

Маслова Татьяна Юрьевна

**СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА В РОССИИ КОНЦА XIX - НАЧАЛА XX ВЕКА**

В статье представлена панорама становления и развития жанра фортепианного этюда в России конца XIX - начала XX века. Автор предлагает типологию жанра фортепианного этюда, выявляет две ветви в развитии жанра: вокальная трактовка, исходящая из имманентных свойств рояля в духе Шопена, и оркестровая трактовка фортепиано в духе Листа. С этих позиций в статье рассматривается этюдное творчество русских композиторов: А. Г. Рубинштейна, С. М. Ляпунова, А. С. Аренского; анализируются черты их стилей, предлагаются характеристики основных типов этюдного жанра.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2015/10-2/28.html](http://www.gramota.net/materials/3/2015/10-2/28.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2015. № 10 (60): в 3-х ч. Ч. II. С. 102-105. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2015/10-2/](http://www.gramota.net/materials/3/2015/10-2/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)  
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

УДК 7; 18:7.01

**Искусствоведение**

В статье представлена панорама становления и развития жанра фортепианного этюда в России конца XIX – начала XX века. Автор предлагает типологию жанра фортепианного этюда, выявляет две ветви в развитии жанра: вокальная трактовка, исходящая из имманентных свойств рояля в духе Шопена, и оркестровая трактовка фортепиано в духе Листа. С этих позиций в статье рассматривается этюдное творчество русских композиторов: А. Г. Рубинштейна, С. М. Ляпунова, А. С. Аренского; анализируются черты их стилей, предлагаются характеристики основных типов этюдного жанра.

**Ключевые слова и фразы:** инструктивный этюд; концертный этюд; программный этюд; память жанра; семантическое поле жанра; симфонизация жанра; камерная трактовка жанра.

**Маслова Татьяна Юрьевна**

Детская школа искусств Нижегородской области, г. Кулебаки  
tatjana.maslova12@yandex.ru

**СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА РОМАНТИЧЕСКОГО ФОРТЕПИАННОГО ЭТЮДА  
В РОССИИ КОНЦА XIX – НАЧАЛА XX ВЕКА<sup>©</sup>**

Актуальность работы определяется недостаточной изученностью развития этюдного жанра в России, его связей с усвоением опыта европейского искусства. Научную новизну статьи составляет предмет изучения – впервые жанр этюда оценивается в разных методологических контекстах: стилевых, содержательных, хранящих не только разного уровня информацию, но имеющих внутрисистемные связи, обусловленные проблемами онтологического характера.

В истории развития западноевропейского этюда можно выделить три этапа. Первый из них, эпоха барокко – время нераздельного существования процесса музицирования и упражнения. Начало следующего периода в развитии жанра этюда было обусловлено интенсивным развитием литературы для фортепиано – новый инструмент выходил на эстраду и требовал специальной подготовки виртуозов. Основы методики воспитания, роста уровня технического мастерства молодежи были заложены усилиями виднейших педагогов лондонской и венской пианистических школ. Главы этих школ – М. Клементи и И. Крамер в Лондоне, И. Гуммель и К. Черни в Вене – стали авторами большого количества инструктивных этюдов, предназначенных для совершенствования различных элементов фортепианной техники. Исследователь Н. А. Терентьева инструктивному этюду как разновидности жанра дала следующее определение: *«Инструктивный этюд – законченное музыкальное произведение, предназначенное для совершенствования мастерства исполнителя и преследующее учебные цели. В основе этюда лежит, как правило, одна техническая задача (определенный вид исполнительской техники); он строится на материале одной фактурной формулы, которую композитор непрерывно использует на протяжении всего сочинения (принцип сохранения единства мелоритмофактурной формулы)»* [6, с. 5].

Третий этап в развитии жанра открыла эпоха романтизма. В этот период начинается процесс дифференциации этюдного жанра: не теряя своего инструктивного назначения в качестве материала для совершенствования технического мастерства пианиста, этюд развивается в двух направлениях – как инструктивный и как *концертный*.

К середине XIX века в развитии жанра западноевропейского фортепианного этюда намечаются два вектора: первый из них – выявление имманентных качеств инструмента в жанре, трактовка «рояля как он есть» (шопеновская традиция), второй – симфонизация жанра в русле симфонической трактовки фортепиано (листовская «фортепианная партитура»). Обобщающей жанровой характеристикой их становится *концертность*. *«Концертный этюд – этюд, предназначенный не для развития техники в учебном классе, а для демонстрации её в концертном зале. Это, как правило, “этюды высшего исполнительского мастерства”»* [8, с. 89].

Однако различия звуковых идеалов Шопена и Листа породили противоположные установки в сферах художественного и технического (пластического) мышления. Для Шопена доминанта – вокальное начало, мелодика *bel canto*, в его творчестве представлен тип концертного *непрограммного этюда*. В трактовке жанра этюда Шопен проявляет себя истинным романтиком и смелым новатором: во-первых, исполнение его этюдов предполагает агогическую свободу и импровизационность; во-вторых, Шопен даже в рамках инструктивного жанра стремится воплотить свой принцип «пения на инструменте», преодолеть ударную природу фортепианного звучания.

Звуковой идеал Листа – симфоническая трактовка инструмента, оркестровая красочность. Чуткость к тембровой палитре рояля привела его к эффектам *колористического обогащения* – выявлению максимального своеобразия разных регистров. В жанровом отношении этюды Листа представляют собой разновидность концертного этюда – *программный этюд* (в данном случае речь идет исключительно о цикле «Двенадцать этюдов высшего исполнительского мастерства»). Сюжетность, картинность этюдов заложена композитором в программе, воплощение образов в них отличается яркой визуализацией, театральными эффектами.

Концертные этюды Шопена и Листа воплощают идею свободы, раскрепощения и пластической координации всех частей пианистического аппарата. Концертность как качество этюдного жанра проявила себя в высокой концентрации артистизма исполнителя, в виртуозном и монументальном стиле, в реализации крупного

штриха, полнозвучной аккордовой и пассажной технике, мелодической выпуклости, декламационности интонирования, волевой ритмике, яркой контрастности динамических уровней. Такие характеристики расширили границы семантического поля жанра, приобрели статус его константных составляющих. Модели этюдов Шопена и Листа явились той матрицей, на основе которой русские композиторы-пианисты создали свои образцы жанра концертного этюда в России.

\*\*\*\*\*

Конец XIX – начало XX столетия связан с периодом расцвета этюдного жанра в России. Одним из первых к жанру этюда в России обратился *Антон Григорьевич Рубинштейн (1829-1894)*. В его наследии – 18 этюдов для фортепиано. Одним из первых русских композиторов он объединяет этюды в цикл (ор. 23 и ор. 81 – циклы, состоящие из шести этюдов). До Рубинштейна в русской фортепианной музыке не было примера цикла пьес, сама идея которого генетически связана с именем Роберта Шумана. Объединяющим принципом в данном случае у Рубинштейна выступает общность жанра, однако не всегда жанровая природа его этюдов сводится к виртуозному началу. Нередко в них содержатся специальные технические задачи, рассчитанные на развитие тех или иных сторон мастерства пианиста (овладение певучей аккордовой кантиленой ор. 81 № 1; развитие пластики переходов мелодической линии при смене рук ор. 81 № 5; развитие свободы перемещения левой руки по всей клавиатуре ор. 23 № 4 и т.п.).

Жанр этюда стал для Рубинштейна своеобразной творческой лабораторией, где музыкант экспериментировал с фортепианной фактурой, типами фортепианного изложения, темброво-колористическими средствами выразительности, различными формами, нередко в его этюдах можно найти приемы, которые он позаимствовал у западноевропейских романтиков. В ранний период творчества в поисках «своей» фактуры Рубинштейн весьма часто опирался на фактурные приемы Шумана, почти не используя фортепианную «инструментовку» Листа. В зрелый период творчества фортепианное изложение русского композитора претерпевает значительные изменения: он обращается к листовским приемам – *martellato*, распределение пальцевых пассажей или аккордовых последований между двумя руками не только в обычной, но и в широкой «разреженной» фактуре. Эту своеобразную фактуру, вобравшую в себя компоненты шумановского и листовского фортепианного изложения, унаследовал впоследствии от Рубинштейна С. В. Рахманинов.

Говоря о значительной мере «подражательного» в этюдах Рубинштейна, тем не менее, было бы неверным отрицать их своеобразие, которое проявилось как в интонационном, так и в композиционном планах. Европейский слуховой опыт композитора не стал преградой для проникновения в его стилистику русского песенно-романсового мелоса – мелодии его сочинений «льются» на широком дыхании. В принципах формообразования Рубинштейн глубоко отличен от своих предшественников. Его этюды масштабнее этюдов Шопена и Листа. Это развернутые пьесы, состоящие из нескольких разделов, имеющие свою внутреннюю драматургию. Одним из первых русских композиторов Рубинштейн пишет этюды с элементами сонатной формы, весьма распространены у него вариационные принципы фактурного развития материала. В дальнейшем эти традиции будут продолжены в этюдном творчестве А. К. Глазунова и С. М. Ляпунова.

Фортепианная техника этюдов Рубинштейна основана на ощущении *legato*, суховатое токатное звучание инструмента для него менее свойственно. Даже блестящие каскады пассажей, аккордовых построений должны быть исполнены на *legato*, они мыслятся композитором скорее «спетыми», чем артикулированными в ударном стиле. Динамический план этюдов Рубинштейна также связан с утверждением принципов певучей игры: фраза «пропеваается» на большом дыхании, филируется в искусных *cres.* и *dim.* Этот принцип «крупного динамического штриха» выявляет концертность «фортепианного пения» Рубинштейна.

Этюды Рубинштейна намечают один из основных магистральных путей, по которому пойдет дальнейшее развитие жанра в России. Условно его можно обозначить как линию «оркестрового фортепиано» листовского типа с преобладанием героики, патетики и лирики. В этом направлении в развитии этюдного жанра будут работать А. К. Глазунов и С. М. Ляпунов.

Цикл «*Двенадцать этюдов*» ор. 11 С. М. Ляпунова (1851-1922) стал новой ступенью в развитии русско-го концертно-виртуозного пианизма конца XIX – начала XX века. Ляпунов создает в своем новаторском для отечественного фортепианного искусства цикле «Двенадцать этюдов» целый ряд образно-изобразительных программных полотен. Прежде всего, мы находим здесь такие яркие картины природы, как № 5 «Летняя ночь», № 6 «Буря», № 7 «Идиллия». Широко представлен мир сказочной фантастики – № 2 «Хоровод призраков», № 9 «Эоловы арфы», № 11 «Хоровод сильфов». Очень типично для русского искусства этой эпохи обращение к образам Востока: № 4 «Терек», № 10 «Лезгинка». Ляпунов поэтизирует сцены народного быта: № 1 «Колыбельная», № 3 «Грезвон», № 8 «Былина». Глубокий смысл имеет помещение в конце цикла этюда № 12 «Элегия памяти Ф. Листа»: это более чем портретная зарисовка – это одновременно дань признательности и высокого уважения русского мастера к гениальному реформатору фортепиано, чье творчество всегда являлось для Ляпунова источником вдохновения.

Фортепианная фактура цикла этюдов отразила характерные черты пианизма Ляпунова: владение разнообразнейшим спектром пианистических средств, приверженность принципам листовской манеры изложения *all fresco* с широким охватом всего диапазона клавиатуры и использованием тектонической педали. Русский пианист прекрасно владел и средствами листовской техники *колористического обогащения фактуры*, добиваясь контрастного сопоставления звучностей, выявления тембровых особенностей различных регистров. Эти качества его пианизма базировались на владении всей дифференцированной шкалой динамических градаций от *ppp* до *fff*, они также были обусловлены симфонической трактовкой фортепиано (развитие линии оркестрового фортепиано листовского типа). Как и у Листа, в этюдах Ляпунова широко представлена разнообразная крупная техника: аккорды, октавы, арпеджио в широком расположении, двойные ноты. Ляпунов пользуется

такими пианистическими приемами, как иллюзорное наложение одной руки на другую при исполнении октав, перекладывание и перекрещивание рук, быстрое и стремительное перенесение отдельных звуков из партии одной руки в другую ради более равномерного распределения звукового материала между ними.

Ещё один важнейший фактор формирования стиля Ляпунова – влияние пианизма М. А. Балакирева, духовного наставника и идейного вдохновителя «Могучей кучки». Линия Балакирева нашла свое отражение в «восточных» этюдах Ляпунова («Терек» № 4 и «Лезгинка» № 10).

Для этюдов Ляпунова характерно использование свободно трактованной формы сонатного *allegro*. Качества мышления Ляпунова-пианиста настолько превалируют перед абстрактными рекомендациями общих правил, что в формообразовании его фортепианных пьес принципы фактурного варьирования подчас играют более заметную роль и даже вытесняют приемы тематической разработки. Усложнение фактуры в процессе развития – еще одна отличительная черта этюдов Ляпунова. Кульминационные зоны в этюдах достигают необычайной интенсивности, репризные проведения материала приобретают особую динамичность благодаря итоговому фактурному варианту, который приобретает значение синтетического, объединяющего в себе многие ранее использованные технические приемы.

Ведущая роль мелодии определяет ещё одну характерную для Ляпунова особенность – виртуозный элемент в его «Этюдах» возникает, как правило, в результате варьирования тем. Фигурации, пассажи, аккордовое движение становятся либо спутниками, окружением тем, либо носителями их элементов – мотивов; виртуозное начало не подавляет, а обогащает мелодию орнаментальностью арабески; декоративность, кружевная вязь письма, блестящие каскады каденционных пассажей сочетаются у Ляпунова с выразительной напевностью мелодики.

В «Двенадцати этюдах» С. М. Ляпунова мы наблюдаем осуществление широкого стиливого синтеза традиций отечественного музыкального искусства и европейского романтизма. Как показала история, Ляпунов верно почувствовал перспективность этого жанра, придал новый импульс романтической традиции создания этюдов картинно-образного характера. Сюжетно-картинная трактовка жанра, предложенная Ляпуновым, получила достойное продолжение – явилась важным шагом в том направлении, которое достигло своей кульминации в творчестве гениального С. В. Рахманинова, в его цикле «Этюдов-картин».

**А. С. Аренский (1861-1906)** создал в тот же период времени два цикла этюдов, представляющих иное направление в развитии жанра: «Четыре этюда» ор. 41 (1896) и «Двенадцать этюдов» ор. 74 (1905). Фортепианные этюды Аренского – это полюс другой музыки: трактовка «рояля как он есть» с преимущественно камерной, утонченной палитрой звучания, восходящей к шопеновской традиции с преобладанием лирики и жанровости.

Аренский – мастер фортепианной миниатюры, его «фортепианные пьесы – не что иное, как продолжение линии глинкавской миниатюры – камерной, утонченно-салонной – но в эпоху позднего романтизма, с использованием всех его стиливых ресурсов» [3, с. 339]. Черты, характерные для жанра концертного этюда, были отмечены выше – попытаемся выявить на примере этюдов Аренского ор. 41 и ор. 74 черты, типичные для стиля камерной миниатюры.

Этюды Аренского скромны по своим масштабам – это истинно лирическая миниатюра в композиционном аспекте (обычно – трехчастная форма на единой тематической основе). Аренский следует Шопену в романтической трактовке жанра этюда: при сохранении единства мелодической, ритмической и фактурной формулы (в чем сказывается жанровая природа экзерсиса) этюд утрачивает свою прикладную функцию. Импровизационность, метроритмическая свобода, изысканность капризного *rubato* в художественном воплощении образов здесь сочетаются со строгой выдержанностью технического задания – вот характерные черты, необходимые в исполнении этюдов Аренского.

Этюдам Аренского не свойственна вязкая, уплотненная фактура. Использование крупной, аккордовой техники для Аренского, избегающего в своем фортепианном искусстве громоздкости – скорее исключение. Вместе с тем многообразные фактурные формы композитора имеют в своей основе аккордовую структуру: «Аккорд, “проступающий” сквозь все разнообразие фактурных узоров» [7, с. 52]. Весьма часто фактура этюдов Аренского построена на разложенных аккордах, ломаных гармонических фигурациях, нередко из подобных фигураций произрастает основная тема – гибкая мелодическая линия. Несмотря на специфику и инструктивность этюдно-пианистического задания («память жанра»), фактура Аренского – фактура мелодическая. Мелодией пронизаны у него также линии сопровождения, басы, многие побочные голоса. Эта многослойность, тематическая многоплановость фактуры значительно усиливает выразительность художественного целого, воплощая основной принцип миниатюры: «большое в малом» [5, с. 373], концентрируя в малой сфере значительную информацию.

Аренский стремится к максимальной «вокализации» своей фортепианной фактуры, отсюда – предпочтение принципам игры *legato*. Причудливые арабески фортепианных узоров, изысканные ажурные пассажи, как правило, всегда оплетают основную тематическую линию. Этот принцип организации фактуры отличает фортепианный стиль Аренского, являясь своего рода «визитной карточкой» композитора и в то же время генетически сближает с миниатюрами Чайковского. Из западноевропейских композиторов на формирование фортепианного стиля Аренского большое влияние оказал Ф. Шопен. От него Аренский унаследовал любовь к ясности и компактности формы, изящество и пластичность фортепианного изложения, использование прихотливо-изысканного *rubato*. «...Аренский умел <...> уловить все выразительно ценное в камерном и салонном пианизме европейских романтиков и Чайковского и образовать новый интимно-лирический фортепианный стиль, в котором даны предпосылки пианизма Рахманинова, Метнера и, конечно, раннего Скрябина» [1, с. 275].

Этюды Аренского обнаруживают преимущественно лирическую трактовку жанра. Поэтизируя форму, насыщая ее глубиной эмоционального переживания, композитор расширяет жанровые границы этюда, делает его достоянием концертной эстрады, произведением самостоятельного художественного значения.

Таким образом, в России к концу XIX – началу XX века сложились два подхода к трактовке этюда: концертная трактовка жанра (Рубинштейн, Ляпунов) и камерная трактовка жанра (Аренский). Основными

характеристиками концертной трактовки жанра становятся: «симфонизация» фортепиано, оркестральный стиль в принципах *all fresco* и *колористического обогащения фактуры*; насыщение мелодики этюдов русскими песенными интонациями, доминирование мелодий широкого дыхания; масштабность формы, проникновение в жанр элементов сонатной формы; становление принципов фактурного мышления: фактурное варьирование темы, вариационно-вариантные методы развития; программность.

Основные характеристики камерной трактовки жанра: опора на имманентно-инструментальные приемы в фортепианном изложении; ясность, компактность формы; преимущественно фигурационная фактура; полимелодизм; тончайшая детализация мелодических, интонационных, ритмических, динамических выразительных средств.

Два направления – концертная и камерная трактовки жанра – были творчески переосмыслены, синтезированы и гениально воплощены в этюдах А. Н. Скрябина и этюдах-картинах С. В. Рахманинова, явившихся вершиной развития этюдного жанра в России.

#### Список литературы

1. Асафьев Б. В. Русская музыка: XIX и начало XX века. Л.: Музыка (Ленингр. отд-ние), 1968. 324 с.
2. Баренбойм Л. Антон Григорьевич Рубинштейн: в 2-х т. Л.: Музгиз (Ленингр. отд-ние), 1957. Т. 1. 1829-1867. 455 с.
3. Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 1997. 415 с.
4. Мильштейн Я. Ференц Лист: монография: в 2-х т. М.: Музыка, 1971. Т. 1. 864 с.; Т. 2. 600 с.
5. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры // Назайкинский Е. В. Статьи о музыке. М., 2008. С. 371-391.
6. Терентьева Н. А. Зарубежные инструктивные этюды и упражнения первой половины XIX века для фортепиано: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Л., 1974. 24 с.
7. Цыпин Г. М. А. С. Аренский. М.: Музыка, 1966. 179 с.
8. Шабшаевич Е. М. Русская фортепианная культура глинкавской эпохи: дисс. ... к. искусствоведения. М., 1995. 252 с.
9. Шифман М. С. Двенадцать этюдов Ляпунова и некоторые вопросы их интерпретации // Вопросы музыкально-исполнительского искусства / под ред. Л. С. Гинсбурга, А. А. Соловцова. М.: Музгиз, 1958. Вып. 2. С. 374-401.

### FORMATION OF GENRE OF ROMANTIC PIANO ETUDE IN RUSSIA OF THE END OF THE XIX – THE BEGINNING OF THE XX CENTURY

Maslova Tat'yana Yur'evna

Children's Art School of Nizhny Novgorod Region in Kulebaki  
tatjana.maslova12@yandex.ru

In the article the panorama of the formation and development of the genre of piano etude in Russia of the end of the XIX – the beginning of the XX century is presented. The author proposes a typology of the genre of piano etude, and identifies two branches in the development of the genre: vocal interpretation proceeding from the immanent properties of the grand piano in the manner of Chopin and the orchestral interpretation of the piano in the spirit of Liszt. From this perspectives in the work the etude creativity of such Russian composers as A. G. Rubinstein, S. M. Lyapunov, and A. S. Arensky is considered; the features of their styles are analyzed, and the characteristics of the main types of etude genre are suggested.

*Key words and phrases:* instructive etude; concert etude; program etude; genre memory; semantic field of genre; symphonization of genre; chamber interpretation of genre.

УДК 124.5

#### Философские науки

*В статье рассматривается вопрос о философии жизни женщины. В этой связи обращается внимание на необходимость целостного восприятия женщины, ее индивидуальной жизни. Автор обосновывает идею о том, что жизнь женщины должна быть изучена под углом зрения трех основных моментов: природного, социального и духовного. При этом акцент делается на взаимосвязи и взаимозависимости всех аспектов жизни современной женщины.*

*Ключевые слова и фразы:* философия жизни женщины; целостность; природный аспект; социальный аспект; духовный аспект; самореализация женщины.

Мезина Людмила Геннадьевна, к. филос. н.

Нижегородский государственный университет имени Н. И. Лобачевского  
mila\_nki@mail.ru

### ФИЛОСОФСКИЙ ВЗГЛЯД НА ЖИЗНЬ ЖЕНЩИНЫ<sup>©</sup>

О женщине написано немало. Социологи, культурологи, психологи в своих работах коснулись различных аспектов женского существования. Между тем, эта тема требует своего дальнейшего изучения. Дело в том, что