

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ ИСКУССТВА

УДК 78.08

СТАНОВЛЕНИЕ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОГО НОКТЮРНА В РОССИИ

*Глазунова Р. В.*¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, Санкт-Петербург, 190000, Россия.

Статья посвящена зарождению и развитию жанра фортепианного ноктюрна в России. Процесс рассматривается в контексте бытования предшествующих форм «ночной музыки» и формирования фортепианной миниатюры в европейской музыкальной культуре романтизма. Прослеживается эволюция жанра от первых образцов его создателя Фильда до вершины в творчестве Шопена, в также факты обращения к нему Глинки, Гензельта, Рубинштейна, Балакирева, Кюи и других русских композиторов.

Ключевые слова: фортепианные миниатюры, пути развития жанра ноктюрна, русская фортепианная школа, Джон Фильд.

FORMATION OF THE PIANO NOCTURNE GENRE IN RUSSIA

*Glazunova R. V.*¹

¹ Saint Petersburg Rimsky-Korsakov Conservatory, 3, Teatral'naya Sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation.

The article is devoted to the analysis of the piano miniature genre (such as mazurka, impromptu, song without words, humoresque, etc.), its place in the instrumental music of the 19th century. Lyrical piano miniatures in this period of time become an expression of the very essence of the romantic worldview. The most important role in the development of the piano miniature was played by the rapid improvement of the instrument itself. Over a century, the piano has come a long way, turning into a concert instrument. The pianist began to have a rich range of shades in the areas of touché, dynamics, articulation, intonation, which also stimulated the imagination of miniature composers. Among various

genres of the piano miniatures (mazurka, impromptu, song without words, humoresque, etc.), a nocturne originated from the fusion of the tradition of vocal “night music” and lyric-dramatic miniatures. The first composer to approve the nocturne genre in a similar vein was the prominent Irish-Russian pianist, teacher and composer John Field. Comparing the nocturnes of Field and Chopin, the author comes to the conclusion that in the lyrical component of the creativity of the Field, he still remains at the level of everyday music making, while Chopin explores the depths of the genre, focusing on the internal component, human feelings and emotions. These two approaches, nocturne more as a form and nocturne more as an internal content, largely determined the development of the genre in Russia.

Keywords: piano miniatures, the nocturnal genre, Russian piano school, John Field.

Жанр ноктюрна, являющийся одной из разновидностей лирической миниатюры, получает широкое распространение в инструментальной музыке XIX века. Общеизвестно, что определение этого жанра связано с этимологией слова «ноктюрн» — «ночной». С глубокой древности ночь для человека — это 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) возникла из первоначального Хаоса и является одной из мирообразующих потенций [1, с. 218]. 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 этот род. [2, с. 46]. Этимология русского слова «ночь» восходит к индоевропейскому слову “noktis”, имеющему санскритский корень “nak”, который перешел впоследствии во многие европейские языки.

С давних пор образ ночи получил свое отображение в искусстве. Музыка, как самый таинственный и мистический вид искусства, наверное, лучше всего предназначена для выражения загадочной сущности ночи. Одним из музыкальных жанров, первоначально предназначенных для исполнения именно в ночное время, является ноктюрн. Само слово «ноктюрн» в переводе с французского языка означает «ночной» (nocturne). В итальянском и немецком языках ноктюрн обозначается, соответственно, как “notturmo” и “Nachtstück”. В статье «Исторические формы ноктюрна» К. Кузнецов возводит генеалогию жанра к грегорианскому хоралу, а именно к «нощным бдениям» (laudes

natutinae), песнопениям, предназначенным для исполнения во время ночных служб [3, с. 123]. Ноктюрн имел место в богослужебной практике. В «Истории христианской музыки», анализируя структуру христианского богослужения, Э. Уилсон-Диксон подчеркивает, что в Утрени, построенной на пении девяти псалмов, псалмы объединены в три «ноктюрна» («ночные стражи») и чередуются с чтениями [4, с. 50]. Первые светские образцы «ночной музыки» встречались в искусстве трубадуров и труверов. Они использовались в особых «зоровых песнях» (*chansons d'aube*), которые должны были «вести слушателя в атмосферу некоторой противоположности не дневных переживаний» [3, с. 125].

Сам термин «ноктюрн» впервые появляется в музыкальном лексиконе XVIII столетия и обозначает многочастное камерное произведение развлекательного характера, предназначенное для исполнения на открытом воздухе¹. Ноктюрны в этот период знаменуют собой уже не поэтизацию ночи, а, напротив, стремятся внести в ночную атмосферу «элемент дневного шума и радости» [3, с. 124]. Отсюда — бодрые маршевые и танцевальные ритмы в начале и в конце «ночных» серенад; немалая доля в последних юмора; обилие музыкальных шуток и пикантных неожиданностей, свойственных музыке Гайдна.

В многочастных серенадах Моцарта ноктюрн проявлен по-иному: это музыка, исполненная подлинной поэтичности и светлой мечтательности. У Бетховена ночная песнь становится атрибутом философских размышлений, о чем свидетельствует, в частности, «Вечерняя песня под звездным небом» (“*Abendlied unterm gestirnten Himmel*”) 1820 года (WoO 150) на слова Генриха Гёбле. Текст песни гласит: «Когда солнце заходит и день склоняется к покою, Луна тихо и дружелюбно приветствует нас, и ночь опускается на землю, Когда звёзды сверкают великолепием и зажигаются пути тысячи солнц: Тогда

¹ Ближайшими жанровыми аналогами ноктюрна были многочастные серенады, ди-вертисменты и кассации. Первые ноктюрны представляли собою сюиты, где части чередовались между собой по принципу контраста. Подобную трактовку жанра можно встретить в творчестве Йозефа Гайдна (1732–1809), посвятившего в 1790 году неаполитанскому королю Фердинанту IV восемь ноктюрнов для колесной лиры (король играл на этом экзотическом сегодня инструменте), двух кларнетов (или скрипок), двух валторн, двух альтов и контрабаса, а также в творчестве его младшего брата Иоганна Михаэля Гайдна (1737–1806), создававшего многочастные *potturñi* для струнного состава и *basso continuo*, к которому в отдельном случае приписывалась облигатная валторна. В жанре ноктюрна работали также такие мастера XVIII века, как Иоганн Георг Альбрехтсбергер (1736–1809), Игнац Плейель (1757–1831) и, конечно, Вольфганг Амадей Моцарт, написавший *Serenata potturña* D-dur KV. 239 для струнных и литавр, *Notturmo* D-dur KV. 286 для четырех оркестров и знаменитую *Eine kleine Nachtmusik* (Маленькую ночную серенаду) G-dur KV. 525. Среди композиторов-классиков одним из последних в подобном «сюитном» жанре создавал произведения принц Фридрих Людвиг Христиан Прусский (1772–1806) с его “*Notturmo pour le pianoforte, flûte, violon, viola, violoncello obligé et deux cors ad libitum*”, op. 8.

душа чувствует себя столь великой и стряхивает с себя бранный прах». Эти строки Гёбле, положенные Бетховеном на музыку, перекликаются со знаменитыми «Гимнами к ночи» Новалиса, созданными великим философом-поэтом в 1797 году. В этом произведении Новалис противопоставляет полному «всеотрадным светом» дню «священную, неизглаголанную» ночь, которая «с силой незримой за сердце хватает» [5, с. 146–147]. Ночь для поэта — носительница откровений, связующее звено между жизнью и смертью. Подобное восприятие ночного времени становится характерным для пришедшего на смену классицизму романтизма, с его неиссякаемой тягой ко всему таинственному, мистическому, с его антиномией исполненного страданий мира земного и волшебного мира грез и фантазий. Ночь же предстает всемогущей покровительницей любовных грез и снов, которые для романтиков и есть настоящая реальность, в противоположность прозаическому дневному миру.

В эпоху Романтизма в известном смысле переосмысливается иерархия искусств. На пьедестал вместо поэзии восходит музыка, постигающая «сущность мира не в отвлеченных понятиях, не в словах, а непосредственно» [6, с. 99–100]. Л. Тик, Г. Новалис, Э. Т. А. Гофман говорят о том, что мыслить звуками — выше, нежели мыслить понятиями, ибо музыка вступает в свои права там, «...где никакая поэзия, никакое литературное мастерство, никакое красноречие не могут охватить настоящую глубину чувств» [6, с. 100].

В иерархии музыкальных жанров также происходят перемены. В XVIII веке высшей формой музыкального выражения считался вокал, в частности, опера. В понимании же ряда композиторов-романтиков «там, где музыка связана со словом, там музыка еще скована» [6, с. 100]. Поэтому высшей формой музыки становится «музыка абсолютная, музыка внесловесная, <...> музыка инструментальная» [6, с. 100]. В сфере вокальных жанров среди романтиков, в частности в творчестве Шуберта, Шумана, Брамса, Вольфа, особое значение получает песенная лирика, так называемая немецкая Lied (песня). Этот жанр особенно привлекает романтиков своей миниатюрностью, замкнутостью, а также возросшей значимостью аккомпанемента. Слова же помогают сделать музыку более человечески значимой и потому доступной широкой аудитории.

Смена ценностных ориентиров в иерархии музыкальных жанров вызвала, однако, и горячие философские споры. Так, в немецкой музыке сформировались две враждующие музыкальные партии: поклонников Рихарда Вагнера, его творческих и философских воззрений — вагнерианцы и приверженцы Йоганнеса Брамса — брамины. Вагнер и его последователи утверждали в эстетических трактатах приоритет слова над музыкой и на высший пьедестал ставили оперу, как синтетический жанр, объединяющий в себе музыку, поэзию, изобразительное искусство; брамины же отстаивали чистую абсо-

лютную замкнутую музыкальную область, которая не нуждается в словесных пояснениях и самооценна.

И далеко не случайно в XIX веке, в эпоху расцвета инструментальной музыки необыкновенно популярным становится жанр фортепианных лирических миниатюр. Они становятся выражением самой сущности романтического мирозерцания. «Здесь — то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения, здесь — концентрированная и кратчайшая “формула” его поэтики» [7, с. 3]. 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 особенным образом отражено стремление к концентрированному самовыражению. Марина Цветаева называла это так: «свести воедино карманные часы и звездный циферблат». В романтической миниатюре проявлены недосказанность, загадочность, в ней «...весь музыкальный, временной процесс оказывается охваченным одним лирическим состоянием, помещается внутрь него» [7, с. 11].

В центр внимания художника попадает непосредственно переживаемое мгновение. «Вместо потока времени с направленностью развития из прошлого в будущее в миниатюре действует время лирического переживания, психологически длящееся в настоящем» [7, с. 12]. Эта сиюминутность лирического переживания есть то, что отличает романтическую миниатюру от более ранних клавесинных пьес, где организация времени «исходит из барочной риторически-игровой природы, ...что приводит к весьма разработанным многоэпизодным композициям» [7, с. 18].

Важнейшую роль в развитии фортепианной миниатюры сыграло стремительное усовершенствование самого инструмента. За столетие рояль превратился в инструмент концертный. Пианист стал располагать богатейшей гаммой оттенков в области туше, динамики, артикуляции, интонирования, что также стимулировало фантазию композиторов-миниатюристов. Эволюция рояля привела к тому, что он сделался едва ли не главным инструментом эпохи. Особенно привлекала романтиков способность рояля петь, подражать человеческому голосу.

В связи с этим свойством среди разных жанров фортепианных миниатюр (мазурка, экспромт, песня без слов, юмореска и др.) прочно утвердился ноктюрн, произошедший из слияния традиции вокальной «ночной музыки» и лирико-драматической миниатюры. Сегодня слово «ноктюрн» чаще всего ассоциируется именно с фортепианной лирикой, однако на протяжении всего XIX века в музыкальных словарях ноктюрн определяют, в первую очередь,

как род серенады «из нескольких частей для духовой музыки, в особенности для валторн, но также и для смычковых инструментов» [8]. И только благодаря своему интенсивному развитию на протяжении XIX столетия и существенному вкладу выдающихся композиторов-романтиков ноктюрн стал трактоваться как «небольшое лирическое, преимущественно фортепианное музыкальное произведение» [9]. Первым композитором, утвердившим жанр ноктюрна в подобном ключе, стал выдающийся ирландско-русский пианист, педагог и композитор Джон Фильд (1782–1837).

Рецензии в прессе тех лет свидетельствуют, 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» [10, с. 97].

Фильд достаточно быстро стал культовым музыкантом в России, он был знаком практически со всеми выдающимися деятелями искусства того времени. А. С. Пушкин несколько раз слушал игру Фильда в концертах и салонах. Есть предположение, что уроки фортепианной игры у знаменитого ирландца мог брать А. С. Грибоедов. Быть учеником у Фильда почиталось за великую честь, несмотря на очень высокую плату, которую он требовал за свои занятия. Интенсивная педагогическая деятельность Фильда в огромной степени способствовала становлению фортепианной и композиторской школы в России. Многочисленные ученики Фильда, среди которых были А. Дюбюк, А. Герке, А. Верстовский, А. Гурилев, В. Одоевский, М. Глинка, стали воспитателями последующего поколения профессиональных музыкантов, таких как М. Балакирев, М. Мусоргский, П. Чайковский, В. Стасов и другие.

Неповторимое и отмечаемое всеми «пение» Фильда на клавишно-молотчковом инструменте имеет разные истоки: во-первых, это, конечно, сам склад личности художника-творца, его утонченность и деликатность; во-вторых, с самых ранних лет обучение игре на клавире у итальянских мастеров (для итальянцев искусство пения всегда в музыке оставалось на первом месте). Нельзя сбрасывать со счетов и соприкосновения Фильда со славянской песенной стихией. В начале XIX века в России начинает свой взлет жанр русского лирического романса, и, разумеется, Фильд в салонах и в быту неоднократно слышал пение под гитару или под клавирные переборы.

Все вышеуказанные факторы работали, когда Фильд давал своим сочиненным в 1810-е годы в Петербурге нескольким пьесам лирического мечтатель-

ного характера название «ноктюрны». В 1859 году Ференц Лист к изданному в Лейпциге сборнику «Девять ноктюрнов Дж. Фильда» пишет пространное предисловие, в котором подчеркивает новаторское значение жанра, изобретенного Фильдом: «До Фильда фортепьянные произведения неизбежно должны были быть сонатами, рондо и т. п. Фильд же ввел жанр, не относящийся ни к одной из этих категорий, жанр, в котором чувство и мелодия обладают верховной властью и свободно движутся, не стесненные оковами насильственно предписанных форм. Он открыл путь всем тем сочинениям, которые впоследствии появились под названием “Песни без слов”, “Экспромты”, “Баллады” и т. п., и был родоначальником этих пьес, предназначенных для выражения внутренних и личных переживаний» [12, с. 417]. Далее 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» [11, с. 417]. В современных источниках, 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 поэмы пользовались огромной популярностью в Европе и в России, пробудили в последней значительный интерес к английской, т. е. кельтской старине. Подражаниями Оссиану занимались великий русский поэт начала XIX века, в частности Пушкин, Жуковский, Баратынский, Карамзин. Не исключено и проникновение «оссианизма» в творчество Фильда, ведь «...формирование и становление мировосприятия композитора проходило в Ирландии и Англии, в непосредственном контакте с кельтской культурой и особенностями кельтского мировидения» [12, с. 204]. 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. Чего только стоит, например, пьеса «Сон в летнюю ночь», которую Фильд, несомненно, отлично знал. Так что драма Шекспира, прочитанная в одну из петербургских белых ночей, вполне могла повлиять на возникновение нового жанра.

Ноктюрны Фильда появились в то время, когда миниатюра только на-

чинает утверждаться в фортепианной музыке. Первые девять фильдовских ноктюрнов по времени написания хронологически совпадают с поздними бетховенскими сонатами. Можно заметить, что не связанные с прикладными танцевальными жанрами фортепианные миниатюры появились и развивались вне главенствующей на рубеже XVIII–XIX веков австро-немецкой традиции. Константин Зенкин одну из причин этого явления видит в том, что «... крупномасштабное симфоническое мышление, достигшее такого совершенства в Венской классической школе, препятствовало автономизации и миниатюризации отдельных частей цикла» [7, с. 36].

Важно отметить тот факт, что Фильд использовал свои отдельные ноктюрны в качестве частей или разделов фортепианных концертов и дивертисментов. Так, Шестой ноктюрн F-dur, транспонированный в C-dur, стал второй частью Шестого фортепианного концерта; лирический Соль-мажорный эпизод разработки Седьмого концерта стал Двенадцатым ноктюрном G-dur; Первый Ми-мажорный дивертисмент для фортепиано и струнных — ноктюрном № 18 E-dur; 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 A-dur. Кроме Восьмого ноктюрна, «романсами» в первой публикации (1812) были обозначены ноктюрны № 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. Его заслугой стало также то, что в его ноктюрнах «миниатюра обретает поэмную свободу течения» [7, с. 41].

Задав основные параметры жанра ноктюрна, выражающиеся в создании «специфически фортепианного педально-воздушного пространства и преобращенность вокального прообраза в контексте культуры рафинированного инструментализма» [7, с. 40], Фильд, однако, не смог «интегрировать им же созданный жанр в целостность более высокого порядка» [7, с. 42]. Создать эталонный образец ноктюрна в истории музыки было суждено гению Шопена, у которого «...ноктюрны через всю его жизнь проходят как непрерывная череда сокровенных душевных излияний» [3, с. 129]. 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» [7, с. 100], Шопен сразу ощутил этот жанр как уникальный в своем роде.

Первые ноктюрны Шопена (Op. 9) были опубликованы в Париже в начале 1830-х годов, примерно в то же самое время, когда вышли из печати

последние ноктюрны Фильда (№ 11–14). Мелодика первых трех ноктюрнов Шопена произрастает из славянской вокальной лирики и тесно связана с интонациями бытового романса. Уже в этом раннем опусе Шопен развивает фортепианную фактуру таким образом, что она также начинает «петь», создавая «единый, неразрывный и непрерывно длящейся фон — обобщенное выражение лирически созерцаемого, романтически одушевленного пространства» [7, с. 101]. В дальнейших своих ноктюрах Шопен все дальше отходит от бытовой основы в сторону драматизации и поэтизации этого жанра. Поздние ноктюрны Шопена, по сути, уже представляют собою поэмы, зачастую наполненные остроконфликтными образами. Так, ноктюрн № 13 c-moll со сквозным драматическим развитием, трагической кульминацией уже смыкается с жанром баллады.

Сравнивая ноктюрны Фильда и Шопена, можно заметить, что при общей лирической составляющей Фильд, при всех своих находках, остается на уровне пусть высокопрофессионального, но все-таки бытового музицирования, т. е. его ноктюрн воспринимается больше как внешняя форма. Шопен же исследует глубины жанра, уделяя главное внимание внутренней составляющей, человеческим чувствам и переживаниям. Эти два подхода (ноктюрн больше как форма и ноктюрн больше как внутренне содержание) во многом определили пути развития жанра в России.

Следующие после Фильда образцы фортепианного ноктюрна в русской музыке оставил Михаил Глинка. Два фортепианных ноктюра Глинка создал под влиянием Фильда. Первый из них, Es-dur, был написан в 1828 году, до первого зарубежного путешествия композитора в Италию. В это время Глинка был вхож в салон талантливой пианистки, композитора и ученицы Фильда Марии Шимановской, которая также пробовала свои силы в жанре ноктюрна (перу Шимановской принадлежит ноктюрн As-dur). Характерно, что свой первый ноктюрн Глинка предназначил «...для фортепиано или арфы». В первой трети XIX века фортепиано (как и арфа) было в России инструментом домашнего, салонного музицирования. До выхода рояля на большую концертную сцену должно было пройти какое-то время. В ноктюре Es-dur Глинка так же, как и Фильд, сохраняет идущий от сонатных Andante тип формы, с контрастом между главной темой, изложенной в романсовой фактуре (отдельными интонациями и элементами фактуры уже предвосхищающей знаменитый романс «Я помню чудное мгновенье»), и аккордовыми переборами шестнадцатыми нотами.

Второй ноктюрн Глинки f-moll, созданный в 1839 году и носящий авторский заголовок «Разлука» (“La séparation”), принадлежит перу композитора, находящегося в зените своего таланта, и напоминает по стилю «романс без слов». В своих записках Глинка упоминает об этом ноктюре: «Для сестры

Елисаветы Ивановны, бывшей тогда с полуглухонемым племянником Соболевским в Петербурге, написал я ноктюрн “La séparation” (f-moll) для фортепиано. Принялся также за другой ноктюрн “Le regret” («Сожаление» — Р. Г.), но его не кончил, а тему употребил в 1840 году для романса “Не требуй песен от певца»» [13, с. 92]. Приведенная цитата интересна также тем, что Глинка сам признается в общности своих романсовых и инструментальных мелодий. Мелодия ноктюрна «Разлука» строится из простых вокально-декламационных интонаций: преимущественно секундовых вздохов и опеваний. Романтическая сентиментальность сочетается в этой пьесе с классической уравновешенностью формы. При всей своей чувствительности мелодия не доходит до откровенного трагического надрыва; речитативность поэтизируется «ритмом стиха, музыкально продолженным в кантабильности скрытого вальсового движения» [8, с. 263]. Как справедливо замечает Константин Зенкин, в этом ноктюрне — «исток фортепианной лирики Чайковского: кроме общего тона высказывания, бросаются в глаза такие частые приемы, как повторное проведение мелодии в виолончельном регистре <...> или повторение многозвучных аккордов в аккомпанементе» [8, с. 263].

Вторая треть XIX века в России — время активного утверждения фортепиано как самоценного солирующего инструмента, имеющего право звучать на большой концертной эстраде без сопровождения оркестра, голоса или какого-либо другого инструмента. Этому способствовало, с одной стороны, активное совершенствование самого инструмента в сторону более яркого и сочного звука, а с другой стороны, — интенсивное развитие исполнительской школы. В становлении русской фортепианной школы немалая роль принадлежит Адольфу Львовичу Гензельту (1814–1889), младшему современнику и хорошему другу Михаила Глинки. Гензельт начал свою карьеру после стажировки у Иоганна Непомука Гуммеля, ученика Моцарта и Гайдна, пережил Шопена, Мендельсона, Шумана и Листа, с которыми был знаком лично, и ушел из жизни в то время, когда свои первые исполнительские успехи уже стал делать Сергей Рахманинов — воспитанник гензелевского ученика Николая Зверева. Немец по рождению и по воспитанию, более 50 лет своей жизни Адольф Гензельт посвятил России, ставшей, по сути, его второй Родиной. Кроме Глинки, он был дружен с Даргомыжским, Балакиревым, Рубинштейном, Чайковским; музыкальные уроки у Гензельта брал известный критик и идеолог «Могучей кучки» Владимир Стасов. Благодаря высокому общественному положению (должности «наблюдателя за музыкальным образованием» (в дальнейшем «инспектора») в Училище правоведения и должности генерального инспектора царских воспитательных заведений для благородных девиц) Адольф Гензельт был хорошо знаком с членами императорской фамилии и был весьма влиятельным в сфере музыкального образования.

Перу Гензельта принадлежат три ноктюрна: Ми-бемоль минор, ор. 6, № 1 («Страдание в счастье»), Фа мажор, ор. 6, № 2 («Фонтан») и Ля-бемоль мажор, ор. 32. Два ноктюрна, ор. 6, с посвящением российской императрице Александре Федоровне, были изданы в 1836 году издательством «Шлезингер» в Берлине, затем в 1839 году в Париже, позже переиздавались в России, в частности, в московском издательстве «Гутхейль». Кроме авторского варианта, существует облегченное четырехручное переложение ноктюрнов (ор. 6), что говорит о популярности этой музыки в свое время. В разных изданиях также можно заметить разную последовательность ноктюрнов. Так, в петербургском издательстве Стеловского ноктюрн «Фонтан» был издан как ор. 6, № 1, а «Страдание в счастье», соответственно, как ор. 6, № 2. Обе пьесы не содержат в себе больших технических сложностей. «Страдание в счастье» представляет собой образец чувствительной романтической миниатюры, а «Фонтан» монолитностью своей трехслойной фактуры (мелодия — гармонические фигурации, передающиеся из руки в руку, — бас) напоминает этюдные опусы автора. Более поздний ноктюрн, ор. 32 As-dur, был впервые издан в 1854 году с посвящением Марии Степановне Кржисевич, племяннице помещика Г. С. Тарновского, приятельнице Михаила Глинки и Тараса Шевченко. Эта миниатюра со своим благородным сдержанным пафосом заставляет вспомнить отдельные страницы шопеновских ноктюрнов, до которых, впрочем, гензелевская пьеса «не дотягивает» по драматизму и внутренней разработке. Если говорить о ноктюрах Гензельта в целом, то надо отметить, что его миниатюры ближе к фильдовским лирическим жанровым зарисовкам, нежели к драматическим шопеновским поэмам. Пьесы написаны в стандартной сложной двухчастной форме, имеют ясное тонально-ладовое строение и, вместе с тем, не лишены интересных гармонических и фактурных находок. Ноктюры Гензельта не имеют значительных технических сложностей и легко могли исполняться в то время в быту продвинутыми любителями.

Во второй половине XIX века развитие жанра фортепианного ноктюрна в русской музыке прямым образом связано с появлением профессиональной русской исполнительской и композиторской школы, и главная заслуга в этом принадлежит Антону Рубинштейну (1829–1894) — создателю и директору первой русской консерватории — и Милию Балакиреву (1836–1910) — основателю «Бесплатной музыкальной школы», учителю и вдохновителю кружка русских композиторов, получившего название «Могучая кучка».

Будучи весьма плодовитым автором, А. Г. Рубинштейн внес значительный вклад в русскую музыку. Важно то, что он стал первым композитором в России, чьи сочинения для солирующего фортепиано получили широчайшее распространение в музыкальном искусстве и воплотили не менее масштабные художественные идеи, чем произведения композитора в симфони-

ческих жанрах.

Активная исполнительская деятельность и огромный пианистический репертуар Рубинштейна не могли не сказаться на особенностях его композиторского творчества, эволюционирующего от жанровых прикладных пьес к воплощению серьезных идей и концепций. В своей музыке Антон Рубинштейн испытывал довольно сильное влияние современных ему композиторов: Листа, Шопена, Мендельсона, Шумана. Это касается и его ноктюрнов. Первые два юношеских ноктюрна, изданные в Вене под оп. 10², более всего похожи на образцы Фильда или раннего Шопена, с характерной арпеджированной фактурой и мелодией в правой руке. В дальнейшем в своих ноктюрнах Рубинштейн отходит от привычных схем. В его ноктюрнах усложняются фактура, форма, содержание, появляются черты других жанров: вальс в ноктюрне G-dur op. 75; № 8 из цикла «Петергофский альбом»³; песня без слов в ноктюрне F-dur, op. 109; № 3 из цикла «Музыкальные вечера»; баллада в ноктюрне As-dur, op. 118; № 5 из цикла «Воспоминания о Дрездене». Ноктюрн из op. 118 был создан в 1894 году после возвращения Рубинштейна из Дрездена в Россию и стал одним из его последних произведений. В идиллическую картину ночного пейзажа проникают мрачные и тревожные предчувствия грядущей смерти; взволнованная середина написана в духе шопеновских балладных драматических эпизодов.

На позднем этапе развития фортепианного ноктюрна к нему неоднократно обращается Цезарь Кюи (1835–1918), чье творчество еще не получило всесторонней оценки. 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.

Современник Антона Рубинштейна, Милий Алексеевич Балакирев, также внес значительнейший вклад в развитие русского музыкального искусства. История расставила эти две фигуры по «разные стороны баррикад»: «западник», сторонник немецкого систематического метода музыкального образования, общавшийся с великокняжескими особами — Антон Рубинштейн; ярый сторонник всего национального, имевший успех в демократических разночинных кругах, — Милий Балакирев. Даже главные их «детища» (ос-

² Вернувшись в Россию в 1848 году, Рубинштейн начал новую нумерацию своих сочинений, и под оп. 10 был издан посвященный великой княгине Елене Павловне и ее окружению цикл музыкальных портретов «Каменный остров».

³ Этот созданный в 1866 году цикл из двенадцати пьес интересен еще и тем, что среди прочих пьес Рубинштейн помещает «Траурный марш». Спустя 28 лет именно в Петергофе он встретит свою смерть.

нованная Рубинштейном Петербургская консерватория и организованная Балакиревым Бесплатная музыкальная школа) появились в России один и тот же 1862 год. Еще при жизни эти конкурирующие друг с другом на поприще общественно-просветительской деятельности фигуры были тесно связаны друг с другом. Так, Балакирев два сезона руководил созданным при участии Рубинштейна «Русским музыкальным обществом», а ученик Балакирева Николай Римский-Корсаков стал одним из ключевых профессоров в созданной Рубинштейном консерватории. И Рубинштейн, и Балакирев, несмотря на свои различные художественные взгляды, преклонялись перед гением Шопена.

К жанру ноктюна Балакирев обращался в раннем и позднем периодах своего творчества. Сохранилась программа первого публичного концерта Балакирева 12 января 1855 года в Нижнем Новгороде с включенным в нее Ноктюном для фортепиано. Рукопись этой пьесы обнаружить не удалось. В Петербурге, в доме Мятлевых, 22 марта 1856 года Балакирев также исполнял свой Ноктюн *gis-moll*. Вполне возможно, что эта миниатюра вместе со Скерцо *h-moll* была сочинена молодым Балакиревым в феврале 1856 года. Три ноктюна, созданные Балакиревым на закате жизни, в 1898, 1901 и 1902 годах, являются настоящим шедевром фортепианной литературы и демонстрируют поэтико-драматическое понимание природы этого жанра. В этом плане огромное влияние на Балакирева оказал, конечно же, Шопен (в 1894 году, в Польше, Балакирев выступил на открытии памятника Шопену).

Если фортепианные ноктюны Балакирева можно отнести к высоким образцам жанра, в которых употреблены все творческие силы автора и отражен уникальный композиторский опыт симфониста, мыслителя, выдающегося пианиста, то аналогичные жанровые пьесы в наследии Чайковского, Ляпунова, Рахманинова, Глазунова и других представляются, скорее, этапными на пути поиска собственных форм и жанров выражения лирического. Сказанное не умаляет художественный уровень этих миниатюр, а лишь подчеркивает, что сфера выразительности упомянутых композиторов ограничивается светлым, безмятежным образным содержанием.

В интерпретации Скрябина фортепианный ноктюн окончательно порывает со сферой «певучести» в романтическом понимании *bel canto*, с которой он был исторически тесно связан, сохраняя при этом специфическую мечтательность, меланхоличность образного содержания. Если понятие «импрессионизм», как рефлексия зрительных впечатлений, 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 музыкаль-

ной гармонии, но и, к примеру, в его заметках о путешествиях и творческом методе в целом.

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. В жанре отразилась эволюция как общей музыкальной выразительности, так и фортепианного стиля. Само образное содержание приобрело весьма широкую трактовку — от меланхолии до действенного драматического порыва. Однако вплоть до начала XX века сохранилась суть жанра, привлекающая к нему совершенно различных композиторов: свобода выражения интимных образов в музыке, ограниченная особенностями собственного стиля и исполнительского искусства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Лосев А. Ф. Никта // Мифы народов мира: в 2 т. М.: Эксмо, 2003. Т. 2. 432 с.
2. Фрагменты ранних греческих философов. М.: Наука, 1989. Ч. 1. 576 с.
3. Кузнецов К. Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 129–130.
4. Уилсон-Диксон Э. История христианской музыки. СПб.: Мирт, 2001. 428 с.
5. Новалис. Гимны к ночи // Генрих фон Офтердинген. М.: Ладомир. Наука, 2003. С. 146–147.
6. Соллертинский И. Романтизм, его общая и музыкальная эстетика // Соллертинский И. Исторические этюды. Л.: Гос. муз. изд-во, 1963. С. 90–113.
7. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма М.: Мос. консерватория, 1997. 509 с.
8. Римап Г. Музыкальный словарь / пер. с нем., ред. Ю. Энгеля. М.: П. Юргенсон, 1901. 582 с.
9. Толковый словарь Ожегова // С. И. Ожегов, Н. Ю. Шведова. М.: ИТИ Технологии, 2006. 944 с.
10. Николаев А. А. Джон Фильд // Русский ирландец Джон Фильд / сост. И. Н. Васильева-Южина, отв. ред. Ю. Г. Фридштейн. М.: Центр кн. ВГБИЛ им. М. И. Рудомино, 2009. 128 с.
11. Лист Ф. Джон Фильд и его ноктюрны // Лист Ф. Избранные статьи. М.: Гос. муз. изд-во, 1959. С. 414–420.
12. Лысюк С. Ноктюрны Дж. Фильда в контексте идей культуры и искусства первой трети XIX века // Проблеми сучасності: культура, мистецтво, педагогіка: збірник наукових праць. Луганськ: Луганськ. держ. ін-т культури і мистецтв, 2010. Вип. 12. С. 204–218.
13. Глинка М. Записки / ред. А. С. Розанов. М.: Музыка, 1988. 222 с.

REFERENCES

1. Losev A. F. Nikta // Mify` narodov mira: v 2 t. M.: E`ksmo, 2003. T. 2. 432 s.
2. Fragmenty` rannix grecheskix filosofov. M.: Nauka, 1989. Ch. 1. 576 s.
3. Kuznecov K. Istoricheskie formy` noktyurna // Iskusstvo. 1925. № 2. S. 129–130.
4. Uilson-Dikson E`. Istoriya xristianskoj muzy`ki. SPb.: Mirt, 2001. 428 s.
5. Novalis. Gimny` k nochi // Genrix fon Ofterdingen. M.: Ladomir. Nauka, 2003. S. 146–147.
6. Sollertinskij I. Romantizm, ego obshhaya i muzy`kal`naya e`stetika // Sollertinskij I. Istoricheskie e`tyudy`. L.: Gos. muz. izd-vo, 1963. S. 90–113.
7. Zenkin K. Fortepiannaya miniatyura i puti muzy`kal`nogo romantizma M.: Mos. konservatoriya, 1997. 509 s.
8. Riman G. Muzy`kal`ny`j slovar` / per. s nem., red. Yu. E`ngelya. M.: P. Yurgenson, 1901. 582 s.
9. Tolkovy`j slovar` Ozhegova // S. I. Ozhegov, N. Yu. Shvedova. M.: ITI Texnologii, 2006. 944 s.
10. Nikolaev A. A. Dzhon Fil`d // Russkij irlandecz Dzhon Fil`d / sost. I. N. Vasil`eva-Yuzhina, otv. red. Yu. G. Fridshtejn. M.: Centr kn. VGBIL im. M. I. Rudomino, 2009. 128 s.
11. List F. Dzhon Fil`d i ego noktyurny` // List F. Izbranny`e stat`i. M.: Gos. muz. izd-vo, 1959. S. 414–420.
12. Ly`syuk S. Noktyurny` Dzh. Fil`da v kontekste idej kul`tury` i iskusstva pervoj trety XIX veka // Problemi suchasnosti: kul`tura, mistecztvo, pedagogika: zbirnik naukovix prac`. Lugans`k: Lugans`k. derzh. in-tkul`turi i mistecztv, 2010. Vip. 12. S. 204–218.
13. Glinka M. Zapiski / red. A. S. Rozanov. M.: Muzy`ka, 1988. 222 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Глазунова Р. В. — доц., glazoreg@mail.ru
ORCID 0000-0003-0196-7478

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Glazunova R. V. — Ass. Prof., glazoreg@mail.ru
ORCID 0000-0003-0196-7478