

ФГБОУ ВО «Санкт-Петербургская государственная консерватория
им. Н. А. Римского-Корсакова»

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

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения,
профессор
Гуревич Владимир Абрамович

Санкт-Петербург
2022

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Возникновение и развитие фортепианного ноктюрна в творчестве западноевропейских композиторов XIX века	18
1.1. Ноктюрн в категориях «стиля» и «жанра» и вопросы жанрово-стилевой трансформации	18
1.2. Становление жанра ноктюрна.....	22
1.3. Ноктюрны Джона Фильда	42
1.4. Фортепианный ноктюрн 1830-х годов.	72
1.5. Фортепианные ноктюрны К. Черни и С. Тальберга	80
1.6. Ноктюрны Фредерика Шопена	84
1.7. Развитие жанра фортепианного ноктюрна в 40-е – 50-е годы XIX века	86
Глава 2. Фортепианный ноктюрн в России XIX – начала XX века.....	92
2.1. По следам Фильда и Шопена	92
2.2. Ноктюрн в творчестве А. Рубинштейна.....	101
2.3. Ноктюрн в творчестве Ц. Кюи и Ф. Blumenфельда	107
2.4. На грани веков. Ноктюрны М. Балакирева.....	123
2.5. Ноктюрны П. Чайковского, С. Ляпунова, А. Бородина, С. Рахманинова, А. Скрябина, А. Глазунова, А. Станчинского, А. Черепнина	129
Глава 3. Фортепианный ноктюрн в эпоху модернизма	144
3.1. Между модерном и модернизмом	144
3.2. Фортепианные ноктюрны Габриэля Форе	146
3.3. Фортепианный ноктюрн в творчестве композиторов XX века: основные тенденции	153
3.4. Фортепианный ноктюрн в музыке постмодерна.....	171
Заключение	175
Список литературы	180

Введение

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. Особенно привлекала романтиков способность рояля «петь», подражать человеческому голосу. Один из важных признаков фортепианного ноктюрна – наличие определенной фактуры: певучей мелодии и характерного аккомпанеента, представляющего собою колышущийся, покачивающийся фон, вызывающий ассоциации с пейзажными образами (мерное колыхание волн, шелест листвы, льющийся лунный свет).

Активное развитие фортепианного ноктюрна в творчестве композиторов различных национальных школ, как западноевропейских, так и отечественных, произошло в период XIX – первой половины XX вв. За это время он прошел довольно длительный путь развития, претерпев немалые изменения. Однако, до сих пор в музыковедении фортепианные ноктюрны исследованы недостаточно. Настоящая работа призвана восполнить пробел в музыковедческом освещении жанра фортепианного ноктюрна, занимающего видное место в системе жанров творчества многих композиторов, а также в исполнительской практике. Особое

внимание при этом уделяется фортепианному ноктюрну в России, как наименее изученному.

Таким образом, **актуальность темы исследования** обусловлена необходимостью комплексного анализа жанра ноктюрна в его стилистической эволюции исходя из его реального места в истории отечественной и западноевропейской музыкальных культур в период XIX – первой половины XX вв. в ситуации 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 почву¹. 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, в котором развивались западноевропейская и отечественная музыка, не получил должной оценки в отечественном и зарубежном музыкознании. В частности, не замеченным остался жанр фортепианного ноктюрна, хотя, в силу сложившихся исторических обстоятельств, именно Россию с полным правом можно считать родиной фортепианного ноктюрна.

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

¹ Лихачев Д. С. Развитие русской литературы X–XVII веков: Эпохи и стили / АН СССР. Ин-т рус. литературы (Пушкинский Дом). Л.: Наука. Ленингр. отд-ние, 1973. С. 224.

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.

Появившиеся 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 жанровой трансформации. В России же он достаточно долго продолжал существовать в рамках канона и способствовал созданию художественных образцов высочайшего уровня, 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 ноктюрах вскользь, лишь в связи с биографическими моментами жизни того или иного мастера.

В 1925 году во втором номере журнала «Искусство» (специализированного издания Государственной академии художественных наук) вышла статья музыковеда К. А. Кузнецова «Исторические формы ноктюрна»². 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

² Кузнецов К. А. Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 123–131.

несколько столетий к романтизму (так, например, К. А. Кузнецов объясняет хоральный раздел *religioso* в соль-минорном ноктюрне Ф. Шопена op.15 № 3 именно апелляцией к старинной, средневековой природе жанра). 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 ноктюрах в связи с тем или иным композитором можно встретить на страницах многочисленных работ Б. В. Асафьева. Например, в одном из своих очерков, посвященных А. К. Глазунову, Б. В. Асафьев дает характеристику жанру ноктюрна на примере пятой вариации из второй части Шестой симфонии Глазунова: «Ноктюрн – музыкальное состояние, передающее впечатление ночной тишины и безмолвия, когда мечтательное настроение или раздумье охватывает человека»³.

О ноктюрах пишут отечественные исследователи в монографических работах, посвященных Ф. Шопену⁴, останавливаясь подробно на образцах, созданных великим композитором.

Описание избранных ноктюров русских композиторов можно найти в книгах по истории фортепианного исполнительства, в частности в трудах В. И. Музалевского и А. Д. Алексеева⁵. В этих работах авторы делают особый акцент на формировании русского стиля в фортепианной музыке, отмечая ряд присущих ему черт. Так, А. Д. Алексеев, описывая фортепианный ноктюрн М. И. Глинки «Разлука», называет его «первым классическим образцом русского ноктюра»⁶ и, указывая на близость сочинениям Фильда, объясняет разницу, заключающуюся, прежде всего, в интонационном строе, который есть «типично

³ Асафьев Б. В. Глазунов (Опыт характеристики) // Асафьев Б. В. Избранные труды. М.: Изд-во Академии наук СССР, 1954. Т. 2. С. 247.

⁴ См.: Кремлев Ю. Фридерик Шопен: Очерк жизни и творчества. 2-е изд. М.: Музгиз, 1960. 704 с.; Соловцов А. Фридерик Шопен. М.: Музгиз, 1960. 465 с.; Бэлла И. Фридерик Францишек Шопен. М.: Музыка, 1991. 140 с.; Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра Шопена. М.: Моск. гос. консерватория, 1995. 150 с.

⁵ См.: Музалевский В. И. Русское фортепианное искусство. М.: Музгиз, 1961; Алексеев А. Д. Клавирное искусство: Очерки и материалы по истории пианизма. М.; Л.: Музгиз, 1952. Вып. 1; Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка: От истоков до вершин творчества. М.: Музыка, 1963; Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. Ч. 1–2.

⁶ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. Ч. 1-2. С. 278.

русский, связанный с песенно-романсной лирикой Глинки и авторов бытового романса»⁷. А. Д. Алексеев пишет также о разнице подходов Фильда и Глинки к развитию тематического материала: «Фильд расцветчивает тему, разукрашивает ее инструментальными колоратурами, что находится в соответствии с лирически-созерцательными образцами его музыки. Глинка стремится углубить лирическое содержание темы, усилить эмоциональное напряжение музыки. Он достигает этого сперва перенесением темы в средний, более насыщенный регистр, затем полифонизацией ткани, введением дополняющих голосов, родственных теме и воспроизводящих ее основную интонацию вздоха»⁸. Подобные ценные наблюдения, безусловно, крайне важны в аспекте заявленной нами темы, однако в работах упомянутых ученых они носят скорее дополняющий характер.

О ноктюрнах пишет в своей небольшой работе В. А. Панкратова, отнеся этот жанр к «малым инструментальным формам»⁹. Данная брошюра была издана в распространенной в советские годы серии «В помощь слушателям концертов» и носит больше научно-просветительский, нежели научный характер. Главный адресат этой книги – учащиеся школ и училищ, лекторы и преподаватели музыки, отсюда и простота, доступность изложения, не претендующая на научную глубину.

Безусловно, важным вкладом в описание феномена фортепианной миниатюры, и, в частности, ноктюрна стала работа К. В. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма»¹⁰. Это исследование фактически стало 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

⁷ Там же.

⁸ Там же. С. 278–279.

⁹ См.: Панкратова В. А. Малые инструментальные формы: прелюдия, ноктюрн, этюд. М.: Музгиз, 1962. 70 с.: нот., ил.

¹⁰ Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М.: Музыка, 1997. 415 с.

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. В ней подробно объясняются философские аспекты такого явления, как ноктюрн, а также приводится масса примеров, относящихся к различным музыкальным жанрам, в том числе ноктюрн как часть симфонии, струнного квартета и т. п. Комплексное рассмотрение именно фортепианного ноктюрна, в частности связанное с особенностями формы, фактуры и исполнительских штрихов, в этой диссертации отсутствует.

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 (Murdock, J.L. «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 девятнадцатого века. Главный акцент в работе автор делает на ноктюрнах американских композиторов и их практическом применении в программах обучения игры на фортепиано. Большой раздел о ноктюрнах содержится в книге Патрика Пигготта (Patrick Piggott) «The Life and Music of John Field 1782–1837: Creator of the Nocturne» (London: Faber and Faber, 1973).

Интересный сравнительный анализ ноктюрнов Фильда и Шопена дает Тимеа Сильвестер в своей работе, состоящей из двух частей «Comparative analysis of Fryderyk Chopin's and John Field's nocturnes», напечатанной в журнале *Musica, Studia Universitatis Babeş-Bolyai* (2019). Данная работа выявляет формообразующие, тональные и стилистические особенности ноктюрнов, свидетельствующие о влиянии Джона Фильда на создание ноктюрнов Фредерика Шопена.

Следует отметить, что русской фортепианной музыке в трудах европейских и американских ученых отводится обычно очень немного места, при том, что в исполнительской практике, как концертной, так и студийной, напротив, проявляется серьезное внимание к даже малоизвестным произведениям российских композиторов.

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 веков.

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 веков.

Значительный акцент делается на ноктюрах русских музыкантов разных поколений. Среди них есть как широко известные имена (М. И. Глинка, А. Г. Рубинштейн, А. П. Бородин, Ц. А. Кюи, М. А. Балакирев, П. И. Чайковский, А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин), так и знакомые большому кругу

специалистов фамилии авторов (А. И. Лизогуб, А. Л. Гензельт, И. Ф. Ласковский, А. И. Дюбюк, Н. И. Заремба, Ф. М. Blumenфельд, Т. Лешетицкий). Большой объем анализируемых пьес позволяет выявить тенденции в бытовании жанра ноктюрна в России и его развитии. Обширная база источников и обилие примеров различных течений в едином для всех романтическом русле позволяют говорить об эволюции русского фортепианного ноктюрна как в техническом, так и в содержательном плане. Особый интерес представляет сравнительный анализ ноктюрнов разных периодов творчества одного и того же композитора. Например, А. Г. Рубинштейн создавал свои ноктюрны, начиная с юношества (его первые произведения в этом жанре относятся к годам обучения композитора в Европе) и вплоть до конца жизни (последний ноктюрн Рубинштейна был включен в его поздний цикл и прозвучал на публике уже посмертно). У М. А. Балакирева сохранился юношеский ноктюрн, написанный им еще в Нижнем Новгороде до приезда в Петербург, который интересно сопоставить с его поздними ноктюрнами, созданным спустя почти полвека. Особенную часть материала исследования представляют ранее не публиковавшиеся русские ноктюрны, найденные в архивах. Среди них ноктюрны Н. И. Зарембы, ректора Петербургской консерватории, ноктюрн Д. В. Веневитинова, талантливого писателя и музыканта, скончавшегося в молодом возрасте.

Зарубежная часть материалов представлена в работе в виде пьес западноевропейских композиторов, живших в конце XVIII – начале XIX века, чье творчество представляет переходный период от эпохи классицизма к романтизму. Среди упомянутых в исследовании произведений – сонаты Я. Л. Дусика, пьесы И. Н. Гуммеля, К. Черни, а также фортепианные ноктюрны французских и немецких композиторов 30-х и 40-х годов XIX века, позволяющие провести анализ тенденций, происходивших в Европе в эту переломную эпоху. Выдвинувшийся на первое место виртуозный стиль игры на фортепиано привел к смене слушательских парадигм, к значительному усложнению технического уровня пианистов и к яркой театрализации вместо созерцательного размышления. В качестве показательных музыкальных примеров привлечены ноктюрны

композиторов околошопеновского круга – К. Плейеля, В. Калькбреннера, Т. Дёлера, И. Ф. Добжиньского, С. Тальберга, сыгравших важную роль в развитии фортепианного искусства. Отдельный раздел посвящен ноктюрнам 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: Г. Форе, К. Дебюсси, Э. Сати, Ф. Пуленка, А. В. Мосолова, П. Хиндемита, С. Барбера, Б. Бриттена и других.

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 ноктюрнов композиторов XIX – начала XX веков.

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 – начала XX вв.;
- 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;
- анализ формы и исполнительских особенностей ноктюрнов русских и зарубежных композиторов.

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 метод комплексного историко-искусствоведческого анализа, с применением сравнительно-исторического, системно-аналитического, культурологического методов, а также выработанные в отечественном музыкознании принципы описания и анализа художественных процессов и произведений музыкального искусства.

Теоретической базой исследования стали труды преимущественно русских и советских музыковедов, эстетиков и культурологов, посвященных стилю и эстетике эпохи романтизма в целом, а также аспектам формообразования и интонационного анализа. Методологической основой исследования послужили интонационная теория Б. Асафьева, посвященная вопросам постижения смысла текста, а также 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, общеэстетических статей и эссе, посвященных различным явлениям в эпоху романтизма (в частности, статьи А. В. Михайлова, а также выполненные им переводы немецких источников¹¹). Учитываются подходы, принятые в монографиях, посвященных творчеству

¹¹ См.: Михайлов А. В. Романтизм // Музыкальная жизнь. 1991. № 4–5; Михайлов А. В. Музыка в истории культуры: Избр. статьи. М.: Моск. гос. консерватория, 1998. 264 с.; Музыкальная эстетика Германии XIX века: В 2 т. / Сост., ред., пер.: Михайлов А. В., Шестаков В. П. М.: Музыка, 1981.

отдельных композиторов, работавших в жанре ноктюрна. Важнейшей методологической основой для исследования жанра романтической фортепианной миниатюры является монография К. В. Зенкина. В области анализа музыкальных форм работа опирается на классические труды Л. А. Мазеля, В. А. Цуккермана, Е. А. Ручьевской, В. Н. Холоповой, Т. С. Кюрегян. Также применены методы исполнительского анализа, опирающиеся на знаковые труды по истории фортепианного исполнительства В. И. Музалевского, А. Д. Алексеева и др. Многоуровневый подход к категориям романтического мироощущения потребовал обращения к трудам по эстетике, философии музыки, литературоведению. Среди работ общеэстетической направленности, связанных с разработкой проблематики Романтизма, особо следует выделить труды В. Ванслоа, А. Михайлова, И. Соллертинского, Т. Чередниченко, и конкретно – статьи в сборниках «Музыкальная эстетика Германии», «Проблемы романтизма». Большую роль для данного исследования сыграли работы, затрагивающие различные стороны философии (Г. Гегель, И. Кант, Ф. Ницше, А. Шопенгауэр и др.).

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. В работе впервые рассматриваются русские фортепианные ноктюрны в качестве единого жанрового комплекса со своими особенностями. 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. Исторический и структурный анализ сочинений выполнен с учётом достижений отечественного и зарубежного музыкознания конца XX — начала XXI веков.

Работа обсуждалась на заседаниях кафедры зарубежной музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. Отдельные положения исследования отражены в публикациях, осуществлённых в журналах, рекомендованных ВАК РФ:

Глазунова, Р.В. Адольф Гензельт: неизвестные страницы русского пианизма [Текст] / Р.В. Глазунова // Искусствознание: Теория, история, практика: Научно-практический журнал. – 2012. – № 1 (02). – С. 111-115.

Глазунова, Р.В. Ноктюرنы в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна [Текст] / Р.В. Глазунова // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 94-104.

Глазунова, Р.В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России [Текст] / Р.В. Глазунова // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 2. – С. 119-133.

Глазунова, Р.В. О стилистике фортепианных ноктюрных Цезаря Кюи [Текст] / Р.В. Глазунова // OPERA MUSICOLOGICA. – 2020. – Т. 12, № 3. – С. 64-78.

В изданных нотных сборниках:

– Русский фортепианный ноктюрн [Ноты] : Произведения русских композиторов XIX–XX веков. – [Сост. и коммент. Р. Глазуновой]. – М.: Музыка, 2015. – 120 с.

Данный сборник включает сочинения двадцати четырех русских композиторов, принадлежащих к различным поколениям, что позволяет проследить историю формирования жанра с момента его возникновения и вплоть до начала XX в. Издание построено по хронологическому принципу и снабжено статьей составителя Р. Глазуновой на русском и английском языках, в которой даются краткие сведения об авторах музыки, структурных и художественных особенностях отобранных произведений.

– Русский фортепианный ноктюрн [Ноты]: Произведения русских композиторов. Тетрадь 1. – [Сост. и коммент. Р. Глазуновой]. – М.: Музыка, 2018. – 164 с.

– Русский фортепианный ноктюрн [Ноты] : Произведения русских композиторов XIX–XX веков. Тетрадь 2. – [Сост. и коммент. Р. Глазуновой]. – М.: Музыка, 2018. – 160 с.

– Русский фортепианный ноктюрн [Ноты] : Произведения русских композиторов XIX–XX веков. Тетрадь 3. – [Сост. и коммент. Р. Глазуновой]. – М.: Музыка, 2018. – 148 с.

Некоторые положения исследования были представлены в выступлениях на конференциях:

– Стилистика ноктюрнов Цезаря Кюи в контексте расширения классического фортепианно-педагогического репертуара. – Научно-практическая конференция «Санкт-Петербургская консерватория в диалоге поколений: современные проблемы исполнительского искусства» в рамках IX Санкт-Петербургского международного культурного форума. Санкт-Петербург, 2019.

– Русский фортепианный ноктюрн. – II Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепиано сегодня». Санкт-Петербург, 2020.

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. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы. Во введении обозначается основная проблематика, указываются положения, устанавливаются цели и задачи. Первая глава посвящена генезису самого жанра ноктюрна и способам его бытования в западноевропейской музыке. В этой главе анализируются произведения, которые можно считать предшественниками ноктюрна, а также рассматриваются исторические периоды, сыгравшие свою роль в развитии этого жанра в XIX в.

Вторая глава 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 больше с жанром баллады. Третья глава посвящена рецепции ноктюрнов российских композиторов, а также их связям с западноевропейской музыкой. Акцент в этой главе делается на сложной эпохе рубеже XIX – XX вв., 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. В заключении делаются выводы исследования, подчеркиваются и окончательно формулируются характерные черты, присущие фортепианным ноктюрнам в целом, а также рассматривается их значение в общемировом музыкальном контексте.

Глава 1. Возникновение и развитие фортепианного ноктюрна в творчестве западноевропейских композиторов XIX века

1.1. Ноктюрн в категориях «стиля» и «жанра» и вопросы жанрово-стилевой трансформации

Фундаментальные музыкальные категории, каковые есть *стиль и жанр*, являются определяющими в отношении внешних факторов – жанра, который формирует внешнюю типизацию и интровертивной категории стиля, как разделяет их В. Н. Холопова¹². Прежде чем говорить о ноктюрне и его эволюции, необходимо разобраться с этими категориями и тем, что понимается под жанрово-стилистической трансформацией. Е. В. Назайкинский в своем ключевом труде, заложившем в отечественном музыкознании теоретические основания этих базовых категорий, представляет жанр в ракурсе концепции его типизации, определяющей коммуникативную структуру, складывающуюся в тех или иных условиях музицирования¹³. Он подчеркивает, что именно категория жанра является определяющей в том, чтобы связать музыку с реальной жизнью. Резюмируя, он дает такую дефиницию жанра: «Жанр – это целостный типовой проект, модель, матрица, канон, с которым соотносится конкретная музыка», он объединяет в себе «особенности, свойства, требования, относящиеся к разным классификационным критериям, важнейшими из которых, конечно, можно считать те самые, что фигурировали и в классификационных вариантах»¹⁴. Функциональные свойства жанра определяются рамками системы, в которую он входит, а также его местоположением в этой системе.

Предлагающий классификацию в соответствии с условиями бытования жанра, А. Н. Сохор выделяет театральные, концертные, массово-бытовые и

¹² Холопова В. Н. Музыка как вид искусства: [В 2 ч.]: Учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. СПб.: Лань, 2000. С. 222.

¹³ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. С. 94–95.

¹⁴ Там же.

культовые (обрядовые) музыкальные жанры¹⁵. «Простые» жанры в его социально-бытовом ракурсе представления категории жанра – инструментальные или вокальные пьесы, такие как песня, романс, вальс, прелюдия и т. д.¹⁶. М. Ш. Бонфельд в своем ключевом труде «Музыка: Язык. Речь. Мышление»¹⁷ представляет три основные группы существующих теорий музыкального жанра: социологическую, функциональную и объективно-содержательную. В подобном контексте предполагается рассмотреть жанрово-стилистическую эволюцию фортепианного ноктюрна.

Категорию стиля Е. В. Назайкинский определяет, уравнивая стиль как таковой и почерк, сочетающие в себе отличительные черты, проявляющиеся не только в тексте произведения, но и в способах его организации и отборе средств музыкального языка. Это отбор музыкальных средств в соответствии с определенными установками. Сложившееся в музыкальной практике XX века представление о музыкальном стиле Е. В. Назайкинский охарактеризовывает как «качество музыкальных явлений», которым может обладать и само произведение, и его редакция или даже описание. Это то, что, так или иначе, связано со стоящей за музыкой индивидуальностью композитора, исполнителя, интерпретатора. То есть «качество, которое позволяет в музыке слышать, угадывать, определять того или тех, кто ее создает или же воспроизводит, т. е. качество отличительное, дающее возможность судить о генезисе»¹⁸.

Появляется в труде Е. В. Назайкинского также и гибридное понятие «жанровая стилистика», в рамках которой так называемый «жанровый стиль» распознается по двум признакам — собственно личностному и ситуационному. Оно (понятие «жанровый стиль») представляет собой отражение типичной исполнительской ситуации и/или типичного инструментария.

¹⁵ *Сохор А. Н.* Вопросы социологии и эстетики музыки. Л.: Советский композитор, 1981. С.232

¹⁶ Там же.

¹⁷ *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление: Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. С.209

¹⁸ *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке. М.: ВЛАДОС, 2003. С. 106–107.

Теория музыкального стиля наиболее полно освещена в монографии М. К. Михайлова «Стиль в музыке»¹⁹. Он выстраивает внутри понятия стиля иерархическую систему, согласно которой стиль в музыке понимается как индивидуальный (композитора или исполнителя), групповой (композиторов или исполнителей), национальный и исторической эпохи (включающий стили направлений и течений), при этом наиболее значимым (последовательно, по принципу: индивидуальный стиль – групповой – национальный – исторической эпохи), предопределяющим остальные, оказывается *индивидуальный стиль*²⁰.

Михайлов подробно рассматривает в своей монографии взаимоотношение стиля и жанра. Противопоставляя стиль жанру в целом, он приходит к выводу, что «жанр – один из существенных компонентов стиля» и «эволюция стиля накладывает неизбежный отпечаток на эволюцию жанров, во многих случаях вовсе ликвидируя некоторые из них и выдвигая взамен другие, новые. С этой точки зрения стиль представляет собой более фундаментальную категорию, чем жанр»²¹.

В своей книге «Классическая музыкальная форма» выдающийся отечественный музыковед, профессор Петербургской консерватории Е. А. Ручьевская выдвигает положение, что «стиль – это единство содержания и формы, материального и идеального в его типологии <...> Стиль мы слышим в его конкретных проявлениях. Из множества этих проявлений, данных нам в произведениях (шире – явлениях), складывается среднестатистическая картина стиля эпохи, направления, национального, жанрового, индивидуального стилей.

Еще более тесной представляется связь стиля и жанра, а также жанра и формы. Жанр и стиль связаны между собой в большей мере своей идеальной стороной: отношение художника (человека, социума) к предмету выражается через жанр, через обобщенное в нем содержание, социальное предназначение, условия бытования. Жанр – социальный посредник стиля»²².

¹⁹ Михайлов М. К. Стиль в музыке. Л.: Музыка, 1981. 264 с.

²⁰ Там же.

²¹ Там же. С. 80.

²² Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма: Учебник по анализу. СПб.: Композитор, 1998. С. 23.

Следующим шагом, после того как основные дефиниции артикулированы, является необходимость прояснить их в соответствии с объектом и предметом исследования.

Под *жанрово-стилистической трансформацией* 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 (ночная музыка), и к формообразованию – так как это образец фортепианной миниатюры. Эти три фактора: инструментальная принадлежность – образность и формообразование – тесно переплетены. Но, одновременно, они могут становиться источником различий. Спецификой жанровой трансформации вне чисто фортепианного контекста становится ее неизбежное разрастание и «размытие» с непременным 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 условиях описанных выше трех факторов варибельности в данной работе, жанрово-стилистическая трансформация ограничивается рамками фортепианной миниатюры, и, таким образом подлежит типизация формы и насыщение новой образностью «ночной музыки», в условиях развития постмодернистских тенденций, 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 жанра ноктюрна, в которых индивидуальная стилистика композитора преломляет жанр тем или иным образом и способствует его изменениям.

Несмотря на то, что точка отсчета появления фортепианного ноктюрна как жанра в исследовании ведется от Джона Фильда, необходимо подчеркнуть, что ростки этого жанра 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 г., пытаясь найти в своем творчестве сопряжение между оркестровой и камерной музыкой. В разное время Гайдн называл их кассациями, иногда *notturmi*, а иногда и *divertimenti*. В данном случае, ноктюрн еще не фортепианный жанр, как это будет в основном в конце XIX века, а произведение для ансамбля.

Эти факты, безусловно, говорят о том, что зарождение ноктюрна как жанра, который стал далее преимущественно фортепианным, было процессом длительным, а не единомоментным.

1.2. Становление жанра ноктюрна

Первоначальную трудность для исследователя представляет широкая область употребления термина *ноктюрн*. Подобное заглавие носят произведения весьма далекие друг от друга по музыкально-образному содержанию. Этому вопросу автор уделяет внимание в статье «Становление фортепианного ноктюрна в России»²³.

Вкратце обратимся к «ночным» жанрам музыки доромантической эпохи.

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

²³ Глазунова Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 119–133.

мирообразующих потенциалей²⁴. 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, выступает в роли «кормилицы богов», с которой начинается родословие²⁵. Этимология русского слова «ночь» восходит к индоевропейскому слову «noktis», имеющее 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 «нощным бдениям» (*laudes matutinae*), песнопениям, предназначенным для исполнения во время ночных служб²⁶. Ноктюрн имел место в богослужебной практике. 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 чтениями²⁷. Первые светские образцы «ночной музыки» встречались в искусстве трубадуров и труверов. Они использовались в особых «зоровых песнях» (*chansons d'aube*), которые должны были «ввести слушателя в атмосферу некоторой противоположности не дневных переживаний»²⁸.

На протяжении всего XVIII века значительное место в творчестве западноевропейских композиторов занимают произведения для исполнения на открытом воздухе. Их инструментальный и жанровый состав, количество и фактура отдельных частей регламентировались планом конкретного мероприятия или сценарием празднества, для которого они предназначались. Если в первой половине столетия подобные сочинения бесхитроно назывались авторами «Музыка» (как, например, знаменитые циклы Г. Ф. Генделя «Музыка на воде» №№ 1-3, «Музыка фейерверка»), то во времена Моцарта и Гайдна в

²⁴ Мифы народов мира. М., 1991–1992: В 2 т. Т. 2. С. 218.

²⁵ Фрагменты ранних греческих философов. М., 1989. Ч. 1. С. 46.

²⁶ Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна // Искусство. М., 1925. № 2. С. 123.

²⁷ Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб., 2003. Ч. I–IV. С. 50.

²⁸ Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна. С. 125.

германоязычных странах в соответствии с модой на итало-французскую культуру их стали называть *дивертисмент*, *кассация*, *ноктюрн*, *серенада*, реже – немецким аналогом *ночная музыка* (*Die Nachtmusik*). Издание MGG датирует первое появление заглавия *notturno* 1754 годом в квинтете Й. Гайдна (Ноб. II: 2).

Авторитетные издания, как правило, разделяют статьи, посвященные ноктюру, на две части – определению жанра в понимании XVIII века (относящую его к роду дивертисмента и серенады) и лирической пьесы романтической эпохи (Grove, MGG, БРЭ и пр.). Отметим, что в статьях указанных энциклопедий порой объединяются явления, отстоящие друг от друга в стилистическом и жанровом отношении достаточно далеко (как, например, приводимые в качестве примера вокальных ноктюров сочинения Моцарта и Россини, написанные с разницей в полвека, или стоящий особняком цикл «Ночных пьес» Р. Шумана).

Указание на исполнение в ночное или вечернее время ни в коей мере не привело к канонизации жанровых черт. Напротив, вариативность музыкальных решений с течением времени возрастает. Инструментальные *ноктюрны* (*серенады*) отражают общие стилистические тенденции эпохи, сближаясь по ряду признаков с *сонатой*, *сюитой*, камерно-симфоническим циклом. Примерами, иллюстрирующими многообразие творческих методов, скрывающихся за одинаковым названием, могут послужить двухчастные *Сонаты-ноктюрны* Дж. Б. Саммартини (ор.7) и программная сюита «*Ночная музыка в Мадриде*» Л. Боккерини (ор.30 № 6), «*Лодронская серенада*» В. А. Моцарта (KV 247) и «*Ноктюры*» (с двумя лирами) Й. Гайдна (Ноб II:25; 26) и пр. Отдельного упоминания заслуживают одночастные вокальные ансамбли Моцарта, также именуемые *ноктюрнами* (KV 436; KV 439). Назначение же моцартовских инструментальных *серенад* простирается от именин и свадебных празднеств до официальных торжеств Зальцбургского университета.

Любопытна судьба *инструментальной серенады*, к началу XIX века неотделимой по совокупности жанровых черт от ноктюра и дивертисмента, однако во второй половине столетия получившей новый импульс развития в виде

музыки для *струнных*, благодаря П. Чайковскому, А. Дворжаку, Э. Элгару, а также К. Рейнеке, Э. Григу, Й. Суку, Р. Фолькману и многим другим. Набирающая силу к концу XIX века тенденция *историзма* (параллельно с эклектикой в изобразительных видах искусства) окрепла в названном жанре, именно благодаря диалогу с классицистской дивертисментной разновидностью. В творчестве перечисленных композиторов «*серенада для струнных*» образовала самостоятельный жанр, обладающий рядом специфических признаков, но, в отличие от фортепианного ноктюрна, сохранивший связь с контрастно-составным принципом следования частей, объединяющим черты как инструментальной сюиты (наличие танцевальных, «галантных» частей), так и сонатно-симфонического цикла (форма первой части, единство развития, возникающее благодаря тесным интонационным связям между частями)²⁹.

На рубеже 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 Гете, Шиллера, Гофмана и т. д. Ярким примером литературного предвестника романтической музыкальной ноктюрнальности служат среди прочих «Гимны к ночи» Г. Новалиса, законченные великим немецким поэтом и философом в 1800 году. И хотя темы, затронутые им в этом произведении, нашли наиболее полное воплощение в вагнеровских операх и последовавших за ними позднеромантических и экспрессионистских опусах композиторов эпохи модерна, процесс поэтизации отношений художника и ночи был уже запущен.

Период трансформации музыки «для ночи» в музыку «о ночи» освещён крайне скудно, поэтому из поля зрения исследователей выпадают те формы ноктюрна, которые вполне можно было бы назвать *переходными* и которые иллюстрируют собой *эволюционный* характер возникновения жанра. Первым

²⁹ Отметим в этой же связи и шестичастную Серенаду ор.64 для фортепианного трио Ф. Хиллера (1811–1885), большого друга Шопена.

ноктюрнам Джона Фильда (1810) предшествовал продолжительный период образно-интонационного обновления музыкального языка композитора. 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*)³⁰, 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, посвященной поиску стилистических черт сентиментализма в музыке³¹, 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»³² 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

³⁰ О связях французской вокальной лирики и ноктюрна будет сказано ниже, во второй главе исследования.

³¹ Антипова Ю. Сентиментализм в западноевропейской музыке второй половины XVIII века: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2005.

³² Там же. С. 7.

влияние опер, 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 («расцвечивание» 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, напрямую не связанных с музыкальным театром.

Во французском языке «ноктюрн» имеет женский род (*la nocturne*), что в увлечённой в XIX веке франкофонией России имело свои последствия в виде неопределённости русского рода названия. Некоторое время о жанре писали и как о «ней», и как о «нём»³³. Отметим здесь и более глубокие исторические связи с французской клавесинной музыкой, в которой традиционно пьесы обладали «женскими» характерами³⁴. Галерея, в первую очередь, женских образов составила славу и итальянской романтической опере («Весталка», «Норма», «Лючия ди Ламмермур», «Анна Болейн» и бесчисленное множество других, менее значительных произведений). Созвучен образ «вечно женственного» начала (по знаменитому выражению Гёте) ноктюрнов и поэзии того же периода. Рассматривая связи стихотворений А. Фета с немецкой лирикой, исследователь О. Жердяева приходит к выводу, что «музыкальная лексика проявляется в большом количестве стихотворений поэта. Одним из частотных представляется образ поющей женщины. Её пение обладает значительной влиятельной силой. С одной стороны, эта сила имеет деструктивное начало, с другой стороны – созидательное. В фетовских стихотворениях поющая женщина напоминает мифологический образ из немецкого фольклора (Лорелея), которая завораживает мужчину своим прекрасным голосом, и он «гибнет», очарованный её пением.

³³ «...Г-н Фильд играл два раза: новую ноктюрну своего сочинения, посвященную Т.А. Дюперр, и рондо из того же Гуммелева концерта» (цит. по: *Алексеев А.* Русские пианисты. М., 1948. Вып. 2. С. 21).

³⁴ «...Ф. Куперен установил традицию составлять клавесинные сюиты преимущественно из программных миниатюр, среди которых особое место заняли женские портретные зарисовки <...>» (*Брянцева В.* О французской клавесинной школе // Французская клавесинная музыка для фортепиано / Ред.-сост. Л. Рощина, вступ. ст. В. Брянцевой.. М.: Музыка, 1974. С. 8.).

Однако женское пение может обладать и «живительной силой»³⁵. Образ сильной, любящей и в то же время чрезвычайно хрупкой перед жестокостью судьбы героини определил на несколько десятилетий вперёд канву оперных либретто и своеобразие музыкального языка.

«Женственность», как эстетическая категория, была присуща и оценке современниками исполнительского искусства Ф. Шопена³⁶. Напомним, что его наиболее последовательные подражатели перенимали и развивали эту характерную черту, касающуюся, прежде всего, мягкости прикосновения, педализации, отсутствия крайних динамических сопоставлений. Таким было, например, исполнительское искусство Теодора Дёлера, известного композитора и пианиста, Ивана Ласковского – одного из первых пропагандистов Шопена в России. Показательно в этом отношении высказывание М. Балакирева «...Бороздин меня пригласил на другой день на вечер к вице-губернатору, где меня заставляли играть и Шопена и Ласковского, и много-много разных дамских [!] вещей»³⁷.

Фортепианное искусство в России XIX века также находилось в значительной степени в руках женщин (Г. И. Болотникова, С. А. Урусова, М. Калержи, М. А. Щербатова и множество других), что связано с широко развернувшейся деятельностью благотворительных обществ, неотъемлемой частью которой были концерты для сбора средств.

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 вокализациями, которые, вмещая наиболее типичные, распространённые музыкальные лексемы

³⁵ Жердева О. Образы немецкого мира в творчестве А.А. Фета: Автореф. дис. <...> канд. иск. Барнаул, 2004. С. 14.

³⁶ Воспоминания о Шопене Вильгельма фон Ленца. Великие виртуозы фортепиано. СПб., 1872. С. 112.

³⁷ Цит. по: Алексеев А. Русские пианисты: очерки и материалы по истории пианизма. Л.: Гос. муз. изд-во, 1948. Вып. 2. С. 152.

своего времени, можно рассматривать как один из главных интонационных словарей эпохи (по определению Асафьева)³⁸. 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.

Стремление к камерности охватывает многие виды искусства. Созерцание великого в малом, попытка продлить прекрасное охватывает различные виды искусств. Схожую тенденцию можно проследить в изобразительном искусстве. Годы учения Фильда в Лондоне (1792–1800) приходятся на расцвет *акварельной* живописи. Полномасштабное возрождение этой техники, использовавшейся ранее преимущественно в прикладных целях (чаще в естественнонаучных зарисовках), породило и ряд новых изобразительных жанров – миниатюрный портрет (в противовес парадному), сентиментальный пейзаж, буколическую сцену. Стоит напомнить, что в 1804 году в Лондоне было основано Общество акварелистов (Society of Painters in Water Colours). Лучшие творения Т. Гёртина, У. Тёрнера, П. Сэндби создаются в британской столице во время становления творческой личности Фильда. Таким образом, камерность, граничащая с интимностью, сумеречная призрачность, свежесть цветовых сочетаний проникли в изобразительное искусство до появления жанров музыки вроде фортепианного ноктюрна, подготовив эстетическую почву для их развития.

Показательно, что «драматизация» ноктюрна, наметившаяся в творчестве Ф. Шопена, в определённом смысле происходила параллельно с расширением образной сферы акварельного искусства (в основном в творчестве У. Тёрнера). Забегая несколько вперёд, упомянем один из уникальных примеров влияния

³⁸ См.: Хоффман А. Феномен бельканто первой половины XIX века: композиторское творчество, исполнительское искусство и вокальная педагогика: Автореф. дис. <...> канд. иск. М., 2008; Гусева А. Жанр вокализа: история, теория и практика: Автореф. дис. <...> канд. иск. Магнитогорск, 2013.

музыки на стиль изобразительного искусства, сформировавшийся в рамках целостного авторского стиля, а не отдельно взятой картины. Знаменитые «Ноктюрны» американского художника Дж. Э. М. Уистлера (1834–1903), появившиеся в 70-е годы XIX века, положили начало возрождения и мифологизации шопеновского творчества в общеэстетическом охвате³⁹. Определившая яркий самобытный стиль художника тонкая цветовая гамма, заполняющая пространство картин фона с «всплывающими» из его текучих глубин образами-тенями конкретных предметов – мостов, фигур, судов и пр., – кажется нам чрезвычайно «созвучной» основной тенденции развития музыкального ноктюрна, а именно – смещению образно-тематической репрезентации произведения в фигуративный план сопровождения.

Отличительный признак «нового» романтического фортепианного ноктюрна – его одночастность – отражает устойчивую эстетическую тенденцию эпохи: продлить чувственное мгновение. В музыке мимолетная эмоция получает такую возможность – длиться во времени, не теряя при этом своей яркости⁴⁰. «Здесь – то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения, здесь – концентрированная и кратчайшая “формула” его поэтики»⁴¹. В сознании романтиков стройный упорядоченный мир классиков распадается на множество осколков, в каждом из которых отражается образ бытия. Картина мира становится необычайно пестрой и складывается из сиюминутных впечатлений и постоянно сменяющих друг друга образов. Миниатюра трактуется как микрокосмос, как большое в малом, поэтому в ней особым образом отражено стремление к концентрированному самовыражению. В романтической миниатюре таится недосказанность, загадочность, в ней «весь музыкальный, временной процесс оказывается охваченным одним лирическим состоянием, помещается внутрь него»⁴².

³⁹ Как известно, идею живописного ноктюрна подсказал художнику его меценат и страстный поклонник Шопена Ф. Лейланд (1831–1892), а полотна Уистлера, как известно, вдохновили на создание одноименного цикла Клода Дебюсси.

⁴⁰ О схожей художественной установке в изобразительном искусстве будет сказано ниже в связи с творческой биографией Дж. Фильда.

⁴¹ *Зенкин К.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997. С. 3.

⁴² Там же. С. 11.

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. Удельный же вес циклов и метациклов в творчестве большинства композиторов XVIII века значительно превышает количество миниатюр. Однако, архитектурное мышление творцов века Просвещения отнюдь не отображает реальной практики публичных выступлений того времени, а даже идёт с ним вразрез. Редки случаи целостного, иначе говоря, непрерывного исполнения концерта, сонаты, сюиты без шумного одобрения, осуждения или требования повторить особенно понравившийся фрагмент. Очагами распространения жанровой инструментальной миниатюры становятся клавесинные школы Европы, прежде всего, во Франции и Англии. «...Уходя с исторической арены, французская клавесинная школа, доведшая до высокого уровня искусство инструментальной миниатюры, передала свои лучшие достижения музыке будущего, начиная с вдохнувшей их тонкий аромат моцартовской лирики»⁴³.

Наибольший темп развития законченная инструментальная миниатюра набирает уже в XIX веке. Жанры, входившие ранее в состав сюитных или сонатных циклов, переходят в фазу самостоятельного развития, а многочастные композиции сжимаются до *сквозных* контрастно-составных форм. Этимология термина «пьеса», появившегося в то же время, – «часть», «фрагмент» – живо иллюстрирует процесс трансформации инструментальных форм.

В связи с тем, что некоторые фильдовские ноктюрны изначально предполагали авторское название «романс», необходимо рассматривать версию происхождения жанра от инструментального романса как приоритетную. Любопытно, что в западноевропейской традиции конца XVIII – начала XIX века

⁴³ *Брянцева В.* О французской клавесинной школе // Французская клавесинная музыка для фортепиано / Ред.-сост. Л. Рощина, вступ. ст. В. Брянцевой.. М.: Музыка, 1974. С. 10.

романсом называли преимущественно лирические *инструментальные* пьесы или части циклов, реже – оперные номера, и совсем иначе именовали лирические вокальные миниатюры⁴⁴. И хотя романс для солирующего инструмента и сохранял с последней наиболее тесные интонационные связи⁴⁵, однако имел вполне самостоятельную историю, достойную отдельного исследования. С другой стороны, на развитие жанра повлияли также переложения и вариации на темы французских и итальянских комических опер, самостоятельные вокальные формы (ариозо, ариетты, канцонетты и пр.) итальянского романтического бельканто⁴⁶.

Самый ранний известный пример инструментального романса – вторая часть скрипичного концерта П. Гавинье (1728–1800), появившегося и исполнявшегося по просьбе публики отдельно в 1759 году. Наиболее вероятным источником вдохновения композитору послужили развернутые *Adagio* сонатно-симфонических циклов мангеймских композиторов, незадолго до этого покоривших французскую столицу (во время гастролей в 1750 году.). В начале же XIX века *романс* как основной жанр лирического инструментального высказывания мы встречаем в творчестве таких авторов, как П. Роде (1774–1830), Р. Крейцер (1766–1831), Дж. Фильд (1782–1837) и др. Два замечательных скрипичных романса принадлежат перу Л. Бетховена. В романсе формируется и тип тематического развития, ориентированный на сложную трёхчастность, что впоследствии станет одной из самых характерных черт фортепианного ноктюрна. Форма АВА1 связывает романс и ноктюрн с многочисленными примерами вокальной музыки (оперной, камерной), много раньше освоивших эту форму в качестве основной структуры развития интонационного материала.

Невозможно обойти соотнесение жанровых черт инструментального и вокального ноктюрнов. Однако, как и в случае с романсами, взаимовлияние обоих жанров происходило в столь тесных временных и культурных рамках, что выделение ведущего жанра в этом процессе представляется некорректным.

⁴⁴ «La melodie» и «le chanson» во Франции, «Das Lied» в германоязычных странах, «l'ariette», «la canzonetta» – в Италии, а также в качестве общеевропейского обозначения вокальных лирических миниатюр.

⁴⁵ В частности, с его французской разновидностью «romance française», о которой будет сказано ниже.

⁴⁶ Как, например, популярный «Журнал итальянских и прочих ариетт с аккомпанементом арфы Ж.-Б. Кардона», вышедший в свет в Санкт-Петербурге в 1797 г.

Исследователь камерно-вокальных жанров в России первой половины XIX века приходит лишь с некоторыми оговорками к тем же выводам относительно трансформации вокального ноктюрна, что и автор настоящей работы в отношении инструментального: «Жанр сформировался во второй половине XVIII века как смешанный ансамбль, звучащий на открытом воздухе. В XIX веке в истории ноктюрна начался новый период: в творчестве композитора и певца Ф. Бланжини произошло его переосмысление в род салонной камерной миниатюры с сопровождением фортепиано. Сочинения Бланжини приобрели значение жанрового эталона. Они двух-, реже – трёхголосны, предназначены для высоких голосов, имеют сдержанные темпы, по структуре представляют собой простые двух- либо трёхчастные формы. Их мелодика проста и естественна, итальянская кантиленность сочетается в ней с “французским” стремлением к выразительной подаче слова. В отличие от большинства итальянских жанров, в вокальных партиях отсутствуют распевы слогов. Инструментальная фактура представлена “типизированными формами фигурации”»⁴⁷. И далее высказано предположение о воздействии на русский вокальный ноктюрн сформировавшихся в творчестве европейских композиторов и Дж. Фильда инструментальных образцов жанра. Поставлены вопросы о возможности обратного влияния (известно, что поначалу Фильд хотел назвать свои ноктюرنы романсами, но остановился, тем не менее, на термине «ноктюрн») и о характерности одноголосного вокального ноктюрна для австро-немецкой раннеромантической традиции⁴⁸. Как видно из приведённых высказываний, морфология вокальных и инструментальных форм романсов и ноктюрных находилась на раннем этапе в тесном взаимодействии. Свообразным итогом (пусть и скромных художественных достоинств), пересечением путей развития вокальной и инструментальной разновидности жанра стала камерная одноактная опера Н. Лысенко «Ноктюрн» (op. posth, 1912), где в нескольких ариозо и дуэтах прочерчен идиллически-ностальгический образ вокальных ноктюрных

⁴⁷ Долгушина М. Камерная вокальная музыка в России первой половины XIX века: к проблеме связей с европейской культурой: Дис. <...> д-ра иск. СПб., 2010. С. 37.

⁴⁸ Там же. С. 38.

середины XIX века, а в оркестровой прелюдии и постлюдии – характерные интонации инструментальных серенад.

В *инструментальном романсе* и *Adagio* выкристаллизовались и основные черты романтического фортепианного ноктюрна: гомофонно-гармонический склад, с ярко выраженным *противопоставлением* функций сопровождения и мелодии, неспешный темп, напевно-ариозный характер основной темы, подчеркнутый средствами артикуляции (крупными лигами), педализация. Томительное ощущение меланхолии, возникающее от прослушивания большинства пьес, возникает благодаря ладовой подвижности, переплетению мажора и минора, хроматизации мелоса, создающим эффект музыкальной светотени. Гораздо определеннее ладовое сопоставление проявляется на грани разделов, продолжая на новом витке традиции музыкальных форм эпохи барокко (*maggiore-minore*). В конце XVIII века такого рода сопоставления встречаем в *романсе* из Маленькой ночной музыки Моцарта и его же *романсе* в упоминавшемся фортепианном концерте ре минор № 20⁴⁹. Так глубоко прочерченная светотень проникает временами и в музыкальные формы середины XIX века. У Шопена примеры ладового противопоставления крайне малочисленны (Ноктюрн си мажор из оп. 9).

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. Многочастный салонный дивертисмент, название которого скорее указывает на исполнение в вечернем собрании, нежели на воспевание ночи и любви, мы встречаем в творчестве И. Н. Гуммеля (1778–1837), Я. Л. Дусика (1760–1812), Ф.-Ж. Надермана (1781–1835) и других. У

⁴⁹ Подобное же бурное эмоциональное излияние в среднем разделе мы встретим позже и в ноктюрне № 5 Г. Форе.

перечисленных авторов заглавие *ноктюрн* даётся сонатно-вариационным циклам и вероятнее всего призвано подчеркнуть камерность состава (как правило, дуэта или трио) и, соответственно, интимный характер высказывания. Функции ноктюрнальных циклов переняли в определённом смысле на более позднем этапе сборники пьес, объединённых названием «*Soiree*», принадлежащие перу К. Шуман, А. Рубинштейна и др., и, зачастую, включающие в себя романтический одночастный *ноктюрн* как пьесу *de genre* (жанровую пьесу), что в целом находится в русле традиций инструментальных сюит века XVIII с его пьесами *galantier*⁵⁰.

Б. Хмара обращает внимание также на салонные миниатюры чешских композиторов-пианистов – В. Я. Томашека (1774–1850) и его ученика Я. Г. Воржишека (1791–1825), – в качестве возможных источников тематизма ноктюрнов как Фильда, так и Шопена⁵¹. Знакомство с творчеством обоих выявило спорность этого утверждения, так как стилевая основа их произведений глубоко пропитана оборотами венского музыкального классицизма, иногда перемежаемого с бравурным блеском расцветающей эпохи виртуозного исполнительства.

Сравнивая ноктюрны Фильда и Шопена, Лист пишет: «Пройдя все оттенки элегического чувства, раскрасив их в своей собственной манере глубокой грустью и, по выражению Юнга, аккордами, дрожащими от боли, Шопен в своих ноктюрнах-поэмах [!] воспеваает не только гармонии несказанного наслаждения, но и расстроенного беспокойства и взволнованности, которые сосуществуют. Его полет выше, хотя его крылья истерзаны!»⁵²

⁵⁰ Из «Программы» профессорских занятий в фортепианных классах Московской консерватории (1867 г.): «...Профессору поставляется в обязанность пройти также несколько пьес *de genre*, вроде: *Lieder ohne Worte par Mendelsohn, nocturne de Field et Chopin, transcriptions d'airs de Schubert par Liszt* и т. п.»

⁵¹ Томашеком написано около сотни эклог для фортепиано – авторского жанра, имитирующего пасторальную поэзию.

⁵² Из предисловия Ф. Листа к нотному изданию «*John Field. 18 nocturnes*». J. Schubert & Co. Leipzig (№ 140).

«Точно так же очень любит его и публика, – может быть, потому, что в его творениях она находит отголосок своему современному нервному настроению более, чем в произведениях какого-либо другого композитора XIX века»⁵³.

Образно-тематическая трансформация жанра наблюдается на примере творчества отдельного композитора. Так, например, в наследии Глинки есть как оркестровка Ноктюрна Гуммеля (ор.99) – пьесы, написанной в традиционной для своего времени форме вступления и блестящих вариаций, так и «арфовый» ноктюрн ми-бемоль мажор (1828), отсылающий к фильдовским образцам, а также элегический ноктюрн «Разлука» (1839). Четырёхручный ноктюрн ор. 71 Карла Черни (1791–1857) – типичный пример «блестящего» периода развития жанра (вступление и тема с вариациями), однако сборник из восьми ноктюров ор. 604 – уже абсолютно новая лирико-драматическая трактовка жанра. Аналогичный пример следования прежним и новейшим тенденциям развития жанра содержится в творчестве Фридриха Калькбреннера (1784–1849), чей ор. 97 для валторны и фортепиано (около 1828 года) написан в уходящей в прошлое форме интродукции и темы с вариациями, в то время как в ор. 187 композитор уже следует сложившейся традиции, заложенной Фильдом.

Фактура, как один из важнейших аспектов тематизма, приобретает в ноктюре следующие специфические черты: интонационную вязкость (*legato*), рельефность фигур сопровождения, связанной с арфовым исполнительским искусством. «Арфовость», в понимании арпеджированных вверх от баса и возвращающихся к нему фигур сопровождения, столь глубоко проникла в фортепианную лирику века романтизма, что на ней необходимо остановится чуть подробнее.

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 нее в творчестве выдающихся

⁵³ Музыка в XIX веке инструментальная и вокальная: Исторический очерк. Приложение к «Новому журналу иностранной литературы». СПб., 1902. С. 20.

композиторов начала XIX века⁵⁴. Ряд концертов, сонат, ансамблей представлен в наследии Г. Вагензейля (1717–1779), Я. Дусика (1760–1812), Л. Шпора (1784–1859), Ф. Дювернуа (1765–1838), а также Глинки. Не говоря уже о творчестве композиторов-арфистов – Ж. Ф. Надермана (1781–1835), Ш. Н. Бокса (1789–1856), Э. Пэриш-Алварса (1808–1849) и пр. Знаковые номера в оркестровых партитурах поручены арфе Ф. Шубертом («Волшебная арфа»), Бетховеном («Творения Прометея») и др. Многие из описываемых ниже ноктюрнов были переложены для арфы ещё при жизни их авторов (Глинка, Шопен, Дрейшок и др.).

Некоторое время техническое усовершенствование фортепиано и арфы происходило параллельно. Новейший педальный механизм фортепиано, введённый в употребление И. А. Штейном в конце XVIII века, сделал возможным увеличение регистрового объёма, давая исполнителю новые возможности сопряжения гармонии и мелодии. В то же время новации арфового педального механизма (введенные представителями семейства Хохбрукеров) значительно упростили модулятивность инструмента. Последние важнейшие инженерные изменения в механизме обоих инструментов были предприняты в первые десятилетия XIX века легендарным мастером С. Эраром (1752–1831), вследствие чего звукоизвлечение на фортепиано достигло «арфовой» лёгкости, а педальный механизм арфы стал максимально удобным. Арпеджиато, гармонические фигурации в широком расположении, скользящие пассажи-каденции постепенно наполнили тематизм как фортепианных, так и арфовых произведений. Не вдаваясь в детали развития арфового искусства, отметим, что в рассматриваемый период специфическая разница между фактурой фортепианных и арфовых произведений только намечалась, что говорит не столько об отсутствии дифференцированного подхода со стороны композиторов, сколько об идентичной трактовке выразительных средств обоих инструментов, обусловленной подобием их тембров.

⁵⁴ Напомним, что арфа была в обязательной программе обучения Смольного института благородных девиц, где преподавал знаменитый Ж.-Б. Кордон (1760–1803).

Зоной соприкосновения тембров обоих инструментов долгое время оставалось перманентное использование правой педали, создающей дополнительный объём звукового пространства, придающей гармоническому и фигуративному движению воздушность и одновременно связность. Ярче всего тенденция к перманентной педализации проявлялась в лирических жанрах, в том числе в ноктюрне⁵⁵. В качестве примера приведём восторженный отзыв, отражающий присутствие фонового сопоставления фортепианной и арфовой выразительности: «Какая быстрота, выразительность, легкость, нега! *Звуки арфы, извлекаемые очаровательницей из фортепиано* [курсив наш. – Р.Г.], ни с чем не сравнимы. Это – небесные звуки, отделяющие душу от земли. Это – идеал гармонии, угадываемой сердцем»⁵⁶.

Особый интерес вызывает становление нового фортепианного стиля и его связь с арфовым искусством в творчестве Яна Ладислава Дусика и его супруги Софии Дусик (1775–1831), иллюстрирующее близость выразительных возможностей обоих инструментов. Особенно показателен в этом отношении целый ряд произведений, предполагающий свободное замещение арфы клавесином (или фортепиано) и наоборот. Наряду с этим, в своих наиболее оригинальных сочинениях Я. Дусик определяет некоторые черты новейшего фортепианного стиля. Проникнутые благородной патетикой ранние сочинения (сонаты «Отчаянный влюблённый», «Прощание») вбирают в себя и развивают черты музыкального сентиментализма – звукового отражения литературного движения «Буря и натиск». Однако в сонате «Элегические гармонии» (ор.61, 1806) слышатся интонации не столько драматические, сколько очень личные, взволнованные, подчас трагические⁵⁷. В ней словно собрано всё, что предвосхищало музыкальный романтизм в музыке Моцарта, Бетховена, а также Ф. Э. Баха, Л. Керубини. Многие обороты непосредственно волеются в фортепианный стиль Шопена, Шумана. В особенности же обращает на себя

⁵⁵ Не следует упускать из виду и особое отношение к арфе на родине Фильда – в Ирландии, где она является не только национальным символом, но и всегда сохраняла свое значение в национальной музыкальной культуре.

⁵⁶ Из рецензии на концерт ученицы Эльснера и пропагандистки творчества Шопена Марии Шимановской в «Дамском журнале» (1827. № 24). Цит. по: *Алексеев А.* Русские пианисты. С. 34.

⁵⁷ Соната написана на смерть князя Луи Фердинанда Прусского в 1806 г.

внимание стремление автора к широкому дыханию фраз, выдержанным тонам, переплетению голосов, в совокупности имитирующих эффект правой педали (доподлинно неизвестно, на каком типе инструмента Дусик сочинил сонату), что отражает стилистическую суть исполнительского искусства всего XIX века – стремление к связности, или *legato*.

Пример 1. Дусик Я. Л., Соната для фортепиано «Элегические гармонии», I часть.

Влияние Дусика на развитие фортепианного искусства в XIX веке трудно переоценить. И для поколения Клементи и Фильда, творивших в те же годы в Великобритании, он являлся ярчайшим образцом для подражания. Необходимо также отметить в его наследии фортепианную пьесу «Утешение» (op. 62), которую по праву можно назвать первой в череде пьес с подобным заглавием. Развитие тематизма в ней соотносится с названием как образно-психологическая программа. Развернутое меланхоличное вступление, основная идея которого отражена в сопоставлении мажорного и минорного проведения темы, предваряет светлый по характеру рефрен рондо, приобретающий к последнему проведению почти ликующее звучание, благодаря обрамлению виртуозными фигурациями. Образная сфера вступления прорывается в первом минорном эпизоде (что

придаёт всей форме черты сложной трёхчастности), а также в коде-развитии (благодаря трелеобразному остинато в басовом голосе), после чего наступает полное умиротворение – фактурное, динамическое, ладовое (авторское *morendo*).

Балансирование на грани радости, светлой грусти и печали становится приметой и романтического фортепианного ноктюна. Усиление той или иной образной сферы определило развитие жанра в двух основных направлениях.

Уже в творчестве Фильда на уровне основных тем можно выделить две образные сферы ноктюнов: светлая, возвышенная грёза, проникнутая радостным ожиданием (ноктюрны ля мажор, оба ми-бемоль мажор, си-бемоль мажор) и элегическое раздумье, полное несбывшихся надежд (ноктюрны ми минор, ре минор). Та же дихотомия будет сопровождать эволюцию смежных и производных жанров фортепианной лирики, таких, как утешение, размышление и пр., связь с которыми ноктюна сохраняет и на уровне заглавия, даваемого преимущественно на французском языке (*consolation, meditation*).

Отметим, что в композиторском наследии многих учеников Фильда, а именно А. Дюбюка, А. Виллуана, А. Герке, ноктюна так и не нашел себе достойного места, оставшись в стороне от центральных жанров их творчества. Причина, вероятнее всего, кроется в прижизненной репутации Фильда, в первую очередь как выдающегося пианиста-виртуоза и педагога, и лишь затем – композитора.

В 30-е годы Шопен, а также ряд его выдающихся современников (Черни, Лист, Алькан, Тальберг и др.) разглядели в этом жанре перспективу развития. Ноктюна в лирико-драматическом понимании жанра повсеместно сменил предшествующую дивертисментную разновидность. Самыми первыми своими пьесами (op.9, 1829, 1830 гг.) Шопен уже проводит своеобразную черту между старой и новой разновидностью жанра и, как это свойственно гениям, создаёт свой собственный жанровый стиль. При этом композитор привносит в меланхолическую, безмятежную мечтательность, свойственную ноктюну в наследии Фильда, трагическую ноту, определив во многом его дальнейшую эволюцию.

Субъективную оценку дает отношению Шопена к творчеству предшественников Лист, отмечая, что композитор «наиболее настойчиво стремился освободиться от ига рабских правил общепринятого стиля и вместе с тем отказывался от шарлатанских приемов, заменявших старые заблуждения новыми, более досадными, так как экстравагантность больше раздражает и более невыносима, чем монотонность. Ему не нравились ноктюрны Фильда, сонаты Дусика, шумная виртуозность и декоративная экспрессия Калькбреннера; ему не по душе была цветистость и некоторая жеманность одних и буйная растрепанность других»⁵⁸. При всей свойственной критической мысли XIX века экспрессии и прямолинейности высказывание Лист самим фактом отрицания Шопеном творчества Фильда, Дусика и Калькбреннера указывает на основных предшественников композитора, во всяком случае, в жанре фортепианного ноктюрна.

В качестве примера разнонаправленных тенденций в творчестве одного композитора приведём оба фортепианных ноктюрна Глинки, первый из которых написан в 1828 году и представляет собой типичный отголосок фортепианного бельканто в духе Фильда. Второй же, «Разлука», написанный десятилетием позже (1839), хотя и далёк от зрелых сочинений Шопена по глубине романтического мироощущения, однако уже преисполнен щемящей горечи.

Особо необходимо упомянуть охват ночной тематики за пределами фортепианной музыки. Помимо многочисленных ночных сцен в операх Вебера, Маршнера, Доницетти, Беллини, Россини и др., ноктюрнальность проникает и в сферу вокальной лирики. Если появившийся на пороге десятилетия (около 1830 года) Ноктюрн для двух голосов и гитары Г. Берлиоза восходит к традиционным куплетным образцам жанра, то сочиненный в начале 40-х годов его вокальный цикл «Летние ночи» на стихи Т. Готье уже закладывает новую традицию контрастно-составного вокального цикла, содержащего среди прочего и первый из известных нам примеров обращения к теме лунного света в музыке.

⁵⁸ Лист Ф. Шопен. М.: ГМИ, 1956. С. 64.

1.3. Ноктюрны Джона Фильда

Первым композитором, утвердившим жанр фортепианного ноктюрна, стал выдающийся ирландско-русский пианист, педагог и композитор Джон Фильд (1782–1837). Джон Фильд – одна из ключевых фигур в истории фортепианного искусства – принадлежал к прославленной фортепианной школе М. Клементи⁵⁹. В 1802 году Фильд вместе со своим учителем отправляется в большое европейское турне, в рамках которого они посещают европейские столицы (Париж, Вена) и осенью 1802 года заезжают в Петербург. Клементи, помимо занятий композиторской и исполнительской деятельностью, имел также свою собственную рояльную фабрику, и одна из целей турне была как раз реклама инструментов, производившихся на принадлежавшем ему предприятии. Джон Фильд занимал при этом должность «продавца-демонстратора», демонстрируя своей игрой возможности клементиевских роялей. Летом 1803 года Клементи покинул Петербург, а Фильд принял решение остаться в России. Первый год он занимался с учениками Клементи в Нарве, а с 1804 года почти на два десятилетия перебрался в Санкт-Петербург. Весной 1804 года во время Великого поста в особняке Вильбоа (ныне это здание носит название Дом Энгельгардта) он дал свой сольный концерт, моментально прославивший его в среде петербургских меломанов. Петербургский период стал самым важным в жизни музыканта. Здесь он женился (в 1810), занимался педагогикой и сочинил основную часть своих произведений. В 1821 году Фильд переехал в Москву, где прожил до 1831 года (в Москве ирландца звали Иван Романович), а затем снова отправился в Европу. В 1832 году состоялись триумфальные гастроли Фильда в Париже, но в 1834 году в Неаполе он серьезно заболел, и с той поры его дела серьезно осложнились. В 1835 году пианист принимает решение снова вернуться в Россию, по пути в Москву в Вене он дает еще три концерта. Последнее же его выступление состоялось в конце

⁵⁹ Джон Фильд родился 26 июля 1782 г. в Дублине в семье музыкантов. Его отец был скрипачом, а дед – церковным органистом, поэтому выдающиеся музыкальные способности мальчика были замечены довольно быстро. С раннего возраста он стал учеником неаполитанского музыканта и оперного композитора Томмазо Джордани (1730?–1806), который с 1764 г. жил в Дублине. Осенью 1793 г. Фильд вместе с родителями переезжает в Лондон, где становится учеником знаменитого итальянского пианиста и композитора Муцио Клементи (1752–1832). В феврале 1799 г. пианист исполняет свой Первый фортепианный концерт в Королевском театре Naumarket в Лондоне.

1836 года в Москве, где он скончался 23 января 1837 года (27 января 1837 года в день похорон Джона Фильда произошла роковая дуэль Пушкина с Дантесом).

Рецензии в прессе тех лет свидетельствуют о том, что Фильд получил известность и славу буквально с самых первых своих выступлений. Так, в 1804 году лейпцигская газета «*Zeitung für die elegante Welt*» писала: «Господин М. Клементи, посетивший в прошлом году Петербург с коммерческой целью, оставил здесь, между прочим, господина Фильда. Его большая, превосходная фортепианная техника, его собственные сочинения, счастливая память, позволяющая с легкостью овладевать фугами Баха и сонатами Клементи, делают этого молодого человека, которому еще только 20 лет, достопримечательностью в музыкальном мире»⁶⁰.

Технику игры Фильда интересно описывает учившийся у него несколько лет русский пианист Александр Дюбюк (1812–1897): «При высокой музыкальности, у Фильда было все остальное, что требуется от великого пианиста. Сложен он был хорошо, рука была прекрасная, широкая: не только в медленном темпе, но и в самых быстрых пассажах играли только пальцы, а кисть оставалась покойной, словно литая. Когда он хотел отделать пьесу, то терпение и усидчивость его были изумительны. <...> Вследствие такого внимания отделка пьес получалась в высшей степени тонкая. Когда, например, Фильд играл гамму или пассаж *diminuendo*, слушатель чувствовал, что каждый звук слабее предшествующего в точной пропорции, которую, казалось, можно определить математически»⁶¹. Замечанию Дюбюка вторит бельгийский музыковед Ф. Ж. Фетис, делящийся впечатлениями о выступлении Фильда в Париже 25 декабря 1832 года: «Те, кто не слышал этого большого пианиста, не могут себе представить его удивительную пальцевую технику, при которой самые большие трудности представляются совершенно простыми вещами, причем рука кажется как будто неподвижной. Впрочем, не менее удивительна и его манера извлекать

⁶⁰ Цит. по: Николаев А. А. Джон Фильд // Русский ирландец Джон Фильд. М., 2009. С. 97.

⁶¹ Дюбюк А. Воспоминания о Джоне Фильде // Русский ирландец Джон Фильд. М., 2009. С. 63–64.

звуки и до бесконечности варьировать различные оттенки силы, нежности и выразительности»⁶².

Владимир Музалевский писал о Фильде: «Ажур в пассажах, воздушная легкость в каденциях, “серебряные” каскады звучности в исполнении сложных мелизмов, трелей и т. п., заслужившие у современников неоднократные поэтические сравнения с эоловой арфой, с нежным шепотом, с журчанием ручья, — составляли характерную сторону его исполнения. И еще одно свойство, не менее для него органичное, заключалось в особой певучести тона, в красочном, исключительно мягком туше. В своих рецензиях современники Джона Фильда сравнивали его игру с пением знаменитых вокалистов и нередко противопоставляли певучий тон Джона Фильда бесцветному, короткому звуку фортепиано у других исполнителей»⁶³.

Среди современных источников, исследующих исторические предпосылки фильдовских ноктюрнов, заслуживает внимания указание на связь композитора с культурой своей родины, а именно с кельтской культурой, центром которой оставалась Ирландия. Кельтская тема начинает активно проникать в литературу как раз на рубеже XVIII–XIX веков, в 1760 году шотландский поэт Джеймс Макферсон издал свой первый сборник «Отрывки древней поэзии», опубликованный от лица легендарного старинного певца-сказителя Оссиана. Вышедшие вслед за ним еще несколько поэм пользовались огромной популярностью в Европе и в России, пробудив в ней значительный интерес к английской, т. е. кельтской, старине. Подражаниями Оссиану занимались великие русские поэты начала XIX века, в частности Пушкин, Жуковский, Баратынский, Карамзин. Так что не исключено и проникновение оссианизма в творчество Фильда: «Формирование и становление мировосприятия композитора проходило в Ирландии и Англии, в непосредственном контакте с кельтской культурой и

⁶² *Dessauer H.* John Field, sein Leben und seine Werke. Langesalza, 1912. S. 80.

⁶³ *Музалевский В.* Русское фортепианное искусство XVIII – первой половины XIX века. Л., 1961. С. 106–107.

особенностями кельтского мировидения»⁶⁴. Со слов современников доподлинно известно, что Фильд всегда держал при себе томик Шекспира, а ведь в творчестве великого английского драматурга фантастически-сказочные образы (смыкающиеся в том числе и с кельтской мифологией) играют огромную роль. Один из ярких примеров — пьеса «Сон в летнюю ночь», которую Фильд, несомненно, отлично знал. Можно предположить, что драма Шекспира, прочитанная в одну из петербургских белых ночей, вполне могла повлиять на возникновение нового жанра.

Ференц Лист пишет: «Наименование “ноктюрны” блестяще подходит к тем пьесам, которые Фильду пришлось в голову назвать этим именем. Ибо уже первые их звуки переносят нас в те часы, когда душа, освободившись от дневных тягот, погруженная в самое себя, возносится к исполненным таинственным областям звездного неба. Здесь мы видим ее окрыленную радостью, парящую, подобно Филомеле древних, над ароматами и цветами земли, проникнутую любовью к природе»⁶⁵. Проницательный Шуман в статье 1835 года, опубликованной в собственном журнале «*Neue Zeitschrift für Musik*», связывает ноктюрны Фильда с новой эстетикой романтизма и ставит их в контекст мировой истории: «Так мнится нам, художник для своего искусства постепенно совлекает покровы, скрывающие от нас образ природы, который предстает нашему взору в малом — как день, в большом — как год, а в самом большом — как само время и сама вечность. Бодрое утро — удел Баха и Генделя. <...> Но вот вместе с Моцартом и Гайдном воцарились день и светлая живая жизнь, снова умолкнувшая в звездной ночи, которую перед нами раскрыли Бетховен и Шуберт. Затем к этим верховным жрецам присоединились и более молодые. Фильд возлагает свою жертву на алтарь по вечерам; слова его понимают не все, но никто не мешает бледному юноше, пока он молится»⁶⁶.

⁶⁴ *Лысюк С.* Ноктюрны Дж. Фильда в контексте идей культуры и искусства первой трети XIX века // Проблемы сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: [Збірник наукових праць / Луган. держ. ін-т культури і мистецтв / за заг. ред. В.Л. Філіппова]. Луганськ, 2010. Вип. 12. С. 204.

⁶⁵ Там же. С. 417.

⁶⁶ *Шуман Р.* Дж. Фильд. Nocturne pastorale. Пасторальный ноктюрн; Nouvelle Fantasia. Новая фантазия // Шуман Р. О музыке и музыкантах. М., 1975. Т. 1. С. 152.

Ноктюрны Фильда появились в то время, когда миниатюра только начинает утверждаться в фортепианной музыке. Можно заметить, что не связанные с прикладными танцевальными жанрами фортепианные миниатюры появились и развивались вне главенствующей на рубеже XVIII – XIX веков австро-немецкой традиции. К. В. 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»⁶⁷.

Задав основные параметры жанра ноктюрна (выражающиеся в создании «специфически фортепианного педально-воздушного пространства и преображенность вокального прообраза в контексте культуры рафинированного инструментализма»⁶⁸), Фильд, однако, не смог «интегрировать им же созданный жанр в целостность более высокого порядка»⁶⁹. Воплотить в жизнь эталонный образец ноктюрна в истории музыки было суждено гению Шопена, у которого «ноктюрны через всю его жизнь проходят как непрерывная череда сокровенных душевных излияний»⁷⁰. В отличие от Фильда, у которого «ноктюрн балансировал между риторичностью лирического созерцания в духе медленных частей сонат венских классиков и более романтическим, непосредственным выявлением эмоции в песенно-романтическом высказывании»⁷¹, Шопен сразу ощутил этот жанр как уникальный в своем роде.

Известно, что Шопен высоко почитал Фильда среди современных ему пианистов, особенно отмечая его туше. В письме к Тытусу Войцеховскому из Парижа Шопен писал: «Я удивил пана Калькбреннера, который тотчас же спросил меня, не ученик ли я Фильда, и сказал, что игра у меня Крамера, а туше – Фильда. – В душе это меня обрадовало»⁷². Вероятнее всего, Шопен познакомился в Фильдом в конце 1832-го – начале 1833-го года, во время визита ирландского

⁶⁷ Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. С. 36.

⁶⁸ Там же. С. 40.

⁶⁹ Там же. С. 42.

⁷⁰ Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна. С. 129.

⁷¹ Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. С. 100.

⁷² Шопен Ф. Письма. М., 1976. Т. 1. С. 248.

пианиста в Париж, подробного описания этой встречи, нет, так как письма Шопена этого периода к родным, к сожалению, не сохранились⁷³. Но и до непосредственного знакомства с Фильдом Шопен исполнял его произведения в концертах и использовал их в своей педагогической практике.

Ноктюрны Джона Фильда, ставшие первыми образцами нового жанра фортепианной музыки, были изданы под одним переплетом уже после смерти автора. Соответственно, композитор не ставил перед собой задачи объединения фортепианных пьес в единый цикл. Вышедшее в 1881 году издание Edition Peters под редакцией Луи Кёлера собрало 18 ноктюрнов, созданных на протяжении почти 20 лет. Из них всего три ноктюрна в миноре (№ 2 до минор, № 10 ми минор и № 13 ре минор), остальные написаны в мажоре в тональностях, не превышающих четырех знаков при ключе (№ 3 ля-бемоль мажор, и № 17, № 18 ми мажор). В этом плане Фильд оказывается более близок классическому тональному мышлению. Среди Фильдовских ноктюрнов нет ни обожаемого романтиками ре-бемоль мажора, ни отстраненно идеального фа-диез мажора. Музыкальная форма пьес довольно проста и «рождалась как бы стихийно, непосредственно вытекая из развития музыкальных образов»⁷⁴. Нюансы внутренней структуры ноктюрнов, таким образом, определяются их поэтическим содержанием.

В своих ноктюрнах Фильд широко использует приемы мелодического варьирования: «Обычно в своем первоначальном проведении мелодичные и певучие темы <...> изложены чрезвычайно просто. При повторении же они обогащаются новыми элементами. Мелодия как бы расцветает, приобретает более изысканные очертания и усложняется дополнительными фиоритурами. Украшение и мелодические пассажи оживляют произведение, вносят в него действенное разнообразие даже в тех случаях, когда сама тема не получает

⁷³ В сентябре 1832 г. Миколай Шопен писал своему сыну: «Удивление Мейербера должно было доставить тебе удовольствие, так же как одобрение Фильда, с которым ты так хотел познакомиться» (*Шопен Ф.* Письма. М., 1976. Т. 1. С. 273).

⁷⁴ Николаев А. Джон Фильд // Русский ирландец Джон Фильд. М., 2009. С. 112.

особого развития»⁷⁵. Очень поэтично описывает подобный применявшийся Фильдом прием Ференц Лист: «Эти мелодии, которые он всякий раз по-новому умел украсить сыпавшимися, подобно цветочному дождю, бутоньерками, не исчезали под этим убранством, лишь обрамлявшим, но не заслонявшим при этом их томно волнующееся, пленительно грациозное движение»⁷⁶. Подобное мелодическое «расцветивание» в ноктюрнах Фильда связано также с традицией итальянского *bel canto*. Как пишет современная исследовательница, «кружевная ткань пассажей и всякого рода мелизмов в ноктюрнах Фильда напоминают о характерных особенностях итальянского вокального виртуозного стиля, тогда распространенного и связанного с риторической “серьезностью” певческих церковных традиций. Кроме того, фортепианная арпеджированность, соединявшая “арфообразность” звучания раннеклавирного типа с оркестральными достоинствами фортепиано, символизировала связь художественного прогресса с его религиозно-христианским истоком»⁷⁷.

Жанровое своеобразие фильдовского ноктюрна достигается при помощи особого типа фактуры аккомпанемента – глубоко дифференцированной в различных своих планах, передающей ощущение широкого пространства, прозрачного и, благодаря мерной ритмической пульсации, чуть вибрирующего воздуха. Этот тип фактуры определился уже в первых ноктюрнах (№ 1 – 8), и позже был обогащен Шопеном, фактурное решение ноктюрнов которого отличается еще большей объемностью и воздушностью музыкального пространства (ор. 9 № 1 и 2, ор. 27 № 1 и 2, ор. 32 № 1, ор. 48 № 1, ор. 55 № 1 и 2).

Если говорить о ритмических особенностях ноктюрнов Фильда, то для них обычно характерно триольное движение в аккомпанементе, которое сопровождает мелодию, построенную из фраз, длина которых обычно сопоставима с протяженностью дыхания. Мелодии ноктюрнов в большинстве случаев имеют вокальную природу и легко могут быть спеты. Среди ритмических размеров фильдовских ноктюрнов самым распространенным оказывается размер 6/8, в нем

⁷⁵ Там же. С. 113.

⁷⁶ Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны. С. 415.

⁷⁷ Лысюк С. Ноктюрны Дж. Фильда в контексте идей культуры и искусства первой трети XIX века. С. 210.

написано шесть ноктюрнов (№3, 6, 8, 9, 12 и 17), четыре ноктюрна написано в размере 12/8 (№1, 5, 10, 11), по три в размере 4/4 (№4, 14, 15) и в размере 3/4 (№7, 13, 16), до-минорный ноктюрн (№2) создан в размере 3/8 и, наконец, особняком стоит заключительный Ноктюрн ми мажор, выделяющийся из общего цикла как размером 2/4, так и своим «блестящим» инструментальным типом фактуры и мелодики.

Важно отметить тот факт, что Фильд использовал свои отдельные ноктюры в качестве частей или разделов фортепианных концертов и дивертисментов. Так, Шестой ноктюрн фа мажор, транспонированный в до мажор, стал второй частью Шестого фортепианного концерта, лирический соль-мажорный эпизод разработки Седьмого концерта стал Двенадцатым ноктюром соль мажор, Первый ми-мажорный дивертисмент для фортепиано и струнных стал ноктюром № 8 ми мажор, первая часть Второго фортепианного дивертисмента «Пастораль» появилась в версии для сольного фортепиано как «Романс», а затем, в 1835 году, уже была издана как Восьмой ноктюрн ля мажор. Кроме Восьмого ноктюрна «Романсами», в первой публикации (1812) были обозначены ноктюры № 1, 2, 9. Появившийся в начале 1810-х годов XIX века заголовок «Романс» для сольной фортепианной пьесы означал в России то же самое, что позже Мендельсон в немецкой традиции обозначил как «Песня без слов». Таким образом, Фильда отчасти можно считать родоначальником и этого жанра фортепианной музыки. Заслугой Фильда стало также то, что в его ноктюрах «миниатюра обретает поэмную свободу течения»⁷⁸.

Ноктюрн № 1 ми-бемоль мажор. Считается прообразом Шопеновского ноктюрна ми-бемоль мажор. Написан в любимой тональности Фильда – ми-бемоль мажоре, включает в себя основные характеристики его лучших работ. Тип мелодии, представляющий собой итальянское *bel canto*, и аккомпанемент в виде волнообразных триолей влечет за собой искусное владение педалью. Ноктюрн написан в простой трехчастной форме с динамизированной репризой и кодой на

⁷⁸ Там же. С. 41.

материале средней части, но фактура настолько цельна, что контраста между частями, кроме смены тональности (середина – си-бемоль мажор), практически не ощущается. Каждая из трех частей ноктюрна заканчивается полной каденцией в тонике, за которой следует короткая кодетта: эти кодетты наводят на размышления об инструментальных ригурнелях вокальных романсов того периода, сходство с которыми подчеркнуто обозначением *scherzando* в первой из кодетт.

Нетрадиционно строение начального предложения: первая фраза 4 такта, вторая, за счет длинной ноты, слышится как трехтакт, что создает ощущение асимметрии. Украшения, добавленные в главную тему при ее повторении, усиливают поэтический эффект без изменения общего настроения ноктюрна.

Пример 2. Фильд Дж., Ноктюрн № 1.

Ноктюрн интересен и с гармонической точки зрения – практически во всех кадансах используется гармоническая субдоминанта, в среднем разделе отклонение из си-бемоль мажора в фа минор также через минорную субдоминанту, и в заключительном кадансе второго раздела также альтерация – дезальтерация IV ступени в гармонии. Подобная гармоническая краска использована и в коде. Хотя не может быть ничего более простого, чем этот

ноктюрн, он демонстрирует со всей очевидностью отличительный признак непревзойденного образца в виде точного соответствия формы и содержания.

Пример 3. Фильд Дж., Ноктюрн № 1.

Фильд написал немного произведений в миноре. Второй ноктюрн – одно из таких сочинений, олицетворяющий нежную покорность более, нежели трагедию и отчаяние. Во втором ноктюрне есть та же мелодическая линия, что и в первом, тот же тип аккомпанемента и та же простая конструкция.

Ноктюрн №2 до минор схож по фактуре аккомпанемента с первым ноктюрном, но, во-первых, здесь трехдольная пульсация, а во-вторых, более тщательно проработана и выявлена линия скрытого второго голоса в басу. Часто используется нисходящее хроматическое движение в басовой линии. Основная мелодическая идея ноктюрна заключается в «проращении» в разные мелодические варианты начального мотива из четырех повторяющихся нот. С этого мотива начинается практически каждое предложение, но затем они развиваются по-разному.

Пример 4. Фильд Дж., Ноктюрн № 2.

Moderato e molto espressivo

mf

p

5

Форма – простая двухчастная с кодой. Первая часть состоит из двух периодов, второе предложение второго расширено до двенадцатитакта. Во второй части – второе предложение второго периода – это уже шестнадцать тактов. Такое расширение придает большую широту мелодическому дыханию, несмотря на шестнадцатые в аккомпанементе и частый пульс скрытого басового голоса. Также обращают на себя внимание два перекликающихся места: второе предложение второй части (триоль на дуоль), где в правой руке в нижнем голосе квинтовый выдержанный тон (нота соль) и второе предложение коды, где исчезает каждая первая шестнадцатая в триолях мелодии, а соль – остается, создавая ощущение «истаивания» мелодической линии.

Пример 5. Фильд Дж., Ноктюрн № 2.

56

p poco a poco cresc.

Ференц Лист поэтически сравнивает музыкальные краски этой пьесы с «теряющимися в тени аллеи лучами света»⁷⁹.

Ноктюрн №3 ля-бемоль мажор – более утонченный и изысканный в плане музыкальной ткани. В первой части фактура (уместно провести параллель с шестым Этюдом ор. 10 Шопена) состоит из нескольких компонентов – голосов или фактурных планов, организованных таким образом, будто это партитура инструментального ансамбля (квартета или, возможно, секстета): мелодия, бас, мелизматические фигуры в среднем голосе (правая рука), мерная гармоническая фигурация восьмыми (в левой руке), а также проводится еще один голос, ритмически соответствующий басу, но с нисходящей секундовой интонацией.

Пример 6. Фильд Дж., Ноктюрн № 3.

Un poco allegretto

⁷⁹ Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны. С. 419.

Во второй части орнаментальный голос перемещается в сопрано, мелодия – у альты, а линии тенора и баса становятся более самостоятельными и мелодически выраженными.

Пример 7. Фильд Дж., Ноктюрн № 3.

The image shows a musical score for Example 7, Chopin's Nocturne No. 3. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 28 and includes markings 'rit.' and 'Più moderato'. The second system starts at measure 31 and includes markings 'sf', 'dim.', and 'cresc.'. The music is in 3/4 time and features a complex, ornamented melody in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

Там же появляется уже знакомое нам по предыдущим ноктюрнам триольное движение, и реприза темы звучит уже в этой, новой фактуре. Ноктюрн более интересен и своей метrorитмической стороной – скрытые линии, смена типов движения, заключительный пассаж на доминантовом септаккорде с «задержкой» между руками в одну тридцать вторую – эти детали, как представляется, свидетельствуют о более тонкой и тщательной работе с музыкальным материалом.

Чарующий эффект, который захватывает слушателя в этом ноктюрне, как нигде больше происходит благодаря длительному органному пункту. Журчание полутонов в теноровой и альтовой партиях, обрамленное доминантовым органным пунктом, образует сонную сладостную атмосферу, подходящую более на полуденную мечтательность, нежели на мистическое звучание ночи.

Ноктюрн №4 ля мажор, написанный в трехчастной форме с кодой, также интересен с точки зрения музыкальной ткани: в первой части и, соответственно, в репризе аккомпанемент представляет собой разнонаправленные ломаные арпеджио, верхний звук которых приходится то на третью, то на четвертую восьмую, что, в сочетании с мелодией, дает легкое, едва уловимое, ритмическое смещение. Мелодия, вдохновленная *bel canto*, содержит четыре идеально сбалансированных фразы с очень простым аккомпанементом. Этот аккомпанемент требует детального рассмотрения, так как каждая его нота подобрана со скрупулезной точностью, и ничто не может быть изменено или упущено. Тема уже в своем первом проведении насыщена мелизматикой.

Пример 8. Фильд Дж., Ноктюрн № 4.

The image displays a musical score for Chopin's Nocturne No. 4 in E major, Op. 9, No. 4. The score is presented in two systems. The first system is marked *Poco adagio* and *mf dolce*. It features a melody in the right hand and an arpeggiated accompaniment in the left hand. The second system begins with a measure number '4' and is marked *mf*. The left hand continues with the arpeggiated accompaniment, while the right hand plays a more complex melodic line. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The score is in 3/4 time and uses a treble and bass clef.

Средняя часть ноктюрна носит ярко выраженный импровизационный характер.

Пример 9. Фильд Дж., Ноктюрн № 4.

В первом ее разделе ритмический пульс учащается за счет тремолирующей левой руки и микромотивов; второй раздел (ля минор), начинающийся с проведения темы первой части в одноименной минорной тональности, гармонически неустойчив и практически весь состоит из отклонений, в том числе в далекие от основной тональности (до минор, фа минор). Аккомпанемент состоит из секстолей шестнадцатыми, которые из нижнего голоса перемещаются в средний, потом в верхний, играя роль сначала мелодизированных гармонических функций, которые буквально в последнем такте средней части становятся мелодической линией. Эта оживленная аккомпанирующая фигура, ее триольные шестнадцатые, бушующие и пульсирующие в постоянно нарастающем волнении, вскоре начинают доминировать в мелодии и приводят ее к грандиозной кульминации в до-диез мажоре. Переход от этой кульминации к репризе наполнен чарующими в деталях вариациями. Кода построена на материале первого раздела средней части и выдержана на тоническом органном пункте. Этот ноктюрн является не самым характерным для Фильда, но его большая популярность полностью оправдана, и невозможно не согласиться с остроумной ассоциацией Листа, который сравнивает мадам де Розенкампф, которой посвящен ноктюрн, с

пьянящим ароматом, сияющим богатством красок и ярким романтическим чувством такой сладостной музыки.

Ноктюрн №5 си-бемоль мажор был издан в 1816 году и озаглавлен «Серенада». Фильд намеревался представить данный ноктюрн, вернее сказать, его версию «Серенады» с оркестровым аккомпанементом, как медленную часть его Третьего концерта. Пятый ноктюрн более всех остальных находится на слуху, может быть потому, что его легко исполнять. Легкая мелодия парит над спокойным аккомпанементом из триолей. Кажется, не может быть ничего проще – пока не попробуешь сыграть эти триоли неразрывным легато и с чистыми прозрачными гармониями. Идеальное исполнение этого ноктюрна бывает крайне редко, возможно это связано с проблемой современной педализации, учитывая значительную разницу между фортепиано времен Фильда и современными инструментами.

Пример 10. Фильд Дж., Ноктюрн № 5.

Andantino
mf cantabile

p legatissimo
con Ped.

Период состоит из двух предложений. Второе предложение – повторного строения, расширенное за счет прерванного оборота. Кода выдержана в

хоральной фактуре, на тоническом органном пункте. Отметим нетипичность аккордовой фактуры для фильдовских ноктюрнов, его приоритеты – мелодическая линия, в разработке и репризе, как правило, украшенная мелизматикой, иногда обогащенная полифоническими подголосками, и аккомпанемент: аккорды, разложенные в баркарольном духе или в трепетных триольных фигурациях.

Ноктюрн №6 фа мажор – очаровательная пейзажная картинка. Существует две версии этого ноктюрна – для фортепиано соло и транспонированный в ми мажор в сопровождении деревянных духовых, валторн и струнных в качестве медленной части Шестого концерта для фортепиано с оркестром. Эти две версии идентичны, за исключением разных тональностей. В плавную мелодию органично вплетаются быстрые блестящие пассажи. Сопровождает мелодию мерный, почти не меняющийся аккомпанемент в левой руке.

Пример 11. Фильд Дж., Ноктюрн № 6.

Andante
mf cantabile

p legato

ten. *ten.*

con Ped.

4 *ten.* 8^{va}

(8)

7

Ноктюрн выдержан в духе баркаролы, без резких тональных и фактурных изменений.

Если первые шесть ноктюрнов, несмотря на различия в фактуре и форме, принадлежат к одному типу изложения (кантиленная мелодия в правой руке в сопровождении характерного триольного аккомпанемента в левой руке), то *Ноктюрн №7 до мажор* отличается от них. Тема ноктюрна перемещена в левую руку. Фактура более близка к медленным частям фортепианных и скрипичных сонат Бетховена. Ровное движение аккордов в левой, верхний голос которых является главной мелодией. В правой – остинатные интонации, ритмически отраженные в мерной поступи баса.

Пример 12. Фильд Дж., Ноктюрн № 7.

Moderato (♩ = 66)

Другого материала в этом довольно просторном ноктюрне нет, но музыка не является скучной. Ограниченный в средствах выражения, Фильд сознательно поставил перед собой задачу, которую с успехом преодолел. Мы можем найти интересную параллель с работами некоторых художников-импрессионистов, которые специально создавали свои световые эффекты с использованием палитры, ограниченной только двумя или тремя цветами. Гипнотические повторения в Седьмом ноктюрне, сыгранные с абсолютным спокойствием и предельной точностью, могут действовать так же волшебно, как утонченные шедевры Уистлера в синем и серебряном, или в черном и золотом. Интересно, что многие полотна великого американского художника называются ноктюрнами.

Ноктюрн №8 ля мажор изначально был сочинен как 1 часть Дивертисмента для фортепиано и струнных (1811) (имел название Пастораль, затем Романс). Много лет спустя, когда Фильд вернулся к этой пьесе (1832), он переделал ее, и пьеса вошла в собрание ноктюрнов. Ноктюрн ля мажор изобилует разнообразными видами фактуры, пассажей и ритмических формул. Написан ноктюрн в простой трехчастной форме со вступлением.

Пример 13. Фильд Дж., Ноктюрн № 8.

Andante

mf *p*

Пример 14. Фильд Дж., Ноктюрн № 8.

46

con tenerezza

50

dolce *sotto voce* *dim.*

Средняя часть в ми мажоре не является контрастной по отношению к главной теме, продолжая фиоритурную направленность мелодического движения.

С тех пор как Лист включил эту пьесу во второе издание своего сборника, эта пастораль или романс стала известна как ноктюрн. В современных изданиях пьеса занимает восьмое место, но ни название, ни нумерация не являются авторскими.

Ноктюрн №9 ми-бемоль мажор был впервые опубликован издательством Breitkopf&Hartel в 1816 году под названием Романс, который впоследствии был

переименован в Ноктюрн. В данном случае изменение названия произошло еще при жизни Фильда. В 1835 году Лейпцигское издательство выпустило два ноктюрна – восьмой и девятый. Внимание часто обращалось на сходство этого произведения со знаменитым Ноктюрном ми-бемоль мажор Шопена, соч. 9 № 2. Такое сходство заключается, пожалуй, больше в их сопровождении, нежели в мелодии. Мелодия ноктюрна Шопена обладает более изысканным изяществом, чем прозрачный романс Фильда. Квазивальсовый стиль партии левой руки очень редко встречается в творчестве Фильда, зато у Шопена он повторяется достаточно часто, ярким примером может служить его Баллада фа минор.

Пример 15. Фильд Дж., Ноктюрн № 9.

Andantino

mf dolce
p

5
cresc.
tr
poco rit.

Ноктюрн №10 ми минор – адажио, один из самых известных ноктюрнов Фильда. Мелодическая линия широкого дыхания, с использованием приемов речитации. Ее красота и простота оттеняется плавным триольным аккомпанементом. Ноктюрн написан в духе медленных частей фортепианных и скрипичных сонат Бетховена. Впервые ноктюрн был опубликован в издательстве Breitkopf&Hartel в 1822 году.

Пример 16. Фильд Дж., Ноктюрн № 10.

The image displays the musical score for Frédéric Chopin's Nocturne No. 10, Op. 9, No. 10. The score is written for piano in 12/8 time and D major. It is divided into two systems. The first system begins with the tempo marking 'Adagio'. The right hand (treble clef) starts with a half note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The left hand (bass clef) plays a steady eighth-note accompaniment. The second system continues the melody and accompaniment, featuring a dynamic marking of 'p' and a fermata over the final notes.

Между 1823 и 1832 годами Фильд ничего не публиковал, но это не значит, что в эти годы он совершенно бездействовал как композитор. К этому периоду относится завершение его последнего фортепианного концерта и создание некоторых поздних ноктюрнов.

Ноктюрн №11 ми-бемоль мажор принадлежит к поздним сочинениям Фильда. Ноктюрн был издан в 1833 году издательством Шлезингера после длительного перерыва. Ноктюрн отличается по образному строю от всех предыдущих. Настойчивые триольные фигуры на доминантовом тоне си-бемоль в левой руке создают напряжение. Разрешение в ми-бемоль мажор максимально оттягивается.

Пример 17. Фильд Дж., Ноктюрн № 11.

Moderato (♩ = 108)

The musical score is presented in three systems. The first system (measures 1-3) shows the beginning of the piece in D minor, 12/8 time, with a piano (*p*) dynamic and a *legato* marking. The second system (measures 4-6) features a mezzo-forte cantabile (*mf cant.*) dynamic and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 7-9) continues the melodic and harmonic development.

Средний раздел – эмоциональный всплеск в до миноре, затем возвращение в основную тональность ми-бемоль мажор и завершение в виде развернутой коды. Ноктюрн необычайно интересен как с содержательной, так и с мелодической и фактурной сторон.

Надо отметить, что Фильд часто был недоволен своими работами и переделывал их по несколько раз, даже после того, как они были опубликованы. Одиннадцатый ноктюрн не стал исключением. Его первое издание, выпущенное Шлезингером, значительно отличается от переиздания Mori&Lavenu.

Ноктюрн №12 соль мажор как самостоятельная пьеса был опубликован в 1834 году. До этого он уже существовал в виде интерлюдии к первой части Седьмого Концерта. Эта часть была написана и исполнена в Москве в начале 1822

года. Ноктюрн интересен фактурой аккомпанеента в виде широкообъемной – более двух октав – волнообразной гармонической фигурации. Этот вид аккомпанеента станет очень популярен позже у более поздних композиторов-пианистов (Шопена, Дебюсси, Форе и других).

Пример 18. Фильд Дж., Ноктюрн № 12.

Нет необходимости задерживаться ни на этой пьесе, ни на следующем Ноктюрне №13 ре минор – ре мажор – последней минорной пьесе Фильда. Его меланхолия не очень глубока и облегчена нежной прозрачной средней частью, звучащей похоже на одну из партий струнных квартетов Фильда. Это музыка приятного домашнего обаяния, но в ней мало той романтической лирики, которую мы ассоциируем с работами Фильда в жанре Ноктюрна.

Ноктюрн №13 ре минор – ре мажор в стиле венской классики, медленных частей сонат Моцарта. Первую часть ноктюрна отличает лирическая грусть. Вокальную мелодию сопровождает мерный аккомпанемент.

Пример 19. Фильд Дж., Ноктюрн № 13.

Lento (♩ = 69)

Во второй, ре-мажорной части ноктюрна, наступает просветление, меняются темп и характер.

Пример 20. Фильд Дж., Ноктюрн № 13.

В небольшой коде – возврат к первоначальной теме и состоянию.

Ноктюрн №14 до мажор – самый масштабный из всех ноктюрнов Фильда. Был написан по пути из Вены в Россию в 1835 году после тяжелой болезни, которую Фильд перенес в Неаполе. Этот ноктюрн – последняя серьезная работа композитора. Ноктюрн написан в форме дивертисмента, где идет чередование

разных по содержанию разделов. Структура ноктюрна: *Вступление - A (тема) - B (ля минор) - C (соль мажор) - D (на теме вступления, но в другой тональности – ля-бемоль мажор) – A (возвращение в основную тональность и тему через ряд модуляций, различных пассажей и украшений) – Coda.*

Форма ноктюрна необычайно сложна для Фильда. Начинается с небольшого вступления, за вступлением следует длинная мелодия в сопровождении аккомпанемента, похожего на серенаду, по сути, очень шубертовского:

Пример 21. Фильд Дж., Ноктюрн № 14.

Molto moderato (♩ = 88)

The musical score for Chopin's Nocturne No. 14, Op. 9, No. 3, is presented in three systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and features a melody in the right hand and a sixteenth-note arpeggiated accompaniment in the left hand. The second system continues the melody and accompaniment. The third system begins with a dolce dynamic and includes a sixteenth-note passage in the right hand and a sixteenth-note arpeggiated accompaniment in the left hand. The score is marked with measures 5 and 10.

После драматической кульминации и виртуозной каденции наступает вторая часть в ля миноре. Затем новая тема в соль мажоре, где аккомпанемент становится арпеджированным в левой руке в виде секстолей. Затем снова возникает тема вступления, но уже расширенной, возвращение к первой теме и

заклучение в виде развернутой коды. На протяжении всего ноктюрна прослеживается явная связь с музыкальным языком Шопена, в частности с Колыбельной, Баркаролой, ноктюрнами.

Данный ноктюрн является ярким примером жанра именно в содержательном, а не формальном плане. Ноктюрн написан в свободно-составной форме; представлена череда образов, которые непосредственно отражают состояние ночи, спокойствия и умиротворения.

Ноктюрн №15 до мажор хотя и стоит одним из последних в списке ноктюрнов, был написан гораздо раньше. Тема ноктюрна существовала в виде наброска к Рондо Шестого концерта, который был опубликован в 1817 году. Спустя 20 лет Фильд вернулся к этому наброску и переделал его в основную тему пятнадцатого ноктюрна.

Пример 22. Фильд Дж., Ноктюрн № 15.

Molto moderato (♩ = 60)

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a forte (*f*) dynamic. The second system starts at measure 5 and includes a ritardando (*ritard.*) marking. The score features a melody in the right hand and a bass line in the left hand, with various dynamics and articulations.

Средняя часть пьесы также оказывается переработкой старого материала, представляя собой эхо темы кодетты из Четвертого ноктюрна. Третий и

четвертый такты этой темы взяты из раннего Большого вальса для фортепианного дуэта, также написанного в ля мажоре.

Ноктюрн №16 фа мажор впервые был опубликован с сопровождением струнного квартета. В версии со струнными вступление играет струнный квартет, а затем начинается тема у рояля.

Данный ноктюрн также построен в составной форме по типу дивертисмента – с чередующимися разделами.

Тема написана в стиле итальянской оперной арии в сопровождении характерного арфового аккомпанемента в левой руке.

Пример 23. Фильд Дж., Ноктюрн № 16.



Две заключительные пьесы, включенные в сборник, не были изначально названы Фильдом ноктюрнами.

Ноктюрн №17 ми мажор был впервые опубликован во время визита Фильда в Англию в 1832 году под названием *Grand Pastorale*. Эта развернутая пьеса была задумана автором для исполнения фортепиано и струнного квартета. В фортепианной версии все отрывки, написанные для струнных, были опущены. Ноктюрн изобилует пассажами и украшениями. По содержанию близок к

Дивертисменту на мотивы оперы «Сомнамбула» Глинки, написанному для фортепиано и струнного квинтета.

По форме этот ноктюрн представляет собой трехчастную простую форму со вступлением и кодой.

Пример 24. Фильд Дж., Ноктюрн № 17.

Ноктюрн №18 ми мажор имеет название Рондо (Le Midi). Рондо появилось изначально в 1810 году в качестве Первого дивертисмента для фортепиано и струнного квартета и стало сразу очень популярным. Рондо переиздавалось несколько раз и ни разу не было названо ноктюрном до тех пор, пока французский издатель Шлезингер не издал пьесу в 1833 году и не назвал ее *Midi-Nocturne Characteristique*, заявив, что ноктюрн был сочинен в Париже. Это дало Листу повод включить в свое издание Ноктюрнов Фильда 1869 года. Хотя у Листа эта пьеса вызывала сомнения. В своем предисловии он попытался объяснить солнечную радость пьесы и ее название *Le Midi* остроумной ссылкой на белые ночи Петербурга.

Тема рефрена повторяется трижды с незначительными изменениями – появляются фиоритуры в мелодической линии.

Пример 25. Фильд Дж., Ноктюрн № 18.

Эпизоды разнообразны по своему характерному, тематическому и тональному планам.

Включение пасторалей ля мажор и ми мажор и романса ми-бемоль мажор в сборники ноктюрнов является логичным, поскольку эти пьесы достаточно хорошо согласуются с общим стилем аутентичных ноктюрнов. Есть также две пьесы, напечатанные как ноктюрны еще при жизни Фильда, но не вошедшие в издание Листа. Одна из них – нумерованный Ноктюрн си-бемоль мажор, опубликованный в малоизвестном русском журнале. Осталась только одна копия. Лист не знал об этой работе, когда собирал материал для своего издания, и она никогда не переиздавалась. Дата его сочинения неизвестна, но имеющиеся данные свидетельствуют о том, что он был написан между 1816 и 1821 годами.

Другая, короткая пьеса до мажор, изданная в Лондоне в 1832 году под названием «The Troubadour, Notturmo for Piano Forte», представляет собой не особо важное произведение. Его подзаголовок Notturmo вполне мог быть добавлен издателем, как в случае с изданием Le Midi Шлезингера.

Первые семь ноктюрнов Фильда, а также десятый, одиннадцатый, четырнадцатый, — все это выдающиеся произведения и составляют ценную часть фортепианной литературы. Некоторые из других страдают недостатками формы,

и в нескольких из них пламя вдохновения пылает урывками, но большинство не заслуживают того забвения, которое существует. Эти пьесы нуждаются в талантливой интерпретации мастера фортепианного бельканто. Существует несколько записей всех ноктюрнов Фильда. Естественно, что лучшими исполнителями сочинений Фильда являются ирландские исполнители, такие как Джон О'Конор⁸⁰, Майкл О'Рурк⁸¹. Также известны блестящий британский пианист Бенджамин Фрит (1957, Benjamin Frith), и израильский пианист Даниель Адни (1951, Daniel Adni). Замечательным исполнителем ноктюрнов Фильда является российский пианист Михаил Плетнев.

1.4. Фортепианный ноктюрн 1830-х годов.

Начало общеевропейского интереса к жанру фортепианного ноктюрна формируется благодаря подражанию Фильду. Лишь немногие из миниатюр конца 1820-х – начала 1830-х годов отмечены печатью яркой индивидуальности.

Ноктюрн «a la Field» Камиля Плейеля (1788–1855) наглядно демонстрирует романтическое настроение, с которым ассоциировалось у современников наследие ирландско-русского пианиста. Кроме того, применительно к творчеству самого Плейеля демонстрирует отход от дивертисментной разновидности жанра, к которой композитор обращался на ранних этапах творчества (В.215, В.201 А).

⁸⁰ Одним из самых замечательных исполнителей ноктюрнов Фильда является ирландский пианист Джон О'Конор (1947, John O'Connor). Им записаны все ноктюрны, сонаты и концерты Фильда. О'Конор родился в Дублине, где начал свое обучение фортепиано. Дальнейшее обучение продолжил в Вене под руководством Дитера Вебера. Затем получил грант на изучение творчества Бетховена, занимался у легендарного Вильяма Кемпфа. В 1973 г. получил первую премию на Международном конкурсе им. Бетховена в Вене, откуда и началась его пианистическая карьера. Исполнение О'Конором ноктюрнов Фильда является одним из самых ярких. Он играет все ноктюрны как цикл. Один ноктюрн плавно переходит в другой. Манера его исполнения весьма академична. Изучение творчества Бетховена и обучение в Вене, несомненно, наложили отпечаток на все исполнительское творчество О'Конора. Все композиторские указания соблюдены очень точно.

⁸¹ В исполнении другого ирландского пианиста, Майкла О'Рурка (Michael O'Rourke), считающегося по праву лучшим исполнителем сочинений Джона Фильда, ноктюрны звучат по-особому. В его ноктюрнах картины природы Ирландии нарисованы очень ярко, О'Рурк впечатляет масштабностью исполнения этих небольших миниатюр. В его исполнении присутствует широкое дыхание и покой. О'Рурк родился и вырос в Дублине, где получил музыкальное образование. После обучения переехал во Францию, стажировался в Парижской консерватории под руководством ученика Дебюсси Марселя Кьямпи.

Пример 26. Плейель К., Ноктюрн «a la Field».

Вполне вероятно, что именно в семье Плейеля и его супруги Шопен пленился выразительными возможностями жанра, что подтверждается и посвящением «Мадам Плейель» op. 9 (2 Ноктюрна)⁸². Однако яркая мелодическая своеобразность польского композитора проявилась в первом же опыте обращения к жанру. В случае же с другими авторами, обладающими менее яркой творческой индивидуальностью, решающее влияние оказало виртуозно-романтическое направление инструментального искусства, которое было быстро освоено и преодолено Шопеном. В том же ключе поклонения Фильду Калькбреннер создает ноктюрн, отвечающий тогдашним современным тенденциям (op. 187 № 3).

Пример 27. Калькбреннер Ф., Ноктюрн op.187, № 3.

При этом первые два ноктюрна из того же опуса сохраняют тесные связи с прошлыми формами жанра в виде типичной фигурационной динамизации точной

⁸² Напомним, что элегический модус высказывания ноктюрнов Шопена также может иметь корни в вышеописанных сочинениях Дусика, ученицей и последовательницей которого была Плейель.

по форме репризы. Этот чрезвычайно характерный для Калькбреннера-композитора прием варьирования репризы вряд ли стоит недооценивать при анализе источников произведений Шопена, значительную часть развития которых составляет варьированное переизложение как экспозиционных, так и репризных разделов.

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. 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). Несмотря на то, что их творчество далеко перешагнуло указанные настоящим разделом хронологические рамки, стилистически оно продолжало в них оставаться, что, собственно, и определило их скромное место в истории музыки. Однако, учитывая прижизненную популярность, мы не можем не остановиться вкратце на их наследии, как на плодотворном субстрате, давшем жизнь характерным образцам жанра и отразившем устойчивые тематические тенденции.

Игнац Ксавьер Йозеф Лейбах оставил внушительное количество сочинений, преимущественно салонно-развлекательного содержания. Среди них и 6 опубликованных ноктюрнов для фортепиано (ор.3, 4, 25, 36, 52, 258). Несмотря на то, что некоторое время Лейбах был учеником Шопена, творчество учителя не оказало на него заметного влияния в качественном отношении. Все перечисленные пьесы следуют определенному типу развития, несмотря на значительные интервалы во времени их появления.

Ассоциации с оперными сценами вызывает уже вступительный раздел ноктюрнов, предваряющий в свободной форме изложение основной темы⁸³. Напомним, что многие лирические арии итальянских композиторов также открываются виртуозными инструментальными каденциями. Излюбленными инструментами Россини, Беллини, Доницетти и были арфа, флейта, гобой, реже скрипка, виолончель⁸⁴. Именно их тесситуру и характерные фактурные обороты воспроизводит во вступлениях к своим фортепианным ноктюрнам Лейбах. В первом и третьем ноктюрнах это арфа, во втором, вероятнее всего, флейта, во вступлении к четвертому воспроизведены сразу несколько оркестровых эффектов, среди которых наиболее узнаваем приём пиццикато и т.д. Основной тематизм в ноктюрнах Лейбаха чрезвычайно однообразен. Излюбленное итальянскими оперными композиторами триольное сопровождение мелодии арпеджио сопоставлено с триолями пульсирующего четырехголосия. Наиболее характерным фактурным средством развития мелодии становится ее октавное удвоение, сродни оркестровой вторе вокалу в оперных партитурах. Общий тонус высказывания ни в одной из пьес не выходит за обозначенные стилистические рамки, оставаясь мажорным в основных темах и лишь с легким оттенком грусти в средних разделах несколько схематичной формы.

Немногим более интересны образцы жанра в творчестве Теодора Дёлера – австрийского композитора и пианиста. *Revue et gazette musical* пишет о нём не только как о главном сопернике Листа и Тальберга, но и как о «...прежде всего элегантном мелодисте и оригинальном гармонисте»⁸⁵. Благодаря воспоминаниям его супруги Елизаветы Дмитриевны Шереметьевой знаменитый некогда музыкант предстает перед нами живой талантливой личностью.

«Рассказы его, дышащие остроумием и веселостью, наэлектризовывали слушателей, и, подобно Шопену, он был великолепным мимиком. Сценическое искусство также привлекало его, и он участвовал иногда в любительских

⁸³ Напомним, что ноктюрн «Разлука» большого поклонника итальянской оперы М. Глинки также открывается вступлением.

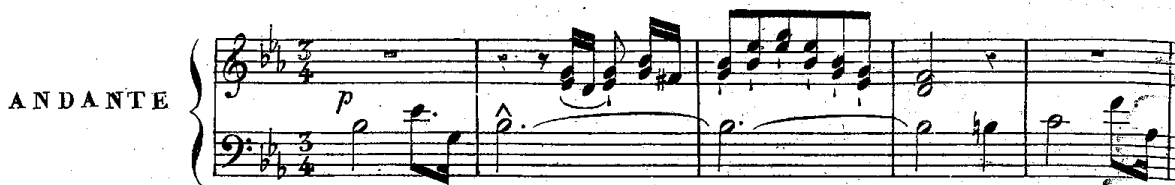
⁸⁴ Песня об иве из «Отелло» Россини, «Casta diva» из «Нормы» Беллини, Сцена сумасшествия из «Лючии ди Ламмермур» Доницетти и т. д.

⁸⁵ Цит. по: *Gooley D. The Virtuoso Liszt*. UK: Cambridge University Press, 2004. P. 57.

спектаклях, исполняя различные роли с удивительным пониманием и тонкостью. Его артистическое воображение одинаково поражали и хорошая книга, и прекрасная картина, и красивый пейзаж. Он любил находить в окружающих его предметах одно только хорошее и закрывать глаза на всё дурное: “Я люблю видеть всё в розовом цвете”, – часто говорил он»⁸⁶.

При общей схожести интонационного содержания ноктюрны Дёлера отличаются от лейбаховских более индивидуализированной орнаментикой, подробнейшим образом продуманной артикуляцией, контрапунктическими и гармоническими находками. Отметим и более виртуозный характер пьес, проявляющийся в тембровой многокрасочности фортепианной фактуры, некоторых специфических средствах развития. В них оглядка на оперные формы не столь очевидна (к примеру, отсутствует вступительный раздел). Круг интонационных прообразов здесь шире и охватывает не только театральномызыкальные жанры, но и камерные, а иногда и симфонические. Примечательна, например, изобретательность, выказанная Дёлером во втором ноктюрне из оп.25, где на основе единственной (пусть и не слишком глубокой) темы, путем ее тесситурных перемещений, вариативного развития аккомпанемента, изящных контрапунктических линий создается целостный динамичный образ.

Пример 28. Дёлер Т., Ноктюрн оп.25 № 2.



Там же. Такт 18



⁸⁶ Воспоминания вдовы Дёлера Шереметьевой Елизаветы Дмитриевны. М., 1901.

Пример 29. Дёлер Т., Ноктюрн op.25 № 2. Такт 26.

Musical score for Example 29, measures 26-29 of Chopin's Nocturne Op. 25, No. 2. The score is in 7/4 time and features a complex texture with multiple voices and chords.

Пример 30. Дёлер Т., Ноктюрн op.25 № 2. Такт 38.

Musical score for Example 30, measures 38-41 of Chopin's Nocturne Op. 25, No. 2. The score is in 7/4 time and features a complex texture with multiple voices and chords. The word "legg." is written above the first measure.

Пример 31. Дёлер Т., Ноктюрн op.25 № 2. Такт 61.

Musical score for Example 31, measures 61-64 of Chopin's Nocturne Op. 25, No. 2. The score is in 7/4 time and features a complex texture with multiple voices and chords. The word "Ped. f" is written below the first measure.

В op.31 (1840) намечается весьма характерная для жанра тенденция перераспределения функций внутри тематического комплекса: фигуры сопровождения выступают на первый репрезентативный план, благодаря своей интонационной рельефности, оставляя развитию мелодии оставшиеся паузы.

Пример 32. Дёлер Т., Ноктюрн op.31.

Запомним этот характерный признак, закрепившийся в дальнейшем в качестве одного из самых устойчивых в истории жанра. Здесь начинают расходиться пути инструментального романса (песни без слов), песенно-инструментальных пьес (баркаролы, гондольеры, колыбельной и пр.) и, собственно, ноктюрна. Высвечивание срединных фактурных пластов и усиление импровизационного начала окончательно переводят фортепианный ноктюрн в область «атмосферных», чувственных жанров, вовлекающих в некое психоэмоциональное состояние и всё дальше отстоящих от своих песенно-иллюстративных прототипов.

Дошедший до нас ноктюрн № 3 из op.52 (атрибуция которого остается пока не вполне ясной) уже испытал на себе всю силу самобытных Chopin'sких миниатюр. Здесь можно отметить и напряженность отклонения в субдоминанту, и ажурные импровизации мелодии, и яркие эллиптические обороты, и томительное ожидание кадансового устоя, и даже столь типичное для Chopin'sкой гармонии усиление роли шестой ступени. Однако все попытки Дёлера привнести в светлый характер пьесы драматическую коллизию не выходят за рамки салонного стиля, благодаря своей непоследовательности и незавершенности.

Любопытный переходный тип фортепианного ноктюрна, позволяющий проследить интонационные источники внутрижанрового обновления, представлен 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.

Если утверждение О. Кольберга в статье «Иллюстрированного ежедневника», посвященной фортепианному стилю сочинений Добжиньского, о родстве стиля автора в большей степени стилю Гуммеля и Фильда, нежели Шопена, вполне справедливо, то обратное влияние на последнего, на наш взгляд, несколько недооценено. Появившиеся в 1830–1831 годах первые ноктюрны Шопена уже были в определенной мере подготовлены миниатюрами Добжиньского, написанными несколькими годами ранее (1826–1828) и содержащими такие любопытные образцы, как ноктюрн соль минор из ор.21, изломанные интонации которого, хроматическая вязь, искренняя задушевность не могли не привлечь внимания «певца фортепиано», еще только вступающего в период творческой зрелости. Обращают на себя особое внимание интонационные связи с национальной музыкальной культурой, переданные своим ученикам Йозефом Эльснером (1769–1854), собравшим несколько сотен польских народных песен, а также издавшим альбомы произведений польских композиторов.

Пример 33. Добжиньский И., Ноктюрн ор.21, № 1.

The image shows a musical score for a piano piece. It is labeled 'Piano' on the left. The score is written in two staves (treble and bass clef) and is divided into three systems. The first system contains measures 1, 2, and 3. The second system contains measures 4, 5, and 6. The third system contains measures 7, 8, and 9. The music features a steady bass line with eighth notes and a more melodic treble line with slurs and triplets. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4.

Пример 34. Шопен Ф., Ноктюрн ор.9 № 1.



Стоит отметить, что на первых порах элегическая образность раскрывалась в ноктюрнах гораздо медленнее, чем его светлая, почти лишённая меланхолической грусти, «итальянизированная» музыкально-интонационная разновидность.

Подводя итоги 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;
- намечаются и типовые сопоставления фактурных комплексов: триольные фигуры арпеджиато оттеняются стройными аккордовыми пульсациями;
- в творчестве Добжиньского, а затем Шопена намечается синтез итальянской оперной кантилены и славянской песенности, определивший лирико-драматическую ветвь развития жанра.

1.5. 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: грезы, утешения, посвящения, элегии, размышления, эклоги и мн. др. 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, Черни подчеркивает наступление нового этапа развития жанра. Заголовки, данные каждой пьесе, очерчивают примерные образные границы жанра 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, несвойственной ему ранее.

Пример 35. Черни К., Ноктюрн «Гнев» из ор.604.

The image shows a page of a musical score for Frédéric Chopin's Nocturne No. 4, 'La Colère' (Op. 9, No. 4). The score is in 3/4 time and is marked 'All. vivo ed agitato, ♩ = 160.'. The title 'Nº 4. La Colère. Zorniges Aufbrausen.' is written on the left. The score consists of a piano accompaniment with a 'sf marcato' section and a 'Ped.' section. The music is characterized by a strong, driving rhythm and a sense of anger and agitation.

Впоследствии Лист, Шуман, А. Рубинштейн продолжают попытки создания фортепианной сюиты на основе жанров XIX века. И, как и в случае с сонатно-симфоническим циклом, отдельные оригинальные решения не вылились в ведущую тенденцию. Однако несомненно, что в основе всех попыток лежала идея последовательной смены душевных состояний, с большей отчетливостью закрепившаяся в традициях метажанра вокального цикла (Шуберт, Шуман, Брамс, позже Вольф, Малер и др.).

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. При этом тематизм первых двух пьес опуса 21 широкого дыхания, фактура изложения сочная, красочная, образное сопоставление со средним разделом отсутствует. В интонационных оборотах мелодии и аккомпанемента «рассыпаны» характерные «итальянизмы». Однако совсем иной тип представляет собой третья пьеса. Возможно, что ее встревоженный, беспокойный характер почерпнут из шумановских циклов. Синкопированная, словно задыхающаяся фактура (авторское *agitato*); мелодия, стремительно взмывающая и ниспадающая, минорный лад создают яркий контраст с первыми пьесами, подчеркивая многообразие тематических решений жанра.

Пример 36. Тальберг С., Ноктюрн № 3 op.21.

,S.Talberg op.21

con gran espressione

Piano

Всего же богатое композиторское наследие Тальберга включает фортепианные ноктюрны op.16, 21, 28, 35, 51 bis. В них отображается тот путь развития, который прошел жанр на протяжении 30-х – 40-х годов XIX века. В op.16, появившемся в 1836 году, обе пьесы близки фильдовским образцам, с покачивающимися арфовыми триольными фигурациями и «плывущей» над ними мелодией. Уже несколько иным чувством проникнуты ноктюрны из op.21 (1837).

Повествовательность опуса 28 (1839) предвосхищает тематизм лирических фортепианных «зарисовок» Листа, а также сближается с жанром баллады, лишь незадолго до этого (1831–1839) поднятого Шопеном на небывалую высоту⁸⁷. Обращает на себя в следующем, 35-м опусе (1839), принципиально иной подход к традиционным фактурным особенностям ноктюрна. Здесь уже можно говорить о начале «симфонизации» жанра, что отчасти подчеркнuto и авторскими заглавиями («Большой ноктюрн», «Ноктюрн-арпеджио»). Общие формы движения, характерные для ноктюрнов 20-х–30-х годов, выходят за пределы фортепианной выразительности, приобретают индивидуальные черты в интонационном и в тембровом аспекте, приближаясь к оркестровым краскам. Примечательна в этом отношении реприза «Большого ноктюрна», целиком проходящая на тремоло аккомпанемента. Во второй пьесе цикла типичное ранее для фортепианных лирических миниатюр волнообразное арпеджио сменяется нисходящим ломаным, что впоследствии станет одним из излюбленных фактурных приемов Листа⁸⁸.

В последнем ноктюрне (op.51 bis) Тальберг проявляет чуткость к шопеновскому стилю. С первых же тактов в фигуру на основе тонического трезвучия в аккомпанементе внедряется вторая ступень, сближаясь интонационно с фигурами сопровождения Баркаролы Ф. Шопена. Узнаваемы и любимые польским мастером отклонения в тональности второй и шестой ступени.

⁸⁷ Напомним, что и Лист, восхищенный творческим опытом Шопена, также обратился несколькими годами позже к жанру фортепианной баллады (S. 170; S. 171).

⁸⁸ Отметим и важнейший в историческом и методическом аспектах сборник, принадлежащий Тальбергу: 4 тетради «Искусства пения в применении к фортепиано» (op.70), представляющий собой переложения наиболее известных оперных арий исключительно кантиленного характера. Появление подобного труда знаменует окончательный разрыв со старой «клавесинной» манерой, свидетельствует об обширном исполнительском опыте, накопленном пианистами-романтиками, полученном к тому же на инструментах нового образца Эрара и Плейеля.

1.6. Ноктюрны Фредерика Шопена

Несмотря на то, что творчество Шопена детально изучено во всех аспектах – теоретическом, историческом, стилистическом, – в рамках темы настоящей работы позволим себе высказать ряд соображений, касающихся эволюции жанра фортепианного ноктюрна.

Безусловно, что до 30-х годов включительно доминировал тип ноктюрна, установленный Фильдом. Начиная же с конца десятилетия, всё значительнее проступает шопеновский жанровый инвариант. Однако композиторов более скромного дарования больше привлекает обаяние отдельных тематических оборотов, чем специфические возможности их развития. Примечательно, что ноктюрны Шопена всегда оставались в тени исследований, посвященных его творчеству, в которых на первый план выходили мазурки, баллады, сонаты, прелюдии, этюды. Данная традиция иерархии жанров в наследии польского композитора сложилась еще при его жизни благодаря исполнительским предпочтениям его горячих поклонников-пропагандистов: Листа, Ласковского, Лешетицкого, Рубинштейна и др.

Отметим и сложную судьбу наследия, прежде всего лирической направленности, Шопена после его смерти, пережившей опасность забвения на фоне листовско-вагнеровской «эпидемии», охватившей Европу в 70–80-е годы. Красноречивым свидетельством общего спада интереса к фортепианной лирике служит следующая цитата, взятая из романа М. Пруста «В сторону Свана»: «В молодости она научилась ласкать фразы Шопена с бесконечно длинными извилистыми шеями, такие свободные, такие гибкие, такие осязательные: сначала они ищут себе места, пробуют его на ощупь, – ищут где-нибудь снаружи и довольно далеко от первоначальной цели, довольно далеко от точки, где можно было бы ожидать их легчайшего приземления; в этих фантастических далях они звучат лишь для того, чтобы потом вернуться ещё раз, уже увереннее, более обдуманно, с большей точностью – словно на хрустале, который резонирует так, что невозможно сдержать стон, – и нанести вам удар в самое сердце. <...> Но сегодня красота этой музыки вышла из моды, и сама музыка словно поблекла. Вот

уже несколько лет она была лишена почтения знатоков и растеряла достоинство и очарование; теперь даже люди с дурным вкусом получали от нее не так уж много удовольствия, да и в том не признавались»⁸⁹.

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. Традиционному соотношению функций мелодии и аккомпанемента нередко противоречит интонационная напряженная выразительность последнего. Фигуративная вязь заполняет всё временное пространство и обладает характерным, по-шопеновски объемным звучанием. Порхающие в высокой тесситуре хроматизированные каденции делают звучание любого из ноктюрнов композитора легко узнаваемым.

В-третьих, чертой шопеновского формообразования в ноктюрнах является варьирование отдельных интонационно-гармонических оборотов путем их переизложения, секвенций, дополнений, что приводит к достаточно большой подвижности целостной формы. В обстоятельном исследовании романтической традиции в польской фортепианной музыке Н. Буслаева отмечает в связи с шопеновскими ноктюрнами:

«1. *Варьирование*, которое как способ динамизации действия наиболее плавно преобразующе (в отличие от секвенции) воздействует на его развитие.

⁸⁹ Пруст М. В сторону Свана / Пер. Е. Баевской. СПб.: Азбука-Аттикус, 2017. С. 408–409. Речь идёт о конце 70-х гг. XIX в.

2. “Финальный синтез” (Мазель) образно-музыкального материала, который, как и связанная с ним полифонизация фактуры, сдерживает, облагораживает предельную “температуру” эмоций в зоне генеральной кульминации»⁹⁰.

Наиболее вероятным источником идеи постоянного мелодического обновления для Шопена было творчество Антонина Рейхи (1770–1836), создавшего собственную стройную, новаторскую для своего времени теорию мелодического развития. Несмотря на то, что Шопен не успел осуществить свое намерение взять несколько уроков у Рейхи, подробное изучение его идей оказало на польского композитора глубокое влияние.

При всём новаторстве шопеновских опусов в них сохраняются и такие жанровые константы, как трехчастная репризная форма, с характерным сдвигом-сопоставлением во второй части, плавная повествовательная мерность сопровождения.

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 жанра. В последующие десятилетия в фортепианных ноктюрнах сохраняется определенная инерция, преодолеваемая лишь во второй половине XIX столетия, вместе со всеобщим осознанием силы эмоционального воздействия шопеновского стиля.

1.7. Развитие жанра фортепианного ноктюрна в 40-е – 50-е годы XIX века

Оркестровый стиль пианизма в середине XIX века ярче всего проявился в наследии самого известного ученика Черни – Ференца Листа (1811–1886). К жанру ноктюрна композитор обращался неоднократно. Первый раз – еще в 1835–36 годы в цикле «Швейцарские песни» (№ 2 «Ноктюрн на песню горца»), в

⁹⁰ Буслаева Н. Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства: Автореф. дис. <...> канд. иск. Н. Новгород, 2006. С. 17.

1837-м (в «Альбоме путешественника» № 2 «Ноктюрн-пастораль»), затем в 1845 году (S.168 в «Размышления (ноктюрн)»). Таким образом, к своему самому известному циклу ноктюрнов – «Грезы любви» (S.541, 1850)⁹¹ – Лист подходит уже опытным мастером жанра, попробовав силы в его пасторально-«идиллических» вариантах, характерных для 30-х годов. Вероятно, наряду с шумановскими музыкально-психологическими портретами на программу микроцикла Листа оказал влияние и уже упоминавшийся цикл Черни ор.604. Программа же в целом заставляет вспомнить о любовном споре, коему посвящено состязание миннезингеров в Вартбурге, и о метаниях главного героя в вагнеровском «Тангейзере», лишь незадолго до этого представленном в Дрездене (1845). В листовских пьесах, самостоятельных в тематическом отношении, развивается схожая идея любовного томления. С произведениями Черни роднит фактурная щедрость, тесситурная широта, звукокрасочность (трели, репетиции, хроматические пассажи и пр.). Особой, узнаваемой чертой листовского фортепианного стиля, чрезвычайно ярко проявившейся почти во всех его лирических пьесах, является декламационность мелодической линии⁹², нередко развивающейся на одном лишь тоне благодаря ритмическому и гармоническому варьированию, переходя от речитатива к гимну.

Будучи новатором по своей творческой натуре, и в жанре фортепианного ноктюрна Лист им остается. Если цикл черниевских ноктюрнов объединен лишь внешним признаком – программой, выраженной в заглавиях пьес, и контрастным соподчинением музыкальных образов, то его гениальный ученик идет дальше и, кроме литературной программы, связывает «Грезы любви» и общим тематическим планом. Своеобразный лейтмотив – повторяющийся звук «до» – приобретает в каждой миниатюре самостоятельную образную характеристику благодаря комплексу фактурно-гармонических средств.

В долгом творческом пути Листа отразились все основные тенденции, связанные с развитием музыкальных жанров. Не исключение и фортепианный

⁹¹ «Hohe Liebe» (1), «Seliger Tod» (2), «Oh Lieb, so lang du lieben kannst» (3).

⁹² Инструментальный речитатив – одно из самых излюбленных выразительных средств Листа. Он же автор и четырех декламаций для чтеца и фортепиано.

ноктюрн. Его характерные черты плавно переходят в другие жанры, рождая уникальные в тематическом отношении произведения. Так, в наследии Листа мы встречаем, помимо «Грез...», «Неаполитанские канцонетты» с подзаголовком «ноктюрн»; свободный от конкретных жанровых моделей и, одновременно, близкий *ноктюрнам, прелюдиям, «размышлениям»* цикл «Утешений»⁹³, а также «3 сонета Петрарки» Ф. Листа, относящиеся, по сути, к жанру *«размышлений»*. Любопытно, что непосредственно образы ночной природы или ночного города отделены в наследии композитора весьма определенно. Так, например, композитор выделяет в отдельную пьесу – «Ночь» для скрипки с фортепиано – комплекс звукоизобразительных характеристик темного времени суток.

Несколько иной тип ноктюрна представлен в творчестве Ш. В. Алькана (1813–1888). Его перу принадлежат 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. Первая узнается без труда в основной теме с ее широким дыханием, сопровождаемой триольными фигурациями и щедро орнаментированной мордентами и вокализациями⁹⁴. Шумановский образ вырастает во второй теме с ее характерной интонацией нисходящей септимы, «песенной» фактурой изложения, диатонической секвенцией в основе гармонического развития, вызывающей в памяти третью часть фортепианного квартета. Черты шумановского стиля находят свое отражение и в контрапунктическом соединении двух тем в конце пьесы – чрезвычайно редком в жанре ноктюрна методе развития.

⁹³ Напомним, что один из ноктюрных (№ 6) Черни носит такое же название.

⁹⁴ Общим и отличительным чертам ноктюрных Шопена (op.9. № 3) и Алькана (op.22) уделено внимание в диссертации В. Смотровой. В этой же работе подробно указаны точки соприкосновения с Шопеном в других сочинениях Алькана.

Пример 37. Алькан Ш. В., Ноктюрн op.22. Кода.

Иначе звучат поздние ноктюрны Алькана (op.57 1,2; 60 bis). Они далеки от хрупкой мечтательности ноктюрнов 30-х годов, представляя собой музыкальные зарисовки различных эмоциональных состояний. Их тематизм несколько аскетичнее, форма строже, последовательнее, интонационное развитие лаконичнее. «В них отчетливо выражена некоторая «ретроспективность, взгляд назад, но даже не на ноктюрн фильдо-шопеновского образца, а скорее на классицистскую строгость, сдерживающую от проявлений сентиментальности»⁹⁵. При этом композитор сохраняет верность ладовым экспериментам, вплетающимся в традиционную мажоро-минорную основу. Второй ноктюрн опуса исключителен в историко-жанровом отношении в той же степени, что и упоминавшиеся ранее «гневные» ноктюрны Черни и Тальберга. Однако образное содержание пьесы, несмотря на *appassionamente* в темпе *Très vif*, отстоит от них достаточно далеко. В отношении калейдоскопического (маскарадного) формообразования и фактуры ноктюрн напоминает метаформы Шумана, оказываясь при этом в интонационно-гармоническом отношении и от них в значительном удалении. Если бы автор, столь щедрый на программные заголовки в других своих сочинениях, и здесь бы остался верен себе, возможно, мы бы

⁹⁵ Смотров В. Е. Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество: Автореф. дис. <...> канд. иск. М., 2019. С. 168.

узнали больше о мотивах, побудивших создать его этот микроцикл. Но нам остается только предположить, что сменяющее сентиментальную грусть первой пьесы хаотично-радостное движение второй призваны стать музыкальной иллюстрацией темы «разлука-встреча», воплощенной еще Бетховеном в своей знаменитой сонате op.81a («Lebe wohl»).

Ноктюрн «Сверчок» – лирическое интермеццо с элементами звукоизобразительности, написанное с присущей композитору нежной иронией, также редко встречающейся в данном жанре. Обратим внимание на интонационно-фактурную близость среднего раздела ноктюрна «Сверчок» Алькана и второй части Секстета Глинки (примеры 38 и 39). Любопытно, что оба примера написаны в одной и той же тональности си минор.

Пример 38. Глинка М.И., Большой секстет ми-бемоль мажор. II часть.

The image shows a musical score for Example 38, which is the second part of the Sextet by M.I. Glinka. The score is in C minor and consists of two systems. The first system features a violin part with markings 'solo arco', 'mf', 'appassionato', and 'sul G'. The second system features a piano part with markings '1)', '[tre corde] f', 'p', 'f', 'p', 'f', 'p', and 'senza Ped.'.

Пример 39. Алькан Ш.В., Ноктюрн «Сверчок», op.60 bis.

The image shows a musical score for Example 39, which is the Nocturne 'The Cricket' by F. Chopin. The score is in C minor and features a piano part with complex rhythmic patterns and triplets.

Подводя итоги содержанию данной главы, подчеркнем следующее:

Фортепианный ноктюрн в начале своего развития стал преемником жанра инструментального романса и *Adagio* для солирующего инструмента, форм и жанров вокальной музыки, прежде всего итальянской оперы. Первые образцы жанра появляются в период широкого распространения арфового исполнительства, заимствуя у него фигуры аккомпанемента *agreggiato*, которые становятся одним из наиболее характерных признаков фортепианного ноктюрна⁹⁶. Ярко заявив о себе в творчестве Фильда и Шопена, жанр переживает период бурного расцвета в творчестве Черни, Листа, Тальберга и др., неизменно ассоциируясь с музыкальным отображением психоэмоциональных состояний влюбленной души. Во второй половине XIX века в фортепианном репертуаре отчетливо наблюдается тенденция отхода от жанров, возникших в эпоху виртуозного романтизма, и устойчивое стремление вернуть музыке былую содержательность. 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. вновь становятся осью инструментальной музыки. Судьба салонных жанров привязана к тематическим преобразованиям, обновлению, происходивших в указанных жанрах. Но также многие из них стали символами уходящей эпохи, проникаясь ностальгическим настроением. Нежная грусть захватывает 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 обрел и свои специфические черты, которым будет посвящена следующая глава исследования.

⁹⁶ Особо необходимо отметить увлечение романтиками созданной фантазией Макферсона полумифической личностью певца-рапсода Оссиана, неотъемлемым атрибутом которого была арфа.

Глава 2. Фортепианный ноктюрн в России XIX – начала XX века

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 ноктюры Фильда безусловно являются основным источником тематического содержания ноктюров его русских учеников.

Уже упомянутые ранее два ноктюра М. Глинки продолжают развивать жанр в образном ключе возвышенной любовной лирики, онтологически связанной с интонационной сферой итальянского романтического *bel canto*, столь глубоко освоенного русским классиком⁹⁷. 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 ноктюра «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 дает повод предположить, что последний был положен на музыку более раннего фортепианного сочинения (ноктюра?). Во всяком случае, годом позже Адольф Гензелт (1814–1889) включает фортепианную транскрипцию гурилёвского

⁹⁷ Напомним об увлечении Глинки операми Беллини и Доницетти, плодами которого стали как развернутые фантазии на темы из опер (Блестящий дивертисмент, Серенада, Блестящее рондо), так и сборники вокализов в итальянской манере.

«Фонтана»⁹⁸ в цикл из двух пьес, где первая также имеет литературный эпиграф («Schmerz im Glück: Aimer, souffrir, point de bonheur sans pain. Ah! C'est la peine, que double le bonheur»)⁹⁹. Таким образом, в совокупности с упоминавшимся op.604 К. Черни, ноктюрны М. Глинки и А. Гензельта ограничивают образную сферу жанра в 30–40-е годы любовным признанием в подчёркнуто приподнятом ключе.

Рассказывая о русском ноктюрне, нельзя не упомянуть имя Александра Лизогуба. Пианист и композитор-любитель *Александр Иванович Лизогуб* (1790–1839) – потомок старинного дворянского рода, уроженец Черниговской губернии. В 1809 году он закончил в Петербурге элитный Пажеский корпус и посвятил себя военной карьере. Первые композиторские опыты Лизогуба относятся к началу 1810-х годов, когда в петербургском издательстве у И. Пеца вышло его несколько вариаций на тему украинских песен. В 30-е годы XIX века Лизогуб приобрел известность как пианист и певец, выступая в камерных концертах в дворянских домах любителей музыки.

Два ноктюрна Лизогуба, ми-бемоль мажор и ля-бемоль мажор, представляют собой пример фортепианной «чувствительной» пьесы, типичной для русской фортепианной музыки 20-х годов XIX века и навеянной образами Дж. Фильда. Неизвестно, приходилось ли Лизогубу общаться со знаменитым ирландцем, но с его музыкой он, конечно, был хорошо знаком. Обоим ноктюрнам присущ лирический, светло-созерцательный характер, выраженный в характерной фактуре, – разложенный аккордовый аккомпанемент и прихотливая мелодика, украшенная гибкими фиоритурами. В первом, ми-бемоль-мажорном ноктюрне композитор использует яркие и неожиданные тональные сопоставления, второй ноктюрн более простой по тематическому материалу.

Писатель, философ, переводчик *Дмитрий Владимирович Веневитинов* (1805–1827) прожил очень короткую, но насыщенную жизнь. В истории русской

⁹⁸ Не забываясь об указании авторства!

⁹⁹ «Боль в счастье (нем.): Любить, страдать, нет счастья без боли. Ах! Эта боль, что удваивает счастье» (фр.). Авторство эпиграфа, к сожалению, не удалось установить.

культуры Веневитинов известен больше своими стихами и литературной критикой. Он был дружен с Александром Пушкиным, приходясь ему дальним родственником, Владимиром Одоевским, Иваном Киреевским и многими другими выдающимися личностями начала XIX века. Менее известна музыкальная ипостась Веневитинова, который, помимо своих прочих талантов, был талантливым пианистом, учеником Иосифа Геништы и оставил после себя несколько музыкальных пьес. Среди них Ноктюрн ре мажор. Ноктюрн написан в строгой хоральной фактуре и по музыке больше связан с австро-немецкой традицией, нежели с итальянской кантиленой, что можно объяснить вкусовыми пристрастиями учителя Веневитинова – Геништы, убежденного пропагандиста музыки Бетховена.

Пример 40. Веневитинов Д.В., Ноктюрн ре мажор.

Петербургский ученик Джона Фильда, перенявший в своей игре особое обаяние учителя, композитор и пианист **Иван Федорович Ласковский** (1799–1855) был одним из самых блестящих петербургских пианистов и первым исполнителем многих фортепианных произведений Бетховена в России. Современники отмечали в его исполнительской манере особую теплоту и задушевность, а также чувство меры, элегантность и благородство. Иван Ласковский родился в дворянской семье, с детства проявил тягу к музыке и уже в

8 лет бегло играл на фортепиано виртуозные вещи того времени. Служил в Преображенском полку, в 1832 году перешел на гражданскую службу, одновременно сочетая ее с музыкальными занятиями. Систематического музыкального образования не получил, брал частные уроки у Дж. Фильда, И. Гунке и И. Габерцеттеля. Был дружен с А. С. Пушкиным, А. С. Грибоедовым, М. И. Глинкой, А. С. Даргомыжским, М. Ю. Вильегорским, В. Ф. Одоевским. В доме Ласковского играли гастролировавшие в России Ф. Лист, А. Вьетан и А. Гензельт.

Перу И. Ласковского принадлежит около сотни фортепианных и камерных произведений. 78 фортепианных пьес Ласковского были посмертно изданы в 1858 году в 2 томах (6 тетрадях) по инициативе и под редакцией М. А. Балакирева. Стилль Ласковского сложился отчасти под влиянием Шопена, Глинки, Шуберта, Мендельсона и Шумана. В основном композитор работал в небольших камерных формах и, ранее других русских композиторов, активно применял в своей музыке найденные романтиками новые выразительные приемы. Ласковский вывел фортепианную музыку в России из рамок домашнего бытового искусства, обогатив русское музыкальное искусство произведениями, стоящими на уровне передовых западных образцов того времени. Дарование Ласковского оказало влияние на формирование композиторского и исполнительского облика молодого М. А. Балакирева.

Ноктюрн соль минор был издан в 1832 году в «Прибавлении» к выпущенному И. Ласковским и Н. Норовым «Лирическому альбому» – собранию бытовых вокальных и клавирных миниатюр. Этот ноктюрн предназначался больше для любительского музицирования и представляет собой небольшую пьесу с несложной фактурой, состоящую из двух разделов, сопоставляемых по принципу ладового контраста. Ноктюрны си-бемоль минор и ми-бемоль мажор – развернутые лирические пьесы, рассчитанные на продвинутый исполнительский уровень, и по форме, и по характеру они близки фильдовским образцам. Ноктюрн Ми-бемоль мажор под опусом 27 был издан в Петербурге в издательстве

Стелловского, а затем переиздан вместе с си-бемоль минорным ноктюрном под грифом издательства S. Dufour (Brandos) и издательства V. Frackmann.

В то же время начинает восходить звезда Теодора Лешетицкого (1830–1915), чьим опусом № 1 также становится ноктюрн с характерным для эпохи подзаголовком «грёзы» (фр. «reveries»). Напомним, что на процессе формирования личности артиста в равной мере оказало влияние как творчество Черни, чьим учеником он был, так и Шопена, наследие которого он ценил очень высоко. Исполнительская манера Теодора Осиповича также складывалась под воздействием игры как учеников Шопена (Шульгоф), так и Черни (Лист).

Два ноктюрна принадлежат перу Николая Зарембы (1821–1879) – директора Санкт-Петербургской консерватории в 1867–71 годах, известного теоретика, чье композиторское творчество не получило широкого распространения в России и за рубежом. Получив фортепианное образование на родине под руководством Антона Герке, Заремба продолжил теоретические занятия в Берлине у знаменитого Адольфа Бернгарда Маркса. Фундаментальные знания Зарембы стали главной причиной его приглашения А. Рубинштейном в педагогический коллектив вновь открывшейся Петербургской консерватории. Жизнь Николая Ивановича протекала в двух странах – России и Германии, которую он считал своей «музыкальной родиной». Что наложило свой отпечаток на композиторское творчество Зарембы, в котором причудливо переплелись разнообразные стилистические влияния: от полифонии строгого стиля до немецкой романтической баллады и русского романса.

Знакомство с сочинениями Николая Зарембы раскрывает творческие горизонты композитора, особенности его музыкального языка, который оказал определенное воздействие на формирование лирической линии фортепианного стиля консерваторского ученика Зарембы – П. И. Чайковского.

Во многих биографиях русских композиторов, особенно Чайковского, имя Зарембы ассоциируется с консерватизмом. Это не так. Благодаря недавнему изучению многих оригинальных документов теперь известно, что Заремба, отнюдь не будучи косным и недалеким, на самом деле сыграл очень

важную роль в развитии классической музыки в России. В январе 2012 года в Санкт-Петербурге появилась первая биография Николая Зарембы¹⁰⁰. Что стало возможным, в частности, благодаря тщательно сохранным записям его голландских потомков и последующему открытию его музыкального архива в библиотеке Базельского университета в Швейцарии.

Ноктюрны были написаны Н. Зарембой в 1840-е годы: фа минор – в 1842–43-м, ля-бемоль мажор – в 1848-м, задолго до отъезда к Марксу в Германию и явно под влиянием музыки Фильда. Сказались занятия с Антоном Герке, одним из самых ярких учеников Джона Фильда.

Ноктюрн фа минор написан в простой трехчастной форме. Мелодия главной темы, гармоническая составляющая и фактура изложения необычайно близки музыке Чайковского, его вокальной лирике. Тема в правой руке звучит в сопровождении арпеджированных пассажей в левой.

Средняя часть – в одноименном фа мажоре, в принципе, не меняет характера высказывания, оставаясь столь же грустно-задумчивой, но с более светлым мажорным оттенком.

Пример 41. Заремба Н.И., Ноктюрн фа минор.



Ноктюрн ля-бемоль мажор – в четырехдольном размере, красивую лирическую мелодию сопровождает мерный аккомпанемент в левой руке.

¹⁰⁰ *Алексеев-Борецкий А. А.* Николай Иванович Заремба. СПб.: Береста, 2011. 251 с.

Пример 42. Заремба Н.И., Ноктюрн ля-бемоль мажор.



Средняя часть модулирует в фа минор, тема начинается сначала в левой руке в октавном изложении, затем передается в правую. Представляет собой динамический и эмоциональный контраст с первой частью, приобретает драматическую окраску за счет появления триольного оstinатного сопровождения мелодии. Фактура становится очень насыщенной.

Пример 43. Заремба Н.И., Ноктюрн ля-бемоль мажор.



В репризе ноктюрна происходит возвращение к первоначальному безмятежному характеру, движение «по-фильдовски» мирно успокаивается.

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

В России, где Шопен не выступал, его творчество стало известно и любимо преимущественно благодаря доступным прижизненным изданиям и мастерству его многочисленных интерпретаторов. Среди зарубежных пианистов, знакомивших русскую публику с произведениями композитора, выделяются имена Листа, а также оставшихся на долгие годы в России Гензельта, Лешетицкого, Клиндворта и др. Среди отечественных интерпретаторов – имена А. Рубинштейна, М. Балакирева, Ф. Blumenфельда.

Оценка творчества Шопена менялась со временем, двигаясь от восхищения отдельными пьесами в сторону большей целостности восприятия. Неоднозначность прижизненного влияния наследия композитора была обусловлена, с одной стороны, его собственным исполнительским стилем, придающим исполняемым сочинениям «...небывалый колорит, какую-то неопределенную видимость, какие-то пульсирующие вибрации, почти нематериального характера, совсем невесомые, действующие, казалось, на наше существо помимо органов чувств»¹⁰¹, что находило отклик лишь у небольшой части публики, большей части восхищавшейся огненным блеском или манерной грацией пианистов-виртуозов. С другой – общими художественными тенденциями, включающими идею возрождения национального духа в музыке, творческого переосмысления темы одиночества, изгнания, борьбы. «...бард, рапсод, дух, душа этого инструмента – это *Шопен*. [...] Трагизм, романтизм, лирика, героическое, драматическое, фантастическое, задушевное, сердечное, мечтательное, блестящее, величественное, простота, вообще все возможные выражения находятся в его сочинениях для этого инструмента, и все это звучит на нем в самом прелестнейшем образе»¹⁰².

Первоначально пристальное внимание русских композиторов в богатом наследии Шопена привлекали именно произведения с выраженным

¹⁰¹ Лист Ф. Шопен. М.: ГМИ, 1956. С. 37.

¹⁰² Рубинштейн А. Г. Музыка и ее представители. СПб.: Союз художников, 2005. С. 73.

национальным колоритом. Именно мазуркам и полонезам отдавалось предпочтение при составлении концертных программ, а также при анализе творческой биографии. Отсюда и эволюция русской «шопенианы» от восторга ярко выраженным национальным духом к пониманию общей гуманистической направленности наследия композитора.

Показательны в этом отношении факты творческой биографии Милия Балакирева – одного из лучших знатоков Шопена в России:

«В раннем творчестве обозначилась доминантная эстетическая позиция Балакирева – пиетет перед фольклором. Поэтому композитор часто избирал народные песни в качестве тематического материала. Отличительная черта его стиля, проявившаяся уже в 1850 гг., – органичное сочетание фольклорных образцов и авторских мелодий, стилистически к ним примыкающих. У композитора народная песня нередко выступала в качестве символа, высокого обобщения характера и судьбы народа»¹⁰³. Поэтому неудивительно, что именно жанры, ближе стоящие к народной музыкальной культуре, привлекали Балакирева в творчестве Шопена в первую очередь. Примечательно, что оставленный ради масштабных симфонических проектов в национальном духе, ноктюрн № 1 Балакирева снова появляется в числе его сочинений в 1898 году.

В упомянутой монографии Листа, посвящённой Шопену, также отдельные главы посвящены именно национальным жанрам – полонезу и мазурке. По мере смягчения в отечественной музыкальной критике призывов к народности, ноктюрны, наряду с прочими общезначимыми жанрами (вальсами, этюдами, прелюдиями), занимают достойное место не только на концертной эстраде, но и становятся едва ли не самым излюбленным жанром камерной музыки в творчестве отечественных композиторов.

Большинство ноктюрнов в характерном, по-шопеновски рефлексирующем понимании появляются в последней четверти XIX века в творчестве Чайковского, Бородина, Балакирева, Глазунова, Ляпунова, Скрябина, Кюи и др., и все они в

¹⁰³ Зайцева Т. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг.: Автореф. дис. <...> д-ра иск. СПб., 2000. С. 32.

большой или меньшей степени могут быть отнесены по ряду признаков к музыкальному модерну, типологическими чертами которого становятся «декоративность, которая проявляется в плоскостном пространственном решении и характеризуется украшениями, многочисленными деталями, орнаментом, особым характером линии, особым соотношением рельефа и фона, проявляющимся в фактуре, многостильем, стилизацией и статичностью»¹⁰⁴. Последняя особенность – статичность – в фортепианном ноктюрне развилась как обратное влияние смежных с ним жанров, исследующих его психоэмоциональную сторону, таких как *размышления, элегии, поэмы*.

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 совершился в творчестве А. Рубинштейна.

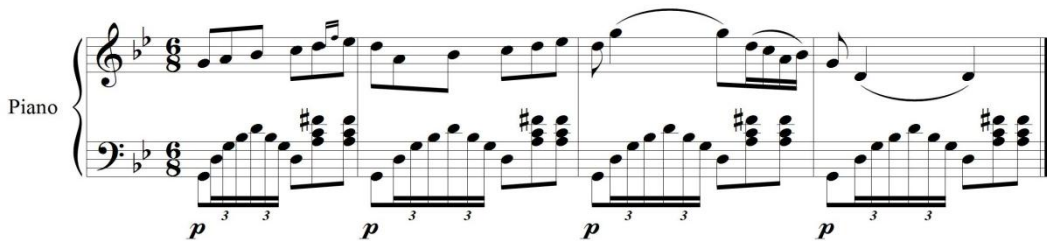
Характерно, что в наследии Антона Григорьевича «серьёзность» ноктюрна оттенена присутствием такого жанра, как *серенада*: ор.16 №3, ор.22 (№№ 1-3), ор.93 тетр.9, тетрадь 6 (2 *serenades russe*).

Три серенады ор.22, а также *серенада* из тетр.9 ор.93 характеризуются специфической жанровой направленностью. Во всех примерах основные темы проводятся в среднем регистре рояля (первая–малая октавы), приближаясь по тесситуре к виолончели или альту, то есть основному регистру тенора и контральто, отсылая таким образом к первоисточнику – вокальной серенаде. Только в серенаде ор.16 № 3 первая тема проводится в скрипичном регистре, средний раздел опять же отдан мелодии в виолончельной тесситуре. От оперного и камерного тематического прообраза происходит и трёхдольный покачивающийся аккомпанемент, который по типам фигураций восходит к общим формам движения, типичным для гитары или другого щипкового

¹⁰⁴ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. истории русской музыки. М.: Композитор, 2012. С. 14.

инструмента¹⁰⁵. Особенно ярко «гитарность» выявлена в репризе серенады из оп.16.

Пример 44. Рубинштейн А.Г., Серенада оп.16 № 3.



Каждая из пьес приближается к тому или иному типу песенно-инструментального жанра – гондольере, баркароле. Во второй серенаде из оп.22 Рубинштейн объединяет две традиции – итальянскую и отечественную, вводя в качестве центрального эпизода русскую плясовую. В двух серенадах из оп.93 (тетр.б) стиль виртуозов вновь сверкает во всем блеске группы жанров «souvenir de Russe», с ее ярмарочно-салонной праздничностью.

Задача приведенного сжатого анализа – показать стремительное (в исторических масштабах) образно-тематическое расхождение путей развития ноктюрна и серенады к 40-м гг. XIX в. – жанров, по сути, еще за 20 лет до этого состоявших в тесном родстве. В культурологическом аспекте доступный характер тематизма серенад отражает их историческую социальную функцию – *публичное* любовное признание, слышимое окружающими, в то время как ноктюрн становится «песней любви», в которой зашифровано послание, понятное только участникам любовного диалога.

Несмотря на то, что всё фортепианное наследие Фредерика Шопена Рубинштейн не только ценил очень высоко, но и пропустил сквозь свою артистическую биографию, собственные произведения русского музыканта лишь

¹⁰⁵ Дальнейшее развитие жанра можно наблюдать в «Испанской серенаде» А. Глазунова оп.20 № 2.

в малой степени испытали на себе воздействие шопеновского стиля, сохранив космополитичную направленность и прозрачность границ жанра.

Всего нам известно о следующих фортепианных ноктюрнах композитора:

- оп.9 № 2 (1847),
- оп.10 («Два ноктюрна», 1848),
- оп.28 № 1 (из цикла «2 пьесы для фортепиано», 1855),
- оп.44 №5 (из цикла «Музыкальные вечера в Санкт-Петербурге», 1859),
- оп.50 №1 (из цикла «6 характерных пьес для фортепиано в четыре руки», 1854–1858),
- оп.69 № 2 (из цикла «5 пьес для фортепиано», 1864),
- оп.71 №1 (из цикла «3 пьесы для фортепиано», 1864),
- оп.75 № 8 (из цикла «Петергофский альбом», 1866),
- оп.109 №3 (из цикла «Музыкальные вечера», 1884),
- оп.118 №5 (из цикла «Воспоминания о Дрездене», 1894),
- ноктюрн из 3 характерных пьес (без оп.).

Как видно из приведенного списка, к жанру ноктюрна А. Рубинштейн обращался на протяжении всего своего творческого пути. Все означенные пьесы входят в состав фортепианных сборников, большая часть которых больше напоминает сюиты характерных пьес, задающих контекст, определяющий образно-тематическое содержание ноктюрнов. Большинство ноктюрнов имеет посвящение, и (по случайному ли совпадению?) адресатами во всех случаях являются женщины. Сравнение первых ноктюрнов (оп. 9-10) и последних (оп. 109, 118) наилучшим образом раскрывает эволюцию жанра не только в творчестве Рубинштейна, но и в исторической перспективе, ведь означенные опусы отделяет друг от друга более 40 лет!

Некоторые ранние сборники объединены заглавием «Мелодии» (оп. 9, 1847 года; оп. 3), указывающим на их интонационную связь с французской *melodié*, новым жанром французской вокальной миниатюры. В дальнейших опусах Рубинштейн пользуется заглавием «Morceaux» и «Soiree».

Фактурной особенностью ор.3 – *Две мелодии для фортепиано* – является близость к вокальным миниатюрам (изложение интонационно «вязкой» мелодии в среднем регистре «внутри» сопровождения, в первой пьесе ограниченном вокальной тесситурой альты, во второй – тенора, опора на песенные интонации). Подобный тип фактуры уже встречался в фортепианных *серенадах*.

Ор.44 – переломный во многих отношениях: №1 (*Романс*) – прекрасный образец инструментальной лирики, столь полно впитавший вокальные интонации, что его более известная версия – романс «Ночь» (!) – становится жемчужиной наследия Рубинштейна. Ноктюрн из того же цикла обращён к иным музыкальным образам ночи – арфовые переливы сопровождения заменены на легкую поступь, обилие «звучащих» пауз делают ночную *тишину* почти осязаемой, отсутствие завершённых округлых мелодических линий и оstinатные фигуры в эпизодах вызывают ощущение напряжённого ожидания. Короткие лиги, точки, отрывистые штрихи, составляющие основу артикуляционного рисунка, дополняют общее впечатление таинственности.

Пример 45. Рубинштейн А.Г., Ноктюрн ор.44, тетр. 3.

A. Rubinstein, Op. 44. Heft 3.

Moderato assai. 

Но этот пример – скорее исключение в наследии композитора¹⁰⁶.

¹⁰⁶ В этой пьесе, как и в ор.44 в целом, можно услышать влияние шумановского стиля, в частности «Ночных пьес» композитора, окрашенных мрачным предчувствием, в которых, по образному выражению Ф.Листа, «мерцают скорее глаза сов, чем звезды» (цит. по: <https://musicseasons.org/shuman-nochnye-pesy/>).

Op.71, №1 – наиболее близкий в интонационном отношении к упомянутому романсу (op.44 №1). Обращает на себя внимание симфонический размах пьесы, характерный для позднего периода творчества А. Рубинштейна. Здесь и фактурное многообразие, и сложность ладогармонического комплекса, и тематический конфликт как основное средство развития.

В следующих фортепианных пьесах композитор не проводит чёткой жанровой границы между инструментальной и вокальной выразительностью, давая название «Nouvelle melodie» (op.93, тетр.7) пьесе, имеющей все характерные признаки фортепианного ноктюрна: тональность (фа-диез минор)¹⁰⁷, хроматизированный, подробно разработанный план развития фактуры сопровождения (выразительный контрапункт основной мелодии), ладово-тематический контраст центрального эпизода сложной трехчастной формы и т. д.

Ноктюрн из «Петергофского альбома» (op.75 № 8) – одна из трех пьес, посвящённых мадам Жозефине де Вертгеймштейн и одна из 12 пьес, составляющих галерею музыкальных портретов. Обрамляющие ноктюрн «Размышления» и Прелюдия составляют центральную смысловую ось «Альбома...». Судя по характеру тематизма всех пьес, адресат – натура целостная, при этом тонкая, склонная к глубоким переживаниям и эмоционально отзывчивая, во многом близкая личности самого Рубинштейна. Биографические сведения о ней подтверждают связь музыки и адресата: венский дом Жозефины, пережившей смерть 19-летнего сына, был знаковым местом собраний либеральных кругов.

В пьесе обращает на себя несколько иной фортепианный стиль композитора. Голоса разведены по крайним регистрам, создавая объемный акустический эффект, основная мелодия охватывает весьма широкую тесситуру (от двух октав и более), при этом фигуративный фон становится ритмически и интонационно более строгим. Перечисленные признаки заставляют вспомнить скорее *оркестровку* Вагнера, Листа, Чайковского, нежели фортепианный стиль

¹⁰⁷ Судя по рецензиям того времени, чаще других исполнялись ноктюрны Шопена до-диез минор и фа-диез минор. Родственность этих тональностей жанру подтверждается пьесами и других авторов: Чайковского (ноктюрн до-диез минор), Калинникова (ноктюрн фа-диез минор) и пр.

Шопена, Мендельсона, Шумана. Однако, Рубинштейн остаётся верен романсово-песенной интонации даже при симфоническом масштабе высказывания, что, безусловно, роднит его с большинством представителей русской композиторской школы, в частности с Чайковским.

Пример 46. Рубинштейн А.Г., «Петергофский альбом» op. 75 № 8. Эпизод



Con moto assai.

pp

42

С. М. 10932

Ноктюрны из op.109 и 118 завершают процесс симфонизации жанра, намеченный ранее в творчестве композитора. В основе формы этих пьес-поэм лежит принцип рондо, эпизоды которого окрашены различными оркестровыми тембрами, напоминающими то приём *pizzicato*, то звучание медных духовых, то бесконечные мелодические линии струнных, то виртуозную легкость деревянных, то арфовые арпеджиато. Особенно остро отрыв от раннего «ноктюрна-романса» ощущается в op.118. Мелодия его основной темы опирается на вводные тоны, хроматические опевания, растворяясь в фигурах сопровождения, ритмический рисунок прерывистого дыхания. Пронзительным, страстным порывом врывается средний минорный раздел. Мало что здесь напоминает задушевную простоту прежних «*nouvelle melodies*». Оба последних ноктюрна по своему фактурно-тематическому содержанию близки «Грезам любви» Листа. Укажем хотя бы на

символическую связь пронизывающего ноктюрн из опуса 118 звука «до» и того же лейттона в листовском цикле.

Итак, в творчестве Рубинштейна фортепианный ноктюрн развивался чрезвычайно интенсивно: нежные зарисовки музыкальных альбомов постепенно становятся симфонизированными высказываниями, простейшие интонации обретают проникновенное глубокое звучание, благодаря использованию разнообразных видов фактуры, в соответствии с тенденциями симфонизма второй половины XIX века. Жанровая открытость ведет к усилению резкости интонационных сопоставлений, образное содержание некоторых разделов отстоит весьма далеко от основного тематизма.

2.3. Ноктюрн в творчестве Ц. Кюи и Ф. Blumenфельда

Ноктюрн в творчестве русских композиторов рубежа XIX–XX вв. становится жанром, наиболее отзывчивым на преломление романтических тенденций в эпоху *модерна*. 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. «Музыкально-звуковой текст стиля модерн репрезентируют конкретные средства музыкального языка. Именно они составляют типологические признаки стиля модерн, проявляющиеся в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX вв.

К ним относятся: декоративность музыкальной ткани, как видовая и наиболее типичная черта модерна, ее проявления в виде орнаментальности, культе всевозможных украшений, культе изобилия разнообразных деталей текста, особенностях произнесения текста, то есть артикуляционных особенностях, особом характере мелодической линии, в принципе соотношения рельефа и фона, то есть растворения рельефа в фоне, а в музыкальной ткани растворения

тематизма в фактуре»¹⁰⁸. Несмотря на некоторые дискуссионные положения приведенной цитаты (в части противопоставления тематизма и фактуры), общая тенденция отмечена автором абсолютно верно.

Уже в эпоху модерна к ноктюрну неоднократно обращается Цезарь Кюи (1835–1918), чье творчество ещё не получило всесторонней объективной оценки. Нам известно о следующих произведениях для фортепиано в жанре ноктюрна:

- ор.8 №1 (из цикла «3 пьесы для фортепиано», 1877),
- ор.22 №3 (из цикла «4 пьесы для фортепиано», 1883),
- ор.69 №2 (из цикла «3 пьесы для двух фортепиано», 1907),
- ор.83 №3 (из цикла «5 пьес для фортепиано», 1911),
- ор.95 №3 (из цикла «5 пьес для фортепиано», 1914).

Кроме того, жанр ноктюрна представлен в двух ансамблевых циклах: фортепиано с флейтой (ор.56 №4) и фортепиано со скрипкой (ор.50 №6; ор.24 №2).

Тематизм ноктюрнов и его развитие в творчестве Кюи обусловлены творческим контекстом. На это указывает автор в своей статье «О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи»¹⁰⁹. Во-первых, фортепианные циклы, включающие ноктюрны, появляются на волне прилива лирического вдохновения композитора, предваряя сочинение внушительного числа романсов, либо параллельно с ними. Так, например, фортепианный ор.8 обрамлён вокальными циклами ор.7 и ор.9, 10, 11; три фортепианных сюиты (ор.20, 21, 22) рождаются между вокальными сочинениями (ор.19 и ор.23); центральный для жанра ноктюрна в наследии Кюи ор.69 создается параллельно с вокальным циклом на стихи А. Мицкевича и т. д. Параллельная работа над фортепианными и вокальными циклами отразилась на мелосе первых и фактуре сопровождения вторых. Ноктюрны, таким образом, оказались чрезвычайно близки вокальному стилю композитора.

¹⁰⁸ Ганина М. А. Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. Л.: Музгиз [Ленингр. отд-ние], 1961. С. 16.

¹⁰⁹ Глазунова Р. В. О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи // OPERA MUSICOLOGICA. 2020. Т. 12. № 3. С. 64-78.

Другой художественной константой творчества Кюи, претворившейся в полной мере и в жанре ноктюрна, стал глубокий интерес композитора к польской культуре, который сохранялся на протяжении всего жизненного пути. Привит он был еще в ранней юности во время занятий композицией со Станиславом Монюшко (1819–1872). Как известно, польский классик работал преимущественно в вокальных жанрах – от сборников для домашнего пения до опер, – что в определённой степени оказало влияние на формирование художественного вкуса Кюи. Так, например, вокальные циклы на стихи А. Мицкевича перешли эстафетой от учителя к ученику, как и любовь к традиционным жанрам польской музыки – мазурке, полонезу и пр. Вслед за Балакиревым Кюи с особым пиететом отзывается и о произведениях И. Ласковского (1799–1855), также признавая за ним первенство (наряду с Глинкой) в создании русской фортепианной школы.

Однако было бы неверным ограничивать содержание фортепианных ноктюрнов Кюи любовью лишь к одной польской музыкальной культуре. В равной степени (и здесь можно усмотреть параллель с источниками, вдохновлявшими Шопена) им были усвоены музыкальные тенденции французской музыки, что отчасти обуславливалось воспитанием отца. Свободное владение языками отразилось и на многочисленных произведениях на стихи французских и польских поэтов. Уже упоминавшийся среди интонационных источников русского фортепианного ноктюрна тип вокальной лирики, органично прижившийся на русской почве (французская «melodie» или иначе «romance française»), был, как и в случае с А. Рубинштейном, пропущен Кюи сквозь собственное творчество.

Как видно из приведённого списка, фортепианный ноктюрн встречается на протяжении всей творческой биографии композитора. И впервые появляется в переломный для жанра период (1877), когда связь с фильдовским и шопеновским музыкально-интонационным прообразом начинает растворяться в тенденциях позднеромантического симфонизма. Стоит заметить, что в 70–80-е гг. обновление затронуло практически все жанры, начавшие своё развитие в первой половине

XIX в. Полонезы, песни без слов, инструментальные романсы, этюды, прелюдии, скерцо, экспромты и пр. приобретают подчёркнуто субъективное, напряжённое звучание, благодаря более рельефному характеру мелодического рисунка и/или всего фактурного комплекса, расширению функционального спектра гармонии, взаимопроникновению жанровых признаков, в том числе формообразующих.

Первый же пример фортепианного ноктюрна в творчестве Кюи (ор.8) – яркое свидетельство переломного этапа в развитии жанра. Сопровождаемая общими фигурами движения простота главной темы, далёкой от претензий на индивидуальность, напоминающей одновременно и мендельсоновскую «песню без слов», и шопеновские жанровые миниатюры (колыбельную, баркаролу и пр.), поначалу вводит слушателя в некоторое заблуждение относительно дальнейшего развития. Однако остинатность мелодической линии уравновешивается взрывной энергией развития всего фактурного комплекса, средствами которого создаётся сопоставление концертного типа – solo-tutti. В репризе сложной трёхчастной формы этот контраст приобретает ещё большую выпуклость, благодаря динамическим указаниям (*ppp* – *ff*), регистровому охвату изложения (шесть октав против трёх), развитию подголосочного тематического плана. Вторая часть (трио) пронизана интонационными оборотами, близкими вокальной серенаде, инструментальной сицилиане. Таким образом, относительно небольшая пьеса вбирает в себя сразу несколько слоёв образно-тематических сопоставлений, раздвигая границы представлений о жанре ноктюрна, традиционных для середины века.

В отношении формы ноктюрн из ор.22 близок предыдущему примеру. Но для понимания источников интонационного содержания здесь важно отметить посвящение Т. Лешетицкому. Музыкальный поклон в сторону музыкальной полонистики отразился как в мелодии основной темы, так и в её фактурном оформлении. Реминисценция (но отнюдь не цитатного характера) к ор.47 №1 Шопена введена, по всей видимости, сознательно в знак особого уважения как к композитору, так и к одному из лучших его интерпретаторов в XIX веке, коим был Лешетицкий.

Пример 47. Кюи Ц., Ноктюрн op.22.

NOCTURNE.

Andante non troppo. C. Cui.

The musical score is presented in two systems. The first system is marked "p espressivo" and the second system is marked "p". The tempo is "Andante non troppo" and the composer is "C. Cui.". The score is in G major and 3/4 time. It features a flowing melody in the right hand and a steady accompaniment in the left hand, with some chromaticism in the bass line.

Подлинно симфонический размах имеет ноктюрн из op.69 (№ 2). Цикл, в который он входит, представляет собой трёхчастную сюиту для двух фортепиано, отмеченную великолепным использованием выразительных возможностей моноинструментальной ансамблевой фактуры. Именно ноктюрн образует образно-смысловую ось сочинения, в которой раскрылось в полной мере лирико-драматическое дарование автора. Каждая часть сложной трёхчастной формы насыщена внутренним развитием, приводящим к местной кульминации. Известно пристальное внимание, с которым Кюи следил за творчеством Чайковского, не пропуская практически ни одной новинки. Их литературно-критическая оценка зачастую была основана на умозрительных критериях, эстетико-идеологической предвзятости, порой заслоняющей эмоционально-художественное восприятие произведений. Однако, спустя век, невозможно отрицать, что погружение в интонационный мир музыки Чайковского не прошло для Кюи бесследно. Подробный разбор романсов, симфонических произведений, опер неминуемо повлиял на собственное музыкальное мышление композитора, чему ярким примером служит и указанный ноктюрн. Здесь можно услышать и обороты

романса «Я тебе ничего не скажу...» (ор.60 №2), и характерные энгармонические обороты, и мощь аккордового изложения. Совпадение или нет, но именно ор.62 Чайковского содержит в себе наиболее известные романсы, связанные с образами ночи («Ночи безумные», «Вчерашняя ночь», «Песнь цыганки», «Ты – звезда в полночном небе»).

Пример 48. Кюи Ц., Ноктюрн для двух фортепиано ор.69 № 2.



Пример 49. Чайковский П., «Я тебе ничего не скажу...» ор.60 №2.



Характерный для творчества Чайковского интонационно-гармонический оборот ($I - IV3_4^{+8} - I$) пронизывает и основной тематизм ноктюрна Кюи из ор.83. В этом сочинении ощущается стиль не фортепианной фактуры, а наброска симфонической партитуры, что сказывается на таких деталях, как условно тянущиеся педали аккордов, словно предполагающие исполнение духовыми инструментами, октавное изложение тем *legato* в динамике *piano*, регистровые переключки и пр. Сказался опыт композитора, ранее неоднократно создававшего инструментальные циклы в двух вариантах – для фортепиано и для оркестра.

Словно отстаивая эстетические идеалы безвозвратно уходящего XIX века, композитор в поздних опусах намеренно ограничивает музыкальный язык

общими средствами выразительности, неподдельное мастерство в области тематического развития опирается на тематизм, обращённый в прошлое развитие жанра (упомянутое выше явление *стилизации*, в высшей степени характерное для эпохи модерна). Наглядно демонстрирует тенденцию к творческой замкнутости сравнение с ноктюрном из 8-го опуса: родственные интонационные обороты обладают различной функцией, сообщая форме иной уровень динамики. Если в раннем сочинении они составляли главную тему, своей безыскусной простотой оттеняя центральный раздел, гармоническим развитием создавая ощущение напряжённого ожидания, то в позднем ноктюрне они, напротив, составляют основу развивающейся части, сглаживая резкость сопоставления.

Пример 49. Кюи Ц., Ноктюрн ор.95 № 3 (средняя часть).



Пример 50. Кюи Ц., Ноктюрн ор.8 № 1.

Болезненная рефлексия относительно современных тенденций развития музыки охватывает весь последний период творчества Кюи (1905–1917). С одной стороны, он активно вслушивается в новый для себя язык и с язвительной горечью откликается на него («Грезы фавна после прочтения газеты», «Гимн футуризму»), с другой – замыкается в кругу некогда вдохновлявших его музыкально-поэтических идеалов «кучкистов», немецких и польских композиторов-романтиков, французской салонной вокально-инструментальной лирики.

Значительный вклад в развитие отечественной фортепианной школы внес Феликс Blumenfeld (1863–1931). Blumenfeld отличается особым фортепианным композиторским стилем. Жанр ноктюрна представлен в наследии выдающегося музыканта достаточно многообразно.

Превосходный пианист и педагог, Blumenfeld не относится к числу композиторов, обладающих ярким мелодическим дарованием. Музыкальные 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 Blumenfeld играет всей палитрой тембров симфонического оркестра. При этом автор сохраняет специфическую инструментальную логику исполнительского искусства на инструменте, наделяя сочинения определённым техническим удобством.

Первый же опус, состоящий из двух ноктюرن (ор.6), представляет собой своеобразный диптих, прекрасно иллюстрирующий стиль автора, питаемый интонационными источниками двух родов – русской композиторской школой «кучкистского» направления и западноевропейской традицией фортепианного стиля, представленной, прежде всего, творчеством Шопена, Листа.

«Ф. М. Blumenfeld неоднократно приглашался Анастасьевыми на летние месяцы в их семью. Впоследствии он в 1884 году женился на дочери Виктора Константиновича – Марии Викторовне Анастасьевой. С той поры многие годы –

до 1927 г. – большая часть его жизни протекала именно здесь. Росли и воспитывались дети. Именно здесь создавались ранние музыкальные произведения Ф. М. Феликс Михайлович любил бывать в Крыму, его вдохновляла крымская природа, море, горы, крымский воздух... Свои сочинения он посвящал любимой жене, ее сестре Наталье. Марии Викторовне он посвятил этюд «Ночь», написанный в Магарахе»¹¹⁰.

Из письма Blumenfelda матери от 15 января 1888 года: «...кроме концерта, я отдаю в печать свои вариации. На этих днях вышли мои ноктюрны. Которые я играл Маше летом – к сожалению, очень трудные, как вообще все мои пьесы, и мало кто их будет играть; за это на меня все нападают – но что я могу поделать!!!...»¹¹¹.

В ор.6 обе упомянутые школы сопоставлены с предельной резкостью. В первом ноктюрне, носящем программное название «Ночь в Магарахе (Крым)», Blumenfeld продолжает разрабатывать типичную для своих предшественников и учителей¹¹² тему музыкального ориентализма, используя для этой цели хорошо знакомые по творчеству композиторов «Могучей кучки» выразительные средства: покачивающийся песенно-танцевальный аккомпанемент, мелос в духе «половецкого» акта Бородина, богатую орнаментику, звукоизобразительные эффекты, вроде разложенного в крайне высоком регистре аккорда, гармонии «томления» на органном басу и т. д.

¹¹⁰ Анастасьева М. Век любви и печали: Blumenfeld, Дягилев, Пастернак. М., 2002. С. 94.

¹¹¹ Там же. С. 98.

¹¹² Напомним, что по классу композиции Ф. Blumenfeld закончил консерваторию у Н.А. Римского-Корсакова.

Пример 51. Blumenfeld Ф., Ноктюрн op.6 № 1.

The image shows a musical score for a piano piece. The title is 'Пример 51. Blumenfeld Ф., Ноктюрн op.6 № 1.' The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It is marked 'PIANO.' and 'Andante.' The first system shows the beginning with a piano (p) dynamic. The second system is marked 'cantabile' and '1885.' with a piano (p) dynamic and the instruction 'sempre molto legato ed armonioso'. The score consists of two systems of piano accompaniment.

Совершенно иное стилевое решение мы видим во втором ноктюрне. В нём всё противопоставлено первой пьесе: и гармония, и фактура, и тематическое развитие. Флюиды шопеновского фортепианного стиля Blumenfeld дополняет личными интонациями, доводя до крайне напряженного звучания: вибрирующие обертонами линии разложенных аккордов охватывают широчайшую тесситуру, скрупулёзно выписанная полиритмия добавляет зыбкости сочной фактуре, наложение гармонических функций на оstinatный бас (длящийся в зоне кульминации 22 такта!) интенсифицирует развитие, усиливая единый эмоциональный тонус. Вопреки сложившейся в ноктюрнах традиции середины XIX века, созданный вначале музыкальный образ не сопоставляется ни с каким другим, оставаясь замкнутым. Подобное развитие «вглубь» станет, как мы увидим в дальнейшем, характерным и для фортепианных ноктюрнов Балакирева, одновременно смыкаясь с общеевропейской тенденцией эволюции жанра, оригинальнее всего проявившейся в творчестве Г. Форте (см. Третью главу настоящего исследования).

Пример 52. Blumenfeld Ф., Ноктюрн ор.6 № 2.

Из письма Blumenfelda матери от 14 июня 89 г. из Магарача: «...за работу я еще не принимался, но сочинил два отрывка для фортепиано – один из них ноктюрн.

Пример 53. Blumenfeld Ф., Ноктюрн ор.6 № 2.

Это будет неплохой кусочек, жаль, что не могу написать дальше – сейчас мы садимся за стол...»¹¹³. К сожалению, этот отрывок так и остался начальным эскизом.

Ноктюрн-фантазия ор.20 (1895) смыкается по ряду черт со второй частью более поздней Сонаты-фантазии (ор.46). Пожалуй, это произведение

¹¹³ Там же. С. 111. В нотном тексте сохранена авторская нотация.

Блуменфельда – наиболее развёрнутое среди известных нам образцов русского фортепианного ноктюрна. Мотив мечты, так и не ставшей явью, прослеживается во всей художественной атмосфере конца XIX – начала XX века, сверкая в творчестве поэтов, художников, композиторов то своей трагической гранью «утраченных иллюзий», то меланхоличностью «волшебного видения». Ноктюрна-фантазия, наряду с множеством других сочинений Bluменфельда¹¹⁴, стоит по своему музыкально-образному развитию ближе к последней.

Отметим, что параллельно образ прекрасного видения разрабатывается в целом ряде искусств, и для понимания художественного контекста особенно важно подчеркнуть постоянное обращение к нему в искусстве классического балета как раз в период создания Ноктюрна-фантазии (1895)¹¹⁵.

Общей особенностью трактовки жанра Bluменфельдом, начиная с этого сочинения, становится склонность к по-листовски «мечтательным», «reverie»-инвариантам. Тематическое развитие отражает наиболее распространённые тенденции конца XIX века, заключающиеся в слиянии простых и сложных форм. Начинается произведение со вступления, материал которого послужит и своеобразным эпилогом пьесы, придавая ей черты сюжетной эпичности.

Пример 54. Bluменфельд Ф., Ноктюрна-фантазия ор.20, вступление.



¹¹⁴ 2 Этюда-фантазии ор. 25, 10 Лирических моментов ор.28, Лирическая сюита ор.32 и др.

¹¹⁵ Сцены видений присутствуют практически во всех балетах Петипа-Минкуса, Петипа-Чайковского. Свообразной аркой протянулось в XX век и «Приглашение к танцу» в хореографической постановке М.Фокина под названием «Видение розы» (1911).

Обращение к образной выразительности тематического обрамления, отсылающей к литературным приёмам завязки и развязки, известно ещё по творчеству первых композиторов-романтиков, например, по хрестоматийному «Приглашению к танцу» К. М. фон Вебера, продолжено оно и в Сонате для фортепиано си минор Листа, его же симфонических поэмах, многих сочинениях Р. Штрауса и др. Основные этапы тематического развития в Ноктюрне-фантазии, помимо Листа, заставляют вспомнить и о шопеновских балладах. В частности, сродни Первой балладе романтическая трактовка классической сонатной формы с центром притяжения в побочной партии, сокращённой в репризе, оставляет в памяти слушателя стройную симметрию развития¹¹⁶.

«3 ноктюрна: Песня. Сон. Видение» op. 51 от Ноктюрна-фантазии отделяет более двадцати лет стилевой эволюции композитора. В отличие от Кюи, Blumenfeld живо воспринял музыкальные тенденции начала XX в., идущие от Вагнера, Р. Штрауса, Скрябина, соединив их с вполне традиционными принципами тематического развития.

Основным отличием формообразующего принципа этого цикла становится слияние мелодического и гармонического планов в неразделимый тематический комплекс, что становится характерным признаком музыки «Серебряного века». «Господство одного звукового комплекса способствовало “взаимопроизводности” горизонтали и вертикали»¹¹⁷.

В основе каждой пьесы цикла лежит определённая гармоническая идея, изложенная во вступительном разделе. В «Песне» отправным концептом становится сопоставление мажорной и минорной терций, а также пониженная вторая ступень, как в виде задержаний, проходящих и вспомогательных тонов, так и в виде структурной части созвучий. Песенное начало, в романтическом понимании, просвечивает лишь вначале построений подвижной формы, утопая в интонационном развитии. Три строфы представляют собой ладово-гармонические

¹¹⁶ Пресловутый тон «до», как символ начала и конца в романтическом искусстве, так детально проработанный Листом в упоминавшихся Трёх ноктюрнах, становится основой интонационного развития в Этюде для левой руки Blumenfelda op. 36.

¹¹⁷ Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: Автореф. дис. <...> канд. иск. М., 2004. С. 17.

вариации на простейшую в интонационной основе мелодию. Напряжение усиливается при каждом её проведении: если первая строфа опирается на основной тон в басу на сильную долю, то во второй строфе основной тон появляется лишь в виде синкопы; в третьем проведении краски сгущаются, благодаря полифункциональному гармоническому комплексу, опирающемуся на шестую ступень в басу. Кода открывается долгожданным разрешением в тонику, играющую бликами мажорного и минорного инвариантов.

Пример 55. Blumenfeld Ф., Ноктюрн ор.51 № 1 «Песня». Начало.

Allegro non tanto.

Piano..

sf *pp* *p*

ma dolce

Canto *mp* *più f*

pp *legatissimo*

Пример 56. Blumenfeld Ф., Ноктюрн ор.51 № 1 «Песня». Кода.

p *f* *dim.*

Во второй пьесе цикла – «Сон» («Rêve») – пролог сконцентрирован вокруг идеи септимы (секунды), входящей в структуру различных аккордов. Заявленная в первом же созвучии концепция интервала как расщеплённого терцового тона чередуется с более мягкими его вариантами в качестве добавленной к септаккорду сексты или секунды. Сопоставление этих двух гармонических сфер пронизывает форму, несущую черты сонатности с динамизированной репризой, строфичности, двойных вариаций: АВА'В'А"В"А'"(coda).

Пример 57. Blumenfeld Ф., Ноктюрн op.51 №2 «Сон». Начало.

Moderato.

Piano.

The musical score for Example 57 is in 4/4 time and begins with the tempo marking 'Moderato.' and the dynamic 'Piano.' The right hand plays a melody with a mix of eighth and quarter notes, while the left hand provides a steady bass line with quarter notes. The dynamics are marked 'mp'.

Пример 58. Blumenfeld Ф., Ноктюрн op.51 № 2. Разработка.

Poco vivendo.

The musical score for Example 58 is in 4/4 time and begins with the tempo marking 'Poco vivendo.' The right hand plays a melody with eighth notes and quarter notes, while the left hand provides a bass line with quarter notes. The dynamics are marked 'mf'.

Третий ноктюрн развивает и подытоживает содержание предыдущих двух пьес. Становится очевидна объединяющая все три ноктюрна семантическая идея тона *gis* (as), что вполне отвечает символистскому духу эстетики Серебряного века. В первой пьесе этот звук – вторая пониженная ступень, во второй – третья пониженная (в аккорде доминанты), в последней – шестая повышенная.

Сочетание в творчестве Blumenfeld эмоционального и рационального начал, опирающихся на исключительное профессиональное мастерство, характеризует его как яркого представителя *модерна*, открытого всему новому и одновременно сохраняющим чувство преемственности.

Пример 59. Blumenfeld Ф., op.51 №3. Начало.

Andantino.

Пример 60. Blumenfeld Ф., op.51 №3. Окончание.

Три ноктюрна Blumenfeld – важнейшая веха в истории отечественного развития жанра, органично соединяющая традиции романтического пианизма и средства гармонической, интонационной выразительности времен модерна. Отсутствие этих пьес в репертуаре пианистов вызывает досадное сожаление, так

как они дополняют картину эпохи, образуя мост между балакиревскими и скрябинскими образцами жанра.

2.4. На грани веков. Ноктюрны М. Балакирева

Пожалуй, наибольшей самобытности, пронзительности в фортепианном ноктюрне среди русских композиторов достигает М. А. Балакирев. Появившиеся на границе веков *Три ноктюрна* (1898–1901) 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. По меткому замечанию исследователей «рожденный им «образ фортепиано» не тождественен и шопеновскому»¹¹⁸.

Любопытно отметить, что ноктюрны создавались уже в ту пору, когда Балакирев отказался от публичных выступлений в качестве пианиста и почти целиком сосредоточился на композиторском творчестве. Таким образом, ноктюрны относятся уже к личным, «исповедальным» произведениям музыканта.

«В сентябре 1890 г., проводя в Ярославле свой отпуск, он дал там два концерта (14 и 23 сентября). После этого он играл в Петербурге (28 ноября 1890 г. и 9 января 1891 г.). Критика, приветствуя возвращения Балакирева к деятельности пианиста, отмечала глубокую художественность его исполнительского таланта, “более склонного к лиризму и драматизму, чем ко всему шумному, бравурному и весёлому”, высокий уровень его техники, несмотря на “долгое время затворничества”, его мягкое туше, яркость и силу звука, а также включение им в программу целого ряда малоизвестных произведений Листа и русских композиторов, отметила и сильное впечатление, произведённое игрой Балакирева на публику, и большой успех, который имели его выступления. В годовщину смерти Шопена 5/17 октября 1894 г. Балакирев выступил в Варшаве, и это было

¹¹⁸ Зайцева Т. А. Творческое становление Балакирева как художественный феномен русской культуры 1830–1850-х гг.: Автореф. дис. <...> д-ра иск. СПб., 2000.

последним его публичным выступлением. Польские газеты характеризовали его как одного из лучших исполнителей Шопена. После этого Балакирев продолжал играть в кругу близких знакомых, но на эстраде больше не появлялся»¹¹⁹.

Плагальность как характерная черта ладогармонического комплекса пронизывает все три пьесы. Благодаря ей возникает характерный ладовый полицентризм, вызывающий после окончания каждого ноктюрна ощущение повисшего в воздухе вопроса. Эта примечательная черта во многом связана с творческой работой Балакирева, совпадающей по хронологии с созданием ноктюрнов, а именно обработкой 30 русских народных песен для голоса с фортепиано (1899–1900).

«...Балакирев велик созданием своего Кружка, своей “Могучей кучки”, ознаменовавшей целое направление в русской (и не только русской) музыке. Но справедливость этой истины станет ещё более явственной, если добавить к известному приоритет открытия им закономерностей русского народного мелоса не только в тематическом, но и в логическом плане – в плане его особой, монодийной ладо-интонационной природы»¹²⁰.

Гармоническая полифункциональность, возникающая благодаря сочетанию интонационных оборотов фигур и органного пункта, создает непрерывную динамику развития внутри единого эмоционального тонуca. Волнообразное развитие гармонического плана, сглаживаемого прерванными оборотами или задержаниями, захватывает своей мерной мощью, томительным ожиданием следующей волны. В творческом контексте ноктюрнов можно встретить некоторые подсказки их образно-интонационного содержания. Одна из них – написанный двумя годами ранее романс «Вчерашняя ночь» на стихотворение Хомякова «Ноктюрн» (1841) – указывает не только на музыкально-тематические истоки фортепианных ноктюрнов, но также и на их эстетический фон, основанный на сопоставлении мотивов прошлого и настоящего, земного и небесного, страсти и покоя, волны и глади и т. д.

¹¹⁹ Ляпунова О. Неопубликованная автобиография М. А. Балакирева // М. А. Балакирев: Личность. Традиции. Современники / Ред.-сост. Зайцева Т. А. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2004. С. 67.

¹²⁰ Бершадская Т. Обработки М. Балакирева и звуковысотная система русской песни // Там же. С. 103.

А. Хомяков.

НОКТИЮРН

Вчерашняя ночь была так светла,
Вчерашняя ночь все звёзды зажгла
Так ясно,
Что, глядя на холмы и дремлющий лес,
На воды, блестящие блеском небес,
Я думал: о! жить в этом мире чудес
Прекрасно!

Прекрасны и волны, и даль степей,
Прекрасна в одежде зелёных ветвей
Дубрава,
Прекрасна любовь с вечно свежим венком,
И дружбы звезда с неизменным лучом,
И песен восторг с озарённым челом,
И слава!

Взглянул я на небо - там твердь ясна:
Высоко, высоко восходит она
Над бездной;
Там звёзды живые катятся в огне,
И детское чувство проснулось во мне,
И думал я: лучше нам в той вышине
Надзвёздной.

2

Сумрак вечерний тихо взошёл,
Месяц двурогий звезды повёл

В лазурном просторе,
 Время покоя, любви, тишины,
 Воздух и небо сиянья полны,
 Смолкло роптанье разгульной волны,
 Сравнялося море.

Сердцу отрадно, берег далёк;
 Как очарован, спит мой челнок,
 Упали ветрила.
 Небо, как море, лежит надо мной;
 Море, как небо, блестит синевой;
 В бездне небесной и бездне морской
 Всё те же светила.

О, что бы в душу вошла тишина!
 О, что бы реже смущалась она
 Земными мечтами!
 Лучше, чем в лоне лазурных морей,
 Полное тайны и полно лучей,
 Вечное небо гляделось бы в ней
 Со всеми звездами.

Ночь трактуется Балакиревым не только сквозь призму философии, но и в сказочно-былинном плане, что подтверждается программой ненаписанной «Русской симфонии»: «3. Adagio (ре-бемоль мажор). Лунная ночь. Волшебный сад, золотые яблоки, гусли-самогуды, в золотой клетке сидит Жар-птица»¹²¹.

Самобытная образность ноктюрнов раскрывается при анализе интонационных связей с другими фортепианными сочинениями Балакирева.

¹²¹ Балакиреву посвящается: Сб. ст. и мат. / Ред.-сост. Т. Зайцева. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2014. Вып. 3. С. 111.

Обратим внимание на выразительные средства в Большой сонате, законченной в 1905 г., работа над которой велась параллельно с ноктюрнами. Влияние пьес на цикл было взаимным и равноценным: Первая соната была написана в 1855 г., но ещё долгое время ее материал питал иные творческие замыслы, как полностью реализованные, так и оставшиеся в планах. Укажем лишь на россыпь вокальных сочинений, Романс для виолончели и фортепиано, первую редакцию фортепианного Ноктюрна № 1¹²². Возвращается к жанру сонаты Балакирев уже в начале XX века, *после* издания ноктюрнов, словно в обратном временном направлении двигаясь по вдохновлявшим его творческим идеалам. Разумеется, близость жанров охватывает все уровни тематической работы – от излюбленных композитором тональностей до конкретных фигурационных формул. Обращает на себя внимание предельная рельефность фигур сопровождения, претендующих на функцию основного тематизма в начале Интермеццо сонаты и Первого ноктюрна. Тональный план также обладает схожими чертами: в ноктюрне – b-D-b, в интермеццо сонаты – D-b, в финале сонаты, основная тональность которого си-бемоль минор, центральный эпизод также написан в ре мажоре.

Стилевая целостность балакиревского наследия может быть объяснена как особенностями личности самого композитора, так и его верностью источникам интонационного вдохновения, проистекающим из русского, кавказского, восточноевропейского народного мелоса. Исследователи неоднократно отмечали монодийный «зачин» многих балакиревских произведений, идущий от его этнографических изысканий (Второй ноктюрн, Песнь гондольера, Большая соната и т. д.). Тут Балакирев сближается со своим любимым Шопеном, также обращавшимся к этому выразительному средству в ряде своих сочинений (Первая баллада, Вторая соната и пр.).

¹²² Данные сведения почерпнуты из «Хронологической таблицы творчества композиторов «Могучей кучки», приведенной в книге Е. М. Гордеевой «Композиторы «Могучей кучки» (М.: Музыка, 1985).

Пример 61. Балакирев М., Ноктюрн № 2.

1901

Andante espressivo

mf risoluto

p

f

poco rit.

В камерных сочинениях и, в частности, в ноктюрнах отразился творческий метод Шопена, Шумана, Листа, Глинки, оказавших на Балакирева глубочайшее воздействие в плане специфики осмысления выразительных возможностей фортепиано. В исследованиях, посвящённых композитору, недостаточно, на наш взгляд, уделяется внимание линии пианизма, тематического развертывания, происходящей от Мендельсона, хотя, на наш взгляд, она прослеживается так же отчётливо, как и преемственность от Шопена или Листа. Песенность всех пластов фактуры, ритмическая тревожность, интенсивное гармоническое и имитационное развитие роднят многие фортепианные опусы Балакирева с «Песнями без слов». Отметим и более очевидные интонационные реминисценции, возникающие, например, между средним разделом второго ноктюрна Балакирева и третьей частью Виолончельной сонаты № 2 Мендельсона.

Пример 62. Мендельсон-Бартольди Ф., Соната для виолончели и фортепиано № 2. III часть.

Adagio.

mf

cresc.

sempre arpeggiando col Pedale

Пример 63. Балакирев М., Ноктюрн № 2. Средний раздел.



Близость двух произведений открывается не только в явных интонационных аналогиях, но и в «ночной» тематике обоих. Пример из Сонаты Мендельсона завершается символическими полуночными ударами часов (*pizzicato* виолончели)¹²³. Сакральный же смысл музыки подчеркнут как соответствующим указанием Балакирева (*religioso*) в одном произведении, так и экзальтированной речитацией в партии виолончели – в другом.

2.5. Ноктюрны П. Чайковского, С. Ляпунова, А. Бородина, С. Рахманинова, А. Скрябина, А. Глазунова, А. Станчинского, А. Черепнина

Если фортепианные ноктюрны 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 жанровые 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 лирику¹²⁴. Подробнейшим образом проработанная фактура, гармоническая и мелодическая свежесть отражают общие тенденции конца XIX в., лишь отчасти выявляя творческую самобытность автора. Тяжелое дыхание позднеромантического симфонизма, лучшие образцы которого полны ощущением трагичности (Брамс, Чайковский, Вагнер и др.), стимулирует *ностальгическое*,

¹²³ Чрезвычайно распространенный музыкально-выразительный прием эпохи романтизма, встречающийся в творчестве Фильда, Сен-Санса, Верди, Понкиелли и др.

¹²⁴ Глазунова, Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2020. № 2. С. 129.

идеализирующее восприятие фортепианного ноктюрна композиторами. Эпоха Фильда и Шопена становится предметом стилевой игры, испытания стилистической гибкости.

В интимном ключе трактует жанр П. Чайковский. Оба его фортепианных ноктюрна (из op.10 и op.19) имеют небольшой масштаб. Многочисленные переложения этих миниатюр для струнно-смычковых инструментов отвечают характеру тематизма: напевному, с широким дыханием фраз, с изысканным, но прозрачным сопровождением мелодии. Не рассмотрев в жанре лирико-драматического потенциала, Чайковский в позднем творчестве к нему не обращался. Возможно, фортепианный ноктюрн послужил композитору в качестве этюда (в автодидактическом смысле слова) в поиске собственного фортепианного стиля, резко отличающегося от его современников. Пробразом ноктюрна из op.10 вполне мог послужить знаменитый Ноктюрн си-бемоль мажор Фильда, на что указывает характер развития тематизма и общая форма пьес, функционально напоминающая сонатные отношения. В фактурном аспекте пьеса представляет собой пример освоения шумановского фортепианного стиля, который наряду с фильдовскими и шопеновскими традициями наиболее отвечал эстетическим идеалам раннего периода творчества Чайковского.

Пример 64. Чайковский П., Ноктюрн op.10.

P. Tschaikowsky, Op. 10.

Andante cantabile.

The musical score shows the first few measures of the piece. The right hand (treble clef) starts with a quarter note G4, followed by a half note A4, and then a series of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The left hand (bass clef) starts with a quarter rest, followed by a quarter note G2, and then a series of quarter notes: G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2. The tempo is marked 'Andante cantabile' and the dynamics are 'p dolce'. A fermata is placed over the first measure of the melody.

Пример 65. Чайковский П., Ноктюрн op.10.



Пример 66. Фильд Дж., Ноктюрн си-бемоль мажор №5.



Пример 67. Фильд Дж., Ноктюрн си-бемоль мажор №5.



В op.19 Чайковский обращается к более развёрнутому лирико-драматическому высказыванию. На связь с шопеновскими образцами жанра указывает как выбор характерной тональности до-диез минор, так и меланхоличный тип основного тематизма. То, что именно этот лад Чайковский считал наиболее близким шопеновскому духу, подсказывает и более поздняя миниатюра из op.72, озаглавленная «Un poco di Chopin»¹²⁵.

¹²⁵ Хотя и написанная в жанре мазурки.

Мифологизация образа Шопена охватила не только музыкальные, но и литературные круги. Два примера живо иллюстрируют сложившийся к концу XIX века образ как самого композитора, так и его творчества.

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж.
Королева играла – в башне замка – Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил её паж¹²⁶.

Нижеприведённый текст, несмотря на чуть более позднее время создания, отражает суть отношения композиторов нового поколения к жанру.

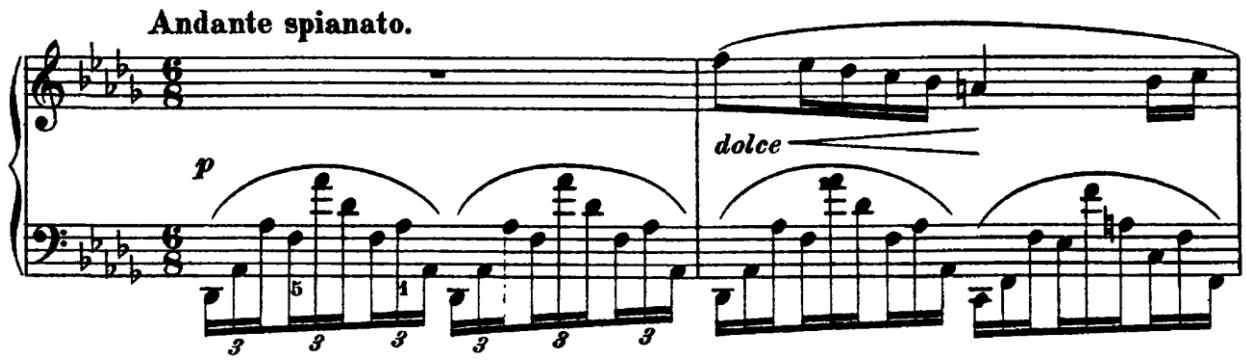
«Сегодня у нас по радио играли ноктюрны Шопена... То был, конечно, ветерок, и листики тополя танцевали в воздухе. Но, слушая Шопена, я забыл о ветре, и мне казалось, будто невидимыми пальцами невидимо сам Шопен играет на листиках тополя. А когда радио кончилось, я все глядел на движение листиков и по-прежнему слышал Шопена»¹²⁷.

Обаятельный Ноктюрн ор.8 С. Ляпунова (1859–1924) – один из ярких примеров стиля композитора и проявления указанных тенденций. Романсовая основа тематизма, отсутствие резких сопоставлений, певучесть и звонкость фортепианного письма, общие формы движения создают ощущение мимолётного нежного видения. Тень Шопена оставила след и на указании характера исполнения – *Andante spianato* по аналогии со знаменитым сочинением под тем же названием. Однако за этим воздушным образом стоит кропотливая работа композитора в области фактуры, акустических эффектов, интонационного отбора.

¹²⁶ Игорь Северянин. Колея принцессы. Сб. стихов. СПб. 1910.

¹²⁷ Дом-музей М. М. Пришвина в Дунине. М.: Гос. лит. музей, 2009 (цит. по: Отзвуки Шопена в русской культуре / Отв. ред. Н. М. Филатова. М. : Индрик, 2012. 192 с.).

Пример 68. Ляпунов С., Ноктюрн op.8.



Пианист и композитор исключительной одарённости, Ляпунов с лёгкостью «примеряет» столь сложный для воспроизведения стиль польского композитора.

Схожий в образно-тематическом отношении пример жанра встречаем в Фортепианном секстете Ляпунова, что тем более удивительно, так как произведение создано в 1915 г. Благодаря расширенным возможностям состава призрачность звучания и лирически-напевные интонации здесь доведены до крайней степени хрупкости.

Помимо вышеупомянутых сборников пьес («Soirée»), ноктюрн занимает достойное место в контрастно-составных циклах со сквозным развитием, объединённым единством замысла, которым наиболее вероятными образцами служили фортепианные сочинения Шумана. Наинтереснейшими примерами в наследии русских композиторов являются «Картинки с выставки» Мусоргского, «Маленькая сюита» Бородина (1884), Сюита op.2 на имя SASCHA Глазунова (1882). В последних произведениях ноктюрну поручена функция обобщения лирических образов¹²⁸. Однако каждый композитор предлагает своё уникальное решение этой творческой задачи.

Со свойственным ему с самых первых творческих опытов симфоническим размахом отнёсся к жанру Глазунов. Столь любимая представителями русской композиторской школы форма вариаций впитывает черты рондо, сложной

¹²⁸ У Мусоргского ближе остальных пьес к жанру ноктюрна – «Старый замок», также являющийся самым романтическим номером «Картинок». Образная сфера его перекликается и с приводимым ниже романсом Бородина «Чудный сад».

трехчастности. Проведения основной (и единственной) темы наслаиваются друг на друга. Такой концентрический тип развития тематизма станет характерным для лирических страниц более поздних камерно-симфонических и театральных произведений Глазунова.

Совершенно иной образ заложен в ноктюрне из «Маленькой сюиты» для фортепиано Бородина. Возможный ключ к разгадке его «сказочного» образного содержания в его же романсах «Спящая княжна» и особенно «Чудный сад». Заметим, что Сюита по времени создания близка последнему упомянутому романсу (1884).

Пример 69. Бородин А., Маленькая сюита для фортепиано. Ноктюрн.

Andantino.

sempre dolce p *cresc.* *poco a poco* *mp* *pp*

len.

Fed. partout ou les

Пример 70. Бородин А., Романс «Чудный сад».

Andantino con moto *p* *cresc.*

p *cresc.*

Чуд-ный сад, тём-ный парк, по-э-ти-чес-кий

p legato *cresc.*

Смыкаясь по целому ряду признаков с жанром колыбельной, столь неоднозначно, порой трагически трактуемой русскими композиторами («Борис Годунов» Мусоргского, «Мазепа» Чайковского, «Золотой петушок» Римского-Корсакова и др.), ноктюрн – последняя часть Маленькой сюиты – приобретает в

этой череде миниатюр философско-обобщающее звучание, становится музыкальным эпилогом яркого, во многом новаторского, цикла.

К отдельным творческим удачам принадлежат 3 ноктюрна С. Рахманинова (1887). В этих юношеских пьесах, полных любования собственными крепнущими силами – исполнительскими, композиторскими, физическими, – проявилась вся почтительная любовь к своим учителям и предшественникам – Чайковскому, Балакиреву, Звереву и шире: уходящей в прошлое эпохе истово искреннего романтизма. Известно, что эти первые записанные композиторские опусы Рахманинова явились и первым серьёзным откликом на творчество Чайковского, концерт из произведений которого и пробудил неутолимое желание к сочинительству музыки (в мае 1887 года).

«Такой замечательный концерт окрылил Сережу, и через десять дней нелёгких трудов (конечно, потихоньку от окружающих) в синей тетради было записано целых два ноктюрна, довольно-таки длинных. Юный автор сам заметил, что в его пьесах оказалось немало пышных, многозвучных аккордов, октав и даже несколько стремительных пассажей, какие часто встречаются в концертах. Одновременно он очень постарался, чтобы в его ноктюрнах было побольше певучих тем, таких, чтобы их можно было «петь на рояле», как это умеет делать Антон Рубинштейн. <...> Весь декабрь и начало января он украдкой заносил на бумагу третий ноктюрн. Возиться так долго пришлось потому, что очень хотелось ввести в него такие аккорды и ритмы, которые – пусть немного – напоминали бы возбужденный колокольный перезвон – тот, который он полюбил ещё в Новгороде и который слух продолжал «впитывать» в златоглавой Москве. В конце концов что-то похожее, пожалуй, получилось!»¹²⁹.

Примечательно сравнение А. Петропавловым эстетических парадигм Балакирева и Рахманинова на основе обращения к творчеству Лермонтова:

«Юношеская увлеченность “разочарованным романтиком” (Лермонтовым – *прим. авт.*), безусловно, роднит Рахманинова с Балакиревым, для которого, однако, Лермонтов был и на всю жизнь остался первой и главной любовью (“Мы

¹²⁹ Брянцева В. Детство и юность Сергея Рахманинова. Изд. 2-е. М.: Советский композитор, 1973. С. 63–65.

совпадаем во многом”, – так однажды определил своё отношение к поэту Балакирев). Для Рахманинова же это было, быть может, и сильное, но недолгое увлечение молодости: после 1895 г. он больше к Лермонтову не обращался; в сферу его внимания вошли другие поэты»¹³⁰.

В свете темы настоящего исследования важно подчеркнуть, что юношеские ноктюрны Рахманинова почти на 14 лет предвосхитили ноктюрны Балакирева!

Достойное место в галерее «ночных» зарисовок русской музыки эпохи модерна занимает Ноктюрн Алексея Станчинского (1888–1914), талантливого композитора и пианиста, чья жизнь оборвалась слишком рано, а творчество до сей поры находится лишь в процессе изучения, исполняется же весьма редко. Произведение, появившееся в 1907 г. из-под пера девятнадцатилетнего автора, изумляет зрелостью и одновременно свежестью музыкального языка. Развитие гармонической «вертикальной» идеи в мелодической «горизонтальной» плоскости становится характерным признаком не только рассматриваемого произведения, но и всего творчества композитора, отражая общую тенденцию музыкального мышления. Сравнивая принципы организации в изобразительном искусстве и музыке, исследователь русской фортепианной сонаты начала XX века отмечает: «Если в графике модерна орнамент структурно организовывал плоскость, то в музыке, сходным образом, сложились методы организации фактуры произведений в целом. Господство одного звукового комплекса способствовало “взаимопроизводности” горизонтали и вертикали»¹³¹. Ноктюрн Станчинского – яркий пример высказанного положения. Заявленная в двухтактном вступлении идея битональности (cis-E), скреплённая хроматическими переходами, становится основным элементом тематического развития во всех частях строгой трёхчастной композиции и сквозной содержательной, сюжетной линией, которую можно охарактеризовать как преодоление вырвавшегося наружу смятения. Вступление и главная тема – опора на мажорный устой (E), сползающие, «ласкающие» хроматизмы, спокойный темп

¹³⁰ *Петропавлов А. М.* А. Балакирев и С. В. Рахманинов: связующие нити творчества. С. 143.

¹³¹ *Москалец Ю. В.* Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи: Автореф. дис. <...> канд. иск.: 17.00.02. М., 2004. С. 17.

– взрываются словно изнутри в средней части – опора на минорный устой (cis), взлетающие хроматизма, быстрый темп. Кульминация – переход к репризе – разрешает противостояние контрастных эмоциональных сфер, однако композитор подчёркивает их неразрывность, взаимообусловленность, прежде всего, фактурно-гармоническими средствами.

Пример № 71. Станчинский А., Ноктюрн, вступление.

The musical score for Example 71 is for Piano in 12/8 time, marked 'Lento' and 'pp'. It consists of two staves. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand provides a harmonic accompaniment with some chromatic movement. The overall mood is slow and contemplative.

Пример № 72. Станчинский А., Ноктюрн. Основная тема.

The musical score for Example 72 is for Piano in 12/8 time, marked 'cantabile' and 'p'. It consists of two staves. The right hand plays a melodic line with a long slur, while the left hand provides a harmonic accompaniment with some chromatic movement. The overall mood is slow and lyrical.

Пример № 73. Станчинский А., Ноктюрн. Переход к репризе (кульминация).

The musical score for Example 73 is for Piano in 4/4 time, marked 'Poco meno mosso' and '8va'. It consists of two staves. The right hand plays a series of chords and dyads, while the left hand provides a harmonic accompaniment with some chromatic movement. The overall mood is slow and contemplative.

Исследователи (Л. Сабанеев, И. Лопатина) отмечают влияние на Станчинского в ранний период творчества как его учителя Танеева (прежде всего,

в области строго организованной формы, выверенного голосоведения, гармонии), так и Скрябина (в области фактуры, специфических фортепианных средств выразительности). Сам Александр Скрябин также обращался к жанру ноктюрна в начале и в конце своего творческого пути. Ранние пьесы из op.5 и op.9 отмечены мажоро-минорным ладовым мышлением, определяющим отбор средств фактурной выразительности, позволяющих с максимальной полнотой передать его центрированное развитие. По-шопеновски выверено голосоведение, отличающееся обертоновой насыщенностью тонов, расположенных на расстоянии, позволяющем ясно различать их течение. Л. Сабанеев, в частности, вспоминает, что в 1892 году «...“Саша” безумно обожает Шопена и не может заснуть, если не положит тетрадку с его сочинениями себе под подушку»¹³².

Одновременно с этим специфические черты позднего скрябинского стиля угадываются уже и на этом этапе, отсутствует в чистом виде гомофонность, фразы более ёмкие, импульсивные, интенсивна динамика смен фактуры, создаётся впечатление импровизации. Символична характеристика, данная В. И. Сафоновым музыке Скрябина той поры: «Скрябин не Шопен, *он умнее Шопена*»¹³³.

«Зверев после смерти завещал мне с моим братом свою нотную библиотеку, в которой, между прочим, были мною разысканы два ноктюрна Скрябина op.5 в издании Юргенсона и рукопись Ноктюрна ля-бемоль мажор, очевидно детское сочинение, которое было мною опубликовано уже значительно позднее (в 1910 году) в журнале В. Держановского “Музыка”. По всей вероятности, происхождение этого ноктюрна таково: Скрябин посвятил эти свою детскую композицию Звереву, в нотах которого она и осталась, попав вместе с ними ко мне»¹³⁴. И далее: «Я тогда знал всего-навсего “Два ноктюрна” (op.5) из его произведений и очень живо помню, что, спросив раз Танеева, какого он мнения о

¹³² Сабанеев Л. Воспоминания о Скрябине. М.: Классика-XXI, 2000. С. 11.

¹³³ Там же. С. 18.

¹³⁴ Там же. С. 12.

них, услышал от него, что “нехорошо кончать сочинение в положении квинты – это пусто звучит”. Больше он ничего не сказал...»¹³⁵.

Если понятие «импрессионизм», как рефлексия зрительных впечатлений, как кинестетическое ощущение, а не как определённая стилевая система, справедливо для музыкального творческого процесса, то наследие Скрябина – одна из его вершин. Свидетельства глубины визуальных впечатлений в творчестве композитора обнаруживаются не только в пресловутом цветовом восприятии музыкальной гармонии, но и, к примеру, в его заметках о путешествиях и творческом методе в целом.

«Вот, например, он рисует картину солнечного восхода на море (во время поездки на пароходе из Кронштадта в Ригу): солнце “сначала ярко-багровым, потом розовым и, наконец, серебряным блеском залило морскую поверхность... зеленый цвет морских вод переливался с голубым цветом отражавшегося в море неба, а солнце рассыпало золотые лучи по гребням поднявшихся волн. То была игра цветов и теней, картина торжества света, торжества правды: сверкало море, светился воздух, мир наполнился очарованием дня”»¹³⁶.

Осмелимся предположить, что и в основе ноктюрнов изначально лежали некие зрительные впечатления, осознанно или подсознательно подтолкнувшие к выбору «ночного» жанра.

Совсем иного порядка выразительность в позднем Поэме-ноктюрне, появившемся уже вслед за «Прометеем» и продолжившем вереницу музыкальных образов этого грандиозного сочинения.

Стройная, замкнутая система ладогармонических отношений, в определённой степени предвосхитившая систему ладов ограниченной транспозиции О. Мессиаана, «расщепление» отдельных тонов аккорда в горизонтальной (секундовые интонации) и вертикальной (двойная альтерация) плоскостях сочетаются здесь с чрезвычайно живой ритмической организацией и изменениями темпа, создавая иллюзию игры со временем, сжимающегося и

¹³⁵ Там же. С. 14.

¹³⁶ Цит. по: Михайлов М. К. Н. Скрябин: Популярная монография. Л.: Музыка, 1982. С. 32.

растягивающегося. Собственно, ночной мрак в этом сочинении, если следовать написанной годом ранее концепции Поэмы огня, – это лишь фон для затухающей и вновь воспламеняющейся огненной стихии, томление в ожидании света.

В эпоху интенсивного обновления композиторского и исполнительского стиля формировалась творческая индивидуальность и двадцатилетнего Александра Черепнина (1899–1977). Ноктюрны в опусах 2 и 8 появились в 1919 году, предположительно во время отдыха в Тифлисе и, будучи этапными в творчестве молодого композитора, отразили музыкально-стилистический срез своего времени, в котором царствовало наследие Римского-Корсакова и его учеников, начинающих, но уже в полной мере самобытных Прокофьева и Стравинского, зрелых Скрябина и Рахманинова. Ясная функциональность фактурных пластов, самоограничение в гармонических средствах, строгость конечной трёхчастной структуры указывают на продолжение традиций школы Римского-Корсакова. С ней же соприкасается и интонационно-тематическое содержание обоих ноктюрнов.

Пример 74. Черепнин А., Ноктюрн op.2 №1.

Musical score for Example 74: Alexander Cheremnin, Nocturne op. 2 No. 1. The score is for piano and is in 12/8 time. It features a 'Moderato' tempo marking. The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a melodic line starting with a forte (f) dynamic. A slur covers the first two measures of the right hand.

Пример 75. Римский-Корсаков Н., Снегурочка, Ц. 239.

Musical score for Example 75: Nikolai Rimsky-Korsakov, Snow Maiden, Op. 239. The score is for piano and is in 9/8 time. The right hand plays a melodic line with slurs, and the left hand plays a bass line with slurs and a dynamic accent (>) on the final note.

Однако, природа пианизма в сравнении с фортепианными произведениями композиторов «Могучей кучки», «Беляевского кружка» уже насыщена флюидами фортепианной музыки Скрябина, Рахманинова, отчасти Прокофьева. Густая фактура, ритмически многомерная, широкая в регистровом плане репрезентация основного тематизма соседствует в центральных разделах с плотной, почти ударной наэлектризованностью прокофьевского стиля: ведь Первый концерт Прокофьева был хорошо известен А. Черепнину.

Своеобразие этих юношеских пьес вслед за юношескими опытами Скрябина в жанре ноктюрна заключается в значительном отдалении от франко-итальянского интонационного ядра романтических салонных пьес, приглашая слушателя в мир напряжённого внутреннего монолога, в котором сплетаются образы мрачных предчувствий и русской песенности.

Завершая главу, упомянем о произведении, в котором ранний ноктюрен обрел культурологическое, эстетическое обобщение.

Избрав музыкальный словарь эпохи в качестве средства отображения тех или иных литературно-исторических событий, Б.Асафьев обращается к наиболее характерным интонационным оборотам в своих балетах «Утраченные иллюзии», «Пламя Парижа», «Бахчисарайский фонтан» и др. Любопытно, что поэтика пушкинской поры им воссоздана именно благодаря обращению к ноктюрну. Вступление к «Бахчисарайскому фонтану» воспроизводит романс (ноктюрн) и фортепианную пьесу Гурилёва-Гензельта на текст поэмы (о чём было сказано в начале настоящей главы), а драматическая кульминация всего сочинения (Сцена Марии и Заремы) целиком основана на теме Ми-бемоль мажорного ноктюрна Фильда.

Пример 76. Асафьев Б., «Бахчисарайский фонтан», III д., сцена 3.

Пример 77. Фильд Дж., Ноктюрн ми-бемоль мажор.

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 в. сохранилась суть жанра, привлекающая к нему совершенно различных композиторов – откровенность, граничащая с исповедальностью, хрупкость и недостижимость ускользающего идеала красоты, приравненной к истине, 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.

Глава 3. Фортепианный ноктюрн в эпоху модернизма

3.1. Между модерном и модернизмом

Предшествующие главы охватывали большей частью эстетически однородные явления в жанре фортепианного ноктюрна – от раннего романтизма (Фильд) до эпохи модерна (Скрябин, Балакирев, Станчинский). Их тематические связи прослеживались недвусмысленно, преемственность диалога с традицией ощущалась вполне определённо. В Третьей главе речь пойдёт о композиторах, 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.

«Понятие “стиль модерн” вбирает в себя «новую музыку» конкретного культурно-исторического периода – рубежа XIX–XX вв. Тогда как понятие “модернизм” (термин П. Беккера) охватывает все “новые музыки”, в том числе все авангардные явления, связанные с различными современными техниками музыкальной композиции. Модернизм, не являясь стилем, а будучи художественным направлением в искусстве, превратился в новую рациональную эстетику XX века»¹³⁷. Большая часть примеров настоящей главы будет как раз из области *модернизма*, хотя, следуя за автором цитаты, мы придерживаемся той позиции, при которой *модерн* составляет его часть.

На стыке XIX и XX веков фортепианный ноктюрн переживает кризисную стадию эволюции, как и другие жанры романтизма. Однако интерес к нему проявляют как консервативно настроенные авторы, так и те, кто predetermined пути развития музыки в XX столетии. Наряду с некоторыми другими жанрами фортепианной музыки, ноктюрн остается музыкальным отображением психической интроверсии. К тому же гений Шопена постоянно взывает к диалогу. Преклоняясь или дискутируя с его наследием, подавляющее большинство

¹³⁷ Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков / Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, каф. истории русской музыки. М.: Композитор, 2012. С. 21.

произведений не обходится без реминисценций к нему. Однако в интерпретации жанра всё с большей интенсивностью заметна трактовка ноктюрна в мистическом, таинственном ключе, благодаря сложившимся канонам в области симфонической музыки. Напомним, что на развитие фортепианного ноктюрна на протяжении XIX века усиливается влияние развёрнутых ночных сцен, включающих эпизоды как фантастические, любовные, так и зловещие, которые не могли остаться в стороне от внимания авторов камерной фортепианной музыки. Самыми известными симфоническими ноктюрнами, «ворвавшимися» в салонно-сентиментальную сущность жанра, являются сцена в Волчьей долине из «Вольного стрелка» Вебера, «Сон в летнюю ночь» и «Первая Вальпургиева ночь» Мендельсона, сцены из «Роберта-дьявола» Мейербера и «Осуждения Фауста» Берлиоза, «Риголетто» и «Аиды» Верди, «Фауста» Гуно и особенно «Тристана и Изольды», «Валькирии», «Нюрнбергских мейстерзингеров» Вагнера и мн. др.

В той или иной степени указанные произведения, наряду с живописью, и литературой, подготовили почву для поэтики символизма, импрессионизма, экспрессионизма и пр. Сейчас представляется чрезвычайно сложным проследить то необозримое число эстетических озарений, которые зажгли новые горизонты развития искусства на пороге XX века, так как его основные подвижники находились в теснейшем контакте друг с другом благодаря деятельности несметного числа кружков, салонов, мистико-религиозных организаций.

Противопоставление тьмы и света, ярче всего выражено в образах луны или восхода солнца. Вслед за упоминавшимся в первой главе «Лунным светом» в «Летних ночах» Берлиоза, потянулась череда субжанровых аллюзий в творчестве Д'Энди, Дебюсси, Форе, имеющих подзаголовки «Clair de lune», симфонической картине «Лунный свет» в опере Римского-Корсакова «Пан воевода»; исключительно важную роль отводят авторам образу луны в операх «Саломея» (Р. Штраус), «Турандот» (Дж. Пуччини) и др. Восход солнца также имеет ключевое значение в драматургии «Снегурочки» (как литературной основы, так и музыкальных интерпретаций), «Так говорил Заратустра» Штрауса, «Ирис» Масканьи, «Жар-птице» Стравинского и пр. Совокупность выразительных

средств новой музыкальной и литературно-изобразительной поэтики ночи дала толчок к интенсивному развитию не только фортепианного, но и камерно-ансамблевого ноктюрна.

Разумеется, наиболее плодотворная работа в направлении обновления жанра происходила в странах, считающихся его родиной, – России и Франции. Теснейшее взаимодействие художественных кругов обеих стран многократно описано в специальной литературе и публицистике (Дебюсси, Равель и «кучкисты»; Массне, Бизе и Чайковский; салоны Виардо и Полиньяк; деятельность Зилоти и т. д. и т. п.), поэтому останавливаться на многочисленным примерах взаимного влияния мы не будем.

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 речь будет идти преимущественно об образцах, *преодолевающих* традицию в процессе её освоения.

Наиболее ярко и последовательно эволюция жанра на стыке веков прослеживается на примере творчества Габриэля Форе (1845–1924).

3.2. Фортепианные ноктюрны Габриэля Форе

Исследователи творчества Габриэля Форе отмечают изысканность фортепианных миниатюр, жанровый состав которых сохранялся неизменным на протяжении всей его долгой жизни в искусстве. Среди них исключительное место отведено ноктюрнам и баркаролам, одинаковым по числу (13) и образующим чрезвычайно интересный «двусторонний» портрет фортепианной лирики Форе.

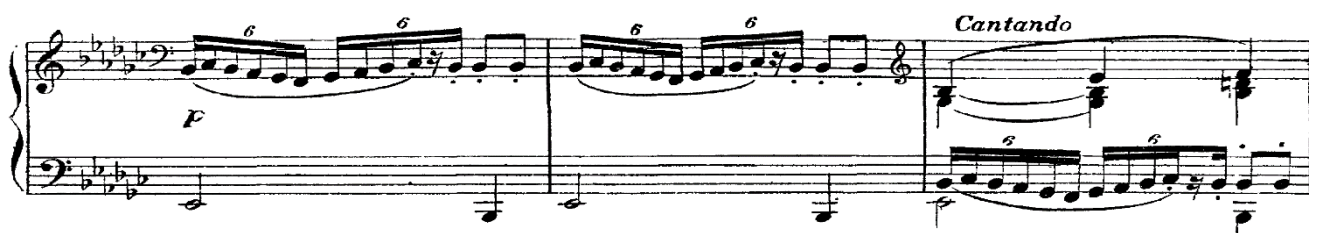
Первые пять ноктюрнов относятся к тому периоду деятельности Форе, когда он снискал себе славу «мастера очарований» и востребованного салонного автора. И хотя оригинальность его стиля проявляется сравнительно рано и даже при поверхностном сравнении имеет ряд исключительно тонких и одновременно глубоких отличий от его современников (Дебюсси, Д'Энди, Массне и др.), должной оценки в широких кругах она продолжительное время не получала.

Внушительный список фортепианной лирики последовал сразу после женитьбы на Мари Фремье «в тишине и уюте семейных радостей»¹³⁸. При всей очевидности интонационных связей первых ноктюрнов с наследием Мендельсона, Шумана, Шопена, Листа, их содержание весьма самобытно.

Во-первых, обращает на себя стройная, почти кристальная структура пьес: все части формы имеют чёткие границы друг с другом, развитие каждой из них полно и совершенно; даже графически разделы заключены в замкнутое пространство двойных черт. Ощущение целостности при этом нисколько не страдает, благодаря искусному распределению эмоциональных состояний, воплощенных в замкнутых фактурно-тематических блоках. Интонационно-гармоническая выразительность, заключенная в дискретную форму, даже в поздний период творчества Форе будет характерной чертой его творческого метода.

Первый ноктюрн необычен уже наличием развёрнутой прелюдии. Возвращение её материала в качестве репризы сложной формы вызывает ассоциации с органно-фортепианными циклами Сезара Франка (1822–1890), такими как «Прелюдия, ария и финал», «Прелюдия, fuga и вариация», «Прелюдия, хорал и fuga». К творчеству Франка Форе питал неизменные интерес и уважение. Основная часть отмечена влиянием траурных шествий из вагнеровской тетралогии, шопеновской сонаты. Однако ни здесь, ни в других разделах формы, имеющих вполне конкретные интонационные прообразы, Форе не переступает линию эпитонства, предлагая всегда иное, оригинальное развитие узнаваемых интонаций.

Пример 78. Форе Г., Ноктюрн op.33 № 1.



¹³⁸ Сигитов С. Габриэль Форе. М.: Советский композитор, 1982. С. 62.

В этом заключается второе отличительное качество его музыки в целом и ноктюрнов в частности: «встречный» гармонический контрапункт придаёт простой «узнаваемой» интонации особую индивидуальную окраску. Чаще других встречается прием подмены ожидаемой функции, когда за доминантой следует проходящий аккорд, субдоминанта, нехарактерное обращение, эллиптический оборот и т.д. и т.п. Подобные приемы придают традиционным формообразующим структурам большую текучесть, а мелодии неуловимую гибкость.

Следующие два ноктюрна – шестой и седьмой – возникают после так называемого пятилетия «сплина» (1885–1890), названного так Ж.-М. Некту по аналогии с романсом Форе с тем же заглавием¹³⁹. От первых пьес, изысканных и бесконфликтных, их отделяет целая пропасть личных переживаний (утрата родителей, друзей, наставников), творческая эволюция, плодами которой стали такие шедевры, как Реквием, ряд культовых сочинений, романсы на стихи Верлена и др. С одной стороны, возобновление интереса композитора к камерной музыке означает выход из сферы тяжелых переживаний, с другой – работа над сакральными жанрами и вокальной лирикой отражается на расширении образного потенциала фортепианного ноктюрна.

«Параллельно с вокальной музыкой композитор много уделяет внимания и инструментальному жанру, умеряя в нем психологически утонченный лиризм простотой и строгостью архитектоники. Архитектоничностью отмечены развернутые композиции пятой и шестой баркарол (1894, 1896), шестого и седьмого ноктюрнов (1894, 1897), “Темы и вариаций” (1895). Здесь в творческой эволюции композитора намечаются явные точки соприкосновения с зарождающейся в 90-е гг. “романской школой” Шарля Морраса и Жана Мореаса с ее тенденцией к идеальной ясности, которая подготовила перерождение символизма С. Малларме в классицизм»¹⁴⁰.

В шестом и седьмом ноктюрне становится всё более условным деление на такты, как и отношение структуры музыкального высказывания к музыкальному

¹³⁹ Там же. С. 129.

¹⁴⁰ Там же. С. 77. Напомним, что именно Ж. Мореасу принадлежит введение термина «символизм» и его манифестация в ряде своих произведений.

метру. Только в моменты появления песенно-танцевального мелоса (как правило, в средних разделах) зависимость синтаксиса и метра становится взаимообусловленной. Чтобы освободиться от квадратной симметрии классических форм, Форе избирает «пластичный» широкий размер 3/2 (*Adagio* – в шестом ноктюрне), 18/8 (*Molto lento* – в седьмом). Выразительная графичность и текучесть линий, характерные для изобразительных искусств эпохи модерна, перекликаются и с творческим методом композитора. При всей изысканности тематизма, в шестом и седьмом ноктюрнов Форе остаётся верен принципу ясности целостной формы, разграничивая разделы совершенным кадансом, паузой (с ферматой), двойной чертой, сменой размера.

Интермедийное значение имеет восьмой ноктюрн, входящий в состав фортепианного цикла «8 коротких пьес». Но уже в этом небольшом сочинении намечается подмена принципа тематического сопоставления принципом тематического единства, ставшим формообразующим в последующих ноктюрнах (№№ 9 и 10). Основными средствами развития в них становятся гармония, динамика, контрапункт, но не контраст. Вторая особенность – это простая фактура, составленная из триады – мелодия-бас-аккорд, приходящаяся на каждую долю такта¹⁴¹. Исчезают фигуры арпеджиато, как одна из характерных примет жанра. Возможно, к этой величавой простоте Форе подтолкнуло его знакомство с античной культурой и разработка её образов в музыке «Пенелопы» и «Прометей».

Лаконичность ритмической организации, подобная шагу, сердцебиению, дыханию, сопряжена с концентрированным ладово-гармоническим развитием, где каждый тон мелодии наделён смысловым значением, как по отношению к соседним тонам, так и к целому. Увлечение развёртыванием сжатой музыкальной идеи подталкивает Форе к жанру фортепианной прелюдии, ранее не интересовавшей композитора. Сравнение тем девятого и десятого ноктюрнов наглядно демонстрирует интерес автора к замкнутой интонационной сфере, поискам великого в малом.

¹⁴¹ В отличие от плавной поступи по половине такта в некоторых рассмотренных в предыдущих главах примерах (Шопен, Чайковский, Кюи).

«В десятом ноктюрне ми минор контрапункт баса и верхнего голоса сливается в единую, неуклонно вздымающуюся волну глубокого страдания, в которой после кульминационной спазмы на фригийской гармонии наступает мажорное просветление (*ff* плавно переходит в *pp*), аналогичное концу прелюда к «Пенелопе». В первом секвентном движении заключения десятого ноктюрна мелодические очертания близки теме любви, а во втором — теме Улисса с комбинацией в ней октавы и большой секунды, которую мы встретим во многих произведениях Форе четвертой манеры»¹⁴².

Своеобразной кульминацией развития жанра в творчестве Форе становится второй акт его оперы «Пенелопа», работа над которой длилась без малого шесть лет, а премьеры прошли в 1912 и 1913 годы в Монте-Карло и Париже соответственно. В этом акте оперы опыт ознакомления с ночными сценами из музыкально-драматических произведений прошлого вобрал в себя личный опыт работы в жанре фортепианного ноктюрна.

Здесь стиль Форе многими нитями связан с исполнительской манерой бельгийской скрипичной школы. Недаром почитателем и пропагандистом творчества французского композитора был такой ее выдающийся представитель, как Эжен Изаи, писавший о своем идеале искусства: «Меня, романтика, каким я был и остаюсь, со своими естественными склонностями, привлекает искусство... тех, кто был в высшей степени „экспрессивен"».¹⁴³ Такой «в высшей степени экспрессивной» была камерно-инструментальная музыка Форе, созвучная в этом его ноктюрнам. Грандиозным ноктюрном является и единственная опера композитора «Пенелопа», поражающая огромной эмоциональной насыщенностью. В ней с кристальной ясностью раскрывается внутренне затаенная экспрессия искусства Форе, даваемая больше намеком, в фоновом подтексте. Невольно вспоминаются меткие слова Журдан-Моранж, адресованные Второй скрипичной сонате (она написана Форе вскоре после «Пенелопы»):

¹⁴² Сигитов С. Габриэль Форе. М.: Советский композитор, 1982. С.150.

¹⁴³ Там же. С.205.

«Здесь речь идет не о романтизме, но о целом водовороте скрытых переживаний, в то время как поверхность остается ровной и невозмутимой») ¹⁴⁴.

В написанном непосредственно после парижской премьеры оперы одиннадцатом ноктюрне Форе продолжает развивать идею возвращения. В качестве «маяка» служит основная тональность фа-диез минор. Каждая строфа – а именно строфичность формы – становится характерной для последних ноктюрнов Форе, она уводит слушателя дальше от основного лада, но также настойчиво и возвращая к нему, вызывая почти физический трепет ожидания. Всё развитие устремляется к коде, в которой разрешаются контрапунктические токи и ладовые конфликты, путём многократного закрепления каданса, возникновения глубокого тонического баса, гомофонной упорядоченности фактуры. На наш взгляд, трагическое начало присутствует в ноктюрне в театрально-приподнятом тоне. Однако, исследователи характеризуют его как подлинно трагичный.

«Атмосфера трагизма концентрируется в траурной музыке одиннадцатого ноктюрна, выдержанного от начала до конца в фа-диез минор. Двенадцатый ноктюрн был встречен современниками Форе, разделившими с композитором тяготы Первой мировой войны, очень эмоционально.

«Одни в нем слышали “сплошной стон” (*Корто*), другие — таинственную, мучительно безнадежную скорбь (*Ростан*), вплоть до выражения современного ужаса перед разрушениями войны (*Жорж Бек, Карл де Ние*)» ¹⁴⁵.

При всем пафосе высказывания, пьеса обладает весьма строгой формой, близкой к сонатной, с динамической репризой и кодой, в которой элементы обеих тем срастаются настолько, что практически неотделимы друг от друга. Весь ноктюрн представляет собой прорастание живой напевной интонации, столь типичной для первых «манер» творчества композитора. Из контрапунктически упорядоченного хаоса общих форм движения вот-вот проступит контур яркой характерной интонации, но его с новым неистовством его поглощает фон вязких наслоений мажоро-минорных созвучий.

¹⁴⁴ Там же. Ссылки в тексте сохранены по тому же изданию.

¹⁴⁵ Там же. С. 198.

Схожая с одиннадцатым ноктюрном идея сжатия сопричастна и другой, не менее важной для Форе идеи неизбежности порядка, выраженной в каждом из последних ноктюрнов конечным тяготением к тонике, восстановлением функциональных связей.

Тринадцатый ноктюрн образует вместе с несколькими другими сочинениями короткий последний «послеконсерваторский» период творчества. Удивительным образом эта пьеса вобрала в себя несколько фортепианных стилей Форе – от раннего шопеновского-листовского пианизма до бархатной оркестровой полифонии Реквиема, от народной песенности «Доброй песни» до античной мощи «Прометея» и «Пенелопы». Такой собирательный образ ноктюрна может быть объяснён творческой ретроспективой последних годов жизни, на протяжении которых композитор обращался к проектам, оставшимся в итоге незавершёнными («Маски и бергамаски», Вторая скрипичная и Вторая виолончельная сонаты), используя темы разных лет в новых опусах.

Трагизм последнего ноктюрна близок позднеромантическому, в нём наблюдается некоторое прояснение стиля, затемненное в предыдущий период не только внешними обстоятельствами войны, но и распутием, перед которым встало музыкальное искусство военных лет. Обращение к эстетическим идеалам XVIII века стало животворным для композиторов разных поколений. Коснулось оно и Форе. Возможно, хронологическая близость с вокальным циклом «Горизонт химер», камерно-ансамблевыми сочинениями отразилась на восстанавливаемых в тринадцатом ноктюрне связях с романтическими истоками жанра. Его тематизм дышит широкими фразами, мелодическое обаяние фореевского стиля пронизывает все разделы, остаётся место и ажурным виртуозным переходам в духе пианизма середины XIX века. Содержание его трагически возвышенно, изжито ощущение безысходности.

Подводя некоторые итоги развития ноктюрна в творчестве Форе, отметим наиболее отчётливые тенденции:

- тематический контраст постепенно уступает место взаимодополнению тем;

- ариозно-романсовый прообраз жанра 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.

Ноктюرنы Форте явились последними в своем роде образцами жанра, в которых сильнейшее эмоциональное воздействие на слушателя достигается напряжённым усилием интеллектуальной воли композитора, а чистота и прозрачность – профессиональной самодисциплиной.

3.3. Фортепианный ноктюрен в творчестве композиторов XX века: основные тенденции

В XX веке развитие фортепианного ноктюрна было обусловлено изменившимися обстоятельствами его бытования.

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

Первая тенденция обозначилась ещё при жизни самого Шопена («Карнавал» Шумана) и прошла сквозной нитью через творчество многих композиторов (упоминавшаяся пьеса «В духе Шопена» П. Чайковского, оркестровки А. Глазунова и последующая трансформация в балет «Шопениана», этюд памяти Шопена Э. Грига, «Мазурка и ноктюрен» юного М. де Фальи, Этюды К. Дебюсси, «Шопен. В автомобиле» из цикла «Прогулки» Пуленка, коллективная музыка к спектаклю памяти Шопена «Движения сердца» Соге, Пуленка, Орика, Преже, Мийо и Франсе, «Памяти Шопена» Э. Вила-Лобоса, «Посвящение Шопену»

Р. Щедрина и др.). Сродни литературной пушкиниане, музыкальная шопениана – это погружение в образно-интонационный строй музыки, его художественное мировосприятие, о выразительных проявлениях которого упоминалось в предыдущих главах исследования.

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 фигурирует струнно-смычковые. Таковы, например, Ноктюрн из Второго квартета А. Бородина, утерянный, к сожалению, ноктюрн из «Ноктюрна и скерцо» К. Дебюсси, предназначенный для исполнения как на скрипке, так и на виолончели, «Ноктюрн и тарантелла» для скрипки и фортепиано К. Шимановского, «Ноктюрн и сальтарелла» для виолончели и фортепиано Дж. Энеску, Три ноктюрна op.16 Н. Метнера, Ноктюрны для скрипки и фортепиано Э. Блоха и др. Вполне вероятно, что своей популярностью камерно-ансамблевая разновидность с участием скрипки (или виолончели) и фортепиано была обязана многочисленным переложениям некоторых ноктюрнов Шопена, исполняемым и по сей день.

Благодаря обновлению жанра в симфонической плоскости, а также проникновению узнаваемых черт других фортепианных миниатюр, название «*ноктюрн*» становится своеобразным символом творческого отклика на сильное эмоциональное раздражение. Содержание постепенно утрачивает свою дихотомию, концентрируясь вокруг одной образной сферы.

Известно, что в первоначальном замысле «Ноктюрны» Дебюсси также предназначались для солирующей скрипки и оркестра. Однако, окончательный, симфонический вариант этого триптиха стал переломным в истории жанра, оказав значительное влияние как на оркестровые сочинения подобного рода (как,

например, разнообразные ноктюрны в творчестве Р. Воан-Уильямса, Стравинского, Бриттена и др.¹⁴⁶), так и на развитие его фортепианного инварианта.

«...А я ведь собирался принести вам эти (посвящённые вам) “Три ноктюрна”, в которых хотел вернуть симфонической музыке нечто от ее прежней жизни и свободы»¹⁴⁷.

«В трёх “Ноктюрнах” отразилась вся моя жизнь, они тоже сначала были полны надежды, потом отчаяния, затем пустоты! Впрочем, я никогда не мог сочинять, если в моей жизни что-нибудь совершалось; мне кажется, что главное – это воспоминание: из него можно добыть ценные эмоции; но те, кто, рыдая, создают шедевры, – беспощадные вруны»¹⁴⁸.

«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 жанре невозможно, в силу их 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. Приводимая ниже характеристика ранних фортепианных пьес Сати с некоторыми незначительными оговорками может быть отнесена и к ноктюрнам.

«Музыкальные идеи повторяются и накладываются друг на друга, гармонии уже более сдержанны, но также внетональны; хотя в пьесах часто используются септаккорды без разрешения, но уже гораздо меньше диссонантно звучащих нонаккордов и ундецимаккордов – что было характерно для ранних произведений Сати. Новое в “Гимнопедиях” – это форма: Сати развил дальше трехчастную

¹⁴⁶ Отражение «Облаков» и «Празднеств» Дебюсси без труда угадывается в третьей части Второй симфонии, в Интермеццо оперы «Путь пилигрима», Трёх стихотворениях («Ноктюрнах») Уитмена для голоса и фортепиано и др. Воана-Уильямса, во Вступлении к «Жар-птице» Стравинского.

¹⁴⁷ Дебюсси К. Избранные письма. Л.: Музыка, 1986. С. 63.

¹⁴⁸ Там же. С. 64.

структуру, уже заявленную в “Сарабандах”, в которой отдельные “части” объединены в целое общим музыкальным материалом, однако в “Гимнопедиях” гораздо больше тонких нюансов. Количество переходит в качество; как пишет Роджер Шаттак, Сати берёт музыкальную мысль и <...> сжато рассматривает с трёх разных точек зрения. Он варьирует <...> ноты в мелодии, но не ее общую форму, аккорды в аккомпанементе, но не преобладающую форму»¹⁴⁹.

Если отношение к функции каждой части моножанрового цикла как к «варианту», но не к «вариации» сохранилось и в ноктюрнах, то их тематический облик сформировался уже под воздействием опыта, полученного при обучении в *Schola cantorum*, где Сати проявил усердие в изучении полифонических форм старинной музыки. Результатом стало увлечение контрапунктом, проявившееся на разных уровнях творческого мышления – от соединения горизонтальных линий в вертикальные созвучия, связанные логикой соподчинения, до монтажа в кинематографическом понимании термина.

Тематизм ноктюрнов Сати представляет собой чередование эмоционально отстранённых линейных сплетений с редкими динамическими и/или фактурными всплесками. Ритмическое однообразие, отсутствие выраженного композиционного рельефа, преобладание «холодной» или диссонирующей интервалики (квинт, кварт, секунд, септим, октав), словно нарочное избегание чувственности продолжают линию, намеченную незадолго до этого в «Сократе», музыка которого удостоилась полярных отзывов: от «чистая, как бегущая вода» (Пуленк) до «абсолютного нуля» («*Mercure de France*»)¹⁵⁰.

Однако отметим, что с историей жанра фортепианные ноктюрны Сати всё же связывают и некоторые общие черты, которые выявляют некий архетипический фон, закрепившийся в сознании композиторов к началу XX века. Это и преобладающее триольное движение восьмьюми длительностями, и наличие (пусть и не столь явного) тематического сопоставления (в первой пьесе), смещение зоны слушательского внимания в фигурационный пласт фактуры.

¹⁴⁹ Дэвис Мэри Э. Эрик Сати. М.: Ад Маргинем Пресс, 2017. С. 40.

¹⁵⁰ Там же. С. 141.

Особого внимания заслуживает тот факт, что Сати (а затем и Пуленк) объединяют ноктюрны в микроциклы, идейно соприкасаясь, таким образом, с творчеством Черни, Листа, о котором шла речь в первой главе исследования.

Пример 79. Сати Э., Ноктюрн № 4 (1919).

The image shows a musical score for Satie's Nocturne No. 4, measures 92-95. The score is in G major and 3/8 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble line with chords and single notes. Fingerings and dynamics like 'p mystérieux et tendre' and 'pp' are indicated.

В приведённом примере обращает на себя последовательно реализуемый принцип опоры на аккорды квинтовой структуры, обращение которых может дать лишь себе подобное созвучие.

Ноктюрны Сати являются в наследии композитора почти исключительным свидетельством музыкальной медитации, вызванной материальным и духовным опустошением, наступившим в жизни композитора в конце Первой мировой войны, поэтому им было уделено сравнительно мало внимания новым поколением французских композиторов, которому в большей степени импонировали остроумие и изобретательность других фортепианных циклов композитора.

Наиболее любопытен в аспекте трансформации жанра цикл из восьми ноктюрнов для фортепиано Франсиса Пуленка (1929–1938).

Неизвестно, задумывал ли композитор объединить пьесы в цикл изначально, но нам представляется, что эта идея возникла у Пуленка по мере накопления материала, соответствующего его видению жанра, так как работа над ним шла с большими перерывами. За то время, что прошло с момента написания

первого ноктюрна до издания всех восьми, на свет появились несколько вокальных циклов, Секстет и светская кантата «Бал-маскарад». Все эти произведения объединяет контрастный тип сопряжения их частей, с преобладающим уклоном в сторону образной карнавализации (по М. Бахтину). Тот же принцип лежит в основе и «Восьми ноктюрнов». Кроме 1-й, 6-й и 7-й пьес, остальные имеют программные подзаголовки (№ 2 – «Бал девушек», № 3 – «Малиновый звон» или «Колокола Малина», № 4 – «Бал-призрак» с эпитафией из Ж. Грина, № 5 – «Мотыльки», № 8 – «Служащий кодой всего цикла»). Программность, вдохновлённая извне, роднит цикл в большей степени с портретно-иллюстративными опусами Шумана («Карнавал», «Крейслериана»), Элгара («Энигма»), Сати («Спорт и развлечения») и собственными ранними сочинениями («Прогулки»), оставляя в стороне эмоционально-психологическое и философское содержание циклов ноктюрнов Черни и Листа, о которых шла речь ранее.

Пересмотр образного содержания всех жанров романтического пианизма (от прелюдий до вальсов), характерный для композиторов предвоенного поколения, в «Ноктюрнах» проявился со всей полнотой. Сочетание музыкальной изобразительности и интонаций современной городской песни полностью уводит слушателя от устоявшихся представлений о жанре¹⁵¹. Несколькими заключительными штрихами композитор придаёт пьесам вопросительно-удивленную интонацию, словно приподнимаясь на мгновение над потоком жизни, бурлящим в их тематизме. «Как опытный художник последним мазком придаёт полотну законченность, так Пуленк заключительным аккордом вносит какую-то особую прелесть в свои песни. Излюбленный прием музыканта – присоединить к тоническому созвучию легкой каплей звук септимы, или иные побочные тоны...»¹⁵².

¹⁵¹ «Выступая против эстетики импрессионизма, Кокто считает, что основой музыки должна стать мелодия», предлагая композиторам «обратиться к музыке площадей и ярмарок, цирков и парадов, балаганов и улиц» (Медведева, 91). Члены «Шестерки» в полной мере реализовали эту идею своего духовного лидера.

¹⁵² Цит. по: *Медведева И. А.* Франсис Пуленк. М.: Советский композитор, 1969. С. 51.

Обращает на себя внимание музыкальная арка, протянутая от первой пьесы к последней, обрамляющая в театрально-повествовательном ключе остальные музыкальные зарисовки.

Пример 80. Пуленк Ф., Ноктюрн №1.

The musical score for Example 80, Debussy's Nocturne No. 1, is presented in two systems. The first system begins with a 'Red.' marking and a 'plus lent' instruction, indicating a tempo change. The score is in 4/4 time and features a prominent musical arch that spans across the systems. The second system concludes with a 'ppp' marking.

Пример 81. Пуленк Ф., Ноктюрн №8.

The musical score for Example 81, Debussy's Nocturne No. 8, is presented in two systems. The first system begins with a 'p' marking. The score is in 4/4 time and features a prominent musical arch that spans across the systems. The second system concludes with a 'ppp' marking and a 'ten.' marking.

*Noctay,
Decembre 1938.*

Заметим, что этот интонационно-гармонический оборот встречается и в других произведениях композитора (в частности, в популярной Сонате для виолончели и фортепиано).

В России развитие ноктюрна в XX веке продолжилось в творчестве Александра Мосолова (1900–1973), в фортепианном наследии которого ноктюрн занимает почётное место. В 1926 году композитор достигает кульминации своих художественных поисков. Достаточно сказать, что в этот и следующий год, помимо двух ноктюрных (op.15), появились такие знаковые сочинения, как «Три детские сценки», «Четыре газетных объявления», неоконченный балет «Сталь» со знаменитым симфоническим эпизодом «Завод» и множество других. Ладово-гармонический язык произведений Мосолова 20-х годов подробно описан в трудах И. Барсовой, Ю. Холопова, И. Воробьёва и других исследователей, поэтому подробно останавливаться на этом вопросе мы не будем. Для нашего исследования важно в первую очередь, насколько данные ноктюры «контактируют» с общей тенденцией развития жанра. Как справедливо, хотя и категорично, пишет исследователь В. Карнаухова, «возвращаясь к наследию романтизма, композиторы XX века переосмысливают, переинтонируют и романтические жанры, в том числе и ноктюрн. <...> Трансформация ноктюрна в новой музыке достигает предела, перехода в квази- или антижанр». В качестве примера приводятся «Ноктюры» Мосолова (1926 год). «Это прочтение ноктюрна – великолепная находка. Позднее возникает целая традиция, особая жанровая ветвь “ноктюрна XX века”, представленная в творчестве Шостаковича, Бартока и других мастеров»¹⁵³. При внешнем бунтарстве против образно-тематической традиции фортепианного ноктюрна, у Мосолова сохраняются и некоторые общие с ним черты. Во-первых, обращает на себя внимание подробнейшим образом выписанные молодым, революционно настроенным советским композитором динамические, артикуляционные и ритмические указания на французском и итальянском языках! И это вряд ли может быть объяснено одним лишь фактом сотрудничества с австрийским издательством, первым опубликовавшим этот

¹⁵³ Карнаухова В. Хоровые жанры в творчестве Макса Регера: Дис. <...> канд. иск. Н. Новгород, 2003.

диптих, скорее здесь можно усмотреть влияние поздних фортепианных опусов Скрябина, изобилующих франкофонными словесными указаниями. На связь с русским классиком указывает структура и фони́зм некоторых созвучий:

Пример 82. Мосолов А., Ноктюрн op.15 №1.



Однако Мосолов, в отличие от Скрябина, не раскрывает слушателю «предысторию» аккордового комплекса, его истаивающей классической функциональности, а заявляет о нём, как о свершившемся факте. Предельная внутренняя экспрессия отдельных аккордов подчёркнута «всплесками» подводящих к ним форшлагов и пассажей мелких длительностей. Другим отличием, противопоставленным скрябинскому «volant», является характерная ости́натность, метроритмическая поступательность ноктюрнов, подчёркнутая «фунеральными» авторскими указаниями (*lugubre*, *trionfale*, *funeral* и прочими). Напомним, что связь с жанром траурного марша была намечена Форе в его первой же пьесе, озаглавленной «ноктюрном».

«Фортепианный стиль Мосолова исходит из традиции пышного позднеромантического письма для этого инструмента. 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. В связи с этим постоянное стремление к поражающим

звуковым эффектам <...>, к оперированию большими звуковыми массами <...>, к игре в «три руки»¹⁵⁴.

Добавим и весьма необычное для жанра вкрапление фольклорных интонаций. Идея, которая могла бы стать перспективным средством интонационного обновления жанра, к сожалению, не получила должного развития.

Пример 83. Мосолов А., Ноктюрн op.15 № 2.

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. Как это часто бывает с художественными явлениями, противопоставленными авторами образцовому порядку предшественников, *последовательность* отрицания уже содержит в себе черты преемственности в самом принципе упорядоченного сопоставления элементов. Поэтому Ноктюрн в сюите Хиндемита соотносится с другими частями цикла в границах той же логики, что и танцы оригинальных барочных и стилизованных под них в XIX–XX

¹⁵⁴ Цит. по: Холопов Ю. Александр Мосолов и его фортепианная музыка. URL: <http://www.kholopov.ru/hol-mosolov.pdf>. С. 6 (дата обращения: 27.08.2018).

веке сюит. «Внемузыкальная “формула” программирует сохранение сюитно-циклического синтаксиса многосоставной структуры. Преобладание логики показа, сопоставления при выделении вступительной <...> и заключительной функций частей существенно не меняет в ней сходнофункциональной системы отношений»¹⁵⁵.

Сюита появилась в том же году, что и нашумевший сборник рассказов Ф. С. Фицджеральда «Сказки века джаза», возможно, ставший источником вдохновения композитора. «1922» отражает то новое, что было привнесено в ночную жизнь послевоенной Европы американской культурой, хлынувшей из-за океана: новые танцевальные жанры, связанные с появлением джаза, эпатаж, новая артистическая среда, высвобождение архаичных типов социальной коммуникации, снижение интереса к индивидуальной рефлексии, сексуальная свобода. «Это был век чудес, это был век искусства, это был век крайностей и век сатиры»¹⁵⁶. Для темы нашего исследования важно подчеркнуть, что «ночные» жанры музыки также оказываются в сфере над-персонального таинства ночи, с её пьянящим (в буквальном и переносном смысле) воздухом¹⁵⁷. В контексте скупых авторских указаний темпа и выразительности в Марше и Шимми, подчёркивающих «пьяный» характер Бостона бесчисленных *accelerando* и *ritardando*, Рэгтайма, исполнять который по предписанию автора нужно, забыв о природе фортепиано прошлого, исключительно как на ударном инструменте, любопытно отметить, что интонационно-ритмический рисунок мелодии и фактуры хиндемитовского Ноктюрна отсылает к сарабандам клавирных сюит XVIII века¹⁵⁸, а стройная трёхчастность и ясность фактуры высвечивают в темноте дансинга живого, глубоко образованного персонажа, тонко переживающего этическое и эстетическое перерождение эпохи.

¹⁵⁵ *Сунь Кэнлян*. Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века: Автореф. дис. <...> канд. иск. СПб., 2012. С. 15.

¹⁵⁶ *Фицджеральд Ф. С.* Отзвуки века джаза // *Фицджеральд Ф. С.* Портрет в документах: Худ. публицистика / Пер. с англ. М.: Прогресс, 1984. С. 40.

¹⁵⁷ Век джаза подарил миру не только музыку и танец, но и пристрастие к пагубным привычкам, ведущим к перманентно изменённому сознанию, что неоднократно описано в произведениях того же Фицджеральда.

¹⁵⁸ «Танец яда» из написанного в том же году балета «Демон», имея вполне определенное интонационное родство с Ноктюрном из сюиты «1922», отчасти проливает свет на образное содержание пьесы.

Пример 84. Хиндемит П., Ноктюрн из сюиты «1922».

Sehr ruhige halbe. Mit wenig Ausdruck

Разлом между прошлым и настоящим суммируется в ладовой горечи заключительного каданса на «задержании» минорной терции на фоне мажорного разрешения аккорда.

Пример 85. Хиндемит П., Ноктюрн из сюиты «1922».

Невзирая на имеющее место в сюите неоднократное вербальное предостережение от романтических трактовок произведения (Mit wenig Ausdruck в начале Ноктюрна, wie eine Maschine – в Рэгтайме), именно и только в Ноктюрне проскальзывает та уходящая из жанра теплота и нежность, которая отличала его на протяжении почти целого столетия интенсивного развития (Sehr ruhig, ein wenig belebter, sehr zart und leise). В среднем разделе слышатся и элементы некогда роскошных фортепианных фиоритур, и близость жанрам колыбельной и баркаролы, благодаря мерно покачивающимся в высоком регистре четвертям сопровождения.

Пример 86. Хиндемит П., Ноктюрн из сюиты «1922».

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

Для американского классика обращение к жанру фортепианного ноктюрна стало продолжением ретроспективных творческих путешествий, среди которых особо выделяется цикл «Souvenirs» (op.28), в предисловии к которому автор пишет: «*Souvenirs* – воспоминания с чувством, без иронии или насмешки, лишь с нежной радостью»¹⁵⁹. То же отношение к музыкальным предшественникам ощущается и в образном строе *Ноктюрна*, не являющимся столь откровенно

¹⁵⁹ Цит. по: Samuel Barber *Souvenirs* op. 28. G. Shriver, New York/London. S. 2

эkleктичным как вышеназванный цикл, однако тесно связанном с фортепианной культурой XIX века и в особенности Шопеном и Фильдом, которому и посвящена пьеса. Мерно покачивающаяся арфоподобная фактура сопровождения в характерной тональности ля-бемоль мажор противопоставлена квази-импровизационным взлётам мелодии со всеми характерными видами виртуозной техники и ритмоинтонационными оборотами. И лишь терпкий экспрессивный ладово-гармонический строй произведения наделяет его чертами авторского стиля Барбера.

Пример 87. Барбер С., Ноктюрн для фортепиано.

S. Barber

Moderato ♩ = 58

Piano

p *mp cantando*

con pedale

3

Типичная черта творчества Бенджамина Бриттена – его стройная периодичность. Темы и жанры, заинтересовавшие композитора, прорабатываются им в разных составах, формах, образуя небольшие группы сочинений. И в каждом ракурсе Бриттен ищет исчерпывающую полноту выражения. Ночные образы как неотъемлемая часть мировой поэзии, музыкальный диалог с ней, художественная рефлексия индивидуальных впечатлений, музыкально-историографическое погружение представлены в наследии классика сконцентрированно с конца 50-х до начала 60-х годов прошлого века. К этой группе примыкает вокальный цикл «Ноктюрн» (1958), «Nocturnal» для гитары соло (1963), Ноктюрн для фортепиано (1963) и опера по Шекспиру «Сон в летнюю ночь» (1964). Таким образом,

Бриттен раскрывает как мифологический, так и историко-жанровый аспекты развития ноктюрна.

Фортепианный ноктюрн – одно из немногих произведений Бриттена для солирующего инструмента. В нем в равных долях представлены исторические прообразы истории жанра и собственной трактовки звуков ночи. Тональность (си-бемоль мажор), начальный тематизм, форма, характер инструментальной выразительности этимологически связаны с фильдовскими и шопеновскими пьесами, но не в понимании «вежливого поклона» предшественникам, а в диалоге, далёком как от стилизации, эклектизма, так и от пародии, карнавализации. Бриттен бережно сохраняет жанровые признаки раннего фортепианного ноктюрна, очищая их от позднейших экспрессионистических наслоений и принося свойственную его творческому гению изобретательность. Основная тема состоит из традиционной функциональной триады – глубокий бас, фигурации в средних голосах (ломанные октавы), парящая «бесконечная» мелодия *legato*.

Пример 88. Бриттен Б., Ноктюрн для фортепиано (1963).

The image shows a page of musical notation for a piano piece. The title is 'Lento tranquillo (♩ = c. 56)'. The piece is in G-flat major (one flat) and 2/2 time. The tempo is marked 'Lento tranquillo' with a quarter note equal to approximately 56 beats per minute. The dynamics are marked 'pp' (pianissimo) and 'p cantabile'. The score consists of two systems of music, each with a grand staff (treble and bass clefs). The first system has three measures, and the second system has four measures. The time signature changes from 2/2 to 3/4 in the second measure of the first system and again in the second measure of the second system. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing slurs and accents. The bass line is characterized by deep, sustained notes, while the treble line features more active, flowing passages.

В дополнении к первой части, в соответствии с классическими традициями формообразования, экспонируется новый интонационный оборот: появляясь в

качестве едва различимого шороха (авторское *murmurando*), эта фигура постепенно становится остигнутым контрапунктом всего дальнейшего развития, подводя к главной кульминации.

Пример 89. Бриттен Б., Ноктюрн для фортепиано.



Другой элемент, приносящий толику конфликтности в общее развитие, – тон *fis*, постепенно всё больше приковывающий к себе внимание.

Показательно, что центральное место в произведении занимает каденция, объединяющая традиции романтического виртуозного пианизма и нового «птичьего» фортепианного стиля О. Мессиана¹⁶⁰.

Пример 90. Бриттен Б., Ноктюрн для фортепиано (кульминация).



Реприза, проходящая целиком под знаком «примирения» фигуры *murmurando* и основной темы, завершается на материале того же дополнения, что и первая часть, утверждая в локальной кульминации гармоничное сосуществование всех тематических элементов произведения – основной темы,

¹⁶⁰ Музыкальная имитация пения птиц на фоне наступающей ночи встречается и ранее в творчестве Бриттена (ариозо Губернантки в опере «Поворот винта» (1954)).

однотерцового минора, возникшего благодаря ладовому вкраплению фа-диеза (соль-бемоля), оstinатной фигуры.

Пример 91. Бриттен Б., Ноктюрн. Кода.

Не вдаваясь в детали освоения «ночной тематики» в симфонических жанрах, укажем на музыкально-тематическую общность «Ноктюрна» Д. Шостаковича из музыки к кинофильму «Овод», кантаты Н. Мясковского «Кремль ночью» или музыкальной картины «Ночь» из музыки к/ф «Время, вперед!» Г. Свиридова. В указанных сочинениях окончательно сложилась тембровая, метrorитмическая и интонационная составляющие музыкального «ночного» тематизма, органически связанная с театральностью (затемнение театрально-концертного зала как один из важнейших факторов музыкально-ассоциативного ряда ночи).

Жанр фортепианного ноктюрна замедлил свое развитие ввиду кардинального пересмотра образной выразительности фортепиано. Ведущих композиторов первой половины XX века в большей степени привлекала мощь оркестровых красок, которые был способен передать инструмент, а не камерная интимность выражения. Показательна трактовка тембра рояля в составе симфонических партитур, где он сближается с духовыми и ударными группами

инструментов чаще, чем со струнными (Стравинский, Прокофьев, Барток, Шостакович и др.). Наряду с этим «очищение» звукового образа фортепиано от мечтательных интонаций происходит и при обращении к его историческим прототипам доромантической стилистики, смыкаясь с традициями клавирных, клавесинных, органных сочинений (Мартину, Стравинский, Пуленк, Бузони и др.).

Постепенное исчезновение фортепианного ноктюрна из числа излюбленных жанров отразило общую тенденцию жанровой картины эпохи, где на смену лирическим инструментальным миниатюрам приходят подменяющие их социальную функцию новые танцевальные и песенные формы, а инструментальная лирика проходит этап приспособления к новой эстетической действительности через более независимые (от исторически сложившихся) жанровые модели, среди которых выделяются прелюдия, импровизация, фантазия и продолжающие этот ряд авторские жанры («Мимолётности» Прокофьева, «Микрокосмос» Бартока, пронумерованные композиции Кейджа, Айвза и других композиторов).

К 20-м годам XX века ноктюрн окончательно теряет и исторически важные источники своего тематизма – жанры, связанные с оперой (ввиду коренных преобразований в последней) и лирической вокальной миниатюрой, а также её инструментальным отражением (романсами, мелодиями, пасторальями, песнями без слов и пр.).

Однако спиралевидное развитие искусства позволяет говорить о возвращении некоторых жанров и эстетических идеалов в музыку во второй половине прошлого столетия в новом звуковом облики. Еще не получившие всеобъемлющей характеристики неоромантические тенденции проникают в жанровый словарь эпохи конца XX столетия, ярче всего проявляясь в массовой музыкальной культуре, кино, драматических и балетных постановках. Очевидно, что общественно-эстетический запрос на художественное осмысление темы

личного одиночества будет только расти и жанру ноктюрна в этом процессе будет отведено, несомненно, одно из первейших мест¹⁶¹.

3.4. Фортепианный ноктюрн в музыке постмодерна

В музыке конца XX – начала XXI вв. жанр фортепианного ноктюрна продолжает свое существование в новой социокультурной ситуации. Постмодерн, как тип определенного чувствования, воссоздает дискурс вокруг образов ночи и истории их воплощений, включаясь, как мы отмечали выше, в общее постмодернистское пространство.

В том контексте, в котором современная 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». Исходной точкой становится принципиальное убеждение постмодернистской философии, что «мир децентрирован и основан на принципиальной бесконечности. В таком контексте обращение к прошлому вливается в безграничный культурный текст»¹⁶², и фортепианный ноктюрн – лирическая миниатюра, создаваемая композиторами на протяжении двух столетий, становится таким же рефлексивным полем в музыке постмодернистского ареала, 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

¹⁶¹ Приведем в качестве примера реминисценции жанра знаменитое *Концертино* И. Шварца из музыки к к/ф «Мелодии белой ночи».

¹⁶² Цит. по: Фантастический мир Курта Воннегута. URL: <https://vuzlit.ru/573587/zaklyuchenie> (дата обращения: 03.03.2022).

художественного воображения, но также и служит попыткой предложить слушателю новые рецептивные качества в условиях отсутствия зрительных стимулов. Так, например, поступает композитор Георг Фридрих Хаас, во многих произведениях которого часть музыки должна исполняться в полнейшей темноте, а образ тьмы становится для него 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» (1982) для альт-со соло, «Автопортрет в ночи» для оркестра, «Аллегория ночи для скрипки с оркестром», «Автопортрет в ночи» – концерт для кларнета с камерным оркестром, «Авторитет ночи» для оркестра (1983), «Что ты знаешь, хранитель ночи?» (1981) – для кларнета-пикколо с оркестром, «Ночь» (*De la nuit*)(1971) для фортепиано «Две ночные арии Алессандро Скарлатти, для голоса в сопровождении квартета» (2001), «Ночная навигация» (2017) для четырех фортепиано, «Книга голосов ночи» (2009) для флейты с оркестром, и ноктюрны для фортепиано, которые именно так и обозначены: «Четыре ноктюрна» (1998), а также «Три блестящих ноктюрна» (1975) для альт-со и так называемые «Два brutальных ноктюрна».

В контексте предмета данного исследования обратимся к фортепианным ноктюрнам С. Шаррино. Очевидно, что образ ночной тишины в творчестве композитора проходит пунктиром почти через все сочинения. Музыка концентрируется на тишине — полнейшем беззвучии и молчании и на тишайших, едва уловимых слухом звуках. Его трактовка фортепиано – вполне традиционная для композитора конца XX века, в которой мы не найдем расширенной техники с применением внутреннего пространства рояля и игры на струнах – ничего подобного. Фортепианная музыка Шаррино весьма обширна. Она существует на грани традиционной фортепианной техники, используя элементы иронической трактовки фортепианного репертуара, нередко проступающего в форме аллюзий цитат, которые могут тут же угаснуть в пучине бурлящей фортепианной фактуры.

Ноктюрны для творчества Шаррино представляют столь же значительный жанр, как и Этюды в творчестве Лигети. Ни один из них не наполняется поэтической фантазией, ночь для Шаррино – время загадочное и зловещее, в связи с чем диптих 2 *Notturmi crudeli* окружает слушателя напряженными и устрашающими звуками ночной природы, напряженная тишина которой постоянно взрывается вторгающимися в молчаливое пространство истошными выкриками.

Вполне традиционная блестящая мелкая фортепианная техника, в которой отчетливо проступает пристрастие к широко разделенным в регистровой диспозиции звукам фортепиано. Исследование приглушенных тембров и механических шумов радикализируется во втором из двух ноктюрнов 2 *Notturmi* (1998), в котором он продолжает свое исследование возможностей фортепианной клавиатуры. К этой первой группе в том же году были добавлены *Notturmo 3* и *Notturmo 4*; и впоследствии «Два brutальных ноктюрна» (*Due notturni crudeli*) (2001).

Помимо особой концепции музыкальной тишины и напряженного ожидания «пришествия» тишайшего звука, пересекающего границы молчания, Шаррино, как композитора постмодернистской эпохи, увлекают всевозможные цитаты и аллюзии и пересмотр классического музыкального наследия.

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 ноктюрнами Фильда или Шопена, но эти пьесы более тесно связаны с *Nachtstück*. Главной целью здесь является создание звука, а не лирика. С точки зрения настроения и характера, этот цикл также близок к четырем ноктюрнам Джорджа Крама, а также к ноктюрнам Лоуэлла Либермана.

Таким образом, на основании представленной ретроспективы возникновения и развития жанра ноктюрна 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.

Заключение

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. Формирование ноктюрна как жанра (ставшего преимущественно фортепианным) было процессом длительным и не одномоментным. Это показали результаты проведенных нами изысканий.

Первые выдающиеся образцы романтического фортепианного ноктюрна появились в первой четверти XIX века в России из-под пера Джона Фильда (1782–1837). Почти сразу же вслед за ним Фредерик Шопен (1810–1849) создал наиболее совершенные образцы жанра, определившие его развитие на столетие вперед, в продолжение которого, к ноктюрну обращались представители практически всех национальных композиторских школ Европы и Америки. Музыкальная образность, присущая ноктюрну, отразилась не только в симфонических и камерных репликах, но и дала толчок к появлению множества смежных, жанров, которые в свою очередь собственными характерными признаками питали ноктюрн извне. 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, Гензельта, Сати и других композиторов 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 ноктюрны русских композиторов долгое время не получали. Ограничение педагогического процесса лишь ноктюрнами Шопена обедняет техническое развитие музыканта-пианиста,

ограничивает развитие чувства стиля. Между тем, значение развёрнутых лирических пьес для совершенствования исполнительского искусства пения на инструменте неоспоримо. В расширении представлений о развитии жанра, его многообразии, художественной и дидактической ценности автор видит основную направленность исследования.

В диссертации проанализированы около 70 ноктюрнов, написанных русскими и зарубежными композиторами, произведена дифференциация отдельно взятых пьес, выявлены особенности музыкального языка, формообразования, исполнительские приёмы, характерные для каждого из этапов исторической эволюции жанра ноктюрна. Автором впервые в научный обиход введены малоизвестные и неизвестные ранее произведения, найденные в архивах или восстановленные по первым публикациям. Таким образом, восстановлен, сохранен и введен в исполнительскую и педагогическую практику преданный забвению пласт отечественной фортепианной культуры, что отвечает одной из целей диссертации – возрождение утраченного интереса к русской фортепианной классике XIX – первой половине XX века. Заметим, что по свидетельству представителей издательства «Музыка», опубликованные сборники востребованы и почти все реализованы.

Актуальность обращения к фортепианным ноктюрнам, представляющим собой жанры малых форм лирики, достаточно высока по ряду причин. Во-первых, искусство самовыражения музыканта-пианиста в малых формах лирики претерпевает кризисную стадию развития; во-вторых, уменьшение удельного веса лирических миниатюр в педагогическом процессе высшей школы отражается на последующих этапах профессионального самообразования; в-третьих, понижение уровня ответственности в отношении отечественного музыкального наследия всегда негативным образом сказывается на развитии национальной исполнительской школы. С сожалением приходится констатировать тот факт, что интерес к редко исполняемой русской музыке охотнее проявляют зарубежные исполнители, о чём прямо свидетельствует количество записей произведений Аренского, Кюи, Рубинштейна, Балакирева и других, сделанных за рубежом.

Среди исполнителей можно выделить молодую американскую пианистку Элизабет Джо Рой (Elizabeth Joy Roe); французского артиста Франсуа Дюмона (François Dumont); Барта ван Оорта (Bart van Oort) – голландского пианиста, исследователя, записавшего множество фортепианных ноктюрнов и продолжающего записывать новые неизвестные страницы русских и зарубежных ноктюрнов и многих других. Среди российских пианистов следует отметить Виктора Рябчикова и Анатолия Шелудякова, которые являются пропагандистами малоизвестной русской фортепианной музыки.

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. Эволюция фортепианной музыки в России привела к появлению высокохудожественных и технически сложных примеров фортепианного ноктюрна, не уступающих по своему уровню западноевропейским образцам. 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 века оставался верен романтической парадигме жанра.

В жанре фортепианного ноктюрна выкристаллизовывались характерные фактурные и мелодические приемы. Вобрав в себя черты таких жанров, как экспромт, инструментальный романс (в том числе, «песни без слов») ноктюрн обрел собственную индивидуальность, заключающуюся, в том числе, в особом синтезе изобразительного и чисто музыкального начала.

Развитие русского и зарубежного ноктюрна в XIX веке имеет свои особенности. Если на западе процесс эволюции почти сразу пошел в сторону драматизации (например, зрелые ноктюрны Шопена имеют явные признаки инструментальной поэмы или фантазии: с характерной повествовательностью, конфликтностью и внутренним противоборством), то в России ноктюрн вплоть до начала XX века, при заметном усложнении фактуры и технических приемов игры, в художественно-идейном плане оставался в заданном Дж. Фильдом параметрах

внутренней созерцательности и элегии. Таковы произведения Балакирева, Скрябина, Кюи, Черепнина. В жанре отразилась как эволюция романтического стиля вообще, так и фортепианного исполнительского искусства, в частности. 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, свобода выбора выразительных средств, ограниченная собственным стилем существования и творчества.

В XX веке в европейской музыкальной культуре, жанр ноктюрна оказывается под сильным влиянием эпохи экспрессионизма. Это влияние, в том числе, выражается в изменении поэтической идеи жанра. Вместо поэтических ночных образов, любования ее таинственностью и загадочностью, появляются пугающие фантасмагории (например, «Ночная музыка» Б. Бартока). Ночь вместо тайны становится символом подсознания, в глубине которого скрываются страшные призраки.

В России влияние экспрессионизма на Ноктюрн проявилось позже, примерно в середине XX века, когда «ночная музыка» снова ушла в оркестровое пространство. Одним из самых известных примеров симфонизации жанра, конечно, стал «Ноктюрн» из скрипичного концерта Д. Шостаковича (1948), ставшего примером для целого ряда симфонических ноктюрнов XX, и даже XXI века. Среди них: вторая часть Концерта для скрипки с оркестром Бориса Арапова (1964), а также третья часть его Пятой симфонии (1981), первая часть Концерта для фортепиано с оркестром Бориса Тищенко (1962) и его же медленная часть из Концерта для скрипки, фортепиано и струнного оркестра, вторая часть Концерта для скрипки с оркестром Нодара Габуния (1981), и ряд других сочинений.

В большинстве случаев современных примеров авторы не ставят заголовок «ноктюрн» к частям своих сочинений, однако ряд музыкальных признаков позволяют говорить именно о ноктюрне. Анализ подобных сочинений – интересная и перспективная тема для отдельной работы.

Другая сфера бытования ноктюрна в XX веке – современная киномузыка и смыкающаяся с ней профессиональная эстрадная музыка. В этой области ноктюрн возвращается к романтическому генезису и становится символом лирического и поэтического начала. Среди ярких примеров подобных ноктюрнов, конечно, знаменитый «Ноктюрн» Арно Бабаджаняна, звучащий и в чисто инструментальном варианте, и как эстрадная песня. Не менее известная мелодия Микаэла Таривердиева из музыки к кинофильму «Семнадцать мгновений весны» тоже написана в жанре ноктюрна (хоть и не названного автором).

В свете сложившейся ситуации в мире за последние два года произошли явные перемены в восприятии мира у людей, произошло переосмысление многих процессов. Отсутствие возможности посещать массовые концерты в крупнейших залах несомненно сказалось на психологическом и мыслительном процессе большинства профессионалов и любителей музыки. Взгляд стал больше обращен на внутренний мир, репертуар концертных программ постепенно поменялся. Миниатюра снова стала востребована в камерных залах для немногочисленной аудитории. Эту тенденцию можно проследить по афишам концертов в небольших концертных залах или арт-пространствах.

Кроме освещения истории относительно узкого круга произведений работа затрагивает более общие культурологические аспекты развития ночных образов в музыке, динамики их проявления, вытекающей из ведущих эстетических установок отдельных эпох.

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.

Жанр ноктюрна, за два с лишним века доказавший свою жизнеспособность, свою необходимость для миллионов и миллионов людей, несомненно, будет полноценно существовать и впредь.

Список литературы

1. **Алексеев, А.** Антон Рубинштейн / А. Алексеев. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1945. – 45, [1] с.; 15 см. – (Классики русской музыки). – Библиогр. в подстроч. примеч. – Текст : непосредственный.
2. **Алексеев, А. Д.** Русские пианисты : очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 2 / А. Алексеев ; под редакцией А. Николаева ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва; Ленинград : Государственное музыкальное издательство, 1948. – 311, [3] с. – (Труды кафедры истории пианизма и методики учения игре на фортепиано). – Текст : непосредственный.
3. **Алексеев, А.** История фортепианного искусства: Учебник для муз. вузов. В 3 ч. Ч. 1–2 / Александр Алексеев. – [2-е изд., доп.] – Москва : Музыка, 1988. – 414 с. – ISBN 5-7140-0195-8. – Текст : непосредственный.
4. **Алексеев-Борецкий, А. А.** Николай Иванович Заремба / Андрей Александрович Алексеев-Борецкий. – Санкт-Петербург : Береста, 2011. – 251 с., [5] л. ил., портр., цв. ил., портр., факс. ; 22 см. – ISBN 978-5-905225-32-1 : 500 экз. – Текст : непосредственный.
5. **Альшванг, А. А.** А. Н. Скрябин: [Жизнь и творчество] / Арнольд Александрович Альшванг. – Москва ; Ленинград : изд. и типолит. Музгиза, 1945 (М.). – 52 с. : портр.; 17 см. – (Классики русской музыки). – Текст : непосредственный.
6. **Альшванг, А. А.** Опыт анализа творчества П. И. Чайковского. (1864-1878) / Арнольд Александрович Альшванг. - Москва ; Ленинград : Музгиз, 1951. - 256 с., 2 л. портр. : нот., ил., портр.; 23 см. – Текст : непосредственный.
7. **Альшванг, А. А.** П.И. Чайковский / Арнольд Александрович Альшванг. – [3-е изд.] – Москва : Музыка, 1970. – 816 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

8. **Алюшина, О. С.** Циклы фортепианных миниатюр Дьёрдя Куртага / Ольга Сергеевна Алюшина. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2008. – № 1. – С. 70-75. – ISSN: 2072-9979.

9. **Алябьева, А. Г., Монгуш, А.** Творчество Клода Дебюсси в контексте мифологической парадигмы (на примере "Ноктюрнов") / А. Г. Алябьева, А. Монгуш. – Текст : непосредственный. // Культура дальнего востока России и стран АТР: восток-запад : Материалы научной конференции ; отв. ред.: Г.В. Алексеева. – Владивосток: Изд-во Дальневосточной гос. академии искусств, 2000. – С. 53-56. – ISBN: 5834300278.

10. **Анастасьева, М. В.** Век любви и печали : Блуменфельд. Дягилев. Пастернак: Отражения / Маргарита Викторовна Анастасьева. – Москва : Синее яблоко, 2002. – 255 с. – ISBN 5-94688-049-7. – (Соотечественники). – Текст : непосредственный.

11. **Антон Григорьевич Рубинштейн** : сборник статей / сост. Т. А. Хопрова. – Санкт-Петербург : Канон, 1997. – 198 с. – (К 135-летию Санкт-Петербургской консерватории). – Б. ц. – Текст : непосредственный.

12. **Асафьев, Б. В.** Их было трое... / Б. В. Асафьев – Текст : непосредственный // Асафьев, Б. В. Избранные труды / акад. Б. В. Асафьев. В 5 т. Т. 3 : Композиторы "Могучей кучки" / Б. В. Асафьев ; [Ред. текста, примеч. и вступ. статья с. 3-18, Е. М. Орловой] ; Акад. наук СССР. Ин-т истории искусств. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1954. – 7 л. портр. : ил., нот., портр. – С. 245-252.

13. **Асафьев, Б. В.** М.И. Глинка / Борис Владимирович Асафьев. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. – 311 с. : нот. ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.

14. **Асафьев, Б. В.** Шопен в воспроизведении русских композиторов / Борис Владимирович Асафьев. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – №1. – 1946. – С. 31-41.

15. **Асафьев, Б. В.** Музыкальная форма как процесс : Кн. 1–2 // Борис Владимирович Асафьев (Игорь Глебов). – [Ред., вступ. статья и коммент. Е. М. Орловой]. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 378 с. – Текст : непосредственный.

16. **Асафьев, Б. В.** Русская музыка. XIX и начало XX века / Борис Владимирович Асафьев. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1979. – 341 с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

17. **Балагумарова, М. А.** Фортепианные миниатюры в творчестве Ф. Шуберта / М. А. Балагумарова. – Текст : непосредственный // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации: сборник статей XXXV Международной научно-практической конференции. В 2-х частях. – Пенза: Наука и Просвещение, 2020. – ISBN: 9785001594581. – С. 201-203.

18. **Балакирев, М. А.** Личность. Традиции. Современники : Сборник статей и материалов / Балакиреву посвящается. Вып. 2 / М. А. Балакирев. – [Ред.-сост.: Т. А. Зайцева.] – Санкт-Петербург : Композитор, 2004. – 352 с. – ISBN 5-7379-0245-5. – Текст : непосредственный.

19. **Баренбойм, Л. А.** Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность В 2 т. Т. 1. : 1829–1867 / Лев Баренбойм. – Ленинград : Музгиз, 1957. – 455 с. – Текст : непосредственный.

20. **Баренбойм, Л. А.** Антон Григорьевич Рубинштейн. Жизнь, артистический путь, творчество, музыкально-общественная деятельность В 2 т. Т.2. : 1867–1894 / Лев Баренбойм.– Ленинград : Музгиз, 1962. – 492 с. – Текст : непосредственный.

21. **Бердяев, Н. А.** Русская идея / Николай Бердяев. – Санкт-Петербург : Азбука-классика, 2008. – 318, [1] с.; 18 см. – ISBN 978-5-91181-819-7. – (Азбука-классика). – Текст : непосредственный.

22. **Бершадская, Т.** О гармонии Рахманинова / Т. Бершадская. – Текст : непосредственный // Русская музыка на рубеже XX века: Статьи, сообщения, публикации / [Под общ. ред. М. К. Михайлова и Е. М. Орловой] ; Ленингр. ордена

Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград : Музыка, 1966. – С. 150-175.

23. **Бобровский, В. П.** Функциональные основы музыкальной формы / Виктор Петрович Бобровский : Исследование. – Москва : Музыка, 1978. – 332 с. : нот.; 20 см. – Текст : непосредственный.

24. **Бонфельд, М. Ш.** Музыка: Язык. Речь : опыт системного исследования музыкального искусства : монография / Морис Бонфельд. – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 646, [1] с. : ил. – ISBN 5-7379-0295-1. – Текст : непосредственный.

25. **Брянцева, В.** О французской клавесинной школе / В. Брянцева. – Текст : непосредственный // Французская клавесинная музыка для фортепиано : для ф.-п. / Ред.-сост. Л. Рощина, вступ. ст. В. Брянцевой. – Москва : Музыка, 1974. – С. 5-10.

26. **Буслаева, Н. В.** Национальная романтическая традиция в истории польского фортепианного искусства : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Буслаева Нонна Вениаминовна ; Нижегородская государственная консерватория имени М.И.Глинки – Нижний Новгород, 2006. – 29 с. – Библиогр.: с. 28-29 и в подстроч. примеч. – Текст : непосредственный.

27. **Бэлза, И. Ф.** Исторические судьбы романтизма и музыки : Очерки / Игорь Бэлза. – Москва : Музыка, 1985. – 255 с. : нот. ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.

28. **Василенко, А. А.** Поэтика вокальных циклов Бенджамина Бриттена / А. А. Василенко. – Текст : непосредственный // Музыкаведение. – 2012. – № 3. – С. 39-47. – ISSN: 2072-9979.

29. **Васина-Гроссман В. А.** Русский романс конца XIX – начала XX века / В. А. Васина-Гроссман. – Текст : непосредственный // Русская художественная культура конца XIX – начала XX века: 1895–1907. В 4 кн. Кн. 1: Зрелищные искусства. Музыка / Ред. коллегия: д-р иск. А. Д. Алексеев и др. Москва : Наука, 1968. – (АН СССР. Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР.) – С. 385–395.

30. **Вахтина, Е. Ю.** Парадоксальная трактовка жанра в фортепианном творчестве Эрика Сати / Е. Ю. Вахтина. – Текст : непосредственный // Сборник материалов международных научно-практических конференций. Т.2. / Под ред. Коротких А.А. – Москва: ИП Коротких А.А., 2018. – С. 9-21. – ISBN: 9785604064696.

31. **Вахтина, Е. Ю.** Фортепианные сочинения Эрика Сати: парадоксы программности / Е. Ю. Вахтина. – Текст : непосредственный // Научный форум: филология, искусствоведение и культурология : сборник статей по материалам XXXVI международной научно-практической конференции. – №5 (36). – Май 2020 г. – Москва: Изд. «Международный центр науки и образования», 2020. – С. 58-65. – ISSN 2542-1271.

32. Вопросы теории и эстетики музыки / Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии ; [ред. коллегия : ... Л.Н. Раабен (отв. ред.) и др.]. – Вып. 12. – Ленинград : Музыка, 1973. – 22 см. – 223 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

33. Вопросы фортепианного исполнительства: Очерки. Статьи. Воспоминания / Моск. ордена Ленина гос. консерватория им. Чайковского. Фак. спец. фортепиано ; [Сост., предисл. и общая ред. М. Г. Соколова]. – Москва : Музыка, 1965. – 22 см. Вып. 2. – 1968. – 283 с., 6 л. портр. : нот. – Текст : непосредственный.

34. **Воробьев, И. С.** Русский авангард и творчество Александра Мосолова 1920–1930-х годов / Игорь Воробьев. – [Изд. 2-е, испр.] – Санкт-Петербург : Композитор, 2006. – 321, [1] с. : ноты, табл.; 20 см. – 200 экз. – ISBN 5-7379-0310-9. – Текст : непосредственный.

35. **Ганина, М. А.** Александр Константинович Глазунов: Жизнь и творчество / Мария Алексеевна Ганина / Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград : Музгиз, 1961. – 389 с., 13 л. ил. : нот. ил.; 21 см. – Текст : непосредственный.

36. **Георгиевская, О. В.** Исполнительская выразительность в фортепианной миниатюре Ф. Шопена / О. В. Георгиевская. – Текст :

непосредственный // Современные гуманитарные исследования. – 2011. – № 1 (38). – С. 165-168.

37. Глазунов : Исследования. Материалы. Публикации. Письма : [в 2 томах] / Ред. коллегия: Ю. В. Келдыш., М. О. Янковский (отв. ред.). – Ленинград : Музгиз, 1959-1960. – 2 т.; 23 см. – (Музейное наследие/ Гос. науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии). – Текст : непосредственный.

38. Глазунова, Р. В. Адольф Гензельт: неизвестные страницы русского пианизма / Р. В. Глазунова. – Текст : непосредственный // Искусствознание: Теория, история, практика: Научно-практический журнал. – 2012. – № 1 (02). – С. 111–115.

39. Глазунова, Р. В. Ноктюрны в фортепианном творчестве Антона Рубинштейна / Р. В. Глазунова. – Текст : непосредственный // Вестник Академии русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2018. – № 2 (55). – С. 94–104.

40. Глазунова, Р. В. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России / Р. В. Глазунова. – Текст : непосредственный // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. – 2020. – № 2. – С. 119–133.

41. Глазунова, Р. В. О стилистике фортепианных ноктюрнов Цезаря Кюи / Р. В. Глазунова. – Текст : непосредственный // OPERA MUSICOLOGICA. – 2020. – Т. 12, № 3. – С. 64-78.

42. Глебов, И. О романтической сущности творчества Мусоргского, попутно вообще о романтизме, все - в пределах полемического ответа эпигону «передвижничества» / И. Глебов [Б. В. Асафьев]. – Текст : непосредственный // Журнал Музыка : Еженедельник №211, 21 февраля 1915 года / Редактор-издатель В. В. Держановский ; обложка М. Добужинского. – Москва, 1915 (Тип. Т-ва Рябушинских) : портр. - На передней обл. : Год издания V. – С. 121-136.

43. Глинка, М. И. Записки / М. И. Глинка ; Подгот. [и предисл. написал] А. С. Розанов. – Москва: Музыка, 1988. – 217,[4] с., [8] л. ил. : нот. ил.; 22 см.– ISBN 5-7140-0065-X (В пер.). – Текст : непосредственный.

44. **Говар, Н. А.** К вопросу обоснования жанра фортепианной миниатюры / Н. А. Говар. – Текст : непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2014. – № 4. – С. 234-245. – ISSN: 2071-6818.

45. **Говар, Н. А.** Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX - начала XXI вв. : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Говар Наталья Алексеевна. – Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2013. – 249 с. : ил. – Текст : непосредственный.

46. **Говар, Н. А.** Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века / Н. А. Говар : монография. – М. : Издательство Юрайт, 2019. – 347 с. : [22] с. цв. вкл. – ISBN 978-5-534-07106-1. – (Серия : Актуальные монографии). – Текст : непосредственный.

47. **Гриб, В. А.** Художественный образ в вокальном творчестве Ф. Шуберта / В. А. Гриб. – Текст : непосредственный // Научное сообщество студентов. Междисциплинарные исследования: электронный сборник статей по материалам XXXV студенческой международной научно-практической конференции. – Новосибирск: Ассоциация научных сотрудников "Сибирская академическая книга", 2017. – С. 196-198.

48. **Данилевич, Л. В.** А. Н. Скрябин / Лев Васильевич Данилевич. – Москва : Музгиз, 1953. – 112 с., 1 л. портр. : нот. ил., портр.; 16 см. – (Замечательные русские музыканты). – Текст : непосредственный.

49. **Дебюсси, К. А.** Статьи. Рецензии. Беседы / Клод Ашиль Дебюсси / [Пер. с фр. и коммент. А. Бушен ; Ред. и вступ. статья Ю. Кремлева]. – Ленинград: Музыка, 1964. – 278 с. – Текст : непосредственный.

50. [Делер, Е. С.] Теодор Дёлер : Воспоминания Е. Д. / Елизавета Сергеевна Делер. – Москва : Типо-лит. А. В. Васильева и К°, 1901. – 76 с. – Текст : непосредственный.

51. **Дельсон, В. Ю.** Скрябин: Очерки жизни и творчества / Виктор Юльевич Дельсон / Под ред. С. Аксюка. – Москва : Музыка, 1971. – 430 с., 17 л. ил. : нот. ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

52. **Дианин, С. А.** Бородин : Жизнеописание, материалы и документы / Сергей Александрович Дианин / [Вступ. статья И. Бэлзы, с. 3-22]. - [2-е изд.]. – Москва : Музгиз, 1960. – 404 с., 9 л. ил. : нот. ил.; 23 см. – (На переплете авт. не указан). – Текст : непосредственный.

53. **Дэвис, М. Э.** Эрик Сати / Мэри Э. Дэвис ; [перевод с английского: Елизавета Мирошникова]. – Москва : Ад Маргинем Пресс [и др.], 2017. – 183 с. – ISBN 978-5-91103-392-7 – (Критические биографии). – Текст : непосредственный.

54. **Егорова, М. А.** Проблемы сонатно-циклической драматургии в произведениях Шопена : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Егорова Марина Алексеевна. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1990. – 181 с. – Текст : непосредственный.

55. **Жид, А.** Мой взгляд на творчество Шопена / А. Жид. – Текст : непосредственный // Как исполнять Шопена : учебное пособие / Сост., вступ. ст. А. В. Засимовой. – Москва : Классика-XXI, 2005. – С. 201–204.

56. **Житомирский, Д.** Скрябин / Д. Житомирский. – Текст : непосредственный // Музыка XX века : Очерки : В 2 ч. : Ч. 1. 1890-1917 : Кн. 2 / Ред. д-р искусствоведения Д. В. Житомирский. - ВНИИ искусствознания, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии М-ва культуры РСФСР – Москва : Музыка, 1977. – 23 см. – С. 73-124.

57. Журнал Музыка : Еженедельник №147, 14 сентября 1913 года / Редактор-издатель В. В. Держановский ; обложка М. Добужинского. – Москва, 1913 (Типография П. П. Рябушинского). – С. 561-584 : ил. – На обл. : Годъ изданія III. - На обл., на первых и последних листах объявления. – Имеется опечатка в нумерации страниц : С. 261 вместо С. 561. – С. 566 : табл. "Музыкальная неделя". – Текст : непосредственный.

58. **Зайцева, Т. А.** Милий Алексеевич Балакирев: Истоки: Исследование / Татьяна Андреевна Зайцева. – Санкт-Петербург : Сударыня, 2000. – 436 с. ; ISBN: 5-88718-015-3. – Текст : непосредственный.

59. **Зайцева, Т. А.** Творческие уроки М. А. Балакирева. Пианизм, дирижирование, педагогика: Исследовательские очерки / Татьяна Андреевна Зайцева. – Санкт-Петербург : Композитор, 2012. – 496 с. ; ISBN: 979-5-7379-0498-1. – (Музыкальный Петербург: прошлое и настоящее). – Текст : непосредственный.

60. **Зайцева, Т. А.** Фортепианное творчество Лядова : стилевые особенности и проблема исполнительского воплощения : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Татьяна Андреевна Зайцева. – Ленинградская государственная консерватория. – Ленинград, 1987. – 178 с. – Текст : непосредственный.

61. **Зенкин, К. В.** Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для вузов / К. В. Зенкин. – [2-е изд.] – Москва : Издательство Юрайт, 2019. – 410 с. – ISBN 978-5-534-11912-1. – Текст : непосредственный.

62. **Зенкин, К. В.** Фортепианная миниатюра Шопена / Константин Владимирович Зенкин. – Москва : Моск. гос. консерватория, 1995. – 150,[1] с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

63. **Зенкин, К. В.** Фортепианная миниатюра Шопена и ее место в историко-художественном процессе : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Зенкин Константин Владимирович. – Московская государственная консерватории им. П.И. Чайковского. – Москва, 1986. – 199 с.

64. **Зимин, П. Н.** Фортепиано в его прошлом и настоящем : очерк истории струнных клавишных инструментов / П. Н. Зимин. – Москва : Гос. муз. изд-во, 1934. – 172 с. : ил.; 23 см. – Текст : непосредственный.

65. **Зорина, А. П.** Александр Порфирьевич Бородин / А. П. Зорина. – Москва: Музыка, 1988. – 190 с. – Текст : непосредственный.

66. **Ивановский, В. Г.** Теория пианизма : Опыт научных предпосылок к методике обучения игре на фортепиано / В. Г. Ивановский, проф. ; Рис. в тексте

исполнены В. Д. Бессарабовым. – Киев : Киевск. музык. предпр. К.М.П., 1927. – 211, [2] с., 9 л. ил.; 27 см. – Текст : непосредственный.

67. **Ильичева, Е. С.** Фортепианная миниатюра в творчестве Габриэля Форе / Е. С. Ильичева. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство в контексте современных проблем культуры и образования. Москва: Издательство "Согласие", 2016. – С. 189-197. – ISBN: 9785906709585.

68. История русской музыки : в 10 т. Т. 7 : 70-80-е годы XIX века. Часть первая / [Ю. В. Келдыш и др. ; редкол. : Ю. В. Келдыш и др.]. – Всесоюзный науч.-исслед. ин-т искусствознания М-ва культуры СССР. - Москва : Музыка, 1994. – 22-27 см. - 477, [2] с. : ноты; 23 см.– ISBN 5-7140-0281-4 (т. 7). – Текст : непосредственный.

69. **Калмыков, В. А.** Формирование фортепианного стиля М. А. Балакирева : специальность 17.00.00 «Искусствоведение» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Калмыков Василий Алексеевич. – Ленингр. гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1974. – 201 с. + Прил.(31с.). – Текст : непосредственный.

70. **Келдыш, В. А.** Русский реализм начала XX века / Всеволод Александрович Келдыш / АН СССР. Ин-т мировой литературы им. А. М. Горького. – Москва : Наука, 1975. – 280 с.; 22 см. – Текст : непосредственный.

71. **Келдыш, Ю. В.** Рахманинов и его время / Юрий Всеволодович Келдыш / Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Музыка, 1973. – 469 с., 16 л. ил., портр. : нот. ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

72. **Келдыш, Ю.** Рахманинов / Ю. Келдыш // Музыка XX века : Очерки : В 2 ч. Ч. 1. : 1890-1917. Кн. 2 / Ред. д-р искусствоведения Д. В. Житомирский. – ВНИИ искусствознания, Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии М-ва культуры РСФСР – Москва : Музыка, 1977. – С. 45-72.

73. **Ковнацкая, Л. Г.** Бенджамин Бриттен / Людмила Григорьевна Ковнацкая. – Москва : Советский композитор, 1974. – 392 с. – Текст : непосредственный.

74. **Котомин, Е. В.** Русская фортепианная миниатюра : учебно-методическое пособие : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по специальности 071301 "Народное художественное творчество" / Е. В. Котомин ; Московский гос. ун-т культуры и искусств. – Москва ; Химки, Московская обл. : Московский гос. ун-т культуры и искусств, 2007. – 50 с.; 20 см. – Текст : непосредственный.

75. **Крауклис, Г. В.** Проблемы западноевропейского программного симфонизма XIX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Крауклис Георгий Вильгельмович. – МГДОЛК им. П. И. Чайковского. – Москва, 1981. – 371 с. – Текст : непосредственный.

76. **Крюков, А. Н.** Александр Константинович Глазунов. 1865-1936 : Краткий очерк жизни и творчества / Андрей Николаевич Крюков. – Ленинград : Музыка, 1966. – 108 с. : ил., нот. ил.; 20 см. – (Книжка для юношества). – Текст : непосредственный.

77. Культура и искусство России XIX века : новые материалы и исследования : сборник статей / Гос. Эрмитаж ; [науч. ред. Г. А. Принцева]. – Ленинград : Искусство, 1985. – 174 с. : ил.; 25 см. – Текст : непосредственный.

78. **Куницын, О. И.** Глазунов : о жизни и творчестве великого русского музыканта / Олег Иосифович Куницын. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2009. – 719 с. – ISBN 978-5-8128-0092-5. – Текст : непосредственный.

79. **Лаврова, С. В.** «Логика смысла» новой музыки : опыт структурно-семиотического анализа на примере творчества Хельмута Лахенманна и Сальваторе Шаррино / Светлана Витальевна Лаврова. – Санкт-Петербург : Издательский дом Санкт-Петербургского государственного университета, 2013. – 280 с. – ISBN 978-5-288-05497-6. – Текст : непосредственный.

80. **Лапина, М. Е.** Отражение темы детства в фортепианных произведениях Цезаря Кюи – Текст : непосредственный // Молодой ученый. 2015. № 16 (96). – С. 465-469. – ISSN: 2072-0297.

81. **Левая, Т. Н.** Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Тамара Николаевна Левая. – М. : Музыка, 1991. – 164,[2] с. : нот. ил.; 22 см. – ISBN 5-7140-0331-4. – Текст : непосредственный.

82. **Летопись жизни и творчества А. Н. Скрябина /** Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки. – [Составители М. П. Пряшникова, О. М. Томпакова.] – Москва: Музыка, 1985. – 295 с. : портр.; 22 см. – Текст : непосредственный.

83. **Лист, Ф.** Джон Фильд и его ноктюрны / Ференц Лист. – Текст : непосредственный // Избранные статьи / Предисл. и общая ред. Я. Мильштейна ; Ред. текста, вступ. статья и примеч. С. Барского. – Москва: Музгиз, 1959. – С. 414–420.

84. **Лист, Ф.** Ф. Шопен / Ференц Лист / Пер. и примеч. С. А. Семеновского ; Общ. ред. и вступ. ст. Я. И. Мильштейна. – [2-е изд., перераб.] – Москва: Музгиз, 1956. – 428 с. – Текст : непосредственный.

85. **Логинова, В. А.** О музыкальной композиции начала XX века: К проблеме авторского стиля (В. Ребиков, Н. Черепнин, А. Станчинский) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Логинова Валентина Александровна. – Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2002. – 22 с. : ил. ; 21 см.. – Библиогр.: с. 22 (8 назв.). – Текст : непосредственный.

86. **Лонг, М.** Французская школа фортепиано / М. Лонг. – Текст : непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : Сборник статей / Вступ. статья, сост. общ. ред. С.М. Хентовой. – Ленинград : Музыка, 1966. – С. 208–235.

87. **Лукачевская, М. Л.** Симфонизация фортепиано в русской музыке начала XX века (на примере сонат А. Глазунова и С. Ляпунова) / М. Л. Лукачевская. – Текст : непосредственный // Дом Бурганова. Пространство культуры. – 2012. – № 1. – С. 206-221. – ISSN: 2071-6818.

88. **Лукьянович, О. В.** О некоторых выразительных особенностях жанра отечественной фортепианной миниатюры рубежа XIX-XX столетий / О. В. Лукьянович. – Текст : непосредственный // Педагогика и искусство в современной

культуре. Научные и научно-методические статьи: По материалам Второй всероссийской педагогической конференции «Педагогика и искусство в современной культуре». – науч. рук.конф. Д.В. Щирин. – [Санкт-Петербургское отделение объединения педагогов фортепиано «ЭПТА»; Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры; Научный руководитель Д.В. Щирин] – Санкт-Петербург: КультИнформПресс, 2019. – С. 52-58.

89. **Лукьянович, О. В.** Особенности творческого мышления А.К. Лядова : На примере фортепианной миниатюры : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Лукьянович Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2005. – 288 с. : ил. – Текст : непосредственный.

90. **Лукьянович, О. В.** Программность в симфонических миниатюрах Анатолия Константиновича Лядова : Метод. пособие для учителей музыки / О. В. Лукьянович – СПб. : СПбГУПМ, 2003. – 29 с.; 28 см. – ISBN 5-7434-0315-5. – Текст : непосредственный.

91. М. И. Глинка : [К 100-летию со дня смерти. 1857-1957] : [Сборник статей] / Гос. центр. музей культуры им. М. И. Глинки ; [Под ред. Е. Гордеевой]. – Москва : Музгиз, 1958. – 818 с., 48 л. ил. : нот.; 23 см. – Текст : непосредственный.

92. М. И. Глинка : Исследования и материалы / Под ред. чл.-кор. Акад. наук СССР А. В. Оссовского ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Ленинград: Музгиз, 1950. – 276 с., 2 л. ил. : ил., нот. ил.; 32 см. – Текст : непосредственный.

93. М. И. Глинка : Сборник материалов и статей / Под ред. Т. Ливановой. – Москва ; Ленинград : Изд. и типо-лит. Музгиза в М., 1950. – 391 с., 2 л. портр. : факс., нот. ил.; 23 см. – Текст : непосредственный.

94. **Маслова, Т. Ю.** Становление жанра романтического фортепианного этюда в России конца XIX – начала XX века / Т. Ю. Маслова. – Текст : непосредственный // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – 2015. – № 10-2 (60). – С. 102-105. – ISSN: 1997-292X.

95. **Медведева, И. А.** Франсис Пуленк / Ирина Андреевна Медведева. – Москва : Советский композитор, 1969. – 240 с. – (Зарубежная музыка, Мастера XX в.). – Текст : непосредственный.

96. **Мелешкина, Е. А.** Современность фортепианных миниатюр западноевропейских композиторов XIX века / Е. А. Мелешкина. – Текст : непосредственный // Культура. Духовность. Общество. – 2012. – № 2. – С. 82-86.

97. Милий Алексеевич Балакирев : Исследования и статьи / [Ред. коллегия:... Э. Л. Фрид (отв. ред.)] ; Науч.-исслед. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : Музгиз, 1961. – 445 с., 8 л. ил. : нот. ил.; 23 см. – Текст : непосредственный.

98. **Мильштейн, Я. И.** Ференц Лист / Яков Исаакович Мильштейн. – 3-е изд. – Москва : Музыка, 1999. – 653 с. – ISBN 5-7140-0601-1. – Текст : непосредственный.

99. **Мирошникова, Л.** Некоторые особенности гармонии Рахманинова / Л. Мирошникова. – Текст : непосредственный // Теоретические проблемы музыки XX века : Сборник статей. 1 т. Вып 1. / Ред.-сост. [и авт. предисл.] Ю. Н. Тюлин. – Москва : Музыка, 1967. – 22 см. – С. 210 – 237.

100. **Михайлов, М. К.** Александр Николаевич Скрябин (1872-1915) : Попул. моногр. 4-е изд. / Михаил Кесаревич Михайлов. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1984. – 110 с. : ил., нот. ил., 4 л. ил.; 20 см. – Текст : непосредственный.

101. **Михайлов, М. К.** Стиль в музыке / Михаил Кесаревич Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 262 с. : нот. ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.

102. **Михайлов, М. К.** Этюды о стиле в музыке : Ст. и фрагм. / М. Михайлов; [Вступ. ст. М. Арановского, с. 13-38]. – Л. : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1990. – 283,[2] с. : нот. ил.; 22 см. – ISBN 5-7140-0027-7 (В пер.). – Текст : непосредственный.

103. **Москалец, Ю. В.** Русская фортепианная соната рубежа XIX-XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой

степени кандидата искусствоведения / Москалец Юлия Владимировна. – Рос. акад. музыки им. Гнесиных. – Москва, 2004. – 26,[1] с. ; 21 см.. – Библиогр. в конце текста (4 назв.) и в подстроч. прим. – Текст : непосредственный.

104. **Музалевский, В. И.** Русская фортепианная музыка : Очерки и материалы по истории рус. фортепианной культуры (XVIII-первой половины XIX ст.) / В. И. Музалевский ; Гос. науч.-исслед. ин-т театра и музыки. – Ленинград ; Москва : Музгиз, 1949 (тип. № 2 Упр. изд-в и полиграфии Исполкома Ленгорсовета). – 360 с. : ил., нот.; 21 см. – Текст : непосредственный.

105. Музыкальные жанры : Сборник статей / Под ред. Т. В. Поповой – Москва : Музыка, 1968. – 327 с. : нот. ил.; 22 см. – Текст : непосредственный.

106. **Назаров, А. Ф.** Цезарь Антонович Кюи / Александр Федорович Назаров. – Москва : Музыка, 1989. – 222 с. – ISBN 5-7140-0151-6. – (Русские и советские композиторы). – Текст : непосредственный.

107. **Найко, Н. М.** Малые одночастные формы в фортепианной миниатюре 19-го – первой трети 20 веков // Познавший тайну звука: статьи о музыке и музыкантах. – ФГБОУ ВПО "Красноярская государственная академия музыки и театра". – [Сост. и вступ. ст. Н. А. Еловская]. – Красноярск: ФГБОУ ВПО КГАМиТ, 2012. – С. 196-232. – ISBN: 9785981210327. – Текст : непосредственный.

108. **Николаев, А. А.** Джон Фильд / А. А. Николаев. – [2-е изд.]. – Москва : Музыка, 1979. – 159 с. : портр., нот. ил. ; 20 см.. – Библиогр. в примеч.: с. 154-158. – Текст : непосредственный.

109. **Николаев, А. А.** Фортепианное наследие Чайковского / Александр Александрович Николаев. – Москва ; Ленинград: изд-во и типолит. Музгиза в М., 1949. – 208 с. : нот. ил. ; 22 см.. – (Московская государственная ордена Ленина консерватория имени П.И. Чайковского. Труды Кафедры истории пианизма и методики обучения игре на фортепиано). – Библиогр.: с. 206-207 (44 назв.) и библиогр. и нотогр. в прил.: с. 197-205. – Текст : непосредственный.

110. **Николаев, В. А.** Шопен – педагог / Виктор Александрович Николаев. – Москва : Музыка, 1980. – 94 с. – (Вопросы истории, теории, методики). – Текст : непосредственный.

111. **Николаева, А. И.** Особенности фортепианного стиля А.Н. Скрябина : На прим. произведений малой формы / Анна Ивановна Николаева. – Москва : Сов. композитор, 1983. – 104 с. : нот. ил. ; 20 см.. – Библиогр.: с. 102-103 (34 назв.). – Текст : непосредственный.

112. **Овчинников, М. А.** Фортепианное исполнительство и русская музыкальная критика XIX века / Михаил Алексеевич Овчинников. – Москва : Музыка, 1987. – 196, [2] с., [8] л. портр. ; 22 см. – Указ. имен.: с. 194-197. – Текст : непосредственный.

113. **Онегина, О. В.** К истории создания цикла фортепианных прелюдий С. М. Ляпунова / Ольга Владимировна Онегина. – Текст : непосредственный // II Международная научно-практическая конференция "Музыка. Культура. Педагогика" в рамках IX международного фестиваля традиций духовной культуры "РЕ-ЛИГО" 2017 : Сборник материалов конференции (научные и научно-методические статьи). – Санкт-Петербургское отделение Объединения педагогов фортепиано «ЭПТА»; Санкт-Петербургский центр развития духовной культуры. 2017. – С. 61-68. – ISBN: 9785839206892. – Текст : непосредственный.

114. **Онегина, О. В.** Трансцендентные этюды для фортепиано С.М. Ляпунова: история создания и авторская интерпретация цикла / О. В. Онегина. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2015. – № 8. – С. 36-40. – ISSN: 2072-9960.

115. **Онегина, О. В.** Фортепианная музыка С. М. Ляпунова. Черты стиля : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Онегина Ольга Владимировна. – Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н.А. Римского-Корсакова. – Санкт-Петербург, 2010. – 292 с. – Текст : непосредственный.

116. **Оссовский, А. В.** Александр Константинович Глазунов : Его жизнь и творчество : Очерк А.В. Оссовского / Александр Вячеславович Оссовский. –

[Санкт-Петербург] : изд. "Концертов А. Зилоти", [1907]. – 52 с., 1 л. фронт. (портр.) : портр. ; 27 см. – Текст : непосредственный.

117. **Оссовский, А. В.** Избранные статьи, воспоминания / Александр Вячеславович Оссовский / [Ред.-сост., авт. вступ. статьи и примеч. Е. Бронфин]. – Ленинград : Сов. композитор, 1961. – 403 с. : ил., нот. ил. ; 23 см.. – Опублик. работы / Сост. М. Блинова: с. 378-396. – Текст : непосредственный.

118. **Островский, Р.** Ференц Лист и Антон Рубинштейн: к проблеме сравнительного анализа взглядов на эстетику фортепианного исполнительства / Рувим Островский. – Текст : непосредственный // Выбор и сочетание: Открытая форма: Сборник статей к 75-летию Ю.Г. Кона. – Петрозаводск, Санкт-Петербург: Музфонд, 1995. – С. 27-29.

119. **Осянина, Н. С.** «Здравствуй, мой прекрасный Теодор!». К вопросу об атрибуции «Портрета неизвестного в синем сюртуке» И. К. Макарова / Н. С. Осянина. – Текст : непосредственный // Материалы по русской иконографии / Комитет по русской иконографии. Вып. 2 ; [сост. С. А. Подстаницкий]. – Москва : Фонд «Русские Витязи», 2013. – ISBN 978-5-903389-79-7. — с. 19.

120. Отзвуки Шопена в русской культуре : [материалы международной научной конференции, проведенной в Москве в октябре 2010 г.] / Отв. ред. Н. М. Филатова. – Москва : Индрик, 2012. – 192 с. – ISBN 978-5-91674-173-5. – Текст : непосредственный.

121. **Павчинский, С. Э.** Произведения Скрябина позднего периода : Мелодическое и ладогармоническое развитие / Сергей Эразмович Павчинский. – Москва : Музыка, 1969. – 102 с. : нот., ил. ; 20 см.. – (В помощь педагогу-музыканту). – Текст : непосредственный.

122. **Павчинский, С. Э.** Сонатная форма произведений Скрябина / Сергей Эразмович Павчинский. – Москва : Музыка, 1979. – 236 с. : нот. ил. ; 20 см. – Текст : непосредственный.

123. Памяти Глинки. 1857-1957 : Исследования и материалы / [Ред. коллегия: В. А. Киселев и др.]. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1958. – 599 с., 12 л. ил., нот. : ил., нот. ил.; 27 см. – Текст : непосредственный.

124. **Панкратова, В. А.** Малые инструментальные формы : (Прелюдия, ноктюрн, этюд) / Вероника Аркадьевна Панкратова. – Москва : Музгиз, 1962. – 70 с. : нот. ил. ; 16 см. – (Музыкальные формы и жанры). – Текст : непосредственный.

125. **Панов, Д. П.** Об анализе фортепианных миниатюр / Д. П. Панов. – Текст : непосредственный // Культура – искусство – образование: XXXVII научно-практическая конференция профессорско-преподавательского состава вуза, Челябинск, 5 февраля 2016 г. / ФГБОУ ВО "Челябинский гос. ин-т культуры". – Челябинск: Челябинский государственный институт культуры, 2016. – С. 295-299. – [5] с. ; ISBN: 9785948395340.

126. **Перич, О. В.** Особенности тематизма в музыкальных пейзажах Клода Дебюсси / О. В. Перич. – Текст : непосредственный // Музыковедение. – 2009. – № 6. – С. 21-25. – ISSN: 2072-9979.

127. **Покровская, Н. Н.** История исполнительства на арфе : Курс лекций для оркестровых фак. (струн. отд-ние) муз. вузов / Надежда Николаевна Покровская. – Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск : НГК, 1994. – 351 с. – ISBN 5-7196-0473-1. – Текст : непосредственный.

128. **Попова, Т. В.** Музыкальные жанры и формы / Татьяна Васильевна Попова. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Музгиз, 1954. – 384 с. : нот. ил. ; 17 см. – Текст : непосредственный.

129. **Почеревина, Ю. Г.** Фортепианные миниатюры в музыке, жанровые признаки / Ю. Г. Почеревина. – Текст : непосредственный // Музыка о детях и для детей: традиции и новаторство: материалы научно-практического семинара / Отв. ред. Л. П. Шопина. – Липецк: Липецкий государственный педагогический университет имени П.П. Семенова-Тян-Шанского, 2017. – С. 94-98. – ISBN: 9785885268974.

130. **Прасолова, Т. В.** Некоторые особенности фортепианного письма Ф. Листа на примере цикла "Утешения" / Т. В. Прасолова. – Текст : непосредственный // Культура. Искусство. Образование: сборник научных и методических трудов. Красноярский государственный институт искусств / Ред. Н.

А. Еловская, М. В. Холодова, М. М. Лучкина. – Красноярск: Изд-во Красноярского государственного института искусств, 2016. – С. 172-181. – ISBN: 9785981210754.

131. **Прасолова, Т. В. Ф.** Лист. Утешения. Некоторые проблемы интерпретации / Т. В. Прасолова. – Текст : непосредственный // Актуальные проблемы фортепианного исполнительства и педагогики: сборник научных и методических статей. ФГБОУ ВПО Красноярская государственная академия музыки и театра, Кафедра специального фортепиано. Том 4. – Сост. А. А. Мазина; Ред. Н. А. Еловская. – Красноярск: Типография "ЛИТЕРА-принт", 2012. – С. 18-25.

132. **Прудникова, О. А.** Некоторые особенности фортепианного стиля Ф. Пуленка / О. А. Прудникова. – Текст : непосредственный // Культура - искусство - образование: (XXXVIII научно-практическая конференция научно-педагогических работников, Челябинск, 3 февраля 2017 г.) / ФГБОУВО "Челябинский государственный институт культуры". – Челябинск: ЧГИК, 2017. – С. 168-170. – [3] с.

133. **Пуленк, Ф.** Я и мои друзья : [перевод с французского] / Франсис Пуленк. – [предисл. С. Оделя, вступит. статья, примеч. и общ. ред. Г. Филенко]. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1977. – 158 с. – Текст : непосредственный.

134. **Растопчина, Н. М.** Феликс Михайлович Blumenfeld : Моногр. очерк / Наталья Марковна Растопчина. – Ленинград : Музыка. Ленингр. отд-ние, 1975. – 88 с. – Текст : непосредственный.

135. **Рогова, О. А.** Принципы взаимосвязи пьес в сборниках и циклах фортепианных миниатюр XIX-XX веков / О. А. Рогова. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкознания: Теория. История. Методика : сборник научных статей. – Москва: Государственное образовательное бюджетное учреждение высшего профессионального образования «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке», 2010. – С. 65-69. – ISBN: 9785980795337.

136. **Рубинштейн, А. Г.** Автобиографические рассказы (1829 - 1889) / Антон Григорьевич Рубинштейн ; [публикация, лит. обраб., ред., коммент. и предисл. Л. А. Баренбойма]. – Санкт-Петербург : Композитор, 2005. – 77, [1] с. ; 21 см. – Библиогр. в подстроч. примеч. – ISBN 5-7379-0281-1. – Текст : непосредственный.

137. **Рубинштейн, А. Г.** Короб мыслей : Афоризмы и мысли / Антон Григорьевич Рубинштейн. – М. : ОЛМА-ПРЕСС ; СПб. : Нева : Знамение, 1999. – 317 с. ; 15 см. – (Серия "Карманный оракул") – ISBN 5-224-00648-1. – Текст : непосредственный.

138. **Рубинштейн, А. Г.** Лекции по истории фортепианной литературы / Антон Григорьевич Рубинштейн. – Ред., [предисл.] и коммент. С.Л. Гинзбурга. – Москва : Музыка, 1974. – 109 с. : нот. ил. ; 20 см.. – Список лит.: с. 107-108. – Текст : непосредственный.

139. **Рубинштейн, А. Г.** Литературное наследие : В 3 т. / [Вступ. ст., текстол. подгот. и коммент. Л.А. Баренбойма]. Т. 3 : Письма, 1872–1894 ; Лекции по истории фортепианной литературы / Антон Григорьевич Рубинштейн. Москва : Музыка, 1986. – 276 с. – Текст : непосредственный.

140. **Рубинштейн, А. Г.** Музыка и ее представители / Антон Григорьевич Рубинштейн. – [переиздание]. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2005. – 156,[2] с. : ил., портр. ; 21 см. – Библиогр. в подстроч. прим. и в тексте. – 1000 экз. – ISBN 5-8128-0050-2. – Текст : непосредственный.

141. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1916, 21–28 авг (№ 34/35). – Петроград, 1916. – Текст : непосредственный.

142. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1916, 4–11 сент (№ 36/37). – Петроград, 1916. – Текст : непосредственный.

143. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1916, 18–25 сент (№ 38/39). – Петроград, 1916. – Текст : непосредственный.

144. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1916, 2 окт (№ 40). Петроград, 1916. – Текст : непосредственный.

145. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1894, дек (№ 12). – Петроград, 1894. – Текст : непосредственный.

146. Русская музыкальная газета: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1899, 12 сент (№ 37). – Петроград, 1899. – Текст : непосредственный.

147. Русская музыкальная газета. Памяти Милия Алексеевича Балакирева: еженедельное издание с иллюстрациями. – 1910, 9 окт (№ 41). – Петроград, 1910. – Текст : непосредственный.

148. Русский фортепианный ноктюрн: Произведения русских композиторов XIX–XX веков. – (Составитель, коммент. Р. Глазунова). – Москва : Музыка, 2015. – 120 с. ; 29 см. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

149. Русский фортепианный ноктюрн: Произведения русских композиторов XIX–XX веков. Тетрадь 1. – (Составитель, коммент. Р.Глазунова). – Москва : Музыка, 2018. – 164 с. ; 29 см. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

150. Русский фортепианный ноктюрн: Произведения русских композиторов XIX–XX веков. Тетрадь 2. – (Составитель, коммент. Р.Глазунова). – Москва : Музыка, 2018. – 160 с. ; 29 см. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

151. Русский фортепианный ноктюрн: Произведения русских композиторов XIX–XX веков. Тетрадь 3. – (Составитель, коммент. Р. Глазунова). – Москва : Музыка, 2018. – 148 с. ; 29 см. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

152. Русско-польские музыкальные связи : Статьи и материалы / Под ред. И. Бэлзы ; [Акад. наук СССР. Польская акад. наук. Ин-т истории М-ва культуры СССР]. – Москва : Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 455 с., 5 л. портр. : ил., нот. ил. ; 27 см. – Советская литература о польской музыке / сост. Б.С. Яголим: с. 434-448 (300 назв.). – Польская литература о русской классич. и советской музыке / сост. Я. Заремба: с. 451-454. – Текст : непосредственный.

153. Ручьевская, Е. А. Классическая музыкальная форма : Учебник по анализу / Е. А. Ручьевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 1998. – 265, [2] с. : ноты; 21 см. – ISBN 5-7379-0049-5. – Текст : непосредственный.

154. **Ручьевская, Е. А.** Работы разных лет : [сборник статей : в 2 т.]. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания / Отв. ред. В. В. Горячих / Екатерина Александровна Ручевская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2011. – 485 с. – ISBN 978-5-7379-0432-6. – Текст : непосредственный.

155. **Сабанеев, Л. Л.** Воспоминания о Скрябине / Леонид Леонидович Сабанеев. – [Послесл. и коммент. С. Грохотов]. – Москва : Классика-XXI, 2000. – 389 с. – ISBN 5-89817-011-1. – (Музыка в мемуарах). – Текст : непосредственный.

156. **Садуова, А. Т.** Импрессионизм в русской музыке рубежа XIX – XX веков: истоки, тенденции, стилевые особенности : [монография] / Алия Талгатовна Садуова. – науч. ред. С. И. Махней. – Уфа : БАГСУ, 2014. – 202 с., нот. – ISBN 978-5-4457-0046-3. – Текст : непосредственный.

157. **Самвелян, Т. Э.** Полижанровость в фортепианных произведениях Шопена : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Самвелян Тереза Эдуардовна. – Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 2000. – 181 с. : ил. – Текст : непосредственный.

158. Сводный каталог российских нотных изданий. Т. 2 : XIX век (1-я четверть) / [ведущие сост.: Родюкова О.В. (отв. сост., гл. ред.) и др.]. – Санкт-Петербург : Российская национальная библиотека, 2005. – 212 с. – ISBN 5-8192-0253-8. – Текст : непосредственный.

159. **Сигитов, С. М.** Габриель Форе / Сергей Михайлович Сигитов. – Москва : Советский композитор, 1982. – 280 с. – (Зарубежная музыка. Мастера XX века). – Текст : непосредственный.

160. **Скафтымова, Л. А.** О мелодике Рахманинова / Л. А. Скафтымова. – Текст : непосредственный // Страницы истории русской музыки: Статьи молодых музыковедов / Общ. ред. и сост. Е. М. Орлова и Е. А. Ручьевская. – Ленингр. гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград : Музыка, 1973. – С. 103-123.

161. **Скворцова, И. А.** Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» :

автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Скворцова Ирина Арнольдовна. – Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского – Москва, 2010. – 50 с. ; 21 см. – Библиогр.: с. 48-50 (28 назв.) и в подстроч. примеч. – Текст : непосредственный.

162. **Скворцова, И. А.** Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX-XX веков / И. А. Скворцова ; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Каф. истории русской музыки. – Москва : Композитор, 2012. – 353 с. : ил., ноты, портр.; 21 см.– ISBN 978-5-4254-0049-9. – Текст : непосредственный.

163. **Скорбященская, О. А.** Адольф Гензельт : штрихи к портрету музыканта : метод, пособие / Ольга Адольфовна Скорбященская. – Санкт-Петербург : Композитор, 2017. – 196 с., нот. – ISBN 978-5-7379-0891-1. – Текст : непосредственный.

164. **Скорбященская, О. А.** Джон Фильд – русский пианист, ирландец / Ольга Адольфовна Скорбященская. – Текст : непосредственный // Русско-британские музыкальные связи: сборник статей. Под ред. Ковнацкой Л. Г., Мищенко М. П., Чумикова О. Н. Санкт-Петербург : Изд-во Санкт-Петербургской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова., 2009. – С. 54-79.

165. **Скребков, С. С.** Художественные принципы музыкальных стилей / Сергей Сергеевич Скребков. – Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра теории музыки. – Москва : Музыка, 1973. – 446 с., 1 л. портр. : ил., нот.; 21 см. – Текст : непосредственный.

166. **Смирнова, Е. М.** Структурные особенности и выразительные функции фактуры в музыке С. В. Рахманинова : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Смирнова Елена Михайловна. – Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1989. – 26 с. – Текст : непосредственный.

167. **Смотров, В. Е.** Шарль-Валантен Алькан: личность, эстетика, творчество : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат

диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Смотров Вениамин Егорович. – Государственный институт искусствознания. – Москва, 2019. – 26 с. ; 21 см. – Библиогр.: с. 26 (3 назв.). – Текст : непосредственный.

168. **Сохор, А. Н.** Александр Порфирьевич Бородин : Жизнь, деятельность, муз. творчество / Арнольд Наумович Сохор. – Москва ; Ленинград : Музыка. [Ленингр. отд-ние], 1965. – 822 с., 1 л. портр. : ил., нот. ил.; 21 см. – (Классики мировой музыкальной культуры/ Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии). – Текст : непосредственный.

169. **Стасов, В. В.** Лист, Шуман и Берлиоз в России / Владимир Васильевич Стасов / [Вступ. статья, общая ред. и примеч. А. С. Оголевца]. – Москва : Музгиз, 1954. – 163 с.; 17 см. – (Русская классическая музыкальная критика). – Текст : непосредственный.

170. **Стасов, В. В.** Рука Рубинштейна / Владимир Васильевич Стасов. – Текст : непосредственный // Статьи о музыке : в 5 выпусках. Вып. 5-А. 1894-1906 ; сост. и коммент. Вл. Протопопова. – Москва : Музыка, 1980. – С. 149-154.

171. **Сунь, К.** Особенности циклообразования в западноевропейской инструментальной музыке первой половины XX века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Сунь Кэнлян. – Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена. – Санкт-Петербург, 2012. – 21 с. ; 21 см. – Библиогр.: с. 20-21 (4 назв.) – 100 экз.

172. **Трахинина, А. А.** Фортепианные произведения Ф. Шуберта / А. А. Трахинина. – Текст : непосредственный // Молодежь и системная модернизация страны: сборник научных статей 4-й Международной научной конференции студентов и молодых ученых. – Курск: Юго-Западный государственный университет, 2019. – С. 426-433. – ISBN: 9785990844971.

173. **Трифенова, А. А.** Специфика исполнительской интерпретации фортепианных миниатюр «Позднего» Шуберта (на примере трех пьес, d-946) / А. А. Трифенова. – Текст : непосредственный // Музыкознание: Искусство. Культура. Образование: сборник статей по материалам I Международной научно-

практической конференции Института "Академия имени Маймонида" Российского государственного университета имени А.Н. Косыгина (Технологии. Дизайн. Искусство). Под ред. Я.И. Сушковой-Ириной. – Москва: Автономная некоммерческая организация возрождения и развития просвещения, науки и культуры "Академия имени Маймонида", 2020. – С. 169-177. – ISBN: 9785906132512.

174. **Тюлин, Ю. Н.** О программности в произведениях Шопена / Юрий Николаевич Тюлин. – Ленинград : Музгиз. [Ленингр. отд-ние], 1963. – 55 с. : нот. ил.; 21 см. – Текст : непосредственный.

175. **Фрумкина, Р.** Джеймс Уистлер и его «Ноктюрны» / Ревекка Фрумкина. – Текст : непосредственный // Троицкий вариант. Наука. – № 155. – 2014. – 3 июня. – С. 14.

176. **Холопов, Ю. Н.** Александр Мосолов и его фортепианная музыка / Ю. Н. Холопов. – Текст : непосредственный // Мосолов А. Избранные сочинения для фортепиано. – Москва : Музыка, 1991 – С. 3–7. : нот.

177. **Цуккерман, В. А.** Музыкально-теоретические очерки и этюды / Виктор Абрамович Цуккерман. – Москва : Сов. композитор, 1970. – 21 см. [Вып. 1]. – 1970. – 559 с. : нот. – Текст : непосредственный.

178. **Чернова, Т. Ю.** Мотив утешения в романтическом искусстве и Consolations Ференца Листа / Т. Ю. Чернова. – Текст : непосредственный // Романтизм: истоки и горизонты. Международная научная конференция памяти А. Караманова / Под ред. Т.М. Русановой, Е.В. Ключковой, Г.В. Маяровской, К.В. Зенкина, Т.Ю. Масловской, Е.М. Царёвой, И.П. Сусидко Т.В. Цареградской, М.С. Городецкой. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С. 114-124. – ISBN: 9785826901922..

179. **Чинаев, В. П.** Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков (на примере фортепианного исполнительского искусства) : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / Чинаев Владимир Петрович. – Московская государственная консерватория им. П.И.

Чайковского. – Москва, 1995. – 48 с. – Библиогр.: с. 45-48. – Текст : непосредственный.

180. **Шевченко, О. В.** Камерно-инструментальная музыка в художественном пространстве Серебряного века : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шевченко Ольга Викторовна. – Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова – Астрахань, 2003 – 28 с. ; 20 см. – Библиогр.: с. 27-28 (12 назв.). – Текст : непосредственный.

181. **Шульга, Е. Н.** Интерпретация ночных мотивов в европейской музыке и смежных искусствах XIX - первой половины XX вв. : специальность 17.00.02 «Музыкальное искусство» : диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Шульга Елена Николаевна. – Новосиб. гос. консерватория им. М. И. Глинки. – Новосибирск, 2002. – 283 с. – Текст : непосредственный.

182. **Шуман, Р.** О музыке и музыкантах : Собр. статей : В 2 т. Т. 2-А. / Роберт Шуман. – [Пер. с нем.] / Сост., текстол. ред., вступ. статья, коммент. и указ. Д. В. Житомирского. – Москва : Музыка, 1978. – 327 с. – Текст : непосредственный.

183. **Энгель, Ю. Д.** Глазами современника : Избр. статьи о рус. музыке 1898-1918 / Юлий Дмитриевич Энгель / [Сост., ред., коммент. и вступ. статья, с. 5-28, И. Кунина]. – Москва : Сов. композитор, 1971. – 524 с., 5 л. ил.; 21 см. – Текст : непосредственный.

184. **Adams, C. S.** Satie's Nocturnes Seen through His Sketchbooks / Courtney Adams. – Текст : непосредственный // The Journal of Musicology. – Vol. 13, no. 4. – 1995. – P. 454-475.

185. **Campbell, J. S.** Russians on Russian Music, 1880–1917 : An Anthology / J. S. Campbell. – Cambridge, U.K.: Cambridge University Press, 2003. – ISBN 9780521590976. – XVI, 267 p. – Текст : непосредственный.

186. **Chmara, B.** Geneza nocturne instrumentalnego przed Chopinem / Barbara Chmara. – Текст : непосредственный // F. F. Chopin. – Warszawa, 1960 – P. 211-235.

187. **Cirka, P.** A profound identity: Evidence of homogeneity in Gabriel Fauré's thirteen piano nocturnes : Ph.D. dissertation / Peter Cirka. – Boston University. – Boston, 2015. – XX, 230 p. – Текст : непосредственный.

188. **Clark, S.** Analyzing Schubert / S. Clark. – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011. – 290 p. – ISBN 9780521848671. – Текст : непосредственный.

189. **Deng, X. X.** The artistic characteristics and playing essentials based on Faure's piano nocturne : Ph.D. diss. / Xiao Xiao Deng. – Hunan Normal University. – Hunan (People's Republic of China), 2011. – Текст : непосредственный.

190. **DuHamel, A. M.** Magical, dissonant, fantastic beauty: The solo piano nocturnes of Lowell Liebermann : Ph.D. diss / Ann Marie DuHamel. – The University of Iowa. – Iowa City, 2014. – Текст : непосредственный.

191. **Edgar, I., Martens, F. H.** Schubert's Lyric Style / I. Edgar, F. H. Martens. – Текст : непосредственный // The Musical Quarterly. – Vol. 14. – No. 4. – 1928. – P. 575–595.

192. **Edler, A.** Gattungen der Musik für Tasteninstrumenten. Teil 2: Von 1750 bis 1830 / Arnfried Edler. – Текст : непосредственный // Handbuch der musikalischen Gattungen. Bd. 7, Teil 1 -3. – Laaber-Verlag, 2003. – P. 267-270.

193. **Hailey, Ch., Busch, R.** A Descriptive Overview of Berg's Night (Nocturne) / Ch. Hailey, R. A. Busch. – Текст : непосредственный // Alban Berg and His World : Ed. by Hailey Ch. – Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2010. – P. 91-132.

194. **Harvey, M.** The eleven nocturnes for solo piano of Lowell Liebermann: A Field-Chopin-Fauré lineage : Ph.D. diss / M. Harvey. – West Virginia University. – Morgantown, 2013. – XI, 225 p. – Текст : непосредственный.

195. **Hilca, T.** Observations regarding the Perception of Dynamic Aspects in the "Nocturnes" of Francis Poulenc ("I.Nocturnes no. I-IV") / Tatiana Hilca. – Текст : непосредственный // Bulletin of the Transilvania University of Braşov. – Series VIII: Performing Arts – No 1. – P. 29-38.

196. **Hood, A.** *Interpreting Chopin: Analysis and Performance* / Alison Hood. – Farnham: Taylor & Francis Group, 2014. – 256 p. – Текст : непосредственный.
197. **Jensen, E. F.** *Satie and the 'Gymnopédie'* / E. F. Jensen. – Текст : непосредственный // *Music & Letters*. – Vol. 75. – No. 2. – 1994. – P. 236–240.
198. **Jiang, H.** *Three nocturnes for piano by Jackson Berkey: An analysis and a study in performance practice* : Ph.D. diss / Jiang Hua. – North Dakota State University. – Fargo, 2017. – X, 48 p. – Текст : непосредственный.
199. **Kallberg, J.** *The Harmony of the Tea Table: Gender and Ideology in the Piano Nocturne* / J. Kallberg. – Текст : непосредственный // *Representations*. – No. 39. – 1992. – P. 102-133.
200. **Kallberg, J.** *The Rhetoric of Genre: Chopin's Nocturne in G Minor* / J. Kallberg. – Текст : непосредственный // *19th-Century Music*. – Vol. 11. – No. 3. – 1988. – P. 238-261.
201. **King, P.** *Gabriel Fauré and the development of the nineteenth-century piano nocturne* : Master of Arts (Music) thesis / King Patricia Tian-Chia. – University of Southern California. – Los Angeles, 1979. – III, 105 p.
202. **Lee, J.** *The breadth of Chopin's influence on French and Russian piano music of the late 19th and early 20th centuries* : D.M.A. dissertation / Lee Jasmin. – University of Maryland, College Park. – College Park, 2015. – 32 p. – Текст : непосредственный.
203. **Lesser, W.** *Nocturne* / W. Lesser. – Текст : непосредственный // *Music for Silenced Voices: Shostakovich and His Fifteen Quartets*. – New Haven; London: Yale University Press, 2011. – P. 141-188.
204. **Lim, Ch. K.** *Twentieth-century piano nocturnes by American composers: Echoes of romanticism* : D.M.A. diss / Lim Chan Kiat. – University of Cincinnati. – Cincinnati, 2004. – XVIII, 104 p. – Текст : непосредственный.
205. **Misenhelter, D., Lychner, J. A.** *A Comparative Study of Aesthetic Response: Erik Satie's 'Trois Gymnopédies' and Frederic Chopin's 'Ballade in A-Flat'* / D. Misenhelter, J. A. Lychner. – Текст : непосредственный // *Contributions to Music Education*. – Vol. 24. – No. 2. 1997. – P. 16–29.

206. **Murdock, J. L.** Night music: The twentieth century nocturne in piano teaching : Ph.D. diss. / Murdock Jessica L. – University of Northern Colorado. – Greeley, 2012. – X, 149 p. – Текст : непосредственный.

207. **Nectoux, J. M.** Faure / J. M. Nectoux. – Paris, 1972. – Текст : непосредственный.

208. **Newman, W. S.** Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music / W. S. Newman. – Текст : непосредственный // The Musical Quarterly. – Vol. 61. – No. 4. – 1975. – P. 528–545.

209. **Osborn, S. R.** Music of the night: The nocturne from John Field to the twentieth century : Ph.D. diss. / S. R. Osborn. – Northwestern University. – Evanston, 1992. – 35 p. – Текст : непосредственный.

210. **Piggott, P.** John Field and the Nocturne / P. Piggott. – Текст : непосредственный // Proceedings of the Royal Musical Association. – Vol. 95. – 1968. – P. 55–65.

211. **Potter, C.** Erik Satie: Music, Art and Literature / C. Potter. – Burlington, VT: Routledge, 2013. – ISBN 9781409434214. – XIX, 347 p. – Текст : непосредственный.

212. **Sie, R.** Francis Poulenc's "Huit Nocturnes" for piano: A performer's guide : D.M.A. essay / Sie Renny. – University of Miami. – Miami, 2013. – VIII, 81 p. – Текст : непосредственный.

213. **Sinn, D. R.** Playing Beyond the Notes: A Pianist's Guide to Musical Interpretation / Deborah Rambo Sinn. – Cary: Oxford University Press, Incorporated, 2013. – 162 p. – Текст : непосредственный.

214. **Stanović, I.** Love me, Love me not (Part I): Chopin's reception in Great Britain, 1830– 1849 / Inja Stanović. – Текст : непосредственный // Musica Iagellonica. – 2019. – № 10. – P. 31-63.

215. **Szilveszter, T.** Comparative analysis of Fryderyk Chopin's and John Field's nocturnes, Part I / Tímea Szilveszter. – Текст : непосредственный // Studia Universitatis Babeş-Bolyai – Musica. – 2019. – № 1. – P. 331-364.

216. **Szilveszter, T.** Comparative analysis of Fryderyk Chopin's and John Field's nocturnes part II – continue from previous issue / Tímea Szilveszter. – Текст : непосредственный // *Studia Universitatis Babes-Bolyai – Musica*. – 2019. – Vol. 64. – Issue 2. – P. 161-188.

217. **Taylor, P.** Anton Rubinstein : A Life in Music / P. Taylor. – Bloomington: Indiana University Press, 2007. – ISBN 9780253348715. – 376 p. – Текст : непосредственный.

218. **Temperley, N.** John Field and the First Nocturne / Nicholas Temperley. – Текст : непосредственный // *Music & Letters*. – Vol. 56. – № 3/4. – 1975. – P. 335-340.

219. **Teniswood-Harvey, A.** Whistler's Nocturnes: A Case Study in Musical Modelling / Arabella Teniswood-Harvey. – Текст : непосредственный // *Music in Art*. – 2010. – Vol. 35. – № 1/2. – P. 71-83.

220. **Tyson, A.** An Early Composition by John Field? / A. Tyson. – Текст : непосредственный // *The Musical Times*. – Vol. 105. – No. 1453. – 1964. – P. 197–197.

221. **Walden, J. S.** Sounding Authentic : The Rural Miniature and Musical Modernism / J. S. Walden. – New York: Oxford University Press, 2014. – ISBN 9780199334667. – X, 308 p. – Текст : непосредственный.

222. **Zdechlik, L. J.** Texture and pedaling in selected nocturnes of Frédéric Chopin : D.M.A. diss / Zdechlik Lisa Jean. – The University of Oklahoma. – Oklahoma, 2001. – XII, 343 p. – Текст : непосредственный.