

верхнього голосу. За допомогою поліфонічних прийомів композитор намагається виявити чисто скрипкові, гомофонні за своїм фактурним забарвленням засоби виразності. І досягає в своїх пошуках вагомих результатів, адже фактура сольного інструмента, якої вимагає поліфонічна музика, охоплює весь виразовий діапазон – це взаємодія регістрів, використання фігуративних гармонічних і мелодичних малюнків, зіставлення і поєднання різновидів фактури і, врешті, внутрішня диференціація самої мелодичної лінії на інтонаційно-тематичні елементи.

В епоху А.Кореллі fuga досягла високо рівня, плавності, особливо в клавірних фугах Алессандро Скарлатті. А.Кореллі, наприклад, у Allegro сонати N 6 створює фугу, яка бездоганна у всіх елементах. У фугато, а пізніше у фузі, відчутно, наскільки високі вимоги ставить композитор перед скрипалем-солістом.

Наше дослідження інструментальної спадщини А. Кореллі засвідчує, що, сконцентрувавши свою творчість на трьох інструментальних жанрах, він збагатив кожен з них. Композитор вивів на високий рівень мистецтво скрипкової гри, модернізувавши техніку пальцевого руху, подвійних нот, кантিলени, штрихову техніку (деташе, легато, мартле). Унікальний внесок А. Кореллі зробив у розвиток сольної скрипкової гри, вдосконаливши, кристалізувавши і художньо оформивши жанр старовинної сонати, яка в його творчості стала передвісником соло-сонати для скрипки.

ЛІТЕРАТУРА

1. Гинзбург Л., Григорьев В. История скрипичного искусства /Л.Гинзбург, В.Григорьев – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
2. Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджелло Корелли. 1653-1953 /К.Кузнецов, И.Ямпольский. – М.: Госмузиз, 1953. – 69 с.
3. Музыкальная энциклопедия /Глав. ред. Ю.В.Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – Т. 5. – С. 193-199.
4. Стеценко В. Арканджелло Кореллі – основоположник італійської скрипкової школи /В.Стеценко. – Українське музикознавство (науково-методичний міжвідомчий щорічник). – Київ: Музична Україна, 1975. – Т. 10. – С. 166-179.
5. Петраш А. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты /А.Петраш. Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1975. – Вып. 14. – С. 177-202.
6. Попова Т. Музыкальные жанры и формы /Т.Попова. – М.-Л., 1951. – 299 с.
7. Попова Т. Соната /Т.Попова. – М.: Сов. композитор, 1962. – 95 с.
8. Швейцер А. Иоанн-Себастьян Бах /А.Швейцер. – М.: Музыка, 1964. – 724 с.

УДК 78.25

С.В. ГРИГОРЕНКО

ФРАНЦУЗЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ ЕТЮД: ДО ІСТОРІЇ СТАНОВЛЕННЯ ЖАНРУ

У статті розглянуто еволюцію жанру етюду у французькій фортепіанній традиції від складової фортепіанних шкіл, методів, навчальних посібників як дидактично-технічної п'єси-вправи, поява якої була зумовлена технічним вдосконаленням інструмента і потребами розвитку методичної бази, до самодостатнього віртуозно-концертного жанру, інспірованого запитами епохи віртуозів-концертантів.

Ключові слова: фортепіанна педагогіка, інструктивно-дидактична література, технічні труднощі, художні завдання.

С.В. ГРИГОРЕНКО

ФРАНЦУЗСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ ЭТЮД: К ИСТОРИИ СТАНОВЛЕНИЯ ЖАНРА

В статье рассмотрена эволюция жанра этюда во французской фортепианной традиции от составляющей фортепианных школ, методов, руководств в качестве служебной дидактическо-

технической пьесы-упражнения, появление которой было обусловлено техническим усовершенствованием инструмента и потребностями развития методической базы, до самостоятельного виртуозно-концертного жанра, инициированного запросами эпохи виртуозов-концертантов.

Ключевые слова: фортепианная педагогика, инструктивно-дидактическая литература, технические трудности, художественные задания.

S.V. GRIGORENKO

FRENCH PIANO ETUDE: A HISTORY OF THE GENRE

The study deals with the evolution of the genre of piano etudes in the French tradition of the piano part of schools, methods, guidelines as proprietary didactic and technical-play exercises, whose appearance was due to technical improvements of tools and development needs of the methodological framework to a self-sustaining virtuoso concert genre, a query-era virtuoso performer.

Key words: piano pedagogy, instructional-didactic literature, technical difficulties, artistic tasks.

Жанр етюду є важливою складовою дидактичної літератури, що з розвитком фортепіанного репертуару переросла в автономний різновид віртуозного концертного твору. Винятковим у його розвитку є значення напрацювань композиторів Франції. Передумовою появи жанру фортепіанного етюду у Франції стало стрімке поширення інструмента з новим молоточковим механізмом та широкою гамою технічних та виразових можливостей. Фортепіано з'явилося у Парижі в першій половині XVIII століття, однак порівняно з іншими країнами Західної Європи розвиток французького піанізму носив затяжний характер. У той час, коли в Лондоні та Відні йшов до завершення процес зміщення попереднього фаворита – клавесина, у Франції в силу особливостей національного стилю та смаків публіки залишалися стійкими традиції пластичного та живописного клавесинного мистецтва¹.

Мета статті – виявити особливості еволюційного процесу жанру фортепіанного етюду в доробку композиторів Франції, їх жанрові різновиди, специфіку співвідношення технічних і художніх завдань, стильові ознаки та зумовлені ними особливості засобів виразовості з точки зору індивідуального авторського стилю.

Питання формування технічно-інструктивної фортепіанної літератури у Франції знайшли висвітлення у численних працях з історії зарубіжної музики (Т.Ліванової, Г.Фермана, Г.Філенка [9], О.Дері [10]), фортепіанного мистецтва (А.Алексєєва [1-3], М.Друскіна [4], М.Зінгера [5], М.Копчевського [7], Н.Кашкадамової [6], М.Корихалова, Н.Ломоносової, Г.Фергюсона, Л.Гаккеля), виконавської інтерпретації (методичний посібник З.Казімової, інтерв'ю С.Ріхтера, спогади М.Лонг, коментарі до подвійного CD-диску К.Цатуряна «Два століття фортепіанного етюду. Антологія», дисертаційне дослідження О.Жукової та ін.). Однак місце у виконавському репертуарі, значимість, роль, жанрова модель та еволюція етюду у них не виокремлювалися у єдину проблему, що й є завданнями цієї статті.

Друга половина XVIII століття у музичній культурі Франції минає під знаком змагання клавесина та фортепіано. Таке своєрідне суперництво інструментів знайшло відображення в творчості Жана Луї Адана та ін. Інструменти віденської та англійської механіки конкурували

¹ Розвиток клавесинного мистецтва у Франції, значною мірою зумовлений особливостями придворного побуту, відобразив особливості галантного стилю, або рококо, а відтак – естетичні уподобання світських кіл: прагнення до зовнішньої відточеності, відшліфованості деталей, граційності та ефектності, особливої пікантності, рафінованості та кокетства. У XVII столітті Жак Шанбон'єр (Chambonnières) та його учень Луї Куперен (перший з відомої музичної династії Couperin) започаткували школу клавесиністів і створили перші неповторні мініатюри із яскравими національними ознаками – галантністю, вишуканою орнаментикою та мелізматикою, програмною зображальністю та прикладним характером. Найвпливовіші представники школи клавесиністів – Ф.Куперен, Ж. Ф. Рамо, Л. Данекен, Ф. Дандріє.

протягом XVIII століття як кращі у світі. Французьке ж фортепіанне виробництво активізується лиш наприкінці століття. «Французькі майстри, серед яких були геніальні конструктори Себастиєн Ерар та Жан Анрі Папе, зробили низку дуже важливих винаходів, які дозволили їхнім фірмам, як і іншим французьким фабрикам К. Плеєля та А. Герца, здобути у першій половині XIX століття перевагу на європейському ринку» [5, с. 21].

Жанр етюду взяв на себе місію формування технічної основи нового інструмента, демонструючи найрізноманітніші способи практичного оволодіння фортепіано. Факт появи значної кількості посібників, енциклопедій та шкіл гри на фортепіано засвідчив потребу у великій кількості інструктивної літератури для інструмента, що утверджував себе як «одна з найважливіших опор культурного розвитку», претендував на «центральне місце у музичному житті Європи» [5, с. 7].

Етюди та вправи, покладені в основу системи розвитку піаністичної техніки, сформували фундамент класичної фортепіанної педагогіки, що поширилась з 80-х років XVIII століття. Активізація приватного викладання музики, діяльності музичних товариств привела у 1795 році до появи найдавнішого спеціалізованого державного осередку музичної освіти професійного типу у Європі – Паризької консерваторії. Діяльність професорів та викладачів цього закладу червоною ниткою вписана в історію французького фортепіанного мистецтва.

Фортепіанна педагогіка значною мірою запозичила методи навчання від майстрів періоду розквіту клавесинізму. Найзначніші праці в галузі клавесинної педагогіки «Мистецтво гри на клавесині» Ф. Куперена (1716) та «Метод пальцевої механіки» Ж. Ф. Рамо (1724), де систематизовані провідні виконавські принципи французьких клавесиністів, поклали початок появі численної кількості методик гри на фортепіано. Естетичним підґрунтям метод та трактатів виступала теорія афектів філософів-раціоналістів на чолі з Р.Декартом, що висвітлила зв'язок емоційного світу людини з мистецькими явищами. Першорядні завдання посібників стосувались технічно-виконавських проблем, розвитку пальцевої техніки та подолання віртуозних труднощів, а допоміжним матеріалом слугували спеціальні вправи: у Ф.Куперена – мелізми та різноманітні пасажі, у Ж.Ф.Рамо – перші п'ятипальцеві вправи.

Перехідним етапом стала поява посібників, призначених рівночасно для клавесину та фортепіано, зокрема «Курс навчання на клавесині та піанофорте» Л. Ф. Депрео, виданий в Парижі у 80-ті роки XVIII століття. З кінця століття з'являються методичні праці, присвячені спеціально фортепіано (Н.-Ж.Гюльмандель (1751-1823) «Керівництво для гри на фортепіано»), ознаменували етап «повної диференціації серед інструментів клавішно-струнної групи» [1, с. 10]. Однак методика викладання фортепіанної техніки тривалий час залишалась суперечливою – надмірне захоплення віртуозністю, гіпертрофія технічної роботи стояли на заваді художній виразності, формуванню необхідних слухових уявлень, мода на тренувальні апарати викликала затискання руки, ізолюваність пальцевої техніки стояла на заваді цілісного використання піаністичного апарата.

На початку XIX століття фортепіано набуває надзвичайної популярності, перетворюється на модний інструмент, а Париж – на місто, в якому перетинаються фундаментальні шляхи європейського фортепіанного мистецтва. Численні афіші майорять сузір'ями імен виконавців-віртуозів, в газетних статтях піаністів розміщують в одному ряду із фінансистами, іменуючи як перших, так і других королями епохи [4, с. 30]. У Парижі стрімко популяризуються артистичні салони – осередки культивування високого мистецтва. Надмірне захоплення технічною стороною фортепіанного виконавства у першій половині XIX століття вилилось у численні спроби створення так званих механічних апаратів для розвитку техніки: хіропласт Ж.-Б. Лож'є (1818), «рукостав» (guide-mains) Ф. Калькбренера (1830), дактіліон А. Герца (1835), хірогімнаст К. Мартена (1840) та найрізноманітніших моделей фортепіано¹.

¹ Експериментували із інструментом фабрики К. Плеєля, Буаселло, Фрейденталера, Розеллена. Число подібних підприємств до середини століття сягнуло 197. Лише на паризькій фабриці А. Папе у 1844 році виготовляли до 23 моделей фортепіано: «з хвостом», «фортепіано-столики», «фортепіано-консоли» тощо.

Інтенсивний розвиток піанізму, неухильне підвищення вимог до виконавства інспірував появу етюдів, покликаних удосконалити технічні якості піаніста. Париж швидко перетворився на центр віртуозного мистецтва.

Перші французькі фортепіанні етюди носили суто інструктивний характер, техніка тлумачилась як гімнастична вправність пальців, відокремлена від будь-яких музично-художніх завдань. Маленькі етюди та вправи склали основний практичний матеріал методичних праць визнаного патріарха французької піаністичної школи, професора Паризької консерваторії **Жана Луї Адана** (*Jean Louis Adam*, 1758-1848). Його капітальна методична праця «*Méthode de piano á l'usage des classes du Conservatoire*», видана у 1805 році, підсумувала та узагальнила кращі досягнення епохи, інтегрувала дві лінії розвитку клавірного мистецтва, що беруть початок від Ф. Куперена та Ф. Е. Баха. Луї Адан був засновником французької віртуозної школи, найвидатнішими її представниками були виконавці Франції німецького походження Ф. Калькбреннер та А. Герц.

Фрідріх Калькбреннер (*Friedrich Wilhelm Kalkbrenner*, 1784-1849) у «Методі для навчання на фортепіано за допомогою рукоставу» (1830) застерігає від надмірного захоплення молоді модними віртуозними п'єсами та серед рекомендованої репертуарної послідовності зазначає етюди як початкову стадію на шляху до майстерності: 1) метода та підготовчі етюди; 2) етюди Крамера, Клементі, Калькбреннера, Мошелеса, Бертіні, Алоїза Шмідта, Кеслера, Шопена, після чого вже слідує 3) п'єси Клементі, Крамера, Дусіка; 4) твори Гуммеля, Мошелеса, Фільда, Адана, Черні, Піксіса, Бертіні, Вебера, Герца, Тальберга, Делера, «Двадцять п'ять етюдів для вдосконалення» Калькбреннера та етюди Ліста 5) фуги Й.-С.Баха, Генделя, твори Ф.Е.Баха, І.Альбрехтсбергера, і врешті-решт 6) твори Бетховена. В «Методі» Ф.Калькбреннера знайшли відображення принципи механічного вправлення, прагнення до штучної ізоляції пальців. Однак праця містить багато цінних думок, зокрема опис виразових можливостей педалей.

«Тридцять каприсів чи етюдних п'єс» оп. 2 (1810-1812) талановитого композитора **П'єра Франсуа Боелі** (*Alexandre Pierre François Boëly*, 1785-1858) вважались кращими взірцями педагогічної літератури аж до появи у 1818 році «*Gradus ad Parnassum*» М. Клементі.

Інструктивні взірці жанру писав **Анрі (Генріх) Герц** (*Henri Herz*, 1803-1888) «Етюди для розвитку бігкості», «Консерваторські етюди», «Щоденні вправи, або 18 спеціальних етюдів». Високу оцінку їм дав Р. Шуман, рекомендуючи піаністам для вдосконалення техніки.

П'єр Жозеф Гійом Ціммерман (*Pierre Joseph Guillaume Zimmermann*, 1785-1853) систематизував методу фортепіано з основами композиції у тричастинній «Енциклопедії піаніста-композитора» («*Encyclopédie du pianiste-compositeur*», 1840). Перу композитора належать Двадцять чотири етюди, оп. 21 – широкоузагальнюючий інструктивний опус, де поряд з аплікатурними та пасажними завданнями поставлені проблеми розвитку почуття стилю, фразування, кантিলени.

«П'ятдесят характерних і прогресивних етюдів оп. 37» **Антуана-Анрі Лемуана** (*Henry Lemoine*, 1786-1854) принесли автору славу на ниві фортепіанної педагогіки й досі з успіхом використовуються в дитячій педагогічній практиці. Саме А.-А.Лемуан вперше у Франції використав метод колективного навчання, застосував ритмічні та артикуляційні примітки в тексті та підготовчі вправи для розучування, створив цілу низку методичних посібників («Елементарний метод», «Записник піаніста» тощо).

Анрі Бертіні (*Henri Bertini*, 1798-1876) належать 20 зошитів етюдів та інших інструктивних п'єс (прелюдів, екзерсисів, каприсів), що починають видаватись з 1832 року. Найбільшу популярність отримали його «Характерні етюди» («*Etudes caractéristiques*») «Мелодія», «Молитва», «Тірольєна», «Драматичний марш», «Пастуші мрії», «Серенада», «Відлюдник», «Скромниця», «Балада», «Жебрачка», а також «Артистичні етюди» («*Etudes artistiques*»), «етюди в чотири руки» та популярні донині Етюди оп. 29 та оп. 32.

Концертні етюди набули особливого поширення у 30-40 роки XIX століття – час надзвичайного захоплення мистецтвом віртуозів. «На відміну від інструктивних етюдів їх називали «характерними», «романтичними», «мелодичними» [2, с. 92]. Зокрема, «мелодичні»

етюди сприяли засвоєнню розмаїтих фактурних типів викладу. Серед французьких композиторів цього періоду найпопулярнішими були Ш. Алькан, Е.Прюдан та А.Ш.Літольф та ін.

Етюди **Шарля Валентина Алькана** (*Alkan Charles-Valentine*, 1813-1888) відзначаються неабияким колоритом та характерними назвами: «Дружба», «Вітер», «Залізниця», «Диявольське скерцо», «Смерть», «Езопова учта» тощо. Цікаві експерименти композитор проводить у циклах з 12 етюдів в усіх мажорних та 12 етюдів в мінорних тональностях ор. 35 та ор. 39. Етюди ор. 39 групуються між собою у своєрідні мікроцикли, наприклад: № 4, 5, 6, 7 творять своєрідний симфонічний цикл, отримавши назви «Перша частина симфонії», «Похоронний марш», «Менует», «Фінал»; 8, 9, 10 – імітують концертний цикл – «Перша частина концерту», «Adagio», «Allegretto alla barbaresca». Орієнтиром для автора міг слугувати «Gradus ad Parnassum» М. Клементі, що також містить серії етюдів у вигляді сонатного циклу.

До написання фортепіанних етюдів звертався відомий французький нотний видавець **Анрі Шарль Літольф** (*Henry Charles Litoff*, 1818-1891). В середині XIX століття популярним став тип етюд, представлений творами відданого послідовника Тальберга – **Еміля Прюдана** (*Emile Prudent*, 1817-1863): виклад теми, нова тема в іншій тональності та реприза, в якій тема «в манері Тальберга» поміщається в середину фактури та огортається пасажами. Орнаментальні етюди Е.Прюдана, сповнені грації та музичного смаку, знаменували суттєвий поступ в бік колористики та зображальності. Особливою популярністю користувались етюди: «Hirondelle», «Souvenir de Beethoven», «Souvenir de Schubert», «Ronde de nuit». Е. Прюдан культивує програмні етюди – призначені не стільки для розвитку моторики, як для оволодіння правильним фразуванням, педалізацією, вмінням поєднувати мелодію з орнаментикою. Особливу сторінку творчого доробку композитора становлять «Етюди-пісні»: «Щаслива юність», «Нижний смуток», «Втеча», «Поєдинок», «Мрія», «Марш підмайстрів» та ін., а також цикл «Жанрових етюдів» ор.16 («Балада»). Етюди зображальні та характерні, поєднують віртуозний блиск та типове для оперних фантазій імпульсне завершення, що за увагою Е. Зінгера подекуди приводить до «...невідповідності характеру музики назві етюд – так трапилось, зокрема, в досить популярною свого часу «Ластівкою», що перетворюється до кінця на справжнього хижака» [4, с. 70-71].

Фортепіанні етюди переважають в творчому доробку **Антуана Франсуа Мармонтеля** (*Jean Francois Marmontel*, 1816-1898) – провідного фортепіанного педагога Паризької консерваторії протягом 1848-1887 рр., в якого навчалися Ж. Бізе, К. Дебюссі, М. Лонг. Донині не втратили значення його музикознавчі праці «Знамениті піаністи» (1878), «Історія фортепіано» (1885), в яких автор яскраво змальовує реалії музичного мистецтва своєї доби.

У другій половині XIX століття французька фортепіанна музика значною мірою ще знаходилась під впливом традицій академізму та салонно-віртуозного виконавства. Саме в такому світлі постає фортепіанний доробок **Бенджамена Годара** (*Benjamin Godard*, 1849-1895). Чи не найбільшою популярністю серед творчого спадку композитора користувався жанр етюд, зокрема етюди ор. 149 у чотирьох зошитах.

Як серед інструктивних, так і серед концертно-віртуозних етюдів побутував значний масив низькопробних взірців жанру, зміст яких залишався поверхневим та позбавленим самотньою художньою силою. Надмірна увага до технічних завдань, пальцевої техніки, механістичність продемонстрували односторонність, навіть примітивізм методики. «Розвиток техніки в ступені надзвичайному... розвиває в артисті надмірне самолюбство... Відтак, прощайте, серйозні наміри і завдання! – писав у статті «Велике слово великого художника» А. Серов. - Без свідомого розвитку техніки неможливе якісне виконання... Але техніка – засіб; коли вона перетворюється на мету, то перетворюється у досить низький щабель філярства, блазнювання ... доказ спритності, вправності більш чи менш ризикованої, покликаної дивувати натовп. З мистецтвом істинним тут вже немає нічого спільного» [6, с. 499-500].

До середини XIX століття французьке фортепіанне виконавство заповонила стереотипна та легковажна салонно-віртуозна псевдомистецька продукція. Розпачем сповнені звернення передових музикантів того часу. Г.Берліоз писав: «Фортепіано! – Лише при згадці про цей жахливий інструмент я відчуваю тремтіння у своїй шевелюрі; ноги мої палають, а коли пишу цю назву – немов ступаю на вулканічний ґрунт» [7, с. 10].

Отже, жанр фортепіанного етюд на початку XIX століття зіткнувся з проблемою вибору між істинною віртуозністю (від. лат. «virtus» – мужність, звитяга) та віртуозністю-самоціллю, іншими словами – між змістовністю мистецтва та пристосуванням до смаків публіки. Відтоді на різних етапах жанрової еволюції це питання залишалось і дотепер залишається актуальним.

Жанрово-програмний етюд зійшов на концертну естраду як невелика зображальна віртуозна п'єса з характерною назвою. Продовжував функціонувати інструктивний етюд як обов'язковий атрибут педагогічного репертуару початківців: етюди-вправи виступали неодмінними складовими методичних посібників на кшталт «Школи механізму» *Альфонса Дювернуа* (*Victor Alphonse Duvernoy, 1842-1907*). Програмні етюди, окрім жанровості, на шляху художнього становлення створювали особливий емоційний стан, перетворюючи етюд на п'єсу-настрій, відкриваючи шлях до унікальних етюдів-картин С. Рахманінова. Поряд з розширенням технічних можливостей інструмента етюди збільшили свої позиції щодо виразності, на них можна було навчатись не лише досконалості мануальної техніки, але й фразування, гнучкості, наспівності та барвистості звукових пластів. Саме «увага до виразно «промовленої» мелодії, звукового колориту і точної пальцевої гри» [5, с. 52] становить характерну особливість паризької фортепіанної школи.

В останній третині XIX століття на теренах французького мистецтва відчувається помітне пожвавлення, що приводить до консолідації сил в Національне товариство музики (1871), а на межі XIX–XX століть в фортепіанній музиці відбуваються важливі стилеві зміни: романтичні риси поступаються місцем імпресіоністичним, водночас формуються неокласичні тенденції. Музичний естетизм як одна з важливих національних ознак знайшов відображення у своєрідній виразності, вишуканому звукописі, граційності та особливій витонченості французького фортепіанного етюд.

Аполонічний культ краси у творчості *Каміла Сен-Санса* (1835-1921) виявляє себе у безпомилковому відчутті форми, гармонії, досконалої архітектоніки та апелює до нормативності французького класицизму. Звертаючись до жанру фортепіанного етюд, композитор прагнув реалізувати власні віртуозно-артистичні можливості. Два зошити по шість етюдів оп. 52 (1877) та оп. 111 (1899) створено в концертно-романтичній манері, водночас вони містять ознаки старокласичного мистецтва та поліфонічні барокові форми – прелюдію та фугу. К. Сен-Санс акцентує імпровізаційність прелюдії та моторику фуги як споріднені із жанром етюд риси, а відтак тлумачить прелюдію та фугу як передвісники жанру етюд. Пізній цикл з шести етюдів для лівої руки оп. 135 (1912) сформований на кшталт старовинної сюїти: Прелюдія, Alla fuga, Moto perpetuo, Бурра, Елегія та Жига. Композитор відкриває нову сторінку в історії фортепіанного етюд, ставить перед жанром серйозні художні завдання сміливого діалогу барокових, класичних, новоромантичних традицій із прогресивними тенденціями сучасності, створює сприятливий ґрунт для появи наступного шедевра фортепіанного мистецтва Франції – етюдів К. Дебюссі.

Концертно-віртуозні етюди *Жана Жюля Роже-Дюкасса* (*Jea Jules Amable Roger-Ducasse, 1873-1954*) об'єднали традиції Шопена-Ліста з цілою низкою стилевих рис вчителя композитора – Г. Форте, класицистську врівноваженість з рафінованістю та гармонічною загостреністю. Захоплення Роже-Дюкасса технічно-віртуозними перспективами фортепіанного виконавства втілилось у двох збірниках вправ, сформованих з пасажів творів К. Черні, Ф. Ліста, Ф. Шопена, Р. Шумана, М. Балакірева, П. Чайковського, А. Рубінштейна, а також Г. Форте. Своєю віртуозною майстерністю та цікаві технічні знахідки композитор втілює у надзвичайно ускладненому етюді *As-dur* (1916), в якому акумульовано типові риси імпресіоністичного фортепіанного письма. Цей етюд може бути поставлений в один ряд із пізніми етюдми К. Дебюссі.

«Дванадцять етюдів» для фортепіано у двох зошитах *Клода Дебюссі* (1862-1918) – вершина розвитку фортепіанного етюд у Франції. Влучне порівняння цього циклу з «компендіумом піаністичних проблем XX століття» належить Отто Дері [8, с. 162]. 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», «Квартах», «Секстах», «Прикрасах»), прийомів пальцевого піанізму в нетрадиційних ладових умовах (цілотнові фігурації) та ускладнено-рафінованої гармонічної мови. 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 в циклі, однак подекуди стійкість фактурної формули та фігураційного руху поступається місцем калейдоскопічності звукових послідовностей, химерних метро-ритмічних сполучень або різких змін темпу, являючи перед слухачем яскраві риси імпресіоністичного мислення автора.

Фортепіанному мистецтву Франції, поза сумнівом, належить одне з ключових місць у створенні концертної етюдної літератури. Париж – видатний центр піаністичної культури – акумулював найкращі європейські ресурси композиторів, виконавців та педагогів, зокрема саме з цим містом пов'язана діяльність неперевершених новаторів етюдного жанру – Ф.Шопена і Ф.Ліста. Французький фортепіанний етюд подолав шлях від звичайної технічної вправи до програмної п'єси та в період поширення моди на виконання піаністів-віртуозів перетворився на лаконічну замальовку, характерну сценку чи пейзаж. Французькі композитори та піаністи створили чималу етюдну літературу. Для неї притаманна особлива живописність, фактурна розмаїтість та безумовний зв'язок з мистецтвом клавесиністів. У складних жанрово-стильових перипетіях ХХ–ХХІ століть, в неозорому музично-експериментальному просторі сучасності французький фортепіанний етюд зберігає «пам'ять» про свою генезу, спадкове методичне підґрунтя клавесиністів, завдячує знахідкам А.Герца, А.Лемуана, А.Бертіні, Ш.Алькана, Е.Прюдана та безнастанно живиться невичерпними плодами генія К.Сен-Санса та К.Дебюссі.

ЛІТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики. Руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.): хрестоматия /А.Д.Алексеев. – Киев: Муз. Україна, 1974. – 163 с.
2. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: учебник для очных, заочн. и вечерних отд-ний высш. муз. учеб. заведений. В 3-х ч. /А.Д.Алексеев. – М.: Музыка, 1967. – Ч. 2. – 301 с.
3. Алексеев А. Д. Французская фортепьянная музыка конца XIX – начала XX века. Камиль Сен-Санс, Сезар Франк, Клод Дебюсси, Морис Равель. /А.Д.Алексеев. – М.: Изд-во Акад. Наук СССР, 1961. – 220 с.
4. Друскин, М.С. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI–XVIII веков /М.С.Друскин. – Л.: Музгиз, 1960. – 282 с.
5. Зингер Е.М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века /Е.М.Зингер. – М.: Музыка, 1976. – 112 с.
6. Кашкадамова Н. Історія фортеп'янного мистецтва XIX сторіччя: підруч. [для студ. вищ. муз. навч. закл.] /Н.Кашкадамова – Тернопіль: АСТОН, 2006. – 608 с.
7. Копчевский Н. Клавирная музыка: Вопросы исполнения /Н.Копчевский. – М.: Музыка, 1986. – 96 с.
8. Серов А. Н. Великое слово великого художника /А.Н.Серов. // Серов А.Н. Избранные статьи. М.-Л.: Музгиз, 1950. – Т.1. – 628 с.
9. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века: Очерки /Г.Филенко. – Л.: Композитор, 1983. – 231 с.
10. Deri O. Exploring twentieth century music. Exploring Twentieth-Century /Otto Deri. – New York : Holt, Rinehart and Winston, Inc., 1968. – 546 p.