

На правах рукописи



Глазунова Регина Вячеславовна

**Стилистические трансформации жанра фортепианного ноктюрна
в процессе его исторической эволюции
(XIX — первая половина XX века)**

Специальность 17.00.02 — Музыкальное искусство

Автореферат диссертации
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Санкт-Петербург
2022

Работа выполнена на кафедре истории зарубежной музыки Федерального государственного бюджетного образовательного учреждения высшего образования «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова»

Научный руководитель:

Гуревич Владимир Абрамович — профессор, доктор искусствоведения профессор кафедры истории зарубежной музыки ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова», профессор кафедры музыкально-инструментальной подготовки Института музыки, театра и хореографии ФГБОУ ВО «Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена»

Официальные оппоненты:

Зенкин Константин Владимирович — профессор, доктор искусствоведения проректор по научной работе ФГБОУ ВО «Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского»

Максимова Антонина Сергеевна — доцент, кандидат искусствоведения доцент кафедры истории музыки ФГБОУ ВО «Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова»

Ведущая организация:

Федеральное государственное бюджетное научно-исследовательское учреждение «Российский институт истории искусств»

Защита состоится «27» июня 2022 года в 13.30 на заседании Совета по защите диссертаций на соискание ученой степени кандидата наук, на соискание ученой степени доктора наук Д 210.018.01 при ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова» по адресу: 190068, г. Санкт-Петербург, ул. Глинки, д. 2.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова и на сайте: <https://www.conservatory.ru/science/tses/obyavlenie-o-predstavlenii-teksta-dissertacii-glazunovoy-reginy-vyacheslavovny>

Автореферат разослан «_____» _____ Г.

Ученый секретарь Совета по защите диссертаций
на соискание ученой степени кандидата наук,
на соискание ученой степени доктора наук Д 210.018.01
при Санкт-Петербургской государственной
консерватории им. Н. А. Римского-Корсакова,
кандидат искусствоведения



Редькова Евгения Сергеевна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Жанр фортепианного ноктюрна прочно утвердился в мировой музыкальной практике на протяжении последних столетий и занял стабильное место в современной системе музыкальных жанров. Истоки формирования и развития ноктюрна связаны с наступлением романтизма как исторической эпохи, с соответствующим способом художественного мышления, и обусловлены отображением в нём особенностей романтической музыкальной стилистики.

Важнейшую роль в формировании этого жанра сыграло стремительное развитие и усовершенствование фортепиано как инструмента, достигшего в XIX веке своего «технического расцвета» и ставшего одним из самых востребованных музыкальных инструментов эпохи романтизма. Исполнитель стал располагать богатейшей гаммой оттенков в области туше, динамики, артикуляции, интонирования, что также стимулировало фантазию композиторов-миниатюристов.

Активная трансформация фортепианного ноктюрна в творчестве композиторов различных национальных школ, как западноевропейских, так и отечественных, произошла в период XIX – первой половины XX вв. Однако, до сих пор в музыкознании фортепианные ноктюрны исследованы недостаточно. Настоящая работа призвана восполнить пробел в музыковедческом освещении жанра. Особое внимание при этом уделяется фортепианному ноктюрну в России, как наименее изученному.

Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью комплексного анализа ноктюрна в его стилистической эволюции исходя из его реального места в истории отечественной и западноевропейской музыкальных культур в период XIX – первой половины XX века в условиях постоянных межкультурных коммуникаций, связывающих Россию и Европу. Начавшийся в Петербурге — новой столице Российской империи — межкультурный диалог на протяжении нескольких столетий создавал возможность для возникновения выдающихся творений в архитектуре, живописи, театре, литературе и музыке. Национальное и общеевропейское начала синтезировали уникальное единство в целом ряде явлений: по выражению академика Д. С. Лихачева, произошла успешная «трансплантация» иноземного на российскую почву. Перенесенное и принесенное прижилось, стало своим. Однако, до сих пор интереснейший процесс ассимиляции европейских тенденций в России, и главное – обратное влияние российских особенностей на зарубежных музыкантов, основной вектор которого направлен на выявление контекста развития западноевропейской и отечественной музыки, – не получили должной оценки в отечественном и зарубежном музыкознании. В частности, незамеченным остался жанр фортепианного ноктюрна, хотя, в силу сложившихся исторических обстоятельств, именно Россию можно считать его родиной.

Первые образцы этого жанра принадлежат перу ирландского пианиста и композитора Джона Фильда, прожившего значительную часть своей жизни в Петербурге и Москве. Впервые приехав в Россию вместе со своим педагогом и

наставником Муцио Клементи в 1802 году, двадцатилетний Фильд решил связать с ней свою дальнейшую судьбу. Он был знаком со многими выдающимися деятелями искусства своего времени и явился одним из родоначальников фортепианной и композиторской школы в России. Многочисленные фильдовские ученики, среди которых А. Дюбюк, А. Герке, А. Верстовский, А. Гурилев, В. Одоевский, М. Глинка, стали воспитателями последующего поколения профессиональных музыкантов, таких как М. А. Балакирев, М. П. Мусоргский, П. И. Чайковский, и многих других.

Созданные во втором десятилетии XIX века ноктюрны Дж. Фильда послужили образцом для фортепианных пьес российских и зарубежных композиторов. Среди них наибольшую известность по праву получили ноктюрны Ф. Шопена, ставшие эталоном этого жанра. В дальнейшем в западноевропейской традиции к началу XX века ноктюрн в целом словно «преодолеывает» собственные границы и теряет свои романтические черты, подвергаясь серьезнейшей трансформации. В России же он достаточно долго продолжал существовать в рамках канона, оставаясь ярким и самобытным явлением, обусловленным спецификой развития национальной композиторской и фортепианной школы.

Степень научной разработанности проблемы. Анализ имеющихся источников свидетельствует о том, что специальных, обобщающих работ по истории и основным этапам формирования фортепианного ноктюрна до настоящего времени не было. Этот жанр, считавшийся принадлежностью прикладной музыки, достаточно долго находился на периферии музыковедческих изысканий. Исследователи упоминали о ноктюрнах вскользь, лишь в связи с биографическими моментами. В 1925 году во втором номере журнала «Искусство» вышла статья музыковеда К. А. Кузнецова «Исторические формы ноктюрна». Автор по сути впервые попытался представить жанр ноктюрна в широком историческом контексте. Ученый прослеживает генезис ноктюрна с эпохи Средневековья, «полунощных» служб в католической церкви, убедительно проводя линии через несколько столетий к романтизму. Однако формат журнальной публикации и акцент на глобальных явлениях, относящихся к разным областям музыкального творчества, не позволили исследователю более подробно остановиться именно на специфике фортепианного ноктюрна. Отдельные упоминания о ноктюрнах в связи с тем или иным композитором можно встретить на страницах многочисленных работ Б. В. Асафьева. О ноктюрнах пишут отечественные исследователи в монографических работах, посвященных Ф. Шопену, останавливаясь подробно на образцах, созданных великим композитором. Описание избранных ноктюрных русских композиторов можно найти в книгах по истории фортепианного исполнительства, в частности, в трудах В. И. Музалевского и А. Д. Алексеева. О ноктюрнах пишет в своей небольшой научно-просветительской работе В. А. Панкратова, отнеся этот жанр к «малым инструментальным формам».

Безусловно, важным вкладом в описание феномена фортепианной миниатюры, и, в частности, ноктюрна стала работа К. В. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма». Это исследование фактически явилось первым не только в отечественной, но и в мировой гуманитарной науке, рассматривающим казавшиеся ранее «несущественными» жанры фортепианной миниатюры (в том числе и ноктюрны) как сущностные для романтической эпохи с ее особым вниманием к мимолетности, скоротечности, непосредственности лирического высказывания. К. В. Зенкин неоднократно упоминает на страницах своей книги русские и зарубежные фортепианные ноктюрны, рассматривая их в комплексе с другими жанрами, распространенными в эпоху романтизма (прелюдия, интермеццо, экспромт и др.).

Отметим кандидатскую диссертацию Е. Н. Шульги «Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX – первой половины XX века», защищенную в Новосибирской консерватории в 2002 году, тесно пересекающуюся с избранной темой. Эта, безусловно, серьезная и интересная работа носит в основном культурологический характер.

Среди зарубежных исследований, затрагивающих тему ноктюрна в первую очередь, стоит назвать книгу французского философа и писателя Владимира Янкелевича «Le nocturne. Fauré. Chopin et la nuit. Satie et le matin», изданную в Париже в 1957 году. Это исследование, по сути, является единственной иноязычной монографией, посвященной сугубо жанру фортепианного ноктюрна, и рассматривает, прежде всего, творчество композиторов, живших и работавших во Франции (Шопен, Форе, Сати).

Следует также еще отметить диссертационную работу Джессики Мёрдок «Night music: The twentieth century nocturne in piano teaching» (2012). В своей диссертации Джессика Мёрдок дает общий анализ возникновения ноктюрна, обращается к немецким образцам *Nachtstück* (Шуман, позднее Хиндемит и Курт Швертсик), ноктюрнам XIX века. Главный акцент в работе автор делает на ноктюрах американских композиторов и их практическом применении в программах обучения игры на фортепиано. Большой раздел о ноктюрах содержится в книге Патрика Пигготта «The Life and Music of John Field 1782–1837: Creator of the Nocturne», изданной в Лондоне в 1973 году.

Интересный сравнительный анализ ноктюров Фильда и Шопена дает Тимеа Сильвестер в своей работе «Comparative analysis of Fryderyk Chopin's and John Field's nocturnes» (2012). Данная работа выявляет формообразующие, тональные и стилистические особенности ноктюров, свидетельствующие о влиянии Джона Фильда на музыку ноктюров Фредерика Шопена.

Целостное рассмотрение фортепианного ноктюрна предполагает междисциплинарный подход к исследованию с использованием текстологических, историографических, историко-стилевых, музыкально-аналитических и музыкально-исполнительских методов. В соответствии с этим, в работе применена научная литература, опираясь на которую автор выстраивает свой многоаспектный взгляд на изучаемый материал.

Объектом исследования является жанр фортепианного ноктюрна в музыке XIX – первой половины XX века.

Предмет исследования – стилевые и жанровые черты фортепианного ноктюрна в творчестве русских и зарубежных композиторов.

Материал исследования включает в себя обширный круг произведений в жанре фортепианного ноктюрна, созданных западноевропейскими и русскими композиторами XIX – первой половины XX века.

Значительный акцент делается на ноктюрах русских музыкантов разных поколений. Среди них есть имена как широко известные, так и знакомые больше кругу специалистов. Внушительный объем и разнообразие анализируемых пьес позволяет выявить тенденции в бытовании жанра ноктюрна в России в едином романтическом русле.

Зарубежная часть материалов представлена в работе в виде пьес западноевропейских композиторов, живших в конце XVIII – начале XIX века, чье творчество являет собой переходный период от эпохи классицизма к романтизму. Далее это фортепианные ноктюры французских и немецких композиторов 30-х и 40-х годов XIX века, позволяющие провести анализ тенденций, наблюдавшихся в Европе в переломную романтическую эпоху. Выдвинувшийся на первое место виртуозный стиль игры на фортепиано привел к смене слушательской парадигмы, к значительному усложнению технического уровня пианистов и его яркой театрализации. В качестве показательных музыкальных примеров привлечены ноктюры композиторов околошопеновского круга. Отдельный раздел посвящен ноктюрам Шопена и их влиянию на европейскую музыку второй половины XIX века. В работе также рассматриваются основные тенденции в трансформации фортепианного ноктюрна российских и зарубежных композиторов второй половины XIX – начала и середины XX века.

Важной источниковедческой базой, позволившей глубже понять изучаемые произведения, стали рецензии, письма, статьи и воспоминания композиторов и критиков, относящиеся к рассматриваемому временному периоду.

Цель исследования состоит в раскрытии феномена фортепианного ноктюрна как самобытного явления европейской и отечественной музыкальной культуры, определении сущностных образно-художественных качеств фортепианных ноктюров композиторов XIX – первой половины XX века.

Задачи исследования:

- определение генезиса жанра фортепианного ноктюрна и выявление его особенностей;
- выявление и хронологизация исследуемого материала;
- определение места фортепианного ноктюрна в контексте диалога классической и романтической школ, на пересечении русского и европейского искусства и культуры XIX – первой половины XX века;

- введение в научный и исполнительский оборот неизвестных ноктюрнов русских композиторов, выявленных в процессе изыскательской работы либо возрожденных после забвения;
- обозначение характерных национальных черт русского фортепианного ноктюрна;
- рассмотрение эволюции фортепианного ноктюрна от образцово-подражательных пьес до отмеченных печатью яркой индивидуальности произведений;
- комплексное рассмотрение жанра фортепианного ноктюрна во взаимосвязи стилевой и исполнительской проблематики.

Методологическая основа и методы исследования обусловлены направленностью диссертации на системность и интегративность различных отраслей знания. Феномен фортепианного ноктюрна рассматривается как многоаспектное явление. В основе работы лежит принцип комплексного историко-искусствоведческого анализа, с применением сравнительно-исторического, системно-аналитического, культурологического методов, а также выработанные в отечественном музыковедении принципы описания и анализа художественных процессов и произведений музыкального искусства.

Теоретической базой исследования стали труды музыковедов, эстетиков и культурологов, посвященные стилю и эстетике эпохи романтизма в целом, а также аспектам формообразования и интонационного анализа. Методологической основой исследования послужили интонационная теория Б. Асафьева, труды М. Арановского, М. Михайлова, В. Бобровского, Л. Мазеля, В. Медушевского, Ю. Тюлина, В. Цуккермана, предлагающие различные методики семантического анализа.

Помимо нотных источников, работа включает анализ эпистолярного наследия композиторов и их современников, статей и эссе, посвященных различным явлениям в эпоху романтизма (в частности, труды В. Ванслоа, А. Михайлова, И. Соллертинского, Т. Чередниченко). Учитываются подходы, принятые в монографиях, посвященных творчеству отдельных композиторов, работавших в жанре ноктюрна. Также по истории фортепианного исполнительства автор обращается к работам В. Музалевского, А. Алексеева и др. Многоуровневый подход к категориям романтического мироощущения потребовал обращения к трудам по эстетике, философии музыки, литературоведению.

Научная новизна работы заключается в том, что данная тема в качестве предмета специального исследования рассматривается впервые. Впервые также рассматриваются европейские и русские фортепианные ноктюрны как единый комплекс, характеризующийся собственными индивидуальными особенностями. Анализ ноктюрна как одного из знаковых жанров эпохи романтизма позволяет проследить эволюцию русской фортепианной музыки в ее взаимодействии с европейскими образцами. Впервые в научный обиход вводятся малоизвестные и неизвестные ранее музыкальные произведения

русских композиторов, найденные в архивах или восстановленные по первым публикациям.

Теоретическая и практическая значимость работы. Материалы исследования могут быть использованы в общих и специальных курсах истории русской и зарубежной музыки, а также в курсах по истории и теории фортепианного исполнительства. Знакомство исполнителей-пианистов с данной работой будет способствовать расширению их репертуара, а также стилистически верному прочтению пьес, написанных в жанре ноктюрна. Таким образом, результаты работы могут быть полезными в искусствоведческой, педагогической и творческой деятельности музыкантов.

Степень достоверности и апробация результатов исследования. Достоверность результатов обеспечивается опорой на тщательно изученные источники, работой с научными трудами отечественных и зарубежных музыковедов, посвящёнными творчеству русских и зарубежных композиторов, работавших в жанре фортепианного ноктюрна. К работе привлечён обширный библиографический аппарат.

Работа обсуждалась на заседаниях кафедры зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Основные положения, выводы и результаты исследования изложены автором в ряде публикаций, в том числе, в журналах, рекомендованных ВАК РФ и прочих изданиях, а также в докладах на научно-практической конференции «Санкт-Петербургская консерватория в диалоге поколений: современные проблемы исполнительского искусства» в рамках IX Санкт-Петербургского международного культурного форума (Санкт-Петербург, 2019) и II Всероссийской научно-практической конференции «Фортепиано сегодня» (Санкт-Петербург, 2020).

Кроме того, в результате изыскательской работы с архивными материалами автором были введены в научный, исполнительский и педагогический оборот малоизвестные и неизвестные ранее фортепианные ноктюры русских композиторов. Эти сочинения опубликованы в нескольких сборниках, включающих сочинения более двадцати авторов.

Являясь преподавателем Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, соискатель активно использует результаты данного исследования в своей педагогической и исполнительской деятельности.

Положения, выносимые на защиту:

- Фортепианный ноктюрн – яркое и самобытное явление в истории музыки, заслуживающее отдельного, комплексного рассмотрения.
- История ноктюрна в западноевропейской музыкальной культуре не однолинейна, а включает сочинения разного стилистического содержания, в которых заложен потенциал дальнейшего развития жанра.
- Эволюция фортепианной музыки в России привела к появлению высокохудожественных и технически сложных примеров фортепианного ноктюрна, не уступающих по своему уровню западноевропейским образцам.

– Становление и развитие фортепианного ноктюрна в России происходило в условиях продуктивного влияния и взаимодействия с традициями европейской композиторской и исполнительской школ, сохраняя при этом национальную идентичность.

– В отличие от Европы, где ноктюрн достаточно быстро эволюционировал в сторону новейших художественных течений, вплоть до импрессионизма и экспрессионизма, русский фортепианный ноктюрн практически до конца XIX в. оставался верен романтической парадигме жанра.

– Жанровые метаморфозы ноктюрна в музыке композиторов XX в., равно как и специфические особенности бытования фортепианного ноктюрна в наше время, как в композиторском творчестве, так и в современном исполнительском репертуаре, свидетельствуют о расширении его художественного базиса, с интенсивным сочетанием различных образных ипостасей жанра при преобладании имеющей давние традиции «ночной» темы.

Структура исследования обусловлена ее целями и задачами. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, списка литературы (222 наименования на русском и западноевропейских языках). Общий объем диссертации – 209 страниц.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, сформулированы цели и задачи диссертации, раскрывается степень разработанности темы, определены объект и предмет исследования, подтверждается научная новизна, теоретическая и практическая значимость данного труда, представлена его методологическая база, приведены основные положения, выносимые на защиту, указываются сведения по апробации, рассматривается структура работы.

Первая глава – «Возникновение и развитие фортепианного ноктюрна в творчестве западноевропейских композиторов XIX века» – посвящена генезису жанра ноктюрна и специфике его бытования в западноевропейской музыке. Анализируются произведения, которые можно считать предшественниками ноктюрна, а также рассматриваются исторические периоды, сыгравшие свою роль в развитии этого жанра в XIX веке.

1.1. Ноктюрн в категориях «стиля» и «жанра» и вопросы жанрово-стилевой трансформации. Прежде чем говорить о ноктюрне и его эволюции, необходимо определиться с этими категориями и тем, что понимается под его жанрово-стилистической трансформацией.

Под жанрово-стилистической трансформацией в нашем исследовании понимается гибрид индивидуального композиторского стиля и жанра как типового проекта, сложившегося в композиторской практике. Применительно к жанру фортепианного ноктюрна эта типизация относится к инструментальной области (фортепианное произведение), к образной сфере (ночная музыка) и к формообразованию – как образец фортепианной миниатюры.

Эти три фактора – инструментальная принадлежность, образность и формообразование – тесно переплетены. Но одновременно, они могут становиться источником различий. Характерным признаком жанровой трансформации вне чисто фортепианного контекста становится неизбежное разрастание и «размытие» специфики жанра с неременным сохранением образной сферы: из чисто фортепианной миниатюры – ноктюрна — в обширную область иного инструментального применения различных «*Nachtmusik*» в конце XX – начале XXI веков (от камерных ансамблей, до концерта для виолончели и фортепиано (Х. Лахенман «*Notturmo*») и даже оперы («*Ночь*» Г. Ф. Хааса).

В данной работе жанрово-стилистическая трансформация ограничивается рамками фортепианной миниатюры, и, таким образом, в условиях описанных выше трех факторов, варибельности подлежит типизация формы и насыщение новой образностью «ночной музыки», частью которой становится обращение к уже существующим интерпретациям жанра в композиторской практике эпохи романтизма через аллюзии и цитирование. Процесс жанрово-стилистической трансформации проходит через различные композиторские воплощения, в которых индивидуальная стилистика композитора преломляет жанр тем или иным образом и способствует его изменениям. Несмотря на то, что появление ноктюрна как жанра в исследовании ведется от Джона Фильда, необходимо подчеркнуть, что ростки его проявили себя намного раньше. Термин «ноктюрн» появился в различных языках: как «*notturmo*» в итальянском варианте, как «*Nachtmusik*» или «*Nachtstück*» в немецком. Йозеф Гайдн (1732-1809), например, написал ряд «*notturmo*», в том числе «*Notturmo*» Соль мажор еще в 1786 году. В разное время Гайдн называл их кассациями, иногда *notturmi*, а иногда и *divertimenti*. В данном случае, ноктюрна еще не фортепианный жанр, как это будет позднее, а произведение для ансамбля. Данные факты, безусловно, говорят о том, что формирование ноктюрна является длительным процессом.

1.2. Становление жанра ноктюрна. Первоначальную трудность для исследователя представляет широкая область употребления термина ноктюрна. Подобное заглавие носят произведения весьма далекие друг от друга по музыкально-образному содержанию.

С глубокой древности ночь воспринималась человеком как время для особых мистических переживаний. Если наполненный светом день с его ясностью, четкостью, осязаемостью – время активной деятельности, то погружающая все в таинственную тьму ночь – время для успокоения, созерцания и размышления. Согласно античной мифологии богиня ночи Никта (др.-греч. Νύξ, Νυκτός, «ночь») возникла из первоначального Хаоса и является одной из мирообразующих потенций¹. И в античной, и в скандинавской мифологии именно ночь порождает день (у греков Никта рождает Гемеру, у германцев Нотт рождает Дагра), а в древних орфических трактатах ночь, Никта,

¹ Мифы народов мира. М., 1991-92. В 2 т. Т.2. С. 218.

выступает в роли «кормилицы богов», с которой начинается родословие². Этимология русского слова «ночь» восходит к индоевропейскому слову «noktis», имеющему санскритский корень nak, который перешел впоследствии во многие европейские языки.

С давних пор образ ночи получил свое отображение в искусстве. В статье «Исторические формы ноктюрна» К. Кузнецов возводит генеалогию жанра к григорианскому хоралу, а именно к «ночным бдениям» (*laudes matutinae*), песнопениям, предназначенным для исполнения во время ночных служб³. В «Истории христианской музыки», анализируя структуру христианского богослужения, Э. Уилсон-Диксон подчеркивает, что в заутрене, построенной на пении девяти псалмов, псалмы объединены в три «ноктюрна» (ночные стражи) и чередуются с чтениями⁴. Первые светские образцы «ночной музыки» встречались в искусстве трубадуров и труверов. Они использовались в особых «зоровых песнях» (*chansons d'aube*), которые должны были «вести слушателя в атмосферу некоторой противоположности не дневных переживаний»⁵.

На границе XVIII и XIX веков содержание ноктюрнов претерпевает значительные стилистические изменения. Во многом переосмысление жанра началось вне музыки, а именно в литературе. Закономерность этого процесса очевидна, если вспомнить истоки: музыкальный ответ изначально литературному направлению «Буря и натиск», романтические предпосылки в творчестве Гёте, Шиллера, Гофмана и т.д.

Первым ноктюрнам Джона Фильда (1814) предшествовал продолжительный период образно-интонационного обновления. Фоном для него служили салонные миниатюры развлекательного характера, предназначавшиеся зачастую для домашнего музицирования, вариации на оперные темы, рассчитанные на непритязательный вкус слушателей публичных концертов.

Среди наиболее очевидных источников тематизма фильдовских ноктюрнов – салонный ансамблевый ноктюрн начала XIX века, инструментальный романс (в том числе жанр инструментального *Adagio*), французская вокальная лирика (*romance nouvelle*)⁶ смежные иллюстративно-песенные жанры (гондольера, баркарола, эклога). На заре романтического фортепианного искусства удельный вес развёрнутых лирических пьес в репертуаре пианистов был крайне мал, а жанровый состав стремительно менялся, что, вероятно, и подтолкнуло Фильда к идее создания на основе вышеперечисленных жанров новой разновидности ноктюрна.

Истоки эволюционных преобразований в сфере фортепианной лирики следует искать в усилении чувственного начала в музыке и в других видах искусств в конце XVIII века, получившем впоследствии обобщённое, несколько условное название «сентиментализм». В единственной работе, посвящённой

² Фрагменты ранних греческих философов. Ч.1. М., 1989. С.46.

³ Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна // Искусство №2. М., 1925. С. 123

⁴ Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. Ч. I – IV. СПб., 2003. С. 50

⁵ Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна. С. 125.

⁶ О связях французской вокальной лирики и ноктюрна скаано в Третьей главе исследования.

поиску стилистических черт сентиментализма в музыке⁷, для темы нашего исследования принципиально важными являются тезисы о его истоках в английской литературно-философской среде (т.н. английский сенсуализм), сменившей «этикетную условность чувств рокайльного искусства»⁸ под воздействием идей Руссо. Именно в такой художественной среде происходило становление Дж. Фильда и его предшественников.

Ю. Антипова совершенно справедливо усматривает основную сферу развития сентиментализма в музыкально-драматических жанрах. Однако, принимая во внимание уникальное влияние оперы, которое испытывали на себе практически все инструментальные произведения того времени, невозможно не учитывать специфику их развития в данный период. Такие характеристики оперного стиля сентиментализма как опора на *style sensitive* пасторальных жанров, характерное переинтонирование ариозных номеров («расцветивание» мелизматикой, ходы на широкие интервалы – сексты, септимы, октавы, развёрнутые оркестровые вступления и пр.) определяют не только развитие концертного инструментального стиля, но и камерных лирических жанров, впрямую не связанных с музыкальным театром.

В ракурсе настоящего исследования важно подчеркнуть, что коренным образом изменившаяся под воздействием новой образно-сценической реальности вокальная школа является одним из наиболее близких прототипов ноктюрнового тематизма. Неожиданную, хотя и вполне закономерную близость большинство ноктюрнов Фильда, отчасти Шопена и его многочисленных эпигонов, обнаруживают с инструктивным вокальным материалом, в частности вокализами, которые, вмещая наиболее типичные, распространённые музыкальные лексемы своего времени, можно рассматривать как один из главных интонационных словарей эпохи (по определению Б. Асафьева)⁹. Сборники Дж. Конконе, Г. Зейдлера и др., кроме своей основной дидактической функции, предлагают богатый иллюстративный материал наиболее востребованных оперными композиторами тематических оборотов. Поэтому в ранних образцах фортепианного ноктюрна среди прочего угадывается тематизм выходных арий (каватин) романтической итальянской оперы, к узнаваемым чертам которого относится «арфовый» тип сопровождения, каденции-рулады, широта мелодической фразы, репризность формы.

Отличительный признак «нового» романтического фортепианного ноктюрна – его одночастность – отражает устойчивую эстетическую тенденцию эпохи: продлить чувственное мгновение. В музыке мимолётная

⁷ Антипова Ю. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века. Автореферат дисс.на соиск.уч.ст.канд.иск. Новосибирск, 2005.

⁸ Там же. С.7

⁹ См. Хоффман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика. Автореферат дисс.на соиск.уч.ст.канд.иск. М., 2008; Гусева А. Жанр вокализа: история, теория и практика. Автореферат дисс.на соиск.уч.ст.канд.иск. Магнитогорск, 2013.

эмоция получает такую возможность – длиться во времени, не теряя при этом своей яркости¹⁰.

Происхождение жанровой миниатюры имело разные источники в композиторских школах Европы. Так, например, в наследии большинства композиторов Италии и Германии XVII-XVIII веков возникновение инструментальных пьес зачастую было следствием творческого отбора, в результате которого часть концерта, сонаты или сюиты заменялась на новую, в других случаях служила определённой дидактической цели.

Момент зарождения ведущих жанров фортепианных миниатюр тесно связан с периодом расцвета в буржуазной среде домашнего музицирования. Популярность фортепиано долгое время оспаривала арфа. Об этом свидетельствует удельный вес сочинений для неё в творчестве выдающихся композиторов начала XIX века¹¹. Знаковые номера в оркестровых партитурах поручены арфе Ф. Шубертом («Волшебная арфа»), Л. Бетховеном («Творения Прометея») и др. Многие из описываемых ниже ноктюрнов были переложены для арфы ещё при жизни их авторов (Глинка, Шопен, Дрейшок и др.)

Для темы нашей работы важно подчеркнуть, что романтический фортепианный ноктюрн заимствовал свои характерные черты, прежде всего, от романса и в гораздо меньшей степени от дивертисментного ноктюрна. Тому есть ряд наглядных исторических примеров, демонстрирующих параллельное развитие в течение нескольких лет дивертисментной разновидности ноктюрна, как контрастно-составной формы, наполненной интонационными оборотами нового «блестящего», виртуозного стиля, и ноктюрна как лирической одночастной фортепианной миниатюры.

1.3. Ноктюрны Джона Фильда.

Ноктюрны Фильда, определившие базовые типовые признаки жанра, появились в то время, когда миниатюра только начинает утверждаться в фортепианной музыке. Можно заметить, что не связанные с прикладными танцевальными жанрами фортепианные миниатюры возникли и развивались вне главенствующей на рубеже XVIII – XIX веков австро-немецкой традиции. Константин Зенкин одну из причин этого явления видит в том, что «крупномасштабное симфоническое мышление, достигшее такого совершенства в Венской классической школе, препятствовало автономизации и миниатюризации отдельных частей цикла»¹².

1.4. Фортепианный ноктюрн 1830-х годов. Ноктюрны Фильда и его подражателей, как и большинство других салонных и концертных произведений этого периода, обнаруживают наиболее прочные интонационные связи с итальянской оперой, которая, будучи в центре внимания широких слушательских кругов, становилась и предметом ожесточённых прений, и источником интонационного обновления инструментальных жанров.

¹⁰ О схожей художественной установке в изобразительном искусстве будет сказано ниже в связи с творческой биографией Дж. Фильда.

¹¹ Напомним, что арфа была в обязательной программе обучения Смольного института благородных девиц, где преподавал знаменитый Ж.-Б. Кардон (1760–1803).

¹² Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. С. 36.

Бесчисленные парафразы на оперные темы, писавшиеся в угоду общественному вкусу, оказывали существенное влияние и на создание салонной музыки. Наиболее яркие и многочисленные примеры фортепианных ноктюрнов, отражающих тенденции музыкальной оперной италомании, представлены в творчестве Теодора Дёлера (1814–1856), Игнаца Лейбаха (1817–1891). Любопытный переходный тип фортепианного ноктюрна, позволяющий проследить интонационные источники внутрижанрового обновления, запечатлен в творчестве Игнаца Феликса Добжиньского (1807–1867), друга и соученика Шопена по Варшавской консерватории. Всего им написано пять ноктюрнов (три в ор.21, два в ор.24), а также Ноктюрн для виолончели (скрипки) и фортепиано ор.46.

В целом в эволюции фортепианного ноктюрна в 30-е годы XIX столетия отметим следующие ведущие тенденции:

- в качестве образцов композиторам служат, прежде всего, лирические миниатюры Дж. Фильда;
- тематической основой большинства из них становится оперная кантилена итальянского происхождения;
- налицо типовые сопоставления фактурных комплексов: триольные фигуры арпеджиато оттеняются стройными аккордовыми пульсациями;
- в творчестве Добжиньского, а затем и Шопена намечается синтез итальянской оперной кантилены и славянской песенности, определивший лирико-драматическую ветвь развития жанра.

1.4. Фортепианные ноктюрны К. Черни и С. Тальберга. Пример Фильда оказал влияние на внутрижанровую сферу и стал своеобразным образцом в поисках выражения личного в музыке. Необходимость прямого высказывания при помощи адекватных художественных средств подталкивает композиторов на путь создания новых жанров, отвечающих внутренней эстетической потребности. В результате один за другим появляются или обновляются схожим с ноктюрном образом многочисленные смежные формы глубоко личного обращения к слушателю: грёзы, утешения, посвящения, элегии, размышления, эклоги и многие другие. Все они в той или иной степени заимствуют выразительные средства у ноктюрна. Однако, наиболее оригинальные, самобытные в художественном отношении образцы оказывают и обратное влияние. В результате этого взаимодействия жанровые признаки ноктюрна пополняются всё более характерными чертами.

Заглавием всего опуса 604 («Романтические ноктюрны»), появившегося в конце 1830-х годов, Карл Черни (1791-1857) подчёркивает наступление нового этапа развития жанра. Заголовки, данные каждой пьесе, очерчивают примерные образные границы ноктюрна на момент создания цикла: «Посвящение», «Желание», «Убеждение», «Гнев», «Извинение», «Утешение», «Размышление», «Радость». Отметим появление сквозной чувственно-эмоциональной программы, а также весьма солидное расширение понимаемой под ноктюрном образной сферы, не свойственной ему ранее.

Не только у Черни, но и у Сигизмунда Тальберга (1812-1871) встречаются фортепианные ноктюрны, рисующие состояние аффекта и стоящие в стороне от лирических пьес, благодаря порывистости движения, ломаному ритмическому рисунку. Всего же богатое композиторское наследие Тальберга включает фортепианные ноктюрны op.16, 21, 28, 35, 51 bis. В них отображается тот путь развития, который прошёл жанр на протяжении 30-х – 40-х годов XIX века.

1.5. Ноктюрны Фредерика Шопена. Ноктюрны Шопена стоят особняком в истории музыки (как и большинство других его произведений), поэтому даже самые восторженные почитатели его творчества из числа профессионалов не смогли сразу оценить всё разнообразие трактовки данного жанра. В последующие десятилетия в их оценке сохраняется определённая инерция, преодолеваемая лишь во второй половине XIX столетия, вместе с всеобщим осознанием силы эмоционального воздействия шопеновского стиля.

Всего Шопеном создано 19 ноктюрнов и каждый из них отмечен яркой мелодической индивидуальностью, определяющей всё тематическое развитие пьесы. Не вдаваясь в подробный последовательный анализ, выделим основные тенденции.

Во-первых, все пьесы в равной степени далеко отстоят в тематическом отношении как от итальянских каватин, так и от «песен без слов». В основе их мелоса всегда лежит тщательным образом отобранная интонационная идея, в одних случаях имеющая больше точек соприкосновения с польским фольклором, в других – французской *melodie*, в третьих – обусловленная гармонической структурой.

Во-вторых, все ноктюрны отличает ярко выраженный гомофонно-гармонический склад.

В-третьих, типичной чертой шопеновского формообразования в ноктюрнах является варьирование отдельных интонационно-гармонических оборотов путём их переизложения, секвенций, дополнений, что приводит к достаточно большой подвижности целостной формы.

1.6. Развитие жанра фортепианного ноктюрна в 40-е – 50-е годы XIX века. Во второй половине XIX века в фортепианном репертуаре отчётливо наблюдается тенденция отхода от жанров, возникших в эпоху виртуозного романтизма. Благодаря лейпцигской композиторской школе, состоявшей из учеников и последователей Мендельсона, веймарскому кругу, верному листовским заветам, намечаются пути развития, направленные прежде всего в сторону симфонизма как метода музыкального мышления. Соната, симфония, сюита, fuga и др. остаются осью инструментальной музыки. Судьба жанров, порождённых салонным музицированием, с одной стороны, привязана к тематическим преобразованиям, обновлению, происходивших в указанных жанрах, с другой – многие из них стали символами уходящей эпохи. Нежная грусть охватывает значительную часть мазурок, прелюдий, этюдов, но первое место в списке «ностальгических» жанров, тоскующих по некому романтическому идеалу, принадлежит фортепианному ноктюрну. Преимущественно (за немногими исключениями) в этом декоративно-

стилизованном ключе обращаются к ноктюрну русские композиторы, в творчестве которых он обрёл и свои специфические черты.

Оркестровый стиль пианизма в середине XIX века, как известно, ярче всего проявился в наследии Ференца Листа. К жанру ноктюрна композитор обращался неоднократно. Первый раз ещё в 1835–36-м годах в цикле «Швейцарские песни» (№ 2 «Ноктюрн на песню горца»), в 1837 (в «Альбоме путешественника» № 2 «Ноктюрн-пастораль»), затем в 1845 году (S.168 b «Размышления (ноктюрн)»). Таким образом, к своему самому известному циклу ноктюрнов – «Грёзы любви» (S. 541, 1850)¹³ – Лист подходит уже опытным мастером жанра, попробовав силы в его пасторально-«идиллических» вариантах, характерных для 30-х годов. В долгом творческом пути Листа отразились все основные тенденции, связанные с развитием музыкальных жанров. Не исключение и фортепианный ноктюрн. Его характерные черты плавно переходят в другие жанры, рождая уникальные в тематическом отношении произведения. Так в наследии Листа мы встречаем помимо «Грёз...» «Неаполитанские канцонетты» с подзаголовком «ноктюрн»; свободный от конкретных жанровых моделей и, одновременно, близкий ноктюрнам, прелюдиям, «размышлениям» цикл «Утешений»¹⁴, а также «3 сонета Петрарки», относящиеся, по сути, к жанру «размышлений».

Несколько иной тип ноктюрна представлен в творчестве Ш. В. Алькана (1813–1888). Его 4 ноктюрна op.22 (первое издание 1844) – один из выдающихся и наиболее известных образцов жанра, по ряду признаков объединяет черты как фильдовско-шопеновской, так и шумановской фортепианной лирики.

Вторая глава – «Фортепианный ноктюрн в России XIX-начала XX века» – посвящена бытованию ноктюрна в России. Написанные и опубликованные в Петербурге Фильдом ноктюрны стали для ряда русских композиторов с одной стороны образцами для подражания, а с другой – поводом для негласного соперничества, способом в рамках заданного канона оформить свое собственное высказывание. В этой главе также прослеживается путь ноктюрна от салонной непритязательной пьесы к драматическим образцам жанра, смыкающимся с жанром баллады.

Фортепианный ноктюрн в творчестве русских композиторов представлен всеми инвариантами образно-тематического развития, начиная от воздушных фильдовских прототипов и заканчивая лирико-драматическими монологами Балакирева, Скрябина, Кюи, Черепнина. В жанре отразилась как эволюция романтического стиля вообще, так и фортепианного исполнительского искусства, в частности. Само образное содержание расширилось – от меланхолии до действенного драматического порыва. Однако вплоть до начала XX века сохранилась суть жанра, привлекающая к нему совершенно различных композиторов – откровенность, граничащая с исповедальностью, хрупкость и недостижимость ускользающего идеала красоты, приравненной к истине,

¹³ «Hohe Liebe» (1), «Seliger Tod» (2), «Oh Lieb, so lang du lieben kannst» (3).

¹⁴ Напомним, что один из ноктюрнов (№6) Черни носит такое же название.

свобода выбора выразительных средств, ограниченная собственным стилем существования и творчества. Декоративный модус высказывания, окрасивший многие ноктюрны эпохи модерна, не изменил жанровое содержание ноктюрна, но лишь усилил его характерные признаки.

2.1. По следам Фильда и Шопена. Если в творчестве западноевропейских композиторов фортепианный ноктюрн обладает чрезвычайно широкой образной сферой, как это было показано в первой главе исследования, то в России XIX века складывается более строгий интонационный канон жанра, обусловленный спецификой развития отечественной композиторской и фортепианной школ, расцвет которых пришёлся на время наступления новых тенденций в искусстве и, в частности, в музыке.

В 20-30-е годы ноктюрны Фильда безусловно являются основным источником тематического содержания ноктюрнов его русских учеников.

Два ноктюрна М. Глинки продолжают развивать жанр в образном ключе возвышенной любовной лирики, онтологически связанной с интонационной сферой итальянского романтического *bel canto*, столь глубоко освоенного русским классиком¹⁵. Наряду с итальянским влиянием на русскую композиторскую школу необходимо отметить и чрезвычайно распространённый в первой трети XIX века жанр вокальной лирики «*romance française*», отличающийся большей декламационностью, вниманием к поэтическому тексту как в интонационном ракурсе, так и в комплексе фактурно-гармонической выразительности.

Подзаголовки, начиная с ноктюрна «Разлука», изредка подсказывают более конкретное образно-эмоциональное содержание пьес. Заметим здесь, что свой знаменитый романс «К фонтану Бахчисарайского дворца» Александр Гурилёв (1803–1858), также учившийся некоторое время у Фильда, озаглавливает ноктюрном (1838). Тип взаимоотношений мелодии и текста дают повод предположить, что последний был положен на музыку более раннего фортепианного сочинения (ноктюрна?). Во всяком случае, годом позже Адольф Гензельт (1814–1889) включает фортепианную транскрипцию гурилёвского «Фонтана»¹⁶ в цикл из двух пьес, где первая также имеет литературный эпиграф («*Schmerz im Glück: Aimer, souffrir, point de bonheur sans peine. Ah! C'est la reine, que double le bonheur*»)¹⁷. Таким образом, в совокупности с упоминавшимся op.604 К. Черни, ноктюрны М. И. Глинки и А. Гензельта ограничивают образную сферу жанра в 30-40-е годы любовным признанием в подчёркнуто приподнятом ключе.

Привлекательным лирическим отражением популярного жанра в «постфильдовском» духе стали ноктюрны композиторов-любителей

¹⁵ Напомним об увлечении Глинки операми Беллини и Доницетти, плодами которого стали как развёрнутые фантазии на темы из опер (Блестящий дивертисмент, Серенада, Блестящее рондо), так и сборники вокализов в итальянской манере.

¹⁶ Не забываясь об указании авторства!

¹⁷ «Боль в счастье (нем.): «Любить, страдать, нет счастья без боли. Ах! Эта боль, что удваивает счастье» (фр.). Авторство эпиграфа, к сожалению, не удалось установить.

А. Лизогуба (1790 -1839) и Д. Веневитинова (1805-1827). В отличие от них, И. Ласковского (1799-1855), учившегося в том числе у самого Фильда, отличает профессионализм отношения к композиторскому ремеслу (более ста сочинений для фортепиано), блестящее исполнительское мастерство, что отразилось в музыке ряда его ноктюрнов.

Чуть позже начинает восходить звезда Теодора Лешетицкого (1830–1915), чьим опусом № 1 также становится ноктюрн с характерным для эпохи подзаголовком «грёзы» (фр. «reveries»). Напомним, что на процесс формирования личности артиста в равной мере оказало влияние как творчество Черни, чьим учеником он был, так и Шопена, наследие которого он ценил очень высоко.

Знакомство с сочинениями автора двух ноктюрнов Николая Зарембы (1821-1879) раскрывает творческие горизонты композитора, особенности его музыкального языка, который оказал определенное воздействие на формирование лирической линии фортепианного стиля консерваторского ученика Зарембы – П. И. Чайковского.

Следующее поколение композиторов-пианистов уже ориентируется преимущественно на шопеновский образец жанра.

2.2. Ноктюрн в творчестве А. Рубинштейна. Чтобы романтический шопеновский фортепианный ноктюрн стал объектом стилизации, ему необходимо было пройти этап типизации, растворения его авторских черт. В русской истории жанра этот процесс во многом реализовался в творчестве А. Рубинштейна.

Несмотря на то, что фортепианное наследие Шопена Рубинштейн не только ценил очень высоко, но и пропустил сквозь свою артистическую биографию, собственные произведения русского музыканта лишь в малой степени испытали на себе воздействие шопеновского стиля. В творчестве Рубинштейна, перу которого принадлежат 12 ноктюрнов, жанр этот развивался чрезвычайно интенсивно: нежные зарисовки музыкальных альбомов (ноктюрны из ор. 2, 10, 28) постепенно становятся симфонизированными высказываниями (ноктюрны из ор. 69, 71, 75, 109, 118), простейшие интонации обретают проникновенное глубокое звучание, благодаря внедрению разнообразных видов фактуры, в соответствии с тенденциями симфонизма второй половины XIX века. Жанровая открытость ведёт к усилению интонационных сопоставлений, образное содержание некоторых разделов далеко отстоит от основного тематизма. Неслучайно ноктюрн из ор. 44, названный Романсом, превратился позднее в романс «Ночь» на слова А. С. Пушкина – один из шедевров русской вокальной лирики.

2.3. Ноктюрн в творчестве Ц. Кюи и Ф. Блуменфельда. Ноктюрн в творчестве русских композиторов рубежа XIX – XX веков становится жанром, наиболее отзывчивым на преломление романтических тенденций в эпоху модернизма. Присущая жанру с самого начала его развития (в фильдовско-шопеновском понимании) орнаментальность, декоративность, меланхоличность, граничащая с нежной скорбью, оказались необычайно

близкими мироощущению композиторов, вступивших в новый век. Более того, во многом перечисленные особенности подготовили характерные черты русского музыкального модерна.

Реалии нового времени в той или иной степени отразились в творчестве разных поколений русских композиторов. Они, естественно, в минимальной степени заметны в пяти ноктюрах Ц. Кюи, созданных в разные периоды его творчества, между 1877 и 1914 годами. Словно отстаивая эстетические идеалы безвозвратно уходящего XIX века, композитор в своих опусах намеренно ограничивает музыкальный язык общими средствами выразительности, неподдельное мастерство в области тематического развития опирается на тематизм, обращённый в прошлое жанра.

Многообразно представлен жанр ноктюра в творчестве Ф. Blumenфельда (1863-1931). Превосходный пианист и педагог Blumenфельд не относится к числу композиторов, обладающих ярким мелодическим дарованием. Темы большинства его произведений достаточно просты в ритмико-интонационном отношении, не оригинальны в плане выражения индивидуального. Однако, скромное мелодическое обаяние его произведений в полной мере компенсируется высочайшим уровнем знаний в области фортепианной выразительности, гармонического и фактурного развития. Рояль в произведениях Blumenфельда играет всей палитрой тембров симфонического оркестра. При этом автор сохраняет специфическую инструментальную логику исполнительского искусства на инструменте, наделяя сочинения определённым техническим удобством.

2.4. На грани веков. Ноктюры М. Балакирева. Появившиеся на границе веков Три ноктюра (1898-1901) Балакирева раскрывают с исключительной психологической глубиной разные грани меланхолического чувства, переходящего порой в область трагики. Отличительными свойствами пьес является симфонический размах фактуры, сохраняющий при этом черты импровизационности, непосредственности замысла. Примечательно, что ноктюры создавались уже в ту пору, когда Балакирев отказался от публичных выступлений в качестве пианиста и почти целиком сосредоточился на композиторском творчестве. Таким образом, ноктюры относятся к личным, «исповедальным» произведениям музыканта.

Несомненно, ноктюры М. А. Балакирева – одна из кульминаций развития жанра в отечественном фортепианном искусстве.

2.5. Ноктюры П. Чайковского, С. Ляпунова, А. Бородина, С. Рахманинова, А. Скрябина, А. Глазунова, А. Станчинского, А. Черепнина. Если фортепианные ноктюры Балакирева можно отнести к высоким образцам жанра, в которых реализованы все творческие силы автора и отражён уникальный композиторский опыт симфониста, мыслителя, выдающегося пианиста, то аналогичные пьесы в наследии Чайковского, Ляпунова, Рахманинова, Глазунова и ряда других русских композиторов представляются скорее этапными на пути поиска собственной формы выражения лирического. Периферийность жанра в их творчестве не умаляет

художественный уровень миниатюр, однако раскрывает лишь одну сферу их дарования – светлую, безмятежную лирику. Подробнейшим образом проработанная фактура, гармоническая и мелодическая свежесть отражают общие тенденции конца XIX века, лишь отчасти выявляя творческую самобытность автора. Тяжелое дыхание позднеромантического симфонизма, лучшие образцы которого полны ощущением трагичности (Брамс, Чайковский и др.), стимулирует ностальгическое, идеализирующее восприятие фортепианного ноктюрна композиторами. Эпоха Фильда и Шопена становятся предметом стилевой игры, испытания стилистической гибкости.

Третья глава – «Фортепианный ноктюрн в эпоху модернизма» – посвящена рецепции ноктюрнов зарубежных и российских композиторов прошлого века. Акцент в этой главе делается на сложной эпохе рубежа XIX – XX веков, когда романтизм уступал свое место иным течениям, активно выходящим на первый план в Европе, но неоднозначно принимаемым в России, где полюса новаторов и охранителей часто оказываются особым образом обострены. Если во Второй главе настоящего исследования мы постарались показать, что жанр фортепианного ноктюрна в России конца XIX – начала XX веков сохранял прочные преемственные связи с породившим его западноевропейским музыкальным романтизмом, то в Третьей главе рассматриваются преимущественно образцы, преодолевающие традицию в процессе её освоения.

3.1. Между модерном и модернизмом. Предшествующие главы охватывали большей частью эстетически однородные явления в жанре фортепианного ноктюрна – от раннего романтизма до эпохи модерна. Их тематические связи прослеживались недвусмысленно, преемственность диалога с традицией ощущалась вполне определённо. В Третьей главе речь идет о тех образцах жанра, которые, вступая в этот диалог, отстаивали независимую позицию, стремились обновить образно-тематическую инерцию, в одних случаях находясь на линии её полного перелома, в других – находя собственный язык общения с наследием жанра.

На стыке XIX и XX веков фортепианный ноктюрн переживает кризисную стадию эволюции, как и другие жанры романтизма. Тем не менее интерес к нему проявляют как консервативно настроенные авторы, так и те, кто предопределил пути развития музыки в XX столетии. Наряду с некоторыми другими жанрами фортепианной музыки, ноктюрн остаётся музыкальным отображением психической интроверсии. К тому же гений Шопена постоянно взывает к диалогу. Преклоняясь или дискутируя с его наследием, подавляющее большинство произведений не обходится без реминисценций к нему. Однако всё с большей интенсивностью заметна трактовка ноктюрна в мистическом, таинственном ключе, во многом благодаря сложившимся канонам в сфере симфонической музыки.

Наиболее плодотворная работа в направлении обновления ноктюрна происходила в странах, считающихся его родиной, – России и Франции.

Особенно ярко и последовательно эволюция жанра на грани веков прослеживается на примере творчества Габриэля Форе (1845–1824).

3.2. Фортепианные ноктюрны Габриэля Форе. Ноктюрны Габриэля Форе – последние в своем роде постромантические образцы жанра, в которых сильнейшее эмоциональное воздействие на слушателя достигается напряжённым усилием интеллектуальной воли композитора, а чистота и прозрачность – профессиональной самодисциплиной.

Подводя некоторые итоги преломления жанра в творчестве Форе, которым создано 13 ноктюрнов, отметим наиболее отчётливые тенденции:

- тематический контраст постепенно уступает место взаимодополнению тем;
- ариозно-романсовый прообраз всё с большим трудом прорывается сквозь контрапунктическую вязь основных тем, скреплённых замкнутой логикой развития, внутренним напряжением;
- жанровые стереотипы мелоса преодолеваются полиритмическими и полиметрическими строфическими построениями;
- от ноктюрна в прежнем понимании остаётся экспрессия, полнота высказывания, фактурное сопоставление и, что немаловажно, его пианистическая сущность, прочная тембровая, технологическая, тематическая связь с инструментом.

3.3. Фортепианный ноктюрн в творчестве композиторов XX века: основные тенденции. В XX веке развитию фортепианного ноктюрна свойственны следующие особенности.

Во-первых, значительно снижается интерес к жанру. В силу иного сущностного понимания композиторами лирики, их отношение к ноктюрну определяется двумя разнонаправленными тенденциями: музыкальным посвящением Шопену и поиском принципиально иных выразительных средств.

Вторая же тенденция связана с уникальным опытом, полученным композиторами в процессе преодоления притягательного магнетизма наследия Шопена и, шире, интонационно-стилевой инерции, охватившей жанр во второй половине XIX столетия. Так как работа с тембром фортепиано значительно усложнила бы эту задачу, заключив творческую мысль в рамки неизбежного диалога с шопеновским гением, многие авторы намеренно обращаются к возможностям других инструментов, среди которых чаще других фигурируют струнно-смычковые. Благодаря обновлению жанра в симфонической плоскости, а также проникновению узнаваемых черт других фортепианных миниатюр, термин «ноктюрн» становится своеобразным символом творческого отклика на сильное эмоциональное раздражение. Содержание постепенно утрачивает свою дихотомию, концентрируясь вокруг одной образной сферы.

«Высвобождение» ноктюрна от шопеновских чар происходило и в субъективном, авторском ракурсе. Так, например, строго в соответствии со своими эстетическими принципами трактует жанр Эрик Сати (1866–1925). «Пять ноктюрнов», появившиеся в 1919 году, не представляют собой художественного парадокса, к которому принадлежит большинство

фортепианных пьес композитора. Однако отнести их к области традиционных представлений о ноктюрне невозможно, в силу принадлежности оригинальному звуковому мышлению автора. И, хотя от первых «Сарабанд» и «Гимнопедий» цикл отделён более чем тридцатью годами, оригинальный принцип взаимодействия их частей сохраняется и здесь.

Наиболее любопытен в аспекте трансформации жанра сочиненный в 1929-1938 годах цикл из восьми ноктюрнов для фортепиано Франсиса Пуленка (1899–1963), воплощающий любимый автором тип сюитного сопряжения разнохарактерных пьес.

В истории отечественной музыкальной культуры особняком стоит фортепианное наследие Александра Мосолова (1900–1973), в котором почётное место занимает жанр ноктюрна. «Достижения листовско-скрябинско-рахманиновского пианизма составили отправную точку для развития фортепианного стиля Мосолова. Индивидуальные черты музыкального характера, экспрессии, мышления Мосолова проявляются в «размашистости» фактуры, широком использовании крайних регистров как нормативных, а не экстраординарных.¹⁸ Добавим и весьма необычное для ноктюрна вкрапление фольклорных интонаций. Идея, которая могла бы стать перспективным средством интонационного обновления жанра, к сожалению не получила должного развития.

Ещё одним примером «антижанрового» взгляда на фортепианный ноктюрн выступает центральная пьеса из сюиты П. Хиндемита «1922» (op.26). В непосредственном окружении новых жанров (шимми и бостона, а также в обрамлении марша и рэгтайма) *Nachtstück* (№3) образует антилирический центр антисюиты.

Ноктюрны Мосолова, Хиндемита, Пуленка – хронологически последние попытки «освежить» ноктюрн, вырвать его из ассоциативного ряда образов, тождественных эмоционально-нарративному романтизму XIX века. Известные нам одиночные примеры обращения к фортепианному ноктюрну композиторов XX века не разрешают, а лишь усиливают ностальгический модус высказывания. Наиболее же глубоким, родственным романтической традиции, осмыслением исторически сложившейся в сознании композиторов и слушателей модели фортепианного ноктюрна отмечены пьесы С. Барбера (1910–1981) и Б. Бриттена (1913–1976).

3.4. Фортепианный ноктюрн в музыке постмодерна. В музыке конца XX века жанр фортепианного ноктюрна продолжает свое существование. Постмодерн как тип определенного чувствования продолжает дискурс вокруг образов ночи и истории их воплощений.

В том контексте, в котором постмодернистская культура не претендует на сотворение абсолютно нового, она неизменно обращается к прошлому – к самым ранним и разным эпохам, воплощая свои принципы стилистического плюрализма в устранении оппозиции «новое»/«старое». И фортепианный

¹⁸ Холопов Ю. Александр Мосолов и его фортепианная музыка. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-mosolov.pdf>. С. 6. (дата обращения: 27.08.2018).

ноктюрн – лирическая миниатюра, создаваемая композиторами на протяжении двух столетий, – становится таким же рефлексивным полем в музыке постмодерна, как и постромантическая ирония, присущая эпохе в целом.

Композиторы конца XX века включают в свое творчество множество цитат и аллюзий, вступая в ностальгически-ироничный диалог с музыкой прошлого. При этом, следует подчеркнуть, что фортепианный ноктюрн как таковой уступает свои позиции «ночной музыке», созданной для различных составов, в которой ночь становится метафорой и источником различных образов, философских размышлений и ассоциативной игры. Метафора темноты, в которой проступают мистические образы и тени прошлого, не только является исходным пунктом художественного воображения, но также и служит попыткой предложить слушателю новые рецептивные качества в условиях отсутствия зрительных стимулов. Так, например, поступает композитор Георг Фридрих Хаас (р. 1953), во многих произведениях которого часть музыки должна исполняться в полнейшей темноте, и образ тьмы становится ключевой темой творчества.

Не менее важной эта тема, представленная как источник оптических преобразований и иллюзий, проступает в творчестве одного из самых известных современных композиторов Сальваторе Шаррино (р. 1947). В списке его сочинений можно найти множество названий с ночной тематикой: «На краю ночи» для альт-сола, «Автопортрет в ночи» для оркестра, «Аллегория ночи для скрипки с оркестром», «Ночь» (*De la nuit*) для фортепиано и др., в том числе «Четыре ноктюрна» для фортепиано (1998), а также «Три блестящих ноктюрна» (1975) для альт-сола и «Два жестоких ноктюрна» для фортепиано (2001).

Обращается к Ночной музыке и австралийский композитор Питер Скалторп (р. 1929). «Ночные пьесы» Питера Скалторпа состоят из трех частей. Первая «Снег, Луна и Цветы» разделена на три раздела. Вторая часть называется «Ночь», а третья – «Звезды». Каждая часть атональна. Кроме своего приглушенного настроения и чувства ритмической свободы, «Ночные пьесы» не имеют никакого сходства с ноктюрами Фильда или Шопена, но эти пьесы более тесно связаны с *Nachtstück*. С точки зрения настроения и характера, этот цикл близок к четырем ноктюрам Джорджа Крама, а также к ноктюрам Лоуэлла Либермана.

Таким образом, можно сделать вывод, что ноктюрн возник как «Ночная музыка», и путем долгих трансформаций на протяжении нескольких столетий, в XX веке снова возвращается к «Ночной музыке», но на новом уровне, совершив и замкнув своеобразный круг своего развития.

В Заключении подведены итоги диссертационного труда, обозначается перспектива продолжения над темой.

Исследование, посвященное жанру фортепианного ноктюрна в процессе его исторической эволюции (XIX – первая половина XX века), показало, как из небольшой романтической зарисовки, миниатюры, ноктюрн превратился в один из символов эпохи романтизма. В жанре фортепианного ноктюрна

выкристаллизовывались характерные фактурные и мелодические приемы. Ноктюрн обрел собственную индивидуальность, заключающуюся, в том числе, в особом синтезе изобразительного и чисто музыкального начала. В творчестве Фильда и Шопена сформировался устойчивый комплекс выразительных средств, придавших жанру определённую инерцию развития, преодоление которой было под силу лишь крупным мастерам. Особенно близок эмоционально-образный строй ноктюрна оказался русским и французским композиторам. В творчестве Глинки, Бородина, Чайковского, Рубинштейна, Балакирева, Форе, Пуленка, а также Кюи, Сати и др. фортепианный ноктюрн занял особое место, став одним из основных жанров лирического высказывания. Однако с сожалением приходится отметить, что несмотря на всё разнообразие, должного места в концертном репертуаре отечественных пианистов ноктюры русских композиторов долгое время не получали. Ограничение педагогического процесса лишь ноктюрами Фильда и Шопена обедняет художественное и техническое развитие музыканта-пианиста, ограничивает развитие чувства стиля. Значение развёрнутых лирических пьес для совершенствования исполнительского искусства пения на инструменте неоспоримо. В расширении представлений о внутренней сущности жанра, его многообразии, художественной и дидактической ценности автор видит основную перспективу исследования.

В диссертации проанализировано около 70 ноктюров, написанных русскими и зарубежными композиторами, произведена дифференциация отдельно взятых пьес, выявлены особенности музыкального языка, формообразования, характерные для каждого из этапов исторической эволюции жанра ноктюрна. Автором в научный обиход впервые введены малоизвестные и неизвестные ранее произведения русских композиторов, найденные в архивах или воссозданные по первым публикациям.

Таким образом, восстановлен, сохранен и введен в исполнительскую и педагогическую практику преданный забвению пласт отечественной фортепианной культуры, что отвечает одной из задач диссертации – возрождению утраченного интереса к русской фортепианной классике XIX – первой половине XX века и сохранению национального музыкального наследия.

В XX веке в европейской музыкальной культуре жанр ноктюрна оказывается под сильным влиянием экспрессионизма. В России это влияние проявилось позже, примерно в середине XX века, когда «ночная музыка» снова ушла в оркестровое пространство. Другая сфера бытования ноктюрна в XX – XXI веках – современная киномузыка и смыкающаяся с ней профессиональная эстрадная музыка. В этой области ноктюрн возвращается к романтическим истокам и становится символом лирического и поэтического начала. В свете сложившейся ситуации в мире за последние несколько лет произошли явные перемены в восприятии мира у людей, произошло переосмысление многих процессов. Взгляд нашего современника стал более обращен на внутренний мир человека. Соответственно, репертуар концертных программ постепенно

изменялся. Миниатюра снова стала востребована в камерных залах для немногочисленной аудитории. Эту тенденцию можно проследить по афишам концертов в небольших концертных залах или арт-пространствах.

Сегодня мировая культура не только чрезвычайно активно захватила ночное время, но и направленно предлагает переосмыслить некоторые явления, поместив их в пространство ночи. Примерами тому служат проекты «Ночь музеев», «Ночь музыки», «Ночь света», ночные концерты ряда музыкальных фестивалей и пр. В этом процессе вполне может найтись место и для классических жанров музыкального искусства.

Более чем двухвековая история фортепианного ноктюрна убедительно доказала его жизнеспособность. Подобно смежным жанрам – прелюдиям, экспромтам, серенадам, вальсам и маршам, состоящим из миниатюр программным и непрограммным сюитам, – ноктюрн продемонстрировал поразительную способность к мимикрии, трансформации в духе требований быстро текущего времени. Нет сомнений, эту способность он сохранит и в будущем.

Публикации автора по теме диссертации

В изданиях, рекомендованных ВАК при Минобрнауки России:

1. Глазунова Р. В. Ноктюرنы в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2018. № 2 (55). С. 94–104. (0,9 п. л.).
2. Глазунова Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 119–133. (1 п. л.).
3. Глазунова Р. В. О стилистике фортепианных ноктюрных Цезаря Кюи // OPERA MUSICOLOGICA. 2020. Т. 12. № 3. С. 64–77. (0,75 п. л.).

В других изданиях:

4. Глазунова Р. В. Адольф Гензельт: неизвестные страницы русского пианизма // Искусствознание: Теория, история, практика: Научно-практический журнал. Челябинск, 2012. № 1 (02). С. 111–115. (0,25 п. л.).
5. **Русский фортепианный ноктюрн:** Произведения русских композиторов XIX–XX веков / сост. и коммент. Р. Глазуновой. М.: Музыка, 2015. 120 с.
6. **Русский фортепианный ноктюрн:** Произведения русских композиторов: в трёх тетрадах / сост. и коммент. Р. Глазуновой. М.: Музыка, 2018. 164 с.; 160 с., 148 с. (Общий объем комментариев 2 п. л.).