був «... сучасником старого реалізму і романтизму, неоромантизму, натуралізму, імпресіонізму, символізму і ряду новітніх течій мистецтва (таких, як фовізм, кубізм, експресіонізм). Від критичного реалізму старої школи до соціалістичного реалізму, від Бальзака до Горького – ось амплітуда передових напрямів світового мистецтва, яка збіглася з життям Сен-Санса», – писав Ю. Кремльов [8, 6].

К. Сен-Санс інтенсивно концертував як піаніст. Для нього не існувало ніяких технічних труднощів. У 1861 році він стає професором фортепіано в Інституті духовної і класичної музики, заснованому в Парижі А. Шороном і реорганізованим Луї Нідермейером (згодом Школа Нідермейера); серед його учнів були Габріель Форе і Андре Мессаже. Через десять років він бере участь у створенні Національного музичного товариства, метою якого було виконання і пропаганда музики французьких композиторів.

Фортепіано відіграло значну роль у творчій діяльності К. Сен-Санса, що знайшло відображення в його опусах для цього інструмента. Відзначимо також, що виконавська діяльність К. Сен-Санса носила просвітницький характер. Крім систематичної пропаганди класиків, він сміливо включав в свої програми твори сучасних маловідомих авторів. «Характер віртуозної майстерності Сен-Санса багато в чому визначив фактуру його фортепіанних творів, а саме: велика кількість класичних видів техніки – гам в одній і двох руках одночасно, нерідко в інтервалі сексти, що в другій половині століття зустрічалося вже відносно рідко, терцій, фігурацій, що вимагають високого розвитку дрібної пальцевої техніки. Переплетення цих видів викладу з новітніми віртуозними методами періоду романтизму – октавами, акордами ... – один із виявів тієї універсальності, яка була властива творчій особистості Сен-Санса» [2, 32].

Два зошити етюдів ор. 52 (1877) і ор. 111 (1899) належать до числа кращих творів композитора. К. Сен-Санс продовжує в них лінію концертних етюдів романтиків і, поряд з цим, розвиває традиції класичного мистецтва. У деяких п'єсах є помітним зв'язок з етюдами Ф. Шопена. Він найвиразніше позначається в терцовому етюді *gis-moll* з Другого зошита, що вельми нагадує етюд Ф. Шопена ор. 25 в тій самій тональності. Одночасно, технічні засоби даного твору мають аналогії і з етюдними композиціями М. Клементі.

Продовжуючи лінію програмного концертного етюду, широко представленого у творчості Ф. Ліста та його сучасників, К. Сен-Санс вводить у свій Другий зошит етюдів п'єсу «Дзвони Лас Пальмас». Інтерес до мистецтва минулого, що співвідноситься з класичною позицією творчості компо-

зитор, позначився і у включенні в Перший зошит етюдів двох прелюдій і фуг. О. Д. Алексеев зазначає також не тільки жанрові, але і національно-характерні якості даних творів: «Мабуть, не випадково ці найбільш «серйозні» за характером п'єси, присвячені Рубінштейну (кожен етюд має своє посвячення, яке зроблено з урахуванням індивідуальності того чи іншого артиста; так бурхливі, драматичні прелюдія і fuga f-moll присвячені старшому братові, а лірично просвітлені прелюдія і fuga A-dur – молодшому). Цікаво, що в темі fugи A-dur помітні риси російської пісенності, особливо в першому мотиві з його характерною секстовістю і описанням квінтового звуку» [2, 52].

Не менш оригінальним є цикл етюдів ор. 35 для лівої руки, що є старовинною сюїтою, в яку композитор включає наступні розділи: «Прелюдія», «В стилі fugи», «Вічний рух», «Буре», «Елегія», «Жига». На відміну від творів для лівої руки О. Скрябіна або М. Равеля, написаних у широкій фактурній манері, фактура етюдів К. Сен-Санса відрізняється прозорістю, що відповідає духу стилізації музики майстрів клавесинного мистецтва.

Таким чином, етюдні композиції К. Сен-Санса орієнтовані не тільки на розвиток певних техніко-виконавських піаністичних навичок, але апелюють до зазначеної вище семантики етюдного жанру як такого, демонструючи, з одного боку, творче освоєння романтичної етюдної традиції, з іншого – «входження» в поетику жанрів, що склали класику власне французької клавирної музично-історичної традиції.

Подібного роду творче освоєння класицистичного спадку, що збагачене, одночасно, символістськими і імпресіоністськими жанрово-стильовими пошуками французької культури початку ХХ ст., характеризує і стильові якості «Дванадцяти етюдів» К. Дебюссі.

Етюди для фортепіано були написані Клодом Дебюссі у липні – вересні 1915 року на замовлення видавництва Дюран і є останнім твором – «посланням» [10, 67] композитора, адресованим цьому інструменту. Дванадцять етюдів підводять підсумок періоду творчо-виконавських пошуків К. Дебюссі. За словами М. Лонг, яка працювала над декількома етюдами разом з автором, К. Дебюссі говорив, що «ця музика ширяє на вершинах виконавства», причому розумів під цим не «піаністичну акробатику» [10, 67], а саму музику, яка була укладена у суворі рамки етюдів, але, при цьому, зберегла чарівність й імпресіоністську безпосередність розвитку думки і почуття.

Приступивши до роботи над етюдами, К. Дебюссі почав писати їх не в тому порядку, в якому вони згодом були збудовані в циклі. Згідно з листами, першими він посилав Ж. Дюрану шість етюдів, серед яких були: «Для хроматичних ступенів», «Для октав», «Для секст» і «Для кварт». К. Дебюссі пише, що він починає з етюдів, які йдуть в «жвавому темпі», оскільки «їх важче складати і варіювати – раз обраний принцип швидко вичерпує найбільш досконалі з можливих комбінацій». Інші етюди, що йдуть у більш стриманих темпах, за словами К. Дебюссі, служать для пошуків нових звучань, як, наприклад, етюд «Для кварт».

Особливої уваги заслуговує процес роботи К. Дебюссі над пошуком найбільш точного принципу вибудовування циклу. Формування його структури визначалося рядом причин. «Як відомо, Дебюссі сумнівався, присвятити цикл Ф. Куперену або Ф. Шопену. Відповідно, опуси шикувалися композитором або за принципом контрасту (подібно Куперену), або за фактурним принципом (подібно Шопену). Крім того, у варіанті з присвятою Ф. Куперену, в цикл потрапляла інша версія етюдів «Для складних арпеджіо», по суті, інший етюд з тією ж назвою. У результаті етюди були об'єднані в два зошити і присвячені Ф. Шопену. Перший зошит побудований на основі принципу послідовного розвитку техніки піаніста відповідно до французької фортепіанної традиції. До другої увійшли більш барвисті етюди, що відточують техніку звучань, зокрема, сонорні ефекти («Для протиставлення звучностей»)» [15, 10].

В етюдах відзначаються також характерні для пізньої творчості К. Дебюссі риси впливу Е. Шабрие, І. Стравінського, а також неокласичні і необарочні тенденції, які виявляються вже в назвах етюдів. Таким чином, виявляється тенденція розуміння етюдів як інструктивного твору, присвяченого розробці певного виду техніки як елемента фортепіанної фактури. Подібно Шопену, дотримуючись класичної традиції, К. Дебюссі створює непрограмні етюди на різні види техніки. Проте, на відміну від етюдів Ф. Шопена, К. Дебюссі не витримує ні в одному етюді фактурної єдності.

Разом з тим ці твори не можна звести до інструктивних вправ. На думку С. В. Григоренко, «Дванадцять етюдів» для фортепіано К. Дебюссі – «вершина розвитку фортепіанного етюдів у Франції. Влучне порівняння цього циклу з «компендіумом піаністичних проблем ХХ століття» належить Отто Дері. Композитор підпорядковує віртуозні завдання художньому задуму та водночас наголошує на інструктивних напрямках у самих назвах етюдів. Новації Дебюссі стосуються, насамперед інтервально-акордових паралелізмів (широко представлених в «Терціях», «Квартях», «Секстах», «Прикрасах»), методів пальцевого піанізму в нетрадиційних ладових умовах (цілотнової фігурації) та ускладнено-рафінованої гармонічної мови». Відзначаючи водночас «вписаність» цих творів у «звуковий світ» початку ХХ ст., дослідник констатує наступне: «Етюди репрезентують пізній фортепіанний стиль К. Дебюссі, інспірований духом

соціальних зрушень, тяжінням до нової монументальності, та за характером образів значною мірою відрізняються від попередніх творів композитора, насамперед відсутністю лірики, гротескністю, а подекуди суворим поступом, в якому вчувається відгомін військових подій та особистісні авторські рефлексії на драматичні реалії. Прагнення ясності, врівноваженості, упорядкованості збільшило значення конструктивного начала...» [5, 12-13].

Висновки. Таким чином, етюдні опуси К. Сен-Санса, при наявності концертно-романтичної стилістики, одночасно, включають ознаки барокової музики, виявляючи тим самим неокласичні «схильності» композитора. Аналогічний підхід демонструють «12 етюдів» К. Дебюссі. Зовнішній конструктивний пласт, який виявляється в назвах творів цього циклу, доповнюється також алюзіями на стиліові традиції Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черні. В. І. Бордонюк в своєму дисертаційному дослідженні розглядає ці твори з позицій формування в них піанізму нового типу, протиставленого лістовській романтичній фортепіанно-оркестральній традиції. Сутність подібного піанізму автор визначає на рівні «нової клавірності, котра зобов'язана своїм походженням заповітам італійсько-французької клавесинності (неокласичний аспект піанізму К. Дебюссі)». Відзначаючи показовий для фортепіанного творчості К. Дебюссі процес зближення жанрів прелюдії і етюда, В. І. Бордонюк вбачає в цих типологіях показники «нової інструктивності» в розвиток ідеї «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха, який «тренував» не стільки руки та пальці (і це теж), скільки риторичність, здібність розуму і патріотичне почуття солідаризування з національною культурною традицією» [3, 11].

Література

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник в 3-х ч. / А. Д. Алексеев. – Ч. 1 и 2. – М.: Музыка, 1988. – 415 с.
2. Алексеев А. Д. Французская фортепианная музыка XIX – начала XX века / А. Д. Алексеев. – М.: Издательство академии наук СССР, 1961. – 220 с.
3. 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. – Одеса: Одеська державна музична академiя ім. А. В. Нежданової, 2008. – 17 с.
4. Генкін А. О. Оволодіння піаністичним професіоналізмом через формування технічної бездоганності. Методична спадщина К. Черні / А. О. Генкін // Вісник ХДАДМ: Музично-театральне мистецтво. – 2012. – № 9. – С. 137–140.
5. Григоренко С. В. Французький фортепіанний етюд: до історії становлення жанру / С. В. Григоренко // Наукові записки Тернопіль. нац. пед. ун-ту імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. – 2010. – № 1. – С. 7–13.
6. Кашкадамова Н. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя: підручник [підручник для студентів вищих музичних навчальних закладів] / Н. Кашкадамова. – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Корогодский З. Я. Этюд и школа / З. Я. Корогодский. – М.: «Советская Россия», 1975. – 112 с.
8. Кремлев Ю. А. Камилл Сен-Санс / Ю. А. Кремлев. – М.: Советский композитор, 1970. – 328 с.
9. Куликова Е. Е. Фортепианное упражнение как жанр и как метод технического развития пианиста : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Е. Е. Куликова. – СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 2011. – 23 с.
10. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. – М.: Советский композитор, 1985. – 159 с.
11. 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.
12. Носова И. П. Социокультурная детерминация эволюции малых музыкальных форм в художественной культуре Нового времени (на примере музыкального этюда) : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. культурологии : спец. 24.00.01 «Теория и история культуры» / И. П. Носова. – Кемерово: Кемеровский государственный университет культуры и искусств, 2009. – 20 с.
13. Овсянник Н. Ф. О студии «Беркана» / Н. Ф. Овсянник : [Электронный ресурс] – Режим доступа : www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana
14. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. – М.: Советская энциклопедия, 1982. – Т. 6: Хейнце – Ягушин. – Стлб. 581–582.
15. Портная И. В. Фортепианные этюды Клода Дебюсси в контексте развития жанра : автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / И. В. Портная. – СПб.: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, 2012. – 24 с.
16. Портная И. Некоторые аспекты исполнительского прочтения этюдов Дебюсси / И. Портная // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. Серия 18.41 – Музыка. Музыковедение. – 2010. – № 120. – С. 259–267.

17. 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.
18. Портная И. Этюды Дебюсси в контексте художественного метода композитора / И. Портная // Musicus. – 2008. – № 3. – С. 48-51.
19. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано : Автореф. дисс. на соискание ученой степени канд. искусствоведения : 17.00.02 «Музыкальное искусство» / Н. А. Терентьева. – Л.: Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, 1974. – 23 с.
20. Терентьева Н. А. Карл Черни и его этюды / Н. А. Терентьева. – СПб.: Композитор, 1999. – 68 с.

References

1. Alekseyev, A. D. (1988). The history of piano art. Moscow: Muzyka [in Russian].
2. Alekseyev, A. D. (1961). French piano music of XIX - early XX century. Moscow: Izdatel'stvo akademii nauk SSSR [in Russian].
3. Bordonyuk, V. I. (2008). The style of symbolism in the modification piano genres Prelude and Etude in XIX - early XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odeska derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
4. Genkin, A. (2012). Mastering Piano professionalism through the development of technical perfection. Methodical heritage Carl Czerny. Visnyk KHDADM: Muzychno-teatralne mystetstvo, 9, 137-140 [in Ukrainian].
5. Grigorenko, S. V. (2010). French piano etude: the history of the development of the genre. Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatyuka. Seriya: Mystetstvoznavstvo, 1, 7-13 [in Ukrainian].
6. Kashkadamova, N. (2006). The history of piano art of XIX century: a textbook. Ternopil: ASTON [in Ukrainian].
7. Korohodskyy, S. J. (1975). Etude and school. Moscow: «Sovetskaya Rossyya» [in Russian].
8. Kremlev, A. (1970). Camille Saint-Saens. Moscow: Sovetskyy kompozytor [in Russian].
9. Kulikova, E. E. (2011). Piano Exercises how genre as a method of technical development performer on the piano. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
10. Long, M. (1985). At the piano with Debussy. Moscow: Sovetskyy kompozytor [in Russian].
11. 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: Iskustvo. Iskustvovedeniye, 303, 45-48 [in Russian].
12. 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). Extended abstract of candidate's thesis. Kemerovo: Kemerovskiy gosudarstvennyy universitet kul'tury i iskustv [in Russian].
13. Ovsyannik, N. F. About "Berkana" studio. Retrieved from www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana [in Ukrainian].
14. Ovsyannikova, T. Yu. (1982). Etude. Muzykal'naya entsiklopediya, 6, 581-582 [in Russian].
15. Portnaya, I. V. (2012). Piano Etudes by Claude Debussy in the context of the development of the genre. Extended abstract of candidate's thesis. Sankt-Peterburg: Rossiyskiy gosudarstvennyy pedagogicheskiy universitet im. A. I. Gertsena [in Russian].
16. Portnaya, I. V. (2010). Some aspects of performing reading Etudes Debussy. Izvestiya Rossiyskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A. I. Gertsena. Seriya 18.41 – Muzyka. Muzykovedeniye, 120, 259-267 [in Russian].
17. Portnaya, I. V. (2012). Study of the phenomenon of art. Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskkiye i yuridicheskkiye nauki, kulturologiya i iskustvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki, 1 (15), 157-159 [in Russian].
18. Portnaya, I. V. (2008). Debussy Etudes in the context of the composer's artistic method. Musicus, 3, 48-51 [in Russian].
19. Terentyeva, N. A. (1974). Foreign instructive etudes and exercises the first half of the XIX century for piano. Extended abstract of candidate's thesis. Leningrad.: Leningradskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova [in Russian].
20. Terentyeva, N. A. (1999). Carl Czerny and his etudes. Sankt-Peterburg: Kompozitor [in Russian].