

УДК 78.03

*Д. Гульцова***ПОЭТИКА ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА ВО ФРАНЦУЗСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ XIX — НАЧАЛА XX ВЕКА**

*Статья посвящена анализу жанрово-стилевой специфики французского фортепианного этюда XIX — начала XX века, рассматриваемого не только в русле общей эволюции его типологии, но и жанрово-стилевых исканий музыкальной культуры Франции указанного периода.*

**Ключевые слова:** *этюд, этимология слова «этюд», этюд инструкторный, этюд концертный, французский романтизм.*

Известный российский театральный режиссер З. Я. Корогодский в своей книге «Этюд и школа» отмечал следующее: «Овладеть азбукой профессии возможно только через упражнения и основное из них — этюд. Художник, когда он накладывает мазки на полотно, когда пробует передать светотень, познает внутренние законы профессии. Для художников — это неоспоримая истина. ... Артист так же через этюд практически осознает основы сценического искусства. ... Этюды художнику помогают изучать жизнь, увидеть самую натуру. В профессии артиста этюд — это также «средство вспомнить жизнь» (К. С. Станиславский)» [7, с. 3]. Цитированный автор в своем высказывании фиксирует лишь две ипостаси феномена этюда — театрально-сценическую и художественно-живописную, в которых он занимает весьма существенное место. Между тем жанр этюда достаточно широко представлен и в иных видах художественной и интеллектуальной деятельности, в том числе и музыкальной. История этюда во всем разнообразии его проявлений, в частности, французского фортепианного, востребованного в современной исполнительской практике, не стала предметом всестороннего музыковедческого анализа, что и обуславливает актуальность темы представленной статьи. Ее цель ориентирована на выявление поэтико-интонационной и жанрово-стилевой специфики французского фортепианного этюда XIX — начала XX ст.

Обозначенная востребованность данного жанра в художественной (театр, живопись, литература, музыка) и интеллектуальной (социология, шахматы) традиции соответственно поднимает вопрос о его типологии, генезис которой, на наш взгляд, кроется, прежде всего, в этимологии самого слова «этюд» и его функционировании в культурно-исторической практике.

В большинстве энциклопедических изданий указывается, что этимологические и смысловые параметры слова «этюд» восходят к французскому «etude» — «учение», а также к его старофранцузскому аналогу «estudie». Одновременно 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 (см. более подробно об этом: [12]). Глубинный же лингвистический анализ этимологии слова «этюд» дает возможность обнаружить его генезис и в праиндоевропейском «steu», буквально обозначающем «толкать, бить» [15].

Любопытные обобщения по поводу корневой и смысловой связи приведенных слов и их значений находим в размышлениях Н. Ф. Овсянник. К данному комплексу исследователь также присовокупляет и 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, цитированный автор 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. Ф. Овсянник, — мы смело можем расшифровать слово «сту-дия» как некий «толчок-дія», «толчок-действие» [10].

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» [15]. В разнообразных сферах творческой деятельности этюд чаще всего выполняет роль некоего «толчка-действия» в осмыслении природы, темы, жанра, театральной роли, произведения, стиля и ассоциируется не только с «вхождением»-освоением определенных типологических моделей и художественных принципов их функционирования, но и со способами их «технической интерпретации». Подобного рода обобщение

сущности этюда находим в «Толковом словаре живого великорусского языка» В. И. Даля, для которого этюд в художественной сфере представляет собой «опыты, попытки, образчики для научения, для наторенья» [14, с. 1542]. Обозначенные качества этюда более всего проявляются в сферах изобразительного искусства и театра, музыки, в рамках которых данное понятие функционирует и как техническое упражнение, и как дефиниция подготовительной работы, и как самостоятельное художественное произведение.

Для этюда в музыкальном творчестве и исполнительстве также весьма показательны вышеизложенные грани и смыслы. 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» [11, стлб. 581]. Т. Ю. 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 известно, восходит к широко понимаемому древнегреческому аналогу («искусство», «мастерство»), а также к праиндоевропейскому «tek's» — «тесать, отделявать» [13].

Генезис музыкального этюда прослеживается также, по мнению авторов словаря Гроува, и в произведениях, именуемых как *exercises*, *caprices*, *lessons* и др. [16, с. 1060]. Исследователь И. Носова соотносит этюд со многими инструментальными шедеврами XVIII в. — с 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 (инструктивный, «характеристический», «концертно-художественный») фактически демонстрировал способность «вхождения» и «освоения» различных жанровых моделей

и сопутствующих им музыкально-выразительных типологических качеств. Характерен в этом плане вывод В. Бордоноука, акцентирующего в своей диссертации идею о высоком смысле «...музичної символіки інструктивних етюдів, співвіднесеність з якими зберіг і художньо-самостійний етюд (Шопен, Скрябін, Дебюссі), ідея якого полягала в презентації цілого Майстерності за допомогою диференційованого показу окремих прийомів і способів. Інструктивний етюд, — как указывает далее автор, — зберігав іманентно-музичні смисли 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») [2, с. 12].

Решающую роль в формировании этюда как жанра сыграла эпоха романтизма, эстетические идеалы которой порождали новые выразительные приемы, свойственные всем многообразным ответвлениям данного стиля. Среди них — повышенная эмоциональная выразительность, сказочно-фантастический элемент, образная конкретика-детализация и др. Все это предполагало значительные трансформации уже известных жанров, а также становление новых, предвосхитивших появление романтического этюда как целостного, самобытного, полноценного художественного произведения.

Стремительное развитие этюда в рамках романтической музыкально-исполнительской традиции, а также последующих эпох породило целый ряд его жанровых модификаций. Рассматривая этюд в контексте социокультурной детерминации художественного творчества Нового времени, И. Носова выделяет «инструктивную», «концертную» и «художественную» ипостаси данного жанра, закономерно связывая их с возросшими потребностями музыкально-исполнительской практики эпохи. Вместе с тем, на наш взгляд, из поля зрения данного автора, исследующего типологию этого жанра, выпадает существенное качество, объединяющее все вышеназванные его разновидности и одновременно символизирующее его взаимосвязь с этюдом в иных видах творческой деятельности, упоминавшихся выше. Речь идет о способности вхождения и воспроизведения в рамках музыкального этюда (в реальных масштабах или в миниатюре) 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 ав-

торов. Обозначенные качества этюда А. Генкин обобщает и на уровне представления о нем 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 открытом любому типу содержания» [4, с. 137].

Подтверждением сказанного может служить творчество французских презентантов этого жанра в XIX — начале XX ст. Интересным представляется «бытие» жанра этюда в творчестве Ш. В. Алькана. Он считается одним из наиболее странных и загадочных музыкантов своей эпохи. «Современник Шопена и Листа, он стоит несколько особняком от магистральных направлений романтизма, хотя многое в его личности и творчестве носит романтический характер. Затворник, пренебрегающий внешним успехом, пианист, обладающий огромным техническим потенциалом, неуемной творческой фантазией и, тем не менее, редко появляющийся на публике, переводчик Библии (с древнееврейского на французский), автор многих произведений, которые одновременно служили предметом восхищения и жесткой критики, но никого не оставляли равнодушными, — уже при жизни почти забытый, но вдруг вновь привлечший внимание виртуозов второй половины XX века, он, наконец, начинает обретать свое место в истории музыки», — писал Б. Бородин [3, с. 120].

Его небогатая внешними событиями жизнь (1813–1888) прошла в Париже. Алькан учился в Парижской консерватории у Ж. Циммермана. Широко концертировал примерно до 24-летнего возраста, заслужив славу одного из величайших пианистов-виртуозов своего времени, наравне с Листом, Тальбергом и Калькбреннером. Затем, однако, он практически перестал появляться на публике, хотя в последнее десятилетие жизни выступил с циклом камерных полуприватных концертов. «В некоторые периоды жизни Алькан частным образом преподавал, пользуясь высочайшей репутацией (в частности, к нему перешли ученики Ф. Шопена после смерти последнего в 1849 г.). О других периодах жизни Алькана мало что известно, кроме того, что он изучал Библию и Талмуд. Из переписки Алькана с немецким композитором Ф. Хиллером следует, что Алькан заново полностью перевел на французский язык Ветхий и Новый Завет; этот труд не сохранился, как и многие из музыкальных сочинений Алькана, о существовании которых есть достоверные свидетельства: симфония для оркестра, струнные секстеты и др.» [1].

Произведения Ш. В. Алькана отличаются исключительной технической сложностью. Его 24 этюда (12 мажорных, ор. 35 и 12 минорных, ор. 39) соперничают в технической изощренности с «Трансцендентальными этюдами» Ф. Листа. Некоторые произведения Ш. В. Алькана были написаны для особой разновидности фортепиано — педального фортепиано, что дополнительно усложняет их исполнение на современном инструменте (зато позволяет играть их на органе). Великолепное владение фортепиано, знание его богатейших тембральных возможностей снискало Ш. В. Алькану славу «Берлиоза фортепиано». Отметим также необычайно широкий жанровый диапазон наследия композитора, хотя и ориентированного, подобно Ф. Шопену (с которым он был в многолетних дружеских отношениях), в основном на фортепиано. В числе его сочинений сонаты, ноктюрны, марши, этюды, программные пьесы и мн. др. Помимо этого его перу принадлежит ряд транскрипций Баха, Генделя, Марчелло, Глюка, Гретри, Гайдна, Моцарта, Бетховена. Среди них выделяются обработки для фортепиано соло ре-минорного клавирного концерта Моцарта и до-минорного фортепианного концерта Бетховена с обширными каденциями Алькана, превышающими по своему техническому уровню музыкальный материал самих концертов. Вместе с тем, по мнению Б. Бородина, «обработки Алькана свидетельствуют о его глубоком пиетете перед классическим наследием, обуздывающим виртуозное начало. Инструментальная сторона большинства его транскрипций полностью лишена каких-либо черт демонической виртуозности романтического плана именно потому, что они отсутствуют в подлиннике» [3, с. 121–122]. Данный опыт свидетельствует не только о большом творческом потенциале Ш. В. Алькана, но и о его способности творческого освоения манеры других авторов и сопутствующих им жанрово-стилевых показателей их эпох, что также весьма существенно и для поэтики этюда, занимающего важное место в творчестве этого музыканта.

Этюды ор. 39 названного автора демонстрирует любопытные микроциклы, из которых № 4, 5, 6, 7 фактически являют собой симфонию в миниатюре («Первая часть симфонии», «Похоронный марш», «Менуэт», «Финал»), в то время как № 8, 9, 10 этого же опуса имитируют концертный цикл («Первая часть концерта», «Адажио», «Allegretto alla barbaresca»). В последнем случае исследователь С. Григоренко усматривает параллель к «Gradus ad Parnassum» М. Клементи, который также включает в свой цикл серию этюдов в виде сонатного цикла (см. об этом более подробно: [5, с. 11]).

Не менее одиозной личностью в области французской фортепианной музыки и этюда можно считать Э. Прюдана (1816–1863), чье мастерство формировалось под непосредственным воздействием пианистического искусства С. Тальберга. В глазах французской музыкальной критики 40-х годов XIX ст. Э. Прюдан, выступающий часто в одних концертах с Ф. Листом, воспринимался как его соперник. «Пресса превозносит рационализм молодого француза, не мешающий ему играть горячо, говорит о достигаемой им мощной звучности, которая не является результатом преувеличенных вскидываний рук (укол в адрес Листа!), она полна гордости за юного соотечественника, носящего к тому же столь скромную фамилию [Prudent — благоразумный], за то, что он с честью держит знамя Парижа, соперничая с Листом. «За ваше будущее, Эмиль Прюдан! За Вас! Вы не пруссак, не бельгиец, не венгр, не немец! За Вас, так как Вы — дитя Франции!» — восклицает Гюстав Лемуан» [6, с. 67–68].

Пианизм Э. Прюдана отличался певучестью, высокой культурой туше, вкусом и салонной эlegantностью. Этот музыкант, подобно своему кумиру С. Тальбергу, противопоставляет себя пианистам, склонным к пустому виртуозничанью, он, прежде всего, «певец за фортепиано», что в полной мере было соотносимо с традициями романтического пианизма.

Подобно многим своим современникам, Э. Прюдан много работает в сфере оперной транскрипции, а также фантазии, обращаясь к известным темам из «Дона Паскуале», «Гугенотов», «Немой из Портичи», «Роберта-дьявола», «Нормы», «Травиаты» и др. Однако ведущее место в его наследии занимают все же этюды, воспроизводящие часто «схему» аналогичных произведений С. Тальберга: «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» ... «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» [5, с. 11]. Названые произведения фактически демонстрируют не только технические возможности данного жанра, но и заложенную в его поэтике способность «вхождения» и воспроизведения разнообразных жанровых и образно-смысловых «моделей». Отметим,

что работа композитора, равно как и многих его современников, в жанровой сфере фантазии и транскрипции также в немалой степени способствовала формированию обозначенной поэтики этюда.

Аналогичные опыты демонстрируют и этюдные опусы К. Сен-Санса. Ор. 52 и ор. 111 при наличии концертно-романтической стилистики одновременно включают признаки барочной музыки, что в принципе соответствует неоклассическим «склонностям» композитора. Наконец, поздний цикл ор. 135, состоящий из 6 этюдов для левой руки, напоминает более старинную сюиту, включающую Прелюдию, Фугу, Moto perpetuo, Буре, Элегию, Жигу.

Подобного рода творческое освоение классицистской традиции, обогащенной одновременно символистскими и импрессионистскими жанрово-стилевыми исканиями французской культуры начала XX ст., характеризует и стилевые качества «Двенадцати этюдов» К. Дебюсси. Этюды для фортепиано были написаны композитором в июле — сентябре 1915 года по заказу издательства Дюран и являются последним сочинением-«посланием» [8, с. 67] композитора, адресованным этому инструменту. «Двенадцать этюдов» подводят итог более чем двадцати годам творческих и исполнительских поисков, присущих гению К. Дебюсси. По словам М. Лонг, которая работала над несколькими Этюдами вместе с автором, Дебюсси говорил, что «эта музыка парит на вершинах исполнительства», причем понимал под этим не «пианистическую акробатику», а саму музыку, заключенную в строгие рамки этюдов, но при этом сохранившую очарование и импрессионистскую непосредственность развития мысли и чувства (см.: [8, с. 67]).

В. И. Бордонюк в своем диссертационном исследовании рассматривает данные сочинения с позиций формирования в них пианизма нового типа, противопоставленного листовско-романтической фортепианно-оркестральной традиции. Сущность подобного пианизма автор определяет на уровне «нової клавiрності, котра зобов'язана своїм походженням заповітам італійсько-французької клавесинності (неокласичний аспект піанізму К. Дебюссі)». Отмечая показательный для фортепианного творчества К. Дебюсси процесс сближения жанров прелюдии и этюда, исследователь усматривает в данных типологиях показатели «*нової інструктивності*» в розвиток ідеї ДТК Й. С. Баха, який «тренував» не стільки руки та пальці (і це теж), скільки риторичну здібність розуму і патріотичне почуття солідаризування з національною культурною традицією» [2, с. 11].



Отметим также, что если опыты названных выше авторов были ориентированы более на жанровую сферу инструментализма, то, например, цикл фортепианных «Этюд-песен» упоминавшегося выше Эмиля Прудана связан с внедрением этюда в жанрово-стилистическую сферу вокальной музыки. Его можно дополнить и жанрово-программными этюдами А. Гензельта ор. 5, среди которых встречаем этюд «Романс с хоровым припевом», а также этюд «Ave Maria», напоминающий по фактуре фигурированный хорал.

Вместе с тем французский этюд XIX в. также демонстрирует способность вхождения и освоения стилей известных композиторов. Символичны в этом плане популярные этюды Э. Прудана «Souvenir de Beethoven» и «Souvenir de Schubert», воспроизводящие стилистику названных авторов. Аналогичный подход демонстрируют и упоминаемые выше «Двенадцать этюдов» К. Дебюсси (1915). Внешний инструктивный пласт, проявляемый в названиях этюдов, дополняется здесь аллюзиями на стилевые традиции Ф. Шопена, Ф. Куперена, К. Черни, формируя одновременно феномен «новой клавириности», базисом которой выступает органичный синтез высокого исполнительского Мастерства, солидаризирующегося с вековыми национальными духовно-эстетическими и культурными традициями.

Подводя итог, отметим, что представленный беглый обзор поэтики и истории жанра этюда в любом его варианте (инструктивном, концертном и художественном) являет собой не только «чистый пианизм», но и концентрацию интонационного «звукомира» своей эпохи, «широкое полисмысловое поле, соответствующее полисемии его жанрового «имени» [4, с. 137].

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алькан Шарль Валантен [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : [ru.wikipedia.org/wiki/Алькан\\_Шарль\\_Валантен](http://ru.wikipedia.org/wiki/Алькан_Шарль_Валантен)
2. Алькан Шарль Валантен (1813–1888) [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : [www.cdguide.nm.ru/composers/alcan.html](http://www.cdguide.nm.ru/composers/alcan.html)
3. Бородин Б. Шарль Алькан. «Берлиоз фортепиано» / Б. Бородин // Музыкальная академия. — 2005. — № 1. — С. 178–182.
4. 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.
5. Григоренко С. В. Французський 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. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века / Е. М. Зингер. — М. : Музыка, 1976. — 112 с.

7. Корогодский З. Я. Этюд и школа / З. Я. Корогодский. — М. : Советская Россия, 1975. — 112 с.

8. Лонг М. За роялем с Дебюсси / М. Лонг. — М. : Советский композитор, 1985. — 159 с.

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. Овсянник Н. Ф. О студии «Беркана» [Интернет-ресурс] / Н. Ф. Овсянник. — Режим доступа : [www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana](http://www.bercana.org.ua/index.php/o-nas/o-studii-berkana)

11. Овсянникова Т. Ю. Этюд / Т. Ю. Овсянникова // Музыкальная энциклопедия : в 6 томах / [гл. ред. Ю. В. Келдыш]. — М. : Советская энциклопедия, 1982. — Т. 6 : Хейнце — Ягушин. — Стлб. 581–582.

12. Сухомлинова М. А. Концепт «студент» в английской и русской лингвокультурах / М. А. Сухомлинова // Гуманитарные и социальные науки. — 2013. — № 6. — С. 227–235.

13. Техника [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : [ru.wiktionary.org/wiki/Техника](http://ru.wiktionary.org/wiki/Техника)

14. Этюд // Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. — С.-Петербург ; Москва : Издание товарищества М. О. Вольфа, 1909. — Т. IV : С — V. — С. 1542.

15. Этюд [Интернет-ресурс]. — Режим доступа : [ru.wiktionary.org/wiki/этюда](http://ru.wiktionary.org/wiki/этюда)

16. Этюд // Музыкальный словарь Гроува. — Второе русское издание, испр. и доп. / [пер. с англ.]. — М. : Практика, 2007. — С. 1060.

**Гульцова Д. П. Поетика фортепіанного етюда у французькій музичній культурі XIX — початку XX сторіччя.** Стаття присвячена аналізу жанрово-стильової специфіки французького фортепіанного етюда XIX — початку XX сторіччя, що розглядається не тільки у річизі загальної еволюції його типології, але й жанрово-стильових пошуків музичної культури Франції вказаного періоду.

Ключові слова: етюд, етимологія слова «етюд», етюд інструктивний, етюд концертний, французький романтизм.

**Gultsova D. P. Poetics Piano Etudes in the French musical culture of XIX — early XX centuries.** This article analyzes the genre and stylistic specificity of the French piano etude XIX — early XX centuries, understood not simply in line with the general evolution of its typology and genre-style quest French musical culture of this period.

Keywords: etude, etymology of the word «etude», etude guidance, etude Concert, French Romanticism