



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b>	3
<b>ГЛАВА 1 ЖАНР ДЕТСКОГО АЛЬБОМА И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ</b>	
1.1. Возникновение сборников фортепианных пьес для детей в творчестве композиторов XVII – XVIII веков	9
1.2. Программная музыка как необходимая компонента музыки для детей	17
1.3. Пути становления жанра Детского альбома в творчестве композиторов XIX века	23
<b>ГЛАВА 2. НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ДЕТСКОГО АЛЬБОМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА</b>	
2.1. Детская музыка рубежа веков на примере цикла В.Ребикова «Картинки для детей»	40
2.2. Г.Свиридов. «Альбом пьес для детей» – особенности строения и программности	54
2.3. С.Слонимский. «Капельные пьески» – специфика музыкального языка	65
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b>	72
<b>СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ</b>	77
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b>	83

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность исследования.** В ряду явлений музыкальной культуры фортепианные Детские альбомы выделяются, в первую очередь, своей популярностью. Тем не менее, сведения относительно этого жанра на сегодняшний день окончательно так и не приведены в систему.

Сочинения, непосредственно составляющие детские альбомы и родственные им сборники, достаточно известны. Среди самых знаменитых произведений, исполняемых в ДМШ, «Марш», «Охотничья песенка», «Весёлый крестьянин, возвращающийся с работы», «Первая потеря», «Поэт говорит» Р.Шумана, «Старинная французская песенка», «Утреннее размышление», «Мазурка» П.Чайковского, «Андантино» А.Хачатуряна, «Тарантелла» С.Прокофьева.

Обычно эти произведения исполняются как отдельные пьесы. Их местонахождение в каком-либо Детском альбоме может очерчиваться преподавателем на начальном этапе работы над произведением.

Среди музыковедческих работ также нет рассмотрения Детского альбома как циклического сочинения, имеющего собственную поэтическую и образную организацию, общность средств музыкальной выразительности и пр.

Детский альбом как жанр европейской профессиональной музыки стал продолжателем «нотных тетрадей» и «сборников лёгких пьес». В творчестве Роберта Шумана жанр Детского альбома получил собственную законченную сформированную структуру, которая на сегодняшний день является классической. В этом жанре работало немало западноевропейских и русских композиторов XIX – XX веков.

XX столетие ознаменовалось ещё более возросшей популярностью Детского альбома. Композиторы различных школ и течений обращались к теме детской музыки.

Самые яркие Детские альбомы указывали на особенности видения мира их авторами, на талант, имеющий широкое и вместе с тем чёткое мышление.

Цикл миниатюр в процессе работы требует от автора высокую степень мастерства, когда разнообразие чувств, цветов, звуков и образов выражается в максимально сжатых композиционных структурах.

Современное отечественное музыковедение несколько тенденциозно, отчасти с элементами примитива понимает подобные достаточно многозначные фортепианные циклы. Вероятно, здесь вполне определённое значение имеет ошибочное понимание синонимов «детский» и «простой», «инструктивный». Нередко в монографиях, которые посвящены романтическим детским циклам, звучат метафоры, которые могут напрямую относиться непосредственно к ребёнку. Эти слова во многом зависят от каждодневного, привычного представления о детях. Вопрос состоит в том, что эти метафоры в искусствоведческих трудах зачастую не подкрепляются аналитической составляющей, в связи с чем начинает казаться, то проблем, связанных с Детским альбомом, в целом не существует.

Отсюда основной методологической проблемой исследования феномена Детского альбома для фортепиано определяется антагонизмом кажущейся простоты содержания музыкального произведения и несложности музыкального текста.

Подобной же проблемой становится определение жанра фортепианного Детского альбома.

С одной стороны, справедлива самая широкая трактовка этого явления как особой разновидности цикла миниатюр. Однако попытки выяснить характерные особенности этой разновидности ещё не предпринимались

Романтическая миниатюра как феномен многократно подвергалась анализу в музыковедческой литературе. Одной из наиболее полных систематизаций наблюдений по рассматриваемой тематике была реализована в книге Константина Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма» [34], где автор акцентирует внимание на том, что «... сущность романтизма, самая его сердцевина должна проявиться в фортепианной миниатюре каким-то особым образом, быть может, наиболее непосредственно.

Здесь – то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения, здесь – концентрированная и кратчайшая «формула» его поэтики» [34, с. 3].

Однако, не миниатюры как таковые, а собственно Детский альбом как цикл миниатюр открыл подобную поразительную неизменность содержания в различных периодах и стилевых формациях, что вполне очевидно встал вопрос о его собственной поэтике.

История и особенности развития детской музыки отражены в энциклопедических справочниках [96]. Нередко наблюдается рассмотрение Детских альбомов, и составляющих их номеров как разновидность учебной методической литературы.

Анализ Детских альбомов и отдельных произведений для детей, принадлежащих перу композиторов классико-романтического периода, находим и в монографиях [12, 20, 24, 32, 66].

Отдельные статьи о Детском альбоме имеют стиль популярных очерков [8, 13, 56]. Некоторые наблюдения учёных об отдельных образцах жанра Детского альбома в дальнейшем будет приводиться в работе.

В отечественном музыкознании достаточно прочной основой для изучения Детского альбома стали работы, посвящённые вопросам развития музыки для детей и истории фортепианной педагогики.

Среди самых, на наш взгляд, весомых, - статья Бориса Асафьева «Русская музыка о детях и для детей» [6] и статья Б.Е.Милича «Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и её связи с детской литературой» [53].

Интерес представляют ряд работ последних десятилетий, посвящённых детской музыке. Вопросы истории формирования жанра Детского альбома, некоторые аспекты его применения в качестве дидактического материала освещаются в статьях Р.Сулим, Н.Лаврик, Н.Сторчан.

Невзирая на множество упоминаний о Детском альбоме, существует необходимость в обобщающей работе, содержащей материалы по истории и теории этого жанра.

При очевидной постановке проблемы развития детской музыки, в отечественных музыковедческих работах, фортепианный Детский альбом так и не рассмотрен как жанровый феномен, с собственными особенностями и выразительными средствами, не выстроена его типология, не выявлены его основные признаки.

Таким образом, **объектом** настоящего исследования является фортепианный Детский альбом как особый вид цикла миниатюр XIX – XX столетий.

**Предметом** исследования избрана организация Детских альбомов композиторов XX столетия, которые рассматриваются во взаимосвязи с её музыкальным выражением.

**Материал исследования** - фортепианные циклы пьес композиторов разных периодов XX века: В.Ребикова, Г.Свиридова, С. Слонимского, которые по образной составляющей, а также по структурным и композиционным составляющим сравнимы с общей схемой Детского альбома для фортепиано. Эта схема содержит заявленную авторскую программу, имеющую связь с детским миром, формой цикла миниатюр, и устойчивую образную линию, объединяющую всё произведение.

Выборка выполненная методом бесповторного типического отбора, репрезентативна.

**Цель** настоящей работы – выявление особенностей претворения жанра фортепианного детского альбома.

Избранная **цель** породила ряд **задач**, последовательно и планомерно решаемых в работе. Среди основных задач выделим наиболее значимые:

- обнаружить исторические предпосылки возникновения сборников фортепианных пьес для детей в творчестве композиторов XVII – XVIII веков;

- рассмотреть программность как обязательную составляющую Детского альбома;
- проследить линии формирования жанра Детского альбома в композиторском творчестве XIX столетия;
- выявить особенности развития жанра Детского альбома в творчестве композиторов XX века путём подробного разностороннего анализа циклов В.Ребикова, Г.Свиридова, С.Слонимского.

*Методологической базой* работы послужили методы целостного и функционального анализа музыкального произведения, а также исторический и сравнительный методы.

*Практическое значение* настоящей работы заключается в том, что более подробное изучение сравнительно редко исполняемых произведений для детей поможет педагогу понять поэтические и композиционные особенности этих циклов с детализацией практических параметров и интерпретационных решений и позволит дополнить традиционный репертуарный список интересным дидактическим материалом.

*Методологическую основу исследования* составили работы Б.Асафьева, К.Зенкина, В.Медушевского, Е.Назайкинского, В.Холоповой и Ю.Холопова,

*Апробация работы.* Основные положения магистерской диссертации отражены в статье, которая опубликована в сборнике, индексированном в РИНЦ: Папшева О. А. Историческая хронология становления Детского фортепианного альбома как особого жанра миниатюр / О. А. Папшева // Новая наука: психолого-педагогический подход. – Сб.ст. – Вып. 3. – 182 с – Уфа – Стрелитамак: АМИ, 2017. – С. 117-121.

Отдельные тезисы были вынесены в выступление автора на IV научно-практической конференция «Дни науки ФГАОУ ВО «КФУ им. В.И.Вернадского», г. Ялта, 17.10.2018 г., с докладом: «Жанр фортепианного Детского альбома в творчестве российских композиторов XX века»

*Структура работы.* Работа состоит из введения, двух разделов, включающих по три подраздела в каждом, заключения и приложения, которое

представляет собой нотный текст анализируемых сочинений. Список литературы содержит 98 позиций

Полный объем работы составляет 82 страницы.



## ГЛАВА 1. ЖАНР ДЕТСКОГО АЛЬБОМА И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ

### 1.1. Возникновение сборников фортепианных пьес для детей в творчестве композиторов XVII – XVIII веков

Фортепианная музыка для детей занимает одно из ведущих мест в музыкальной педагогике. Именно благодаря произведениям, написанным специально для детей возможно формирование мышления ребёнка в творческом направлении. Погружение в музыкальный мир сказки и фантазии, детских впечатлений и образов позволяет юному музыканту познавать мир. Композитор через свои произведения знакомит ребёнка с собственными и общечеловеческими идеалами, помогает познать прекрасное и удивительное, добро и зло.

В истории музыкальной культуры музыкальные произведения, собранные в Детские альбомы отличаются большой популярностью. Тем не менее специальных систематизированных знаний, посвящённых этой странице творчества недостаточно. Исполнительский рейтинг этих произведений очень высок. Пьесы из Детских альбомов и подобных им сборников широко известны

В современных отечественных и зарубежных музыковедческих работах вопросы развития музыки для детей не обходятся стороной. Однако понятие «Детский альбом» с присущими ему специальными признаками не рассматривается. Очевидно, что сборники такого типа могут быть рассмотрены как жанровый феномен со своими характерными признаками, типологизацией. Интересно отдельно рассмотреть образно-сюжетную сторону музыки для детей, способы её реализации средствами музыкальной выразительности

Сведения о путях развития детской музыки содержатся в энциклопедических справочниках [95]. Достаточно часто встречается подход к Детским альбомам, а также их отдельным номерам, как к разновидности дидактической литературы [6, 7, 12, 45]. Описание Детских альбомов а также

отдельных сочинений для детей, написанных классиками, появляется и на страницах монографий. Некоторые статьи, посвященные Детскому альбому, написаны в стиле популярных очерков [50, 8, 23]. Далее, в ходе анализа конкретных произведений, некоторые наблюдения исследователей о жанре Детского альбома будут актуализированы.

Множественные упоминания в различных источниках о Детском альбоме не дают ясного и полного представления об этом феномене. Необходимость более глубокого и полного исследования этой проблемы несомненна.

В отечественном музыковедении определенный фундамент для исследования Детского альбома заложили работы, посвященные вопросам становления детской музыки и истории фортепианной педагогики. Среди наиболее важных из них статья Б.Асафьева “Русская музыка о детях и для детей”, книга В.И.Музалевского “Русская фортепианная музыка”, а также статья Б.Е.Милича «Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и её связи с детской литературой» [53]. Последняя является примером удачного методологического подхода к феномену фортепианного Детского альбома.

Вопросы обучения детей игре на музыкальных инструментах существовали всегда. И вместе с ними – проблемы специального репертуара. Возможно, что именно неудовлетворённость качеством и количеством специальной литературы побуждало классиков к созданию произведений для детей. На рубеже XVIII и XIX веков можно увидеть много прогрессивного в фортепианной педагогике в сфере подбора репертуара, а также методических указаний для работы с начинающими пианистами. В них можно увидеть и национально – самобытную направленность в воспитании русского музыканта. Б.Милич считает, что «...развитие русской фортепианной музыки и исполнительского пианизма во второй половине XVIII века послужило причиной появления специальной педагогической литературы – школ игры на фортепиано» [53.6]. Это замечание является ценным для изучения Детского альбома как феномена в истории музыки.

Первым самостоятельным русским пособием для обучения пианистов Б.Милич называет школу Ивана Прача, вышедшую в 1816 году, которая, по его определению, послужила началом создания целого ряда работ в области методики, выявляющих взгляды русских пианистов-педагогов на задачи обучения. Исследователь подчеркивает, что одной из центральных задач воспитания пианиста, выдвигаемой школой И. Прача, было приобщение учащегося к народной песне. Если провести аналогии к развитию Детского альбома в западноевропейской музыке, становится очевидной та же тенденция, особенно в «Альбоме для юношества» Р.Шумана.

В музыкознании последних лет также прослеживается интерес к музыке для детей. Среди них следует отметить статью Лаврик Н.И. и Сторчан Н.Н. «Детская тема» в фортепианном дуэте французских композиторов XIX – начала XX века» [45].

Авторы дают описание произведений Ж.Бизе, Г.Форе, Ж.Массне, М.Равеля, которые отталкивались от образцов детского фортепианного дуэта Р.Шумана -- “12 четвероручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей”, ор. 85, “Бальные сцены”, ор.109, “Детский бал”, ор. 130.

Проблема истории формирования Детского альбома как жанра детской музыки достаточно емко рассматривается в статье Сулим Р.А. “Становление детской музыки в Западноевропейской культуре XVIII - XIX веков (постановка проблемы)” [80]. Автор указывает на безусловность глубинных корней традиции создания специальной музыкальной литературы для детей. Но именно в XX столетии сформировался некий особый культурный пласт, творческая сфера, центром которой являются дети. Появился целый ряд работ, посвященных становлению детской оперы, детского балета, развитию современной детской музыки в творчестве композиторов разных стран. Однако аспект изучения цикла миниатюр для детей как особого жанра, исторического феномена со своими признаками, спецификой, поэтикой остаётся открытым.

Р.Сулим обращает внимание на некоторый «второстепенный» подход исследователей к детской музыке, которая рассматривается лишь как

подготовительный этап в приобщении детей к высоким ценностям музыкального искусства. Автор подчеркивает, что вплоть до настоящего времени не предпринимаются действия, направленные на создание каталогов того огромного количества музыкальных произведений, созданных для детей и о детях. Нет систематизации музыкального материала по хронологии, композиторам, стилям, жанрам, национальным культурам, которая существует, например, в детской литературе. Не предпринята также попытка проследить и историю развития детской музыки на определённых этапах в разных странах.

В работе Р.Сулим прослеживается ещё целый ряд важных вопросов. Это и некоторые аспекты развития детской музыки в западно-европейской культуре. Как и другие исследователи, и в частности Б.Милич, Р.Сулим считает, что в западноевропейской культуре детская музыка зарождается на основе репертуара для начинающих, формирование которого связано с возникновением и развитием национальных исполнительских школ.

Так, автор указывает, что первые произведения, специально адресованные детям, появляются уже в конце XVIII века. В это время в Германии и Австрии получают широкое распространение так называемые «Песни в народном духе» (Lied im Volkston), которые объединяются в многочисленные сборники, предназначенные для различных социальных групп, в том числе и для детей. Среди них известны «Песни для детей» (1769) немецкого композитора Иоганна Адама Хиллера (1728 - 1804), которым, по мнению исследователей, свойственна безыскусственность, простота яркой, полной жизни мелодики, зачастую плясовой. Возможно, для одного из таких сборников, отдавая дань моде, В.А.Моцарт пишет «Три немецкие песни» (KV 596 - 598), куда входят «Тоска по весне», «Приход весны» и «Детская игра».

Отмечена Р.Сулим и многосоставность этого культурного явления, поскольку сюда входят не только произведения, написанные специально для обучения и воспитания детей, но и музыка, созданная самими детьми, как результат их творческой деятельности.

Затрагивается также Р.Сулим и ещё один значительный аспект. Так же, как и в других видах искусства - литературе, живописи, театре, кино,- в XX столетии в музыке тоже сложилась особая художественная тема: мир ребёнка, образы детства. Многие гениальные творцы в разных сферах творческой деятельности стремились открыть для себя и в своих произведениях тайны детской души, осмыслить суть и особую ауру детства, этой очаровательной, прекрасной поры жизни человека. Р.Сулим пишет: «Эта музыка о детях адресована скорее взрослым, и образность здесь не связана с простотой и доступностью средств» [80, с.31].

В истории музыкальной культуры Детский альбом воспринимается, прежде всего, как преемник многочисленных образцов музыкальной дидактической литературы, которая существовала и до XIX в. Речь идёт о сборниках программных пьес, которые бытовали в Англии, Франции и Германии с XVI по середину XVII вв. Их жизнь была тесно связана со всем развитием клавирного искусства и исполнительства, и в частности, с развитием клавирной педагогики.

В XVII-XVIII вв. происходит обособление органной педагогики от клавирной. Среди наиболее известных трудов в области обучения игре на клавише, появившихся в это время – «Искусство игры на клавесине» Ф.Куперена, «Метода пальцевой техники» Ж.-Ф.Рамо, «Опыт об истинном искусстве игры на клавире» Ф.-Э. Баха. Появление этих работ, новых методик и сборников, аннотирующих клавирное исполнительство, отразилось на пьесах, которые вошли в эти труды в качестве примеров или были просто проаннотированными.

Клавирная музыка все более проникала в круг музыкантов-любителей и требовала пьес образных, иллюстративных, «живых» и светских. Поэтому включение в упомянутые сборники пьес малой формы не является случайным. Для этого были свои предпосылки: в частности, в XVI в. Д. Фрескобальди выпускал «Арии для чембало» в форме миниатюр, тогда же Д.Дирута в известном трактате «Трансильванец» советовал придавать танцам больше

грации. Как указывает А.Алексеев [2], уже в органной табулатуре Я.Люблинского можно найти обработанные для клавишных инструментов песенно-танцевальные мелодии.

Все эти пьесы были адресованы не столько детям, сколько всем любителям музыки. В то же время есть ряд факторов и характерных черт, позволяющих установить определённую связь между этими сборниками и, в будущем, романтическими Детскими альбомами. Это яркость и конкретность образных характеристик, а также элементы программности.

Практика использования мелодий популярных танцев и песен в качестве материала для обучения, очевидно, была самой популярной на всех этапах развития дидактической музыкальной литературы, в том числе и ранних. Об этом свидетельствуют пьесы первого сборника клавесинных пьес, вышедшего в Англии (среди авторов - О.Гиббонс, У.Берд и другие), а также пьесы, вошедшие в так называемую «Фицуильямову вёрджинальную книгу». Последняя заполнялась в течение 70-ти лет с конца XVI века и стала своеобразной летописью вёрджинальной музыки, своего рода семейным альбомом инструмента, в который вошли сочинения У.Берда, Дж.Фарнэби, Дж.Булла, Т.Томкинса, других авторов. Музыка большинства пьес этого собрания носит явно выраженный светский характер. Многие образы либо достаточно конкретны и вызывают к воображению, либо танцевальны. Яркость образных характеристик обуславливает наличие программности в целом ряде пьес. Сам факт объединения этих пьес в сборник позволяет назвать собрание одним из предшественников романтического Детского альбома.

Разумеется, пьесы французский клавесинистов, английских вёрджиналистов, возникшие на иной эстетической и стилистической почве, нежели романтический цикл, были адресованы не столько детям, сколько всем любителям музыки.

Традиция программных миниатюр развивалась в сюитах Д.Букстехуде, в творчестве Х.Фробергера, и, особенно, в творчестве французских клавесинистов, прежде всего - Ф.Куперена. Именно Ф.Куперен одним из

первых попытался разработать метод последовательного первоначального обучения игре на клавире, хотя в связи с этим он не писал именно для детей.

В сюитах Ф.Куперена можно обнаружить ряд качеств, которые впоследствии, хотя и косвенным образом, но все же были востребованы авторами романтического Детского альбома. Среди них важнейшими являются:

- единый интонационный контекст, объединяющее начало (чаще всего в группах пьес образно-живописного плана);
- тесная связь между идеей пьесы и её воплощением;
- смешение различных жанровых истоков в одном собрании пьес (пьесами одной сюиты могли быть и танец, и песня, и марш и т.д.);
- связь содержания с выражением момента впечатлений;
- программность.

Важный этап в развитии музыкальной дидактической литературы начался с появления в Германии в 1720-1725 гг. «Нотных книжечек» И.-С.Баха. («Klavierbuchlein für Wilhelm Friedemann Bach» (1720) и «Klavierbuchlein für Anna Magdalena Bach» (1722-1725)).

В этих сборниках, и в частности, в «Нотной книжечке А.-М.Бах» (1725), не только ярко проявились баховские принципы обучения игре на клавире, но были также учтены особенности детского мышления, психологии - особенности, связанные с образно-эмоциональным развитием ребёнка. Основу книжечки составили несложные танцы, хоралы, марши, пьесы кантиленного характера.

Сборник построен на чередовании легко усваиваемых и запоминающихся пьес различного характера: с одной стороны это выражение разных видов движения, с другой - арии, речитативы, хоралы, которые были понятны детям баховского времени так же, как сегодня понятны детям современные песенные или танцевальные жанры. Каждая риторическая фигура того или иного хорала могла вызвать в сознании ребёнка баховского времени целую логическую образную нить, и в этом случае ассоциации, появлявшиеся под впечатлением звучания, были стойкими и стабильными. Поэтому можно говорить о

разноплановости и разнохарактерности образов, представленных в «Нотной книжечке А.-М.Бах» (1725), об их индивидуальности, доступности и даже всеохватности - качествах, впоследствии ставших в ряд отличительных признаков Детского альбома.

Кроме того, в указанном собрании пьес И.-С.Бах под нотным текстом хоралов, арий, речитативов часто подписывал вербальный текст-первоисточник. Тем самым косвенно указывался характер исполнения: декламационно-драматичный, напевный, мелодичный и т.д. Подобную практику можно определить одну из первых попыток метода «подтекстовок», которые и поныне используются на ранних этапах обучения.

В «Нотной книжечке А.-М.Бах» (1725), кроме указанных, есть качества, которые позволяют соотнести это сочинение с детскими альбомами, появившимися более ста лет спустя. Эти особенности касаются принципа подбора пьес, их жанровых и образных взаимосвязей. Так, прослеживается образное и интонационное сходство в ряде полонезов и менуэтов первой половины сборника.

В аналитических описаниях «Нотных книжечек...» музыковедами также можно обнаружить черты, которые позволяют говорить о близости баховских сборников с более поздними авторскими Детскими альбомами XIX века. В частности, в своём исследовании о «Клавирной книжечке Вильгельма Фридемана Баха» [39] П.Копчевский отмечает использование различных видов техники (разных задач), наличие устойчивых игровых приёмов, которые отвечают каждому элементу музыкальной ткани или партии каждой руки, масштабное использование пьес кантиленного характера, а также контрасты между группами пьес.

Среди наиболее показательных сборников пьес Венского классицизма отметим два противоположных по содержанию, появившихся в начале и конце эпохи. С одной стороны, это «Лондонская тетрадь восьмилетнего Моцарта» (в этот собрание вошли пьесы Моцарта, написанные без помощи отца; в их основе лежат различные жанровые первоисточники) и «Багатели» Бетховена



(прежде всего, ор.119), включённые автором в издававшуюся тогда «Венскую фортепьянную школу». Каждая из пьес ор.119 обладает собственным микромиром, что подчёркивает их связь с уже начинающимся новым направлением - музыкальным романтизмом, опозитивировавшим многие жанры эпох Барокко и Венского классицизма.

Другой жанровый источник Детского альбома - пьесы малой формы прикладного характера. Речь идёт о традиции венского бытового музицирования, которая получила распространение в эпоху Венского классицизма. Е.Сорокина [78,79] упоминает сборники вальсов, экосезов, других танцев, ежегодно выпускаемых к началу карнавала или к Новому Году, авторами которых были А.Мюллер, Г.Паммер, Й.Ланнар, а также Л. ван Бетховен, К.Шпор, К.Черни и др. Эти издания представляли собою сборники разнохарактерных пьес.

Таким образом, историческая ретроспектива фортепианного детского альбома вплоть до начала эпохи романтизма, показательна в контексте формирования основных музыкально-выразительных средств, жанровых особенностей, образных характеристик, которые уже в следующую эстетическую формацию станут традицией и необходимостью в новом романтическом цикле миниатюр.

В эпоху романтизма происходит перерождение этого «собирающего» жанра, одним из направлений которого и становятся фортепианные альбомы.

## **1.2. Программная музыка как необходимая компонента музыки для детей**

Большую роль в становлении жанра Детского альбома играет программность. Явление программности связано со специфическими чертами, отличающими музыку от других видов искусства.

Непревзойдённым с точки зрения отражения эмоций, чувств, духовной составляющей человеческой жизни является музыкальное искусство. С одной стороны, оно может отразить реальность посредством ощущений и настроений. С другой стороны, музыка не имеет возможности точно определить именно то явление действительности, возбуждающее в человеке определённое ощущение, не может добиться понятийности выражения и конкретного предметного отображения. Лишь сама природа литературы и речи позволяет им конкретизировать тот или иной образ.

Музыкальные сочинения, обладающие определённой программностью, создаются благодаря стремлению композиторов к предметной изобразительности. Синтезу литературного и музыкального искусства содействует тот факт, что они оба являются временными видами искусства с их специфической способностью демонстрировать прогресс художественно-образного развития. Предваряя произведение программой, они ставят перед необходимостью взаимодействия средства речевой выразительности и литературные сюжеты взаимодействовать с музыкально-выразительными средствами.

Как видим, текстовая программа, которая была создана или выбрана непосредственно композитором, представляется неотделимым элементом программного музыкального произведения. Это может быть краткий заголовок, которое имел в виду композитор, указывая на явление действительности, (Например, пьеса Э. Грига «Утро» из музыки к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт»). В ином случае автор «отсылает» к литературному источнику - фрагменту из литературного произведения (например, к произведениям У.Шекспира). Композитор может и сам составить подробную программу по тому или иному литературному произведению как, например, симфония №2 «Антар» Римского-Корсакова или вне связи с литературным прообразом, как «Фантастическая симфония» Г.Берлиоза.

Программа в музыкальном произведении является дополняющим фактором при раскрытии чего-то недостающего, невозможного для выражения

средствами музыки. Именно этим программное музыкальное произведение имеет категорическое отличие от сочинения непрограммного, включая и авторские ремарки, дающие указания на точные проявления, которые породили тот или иной ассоциативный ряд в его художественном сознании. Не являются программными и авторские заголовки, если они не намечают конкретные явления действительности, эмоциональные состояния, которые в музыкальном контексте звучат значительно тоньше и элегантнее (по типу заглавия «Грёзы»). И, напротив, программные произведения не являются переводом на «музыкальный лексикон» собственно программного материала. Это отражение музыкальными средствами того же явления или впечатления, которые приведены в литературном тексте программы или названии.

Музыкальный язык располагает разнообразными средствами конкретизации музыкального образа. К таким средствам, в первую очередь, относится звукоизобразительность - отображение разнообразных звучаний живой природы посредством музыкальных звуков. В этом процессе имеет значение звуковысотное положение, метроритмическая организация, тембровая характеристика и прочие элементы музыкальной речи, которые при восприятии воссоздают специфические представления и ассоциации.

Тем не менее, самая совершенная, предметно-понятийная конкретизация достигается именно литературной программой. В зависимости от широты применения средств музыкальной выразительности в музыкальном сочинении выявляется необходимость музыкального восприятия в контексте словесного текста, программой, так или иначе отображающая авторскую концепцию.

Картинная программность является одной из специфических разновидностей программной музыки. Сюда имеют отношение произведения, рисующие реальные образы, не подвергаемые развитию при целостном рассмотрении произведения. Это музыкальные пейзажи, изображения окружающей неживой природы, музыкально-портретные зарисовки, жанровые сцены народных гуляний, сражений и прочее.

Часто в программной музыке применяются принципы, которые присущи прикладным жанрам. Использование жанровых свойств в музыкальном произведении в большой мере усиливает авторскую индивидуальность в процессе тематического раскрытия. С этой же целью возможно применение разнообразных звукокомплексов и ритмоинтонаций, придающих особые характерные национальные грани всему музыкальному языку сочинения. Все вышеупомянутые средства дают возможность и без применения литературной программности отображать целостную идею музыкального произведения, к примеру, победы добра, любви и т.д.

Ещё один вид программности – это сюжетная программность, которая основывается на произведениях художественной литературы. При этом развитие музыкальных образов в целом или в частностях соответствует формированию сюжета литературного первоисточника. Программные произведения, которые основаны на литературном сюжете, делятся на следующие подвиды: обобщённо-сюжетную и последовательно-сюжетную программность.

Автор музыкального произведения, относящегося к обобщённо-сюжетному типу и связанного через программу с тем или иным литературным произведением, не ставит целью показать обрисованные в нём события во всей их последовательности и сложности, но даёт музыкальную характеристику основных образов литературного произведения и общего направления развития сюжета, исходного и итогового соотношения действующих сил.

Автор произведения, принадлежащего к последовательно-сюжетному типу программности, стремится отобразить процесс развития событий, порой и всю их последовательность. Обращение к такому способу раскрытия замысла диктуется сюжетами, в которых сюжетные коллизии, протекающие с введением новых персонажей, с изменением обстановки действия, с событиями, не являющимися непосредственным следствием предшествующей ситуации требуют такого подхода.

Выбор вида программности зависит от творческих установок композитора. У разных авторов одни и те же сюжеты могут претворяться по-разному. Например, трагедия «Ромео и Джульетта» У. Шекспира вдохновила П. И. Чайковского на создание произведения обобщённо-сюжетного типа программности (увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта»), Г. Берлиоза - на создание произведения последовательно-сюжетного типа программности (драматическая симфония «Ромео и Джульетта», в которой автор даже выходит за пределы чистого симфонизма и привлекает вокальное начало).

Обращение композитора к программной музыке обычно определяется его связью с жизнью, с современностью, вниманием к актуальным проблемам, в других случаях само способствует сближению композитора с действительностью, более глубокому её постижению. Программность явилась большим завоеванием музыкального искусства. Она обусловила обогащение круга образов, находящих отражение в музыкальном произведении, поиски новых выразительных средств, способствовала обогащению и дифференциации форм и жанров.

Программная музыка развивалась по существу на протяжении всей истории профессионального музыкального искусства. Самое раннее из найденных исследователями сообщений о программных музыкальных сочинениях относится к периоду до нашей эры, в Древней Греции. Это пьеса Тимосфена, изображавшая битву Аполлона с драконом. Немало программных сочинений было создано и в последующее время. В их числе - клавирные сонаты «Библиейские истории» Лейпцигского композитора И. Кунау, клавесинные миниатюры Ф. Куперена и Ж. Ф. Рамо, клавирное «Каприччо на отъезд возлюбленного брата» И. С. Баха. Представлена программность и в творчестве венских классиков. Среди них программные симфонии Й. Гайдна «Утро», «Полдень», «Вечер», «Прощальная симфония». В творчестве Л.В.Бетховена это «Пасторальная симфония», все части которой снабжены программными подзаголовками, а на партитуре её значится важная пометка, объясняющая понимание программности автора

Подлинный расцвет программности в музыке наступил в эпоху романтизма. По сравнению с предшественниками художники этого направления ярче воспринимали специфику разных искусств. Они видели, что каждое из них отображает жизнь по-своему, используя свойственные только ему средства и отражая тот же предмет, явление с определённой, доступной ему стороны, что, следовательно, каждое из них в чём-то ограничено и даёт неполную картину действительности. Поэтому именно в период романтизма мысли о синтезе искусств наиболее полно проявились. Благодаря этому появилось много новых форм и жанров, позволявших отражать мир средствами искусства во всём его многообразии. Особенно поэзия в творчестве композиторов - романтиков нашла своё новое претворение во многих музыкальных произведениях.

Интерес к программности достаточно полно проявился в творчестве Ф. Мендельсона-Бартольди: увертюра из музыки к «Сну в летнюю ночь» Шекспира, увертюры «Гебриды», или «Фингалова пещера», «Прекрасная Мелузина», и многие другие. Не менее характерна программность и для Р. Шумана. Это увертюры к «Манфреду» Байрона, к сценам из «Фауста» Гёте, многие фортепианные пьесы, циклы пьес. Особенно большое значение программная музыка приобретает у Г. Берлиоза: «Фантастическая симфония», «Гарольд в Италии», драматическая симфония «Ромео и Джульетта», «Траурно-триумфальная симфония», увертюры.

Богатое развитие программность получила в русской музыке. Обращение к программности диктовалось эстетическими установками её ведущих представителей, их стремлением к демократичности, общепонятности своих сочинений, а также самим характером их творчества. От сочинений, основанных на песенных темах и потому заключающих в себе элементы синтеза музыки и слова, поскольку слушатель при их восприятии соотносит с музыкой тексты соответствующих песен (например, «Камаринская» Глинки), русские композиторы вскоре же пришли к собственно программной музыке. Ряд выдающихся программных произведений создали члены балакиревского

кружка «Могучая кучка». У М. П. Мусоргского «Картинки с выставки» для фортепиано, у Н. А. Римского-Корсакова симфоническая сюита «Шехеразада», симфония «Антар». Немалое число программных произв. принадлежит П. И. Чайковскому: 1-я симфония «Зимние грёзы», симфония «Манфред», увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта», симфоническая поэма «Франческа да Римини» и другое. Яркие программные произведения написали и А. К. Глазунов (симфоническая поэма «Стенька Разин»), А. К. Лядов (симфонические картины «Баба-Яга», «Волшебное озеро» и «Кикимора»), Вас. С. Калинников (симфоническая картина «Кедр и пальма»), С. В. Рахманинов (симф. фантазия «Утёс», симфоническая поэма «Остров мёртвых»), А. Н. Скрябин (симфонии «Поэма экстаза», «Поэма огня» («Прометей»)).

Программность широко представлена и в творчестве советских композиторов, в том числе, С. С. Прокофьева («Скифская сюита» для оркестра, симфонический эскиз «Осеннее», симфоническая картина «Сны», фортепианные пьесы), Н. Я. Мясковского (симфонические поэмы «Молчание» и «Аластор»), Д. Д. Шостаковича (симфонии No 2, 3 («Первомайская»), 11 («1905 год»), 12 («1917 год») и другие). Программные произведения создаются и представителями более молодых поколений композиторов, как в советский период, так и на современном этапе.

Итак, программность является основополагающей характеристикой для музыкальных сочинений XIX–XX веков. Явление программности самым непосредственным образом связано с появлением произведений для детей, объединённых в специальные сборники, названные Детским альбомом.

### **1.3. Пути становления жанра Детского альбома в творчестве композиторов XIX века**

В течение своей полуторавековой истории Детские альбомы для фортепиано занимали важное место в музыкальной педагогике. Детская

музыка - эта особая среда творчества композиторов, прекрасно владеющих психологией ребёнка; они формируют красочные, живые художественные образы.

До появления жанра фортепианного Детского альбома, решающими факторами была популярность формы альбома в XIX веке, фактор интенсивного развития пианизма и интерес к форме миниатюры.

Альбом был важным феноменом в культуре XIX века. Здесь и музыкальное, и литературное, и художественное начало органично сосуществовали друг с другом. На страницах альбома рядом с портретом можно было обнаружить нотную запись музыкального фрагмента, под зарисовкой встретить эпиграмму, вместе со стихами найти небольшую пьесу и т.д. Практически все малые формы разных видов романтического искусства могли быть восприняты как своеобразные «листки из альбома».

Альбомы были явлением повсеместным, очень распространённым, при этом камерным, личным. Они принадлежали одному человеку или, в крайнем случае, семье (отметим многочисленные «...в Альбом К\*\*\*» , музыкальные «Листики из альбома» и т.д.) Такие глубоко «интимные» собрания могли рассказать об их хозяине не меньше, чем родной, близкий ему человек. Каждый рисунок, «Листок...», строчка, вышитый узор или «вложенный» засушенный лист вкупе с другими «листочками» из этого же Альбома способен был засвидетельствовать историю отдельной человеческой жизни.

Альбом из характерного развлечения, безделушки превращался в документ времени. В связи с этим он получал совершенно иной имидж «свидетеля», бесстрастного наблюдателя. В альбоме, как предмете объективной данности, одновременно присутствовали признаки, связанные как с самыми прогрессивными исканиями времени, так и с культурой повседневности. Именно в альбомах происходил отбор типичных для своего времени разных видов искусства, кристаллизировались фразеологизмы, рождались поэтические клише – то есть все то, что непосредственно формировало вкусы публики. Однако, несмотря на кажущуюся деструктивность таких процессов для



развития искусства, альбомы играли в культуре очень важную роль. Они обеспечивали *механизм* адаптации и формирование эстетической востребованности у массы слушателей, читателей, зрителей новых идей и художественных открытий, которые принадлежали гениям эпохи.

Многие годы процесс обучения детей игре на фортепиано основан на пьесах их детских альбомов. Популярность этой музыки столь велика, что её исполняют в переложениях и на других музыкальных инструментах. Пьесы детских альбомов оркеструются и часто звучат в исполнении как школьных, так и профессиональных коллективов.

Жанр фортепянного Детского альбома в европейской профессиональной музыке оказался преемником «Нотных тетрадей» и «Сборников лёгких пьес». В музыкальной культуре интерес к детской музыке всё возрастал. Начиная с творчества композиторов-романтиков Р.Шумана и Ф.Мендельсона, этот жанр приобрёл свою классическую форму. Позже к сочинению музыки для детей обращались также Ф.Лист, Э.Григ, Ж.Бизе, в русской музыке - М.Мусоргский, П.Чайковский.

К началу XX столетия этот жанр не утратил своей актуальности: популярность Детского альбома лишь возросла. Музыку для детей пишут Н.Метнер, В.Ребиков, С.Борткевич, К.Дебюсси, М.Равеля, А.Лурье. Композиторы самых разных направлений – от Б.Бартока, З.Кодая, С.Прокофьева, Д.Шостаковича, В.Косенко до Э.Денисова, В.Сильвестрова, А.Караманова и даже постмодерниста С.Курёхина, предложили свои варианты прочтения Детского альбома.

В XX столетии музыка для детей выделилась в самостоятельный жанр, получила большое распространение и максимально охватила музыкальные жанры, существующие в настоящее время.

Сами по себе пьесы из детских фортепианных циклов популярны, они разучиваются и исполняются как самостоятельные номера. Так, к примеру, из числа популярных произведений, в качестве дидактической литературы, в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ можно услышать

«Менуэт» В.А. Моцарта, «Детские пьесы» ор.72 Ф. Мендельсона, «Солдатский марш», «Охотничья песенка», «Веселый крестьянин», «Первая утрата», «Грезы» Р. Шумана, «Баба – Яга», «Марш оловянных солдатиков», «Вальс» П.И. Чайковского, «Дождик» В. Косенко.

Обращение к теме Детского альбома, как и вообще работа в жанре цикла миниатюр, предполагало, прежде всего, метафоричность мышления художника, то есть такой уровень мастерства, когда гамма чувств, многообразие образов и красок находит выражение в лаконичных композиционных формах, к тому же в режиме тотальной экономии средств выразительности. Неслучайно лучшие образцы Детского альбома всегда воспринимались как свидетельства особого поэтического мироощущения их авторов, афористически ёмкого и точного мастерства мысли.

Понимание данной идеи стало толчком к возникновению ещё в XIX столетии «Альбома для детей и юношества», «Детских сцен» Р. Шумана, инструментальных пьес, песен и детских опер Ц. Кюи, А. Лядова, В. Ребикова, А. Гречанинова. По прошествии времени появляется самобытный жанр «Детский альбом» П.И. Чайковского – как особое хранилище информации о жизни детей в абсолютном её многообразии.

Отношение к теме Детского фортепианного альбома первоначально подразумевает творческую фантазию художника, разнообразие образов и красок, обретающих представление в кратких композиционных формах. Сочинения для детей располагают огромными дидактическими возможностями, так как с них наступает ознакомление с музыкальным искусством. Эти музыкальные произведения непосредственно закладывают базу для развития художественных и моральных качеств растущего поколения.

Многие музыканты прошлого и наших дней обращались к теме музыки для детей, стараясь проникнуть вглубь этого сложного явления в истории музыкального искусства и фортепианной педагогики. В них обозначены вопросы исторического, музыковедческого и дидактического ряда.

Одна из центральных методологических проблем изучения феномена фортепьянного Детского альбома обусловлена противоречием между лёгкостью музыкального текста и содержанием музыкального произведения.

Не меньшую сложность представляет вопрос жанрового определения фортепьянного Детского альбома. С одной стороны, справедлива самая широкая трактовка этого явления как особой разновидности цикла миниатюр. Однако попытки выяснить характерные особенности этой разновидности ещё не предпринимались.

Проблема жанрового определения фортепианного Детского альбома достаточно сложна. С одной стороны, объективна его интерпретация, как особой разновидности цикла миниатюр. Вместе с этим, не отдельные миниатюры, а непосредственно Детский фортепианный альбом, как цикл миниатюр, выявил такую поразительную устойчивость содержания во времени и индивидуальных стилях, что закономерна постановка проблемы жанрового определения. Данная проблема становится особенно важной в контексте исполнительской практики.

В целом, невзирая на множество упоминаний в музыковедческой литературе, фортепианный Детский альбом вплоть до наших дней все же не охарактеризован как жанровое явление, с собственной поэтикой и спектром средств выразительности, не выявлены его характерные черты, а кроме этого никак не установлены принципы жанровой трактовки.

Тема романтической миниатюры неоднократно рассматривалась в исследованиях известных музыковедов.

Систематизация наблюдений по этому вопросу была осуществлена в работе К.В.Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма», в которой автор подчёркивал, что сама сущность романтизма, должна проявиться наиболее непосредственно в фортепьянной миниатюре. Именно в ней то зеркало, в котором отражаются существеннейшие черты романтического мироощущения и собственно «формула» его поэтики [34, с. 3].

У ранних романтиков, по мнению Р.Сулим, также, как и у венских классиков, детские пьесы либо носят чисто инструктивный характер, либо появляются эпизодично, по случаю, не занимая значительного места в творчестве. Так, “Детский марш” C-dur (для фортепиано в четыре руки) был написан Ф. Шубертом по просьбе маленького Фауста, сына Марии Пахлер (пианистки – любительницы из Граца, в семье которой композитор гостил весной 1827 года). Эту пьесу, по словам биографа, мальчик должен был сыграть с матерью в день рождения отца. Сочинение этого периода для детей в основном представляли собой сборники пьес, написанных в характерных для того времени жанрах. К примеру, К.Вебер в “Шесть фортепианных четырехручных пьес” (ор.3) включает сонатину, романс, менуэт, анданте с вариациями, марш и рондо, а “Семь детских пьес” (ор.72) для фортепиано в четыре руки Ф.Мендельсона – это произведения без названия, имеющие, однако, тоже вполне определенную жанровую основу: полонез, песня, лендлер и т.д.

Р.Сулим одна из первых обращает внимание на то, что решающую роль в становлении детской музыки сыграло творчество Р.Шумана. На примере “Детских сцен”, “Альбома для юношества”, “12 четвероручных пьес” исследователь выявляет некоторые специфические особенности детской музыки Р.Шумана. По её мнению, наиболее яркой их отличительной чертой является программность. Почти все пьесы имеют характерные названия, с помощью которых композитор стремится пробудить фантазию детей путем ассоциативных сопоставлений звуковых образов с явлениями и эмоциями, хорошо им знакомыми. Кроме того, здесь Р.Сулим отмечает отдельные признаки той яркой жанровой характеристичности, которая в дальнейшем в музыке для детей получит значительное развитие (“Танец медведя”, “Сказки с привидениями” из “Двенадцати пьес” и др.

От Р.Шумана исследователь переходит к творчеству И.Брамса, справедливо считая его преемником композитора. Для И.Брамса обращение к этой теме носит глубоко личностный, субъективный характер. Обработки

четырнадцати “Детских народных песен” (1858), созданные для детей Роберта и Клары Шуман – это дань огромной привязанности и любви к семье, с которой его так много связывало.

Как правило, художественный контекст этих пьес оговаривается преподавателем только на ознакомительном этапе работы с музыкальным произведением. В распространении тенденции упрощённого представления фортепианных циклов, вероятно, определённую роль сыграла ошибочная синонимичность слов «детский» и «наивный», «не сложный», «учебный».

Фортепианной музыке в XIX веке отводится особая роль. Преобразование фортепиано как инструмента шло полным ходом, что, в свою очередь, было взаимосвязано с композиторским творческим процессом. Достаточно вспомнить ту яркость и ошеломляющее многообразие индивидуальных стилей в фортепианном творчестве композиторов-романтиков, которые обеспечили доминирующее положение романтической фортепианной литературы в концертной практике пианистов на не одно столетие вперед.

На протяжении XIX столетия фортепиано становится универсальным инструментом, сочетая в своем облике блестящие концертные качества и камерность, общедоступность и интимность. Возможно, для романтического пианиста импровизации за фортепиано были сродни размышлениям, дневниковым записям. Наряду с развитием ранее существовавших жанров – сонат, концертов и др., возникают такие новые явления, как поэмы, рапсодии, баллады, концертные этюды, скерцо и т.др. В области камерных форм, где воплощение различных оттенков человеческих чувств проявило себя с такой же полнотой, что и в блестящих виртуозных романтических жанрах, появляются листки из альбома, ноктюрны, опозитизированные танцы (вальсы, полонезы, мазурки и др.), которые из сферы домашнего музицирования переместились в сферу академического музыкального искусства.

Но наряду с процессом типизации форм романтической фортепианной музыки, шёл процесс индивидуализации фортепиано. Здесь возникли характерные, свойственны только для одного композитора жанровые

феномены, в которых эмоция выкристаллизовывалась сразу на нескольких уровнях – уровне интонации и уровне формы в целом. Речь идет о разновидностях фортепианных миниатюр, которые утвердились в творчестве конкретных композиторов - это «Песни без слов» Ф.Мендельсона, «Музыкальные моменты» Р.Шуберта, «Утешения» Ф.Листа, «Лирические пьесы» Э.Грига и многое другое.

В целом, в жанре миниатюры с особой остротой проявилось новое понимание мелодии как одного из важнейших компонентов высказывания, шлифовалась романтическая интонационность, раскрывался романтический тип мышления, сложился особый тип нотной записи, с многочисленными ремарками, опозитизированными указаниями темпов и характера исполнения. Во все этом проявилась не определяемая самими композиторами программность музыки. Открылись огромные возможности для характерной организации художественного времени. Сиюминутный, мгновенный образ - основа романтической миниатюры, её сущность, стал одним из основных в поэтике малых форм. Следует подчеркнуть, что в эпоху романтизма миниатюра оказалась одним из главных способов отражения художественной картины мира. Само развитие миниатюры явилось одной из сторон единого процесса субъективизации в музыке XIX века.

Особые художественные задачи решались на уровне драматургии циклов миниатюр, где путём сложения различных образов, состояний, эмоциональных мгновений возникала атмосфера полноты жизни.

Предтечами фортепианного Детского альбома как цикла миниатюр являются сборники «переходного» периода в развитии дидактической литературы. При их составлении или создании в уже овеванные духом романтизма циклы включались пьесы “классических” жанров, опозитизированные, и отмеченные пробуждающимся духом новой эпохи. К таковым можно отнести сборники пьес для фортепиано в четыре руки К.М. фон Вебера (op. 3, 10, 60).

Упомянутые пьесы К.Вебера по открытости, простоте, наивности поразительно близки собратьям из “Нотной тетради восьмилетнего Моцарта”. Например, среди шести легких пьес Вебера ор.3 можно встретить Сонату, Марш, Рондо, Менуэт и другое. Эти же жанры, не обозначенные словом, составили моцартовскую “Лондонскую тетрадь”.

В свою очередь, появлению пьес К.Вебера предшествовали сочинения немецкого композитора и педагога И.-Г.Тюрка, которые были созданы в конце XVIII века: 120 четырехручных пьес, изданных в 4-х тетрадях. Тюрку отведена особая роль в становлении Детского альбома. Хотя его эстетика испытала сильное влияние Венского классицизма, «детское» творчество И.-Г.Тюрка было значительным шагом вперед по сравнению с пьесами его предшественников. Именно И.-Г.Тюрк стал автором одного из первых руководств «для учащихся и учащихся», в котором рекомендовался этапный характер методики, делался акцент на индивидуальном подходе к обучению учащихся в зависимости от их уровня подготовки.

Особая роль сочинений И.-Г.Тюрка в процессе развития Детского альбома заключалась в следующем. Большинство пьес композитора имело программные подзаголовки или комментарии, которые были призваны направлять детскую фантазию. Таким образом, в них сознательно была заложена программность, свойственная романтическим Детским альбомам. Пьесы И.-Г.Тюрка, как и пьесы К.Вебера, были с ранних лет известны Р.Шуману и стали одним из прообразов его детских альбомов. Непосредственной целью создания композиций Тюрка являлось детское обучение и музицирование.

Среди детских циклов XIX века «6 детских пьес» Ф.Мендельсона являются одним из редких образцов, в котором детская образность оказалась не связанной с привычной для нас программой детских циклов. Значение и смысл этого сочинения гораздо шире, нежели иллюстрация конкретных сцен из жизни ребёнка, умиленное описание его переживаний, или звуковые картинки на сюжеты детских книг. Произведения ор.72 имеет подзаголовков

«Рождественские пьесы, что сразу вызывает аналогии с Рождественской музыкой и тематикой детства Христа. Однако содержание пьес не обнаруживает прямых обращений к этому сюжету. Очевидно, в этом цикле Ф.Мендельсона нашёл отражение очень важный для всей европейской культуры синтез образа реальных детей с Рождественской тематикой.

С другой стороны, в контексте творчества Ф.Мендельсона опус 72 воспринимается как своеобразное автобиографическое обобщение в форме миниатюр того музыкального мира, который композитор создавал на протяжении своей жизни. Три важнейшие составляющие этого мира, его «Zeitgeist», проявились здесь в полной мере. Например, Вторая и Четвертая пьесы (Es-dur, D-dur) воспринимаются как авторские метафоры «Песен без слов». В этих миниатюрах все подчинено стремлению передать языком инструмента прелесть вокального колорита музыки. Здесь господствует характерная для творчества Ф. Мендельсона стихия инструментального мелодизма, в которой все пласты и элементы фактуры вокализируются, сплетая воедино мелодию и аккомпанемент.

Подобно тому, как в творчестве Ф.Шуберта песенные образы вошли в его фортепианную, ансамблевую и оркестровую музыку, так и у Ф.Мендельсона крупные оркестровые, камерные и другие сочинения для фортепиано (включая ор.72), вобрали лирику его «Песен без слов», которые, как считают многие исследователи, нередко были более богаты в плане содержания, чем оригинальные вокальные сочинения.

Некоторые черты пьес Ф.Мендельсона прослеживаются в творчестве композиторов последующих поколений. Так легко найти образное родство некоторых миниатюр ор.72, овеянных «ореолом детскости», и в дальнейшем нашедших своё «продолжение» в «Марше деревянных солдатиков», сказочном марше № 3 (G-dur) из балета «Щелкунчик» П.И.Чайковского,

В некоторых пьесах присутствуют типичные для Ф.Мендельсона фантастичность и скерцозность, - образы, опирающаяся на жанрово-бытовые истоки, и произрастающие из юношеских сочинений композитора.



Впоследствии они вошли в сокровищницу мирового исполнительского искусства, в частности, в Финал Концерта для скрипки с оркестром, в музыку ко «Сну в летнюю ночь» и т.д. Именно в мендельсоновских Скерцо на первый план выходят романтические и сказочные образы эльфов, любимые детьми и вошедшие затем в образную систему фортепианного детского альбома XIX и XX веков.

Сложная фактура двух последних, наиболее сложных пьес, которые можно определить как опоэтизированное скерцо, несёт в себе не только отпечаток бурного развития виртуозного пианизма в 20-х - 40-х г. XIX века, но и выражает романтический идеал «художника – виртуоза», утвердившийся в дальнейшем в исполнительской деятельности многих романтиков, например Ф.Шуберта, В.Шопена, Ф.Листа, Р.Шумана.

Таким образом, в цикле Ф.Мендельсона прослеживаются качества, которые будут характерны для поэтики романтического Детского альбома в целом. Это

- Рождественская тема, очень близкая для детского восприятия;
- описание идеалов эпохи (в данном случае образ “виртуозного” в романтизме);
- сопряжение в связи с детской тематикой ключевых для романтизма жанров – «песни без слов», «марша» (символ судьбы, войны и игры в смерть), танцевальной стихии;
- утверждение в связи с детской образностью скерцозности, которая выступает воплощением стихии игры;
- характерный для Детских альбомов «дидактический» уклон («от простого к сложному»).

Рождение собственно детского фортепианного альбома в его классическом виде пришлось на середину XIX века в творчестве Р.Шумана. Жанр инструментальных или вокальных миниатюр, сформировавшийся тогда в творчестве композиторов – романтиков, объединялся в цикл какой-либо идеей или программой.

В отечественном музыковедении признана решающая роль творчества Р.Шумана в становлении детской музыки. Композитора считают первооткрывателем того типа альбомов пьес для детей, который получил затем развитие в творчестве мастеров разных школ и стилей [31,32].

Письма Р.Шумана содержат многочисленные заметки о детях – афоризмы, записи разговоров, зарисовки детских сцен, портреты. Общение с детьми не только приносило композитору радость, но было для него крайне важным. Р.Шуман высоко ценил духовное богатство, целомудрие и целостность души детей, считая, что «в каждом ребенке скрыта чудная глубина. Его натуре была близка детская непосредственность, доверчивость, открытость сердца». В одном из писем он замечает, что «дети – это самая большая прелесть, какая может существовать на земле». Неслучайно исследователи отмечают закономерность обращения Р.Шумана к детским образам.

Например, Д.Житомирский начинает раздел своей монографии [32], посвящённый шумановским произведениям для детей, с упоминания о «бурном детстве» самого композитора. По мнению исследователя, детская непосредственность и наивность, то есть способность непредвзято и с пылкой готовностью впитывать жизненные впечатления, - все это во много крат усиливалось в Р.Шумане его прирождённым даром артиста.

Д.Благой в одной из статей пишет о том, что кристальную чистоту души, абсолютную, ничем не замутнённую, искренность Р.Шуману дано было сохранить на протяжении всей жизни [10,с.16]. Неукротимая страсть композитора к фантазированию, рождённые композитором персонажи, превращение имён в музыкальные темы – все это перекликается с характерной для детской психики склонностью к выдумке, игре. Д.Благой подчёркивает необыкновенную любовь Шумана к собственным детям, его необычайную отцовскую нежность. По воспоминаниям его старшей дочери Марии, он проводил с ними множество часов – читая, рассказывая занимательные истории, музицируя, играя в самые разнообразные игры...

Таким образом, в работах ряда музыковедов прослеживается мысль, что Р.Шуман, подобно В.А.Моцарту, в глубине души всегда оставался ребёнком, который одновременно и младше и старше всех.

Страницы творчества Р.Шумана, посвященные детским образам, отличаются многообразием форм и жанров. Хроника их появлений такова:

1838 – «Детские сцены», оп.15

1848 – «Альбом для юношества», оп.68,

1849 – «Альбом песен для юношества», оп.79,

1850 – «12 пьес для фортепиано в 4 руки для детей», оп.85

1851 – «Сказки» – 4 пьесы для фортепиано и альты, оп. 113

1853 – 3 сонаты для юношества, оп.118, «Детский бал» – 6 лёгких танцев для фортепиано в 4 руки, оп.130, «Сказки» – 4 пьесы для кларнета, скрипки и фортепиано, оп.132.

Среди этих произведений наиболее привычное для своего времени решение имеет, пожалуй, только «Детский бал», который продолжает традицию сборников танцевальной музыки для начинающих. Другие композиции связаны с жанрово - стилевым новаторством Шумана в области детской музыки, с существенным расширением её образной сферы.

До Р.Шумана собрания пьес для начинающих музыкантов назывались «нотными тетрадами» или же просто пьесами. Р.Шуман предлагает новые для музыкальной практики своего времени жанровые решения циклов для детей, для которых использует такие определения как «сцены», «альбом» (фортепианный и вокальный), «сказки».

В опусе № 85 «12 пьес для фортепиано в 4 руки для детей» впервые в истории детской музыки программы всех пьес цикла образуют сюжет -- один день из жизни ребёнка (№1 «Марш ко дню рождения», №2 «Танец медведя», №3 «Мелодия в саду», №4 «При плетении венка», №5 «Хорватский марш», №6 «Траур», №7 «Марш во время состязания», №8 «Хоровод», №9 «У фонтана», №10 «Прятки», №11 «Сказки с привидениями», №12 «Вечерняя песня»), что

позднее будет характерно для двуручных фортепианных детских альбомов П. Чайковского, С. Прокофьева, В. Косенко, В. Сильвестрова.

В «Сонатах для юношества», которые посвящены дочерям композитора, впервые включены особые, программные части, образы которых впоследствии станут ведущими в области детской музыки. Например, в сонате №1 «На память Юлии» появляется «Колыбельная кукле» (III часть), финал сонаты № 2 «На память Элизе» имеет название – «Детское общество», сонату № 3 «Посвящается Марии» завершает «Мечта ребёнка».

В творчестве Р.Шумана представлены практически все сложившиеся к тому времени жанровые решения детской музыки – танцевальные сюиты, собрания вокальных и инструментальных миниатюр, легкие сонаты и сонатины. Но все они представляют существенные обновления музыкальной поэтики. В качестве примеров рассмотрим два шумановских фортепианных цикла «Детские сцены» op. 15 и «Альбом для юношества» op.68, которые при одних и тех же жанровых корнях – «нотная тетрадь», цикл прелюдий – в дальнейшем стали образцами поэтически контрастных разновидностей Детского альбома – лирико-созерцательной и лирико-повествовательной.

Первое сочинение Р.Шумана о детях – “Детские сцены” op.15 – было одним из любимых произведений композитора, его “сердечным признанием”, которое выразилось в такой необычной форме. Не случайно именно к этому сочинению Р.Шуман обращается для определения поэтической сущности романтизма. В письме к Кларе Вик от 25 января 1839 года он пишет: “ Я иногда думаю, что ты, еще девочка, быть может, чего-то в музыке недооцениваешь, а именно задушевное, просто приятное, безыскусное... Тебе более всего хочется грозы и бури, и всегда только нового и небывалого... Существуют ведь также старые и вечные состояния и настроения, которые владеют нами. Романтическое ведь заключается не во внешних очертаниях и формах, оно и без того проявится, если композитор по природе своей - поэт... На фортепиано и на примере некоторых “Детских сцен” я хочу тебе это доказать”.

Некоторые исследователи творчества Р.Шумана считают, что в ряду его детских произведений “Детские сцены” стоят особняком, поскольку они рассчитаны не на детей, а на взрослых. Например, Д.Житомирский пишет о поэзии воспоминаний и размышлений о детстве”, которая составляет атмосферу произведения [32; с.372].

Взгляд на “Детские сцены” как “отражения, созданные взрослым и для взрослых” лежит в основе анализа этого цикла в статье М.Смирнова [75]. В ряду этих замечательных произведений “Альбом для юношества”, дуэтные циклы “Двенадцать пьес для маленьких и больших детей”, “Детский бал”. По мнению исследователя, “Детские сцены” в известном смысле стоят особняком. Душа композитора в них как бы разветвляется: то вторгается сама жизнь, полный изумления и причуд мир детства, то с печалью и горестью художник склоняет голову перед этими чудесными видениями. Исследователь приводит высказывания выдающихся музыкантов о сложности в этом цикле образов и их текстового воплощения.

А.Корто полагал, что “Детские сцены” это не детские пьесы и не пьесы для детей, но пьесы, заставляющие вспомнить, что мы были детьми, пьесы для детей, которые повзрослели” Развивая эту мысль М.Смирнов пишет: “... можно спорить, к кому обращен образный мир этих сочинений, но бесспорно одно – исполнять их может и должен лишь пианист, достигший высокого уровня мастерства. Изучение этих пьес требует не виртуозного размаха, а изящно-тонкой, ювелирной работы над музыкальным материалом, что не под силу детям” В качестве иллюстрации исследователь приводит эпизод из последних дней жизни выдающегося пианиста нашего столетия А.Шнабеля, который прославился и как замечательный интерпретатор шумановской музыки – “Крейслерианы”, “Танцев Дависбюндлеров”, “Детских сцен” и других произведений. 70-летний артист, практически отказавшийся от концертной деятельности, музицируя дома вдруг осознал, что “Детские сцены” ему никогда не удавались, и что только теперь он сумел их исполнить.

Следствием трактовки “Детских сцен” как “сложного произведения для взрослых” стало приуменьшение в статье роли программного начала этого цикла. М.Смирнов считает, что названия пьес из “Детских сцен” при всей их конкретности и привлекательности не программны, но лишь поэтические символы. Главная же особенность шумановских символов заключается в их изменчивости, неуловимости. Музыка, возникшая самостоятельно, только ассоциируется с обозначенным композитором сюжетом

Иного мнения придерживается Т.Н.Макеева, которая рассматривает цикл как собрание звуковых “зарисовок с натуры”. Их эмоциональная палитра -- необычайно широка: от трепета на цыпочках крадущегося в душу страха до коллективного торжества воображаемого марша единомышленников. Наиболее выразительная часть эмоции - проявление её в движении. Музыка же воспроизводит с точностью все многообразие человеческих движений и через движение воссоздаёт разноголосую симфонию многообразных чувств и переживаний людей, характеризует существенные стороны эмоции с помощью целого комплекса выразительных средств.

На волне эмоционального восторга и вдохновения Р.Шумана появились миниатюры с внешне непритязательной фактурой, которые, хотя в заглавии и называются “лёгкими пьесами”, весьма сложны в смысловом отношении. В целом, существующие трактовки “Детских сцен” указывают на парадокс в поэтике цикла, где присутствует единовременный контраст взрослого и детского, простого и сложного, реального и символического, наивного и мудрого.

Определение “Детских сцен” как “лёгких пьес” принадлежит самому Р.Шуману. Можно предположить, что такой подзаголовок носил коммерческий характер. В то время, как в письмах к Кларе Р.Шуман убеждал её в содержательной глубине нового цикла. В деловых письмах в связи с издательством сочинения композитор делал акцент на фактурной простоте пьес и детском характере образов. В письме к Й.Финсхофу (03.04.1838) он писал: “Детские сцены”... созданы взрослым и очень доступны для детей”. В это же время композитор обращается к Раймонду Хертелю “... Милостивый государь!

Эти маленькие пьесы (“Детские сцены”) весьма подходят для подарка, хотя бы по их содержанию; и, кроме того, они легки и доступны для всех “; и далее – “...мне было бы приятно, если бы вы награвировали “Детские сцены” как... альбом” [93, т.; с.350]. Р.Шуману необходимо было убедить издателей в сотрудничестве с ним.

После выхода “Детских сцен за полгода было продано 300 – 350 экземпляров, о чем Р.Шуман сообщает Кларе в письме из Лейпцига, датированным около 1839 [93, т.1 с. 518].

С этого времени жанр «Детского альбома», имеющего не только высокий художественный смысл, но и дидактическую направленность широко распространился в творчестве композиторов разных поколений.

Лучшие образцы детских фортепианных циклов создавались композиторами для конкретного, близкого и любимого ребёнка. На интуитивном уровне ими были прочувствованы закономерности детской психики. Так Р. Шуман пишет для своих детей, П.И. Чайковский для племянника, К. Дебюсси адресует «Детский уголок» дочери, также как и Д. Шостакович, М. Зив, А. Хачатурян, Г. Свиридов. Значение этого обстоятельства для детской музыкальной литературы велико.

Таким образом, детские фортепианные альбомы - это подарок юному музыканту, только начинающему свой путь в искусстве. Технические и художественные цели решаются в новой форме, ключевым словом которой становится слово «альбом» - «Альбом для юношества» Р.Шумана оказался весьма значимым, новым, объективно необходимым явлением в истории формирования педагогической литературы для фортепиано. Вслед за ним рождаются альбомы Ж.Бизе, П.И.Чайковского, К.Дебюсси.

## РАЗДЕЛ 2 НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА ДЕТСКОГО АЛЬБОМА В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА

### 2.1. Детская музыка на рубеже веков на примере цикла В. Ребикова «Картинки для детей»

В отечественной музыке XX века сочинения для детей занимают все большее пространство. Создаются новые детские альбомы в творчестве А.Гречанинова, С.Майкапара, «Детская тетрадь» Д.Шостаковича, Г.Свиридова, А.Хачатуряна, В.Зива и других. Значительная их часть публикуется в сборниках: «Детские альбомы советских композиторов», «По следам детских альбомов» и т.п. Порой бывает сложно разобраться в этом изобилии. Часто под этим названием появляются циклы фортепианных пьес, рассчитанных на их исполнение детьми, но не несущими значительной художественно-воспитательной нагрузки.

Продолжая традиции Р.Шумана и П.И.Чайковского, авторы по-новому претворяют их в жизнь. Меняется содержание миниатюр и его музыкально-интонационное воплощение, варьируются временные границы: от микроциклов С.Слонимского («Капельные пьесы»), Д.Шостаковича («Детская тетрадь») до макроциклов Р.Леденева («Обо всем понемножку», «Невелички»), В.Зива («Солнечные блики»). Не всегда авторы придерживаются принципа альбома (обо всем, что близко внутреннему миру ребёнка). Содержание циклов обращено теперь не к одному малышу, а к массе новых слушателей. Возникают циклы, посвященные одному явлению, раскрывающемуся в разных пьесах (природа в циклах Р.Леденева, «Игрушки» Д.Блока и т.д.). Появляются и фортепианные сюиты, иллюстрирующие целые сказки (И.Слонимский «Принцесса, не умевшая плакать», «Король-музыкант», В.Гаврилин «Сказки», В. Цытович 6 фортепианных пьес по сказке Д. Родари «Приключения Чиполлино»).



В детской музыке XX века, по мнению Р.Сулим, изменяется лексика, приобретают значительную роль заостренные, гротескные характеристики, нарисованная романтиками идиллия омрачается трагическим звучанием (вокальный цикл К.Дебюсси “Рождество детей, не имеющих больше крова”, 1915). Однако, на наш взгляд, темы многих фортепианных альбомов свидетельствуют об обратном. В циклах В.Ребикова, Н.Метнера, К.Дебюсси, В.Косенко, В.Сильвестрова очень много света, юмора, лирики. О трагическом решении темы детства свидетельствуют в большей мере оперы (например «Поворот винта» Б.Бриттена или «Ёлка» В.Ребикова т.п.). Но вывод Р.Сулим о том, что именно в XX веке детская музыка стала функционировать как самостоятельный вид искусства, где дети выступают в качестве исполнителей, композиторов и слушателей, а также как объект художественного творчества – вполне справедлив.

Анализируя Детские альбомы, созданные композиторами разных эпох и стилей, можно обнаружить некоторые сходные черты, позволяющие их классифицировать по некоторым признакам. К характерным особенностям жанра «Детского Альбома» мы можем отнести следующее:

### 1. Цикличность.

Эта форма «крупного» в целом инструментального сочинения становится наиболее оптимальной для детского восприятия. Каждая пьеса - это маленький сюжет из жизни ребенка. Выстраиваясь вместе, они отражают целый мир. За каждой пьесой цикла стоит один конкретный образ, который экспонируется и закрепляется в сознании средствами музыкальной выразительности. В цикле часто используется принцип контраста, который, с одной стороны, смягчается программностью, а с другой - содержат возможность к переключению внимания исполнителя.

### 2. Программность.

Программность «Детского альбома» подразумевает образно-ассоциативную настройку ребёнка необходимом направлении. Название пьесы обязательно должно, так или иначе, соотноситься с жизненным опытом

слушателя или исполнителя. Поэтому программа «Детского Альбома» должна с одной стороны отражать хорошо знакомые понятия, интересные ребёнку, вызывающие эмоциональный отклик. Музыкальное сообщение, обращённое к детям должно быть предельно конкретным, интонационно запоминающимся, доступным ребёнку и по возможности кратким.

Это важно в том отношении, что воспринимается только то, что понятно. Близкий ребёнку образ воплощается простыми средствами, часто через бытовые жанры (марш, песня, танец), народные интонации и т. д. С другой стороны, знакомить с новыми явлениями, базирующимися на уже имеющихся знаниях.

### 3. Тематика.

Тематика пьес посвящена одной или нескольким сюжетным линиям. Они в цикле существуют параллельно и имеют свои точки пересечения. Мы можем отметить традиционную тематику детских альбомов. Среди сюжетных линий особенной устойчивостью являются следующие:

1. День ребёнка.
2. События, случающиеся в детской жизни.
3. Игры ребёнка.
4. Природа.
5. Портреты человеческого характера.
6. Сказка.
7. Фольклор.
8. Отражение времени (современность и прошлое).

При разнообразии тематики, неизменно возникает необходимость их драматургических объединений в цикле. Проблема объединения пьес в циклах решается по-разному:

- по принципу от простого к сложному (традиции Р. Шумана): циклы А. Хачатуряна, Г. Окунева, М. Зива.

- по принципу хронологии (традиции П.И.Чайковского). Как правило, композиторы берут за основу день от утра до вечера. Это может быть

день ребенка: М. Ройтерштейн «Летняя тетрадь», Д. Кабалевский «В пионерском лагере», отчасти А. Гречанинов «Бусинки»

- по описанию окружающего мира: И. Худoley «Лесные картинки», Р. Леденев «Невелички» (тетрадь III «В лесу»); в жизни города - Вл. Успенский «Городской альбом»; деревни - Е. Ботьяров «Русская сюита».

- описание одного события, явления - М. Ройтерштейн «Мы были в цирке», В. Гаврилин «В концерте».

#### 4. Жанровость.

Если музыка для исполнителей-профессионалов содержит, как правило, минимальный намек на жанровость, который порою трудно разгадать, то музыка для детей наоборот, предельно понятна в отношении жанра. Поэтому там много «Маршей», «Вальсов», «Полек». Кроме того, «Детский Альбом» XX века помимо танцевальных жанров содержат жанры определённых исторических эпох (барокко представлено полифоническими жанрами, романтизм - инструктивными и т.д.).

Б. Асафьев писал, что «...все великие и менее великие музыкальные произведения обязательно имеют в себе «бытовые интонации» эпохи их породившей» [5]. В связи с этим современники, узнавая в этих интонациях нечто знакомое и любимое, и через них, с помощью знакомых интонаций, принимают данное произведение. Интонации, вбирающие в себя многообразие звукового мира, окружающего ребенка: звукоизобразительные, песенные, маршевые, танцевальные - помогают понять и воплотить замысел автора.

Наиболее распространенные жанры в циклах «Детских альбомов»:

1. Песня. Этот жанр получает разнообразную трактовку.

- Песни подразумевающие исполнение. «Пионерская песня» Д. Кабалевского, «Песня о пионере-герое» М. Ройтерштейна, «Веселая песня» М. Зива;

- песни-настроения

«Грустные песенки» А. Гречанинова, Г. Свиридова, ряд песен в цикле Р. Леденёва «Пестрые страницы».

## 2. Марш - наиболее популярный жанр.

- марши прикладного характера

Цикл Д. Кабалевского «Из пионерской жизни» целиком пронизан маршевыми ритмами.

- детские и игрушечные марши

Марши из циклов С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Седельникова («Марш футбольного мяча»).

- траурные марши

Эту традицию основал П. И. Чайковский («Похороны куклы»): «Похоронный марш» С. Майкапара, «Траурное шествие» А. Хачатуряна.

3.Танец. Главным образом преобладают вальс и полька. Также популярными являются и другие танцы с явно выраженными ритмо-интонационными жанровыми признаками: С. Майкапар «Менуэт», «Гавот», А. Гречанинов «Мазурка», Прокофьев «Тарантелла», В. Суслин «Менуэт ёлочных игрушек», М. Зив «Гавот», Г. Свиридов «Старинный танец», Е. Ботяров «Танец с балалайкой».

Среди исторических жанров мы можем встретить:

а) полифонические произведения- Р. Леденев «Маленький канон», В. Суслин «Прелюдия», «Фуга», С. Майкапар «Прелюдия и фугетта», А. Хачатурян «Инвенция», «Токката»

б) романтические жанры: этюды (А. Хачатурян, А. Гречанинов), ноктюрны, элегии (Р.Шуман «Почти серьёзно», Чайковский «Сладкая греза», Г.Свиридов «Грустная песня»), Музыкальный момент»).

Интересно, что и инструктивные пьесы также получают программные наименования и подзаголовки, определяющий жанр: А. Салманов «Дыхание осени» (прелюдия), «Метель» (этюд-картина), «Синий вечер» (этюд-картина), М. Зив «Работает машина» (этюд).

В Детских альбомах практически не встречаются классические жанры, на наш взгляд, поскольку жанры музыки классической эпохи преимущественно

цикличны, согласно эстетике того времени (сонатный и симфонический цикл) они неприемлемы для исполнения в программных детских произведениях.

В целях дальнейшего изучения развития жанров музыки для детей, рассмотрим некоторые циклы композиторов начала и середины XX века. Это циклы, написанные для детей, композиторами В.И.Ребиковым, Г.В.Свиридовым и С.М. Слонимским. Выбор именно этих авторов не является случайным, поскольку в музыковедческой литературе эта сторона их творчества отражена, на наш взгляд, недостаточно.

### **В.И.Ребиков «Картинки для детей»**

Владимир Иванович Ребиков относится к числу неординарных, самобытных фигур русской музыки начала XX века. Творчество композитора не было широко известно в своё время и в России, и в Европе. Имя композитора, затенённое в исторической перспективе другими, более крупными именами, на которые оказалось так необыкновенно богато русское и европейское музыкальное искусство первых десятилетий XX века, ушло на второй план и вскоре затерялось,

Творческий портрет В.И. Ребикова неоднозначен. Мнения по поводу ценности его творчества расходятся. Само наследие В.И. Ребикова, на наш взгляд, недостаточно изученное и отсюда малопопулярное, ещё ожидает дальнейшего своего внедрения как в учебный репертуар, так и в изучение данной персоналии в курсах истории музыки различных уровней.

Многогранность и универсальность, с одной стороны, и высокая интеллектуальность и «закрытость» в сочетании с простотой и широтой охвата - вот те качества его творчества, которые позволяют инициировать дальнейшее изучение его сочинений.

Наиболее ярко и самобытно «многоязычие» В. Ребикова проявилось в его фортепианном творчестве. На протяжении всей своей жизни он много писал для фортепиано. Малые формы были для него предпочтительны. Это преимущественно программные миниатюры, как правило, отдельные, но чаще

объединённые в цикл пьесы. Малое пространство как бы укрупняет отдельные черты и детали звучания, даёт возможность более рельефно проявиться удачным находкам в области мелодики, гармонии, направленным на создание тонких образно-смысловых штрихов. Стоит отметить, что область камерной музыки, вероятно, более всего соответствовала таланту композитора.

Наиболее интересны для изучения, на наш взгляд, такие циклы и отдельные произведения для фортепиано, как «Буколики», «В лесу», «Грезы о счастье», «На их родине», «Пасторальный романс».

И, безусловно, одним из ярких примеров фортепианного цикла для детей рубежа XIX – XX веков является цикл «Картинки для детей», адресованный начинающим музыкантам. Очевидно, поэтому программность здесь имеет особенно большое значение. Каждой из 7 пьес имеет своё название, а в трёх из них можно встретить расширенное литературное описание, («Приготовление урока», «Из античного мира», «Гномы»), что создаёт предпосылки для создания яркой образности.

В целом, тематику цикла можно отнести к зарисовкам событий, случающиеся в детской жизни. Однако им не свойственна хронологическая последовательность. Это, скорее, картинки-зарисовки, реальные и фантастические, образы которых доступны для воплощения юными исполнителями.

Протяжённость пьес небольшая, дабы облегчить детям понимание структуры сочинений. Ни одна не превышает размеров простых форм. Первая миниатюра представляет собой период, последующие изложены в простой 2-х- или 3-х-частной форме.. Однако сразу следует отметить, что в фактурном плане пьесы не ориентированы на маленькую детскую ручку. Фрагментарное включение октавного движения, а также массивных полнозвучных аккордов исключает исполнение отдельных пьес детьми 5-6 лет (примерно на этот возраст ориентировался композитор при написании цикла). Возможно по этой же причине автор не использует тональности с большим количеством знаков

(исключение составляет «Из античного мира», написанная во фригийском  $f\text{-}moll$  и «Гномы», основой которой стала хроматическая тональность).

Гармонический язык пьес цикла отличается необыкновенным своеобразием. Выбранные средства направлены на раскрытие программного замысла, создание рельефных музыкальных картинок. Каждой пьесе свойственна даже некоторая театральность, последовательное описание замысла.

Цикл «Картинки для детей» открывает пьеса под названием «Девочка упрасивает свою мать». Тональность  $G\text{ dur}$ . Произведение невелико по размерам: это составной период, состоящий из двух больших предложений, каждое из которых делится на два меньших. Второй раздел представляет собой варьированное повторение первого.

Ладотональная основа – семиступенная диатоника с тоникой  $G\text{ dur}$ . Интонационное содержание предопределяют характер миниатюры, наполненной нежностью, лаской, детской мольбой. Мелодическая линия основана на интонации «вздоха», нисходящей секунды с задержаниями. Повторяющиеся фразы, а в дальнейшем и более короткие мотивы с остановкой на неустойчивых ступенях создают ощущение неразрешённого вопроса.

В гармонической вертикали использованы только аккорды терцовой структуры, однако, гармонические обороты, кадансовые средства весьма своеобразны. Гармонию начальных построений можно определить как эллипсис, где обращения II и VII септаккордов соединяются последовательно линейно. При этом в голосоведении образуются параллельные квинты. Их «пустой» колорит усиливает ощущение неустойчивости. Заканчивается первое предложение, как бы замирая, доминантовой гармонией с секстой в среднем голосе

Варьирование основной темы во втором предложении происходит благодаря регистровому переносу мелодии из верхнего голоса в нижний. Изменяются и мотивы - они становится восходящими. В гармонии сохраняется линейность и неустойчивость. Заключительный каданс такой же, как

половинный. Заключительная тоника не появляется. Такое окончание пьесы метафорически рисует неопределённость, вопросительность и недосказанность, соответствующие программному замыслу.

К следующей пьесе, «Приготовление урока», дана развернутая программа: «Девочка учит пьесу. А через открытое окно аромат сирени и розы зовут ее в сад. Девочка делает ошибки и убегает в сад».

В данном случае построение произведения полностью подчинено последовательному раскрытию программного замысла, театрализации, постепенно отражая его наиболее яркие моменты.

Пьеса написана в простой двухчастной репризной форме. Тональность *C-dur* выбрана не случайно: уже с первых тактов композитор использует стилевую аллюзию на Сонату №16 Моцарта, тем самым изображая музыкальные занятия ребенка. Стилевая аллюзия создается благодаря альбертиевым басам, восходящей мелодической линии по звукам тонического секстаккорда и кадансам, где мелодия переносится в нижний голос. «Моцартовская» тема первой части абсолютно узнаваема, несмотря на оборванные фразы и диссонирующие тоны, видимо, символизирующие «ошибки». Заканчивается модуляцией в *G dur* (1-10 т.).

Во второй части (11-18 т.) музыкальный материал контрастный, с совершенно иной фактурой: гомофонный склад сменяется аккордово-полифоническим. По тематизму, динамике, темпу (*Cop entusiasmo*) и всему колориту в целом вторая часть формы рисует образ пространства, воздуха и солнца. Фактура представляет собой два аккордовых пласта. В верхнем следуют большие и малые септаккорды в линейном соединении. В нижнем поддерживается уровень доминанты *G dur*'а. Консонантные созвучия не используются. Заканчивается неустойчиво, на двойной доминанте основной тональности и продолженной паузой. Репризное предложение - пять тактов. В нём повторяется материал первого предложения с «брошенным», неустойчивым кадансом, как символом прерванных занятий.



Следует отметить, что для данного произведения характерна полистилистика, которая возникает благодаря смешению на достаточно коротком промежутке времени двух стилевых направлений - классики и романтизма, проявивших себя на различных участках формы. Полистилистика – явление авангардное для того времени.

Следующая миниатюра - «Из античного мира». Пьесе предпослана программа, где говорится о жертвоприношении, игре на лире, морском пейзаже: «Вечер в Элладе. Греческий жрец приносит жертву богине. Две девушки играют на флейтах, одна сопровождает звуками лиры. Сквозь ветви кипариса видно синее море». Живописный характер музыки, избранные выразительные средства создают некую архаику, уносит далеко за пределы привычной образной сферы.

Форма классическая, архитектурно стройная: простая трёхчастность, состоящая из трёх шестнадцатитактовых разделов и шеститактового заключения. Каждый раздел дважды повторный. Ладотональная основа – F фригийский. Однако, здесь есть признаки ладовой микстуры: смешение натурального и фригийского минора, чередование II и II низкой ступеней в близком временном пространстве.

Тема изложена параллельными квартами в высоком регистре на фоне арпеджированного сопровождения аккордов терцовой структуры. Преобладают плагальные обороты. Такое регистровое противопоставление двух пластов создаёт прозрачность, свет, а фонизм параллельных кварт ассоциируется с традиционными для русской музыки образами сказки. Отметим также, что именно кварто-квинтовые диапазоны характерны для древне-греческой тетрахордовой системы.

Середина обновляющая, не контрастная. Мелодическая линия одноголосная во второй октаве на фоне такого же арпеджированного сопровождения. Чтобы «высветлить» колорит всей пьесы и придать ей некую загадочность, автор подчеркивает начало среднего раздела ладовым контрастом, одноимённым тоническим трезвучием. Вслед за тем снова

повторяется основное минорное тоническое трезвучие. Заканчивается середина на доминантовой ступени – неустойчиво, прозрачно.

Реприза точная, полностью повторяет материал первого раздела. Шеститактовое заключение, построенное на тех же плагальных оборотах, завершается полным тоническим трезвучием в мелодическом положении примы. Всё это создаёт ощущение созерцательности, умиротворения и покоя.

В фактурном и образном отношении эта пьеса сложна для начинающих музыкантов. Арпеджированные ходы на широкие интервалы в басу не доступны детской руке. Образное содержание также предполагает наличие художественного кругозора, фантазии и мышления.

Центральным разделом цикла является пьеса «Весёлая минута». Она, безусловно, контрастна предыдущей. Содержание её раскрывается довольно оригинальными для своего времени средствами битональности. Основная тональность F dur. Середина в d moll. Но самые «важные» кадансы экспозиции и репризы завершаются неожиданно, трезвучием медианты, намекая на возможность присутствия фригийского A moll'я. В целом, в тональной системе используется только диатоника.

Пьеса написана в простой трёхчастной форме. Первая часть состоит из двух восьмитактов в виде повторенного с незначительными изменениями периода. Середина – ещё один восьмитакт. Третья часть является репризой, и совпадает с экспозицией по структуре и тематизму, но каждое проведение варьировано.

В пьесе «Весёлая минута» тесно слиты гомофония и полифония. Изначально отчётливо проявляются три полифонических голоса: верхний строится по восходящим секундовым, средний – по нисходящим секундовым интонациям. Нижний голос – «шагающий» терцовый бас. В процессе варьирования эти голоса контрапунктически меняются местами. Последнее проведение идентично первому лишь с той разницей, что мелодия дана в октавной дублировке, захватывая более высокий диапазон.

Тем не менее, в вертикали совершенно отчётливо просматриваются диссонирующие созвучия в виде больших и малых параллельных септаккордов и их обращений. Они образованы линейностью в голосоведении, но их фонизм задорный и колючий в сочетании с ритмическим напором колоритно «высвечивают» задуманный музыкальный образ и составляет некий контраст предыдущей пьесе.

Следующая картинка «На качелях» представляет собой иллюстрацию очередного события из жизни детей. Они играют, резвятся и, безусловно, одним из их любимейших развлечений будут качели, упоминания о которых автор не смог избежать в своём цикле.

По структуре, произведение представляет собой простую 3-х частную репризную форму, крайние части которой написаны в Fdur, а средняя часть изложена в параллельной тональности d moll. Причём, если в первой части в каждом такте чередуются тоническая и доминантовая гармонии, то в середине раздела тоника d moll так и не вводится, а лишь проявляется в чередовании неустойчивой гармонии доминантовой и субдоминантовой функций ( $V_7 - II_{4/3}$ ).

Первая часть практически все время звучит на фоне доминантового органного пункта. Основная мелодия проходит в среднем голосе Мягкое покачивание аккомпанемента и волнообразное размеренное движение самой мелодии рисуют вполне реальное ощущение раскачивания качелей.

Все произведение выдержано в размеренном спокойном движении. На всем его протяжении мы не услышим ни одного аккорда сложнее гармоний главных ступеней. Именно эта простота и лёгкость изложения служат главными выразительными средствами этой пьесы.

Среди всех пьес цикла, своей оригинальностью и необычностью выделяется «Прогулка гномов». Пьеса написана в простой двухчастной форме. Подобная структура обусловлена программой: «Пошли два гнома гулять и лягушку встретили. Она на них прыгнула. Гномы испугались её и вернулись обратно». Краткая характеристика открывает перед глазами ребёнка целый

сюжет и даёт возможность додумать, дофантазировать детали, которые композитор обошёл стороной.

Тональная система хроматическая с центром До. В темпе Allegretto пьеса проносится моментально и представляет собой один большой подъем к вершине и постепенный спад. Затаённое приглушенное звучание берет своё начало в нижнем регистре и, постепенно поднимаясь вверх, увеличивает не только регистровый охват, но и динамику. Мелодическая линия изломана, хроматизирована. Прогулочный шаг гномов характеризует движение по нисходящим большим терциям, которые иногда энгармонически заменяются на ум<sub>4</sub>, переходя из голоса в голос. На фоне непрерывного движения терций, появляются участки хроматического звукоряда. Так создаётся мрачное, но в то же время сказочное настроение.

Вторая часть (т.20-39) начинается с достигнутой вершины «Е» третьей октавы. Новый раздел почти полностью основан на элементах предыдущего. Хроматические терции уже звучат в секстовом удвоении. В гармонической вертикали образуется увеличенное трезвучие, на фоне которого звучат форшлагги в высоком регистре. Использован целотонный тетракорд в объёме тритона. Затем увеличенные трезвучия образуют параллельное нисходящее движение, и целотонный тетракорд опять звучит октавой ниже.

Последний раздел интонационно изложен зеркально первому: восходящее направление сменяется нисходящим, «гномы возвращаются обратно». Темп шага постепенно ускоряется благодаря ритмическому дроблению и темповому изменению. Восьмые длительности, которые непрерывно звучали до этого, исчезают. Вместо них сначала появляются триоли, затем шестнадцатые. Движение все ускоряется, а динамика затихает до пианиссимо. Картинка, как сказочное вихревое видение, промчалась мимо, поражая яркой необычностью выразительных средств. Фонизм увеличенного трезвучия и целотонный звукоряд у многих русских композиторов символизировал причудливые фантастические образы.

«Грустная история со счастливым концом» представляет собой последнюю, завершающую пьесу цикла «Картинки для детей». Композитор замкнул цикл мягким, лирическим, но при этом жизнеутверждающим произведением.

Миниатюра в классической простой трёхчастной форме в тональности d moll. В основе диатоника: гармонический d moll с элементами параллельной переменности. Склад гомофонно-гармонический. Медленный темп, неторопливая, несколько статичная мелодическая линия, гармоническая пульсация половинными длительностями создают ощущение покоя и созерцательности.

Первый раздел – квадратный период. В гармонии неустойчивость: повторяются обороты, состоящие из субдоминантовых и доминантовых септаккордов. Тоника только в конце периода в виде секстаккорда

Средний раздел состоит из двух четырёхтактов. Тональность сохраняется. В гармонии обновление: параллельные секстаккорды сменяются параллельными септаккордами. В верхнем пласте движение параллельными квартами звучит диссонантно. Все эти средства и ускорение темпа подготавливают динамическую репризу.

Структурно реприза повторяет первый раздел. Сохраняется и мелодическая линия. Но медленный темп, изменение гармонизации (органный пункт, преобладание плагальности, дезальтерация субдоминанты в заключительном кадансе и мажорное тоническое трезвучие в конце пьесы), уплотнение фактуры придают теме величавое, торжественное звучание. «Грустная история» заканчивается просветлённым и по-настоящему счастливым финалом.

В целом, альбом «Картинки для детей» необычайно интересен с художественной точки зрения. Его можно отнести к лирико-повествовательному типу циклов. Программность пьес музыкальными средствами раскрывается с картинной, театральной конкретностью. Композитор использовал самые новые для своего времени тонально-

гармонические явления, приобщая начинающих музыкантов к современности. Миниатюры яркие и доступные по образному содержанию, но фактурном отношении многие пьесы сложны: объёмные, многоголосные аккорды требуют достаточных физических возможностей исполнителя. В учебно-методическом плане необходим дифференцированный подход к выбору пьес, доступных в техническом отношении для юного исполнителя. Безусловно, интересно исполнить весь цикл, но возможно это осуществить силами исполнителя, обладающего достаточным уровнем профессионального становления.

## **2.2. «Альбом пьес для детей» Г.Свиридова. Особенности строения и программности**

Фортепианный цикл «Альбом пьес для детей» написан Г. Свиридовым в 1948 году. В него входит 17 пьес. Это одно из характерных для свиридовского гармонического и фактурного письма сочинение, полное таинственных и красивых находок. Пьесы цикла предназначены не только для детей. Считать так было бы ошибкой. Наличие пьес, такого уровня, как «Колыбельная», «Звонили звоны», «Старинный танец», «Грустная песня», «Маленькая токката» свидетельствует о том, что этот цикл входит не только в исключительно детский репертуар. Это сборник зрелых, тонких, довольно трудных для исполнения миниатюр, предназначенных в том числе и для исполнения в больших залах.

Непосредственно переходя к этому фортепианному циклу Свиридова следует напомнить что, каждый детский альбом несет определённую смысловую нагрузку. В данном цикле Г.Свиридова молодой музыкант знакомится с разными жанрами современной и старинной танцевальной музыки. По-этому данный цикл можно отнести к лирико-созерцательным В

тематическом отношении, наряду с традиционными картинками из детской жизни, встречаются и образы сказочные:

1. Колыбельная
2. Скачущая девочка
3. Тихий вопрос
4. Упрямый мальчик
5. Колокольный звон
6. Музыкальная шкатулка
7. Старинный танец
8. Перед сном
9. Парень с гармошкой
10. Весёлый марш
11. Колдун
12. Жалобная песня
13. Маленькая токката
14. Зима
15. Дождик
16. Марш на тему Глинки
17. Музыкальный момент

Пьесы цикла объединяются по принципу контрастного сопоставления: начинается с Колыбельной и заканчивается Музыкальным моментом, поэтому утверждать, что в цикле главенствует хронологическая тематика, мы не можем. Более выявлен принцип «от простого к сложному»: пьесы подобраны по мере нарастания технических сложностей от лёгких к более сложным. Большое значение Г.Свиридов отдаёт жанровой линии:

- Народное творчество: 1. Колыбельная 5. Колокольный звон 9. Парень с гармошкой (русская плясовая);
- Старинный стиль, барочные жанры такие как 13. Маленькая токката 7. Старинный танец.
- Классический жанр. «Марш на тему Глинки»

- Романтизм. «Музыкальный момент»

В целом, анализируя структуру альбома, можно предположить, что композитор выстраивает их в порядке хронологии, от древних времен к искусству XIX века.

С точки зрения национальной принадлежности, «Альбом пьес для детей» не является исключением в творческом стиле композитора. В нем более наглядно представлена русская музыкальная культура, от народных песен до классики, но есть и переключки с западно-европейскими традициями.

1. «Колыбельная песенка».

Сравнительно простая по музыкальному содержанию пьеса. Написана в С dur'е и представляет собой по форме период с вариационными повторениями. В первом предложении тема звучит одногласно, во втором – с гармоническим басом. Первое варьирование периода – полифоническое: тема звучит в нижнем, затем, в верхнем голосе на фоне противосложения, что требует от исполнителя большого внимания к голосоведению. Третья вариация – гомофонная. Тема перегармонизована и заканчивается классическим кадансом.

При исполнении обучающийся должен быть предельно внимательным, Пьеса требует от ученика достаточного умения рельефно показать полифонию, ритмические, гармонические, фразировочные, динамические особенности произведения.

2. «Попрыгунья».

Очень яркая красочная пьеса. Написана в g dur'е в одночастной форме. Ученик может представить себя действующим лицом. Пьеса удобно совмещает пассажную и аккордовую технику. В гармоническом языке ярким моментом является чередование мажорной и минорной III ступени – явление мажор-минора. Пятизвучные пассажи мелкими длительностями, штрих Staccato, помимо раскрытия программного замысла, имеют важные дидактические задачи в формировании практических навыков игры на инструменте.

3. «Ласковая просьба».



По образному содержанию пьеса контрастна предыдущей. Нежные, ласковые, иногда речевые интонации в мелодии настраивают на мягкий, тёплый колорит. В музыкальном языке интересные приёмы тонального развития: пьеса начинается и проходит в тональности D dur, а заканчивается в E moll'e. В процессе изложения сочетаются аккордовые средства далёких тональностей, что характерно для хроматической тональной системы. В вертикали образуются аккорды нетерцовой структуры. Всё это позволяет приучить слух ребёнка к явлениям современного музыкального языка, что, безусловно, является важной дидактической задачей, а также способствует формированию определённых навыков звукоизвлечения и педализации.

#### 4. Упрямец

Это тонкая психологическая зарисовка диалога, возможно, между мамой и сыном. Благодаря речевым интонациям, контрастным по содержанию (мотивная переключка очень хорошо слышна), в пьесе можно увидеть некоторую театрализацию.

Основа пьесы - хроматическая тональность с центром g moll. Благодаря линейности голосоведения, в гармоническое вертикали образуется много диссонирующих созвучий терцовой и нетерцовой структуры. Репризное построение динамическое: главная тема звучит на фоне органного пункта и в условиях быстрого переключения темпа и динамики.

Новизна музыкального языка образует ряд технических сложностей для ученика. Современными средствами музыкального языка композитору удалось создать «сценку», передать чувства ребёнка, быть может, впервые в жизни задумавшегося над каким-то важным вопросом.

#### 5. «Звонили звоны».

Пьеса очень интересна по форме и содержанию. Это вариации на тему русской народной песни «Звонили звоны». В процессе объединяются приёмы полифонии и гармонии. Первое проведение песни одноголосное в C-dur. Во втором проведении добавляется поступенный подголосок в среднем голосе и гармонизация кластерами. Третье проведение: в нижнем пласте тема, удвоенная

терциями, звучит в основной тональности, а в верхнем – в тональности F moll, гармонизованная квартсекстаккордами и секстаккордами. Политональность в сочетании с многотерцовыми созвучиями очень красочно напоминает колокольное звучание. В заключении несколько раз повторяется первый мотив песни в сложной гармонизации. Последний аккорд - нонаккорд и септаккорд VI ступени – как застывший звук колокола.

Следует объяснить ученику особенности музыкального содержания пьесы и последовательно поработать над голосоведением, певучестью каждого голоса, прослушиванием темы. Артикуляция и динамика должны подчеркнуть выразительность этой пьесы.

#### 6. Музыкальный ящик.

Эта пьеса воплощает традиции звучания музыкальной табакерки. Тональность G dur. Высокий регистр, динамика p и pp, поступенное движение мелкими длительностями – всё это создаёт конкретный образ. В гармонии преобладает движение по трезвучиям – мажорным, минорным и уменьшенным. Заключительная тоника в виде большого септаккорда. Несмотря на сдержанный темп (Andantino- Не спеша), пьеса не простая в техническом отношении.

#### 7. «Старинный танец».

Пьеса–стилизация старинного менуэта современными ладо-гармоническими средствами. Тональность e moll. Форма простая трёхчастная. Танец в трехдольном метре и синкопированным ритмом и причудливой акцентировкой: смещением опоры на вторую и третью доли такта. Работа над пьесами этого типа способствует ознакомлению ученика со старинными жанрами, развивают внутреннюю пульсацию, воспитывают метроритм.

#### 8. Перед сном.

В основе пьесы жанра колыбельной лежит красивая оstinатная мелодия, представляющая собой, в данном случае, простой квадратный период. Тональность с первых звуков точно не определяется. Такая неопределённость тоже придаёт теме неустойчивость и своего рода «качание». Форма простая трёхчастная. Все части равновелики, по восемь тактов. Гармония довольно

проста, но в ней сочетаются диссонирующие созвучия типа кластеров с традиционными классическими кадансами при модуляциях: заканчивается в основной тональности на доминантовом трезвучии. Несмотря на сравнительно простую фактуру произведения, в смысловом отношении оно не является лёгким и доступным для понимания обучающимся. Каждые голоса в этой пьесе равноправны. Очень плотная, вязкая ткань, при работе над которой нужно уделить особое внимание линии каждого голоса.

#### 9. «Парень с гармошкой».

Светлая картинка, стилизованная под русскую плясовую. Своеобразный колорит народной песенности удачно передаётся лидийским ладом с тональным центром C dur. Форма пьесы трёх-пятитактная. Композитором удачно найден прием имитации гармоник: мелодические ходы по трезвучию и терциям с характерным ритмом гармошечного наигрыша (сочетание шестнадцатых с восьмой). Главный акцент приходится каждый раз на сильную долю. В гармонической вертикали преобладают аккорды терцовой структуры. Лишь в заключении звучит резко диссонирующий аккорд, объединяющий тональное трезвучие и квартаккорд в верхнем пласте. (Интересно, что вместе они образуют пентатонический кластер). В целом, пьеса своим эмоциональным и энергетическим тонусом очень удобна для детского восприятия.

#### 10. «Веселый марш».

Очень оригинальная пьеса, вызывающая ассоциации с известными сказочными образами весёлых гномов. Сочетание жанра марша с размером 12/8 несколько сложно для детского восприятия, но, на наш взгляд, именно это неожиданное сочетание и придаёт данной пьесе сказочный и шуточный колорит. Непрерывная, равномерная триольная пульсация в темпе марша, причудливое акцентирование не только на сильных долях помогают ощутить атмосферу детской игры.

Марш представляет собой сквозную безрепризную трёхчастную композицию, основанную на варьировании (перегармонизации) одной попевки.

Основная тональность C dur, тональная система мажоро-минорная. В процессе развития большое значение имеет также тоника As в мажорном и минорном варианте. В гармонической вертикали. В основном, используются терцовые аккорды, но в линейном движении. Заканчивается марш классическим плагальным оборотом в C dur'e. Технически пьеса достаточно сложна для исполнения, но, при последовательной, серьёзной работе над ритмом и пульсацией, помогает развить у ученика важные профессиональные навыки в области метро-ритма.

### 11. «Колдун».

Эта пьеса вводит нас в область сказки, одну из самых загадочных и интересных для детей тем. Образ злого колдуна рельефно и ярко выписан средствами музыкального языка. Тональность e moll, охватывает весь хроматический звукоряд. Фактура двухголосная, с элементами имитации. Регистр низкий, в двух басовых ключах Форма простая трёхчастная. Ритмическое единообразие, активное, устремлённое движение в довольно быстром темпе, динамические эффекты рисуют картину сказочного вихря. Юные музыканты обычно с увлечением разучивают яркую пьесу, но в процессе работы предстоит разрешить серьёзные музыкальные и технические задачи: необходима хорошая реакция ученика, исполнительская воля, умение его мыслить в быстром темпе.

### 12 «Грустная песня»

Это произведение более масштабное по своему строению и содержанию. Уже в самом названии «Грустная песня», автор образную сферу для раскрытия содержания произведения. Форма пьесы сложная трёхчастная. Такой структуры в предыдущих пьесах ещё не было. Первый раздел – это простая двухчастная репризная форма. Тональность D moll. Мягкая, певучая мелодия напоминает ноктюрн с характерной фактурой в виде ритмической фигурации. Аккорды терцовой структуры, в основном, трезвучия и сектаккорды диатоники. Вся первая часть единообразна по настроению. Средний раздел пьесы можно определить как эпизод. Он контрастен предыдущему. Тема

решительная, энергичная. Ритм усложнён пенктиром и триолями. Гармонизована мелодия диссонирующими созвучиями мажоро-минора с центром D. Реприза динамическая. Сама тема неизменна, но звучит она теперь в среднем регистре с подголосками в верхнем регистре, что придает мелодии оттенок лёгкой меланхолии и хрупкости. Структурно реприза повторяет первый раздел полностью. Симметрия в форме – также одно из средств, способствующих восстановлению умиротворения и покоя. Одна из важнейших методических задач при исполнении пьесы – это работа над кантиленой, что достаточно сложно при таком ритмическом рисунке. Нужно помочь ученику почувствовать мягкую устремленность к интонационным вершинам, при том слышать поддержку баса и аккордов.

### 13. «Маленькая токката» .

Жанр токкаты своеобразно воплощён в этой пьесе. Первоначально жанр токкаты представлял собой органную фантазию в импровизационной форме, близкой прелюдии. У И.С.Баха токкаты могли быть вступлением к инструментальному циклу пьес. Сейчас это самостоятельный жанр с быстрым, чётким движением равными короткими длительностями.

Маленькая токката является одной из сложных пьес в альбоме. В первую очередь сложность заключается в размере. Смешанный размер  $\frac{5}{4}$ . мало приемлем для равномерного чёткого движения, характерного для токкаты. Однако автор создал особую равномерность в постоянном чередовании двух простых размеров  $\frac{2}{4}$  и  $\frac{3}{4}$ . Соответствующая акцентировка долей образует своеобразную непрерывную пульсацию на всём протяжении пьесы. Форму можно определить как импровизационную, свободно развёртывающуюся. Мелодическая линия гармонизована интервалами и аккордами смешанной структуры. Основная тональность e-moll, но в процессе развития в ней свободно следуют трезвучия далёких тональностей малосекундового соотношения. Динамический план выписан от f до fff, что, наряду с устремлённым движением ровными длительностями и причудливой акцентировкой, составляет определенную сложность для исполнения.

#### 14. Зима.

Пьеса обладает программной конкретикой: это пейзаж суровой, холодной и долгой зимы. Написана в тональности C dur в простой трёхчастной форме с динамической репризой. Тема в форме неквадратного периода в основной тональности. Первоначальное проведение – медленное развёртывание строгой мелодии в низком регистре в октавном удвоении. Тёмный колорит нижнего регистра, крупные длительности, размеренное движение создают ощущение холодного пространства и скованности. Середина более светлая благодаря постепенному выходу в верхний регистр, гармонии, состоящей из нетерцовых диссонирующих, «колючих» созвучий. Тональный центр сдвигается на E со звукорядом хроматической тональной системы. Вторая половина середины опять диатонична. Реприза динамическая. Тема одногласно проходит в низких октавах. В верхнем пласте, как противосложение, звучат интервально-аккордовые построения, подчеркивающие суровый колорит темы.

В целом, пьеса сложна для исполнения, требует от ученика образного мышления, фантазии, художественного чутья и выдержки.

#### 15. «Дождик».

Эта виртуозная пьеса-этюд - удивительно тонкая пейзажная зарисовка в духе импрессионизма. Всё произведение написано высоком регистре в хроматической тональной система с центром d-moll.

Звуковыми приёмами композитор рисует падающие капельки дождя, водяной туман с лёгким вихрем. В фактуре в основном терцовое движение в сочетании с разнообразными гаммообразными пассажами и звенящими трелями в верхнем регистре. Форма сквозная, но явление репризности в окончании пьесы просматриваются.

Включение такой пьесы в репертуар не должно быть случайным. Её исполнение предполагает наличие достаточного уровня технической подготовки, способствующей решению многих художественных исполнительских задач. Вероятно, должна быть серьёзная предварительная

подготовка обучающегося, изучив с ним ряд произведений, содержащих элементы фактуры, с которыми придется встретиться в виртуозной пьесе.

Главный принцип в работе над данной виртуозной пьесой состоит в том, чтобы, решая технические задачи, помнить о главном - художественном замысле композитора.

#### 16. «Марш на тему Глинки».

Пьеса начинается эпитафией, который определяет программное содержание миниатюры: «По склону вверх король повёл полки своих стрелков. По клону вниз король сошёл, но только... без полков». Пьеса состоит из двух развёрнутых построений, последовательно раскрывающих программу. Первая часть - два неквадратных построения. Фактура аккордовая, с октавными удвоениями. Тема медленно развёртывается, тяжело движется к кульминации с постепенным мощным усилением динамики. Вторая половина контрастна, более прозрачна и консонантна. Динамика спадает до *pp*. Несмотря на умеренный темп, непрерывная, безостановочная пульсация и соответствующие этому жанру ритмика и штрихи (использование пунктира, акцентирование на сильной доле), создают соответствующее настроение маршу. Рельефно показать гармонические, артикуляционные, динамические, ритмические особенности произведения требуют достаточного объема внимания обучающегося.

#### 17. «Музыкальный момент».

Пьеса, которая завершает цикл. Написана в мажоро-минорной тональной системе с центром А: начинается в *a moll'*, заканчивается в *A dur'*. Форма трёхпятчастная. Тональный план целого *a moll - d moll - f dur - A dur*. Пьеса по характеру очень подвижная и грациозная. Тема и эпизоды не контрастны. Пьеса достаточно сложная в техническом плане, способствует освоению разных исполнительских приёмов, особенно *staccato*. При работе над лёгким пальцевым *staccato* следует добиваться предельной звуковой ровности как в верхнем пласте, так и в пружинистых аккордах партии аккомпанемента.

В результате анализа музыкального языка, формообразования, исполнительских трудностей и художественных задач, мы можем отметить следующие особенности:

1. Все пьесы цикла образно определены программой, выраженной в названии или эпиграфе, что существенно облегчает восприятие обучающегося.

2. Все пьесы цикла написаны в простых формах: от одночастной до трехпятнадцатичастной. Некоторые имеют ясную жанровость или картинность (плясовая, колокольный звон и т.д.)

3. Весьма своеобразны и современны для того времени (середина XX столетия) тонально-гармонические средства. В большей части пьес использована хроматическая или мажоро-минорная тональные системы, которые значительно изменяют палитру гармонических средств. Наряду с аккордами терцовой структуры, широко используются кластеры и квартаккорды. В голосоведении часто присутствует линейность, параллельное движение голосов, полифонические приёмы. Все эти современные способы организации звуковысотности способствуют освоению современных музыкально-выразительных средств обучающимися на ранних этапах их творческого развития.

4. Среди наиболее часто встречающихся технических трудностей отметим:

- употребление сложных размеров и частая их смена на протяжении одного раздела, иногда причудливая акцентировка.
- быстрые или часто меняющиеся темпы, что требует соответствующей реакции ученика, умения перестроиться.
- свободное использование регистров предполагает предслышание учеником дальнейшего развития и поиска осознанных удобных моментов для освобождения аппарата.
- композитор подробно обозначает штрихи (относящиеся как к способу исполнения, так и к характеру), применяет широкую палитру иностранных терминов, которые необходимо точно перевести и осознать



определение уже на первых этапах работы. Учить музыкальное произведение необходимо сразу в характере.

- визуальную сложность представляет использование третьей строки нотного знака. Необходимо пояснить желание композитора прояснить все пласты фактуры. Для соединения разных регистров научиться грамотной педализации

### **2.3. С. Слонимский, «Капельные пьески»: специфика музыкального языка**

Яркое представление для обучающихся о стилистике музыки XX века даёт творчество всемирно известного композитора Сергея Михайловича Слонимского. Многие сочинения для детей и юношества прочно вошли в педагогический репертуар. Его пьесы любят и пятилетние и зрелые музыканты, любители музыки всех возрастов. Будучи пианистом, С. Слонимский много интересного пишет для фортепиано. Его произведения не только знакомят с особенностями современного музыкального языка, но и расширяют кругозор, развивают основы пианизма – навыки и умения игры на инструменте.

С.Слонимский обращается к детской тематике в разные годы. Пласт этих сочинений огромен – от миниатюр до многочастных монументальных произведений таких, как симфония №10, оперы «Гамлет», «Король Лир». Для детей написано множество циклов: «Один день ребёнка», «От 5 до 50» - пять тетрадей и многое другое. Само авторское название сборников «От 5 до 50» определяет некую его универсальность: к пьесам интересно обращаться музыкантам любых возрастов. Цель – обогатить педагогический репертуар современными произведениями разной степени трудности. В них композитор развивает идею универсальности воспитания музыканта. В этом аспекте С.Слонимский безусловно продолжает традиции великих предшественников – И.С.Баха, Р. Шумана, П.И. Чайковского. Именно в их творчестве

сформировались впервые своеобразные «микрокосмосы» детской музыки, соответственно, эпохи Барокко, энциклопедии романтической музыки и некоего сплава русского романтизма и реализма.

«Капельные пьески» входят в сборники «От 5 до 50». Этот цикл создан С.Слонимским в 1973 году по просьбе его педагога А.Д. Артоболовской. В нём миниатюры самые разнообразные по образному содержанию, простые и понятные детям: весёлые, забавные комические, задумчиво-лирические. В цикле всего 5 пьес: «Лягушки», «Кузнечик», «Горькие слёзы», «Считалка», «Под дождём мы поем».

Первая пьеса, «Лягушки», - очень яркая весёлая картинка. Написана в тональности с центром До с использованием всего хроматического звукоряда. Музыкальный материал представляет собой сочетание из гармонических и мелодических больших и малых секунд, которые вместе образуют секундовые сочетания – кластеры хроматические и диатонические. Заключает пьесу семиступенный диатонический кластер. «Звонкое» звучание секунд подчёркнуто характерной повторяющейся ритмической формулой, соответствующей заданному образу.

Вторая пьеса «Кузнечик» во многом сходна с предыдущей. Изображение прыгающего кузнечика также ритмическими средствами, но в быстром темпе *vivo*. Однако, в гармоническом плане есть различия. Пьеса в тональности с центром Es на основе хроматического звукоряда. Главным выразительным элементом является интонация интервала кварты, которая звучит мелодически с вводным тоном или объединяется по вертикали в обращения трезвучия. Поэтому гармонической диссонантности здесь меньше, чем в пьесе «Лягушки». Миниатюра получилась прозрачной и лёгкой по звучанию, что составляет определённые технические и художественные задачи для обучающегося.

Следующая пьеса, «Горькие слёзы», совершенно иная по содержанию. Это одна из лирических миниатюр данного цикла написана в простой двухчастной репризной форме. Каждое построение семитактовое, неквадратное, но в целом образуется периодичность, создающая некоторую

уравновешенность. Тональность с *moll* на основе десятиновой минор-мажорной системы. В процессе развития изложения используется параллельный *Es dur* и одноимённый *C dur*, проявляющиеся в окончаниях построений.

В мелодической линии преобладает плавность и постепенность. Особую выразительность в каденционных моментах создаёт нисходящая малосекундовая интонация «вздоха», звучащая жалобно и нежно. В гармонической вертикали преобладает терцовость, но это не аккорды, а плавное терцовое или секстовое движение. Заключительный аккорд - тоника *c-moll*. Благодаря избранным музыкально-выразительным средствам миниатюра рисует образ по-детски хрупкий и нежный. Маленький музыкант может легко проникнуться этим настроением.

Четвёртая пьеса, «Считалка», - самая короткая из всех, напоминает скороговорку. Состоит из восходящего и нисходящего постепенного движения, выполняемого обеими руками поочередно. Вся пьеса в едином ритмическом движении в размере  $5/8$ . Возможно, этот размер избран, чтобы нарисовать ребёнка, считающего на пальцах. Пьеса также тональна с центром «G». Пьеса достаточно сложна для исполнения технически: чередование обеих рук в гаммообразном движении в быстром темпе.

Последняя пьеса «Под дождём мы поем» - светлая и задорная. Форма одночастная: период, состоящий из трёх восьмитактовых предложений. Первое и второе предложения вариантно повторны, третье – заключительное. Тональность *c-moll* с элементами мажоро-минора в виде III мажорной ступени. В мелодии преобладают средства диатоники. В аккомпанементе равномерное движение мелодическими терциями. Диссонантность, присущая большинству пьес цикла, здесь практически отсутствует. Быстрый темп, квадратная периодичность, равномерная ритмика, интонации-капельки создают яркую картинку весёлого летнего дождя.

Фортепианный цикл «Детские пьесы» обычно входит в педагогический репертуар для средних и старших классов. Он состоит из семи

разнохарактерных пьес, не связанных какими-либо сюжетными или временными рамками. Каждая миниатюра может быть исполнена отдельно. В цикл объединены пьесы лирического характера – образы, навеянные картинами природы.

Первая пьеса цикла – «Пасмурный вечер». Она поражает мечтательно-трогательной мелодией песенного характера. Красочный ладогармонический язык с мягко диссонирующими созвучиями, игрой мажора и минора воссоздаёт картину наступающей ночи с её светотенями и элегическим настроением. Средний раздел пьесы интересен различными изобразительными штрихами, которые напоминают отдалённые раскаты грома.

Музыка «Северной песни» уносит в лирический мир мечтаний, навеянный созерцанием северного пейзажа. В пьесе несколько контрастных разделов. После элегического первого раздела второй – более взволнованный, хотя с использованием тех же интонаций. Следующий раздел напоминает суровое хоровое звучание. Он построен на параллельных трезвучиях *non legato*. В репризе песенный начальный напев звучит широко, полноправно, выражая восхищение и радость от общения с природой.

Более подробно хочется остановиться на двух других пьесах, входящих в этот цикл. Это «Дюймовочка» и «Колокола».

«Дюймовочка» образно связана с одноимённой сказкой Г.Х. Андерсена. Она довольно сложна для исполнения. Здесь есть и технические трудности, и тончайшая нюансировка, и особенности педализации. Создание поэтического нежного образа под силу не каждому. Первая и третья части рисуют тонкий мир переживаний. В ритме вальса кружат хрупкие, невесомые мелодии. Они завораживают своей сказочностью, теплотой и светом. При очень быстром темпе (*vivace*), мелодия не должна выглядеть суетливой. Допускается *rubato*, что придаёт мелодии естественность и выразительность. Особого внимания требует исполнение триолей. Их сложно сыграть ровно, легко, на очень тихой звучности и в то же время как бы «пропевая». В этой пьесе отрабатываются навыки педализации с использованием правой и левой педалей. Применение их

должно быть подчинено строгому слуховому контролю и создавать лёгкие, слегка «дымчатые» созвучия.

«Колокола» - заключительная пьеса цикла. Это эффектный, колоритный финал, в котором виртуозно использованы регистровые и динамические возможности фортепиано. Композитор вносит и необычные приёмы звуковоспроизведения на рояле – удары рукой по произвольно взятым на педали комплексам струн нижнего регистра. Яркие звуковые находки имитируют то мощные удары больших колоколов, то перезвоны малых. Сквозная драматургия, яркие контрасты, тембровое разнообразие, непрерывающаяся энергия движения делают эту пьесу выигрышной для концертного исполнения.

Пьеса начинается с ударов левой руки по басовым струнам, взятым произвольно (для этого необходимо вначале игры снять с рояля пюпитр). Удары звучат тихо, приглушённо, как бы «вдалеке». В такой динамике до струн лучше дотрагиваться пальцами. В третьем такте наслаиваются аккорды, взятые на клавиатуре. Созданию образа помогает и использование педали. Она создаёт наслаивающийся звуковой поток, имитирующий летящий звук колоколов. Далее к этому затаённому разговору больших колоколов присоединяется печальная (*mesto* – по указанию автора) мелодия.

Мрачное вступление сменяется весёлым бегом маленьких колокольчиков. Лёгкое *staccato*, угловатые синкопы, непрерывное *crescendo*, перебиваемое *sp*, приводит к первой кульминации. Она звучит тяжело, настойчиво, но быстро сдаёт позиции, и начинается новый подъем. Автор не перестаёт напоминать, что все исполняется *marcato* и *pesante*. В этом восхождении слышится и волнение, и даже временами отчаяние. И вот наступает кульминация, которая звучит как победа – сдержанно и величественно. Темп немного замедляется. Педаль помогает объединить движение.

Пять тетрадей пьес «От 5 до 50», куда входит и цикл «Капельные пески», создавались на протяжении тридцати лет и включают в себя на сегодняшний день 52 пьесы.

Цикл миниатюр «Капельные пьески» замечательный дидактический материал для начинающих. Помимо технических задач, пьесы легко вводят детей в мир современных музыкально-выразительных средств.

Пьесы цикла располагаются по степени сложности. Образно-тематического объединения не наблюдается. Работа над этим материалом помогает обучающимся овладеть пианистическими приёмами профессионально: все пьесы очень удобны в техническом плане. Использование всех регистров клавиатуры создаёт тембровое многообразие, обогащает слух ученика, помогает ему в овладении звуковым богатством рояля.

Для преподавателя очень важно, что каждая пьеса вписывается в круг различных педагогических задач. Композитор учитывает пианистические возможности начинающих исполнителей и, не перегружая фактуру, заботится о развитии фортепианной техники. Нередко для усиления выразительности композитор применяет такие привлекательные приёмы игры, как игра на струнах, исполнение локтями, кулаком, ладонью, восходящие и нисходящие глиссандо. В лаконичных, незатейливых пьесах композитор широко использует остро-диссонирующие интервалы и терпкие созвучия, секундовые «кляксы» - кластеры, движение параллельными квинтами и квартами, сложносоставные аккорды, нерегулярную ритмику, переменные размеры, обильные акценты и синкопы. Зато в лирических пьесах преобладает вокальное начало, распевность и выразительность мелодики. Медленные лирические пьесы полезны в работе над кантиленой, эмоциональной выразительностью и свободой исполнения.

Творчество С.Слонимского необычайно талантливо и многообразно. Детская музыка в его наследии занимает достойное место. Это не только ценный инструктивный материал, способствующий формированию восприятия современного музыкального языка, развитию ритмических, пианистических навыков. Эти пьесы создают блестящие возможности для ученика в развитии его творческого воображения, гармонического и мелодического слуха.

Детская музыка создана автором, обладающим высочайшим профессиональным мастерством. Специфический, непредсказуемый, творческий темперамент С.Слонимского иногда приводит к неожиданным и необъяснимым музыкальным явлениям. Слонимскому удалось в своих сочинениях создать собственный стиль: тонкий, содержательный и яркий. Особенно в нём привлекает искренность и неподдельность эмоций, искромётный юмор, неистовая фантазия. Использование в миниатюрах для детей современных музыкально-выразительных средств в области гармонии, мелодики, звуковысотной организации способствуют созданию ярко-образной, привлекательной и доступной для детского восприятия музыки. Его детская музыка также дидактически направлена и позволяет сформировать у обучающегося первичные пианистические навыки.

## **ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

В европейской профессиональной музыке интерес к жанру фортепианного Детского альбома не ослабевает на протяжении вот уже двух столетий. К этому жанру обращались Ф.Мендельсон, Р.Шуман, Ф.Лист, Э.Григ, Ж.Бизе, М.Мусоргский, П.Чайковский. На рубеже XIX-XX столетий - К.Метнер, В.Ребиков, С.Борткевич К.Дебюсси, М.Равель, А.Лурье. В XX веке популярность Детского альбома лишь возросла. Композиторы самых разных направлений предложили свои варианты прочтения этого цикла. Получив свою классическую форму в XIX веке, фортепианный Детский альбом и в более позднее время сохранил особенности своей поэтики - ряд устойчивых образов и жанровых решений в своих миниатюрах-разделах, что позволяет идентифицировать авторский фортепианный Детский альбом как самобытное явление музыкальной культуры.

Феномен Детского альбома возник на пересечении самых разных слоёв и сфер музыкальной культуры. Для эстетики этого явления характерны объединение различных составляющих: а) профессиональной композиции и бытового музицирования; б) многовековой традиции преподавания и яркой индивидуальности классиков, в) дидактических заданий, простоты фактуры и самых актуальных для музыкального искусства образов и жанров.

В разных исторических и индивидуальных стилях тема Детского альбома нашла стабильное выражение в жанре цикла миниатюр. Неслучайно лучшие образцы Детского альбома всегда воспринимались как свидетельства особого поэтического мироощущения их авторов, мастерства мыслить афористически ёмко и точно.

Под влиянием целого ряда предпосылок жанр Детского альбома в музыке композиторов-романтиков как разновидность цикла миниатюр. Среди них:

- развитие традиции сборников лёгких пьес для детей и начинающих музыкантов. В методической литературе, начиная с творчества И.С.Баха наблюдается её видовое деление. Так, в самостоятельную группу выделяются сборники, объединённые техническим уровнем сложности или представленным



в них жанром – например, сборники танцев, вокальных номеров, «лёгких пьес». Иную группу образуют сборники – частные коллекции музыкальных примеров, так называемые «нотные тетради», которые были отмечены вкусом, эстетикой своего создателя и носили личностный характер.

- Утверждение в музыкальной культуре автономности образов детства
- Развитие пианизма и обновление художественно системы в XIX веке.

Стимулом к созданию Детских альбомов для Ф.Мендельсона, Р.Шумана, Ж.Бизе, П.Чайковского и других мастеров выступало, в том числе, и острое недовольство педагогическим репертуаром своего времени.

- Интерес к миниатюре в музыке XIX века и популярность формы альбома в быту.

Тема сборника для детей наиболее полно получила выражение в циклах миниатюр в творчестве Ф.Мендельсона. В Рождественском альбоме ор.72 сформировались качества, которые будут характерны для поэтики романтического Детского альбома в целом. Это связь детской образности с темой Рождества. Музыкальные вкусы эпохи проявились в характерных типах интонирования, фактуры, гармонии, склада мелодии, жанров. Следует отметить обобщение актуальных для романтиков образов. Это хорал, «песня без слов», марш, стихия танца, художественный этюд. В связи с детской образностью Ф.Мендельсон утверждает и скерцозность, которая символизирует в миниатюрах игровые образы.

В творчестве Р.Шумана представлены практически все сложившиеся к тому времени жанровые решения детской музыки – танцевальные сюиты, собрания вокальных и инструментальных миниатюр, легкие сонаты и сонатины, которые, вместе с тем, отмечены существенными обновлениями музыкальной поэтики.

Первое сочинение Р.Шумана о детях – «Детские сцены» ор.15 -- было одним из любимых произведений композитора, которое он сам считал удачным выражением поэтической сущности романтизма. В них присутствует единовременный контраст взрослого и детского, простого и сложного,

реального и символичного, наивного и мудрого. Организация времени и формы в миниатюрах цикла развивает характерные шумановские черты, по словам К.Зенкина, в условиях ясного, гармонического и цельного созерцания.

Образы «Альбома для юношества» ор. 68 объединены иной психо-эмоциональной доминантой. В отличие от «Детских сцен», в этом цикле подразумевается не созерцательность, а нечто противоположное – поэтапное проживание вместе с лирическим героем произведения его судьбы. «Альбом для юношества» отмечен высшей классичностью, завершенностью, строгостью формы. В «Альбоме» представлены практически все основные образные темы романтизма – «молитва», «мелодия», «пейзаж», «народная тема», «сельский быт» «старинные музыкальные жанры», «фантастика», и др. В целом, поэтика этого цикла выражает идеал романтического направления эпохи.

Творческие идеи Р.Шумана имели непосредственное воздействие на развитие домашнего Детского альбома в Германии XIX века, свидетельством чему является анонимный сборник «Веселый музыкант». В целом, домашний Детский альбом XIX века выполнял функции посредника между профессиональным музыкальным искусством и его не всегда подготовленными слушателями. И именно эта функция постоянно оставалась ведущим фактором поэтики практически всех фортепианных Детских альбомов.

В XX веке Детский альбом получил дальнейшее развитие. Доступность, яркость, моментальность впечатлений, разнообразие музыкальных характеристик, воссоздание галереи детских образов - все эти качества, зародившиеся в эпоху романтизма, актуальны и для Детского альбома XX столетия.

Традиции русского Детского альбома, заложенные в цикле П.Чайковского позднее были развиты в «Мимолетностях» и «Детской музыке» С.Прокофьева, «Танцах кукол» Д.Шостаковича, детских альбомах А.Хачатуряна, С.Слонимского, А.Эшпая, Д.Кабалевского, Э.Денисова, Г.Свиридова и других композиторов.

В русле классических традиций в работе были рассмотрены циклы В.Ребикова, Г.Свиридова и С.Слонимского.

Альбом «Картинки для детей» В.Ребикова необычайно интересен с художественной точки зрения. Его можно отнести к лирико-повествовательному типу циклов. Программность пьес музыкальными средствами раскрывается с картинной, театральной конкретностью. Гармонический язык пьес цикла отличается необыкновенным своеобразием. Композитор использовал самые новые для своего времени тонально-гармонические явления, приобщая начинающих музыкантов к современности. Миниатюры яркие и доступные по образному содержанию. Выбранные средства направлены на раскрытие программного замысла, создание рельефных музыкальных картинок.

Фортепианный цикл «Альбом пьес для детей» написан Г. Свиридовым в середине века. Это одно из характерных для Свиридовского гармонического и фактурного письма сочинение, полное таинственных и красивых находок. Каждый детский альбом несет определённую смысловую нагрузку. В данном цикле Г.Свиридова молодой музыкант-исполнитель знакомится с разными жанрами современной и старинной танцевальной музыки. По-этому данный цикл можно отнести к лирико-созерцательным.

Весьма своеобразны и современны для того времени (середина XX столетия) тонально-гармонические средства. В большей части пьес использована хроматическая или мажоро-минорная тональные системы, которые значительно изменяют палитру гармонических средств. Наряду с аккордами терцовой структуры, широко используются кластеры и квартаккорды. В голосоведении часто присутствует линейность, параллельное движение голосов, полифонические приёмы. Все эти современные способы организации звуковысотности способствуют освоению современных музыкально-выразительных средств обучающимися на ранних этапах их творческого развития.

Пьесы цикла предназначены не только для детей. Это сборник зрелых, тонких, довольно трудных для исполнения миниатюр, предназначенных в том числе и для исполнения в больших залах.

Фортепианный циклы С.Слонимского «Капельные пьески» и «Детские пьесы» обычно входят в педагогический репертуар на разных этапах обучения. Они состоят из разнохарактерных пьес, каждая из которых может быть исполнена отдельно, так как они не связаны какими-либо сюжетными или временными рамками.

В лаконичных, незатейливых пьесах композитор широко использует современные гармонические средства: остро-диссонирующие интервалы и терпкие созвучия, секундовые «кляксы» - кластеры, движение параллельными квинтами и квартами, сложносоставные аккорды. Интересна и метроритмическая организация: нерегулярная ритмика, переменные размеры, причудливая акцентировка, синкопы. Однако в миниатюрах лирического ряда преобладает вокальное начало, распеваемость и выразительность мелодики.

Все эти пьесы представляются ценным инструктивным материалом для развития творческого воображения, а также пианистических, ритмических навыков, гармонического и мелодического слуха. Музыка С.Слонимского отличается специфическим творческим темпераментом, непредсказуемым, иногда приводящим к неожиданным и необъяснимым поворотам. Использование современных выразительных средств воспитывает слух и восприятие детей, создаёт собственный тонкий, содержательный и яркий мир детской музыки.

В целом, исследование способствует внедрению Детского альбома как цикла в концертную и учебную практику пианистов, формированию более глубоких о нем представлений, а также частичному восполнению лакуны, связанной с научными суждениями о развитии детской темы в музыкальной культуре.

### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ**

1. Алексеев А. История фортепианного искусства. М., 1988.

2. Алексеев А. Французская фортепианная музыка конца XIX и начала XX века. — М., 1961.
3. Амброс А. Роберт Шуман. Жизнь и творчество. — М., 1988.
4. Арановский М. Романтизм и русская музыка XIX века // Вопросы теории и эстетики музыки.- Вып.4. - М., Л., 1965.
5. Асафьев Б. Русская музыка. — Л., 1979.
6. Асафьев Б. Русская музыка о детях и для детей. // Избранные труды, т. IV, М.: Академия наук СССР, 1955г., стр. 97-109.
7. Баренбойм Л. Путь к музицированию. — Л.—М., 1973.
8. Бернштейн Л. Музыка — всем. — М., 1978.
9. Бизе Ж. Письма, М., «Музыка», 1988г., 278 с.
10. Благой Д. Здравствуй, племя младое, незнакомое!// Музыкальная жизнь, №12, 1985. — С.16 - 17.
11. Блинова М. Физиологические основы элементарного звукового синтеза.// Вопросы теории и эстетики музыки, выпуск 2, Л., «Музгиз», 1963г., стр. 216-229.
12. Блок В. «Детская музыка» Прокофьева.//Вопросы фортепианной педагогики, выпуск 3. М.: «Музыка», 1971г., стр. 130-148.
13. Блок Вл. “Детский альбом” П.И.Чайковского. “Муз.жизнь.”. - М., №10, 1977
14. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального развития: Очерки. Вып.1.- М.:Музыка, 1989
15. Бэлза С. Литература романтизма и музыка// Европейский романтизм. Сб.ст. п/р А.Неупокоева и И.Шетера. -- М.,”Наука” 1973
16. Ветлугина Н. Музыкальное развитие ребенка. -- М., 1968
17. Возрастная психология: Детство, отрочество, юность. — М.: Академия, 1999. — 624 с
18. Вопросы фортепианного исполнительства, вып 4. — М., 1976.
19. Восприятие музыки. Сборник статей, М.: «Музыка», 1980г., 255 с.
20. Вульфийус П. Франц Шуберт. — М., 1983.

21. Выготский Л.С. Психология искусства. М.:»Педагогика», 1987г., 341 с.
22. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX в. — Л., 1990.
23. Герман А. М.С.Завалишина. //Они пишут для детей. Выпуск 3. М.: «Советский композитор», 1980г., стр. 71-102.
24. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. — М., 1968.
25. Григорович В. Великие музыканты Западной Европы. — М., 1982.
26. Дебюсси К. Избранные письма. Л.: «Музыка»,1986г., 286 с.
27. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л.: «Музыка», 1964г., 277 с.
28. Домбаев Г. Творчество П.И.Чайковского. В материалах и документах. М.: «Музгиз», 1958г., 636 с.
29. Друскин М. И.-С. Бах. — М., 1982.
30. Друскин М. Иоганнес Брамс. — М., 1988.
31. Егоров П. Сюитные циклы Шумана (Р. Шуман. Собрание сочинений для фортепиано, т. 2). — Л., 1987.
32. Житомирский Д. Роберт Шуман. Очерк жизни и творчества. — М., 1964.
33. Зеленина М. Из истории зарубежной музыки. — М., 1976.
34. Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. — М.,1997.
35. Кандинский-Рыбников А., Месропова М. “Времена года” и “Детский альбом” Чайковского (цикличность и проблемы исполнения) //Чайковский. Вопросы истории, теории и исполнительства.Сб.статей-М.,1990
36. Кияновская Л.А. Функции программности в восприятии программных произведений. Автореферат диссертации Ленинградской государственной консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова, Л., 1985г., 23 с.
37. Копчевский Н. «Детский уголок» Дебюсси. Стилистические параллели и вопросы исполнения. //Вопросы фортепианной педагогики. Выпуск 4. М.: «Музыка», 1976г., стр. 171-204.

38. Копчевский Н. Новые тенденции в детской музыке. //Советская музыка, 1973г., №6, стр. 106-112.
39. Копчевский Н. “Клавирная книжечка Вильгельма Фридемана Баха” как учебное пособие. Вступ. статья к изд. — М., 1975.
40. Копчевский Н. “Детский уголок” К.Дебюсси. Стилистические параллели и вопросы исполнения. // Вопросы фортепианной педагогики.-- Вып. 4 – М., 1976 – С.171 - 205.
41. Корто А. О фортепианном искусстве. М.: «Музыка», 1965г., 259 с.
42. Конен В. Этюды о зарубежной музыке. — М., 1975.
43. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. — М., 1973.
44. Курцман А. Мендельсон. — М., 1973.
45. Лаврик Н.И., Сторчан Н.Н. “Детская тема” в фортепианном дуэте французских композиторов XIX – начала XX века// Вопросы музыкального искусства. – Сб. ст., Вып. 1. – Донецк.: ДГК им. С.С.Прокофьева, 1996. – С. 70 – 74.
46. Леви В. Вопросы психобиологии музыки.//Советская музыка, 1966г., №8, стр.37-43.
47. Леонтьев А.А. “Детская речь”// БСЭ, Т.8, С.158 – М.: Сов. энциклопедия, 1972
48. Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 г., т 2.— М., 1986.
49. Лотман Ю.М. Беседы о русской культуре – С.-Пб.: “Искусство - СПб”, 1994 – 399 с.
50. Лонг М. За роялем с Дебюсси. Л-М.: «Советский композитор», 1985г., 158 с.
51. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // СМ, 1980, №9
52. Милич Б. Воспитание ученика-пианиста 5—7 кл. — К., 1982.
53. Милич Б.Е. Основные пути развития отечественной фортепианной музыки для детей и её связи с детской литературой // Научно-методические

- записки. Сборник 1956 года - К.: Государственное издательство изобразительного искусства и музыкальной литературы, 1957. -- С. 198 – 213.
54. Мильштейн Я. Франц Лист, тт. 1—2.— М., 1956.
  55. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке.-Л.: Музыка,1990.
  56. Молин Д. Листая “Детский альбом” Чайковского// Музыкальная жизнь, №1, 1990 – С.
  57. Музыкальная энциклопедия, тт. 1—6. — М., 1974.
  58. Назайкинский Е.О. О психологии музыкального восприятия. М.: «Музыка», 1972г., 381 с.
  59. Натансон В. Р.Шуман «Альбом для юношества». //Вопросы фортепианной педагогики. Выпуск 1. М.: «Музгиз», 1963г., стр. 76-86.
  60. Нестьев И. Из истории русского авангарда // Советская музыка, 1991 №1, С.75 – 87.
  61. Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. ГМИ., -М.-Л.,1949
  62. Николаева Н. Романтизм и музыкальное искусство // Музыка Австрии и Германии XIX века. - кн.1.- М., 1975
  63. Носина В. О композиции и содержании “Французских сюит” И.-С. Баха. — Тамбов, 1992.
  64. Носина В. Риторика в крупной форме. Стенограмма лекции. — СМУ, 1992.
  65. Ньюберг-Кашкина В. Воспоминания о Чайковском. — М., 1954.
  66. Орлова Е. П.И.Чайковский - М.: Музыка, 1980. –
  67. Орлов Г. Психологические механизмы музыкального восприятия. // Вопросы теории и эстетики музыки. Выпуск 2. Л.: «Музгиз», 1963г., стр. 181-215.
  68. Пиаже Ж. Речь и мышление ребенка. – М.: “Педагогика - пресс”, 1994. – 528 с.
  69. Попова Т. , Скудина Г. Западноевропейская музыка XX в. — М., 1976.



70. Попова Т. Западноевропейская музыка XVIII — нач XIX в. — М., 1976.
71. Рыцарева М. Композитор Сергей Слонимский. — Л., 1991.
72. Рябов И. Методика воспитания и обучения пианиста в первом классе.//В сб. “Воспитание и обучение пианиста ДМШ, фортепиано, 1 класс. — К., 1988.
73. Савшинский С. Пианист и его работа. — Л., 1961.
74. Свиридов Георгий: Сборник статей и исследований / Сост. Р.Леденев. — М.: Музыка, 1979.
75. Смирнов М. Об одной особенности исполнения фортепианных пьес Чайковского//Вопросы музыкальной педагогики. Сб.ст. -- Вып. 1.- М., 1979
76. Соллертинский И. Избранные статьи о музыке. Л.—М., 1948.
77. Соллертинский И. Музыкально-исторические этюды. — Л.: Гос. муз изд., 1965 —
78. Сорокина Е. Фортепианный дуэт. — М., 1988.
79. Сорокина Е. Юный Моцарт (вступ. статья к одноименному диску). — М., 1984.
80. Сулим Р.А. Становление детской музыки Западноевропейской культуре XVIII - XIX веков (постановка проблемы) // Музыкальная культура Европы в межнациональных контактах. — Сумы: СГПИ им. А,С.Макаренко, 1995. -- С.30 – 39.
81. Томпакова О. Владимир Иванович Ребиков: очерк жизни и творчества.-М.,1989
82. Турчин В. Эпоха романтизма в России: к истории русского искусства первой трети XIX столетия. Очерки. - М.: Искусство, 1981.—
83. Тюлин Ю. Произведения Чайковского. Структурный анализ. -- М., 1973 —
84. Хараджян Р. А.И.Хачатурян. // Они пишут для детей. Выпуск 3. М.: «Советский композитор», 1980г.,стр. 3-35.

85. Холопов Ю. Принцип классификации музыкальных форм // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. Сб.ст., - М.,1971
86. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М., 1994. – С.171
87. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М., 1964.
88. Цыпин Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества. Книга 1. М.: «Советский композитор», 1988г., 382 с.
89. Цытович Т. Музыка Австрии и Германии XIX в., кн. 1. — М., 1988.
90. Чайковский П: Вопросы истории, теории и исполнительства: Сб ст. – М., 1990.
91. Шетер А. Романтизм: предыстория и периодизация.// Европейский романтизм. Сб.ст. п/р А.Неупкоева и И.Шетера, - М.:Наука, 1973
92. Шуман Р. О музыке и музыкантах, т. 1 — М., 1975.
93. Шуман Р. Письма, т. 1. — М., 1970.
94. Шуман Р. Письма, т. 2. — М., 1982.
95. Энциклопедический музыкальный словарь. — М., 1990.
96. Эррио Э. Жизнь Бетховена. — М., 1960.
97. Яворский Б. Лекции по мотивной символике И.-С. Баха. Конспекты, рукописи. — ГЦММК им. М. И. Глинки. Фонд 447 Е/х 306—324.
98. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. — М.—Л., 1947.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

