

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ФОРМЫ И ЖАНРЫ

В. ПАНКРАТОВА

МАЛЫЕ  
ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
ФОРМЫ

(ПРЕЛЮДИЯ, НОКТЮРН, ЭТЮД)

ГОСУДАРСТВЕННОЕ  
МУЗЫКАЛЬНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

Москва 1962

Государственное музыкальное издательство выпускает серию «Музыкальные формы и жанры». Цель серии — ознакомить самые широкие круги любителей музыки, в том числе и не имеющих специальной музыкальной подготовки, с основными формами и жанрами музыкального искусства и их особенностями.

Используя специальную музыкальную терминологию, авторы стремятся разъяснить ее значение, сохраняя по возможности простоту и доступность изложения.

Серия выходит под общей редакцией Т. В. Поповой.

---

Многообразен мир инструментальной музыки. Не всегда легко в нем разобраться, понять образное содержание произведений. Если вокальная музыка имеет в этом смысле огромное преимущество — непосредственную связь со словом, — то инструментальные сочинения в большинстве случаев располагают лишь специфическими, чисто музыкальными средствами.

Одним из путей, облегчающих понимание образного содержания инструментального произведения, может быть жанр.

В инструментальной музыке существует множество жанров. Одни из них связаны с большими по своим масштабам музыкальными формами и сложными исполнительскими средствами (например, симфония, увертюра, концерт, симфоническая поэма). Другие, напротив, относятся к области малых форм и представляют собой миниатюры, написанные чаще всего для солирующего инструмента. К ним относятся, например, прелюдии, ноктюрн, экспромт, музыкальный момент и другие. О некоторых из таких инструментальных жанров, а именно прелюдии, ноктюрне и этюде, мы расскажем в этой брошюре.

## ПРЕЛЮДИЯ

Прелюдия, или прелюд — это один из самых давних и вместе с тем весьма жизнеспособных жанров инструментальной музыки. Возникнув еще в средние века, жанр прелюдии продолжает привлекать к себе внимание и современных композиторов.

Слово «прелюд» происходит от латинского *praeludo*, что буквально означает «даю вступление», «предварительно играю». Этот термин встречается еще в музыкальном искусстве средневековья.

В XV веке был весьма распространен такой обычай: перед пением импровизировали, или, как тогда говорили, прелюдировали, на старинном инструменте лютне<sup>1</sup>. Лютнисты (а среди них встречались настоящие виртуозы-исполнители, как, например, итальянцы Франческо да Милано, Винченцо Галилеи или испанец Луис Милан) достигали в своих импровизациях блестящего мастерства. В дальнейшем традиция прелюдирования перед пением продолжается в области исполнительства на

---

<sup>1</sup> Лютня — старинный струнный щипковый инструмент, получивший большое распространение в Италии и Испании в XV—XVII веках.

другом инструменте, клавесине. В церкви же, перед исполнением хора<sup>1</sup>, импровизировали на органе. Такие вступления свободного импровизационного склада и были тем зерном, из которого впоследствии развился жанр прелюдии. Однако все эти импровизационные вступления в XV—XVI веках еще не отделялись от основного вокального произведения, не жили самостоятельной жизнью.

К XVII веку прелюдия приобретает значение относительно самостоятельной пьесы, которая в большинстве случаев предшествует или фуге<sup>2</sup>, или старинной сюите<sup>3</sup>, или, наконец, хоралу.

В ранних образцах прелюдий, предшествовавших клавирным сюитам, композитор, полагаясь на исполнителя, не выписывал размер и не проставлял тактовых черт; это говорит об импровизационном характере таких пьес. Своей непринужденностью и свободой развития музыка прелюдий составляет яркий контраст с последующими частями, написанными в характере старинных танцев и поэтому имеющими определенный ритм и четкие композиционные контуры.

В XVII—XVIII веках формируется своеобразный двухчастный цикл «Прелюдия и фуга», который позднее получает гениальное художественное завершение в творчестве И. С. Баха.

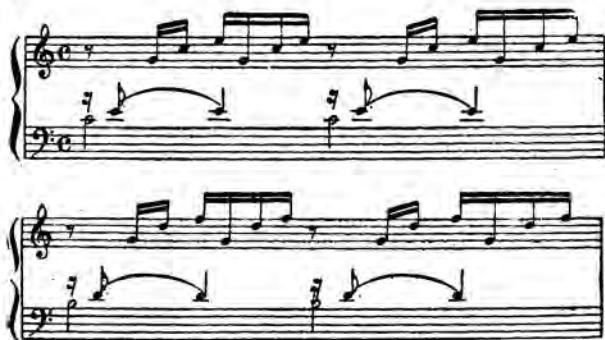
---

<sup>1</sup> Хорал — культовое песнопение в католической и протестантской церкви.

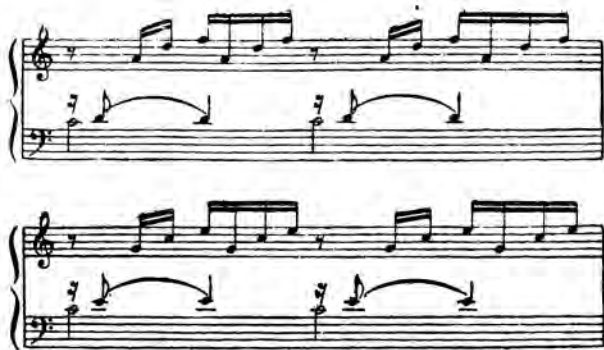
<sup>2</sup> Фуга — форма полифонической музыки, основанная на проведении в разных голосах одной и той же темы. Особенно распространена была фуга в XVII и первой половине XVIII века, достигнув своего наивысшего расцвета в творчестве И. С. Баха.

<sup>3</sup> Старинная сюита — многочастное музыкальное произведение, состоявшее чаще всего из последования танцев.

«Сорок восемь прелюдий и фуг» Баха, объединенных в двух тетрадах<sup>1</sup>, — это настоящая настольная книга музыкантов многих поколений. В них прелюдия исполняет роль как бы введения, вступления; в то же время она представляет собой художественно законченную самостоятельную пьесу. Баховские прелюдии исключительно разнообразны по своему содержанию и кругу образов. Однако при всем разнообразии можно отметить и их общую черту. Музыка прелюдии нередко присущ характер развертывания, текучести. Во многих прелюдиях Баха образная обобщенность сочетается с индивидуальным, характерным:



<sup>1</sup> Бах создал прелюдии и фуги во всех двадцати четырех тональностях мажора и минора, назвал этот цикл «Хорошо темперированным клавиром». В дальнейшем он заново написал цикл из двадцати четырех прелюдий и фуг в тех же тональностях. Таким образом, 48 прелюдий и фуг состоят из 2 частей. Тональности прелюдий и фуг следуют в хроматическом порядке; вслед за каждой мажорной идет одноименная минорная тональность.



В этой и подобных ей прелюдиях характер и особенности музыкального развития еще тесно связаны с традицией импровизационного прелюдирования. Об этом говорит прежде всего единообразное движение музыки. К этой же традиции восходят часто встречающиеся моменты как бы лирического отступления, импровизационности, подобные, например, следующему:

2

Adagio

Allegro

Однако прелюдии такого типа с ярко выраженным «прелюдийным» характером составляют сравнительное меньшинство.

Прелюдии Баха исключительно разнообразны как по своему образному содержанию, так и по характеру изложения. Иногда это небольшие пьесы подвижного веселого характера, по стилю и изложению напоминающие какой-либо старинный танец, иногда — свободно построенные скорбные лирические высказывания, а то и сложные полифонические произведения, порой даже изложенные в форме фуги.

Почти во всех случаях в прелюдии воплощен единый образ, она пронизана единым настроением. Своим характером прелюдия вводит слушателя в образную сферу следующей за ней фуги, предвосхищая и подготавливая тем самым ее появление. В некоторых же случаях (что бывает значительно реже) прелюдия ярко контрастирует с фугой, оттеняя ее основной образ.

Глубоко своеобразна ми-бемоль-минорная прелюдия из первого тома. Ее искренняя и вместе с тем сосредоточенная лирика как будто напоена человеческой скорбью и страданиями. Вот как звучит начало этой пьесы:



В прелюдии свобода высказывания чувств удивительно органично соединяется со сдержанностью,



импровизационность — с единообразием, декламационность — с напевностью. Свободно изливающаяся, идущая как бы «поверх размера» мелодия своеобразно сочетается с размеренным и равномерным аккордовым движением, которое проходит через всю прелюдию. Ми-бемоль-минорная прелюдия может служить примером удивительного богатства и своеобразия мелодического языка Баха. В ней органически слиты инструментальное и вокальное начала. Речевые «говорящие» интонации растворяются в типично инструментальной мелодической орнаментике; спокойные, широкого дыхания попевки усложняются и обогащаются гибким, капризным ритмом. И, конечно, никак нельзя говорить лишь о вводном, предваряющем характере прелюдии — это художественно законченное произведение, одно из лучших творений Баха. И вместе с тем, при всей яркой индивидуальности и художественной самостоятельности ми-бемоль-минорной прелюдии, она эмоционально подготавливает появление следующей за ней фуги, музыка которой, по выражению Ромена Роллана, «...навевает всю скорбь, какая соткана судьбой вокруг целой человеческой жизни...»<sup>1</sup>.

Помимо клавирных, Бах пишет и органные циклы прелюдий и фуг. В органных прелюдиях нет такого разнообразия настроений, как в клавирных, — стиль их более обобщен и «объективен» (это же можно сказать и о фугах для органа). По сравнению с клавирными органные прелюдии написаны более широкими мазками, с большим размахом. Величественная мощь, эффектность и импозантность звучания — вот характерные их особенности.

---

<sup>1</sup> Р. Роллан. Жан Кристоф. Собр. соч., М., 1956, т. V, стр. 311.

Наряду с прелюдиями, входящими в двухчастный цикл и предшествующими фуге, Бах создает новый тип прелюдий — совершенно самостоятельных, «ничему не предшествующих» произведений. Такого типа прелюдии Бах пишет для клавира (среди них — широко известные начинающим музыкантам циклы «Маленьких прелюдий») и для органа.

Особенно интересны и самобытны так называемые хоральные органнне прелюдии. Хотя эти прелюдии вполне самостоятельны, создание их теснейшим образом связано с традицией прелюдирования. В церкви перед пением хорала прихожанами органист обычно играл вступление, то есть «прелюдировал» на тему этого хорала. Такая традиция и явилась для Баха поводом к сочинению произведений, составивших одну из самых поэтичных и лирических страниц его творчества. И если клавирные прелюдии восхищают нас своим разнообразием, тонкостью в передаче различных эмоциональных сфер, мастерством в использовании фактуры, различных приемов мелодического развития; если органнне прелюдии поражают нас своим размахом, величием, мощностью, то хоральные органнне прелюдии пленяют прежде всего своей поэтичностью, глубокой лирикой.

Тематической основой многих хоральных прелюдий послужили мелодии хоралов<sup>1</sup>. Однако Бах так свободно и так творчески подходит к «прелюдийным обработкам» этих напевов, что часто хоральная мелодия оказывается лишь своего рода «фоном», ведущее же значение приобретает новый яркий тематический материал, не связанный с

---

<sup>1</sup> Мелодии хоралов были традиционными религиозными напевами; многие из них народного происхождения.

культовыми напевами. Вот один из таких примеров — хоральная прелюдия ре минор:



«Формальная» тематическая основа прелюдии — напев хорала «Meine Seele erhebt» («Моя душа возносится»):

5



Однако ведущим мелодическим образом этой поэтичнейшей пьесы является отнюдь не монотонная в ритмическом отношении тема хорала, а полная скорби, человеческого страдания мелодия:

6



После И. С. Баха интерес композиторов к прелюдии заметно снижается, и в течение долгого времени этот жанр находится в полном забвении.

\*

В эпоху романтизма в музыке начинают возникать новые, а также возрождаться забытые жанры. Одним из таких жанров, получившим в XIX веке по существу новую жизнь, была прелюдия.

Обращение романтиков к этому жанру отнюдь не случайно. Текучесть, импровизационность прелюдии, свободная, небольших размеров форма, способность сосредоточить внимание и запечатлеть какой-либо один образ, одно чувство или настроение — все эти черты жанра, ярко выявленные еще в творчестве И. С. Баха (в особенности в его хоральных прелюдиях), оказались весьма созвучными композиторам XIX века. Прелюдия возрож-

дается как самостоятельная, ничему не предшествующая пьеса. Но, конечно, новая эпоха, новые музыкально-эстетические течения романтизма накладывают на нее свой отпечаток.

Каковы же особенности прелюдии XIX века?

В своих прелюдиях композиторы XIX века сосредоточивают внимание на каком-либо одном, пусть даже мимолетном, быстро исчезающем чувстве, на одном оттенке настроения, не прослеживая развития этого чувства в конфликтном сопоставлении с контрастными образами. Эта тенденция, эта особенность, становящаяся одной из самых характерных черт романтической прелюдии, как уже говорилось, идет, несомненно, от прелюдий Баха. Однако эмоциональный мир баховских прелюдий по сравнению с прелюдиями XIX века гораздо более обобщен. Романтики, воплощая тончайшие оттенки чувств и настроений, добиваются огромной глубины и свежести в передаче какого-либо одного, данного, эмоционально специфического момента. Образное содержание романтических прелюдий определяет и их композицию: как правило, это одностактные миниатюры. Неизмеримо разнообразнее становится фактура.

Первым из композиторов XIX века обратился к жанру прелюдии Шопен. Им написан знаменитый цикл из 24 прелюдий, а также две отдельные прелюдии. Замысел этого цикла возник у Шопена, очевидно, под художественным воздействием «Хорошо темперированного клавира» Баха<sup>1</sup>.

Из баховского двухчастного цикла — прелюдии и фуги — Шопен оставляет лишь прелюдию, пере-

---

<sup>1</sup> В основе последования тональностей прелюдий и фуг у И. С. Баха лежит принцип хроматизма, у Шопена же — принцип тонального родства или так называемого «квинтового круга» тональностей.

осмысливая ее и превращая из пьесы вступительного, предваряющего характера в самостоятельную музыкальную миниатюру. Все качества прелюдий XIX века, о которых говорилось выше, в полной мере присущи прелюдиям Шопена. По существу Шопен и явился создателем этого жанра в его новом, романтическом толковании. Шопеновские прелюдии — это сжатые музыкальные зарисовки, своеобразные эскизы.

Р. Шуман писал, что прелюдии Шопена — это «...ряд фрагментов, разбросанные орлиные перья, пестро и свободно переплетающиеся. Но в каждой из пьес запечатлено его изящным почерком: «Принадлежит Фредерику Шопену»; вы узнаете его и в паузах по порывистому дыханию»<sup>1</sup>.

Размеры шопеновских прелюдий весьма миниатюрны: некоторые содержат всего лишь 12—13 тактов. Но как у всякого большого художника эскиз порой превращается в художественно законченную миниатюру, так и шопеновские прелюдии, при всей их афористичности и лаконизме, нельзя называть эскизами. Пусть круг образов и жизненных явлений в каждой из них менее обширен и значителен, чем в его крупных произведениях, но то, о чем композитор говорит в этих небольших пьесах, звучит искренне, художественно верно и для таких маленьких масштабов удивительно глубоко и полно.

Двадцать четыре прелюдии Шопена — это музыкальные миниатюры самого различного содержания — от мрачных образов (№ 14 ми-бемоль минор), от трагического траурного марша (№ 20 до минор) до изящной, переливающейся яркими красками «журчащей» до-диез-минорной прелюдии

---

<sup>1</sup> Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., Музгиз, 1956, стр. 135.

(№ 10) или прелестной «Песни без слов», полной наивной радости жизни (№ 17, ля-бемоль мажор). А между этими противоположными эмоциональными полюсами — бесконечное многообразие образов, чувств, мыслей, настроений. Безысходное отчаяние уступает место драматическому пафосу; нежная грусть, тоска и примирение сменяются чувством трепетного упоения жизнью; поэтическая мечтательность отступает перед героическим взлетом, смелым протестом.

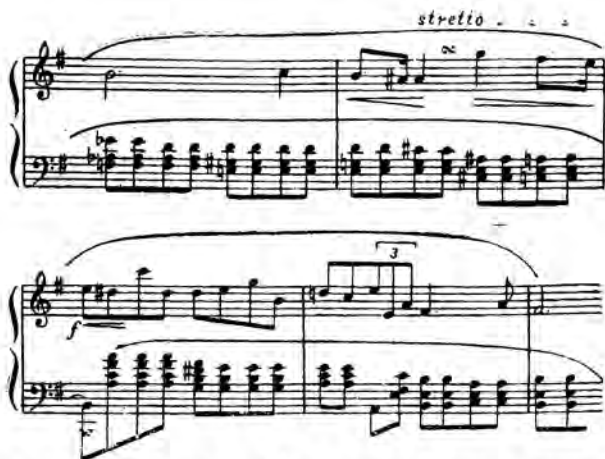
Особенно полное впечатление создается от прослушивания всех 24-х прелюдий целиком. Тогда яснее ощущается авторский замысел цикла, состоящий в контрастном сопоставлении различных образов, чувств и настроений. Можно отметить и своеобразное нагнетание к концу цикла героико-драматических образов (в прелюдиях №№ 18, 20, 22, 24).

Весьма характерна прелюдия ми минор № 4 — одна из самых трагических<sup>1</sup>. Она вся пронизана чувством одиночества, тоски, скорбного раздумья. Ее трагический характер усугубляется какой-то скованностью, неподвижностью — как будто, не в силах бороться с несчастьем, человек застыл в скорбном оцепенении. И только на одно лишь мгновение прорывается вопль отчаяния и горя:

7



<sup>1</sup> Размеры этой прелюдии очень малы: она помещается всего лишь на одной страничке.



Совершенно иной образ запечатлен в грациозной и прозрачной прелюдии ля мажор (№ 7). Эта изящная миниатюра вся пронизана ярким светом и теплом. В ее ритме, мелодических оборотах слышны отголоски любимого Шопеном танца мазурки:

в





И ми-минорная, и ля-мажорная прелюдии изложены в наиболее лаконичной одночастной музыкальной форме — форме периода<sup>1</sup>. Использование этой формы весьма характерно для шопеновских прелюдий. Интересно отметить, что до Шопена самостоятельные инструментальные произведения в форме периода почти не встречались. Однако после Шопена одночастная композиция (период) стала у романтиков одной из любимых форм.

Как уже говорилось, в шопеновских прелюдиях обычно воплощен один образ. Однако есть и такие пьесы, в которых противопоставляются два контрастных образа, например поэтичнейшая прелюдия ре-бемоль мажор.

Противопоставление образов крайних частей и середины образует трехчастную композицию. Несмотря на свою прекрасную светлую мажорную тему, эта прелюдия пронизана каким-то особенным, неповторимо своеобразным чувством тоскливого одиночества. Характерный колорит создается прежде всего благодаря мерному, монотонному повторению одного и того же звука сопровождения на протяжении всей пьесы<sup>2</sup>. А на этом фоне льется редкая по красоте мелодия:

---

<sup>1</sup> Период — форма изложения законченной музыкальной мысли. В форме периода написаны многие прелюдии Шопена, например №№ 1, 3, 5, 6, 7 и другие.

<sup>2</sup> В литературе о Шопене широко известен рассказ Жорж Санд об обстоятельствах, при которых сочинялась прелюдия. Зимой 1838 года композитор вместе с Ж. Санд жил на острове Майорке, в романтической обстановке заброшенного монастыря. В своих мемуарах Ж. Санд рассказывает, что однажды, возвратясь вечером из поездки в ближайший город, она застала Шопена сидящим за фортепьяно и в каком-то оцепенении играющим свою прелюдию. Мрачная романтическая обстановка пустого монастыря, звуки дождя, монотонно стучащего по крыше, тоскливое чувство одиночества, охва-

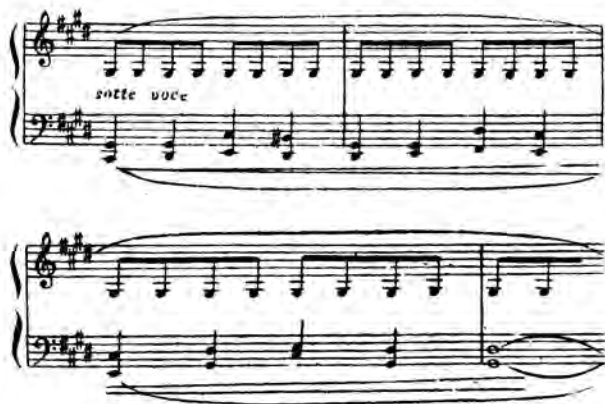
## Sostenuto



тившее композитора, мысли о смерти — все претворилось в прекрасную музыку. Однако из этого рассказа не ясно, какую именно прелюдию имеет в виду Ж. Санд. В качестве таковой некоторые биографы указывают на № 6 си минор и даже на № 8 фа-диез минор. Но все же наиболее распространено мнение, что именно прелюдия ре-бемоль мажор является «прелюдией капель».

Лирическая грусть, разлитая в первой части, сменяется глубокой сосредоточенностью, скорбным философским размышлением среднего, довольно большого раздела. Трагическая, траурного характера музыка этой части отдаленно напоминает хорал, что вообще встречается нередко у Шопена при передаче подобных настроений возвышенно-сосредоточенного раздумья. Но и здесь, в средней части, настойчиво повторяющийся звук напоминает об одиночестве:

10



Последний раздел, реприза, сильно сокращен. В нем вновь возвращается основная мелодия первой части, сопровождаемая неизменным тоскливым звуком. Лишь на одно мгновение, перед заключением всей пьесы, это монотонное повторение прекращается, уступая место выразительному рецитативу.

Наступившая тишина еще более подчеркивает чувства просветления и примирения, которыми полон речитатив:

11

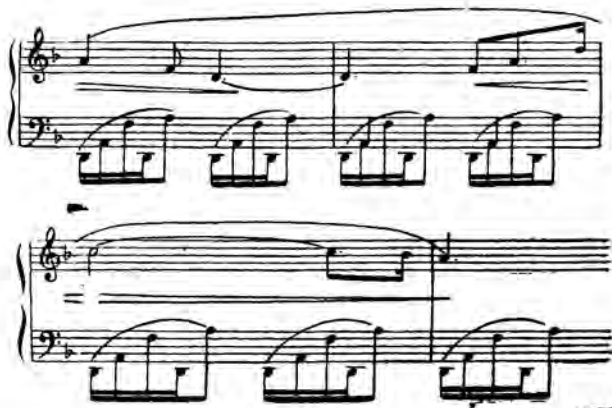


Среди двадцати четырех прелюдий Шопена мы найдем и такие, которые насыщены бурным драматизмом, пафосом борьбы. Такова, например, вихрем пронесшаяся фа-минорная прелюдия или огненно-темпераментная соль-минорная. Такова и прелюдия ре минор, завершающая весь цикл.

Это произведение написано композитором под впечатлением известия о поражении польского восстания 1831 года. В прелюдии Шопен запечатлел чувства, охватившие его, поляка-патриота, когда он узнал о поражении восстания. Революционный пафос и гневный протест слышатся во взволнованной декламационной мелодии, в бурном «прибое» аккомпанемента, в сверкании молний-пассажей:

12





И если в музыке этой прелюдии и есть моменты отчаяния, то это минутная слабость героя; если и есть скорбь, то это высокая гражданская скорбь, далекая от салонной слезливости и мещанских вздохов.

В творчестве Шопена жанр прелюдии в его романтическом толковании получил высокохудожественное классическое воплощение.

Дальнейшее развитие этого жанра почти целиком связано с творчеством русских композиторов.

Излюбленным жанр прелюдии становится у русских композиторов конца XIX — начала XX века; особенно часто обращались к нему Лядов, Рахманинов, Скрябин. В прелюдиях каждого из этих композиторов предельно полно раскрыта их творческая индивидуальность, их «авторский почерк».

В своих прелюдиях Лядов воплощает множество тонких психологических нюансов и душевных

состояний, раскрывает перед нами мир хрупких, как бы мечтательно-элегических образов, написанных прозрачными акварельными красками. В этих пьесах Лядова, несомненно, ощущается преемственная связь с шопеновскими прелюдиями, хотя образное содержание последних богаче и разнообразнее. И несмотря на то, что среди прелюдий Лядова имеются и бурные, драматически-порывистые, все же основным эмоциональным «лейтмотивом» лядовского творчества остается светлая созерцательность.

Одна из наиболее популярных прелюдий Лядова — прелюдия си минор, ор. 11. Написанная в типично лядовской манере, она привлекает своеобразным сочетанием хрупкости, даже изысканности фортепьянной фактуры и гармонии с широкой протяжной песней народно-русского склада:

13





Яркую страницу в русскую фортепьянную литературу вписал С. Рахманинов. Из его двадцати четырех прелюдий<sup>1</sup> нет ни одной «забытой», которая бы не исполнялась. Рахманиновские прелюдии звучат в концертах, по радио, записываются на грампластинки.

Прелюдии Рахманинова — новая ступень в развитии этого жанра. Композитор отходит от миниатюрных лаконичных форм, от афористичности и эскизности прелюдий Шопена. Далеки рахманиновские прелюдии и от нарочитой камерности и акварельности прелюдий Лядова. Он пишет яркими красками, сочным «рахманиновским» мазком. Как правило, в основе большинства прелюдий лежит один образ. Прелюдии Рахманинова довольно значительны по своим масштабам; стиль их никак нельзя назвать лаконичным, эскизным. Нередко они разрастаются в целые поэмы-картины, в которых психологические моменты раскрыты в орга-

---

<sup>1</sup> Рахманиновский сборник состоит из двух серий — оп. 23 и оп. 32, — которые вместе с более ранней до-диез-минорной прелюдией составляют цикл из двадцати четырех прелюдий, написанных по традиции во всех мажорных и минорных тональностях. В отличие от баховского и шопеновского циклов, в прелюдиях Рахманинова отсутствует единый принцип последования тональностей.

ническом сочетании с пейзажем, с картинами родной русской природы.

Таковы, например, ми-бемоль-мажорная (№ 7) и ре-мажорная (№ 5) прелюдии, с широким, подобно морю, лирическим разливом; или соль-мажорная (№ 16), светлое мечтательное настроение которой сливается с пейзажными образами — игрой солнечных бликов или журчаньем струящейся воды.

В некоторых прелюдиях Рахманинова запечатлены два контрастных образа, оттеняющих друг друга. На таком противопоставлении построена, например, широко известная прелюдия соль минор (№ 6).

Образ первой части — гордый, мрачный, воинственно-волевой — воплощен в музыке с чеканным маршеобразным ритмом. В воображении всплывает картина сумрачно-фантастического шествия:







Грозный порыв, как бы с трудом сдерживаемый вначале, мало-помалу вырастает в мощную силу. Но постепенно шествие начинает удаляться, грозное видение как бы тает, и на смену ему приходит предельно контрастный лирический образ, переполненный радостным упоением жизнью. Чудесная мелодия беспрерывно разворачивается, открывая все новые и новые красоты; кажется, будто в этом щедром, типично рахманиновском «разливе» она никогда не сможет исчерпать себя:

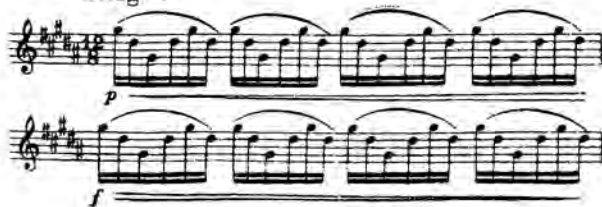


Но вдалеке уже слышится грозное рокотанье. Постепенно приближаясь, оно все более и более приковывает к себе внимание и, наконец, прорывается с властной силой. В третьем разделе, так называемой репризе, этот основной образ господствует безраздельно.

Интересна, по-рахманиновски своеобразна соль-диез-минорная прелюдия (№ 23). В ней мы видим типичное для Рахманинова органическое сочетание внутренне-психологического образа с картиной пейзажа, причем не пейзажа вообще, а именно русского. Прелюдия вся проникнута настроением грустной задумчивости, одиночества. Воплощение этого психологического состояния образует один образный «план». Другой «план» — это образ стремительно легкого движения. При слушании этой прелюдии обычно возникают характерные поэтические представления: образ русской тройки, несущейся по унылой зимней дороге — образ стремительный и одновременно тоскливый. Одним из основных выразительных средств является своеобразный аккомпанемент, построенный на кварто-квинтовых фигурациях — стремительный, легкий, «уносящийся»:

16

*Allegro*



Основной мелодический образ по характеру несколько напоминает протяжную русскую песню:

17



Хотя в структуре прелюдии можно обнаружить черты трехчастности, все же ее развитие носит единый, цельный, «сквозной» характер, что вообще свойственно прелюдиям (а также другим произведениям) Рахманинова. И цельность эта в большой мере достигается благодаря единообразному движению аккомпанемента на протяжении всей пьесы. Интересно окончание прелюдии на замирании звучания в очень высоком регистре — как будто унеслась, растворилась в снежной дали тройка.

Жанр прелюдии оказался особенно созвучным творческой индивидуальности Скрябина. Композитор написал около ста прелюдий, которые он создавал на протяжении всего своего творческого пути.

В трактовке жанра прелюдии Скрябин ближе всего стоит к Шопену. Так же как у последнего, прелюдии Скрябина, как правило, немногословны и лаконичны, в них запечатлены отдельные психологические моменты. Эскизность, недосказанность, афористичность в прелюдиях Скрябина проявляются еще более, чем у Шопена. Однако при всей своей эскизности Скрябин всегда сохраняет очень четкую музыкальную форму.

Среди множества скрябинских прелюдий заметно выделяется традиционный цикл из двадцати

четырёх пьес (ор. 11), пользующийся большой популярностью<sup>1</sup>.

Поэтичен и разнообразен мир образов и настроений, заключённых в этом цикле. Наряду с хрупкими, нежными, мечтательно-лирическими пьесами в нём много драматических, порывистых, эмоционально-приподнятых прелюдий. В музыкальном воплощении подобных образов Скрябин находит множество нюансов.

В прелюдиях Скрябина чаще всего господствует одно настроение, раскрывается один образ. Лучшие скрябинские прелюдии пленяют своей особой, необъяснимой прелестью, тонкостью и поэтичностью раскрытия внутреннего мира человека.

Одна из характерных прелюдий, с первых тактов которой можно узнать скрябинский «почерк», — прелюдия ля минор № 2 (ор. 11):



Наряду с прелюдиями романтического типа, начало которым положил Шопен, в течение XIX, а также XX века продолжает жить прелюдия и в значении пьесы, предшествующей какому-либо другому произведению (фуге, сюите, хоралу). Та-

<sup>1</sup> Так же как и у Шопена, мажорные тональности прелюдий в этом цикле расположены по квинтовому кругу с чередованием параллельных минорных тональностей.

кого типа прелюдии писали, например, Мендельсон, Григ, Франк, а из русских композиторов — Чайковский, Рубинштейн, Танеев и особенно Глазунов. Однако, несмотря на многое новое, что вносят эти композиторы в свои прелюдии такого рода, эти произведения нужно рассматривать скорее как стилизацию, как дань уважения великим традициям полифонистов прошлого, и в первую очередь И. С. Баха.

\*

Советские композиторы нередко обращаются к жанру прелюдии как самостоятельной пьесе. Фортепьянные прелюдии мы встречаем у Глиэра, Прокофьева, Кабалевского, Бабаджаняна и других.

Особое место в музыкальной литературе занимает цикл из двадцати четырех прелюдий и фуг Д. Шостаковича, восстанавливающий традиции великого Баха<sup>1</sup>. Мрачные, скорбные образы чередуются в прелюдиях этого цикла со светлыми, причудливый гротеск — с лирикой. Однако сопоставление контрастных образов отнюдь не создает впечатления пестроты. Хороша ре-мажорная прелюдия — одна из самых светлых во всем цикле. Сочетание широкой, распевной мелодии с переливающимися, словно звенящими арпеджиями аккордов придает ей поэтическое своеобразие.

Глубоко выразительна ми-бемоль-минорная прелюдия, в которой как будто запечатлено звучание тревожного траурного набата.

---

<sup>1</sup> Замысел цикла возник у Шостаковича под впечатлением баховских юбилейных торжеств в Лейпциге, в которых композитор принимал участие в 1950 году. Прелюдии и фуги написаны во всех двадцати четырех тональностях, расположенных по квинтовому кругу.

Соль-мажорная прелюдия основана на драматическом столкновении суровой эпической распевности с мелодическим образом, отдаленно напоминающим причитание. Эта прелюдия заставляет вспомнить народные сцены из опер Мусоргского. В миниатюрных рамках жанра фортепьянной прелюдии образное содержание таких масштабов и такой значительности — явление совершенно новое.

Музыкальный язык прелюдий ярко оригинален. Правда, можно говорить о некоторой стилизации в отношении фактуры отдельных прелюдий (например, типично баховская «прелюдийная» фигурация в ля-минорной прелюдии или арпеджированная фактура в ре-мажорной прелюдии). Однако в целом прелюдии и фуги Шостаковича отнюдь не стилизация. Старые традиции и формы не являются для композитора чем-то отжившим, мертвым. В своем цикле прелюдий и фуг Шостакович восстанавливает первоначальное значение прелюдии и показывает полную жизнеспособность в наше время этого жанра не только как самостоятельной независимой пьесы, но и как пьесы вступительного характера, связанной с каким-либо другим произведением.

---

## НОКТЮРН

Ноктюрном называется в наши дни небольшая инструментальная пьеса лирического мечтательного характера.

Французское *nocturne* буквально означает «ночной».

Название это в его французском и итальянском (*notturni*) вариантах было известно еще с эпохи Возрождения и означало инструментальную ночную музыку легкого развлекательного характера.

Широкое распространение ночная музыка получает в XVIII веке. Особенно пышно расцвел этот жанр в Вене, городе, жившем в то время интенсивной и весьма своеобразной музыкальной жизнью. Музыка составляла важную сторону различных развлечений и увеселений венцев; она звучала всюду — в домашней обстановке, на улице, в многочисленных кабачках, на городских гуляньях. Вторгалась музыка и в ночную тишину города. Многочисленные музыканты-любители устраивали ночные шествия с музыкой, исполняли серенады под окнами своих избранниц<sup>1</sup>. Такого

---

<sup>1</sup> В подобных ночных музыкальных похождениях принимал участие в свое время и молодой Гайдн. Стендаль в

рода музыка, предназначенная для исполнения на открытом воздухе, обычно представляла собой род сюиты — многочастной инструментальной пьесы. Разновидности этого жанра назывались серенадами, кассациями, дивертисментами и ноктюрнами. Отличие одной разновидности от другой было, по видимому, весьма незначительным.

Тот факт, что ноктюрны (как и все перечисленные разновидности «ночной музыки») предназначались для исполнения на открытом воздухе, определил особенности этого жанра и средства исполнения: такие пьесы писались обычно для ансамбля духовых инструментов, иногда в сочетании со струнными. Одним из излюбленных инструментов в то время была валторна. Иногда же (это относится в основном к серенадам Моцарта) состав ансамбля сильно разрастался, приближаясь к составу малого симфонического оркестра.

Интересно отметить, что ночная музыка XVIII века вовсе не носила томно-лирического характера, который возникает обычно в нашем представлении, когда мы говорим о ноктюрне. Такой характер произведения этого жанра приобрели значительно позже. Ноктюрны же XVIII века, напротив, отличаются бодрым, отнюдь не «ночным» тоном. Нередко такие сюиты начинались и заканчивались маршем: ведь прежде чем исполнить серенаду под окнами возлюбленной или же какого-либо важного лица, нередко приходилось проделать большой путь по улицам уснувшего города. Типичным примером «ночной музыки» XVIII века

---

своих «Письмах о Гайдне» рассказывает, что благодаря серенаде, исполненной однажды ночью и услышанной директором популярного венского театра, Гайдн впервые получил заказ на сочинение оперы.



может служить одна из сюит И. Гайдна, названная им «Ноктюрнами» и написанная для двух флейт и двух валторн. Она содержит двенадцать небольших пьес с характерными названиями: Menuetti, Scherzando, Allegro. Начинаются «Ноктюрны» маршем, заканчиваются пьесой подвижного, тоже маршеобразного характера. Вот как звучит основная тема первой части «Ноктюрнов» Гайдна:



Помимо инструментальных ноктюрнов, в XVIII веке существовали также (хотя были и менее распространены) ноктюрны вокальные — сольные и хоровые.

В XIX веке в творчестве композиторов-романтиков жанр ноктюрна переосмысливается. Ноктюрны романтиков — это уже не обширные ночные сюиты, а небольшие инструментальные пьесы интимного лирического содержания. В таком переосмыслении жанра сказалась одна из общих тенденций романтизма, а именно тяготение к миниатюрным формам, которые отвечали стремлению композиторов-

романтиков запечатлеть в музыке отдельные моменты переживаний человека, различные оттенки чувств и настроений.

По сравнению с предшественниками, в XIX веке восприятие художниками образов природы и связанных с ними эмоциональных переживаний становится несравненно глубже, многообразнее и разностороннее. Обращаясь к жанру ноктюрна, композиторы-романтики с большой поэтичностью и чуткостью воплощают образы ночной природы.

Ноктюрн, ночная музыка понимается романтиками как музыка мечтательного элегического характера. Композиторы обращаются к этому жанру тогда, когда хотят воплотить интимно-лирические, поэтичные образы. Именно поэтому в жанре ноктюрна написано так много прекрасной музыки и ноктюрны композиторов самых различных творческих направлений всегда звучат непосредственно, искренне и тепло.

Мелодии ноктюрнов в большинстве случаев отличаются певучестью, широким дыханием. Жанр ноктюрна выработал свою, «ноктюрнообразную» фактуру<sup>1</sup> сопровождения; она представляет собой колышущийся, покачивающийся фон, который вызывает ассоциации с пейзажными образами (мерное колыхание волн, шелест листвы, льющийся лунный свет). Композиционное строение ноктюрнов, как правило, — трехчастная форма, то есть такая, в которой третья часть повторяет первую (очень часто — с изменениями); при этом обычно крайним, более спокойным и светлым ча-

---

<sup>1</sup> Фактурой называются приемы изложения музыки. Виды фактур чрезвычайно разнообразны — например аккордная, арпеджированная.

стям противопоставляется взволнованная и динамическая средняя.

Темп ноктюрнов бывает медленный или умеренный. Однако середина (если пьеса имеет трехчастное строение) обычно пишется в более оживленном темпе, связанном с взволнованным характером музыки средней части.

В некоторых случаях ноктюры имеют программные подзаголовки (у Листа, Глинки, отчасти у Шумана).

В подавляющем большинстве случаев ноктюры пишутся для сольного инструментального исполнения и в основном для фортепьяно. Создателем фортепьянного ноктюрна романтического типа был ирландский пианист и композитор Джон Фильд (1782—1837), проживший большую часть своей жизни в России.

Ноктюры Фильда проникнуты мягким лиризмом и элегичностью. Композиторский стиль Фильда неразрывно связан с его же исполнительским стилем, о котором писал Глинка<sup>1</sup>: «Хотя я слышал его немного раз, но до сих пор хорошо помню его сильную, мягкую и отчетливую игру. Казалось, он не ударял по клавишам, а сами пальцы падали на них подобно крупным каплям дождя и рассыпались по бархату»<sup>2</sup>. Также «мягки и отчетливы» мелодии фильдовских ноктюрнов, также подобны «крупным каплям дождя» его пассажи и украшения, искусно вплетенные в мелодическую ткань. Лучшие из ноктюрнов Фильда, например си-бемоль-мажорный, входивший в свое время в репертуар Антона Рубинштейна, в какой-то мере предвосхищают ноктюры Шопена. Однако, не-

---

<sup>1</sup> Глинка взял у Фильда три урока игры на фортепьяно.

<sup>2</sup> М. Глинка. Записки. Л., Музгиз, 1953, стр. 33.

смотря на поэтичность, мягкость, приятную лирику, в целом ноктюрны Фильда все же однотонны и в художественном отношении немногим возвышаются над уровнем обычной салонной музыки.

Ноктюрн, поэтичный жанр романтической музыки, не мог не привлечь поэтичнейшего из композиторов-романтиков, Фредерика Шопена. Шопеном написано двадцать ноктюрнов. Основной их (но не исключительный!) эмоциональный тон, диктуемый самим жанром в его «романтическом понимании», — мечтательная лирика самых разнообразных оттенков. Каждый шопеновский ноктюрн обладает своим образным содержанием, своим неповторимым настроением, своим ароматом. Ночной пейзаж, зачаровывающий своей таинственностью и красотой, мягкий лунный свет, аромат весенней ночи, шелест листвы в вечерних сумерках — вот «ночные» пейзажные образы, вдохновляющие композитора. Однако музыка ноктюрнов является не столько воплощением пейзажа, сколько эмоциональным откликом на красоту природы, воплощением определенного круга чувств и настроений.

В светлых тонах написаны широко известные ноктюрны ми-бемоль мажор (ор. 9 № 2), ре-бемоль мажор (ор. 27 № 2). Такой же безмятежностью проникнута музыка ноктюрна соль мажор (ор. 37 № 2) в характере баркаролы. Однако ноктюрны с единым настроением — скорее исключение. Чаще всего светлым, ласковым образам первой части композитор противопоставляет более тревожные, беспокойные образы средних разделов<sup>1</sup>, подобно тому как к безмятежному чувству, вызванному

---

<sup>1</sup> Почти все ноктюрны Шопена написаны в трехчастной форме.

созерцанием красивого пейзажа, порой примешиваются горечь воспоминаний и смутная тревога. Такое противопоставление содержится, например, в часто исполняемом до-диез-минорном ноктюрне (ор. 27 № 1).

К какому бы виду музыкальных произведений ни обращался Шопен, своим творчеством он всюду смело раздвигает привычные традиционные представления, до предела раскрывая все возможности этого жанра. Точно так же и в своих ноктюрах композитор не ограничивается сферой только мечтательных элегических образов; его трактовка этого жанра широка и многопланова. Так, например, необычны для жанра ноктюра героико-патетические образы, господствующие в знаменитом до-минорном ноктюрне (ор. 48 № 1). Основная его тема, в которой сочетаются одновременно и лирические, скорбные настроения, и героические порывы, носит характер патетического монолога:

20



Средняя часть поначалу звучит спокойно и сосредоточенно. Впечатление углубленного раздумья еще более подчеркивается хоральным изложением основной темы<sup>1</sup>. Однако в это раздумье врывается сметающий все на своем пути вихрь. Драматическое напряжение средней части далеко выходит за рамки обычных эмоций, присущих этому жанру. Волнение сообщается и музыке репризы, которая, сохраняя характер изложения средней части, преобразуется до неузнаваемости.

Едва ли не самая поэтичная пьеса Шопена — ноктюрн ре-бемоль мажор (ор. 27 № 2). Упоение теплой летней ночью, поэзия ночного свидания звучат в нежной и страстной музыке этой пьесы. Основная тема как бы проникнута живым и трепетным человеческим дыханием:



<sup>1</sup> Для воплощения образов сосредоточенности, возвышенно-мечтательного раздумья Шопен нередко прибегает к хоральному изложению. Вспомним хотя бы центральный эпизод фа-минорной фантазии или среднюю часть ре-бемоль-мажорной прелюдии.



Снова и снова появляясь, эта тема каждый раз предстает в новом облике, с новыми оттенками, с новыми, изящно вплетенными мелодическими инкрустациями. Порой к ней присоединяется другой голос, и кажется, будто от этого дуэта, полного теплоты и ласки, ароматная летняя ночь становится еще прекрасней. В средней части ноктюрна<sup>1</sup> слышится нарастающее волнение; однако оно вновь уступает место основному ясному и светлому настроению, господствующему в этой пьесе.

<sup>1</sup> Ноктюрн написан в куплетно-вариационной форме; второй куплет приобретает характер разработки.

Ноктюрн заканчивается чудесным дуэтом-разговором двух голосов, звучание которых как бы растворяется в волшебной красоте ночи.

Какими же средствами создает композитор столь яркие и поэтичные музыкальные образы?

Однотактное вступление сразу вводит нас в определенный «ноктюрнообразный» круг образов и настроений. Колышущаяся фактура ассоциируется с пейзажным образом — тихим и мерным покачиванием волн.

Однако основную роль в создании музыкальных образов ноктюрна играет, конечно, мелодия.

В жанре ноктюрна, столь близком творческой натуре Шопена, особенно полно и ярко раскрылся гениальный мелодический дар композитора. Мелодии ноктюрнов певучи, пластичны; благодаря тонкости и хрупкости мелодических украшений, оплетающих основную тему, они напоминают порой тончайшее кружево. Все эти черты мы встречаем и в ре-бемоль-мажорном ноктюрне. Прекрасная мелодия этой пьесы (одна из лучших вообще у Шопена) развивается очень непринужденно и естественно. Несмотря на ее отчасти инструментальный характер, она, как всегда у Шопена, не утрачивает песенно-вокальной природы даже в самых сложных преобразованиях. И в таком сочетании инструментального и вокального начал кроется одна из причин исключительной теплоты и искренности звучания его музыки.

Созданию впечатления поэтичности и тонкости этой пьесы в большой мере способствует гармония. Гармонический язык Шопена вообще отличается своеобразной красотой, даже некоторой изысканностью и смелой новизной. Сложные утонченные гармонии разбираемого ноктюрна в сочетании с колышущимся аккомпанементом придают музыке



зыбкую трепетность, хрупкость. Особенную прелесть в мелодику Шопена вообще и в этот ноктюрн, в частности, приносят гибкие, несколько «капризные» ритмы, истоки которых надо, по-видимому, искать в острых характерных ритмах польских народных танцев и песен.

Но, конечно, главное, что переплавляет все эти средства выражения в живой организм, превращая его в бессмертное произведение искусства, — это талант и вдохновение композитора.

Вслед за Шопеном к жанру ноктюрна обращаются многие западноевропейские и русские композиторы XIX века: Р. Шуман, Ф. Лист, Ф. Мендельсон, Э. Григ, М. Глинка, М. Балакирев, А. Рубинштейн, С. Рахманинов, А. Скрябин. И несмотря на то, что уже само название жанра — «ноктюрн» — вносит некоторый элемент программности и тем самым направляет фантазию композитора по определенному руслу, каждый композитор находит своеобразную трактовку, свой собственный аспект в раскрытии этого жанра.

Особенно, пожалуй, индивидуален и своеобразен мир ночных образов в шумановском творчестве с его фантастической причудливостью и настороженностью. Это не светлая ночь ноктюрнов Шопена (вспомним хотя бы ре-бемоль-мажорный ноктюрн с его мягким льющимся лунным светом), а скорее сумерки, таящие в себе загадочную и, быть может, зловещую тайну.

Вот как пишет Ф. Лист о ноктюрнах Шумана: «В ноктюрнах... мерцают скорее глаза сов, чем звезды; мы видим больше полыхание зарниц, чем светлячков, слышим больше летучих мышей и завывание ветра в разбитых окнах на башне, нежели вздохи любви. Сухие листья блуждают по лужайкам, как духи, изгнанные из убежища причуд-

ливые создания, сгущающие тьму и не допускающие никакой мысли о теплом воздухе и украдкой сорванном поцелуе»<sup>1</sup>.

Приводим основную тему одного из шумановских ноктюрнов (их всего четыре):



Как не похож характер этой темы — сумрачной, словно притаившейся — на мягкие, певучие и «открытые» мелодии Шопена, Листа или Глинки!

Из писем Шумана известно, что он дал своим ноктюрнам следующие программные заголовки, весьма характерные для своеобразного мира шумановской фантастики: «Траурное шествие», «Странное общество», «Ночная оргия», «Хороводные песни с голосами solo».

Необыкновенно поэтичны три ноктюрна Листа, названные автором «Грезы любви»<sup>2</sup>. Лучший и наиболее популярный из них, ля-бемоль мажор № 3 с кантиленной «виолончельной» темой, при-

<sup>1</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн. Ф. Лист. М., Музгиз, 1956, том II, стр. 57.

<sup>2</sup> Эти ноктюрны являются авторским переложением для фортепьяно ноктюрнов-романсов.

надлежит к самым вдохновенным страницам листовской лирики, таким, как, например, его сонеты на стихи итальянского поэта Петрарки.

Широко известен ноктюрн Грига до мажор (ор. 54 № 4). Музыка этой фортепьянной миниатюры представляет собой поэтичную картину ночи. Здесь гораздо сильнее, чем в ноктюрнах Шопена или Листа, ощущается пейзажность, музыкальная живопись. В ре-бемоль-мажорном ноктюрне Шопена запечатлено органическое слияние чувства и настроения человека с окружающей природой. Композитор не подчеркивает моменты музыкальной изобразительности. Они даны лишь в виде тонких, едва уловимых штрихов, которые скорее вводят слушателя в определенный круг образов, чем что-либо иллюстрируют. В ноктюрне же Грига музыка не только выражает настроения и чувства человека, пробуждаемые красотой ночи, но и изображает ночной пейзаж. На протяжении этой маленькой пьески мы ясно слышим и трель соловья, и шелест листвы, зазвеневшей от легкого дуновенья ветра. На фоне покачивающегося, словно «замирающего» аккомпанемента страстно и нежно звучит основная мелодия. Кажется, будто это поет сама ночь<sup>1</sup>:



<sup>1</sup> Стремясь придать пьесе большую красочность, колоритичность, композитор использует прием сопоставления отдельных аккордов и тональностей, в результате чего музыка как бы переливается яркими, сочными красками.



В творчестве русских композиторов жанр ноктюрна занимает довольно значительное место. Ноктюрны мы находим у Глинки, Балакирева, Бородина, Рубинштейна, Чайковского, Скрябина, Калининкова, Рахманинова. В ноктюрнах русских классиков запечатлены едва ли не самые искренние их высказывания. Такой интимно-лирической страничкой творчества является, например, ноктюрн Глинки, озаглавленный автором «Разлука».

В этом произведении с большой тонкостью сконцентрированы и обобщены интонации русского бытового романса XIX века, которые составляют основу мелодического языка Глинки. Ими напое-

ны его песни, романсы, арии, их развивает композитор и в своих инструментальных произведениях. В творчестве Глинки эти интонации, поднятые до уровня большого художественного обобщения, «закрепляются», становясь характерной особенностью интонационного строя русской классической музыки XIX века. Вот почему этот глинкинский ноктюрн звучит так «по-русски», его невольно хочется петь:



В музыке ноктюрна почти полностью отсутствуют моменты изобразительности, живописности.

Музыка его прежде всего выражает чувства и переживания человека в минуты элегической грусти и раздумья. Именно в таком, как бы «заданном» Глинкой, плане развивается в дальнейшем этот жанр в русской музыке (ноктюрны Чайковского, Бородина).

Как перекликается с этой пьесой Глинки, например, до-диез-минорный ноктюрн Чайковского (ор. 9 № 4)! Подобно Глинке, Чайковский сосредоточивает внимание здесь (как впрочем и во всем творчестве в целом) на раскрытии внутреннего мира человека, на правдивости выражения переживаний. Музыка ноктюрна воплощает не столько образы ночной природы или связанные с ними ощущения, сколько вообще глубокие чувства, душевную искренность и теплоту. В связи с этим интересно, что Чайковский не стремится здесь использовать уже выработанное традицией «ноктюрнообразное» сопровождение, которое обычно ассоциируется с пейзажными образами.

По своему раздумчиво-элегическому характеру и настроению до-диез-минорный ноктюрн отчасти напоминает пьесы Чайковского с характерным названием «Размышление». Лирическое, немного грустное настроение создается прежде всего благодаря основной теме:





Образно-музыкальное развитие пьесы строится на противопоставлении двух контрастных образов. Основному раздумчивому образу противопоставляется более активный и взволнованный, звучащий в среднем разделе (эта пьеса, как и большинство ноктюрнов вообще, написана в трехчастной форме):





Появление нового мелодического образа влечет за собой перемену тональности, темпа, размера, фактуры. Однако вскоре этот тревожный образ уступает место основному, звучавшему ранее. Но теперь, в репризе, музыкальная ткань становится сложнее, звучание «расслаивается». Возникает новый мелодический голос, красиво обвивающий и оттеняющий широко и свободно льющуюся мелодию. В заключительном построении ноктюрна приглушенно звучат отголоски темы среднего раздела. На их фоне вырисовывается видоизмененная основная тема, как бы превратившаяся теперь лишь в светлое воспоминание. Утрачивая постепенно свои четкие очертания, она словно растворяется в дымке времени.

К жанру ноктюрна обращаются русские композиторы и более позднего периода. Привлекают свежестью и искренностью чувства четыре юношеских ноктюрна С. Рахманинова (три из них написаны композитором в 14-летнем возрасте).

Своеобразны ноктюрны А. Скрябина. Особенно необычен по замыслу ноктюрн ор. 9 № 1, написанный для одной левой руки<sup>1</sup>. В этой пьесе Скря-

---

<sup>1</sup> Сочинение ноктюрна только для одной левой руки было вызвано тем, что Скрябин, много занимаясь развитием своей фортепьянной техники, «переиграл» руку и некоторое время был вынужден не играть правой рукой. Кроме ноктюрна, в этот же опус входит прелюдия, также для одной левой руки.



бин раскрывает безграничные возможности фортепьяно, а также пианиста-исполнителя, от которого ноктюрн требует большой технической подготовки и мастерства. Фактура пьесы настолько развита и многопланова, что, не видя исполнителя, непосвященный слушатель не сможет догадаться, что ноктюрн играют одной рукой. И несмотря на такую сложную техническую задачу, музыка дышит непосредственностью, искренней простотой.

Если в ранних ноктюрнах Скрябина принадлежность к данному жанру не вызывает сомнений, то в «поэме-ноктюрне», написанном в позднем периоде творчества композитора (ор. 61), утонченность «ночных» настроений и впечатлений доведена до предела. Живая связь с традиционными жанровыми особенностями и характерными чертами ноктюрна утрачивается.

Несмотря на то, что со времен Фильда ноктюрн является в основном фортепьянным жанром, в музыкальной литературе встречаются образцы ноктюрнов, написанных для ансамблей и даже для оркестра. Так, например, ноктюрном названа чудесная третья часть из второго квартета А. Бородина. Главная тема ноктюрна — одно из самых прекрасных проявлений замечательного мелодического дарования Бородина:



Трепетно-теплая и сочная в звучании виолончелей, нежная и хрупкая в высоком регистре скрипок, эта тема обладает способностью затронуть и пробудить самые лучшие стороны человеческой души.

Из ноктюрнов, написанных для оркестра, можно напомнить, например, ноктюрн Мендельсона (одна из частей его музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира), «Ноктюрны» Дебюсси. Однако, если ноктюрн Мендельсона сохраняет все стилистические черты этого жанра, то оркестровые произведения Дебюсси — «Облака», «Празднества» и «Сирены», — названные автором «Ноктюрнами», весьма далеки от обычного толкования жанра. Эти пьесы представляют собой созерцательно-колористические музыкальные картины. Давая им названия «Ноктюрны», композитор исходил прежде всего из субъективного впечатления, порожденного колоритом и игрой ночного света. О своем толковании этих ноктюрнов Дебюсси пишет так: «Заглавие — Ноктюрны — имеет значение более общее и в особенности более декоративное. Здесь дело не в привычной форме ноктюрна, но во всем, что это слово содержит от впечатлений и особых ощущений света».

\*

Советские композиторы сравнительно редко обращаются к жанру ноктюрна в его традиционном значении. Давая своим произведениям название «Ноктюрн», современные композиторы обычно заимствуют у этого жанра в основном лишь общий характер и общую образную направленность музыки — подчеркивают интимно-лирическую сторону произведения. Так, например, название ноктюрна

носит первая часть концерта для скрипки с оркестром Шостаковича. Однако этот глубоко философский лирический монолог скрипки можно лишь очень условно назвать ноктюрном. Здесь это название приобретает оттенок программного заголовка, подчеркивающего искренний, «откровенный» характер музыки.

Вообще едва ли случайно то, что в наши дни ноктюрн все чаще встречается в сочетании с другими жанрами или же является как бы программным подзаголовком какого-либо произведения (например, названная уже первая часть скрипичного концерта Шостаковича, соната-ноктюрн Ан. Александрова). В этом можно усмотреть проявление общей тенденции, общей закономерности развития жанра.

Таким образом, в наше время название «ноктюрн» приобретает в какой-то мере программный характер. Однако сама программность, круг образов и настроений, которые композитор хочет подчеркнуть, называя произведение ноктюрном, явились результатом длительного развития и тесно связаны со стилистическими чертами жанра.

---

## ЭТЮД

Этюдом в музыке называется инструментальная пьеса сравнительно небольших размеров, преследующая какую-либо техническую цель.

Слово «этюд» происходит от французского *étude*, что буквально означает «изучение», «учебные занятия». Оно применяется не только в музыке, но и в других видах искусства.

В изобразительном искусстве — это произведение, выполненное с натуры с целью совершенствования мастерства художника. Очень часто этюды являются подготовительной работой для создания какого-либо произведения крупного масштаба — картины, скульптуры.

В театральном искусстве этюдом называется небольшая сцена, предназначенная для совершенствования актерского мастерства. Сценический этюд носит импровизационный характер и состоит из несложного сценического действия, тема которого обычно предлагается исполнителю педагогом или режиссером.

В музыкальном искусстве термин «этюд» применялся в творчестве композиторов уже в XVII—XVIII веках. Однако окончательно этот жанр формируется и получает огромное распространение

в конце XVIII — начале XIX века. С тех пор этюд занял прочное место в практике музыкантов-исполнителей. Каждый музыкант-инструменталист в процессе обучения разучивает множество этюдов — от самых легких до сложнейших, виртуозных.

Обычно в этюде разрабатывается какой-либо один элемент исполнительской техники, определенный вид фактуры. Эта фактура выдерживается на протяжении всего этюда. В фортепьянной литературе, например, имеются этюды для развития аккордовой, октавной техники, техники двойных нот; иногда в одном этюде сочетаются два-три технических приема.

Этюды учебно-технического характера всегда имеют стройную четкую структуру, облегчающую их усвоение. Многие из них весьма полезны в техническом отношении, но малоинтересны с художественной стороны. Однако в лучших образцах учебно-педагогических этюдов заметно стремление авторов выйти из узких рамок только учебно-педагогической задачи.

Наряду с этюдами учебно-педагогического типа в музыке существуют этюды иного, концертно-виртуозного плана. Появление блестящих концертных этюдов было вызвано бурным развитием исполнительского мастерства в первые десятилетия XIX века. И хотя концертные этюды и преследуют определенную техническую цель, пьесы эти перерастают рамки просто учебного материала, превращаясь в произведения художественного значения.

Качественно новое явление в искусстве — этюды Шопена. Композитор не отходит от первоначального назначения этюдного жанра: каждый его этюд преследует и узкотехническую цель — развитие какого-либо определенного вида фортепьянной

техники. Но даже если рассматривать этюды Шопена лишь с этой точки зрения, то и в этом случае они предстают как произведения новаторские. В творчестве «поэта фортепьяно» этюд зажил новой, художественно полноценной жизнью. Тетрадь из двадцати семи шопеновских этюдов можно назвать школой новой фортепьянной техники.

Те или иные технические задачи, как бы последовательно они ни проводились Шопеном, отходят в его этюдах на задний план. В центре внимания композитора — воплощение художественного образа. Именно в этом сущность нового в этюдном жанре Шопена.

Содержание шопеновских этюдов очень разнообразно: грациозность — и трепетный порыв, светлые грезы — и напряженная взволнованность, шутливая игривость — и глубокий драматизм. Сами технические приемы, разрабатываемые в этюдах Шопена, становятся тонкими и чутко найденными музыкальными средствами для создания художественного образа. Сложнейшие в техническом отношении фактурные приемы, которые, казалось бы, должны лечь в основу бравурно-виртуозных этюдов, оказываются у Шопена средством создания нежных, лирических, воздушно-мечтательных образов, занимающих большое место в его цикле. Например, такая труднейшая фигурация:



оказывается важнейшим средством создания одного из самых поэтичных этюдов (ор. 25 № 1, лябемоль мажор). «Впечатление от этюда, — писал Шуман, — подобно отрадному сновидению, которое, уже полупробудившись, стараешься удержать»<sup>1</sup>. Точно так же сложные двойные ноты (этюд соль-диез минор, ор. 25 № 6) оказываются технической основой прекрасной лирической пьесы, образ которой, возможно, возник под впечатлением стремительного и длительного пути или печального зимнего пейзажа<sup>2</sup>. Ощущение бескрайности, широты сочетаются в этом этюде с чувством одиночества и печали. Поэтичен фа-минорный этюд (ор. 25 № 2). «Это звучало чарующе, мечтательно и тихо, словно греза ребенка во сне, — писал Шуман. Существует мнение, что фа-минорный этюд — это музыкальный портрет возлюбленной Шопена Марии Водзиньской. Стоит ли говорить после этого о том, что технической задачей этого этюда является выработка ровности триольного движения в сочетании с двухдольным «перебойным» ритмом левой руки.

В подавляющем большинстве этюдов Шопена проводится какой-нибудь один фактурно-технический прием, который ложится в основу создания единого музыкального образа. Развитие этого образа внутренне разнообразно и динамично, в нем свои кульминации и спады. Но общий характер выдержан на протяжении всей пьесы.

Несколько этюдов Шопена написано в медлен-

---

<sup>1</sup> Р. Шуман. Избранные статьи о музыке. М., Музгиз, 1956, стр. 131.

<sup>2</sup> О такой трактовке этого этюда пишет, в частности, А. Соловцов в своей книге «Фредерик Шопен». М., Музгиз, 1956, стр. 270.

пом темпе; технической целью в этих этюдах обычно бывает выработка плавного, певучего звука. Отталкиваясь от такой технической задачи, Шопен создает поэтичнейшие пьесы. Таков, например, один из лучших этюдов, завоевавший широкую популярность, — этюд ми мажор (op. 10 № 3). Неповторима по своей красоте, пластичности и обаянию мелодия этого этюда, которую сам композитор считал лучшей из созданных им:

29 Lento, ma non troppo  
*legatissimo*

The musical score is presented in three systems. Each system consists of a grand staff with a treble clef (right hand) and a bass clef (left hand). The key signature is one sharp (F#), indicating D major. The time signature is 3/4. The tempo marking 'Lento, ma non troppo' and the articulation 'legatissimo' are placed above the first system. A piano dynamic marking 'p' is placed below the first measure of the right hand in the first system. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings throughout the piece.



В этом этюде композитором воплощен образ горячо им любимой родины. Известен эпизод из жизни композитора, когда он, прослушав этюд в исполнении своего ученика, воскликнул: «О моя родина!». В прекрасной музыке, согретой теплым искренним чувством, композитор воплощает поэтичность, духовную красоту родного польского народа, все то лучшее, что соединяется в понятии «родина». Этому лирическому образу противопоставляется бурная, полная драматизма музыка средней части.

Вначале слышится лишь легкое волнение. Однако постепенно оно ширится, растет и вот уже человеческая страсть бушует подобно прибою в непогоду.

После напряженной кульминации, полной боли и отчаяния, исподволь, как бы с трудом возвращаются свет и тепло.

Если мысли о родине навевают в ми-мажорном этюде такой светлый, подобный мечте образ, то совсем иные чувства запечатлены в знаменитом этюде до минор (ор. 10 № 12), также вызванном к жизни горячим патриотическим чувством Шопена.

До-минорный, так называемый «революционный» этюд, так же как ре-минорная прелюдия, был создан в Штутгарте, где застала композитора весть о поражении польского восстания 1830—1831 годов. Это известие, больно ранившее Шопена, внесло новый, трагический оттенок в творчество композитора. До-минорный этюд, этот непосредственный эмоциональный отклик на революционные события, и явился первым произведением, в котором драматизм достигает огромной глубины и силы. Гневные восклицания, как молнии, сверкают на бурно бушующем фоне:

**Allegro con fuoco**



В этой музыке слышится «сила гнева, пламя страсти и уверенность в победе» — уверенность, несмотря на моменты острой душевной боли и общий героико-трагический характер музыки.

Заключительные такты этюда — это героический взлет, вселяющий надежду и веру:



Вслед за Шопеном по-новому трактуют этюдный жанр многие западноевропейские и русские композиторы.

Много оригинального внес в развитие этюда Ф. Лист. Его этюды столь же художественны, как и этюды Шопена. Листа, композитора с феноменальной технической одаренностью пианиста, особенно привлекало в этюде сочетание виртуозности с созданием высокохудожественных образов. Это то общее, что объединяет Шопена и Листа, и что отличает их этюды от этюдного творчества других композиторов. Однако в пределах этого общего, принципиально нового подхода этюды Листа заметно отличаются от этюдов Шопена.

Если в этюдах Шопена перед нами раскрывается прежде всего внутренний мир человека, его

настроение, то этюды Листа можно назвать картинами, очень эффектно, броско и колоритно написанными.

В техническом отношении этюды Листа, так же как шопеновские, представляют собой труднейшие пьесы и под силу лишь зрелым пианистам, свободным владеющим инструментом.

Вот как пишет Р. Шуман об этюдах Листа: «Одного взгляда на эти этюды<sup>1</sup>, на эти причудливые как бы нагроможденные карнизы потного здания достаточно для того, чтобы понять, что речь идет здесь не о легких вещах. Кажется, будто Лист хотел вложить сюда весь свой опыт, передать потомству все тайны своего фортепьянного исполнения...»<sup>2</sup>.

Однако, несмотря на пышный виртуозный наряд этюдов Листа, техника рассматривается композитором как средство достижения поэтического идеала. Именно такой смысл вкладывает Лист в название «Этюды высшего исполнительского мастерства», которое он дает своему известному сборнику из двенадцати этюдов. Под высшим исполнительским мастерством Лист понимает свободное, совершенное владение фортепьянной техникой, органическое подчинение виртуозности поэтическому замыслу. Почти все (десять из двенадцати) этюды этого сборника носят названия, раскрывающие их программный замысел: «Блуждающие огни», «Дикая охота», «Метель», «Пейзаж», «Мазепа» и т. д.

Многие этюды вырастают в большие красочные картины; музыкальное развитие в них, подчиняясь

---

<sup>1</sup> Речь идет об этюдах Листа—Паганини.

<sup>2</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн. Ф. Лист. М., Музгиз, 1956, т. I, стр. 216.

программному замыслу, часто протекает свободно, не придерживаясь строгих композиционно-структурных закономерностей. Такой свободно написанной поэтичной музыкальной картиной является, например, этюд «Мазепа», написанный по одноименному стихотворению В. Гюго.

К числу широко известных произведений Листа принадлежат «Большие этюды по Паганини». Они написаны на темы некоторых каприсов<sup>1</sup> из цикла Паганини «24 каприса для скрипки соло», а также на тему рондо из его второго концерта си минор.

Труднейшая задача переложения сольных скрипичных пьес Паганини для фортепьяно привлекала не только Листа; переложения каприсов Паганини для фортепьяно были сделаны и Шуманом. Однако дух виртуозных пьес и неповторимо своеобразной виртуозной игры Паганини был передан Листом особенно смело и оригинально. Лист не побоялся в переложении скрипичных пьес (и к тому же сольных) использовать сугубо фортепьянные фактурные и технические приемы. Вот как пишет Шуман о листовских «Больших этюдах по Паганини»: «...преклонение перед покойным великим артистом он не мог выразить лучше, чем этим, до мельчайших деталей тщательно сделанным, наиболее верно отражающим дух оригинала переложением. Если обработка Шумана имела больше в виду выявить поэтическую сторону, то Лист, не пренебрегая последней, выдвигает на передний план виртуозную; он совершенно правильно назвал свою композицию «Бравурные этю-

---

<sup>1</sup> Каприс, или каприччио — инструментальная виртуозная пьеса импровизационного характера. «Каприсы» Паганини близки жанру этюда.

ды», так как они предназначаются для больших блестящих выступлений»<sup>1</sup>.

Все наиболее характерные черты листовских обработок этюдов Паганини особенно ярко проявляются в знаменитом этюде «Кампанелла» («Колокольчик»). Предельная виртуозность сочетается здесь с поэтичной воздушностью, с прозрачным, звенящим колоритом, чисто фортепьянные фигуры оказываются удачно найденным приемом, близким к скрипичной фактуре.



В русской фортепьянной музыке этюд существует с начала XIX века. Ранние образцы этого жанра — маленький этюд и этюд-фуга композитора И. Ласковского, этюды И. Геништы, М. Шимановской, Д. Фильда.

Расцвет нового лирико-романтического типа этюда начался со второй половины XIX века и связан с творчеством А. Рубинштейна, М. Балакирева, П. Чайковского, А. Аренского, А. Глазунова, А. Лядова, С. Ляпунова, наконец, С. Рахманинова и А. Скрябина. Все эти композиторы в той или иной степени отдали дань этюдному жанру.

Интересно, что в русской музыке мы найдем весьма небольшое количество этюдов учебно-педагогического плана. Если такое направление и существовало в русской музыке (к нему можно отнести, например, этюды Козлова, Карцева), то лишь в начальном этапе возникновения русского этюда, и не сыграло сколько-нибудь значительной роли в развитии русской фортепьянной музыки.

---

<sup>1</sup> Цит. по книге: Я. Мильштейн. Ф. Лист. М., Музгиз, 1956, т. I, стр. 216—217.

Отчасти это можно объяснить тем, что русские композиторы всегда тяготели к высокой содержательности, образности, программности, одухотворенности музыки, и тип сухого технического этюда не был созвучен творческой натуре русского художника.

Зато созданный Шопеном и Листом новый тип лирико-романтического этюда находит у русских композиторов горячий отклик. Мы обнаруживаем в их творчестве самые различные трактовки этюдов подобного типа — от живописно колористических виртуозных этюдов Ляпунова и Балакирева до тончайших психологических зарисовок в этюдах Скрябина.

Весьма близок русским композиторам оказался и тип программного этюда, который развивал Лист. Стремление к образной картинности, к музыкальной живописи особенно ярко в этюдах Ляпунова, в которых, по выражению Б. В. Асафьева, «как в фокусе, собраны все лучшие свойства и приемы балакиревско-ляпуновского пианизма»<sup>1</sup>.

Интересен цикл Ляпунова «Двенадцать этюдов особо трудного исполнения». По замыслу композитора эти этюды должны были явиться продолжением листовского цикла<sup>2</sup>. Однако, находя этот замысел нескромным, Ляпунов его нигде официально не обнарудовал.

Свое глубокое уважение к великому художнику Ляпунов выразил в посвящении цикла памяти

---

<sup>1</sup> Б. Асафьев. Русская музыка от начала XIX столетия. М.—Л. Academia, 1930, стр. 263.

<sup>2</sup> В тональном отношении этюды Ляпунова тоже как бы дополняют листовский цикл: у Листа они написаны во всех бемольных тональностях (мажорных и минорных), у Ляпунова — во всех диезных, причем сохранен избранный Листом порядок следования тональностей (по квинтовому кругу).

Франца Листа; последний же этюд, названный «Элегией памяти Франца Листа» и написанный в манере Листа, является музыкальным посвящением и одновременно музыкальной характеристикой великого композитора.

Этюды, объединенные в цикле Ляпунова, представляют собой жанровые колористические виртуозные пьесы программного характера. Двум из них — «Трезвону» и «Тереку» — предпослано словесное пояснение; программный замысел остальных частично раскрывается в названии. Разнообразие пианистических приемов, красочность, даже некоторая декоративность музыкального письма — все эти черты ляпуновского пианизма органично и естественно подчиняются поэтическому замыслу каждой пьесы-этюда. Перед слушателями проходит галерея разнообразных и контрастных, написанных сочными живыми красками картин-образов: призрачные фантастические видения («Хоровод сильфов»), спокойно-величавые богатыри из русского эпоса («Былина»), по-родному близкий образ простой русской женщины, качающей колыбель ребенка («Колыбельная»), торжественный светлый русский праздник с колоритным перезвоном колоколов («Трезвон»), прозрачная поэтичность, мягкая лирика сельского пейзажа («Идиллия»).

Одним из лучших этюдов Ляпунова является его знаменитая «Лезгинка», созданная, несомненно, под влиянием балакиревского «Исламея»<sup>1</sup>. Хотя эта пьеса называется этюдом, она по существу представляет собой развернутую, ярко и сочно

---

<sup>1</sup> Восточная фантазия «Исламей» Балакирева — виртуозная фортепьянная пьеса, в основу которой положены восточные темы.



написанную музыкальную жанровую картину-сценку. В «Лезгинке» Ляпунов подчеркивает две контрастные эмоциональные сферы, обычно ассоциирующиеся в нашем представлении с образами Востока: огненный темперамент, страстность и томную, лениво-знойную негу. Обеим темам присущ четкий упругий танцевальный ритм.

Если этюды Ляпунова поражают прежде всего своей броской декоративностью, своей ярко выраженной жанровостью, то совсем в ином плане этюды А. К. Глазунова. Они отличаются поэтичностью, мягкой лирикой, мечтательным настроением. Из этюдов Глазунова наиболее популярен «Ночь», тонкая акварельная звукопись которого создаст поэтичную картину ночного пейзажа.

Особое место в истории развития жанра этюда занимают «Этюды-картины» Рахманинова.

Авторский замысел этого цикла настолько широк, образно-эмоциональное содержание настолько значительно, что технически-виртуозная, «этюдная» сторона этих пьес как будто совершенно растворяется. Само название—«Этюды-картины»—говорит о яркой образности этих произведений.

По богатству своей «психологической палитры» рахманиновские этюды могут сравниться, пожалуй, лишь с этюдами Шопена.

Все 15 этюдов-картин<sup>1</sup> связывает одна общая линия развития эмоциональных образов. От чистой открытой лирики этюдов ор. 33 композитор приходит к более сложному образному миру, к более темным, а нередко и таинственным краскам, к более сумрачному колориту и большему драматизму. Колокольные звучания, столь характерные для

---

<sup>1</sup> Рахманинов написал две тетради этюдов-картин — ор. 33 (1911) и ор. 39 (1917).





Некоторым этюдам-картинам Рахманинова присущи черты ярко выраженной жанровости. Так, например, в этюде ми-бемоль мажор (ор. 33 № 4) воссоздается картина праздничного торжественного шествия; в этюде-картине ре мажор (ор. 39 № 9, которым заканчивается весь цикл) — как бы массовая народная сцена; в этюде си минор (ор. 39 № 4) — картина уныло-бесконечного зимнего пути, типично русский колорит которого подчеркивается звучанием бубенцов.

Этюды-картины Рахманинова — это, несомненно, одна из самых высоких кульминаций в развитии этюдного жанра. Тот вклад, который внес своими пьесами Рахманинов, можно сравнить только с шопеновским циклом этюдов.

Поэтичное толкование жанра этюдов характерно и для Скрябина. В трактовке Скрябиным этого жанра можно отметить много общего с его прелюдиями — тот же лаконизм, некоторая эскизность (хотя и в меньшей мере), стремление запечатлеть различные оттенки настроений и чувств.

Скрябиным написано множество этюдов. Однако наиболее яркими и наиболее известными являются этюды ор. 8, объединенные в тетради «12 этюдов».

Поэтичен и хрупок этюд до-диез минор; в соль-диез-минорном слышится глубокая скорбь, в ми-мажорном — радость и торжество; элегичностью дышит музыка си-бемоль-минорного этюда; патетическая борьба и вызов наполняют этюд ре-диез-минорный. Одной из самых поэтичных пьес, воплощающих скорбно-элегические образы и настроения, является этюд си-бемоль минор, проникновенную распевную тему которого можно отнести к числу лучших мелодических находок Скрябина:





Наибольшей популярностью и любовью пользуется ре-диез-минорный этюд, завершающий весь цикл. Революционный пафос, вдохновенность, патетически приподнятый эмоциональный тонус, драматизм, глубоко индивидуальная скрябинская «полетность» — все это делает этюд ре-диез минор одним из лучших произведений мировой фортепьянной литературы. Напомним основную его тему:





По силе своего революционного пафоса этот этюд Скрябина перекликается с до-минорным «революционным» этюдом Шопена.

\*

В наше время жанр этюда продолжает интенсивно развиваться. Появилось множество этюдов педагогического характера (в особенности для детей), совершенствующих те или иные стороны исполнительской техники. В других случаях этюд трактуется как пьеса-миниатюра, поэтический эскиз. Советские композиторы продолжают и традиции развернутых концертных этюдов. Т. Николаевой, например, написан цикл из двадцати четырех концертных этюдов. Все это говорит о большой жизненной силе, заложенной в жанре этюда.

ПАНКРАТОВА  
ВЕРОНИКА АРКАДЬЕВНА  
*МАЛЫЕ ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ  
ФОРМЫ*

Редактор Е. С а з о н о в а  
Техн. редактор А. С т е п а н о в

Подп. к печати 15/II 1962 г. А 01531.  
Форм. бум. 70 $\times$ 108<sup>1</sup>/<sub>32</sub>. Бум. л. 1,13. Печ.  
л. 3,09. Уч.-изд. л. 2,69. Тир. 10 000 экз.  
Зак. 2740

Московская типография № 6  
Мосгорсовнархоза