

RU

Семантика звука в детской фортепианной музыке современных отечественных композиторов

Шефова Е. А., Казанцева Л. П.

Аннотация. Постигание музыки как самоценного явления невозможно без ознакомления с тем, чем музыка воздействует на человека, – со звуком. Обнаружение художественных возможностей звука в детском фортепианном творчестве современных отечественных композиторов стало целью данной публикации. Вопрос о семантике звука как компоненте художественного мира музыкального произведения для детей ставится в музыковедении впервые. Новизна также присуща предпринятой в ходе исследования характеристике смыслового потенциала в звуке, заключающегося в его главных параметрах (высота, длительность, громкость, тембр), процессе временного развертывания (звучании с фазами «attacca – вибрирование – угасание»), бытующих в музыке источниках звука – голосе и музыкальном инструменте (академическом и народном, современном и архаическом, вполне привычном и экзотическом). Фортепианная ткань оказалась податливой к уподоблению специфическим акустическим особенностям звучания, намекам на детали устройства инструмента, характерным для инструмента интонационным формулам, специфическим способам игры на инструменте. Выяснилось также, что в детских фортепианных пьесах и альбомах особой художественной ценностью обладают не только семантически важные компоненты ключевого акустического феномена музыки, но и крупно, «портретно» презентуемый звук как таковой.

EN

Semantics of sound in children's piano music by contemporary Russian composers

E. A. Shefova, L. P. Kazantseva

Abstract. Comprehending music as a phenomenon of intrinsic value is impossible without familiarizing oneself with that through which music affects human beings – sound. The purpose of this publication is to uncover the artistic capabilities of sound in the children's piano works of contemporary Russian composers. The issue of the semantics of sound as a component of the artistic world of a musical work for children is raised in musicology for the first time. Novelty also attaches to the characterization undertaken in this study regarding the semantic potential inherent in sound, which lies in its primary parameters (pitch, duration, loudness, timbre), its temporal unfolding process (sounding with phases of “attacca – vibration – decay”), and the sound sources existing in music – the voice and the musical instrument (academic and folk, modern and archaic, familiar and exotic). The piano texture proved to be malleable in imitating specific acoustic features of sound, allusions to details of instrument design, intonational formulas characteristic of particular instruments, and specific techniques of instrumental performance. It was also revealed that in children's piano pieces and albums, artistic value belongs not only to the semantically significant components of music's key acoustic phenomenon, but also to sound as such, presented prominently in a “portrait-like” manner.

Введение

Приобщение ребенка к музыке, как правило, означает его вхождение в некую особую – «вибрирующую» – реальность, в которой, тем не менее, живет человек – возможно, он сам и окружающие его люди. При всей важности опознавания в этой реальности Человека и Мира, постижение музыки как самоценного явления невозможно без ознакомления с тем, каким способ музыка воздействует, – со звуком, звучаниями.

В звуке музыкантов интересует многое, хотя не будет преувеличением сказать, что наиболее актуальным аспектом его бытия как для современных композиторов, так и для исследователей, утвердила себя его семантика. Это обстоятельство позволило звуку занять в музыкальном произведении не свойственное ему

ранее – доминирующее – место. Например, о Вариациях на один аккорд для фортепиано их автор А. Шнитке сказал так: «Идея ограничения, проявляющаяся в том, что каждый звук может быть только в одной октаве, что один двенадцатизвучный аккорд разложен раз и навсегда и дальше остается только одно – “гулять” по этим звукам в поисках возможных при таком условии контрастов – эта идея показалась мне тогда интересной» (Цит. по: Шульгин, 1993, с. 45). Интенсивные пространственно-звуковые опыты Л. Ноно с солистами-инструменталистами, хором, вокалистами при создании «Прометея» («трагедии слухового восприятия») спрессовались в афористичной фразе лидера авангардизма: «Главный герой “Прометея” – звук» (2009, с. 261). Одна из определяющих эстетических тенденций нашего времени сформулирована необычайно чуткой к акустической первопричине музыки С. Губайдулиной: «По-моему, самое сильное из желаний нашего века – проникнуть в глубину, во внутреннее пространство звука» (Холопова, Рестаньо, 1996, с. 37).

Как профессионалу, композитору известно о крошечном первоэлементе музыки немало, и своими познаниями он спешит поделиться со слушателем, особенно с маленьким почитателем музыки. Удобной площадкой для серьезного разговора об основе основ музыкального искусства оказывается творчество отечественных авторов XX-XXI веков, в частности фортепианные детские пьесы и альбомы, послужившие материалом данной публикации (Белов, 1966; Бойко, 1975; Гнесина, 1950; Дмитриев, 1981; Казенин, 2007; Кикта, 1975; Крымская, 2021; Окунев, 1974; Парфенов, 1988; Раков, 1976; Сидельников, 1970; Слонимский, 2012; Фалик, 1976; Шостакович, 1979; Щедрин, 1983). При этом детской будет именоваться музыка, которая рассчитана на детское восприятие, независимо от того, обучается ребенок музыке или нет. (Добавим, что так трактуемой «детской музыке» синонимично понятие «музыка для детей».)

В свете сказанного кристаллизуется вопрос, вставший перед исследователями: *какие (явные и скрытые) художественные возможности звука как феномена музыки открываются в детских фортепианных произведениях современных отечественных композиторов?* Ответ на него потребовал решения таких задач, как выявление специфики в отображении основных характеристик звука (высоты, длительности, громкости, тембра), особенностей его пространственного распределения, развернутого во времени процесса звучания, источников звука (голоса и музыкального инструмента); рассмотрение способов, которыми формируется художественный образ того или иного музыкального инструмента в фортепианном произведении.

Поставленные цель и задачи определили собою методологию исследования. В ее основу положен содержательный подход к музыкальному произведению, сконцентрированный на смысловой стороне музыки. Его дополняют целостный и сравнительный анализ музыки.

Теоретической основой послужили научные концепции музыкального содержания (Казанцева, 2023; Холопова, 2000), в частности трех сфер «предметности» – Человек, Мир, Музыка – и разветвленной структуры музыкального содержания. Понадобились разработки, посвященные музыкальной семантике (Арановский, 1998; Бонфельд, 2007; Медушевский, 1973; Назайкинский, 1982; Тараева, 2013); семантике звука (Казанцева, 2000; Казанцева, 2012; Шепшелева, 2008); теория «мигрирующих интонационных формул» (Шаймухаметова, 1999; Баязитова, 2008); публикации о смысловой стороне музыки для детей (Башарова, 2008; Сорокина, 2006; Шефова, 2016; 2021). Осмысление феномена акцентуации звука в современной музыке потребовало обращения к эстетическим позициям композиторов (Ноно, 2009; Холопова, 2001; Холопова, Рестаньо, 1996).

Просматривается практическая значимость исследования. Уяснение семантических процессов, протекающих в современной отечественной детской музыке, может понадобиться при расширении круга знаний о Музыке, что особенно важно в личностном становлении ребенка. Немаловажен здесь и эстетический эффект – постижение художественной выразительности звукового материала ребенком, слушающим и исполняющим музыку. Понимание намерения композитора поделиться своим видением того, «из чего состоит» музыка, по каким законам она живет, способно оптимизировать и педагогический процесс – практическое освоение ресурсов музыкального искусства. Ребенок, совершенствующийся в области музыкального исполнительства (в нашем случае мы ограничились музицированием на фортепиано), получает помощь в управлении звуком, которое формируется в ходе обучения в исполнительском классе.

Обсуждение и результаты

Ребенку, соприкасающемуся с музыкой, со временем становится ясным, что звук как ее первооснова вовсе не исчерпывается акустическим откликом на нажатие клавиши рояля. Особость, уникальность звука как потенциального художественного феномена, живущего в музыке, складывается из целого комплекса его *главных характеристик*, таких как высота, длительность, громкость, тембровая окрашенность. С ними знакомят детские пьесы.

В них очевидно, например, что звук не обязательно имеет точную высоту, обозначаемую нотой. Он может быть «расплывчатым», высотно неотчетливым. Таким «размытым», каким его формируют предназначенные для удерживания тонального остова мелодии бурдонные трубки волынки, преднамеренно или случайно расстроенные. Неточный, будто детонирующе «искривленный» прилегающими секундами звук этого инструмента слышится в пьесах № 7 «Волынка и свирель» из «Детского альбома» А. Пирумова и № 8 «Наигрыш волынки» (Лидийский мажор) из цикла «В народных ладах» (14 детских пьес) В. Блока.

Палитру ипостасей звука разворачивает Р. Бойко в «Мимолетности». Своего рода «антология» звукового материала включает в себя намеренно искаженный обертоновый ряд, облако роящихся отзвуков в верхнем регистре, фрагменты диатонической и хроматической гамм, предвещающий собою собственно «звук» форшлаг, кластер, зеркальный контрапункт «звука» и «отзвука».

В акустической шкале неакадемично выглядит «расщепленный» «звук-пятно» – кластер. В некоторых случаях сонорное «пятно» помогает состояться художественному образу, скажем, фантастическому: оно «пугает» в конце пьесы № 4 «Старичок-лесовичок» из цикла «Кто живет в дремучем лесу» А. Колтуновой; оно бросается как грубый жирный «мазок» в портрете «Гигантский динозавр» из цикла «В виртуальном мире» С. Слонимского. В пьесе «Крутая дискотека» из цикла «Юность» С. Слонимского оно органично порождается стихией рок-музыки. А. Крымская в цикле «Здравствуй, фортепиано!» (Сборник пьес для начинающих) в пьесе № 26 «Его величество кластер» подает сонорный элемент «крупным планом» как один из видов звукового материала, которым располагает музыка.

Ребенок рано узнает о том, что извлекаемый из инструмента звук – не обязательно музыкальный, эстетизированный, рафинированный, «облагороженный», «красивый», «обработанный». Наряду с ним встречается (хотя и значительно реже) звук немusикальный, «грязный», «неотточенный», «необработанный» – шумовой. Он тоже бывает нужен для определенного музыкального образа (как, например, стук по крышке фортепиано в пьесах «Лошадка» М. Бирюкова, «Леший» А. Колтуновой, «Баба Яга» В. Калистратова). Причем и те, и другие мирно уживаются в одном произведении. Более того, даже собственно музыкальный звук способен поворачиваться разными темброво-акустическими и смысловыми гранями и превращаться в:

- свист, писк, визг, крик, вой, рев, верещание, вопль, возглас, гиканье, стон, хрип, шепот, ропот, придыхание, кряхтенье, ворчание, топот, шлепанье;
- гул, звон, трель, гудение, дребезжание, шелест, шорох, шипение, шуршание, шум, клекот, плеск, журчание, скрип, скрежет, стук, хруст, звяканье, грохот, треск, рокот, раскат, лязг;
- рычание, мычание, мурлыканье, жужжание, лай, цокот, ржание, кряканье, стрекотание, уханье.

Сосредоточиться на звуке и уловить его особенности – задача для ребенка непростая. Понимая это, композитор прибегает к сопоставлению разных (контрастных) впечатлений от акустической среды: вслушаться в неповторимость и даже уникальность звука приглашает апелляция к тишине, то есть иллюзия отключения звука. «Беззвучное» пространство моделируется в пьесах «Тишина» из альбома «Радуга» Г. Окунева, «Тихо все кругом» и «Тихий вечер» из «Невеличек» Р. Леденева. По законам психологии, в акустическом «вакууме» каждый собственно «звук» или «созвучие» превращается в художественное событие, привлекающее к себе повышенное внимание.

Композитор приглашает распознать и такие акустические нюансы, как *пространственное распределение* звучностей. В пьесе А. Балтина «Далекие колокола» из цикла «Пять песенок без слов» не только слышится целый комплекс колоколов – гремющий большой басовый, гулкие средние, звенящие малые, – но и (с помощью артикуляции и динамики) дифференцируется их расположение (близко – в некотором отдалении – далеко). Начиная «Утро в пионерском лагере» из альбома «Пьески-картинки» Е. Гнесиной фанфара позже, в пьесе № 17 «Лагерь зовет домой!», доносится, как гласит ремарка, уже «издали». В пьесе «Наш горнист играет зорю» из цикла «Саввушкина флейта» Н. Сидельникова инструмент – как предписано автором – звучит «бодро, но как бы издалека», постепенно затихая. Напевные фразы в завершении музыкального пейзажа «Перед дождем» из цикла «Эскизы» И. Соколова раздаются «издали», «как бы еще дальше», «замирая». Многие авторы (В. Волков, С. Губайдулина, Т. Чудова) запечатлевают эффект эхо – своего рода игру звуков.

Композитор показывает ребенку звук не только как сложившийся и оформившийся феномен, но и как разворачивающийся во времени процесс, проходящий стадии *attacca* (порождения), вибрирования и затухания. Авторы даже не боятся приоткрыть дверь в ремесленную «кухню», показывая поиски нужных свойств музыкального звука, предвещающие собственно «музыкальное звучание» («Настраивают скрипку» в альбоме «Камешки из мозаики» Г. Дмитриева и «Скрипач настраивается» в альбоме «Пусть меня научат» Б. Кравченко).

Формирование представления об акустическом материале неотъемлемо от информации об *источнике звука* – вокальном или инструментальном. Практика уподобления какому-то определенному звучанию, имитации звучания, конечно же хорошо известна в фортепианной музыке прошлого. Так, пианист и педагог Д. Благый о пьесах «Альбома для юношества» (*Album für die Jugend*, 1848) оп. 68 Р. Шумана справедливо говорил: «Разве не слышатся элементы хорового звучания в пьесах-песнях... <...> Разве не подлинной оркестровостью мышления пронизаны “Дед Мороз”, “Всадник”, “Незнакомец”, оба сочинения, озаглавленных “Зима”? Разве не улавливаются во многих других миниатюрах из “Альбома для юношества” тембры деревянных духовых инструментов, скрипки, виолончели, валторны...» (Благый, 1985, с. 17).

В осознании эстетической (не только материально-акустической) ценности звука существенно продвинулся XX век. Неоспоримый аргумент здесь несет в себе «Микрокосмос» Б. Бартока. В его антологии Музыки «крупным планом» показаны и необычные акустические эффекты (гул толпы в № 47 «Ярмарка», приглушения и просветления напева в меняющих свою плотность потоках воздуха – в № 107 «Мелодия в клубах тумана»), и музыкальные инструменты (№ 88 «Звуки флейты», № 138 «Музыка для волынки»), и некоторые способы звукоизвлечения на фортепиано (№ 10 «Обеими руками попеременно», № 98 «Подкладывание большого пальца»). Примечательна в этом плане и детская музыка Э. Тамберга, в частности «Вечерняя песня трубача» из цикла «Каждый день что-то новое приносит», где беззвучно удерживаемый на протяжении всей пьесы кластер создает наполненное гулом и отзвуками едва не бесконечное пространство, в котором рядом и в отдалении раздаются призывы трубы.

Современными отечественными музыкантами, разумеется, осваивается естественная для самовыражения человека область пения. Она бывает востребована в лирических мелодичных пьесах-кантиленах, но также опознается и в особых художественных замыслах (в середине пьесы «Старинные храмы» из «Елецких узоров»

В. Завальный стилизует хоровое церковное пение; в «Тетради для юношества» Р. Щедрина посчитал необходимым воссоздать образцы древнерусской культуры – «Знаменный распев» и «Петровский кант»). Однако в фортепианных (подчеркнем это обстоятельство) пьесах гораздо более многочисленно и многообразно представлен богатый инструментарий, сложившийся в музыке. Остановимся на нем.

Спектр музыкальных инструментов, с которыми ребенок может познакомиться в фортепианном репертуаре, довольно примечателен. С одной стороны, он едва не бесконечен. С другой же – обнаруживает явные предпочтения музыкантов. Само собой разумеется, что почетное место здесь занимает фортепиано, тайны которого уже состоявшийся профессионал постепенно раскрывает, а еще неопытный ребенок – познает.

Наряду с ним, среди приоритетных источников звука явно выделяется колокол, что неудивительно: звучание колокола пронизывает собою всю жизнь россиянина; оно давно превратилось в традицию русского искусства, которая, начиная с XIX века, стала едва ли не самой узнаваемой национальной чертой отечественной музыки. С начала XX века колокольный звон обрел свой голос и в отечественной детской фортепианной музыке. В вибрациях колокола ступила масса смыслов: от простейшей картины с натуры до выхода во временную трансцендентность, позволяющую ощутить неразрывную связь между прошлым, настоящим и будущим. Большая часть этих смыслов и эстетических функций переключалась в детскую музыку, адаптируясь к ее образности.

К имитации колокольных звонов композиторы обращаются по разным поводам, например, для обозначения «места действия», как в пьесах «Серафимовская церковь» В. Казенина («Вятский детский альбом») и «Городской собор» В. Успенского («Городской альбом»). Колокол бывает необходим как неотъемлемый атрибут особого события, ритуала, праздника – в таком качестве он появляется в пьесах «Светлое воскресенье» В. Рубина («Детский альбом») и «Русские трезвоны» Р. Щедрина («Тетрадь для юношества»). Он выступает в качестве знака старины – печати исторического прошлого, что ему удается в альбоме «Звоны» ор. 36 Р. Бойко, где автор уведомляет: «Эти пьесы являются музыкальными иллюстрациями к детским и юным годам жизни Петра I» (1975, с. 24).

Колокольность не обязательно привязывается к православному богослужению. Она нередко появляется и как метафора дома, дороги, города, победы, как символизация философских категорий жизни и смерти. В пьесе № 3 «Древний собор» («Городской альбом») В. Успенский рисует городской пейзаж в стиле импрессионизма, заставляя вспомнить прелюдию «Затонувший собор» К. Дебюсси. Впечатляет размах quasi-колокольных звучностей: их диссонантная аккордика с политональными наложениями, пролонгированной педалью, необычной ритмикой и тонкой дифференциацией динамики, охватом всех регистров заполняет собою громадное физическое пространство.

В колокольной тематике формируется и такая художественная задача автора, как показ самоценности колокола (обычно ансамбля колоколов), начертание «акустического портрета». О ней заставляют подумать пьесы «Колокола» из «Картин» Э. Денисова, «Звоны» из «Семи украинских мелодий» В. Кикты.

Разнообразное тембровое претворение в детской музыке получили колокольчики и бубенцы. Их более чем скромные характеристики – обертоновое и артикуляционное однообразие, отсутствие вибрирования, «суховатый» звук – нашли отражение в детской музыке. В пьесе «Хрустальные колокольчики» А. Колтуновой этой задаче послужили характерные форшлаговые украшения. В «Колокольчиках» Б. Кравченко интонационное и ритмическое варьирование пришло в резонанс с куплетно-припевной формой. В основу имитации тембра в пьесе «Колокольчики» В. Дьяченко положил политональные сочетания и разнообразие метроритмической сферы (переменный размер).

Яркое впечатление оставляет имитация поддужного колокольчика – атрибута русской тройки, которая стала одним из узнаваемых символов России и ее культуры. В пьесе «Тройка» В. Гаврилина он узнается по остинатному воспроизведению характерной ритмо-мелодической (фигурационной) формулы, состоящей из четырех шестнадцатых. «Снежные сани с бубенцами» С. Губайдулиной впечатляют смелой хроматикой и прихотливой ритмикой фигураций в высоком регистре. «Бубенцы под дугой поют» (из цикла «В старину сказывали...») Т. Чудовой вызывают запрограммированную автором слуховую ассоциацию на основе остинатных повторов необычной ритмоформулы 3+2+2+2 в такте 9/8.

Детская музыка пронизана имитациями фанфар. Здесь они весьма уместны благодаря тому, что создают атмосферу радостного ожидания, праздника – того контекста, в котором обитает ребенок. Именно это происходит, например, в пьесах № 2 «Утро в пионерском лагере» из цикла «Пьески-картинки» Е. Гнесиной и «Фанфары» из «Альбома для юношества» Р. Щедрина.

Не менее интересно имитирование русских народных инструментов. Эта традиция была заложена в отечественной музыке еще М. Глинкой, представителями «Могучей кучки» и П. Чайковским. Гармонь и балалайка, появившиеся на страницах «Детского альбома» Чайковского, в то время занимали прочное место в бытовой культуре русского народа, но впоследствии (в том числе и благодаря опыту Чайковского) им предстояло проторить дорогу на театральную и концертную сцену, внести оживление в салонное и домашнее музицирование. Уже в XX веке народные инструменты, перемещаемые в жанровые ареалы академического музицирования, получили должную оценку в художественном течении «новая фольклорная волна», что привело к расширению их образной, интонационной и ладотональной сфер, обогащению и усложнению драматургических стратегий и приемов развития тематического материала.

В детской фортепианной музыке голосистые наигрыши гармошки, балалайки, рожка, баяна стали незаменимыми для создания национального колорита, атмосферы праздника и веселья. Приметы русского инструментального фольклора (ритмика, интервалика, ладогармоническое своеобразие, артикуляция, штрихи,

фактурное оформление) обнаруживаются достаточно наглядно в пьесах таких композиторов, как Б. Антюфеев, В. Блок, В. Кикта, В. Рубин, А. Самонов, Г. Свиридов, Н. Сидельников. Галерею народных инструментов развернула в фортепианных «Пяти детских пьесах» Л. Емельянова.

Среди многообразного русского народного музыкального инструментария непременно нужно упомянуть о гуслих, пожалуй, самого нагруженного по смыслу инструмента. В былинах, сказаниях и летописях гусли упоминаются в связи с образами бродячих певцов, сказителей и богатырей. Как атрибут культуры Древней Руси они проникли в профессиональную музыку, в частности в творчество М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, А. Лядова, И. Стравинского, М. Ипполитова-Иванова, Р. Щедрина.

В детской фортепианной музыке к имитации гусельного звучания, по сложившейся в отечественной музыке традиции, композиторы прибегают в эпических и сказочных образах. Вполне ожидаемы при этом арпеджированные аккорды и разложенные по всему диапазону фортепианной клавиатуры фигурации, диатоничность, переменный мажоро-минорный лад, трезвучия V и VII натуральных ступеней в качестве гармонической основы. На фоне «достоверно» воссозданных переборов гусельных струн льется плавный и неторопливый напев. Так складывается имидж архаичного сказителя в пьесах «Гусли» и «Сказочный город» В. Калистратова, «Гусли звончатые» и «Гуслир Садко» В. Кикты, «О чем поведали старинные гусли» А. Колтуновой, миниатюры № 1 из цикла «Сказки старой бабушки» ор. 31 С. Прокофьева, пьесы «Царица» из Четырнадцати эскизов к «Русской азбуке в картинках А. Бенуа» Н. Черепнина.

«Героями» фортепианных миниатюр порой становятся инструменты и других национальных культур, не известные ребенку. Со страниц детских сборников его приветствуют среднеазиатский бубен дойра («Звучит дойра» из «Двадцати пьес в оstinатных движениях» Г. Дмитриева), дуэт дойры и молоточковых цымбал чанга («Дойра и чанг» из «Песенок без слов» А. Балтина), армянский деревянный духовой инструмент дудук («Медленный армянский танец» (Дудуки) из сборника «Эпизоды» или «Присказки» А. Черепнина), родственник флейте армянский деревянный духовой сринг и струнный смычковый музыкальный инструмент типа лютни кяманча («Игра на сринге» и «Кяманча» в Первой тетради «Детского альбома» Э. Хагагортяна). Разнообразные национальные инструменты внесли свою лепту и в красочные картины больших регионов Дальнего Востока в «Китайских безделушках» ор. 51 А. Черепнина и «Японском альбоме для юных пианистов» В. Казенина.

Понятно, что незнакомое слово в названии пьесы как минимум озадачивает ребенка. Подчас запечатленный композитором музыкальный инструмент труден или же вовсе не доступен точной идентификации (что нередко наблюдается в «восточной» музыке наших соотечественников): эпичному напеву сказителя в «Старом музыканте» из Второй тетради «Детского альбома» Э. Хагагортяна помогают переборы пустых струн некоего архаичного инструмента; в «Грустной песенке» (Турция) из «Музыкального атласа» А. Гевиксмана мелодию сопровождает дробь ударного инструмента; ударные имитируются и в зажигательном «Восточном танце» ор. 34 № 24 Р. Глиэра. В этих и подобных случаях решается иная, более общего характера, художественная задача – создание национально окрашенного или архаичного колорита. Однако в подобной проблемной ситуации пробивается импульс к поиску информации и об инструменте, и о музыкальной культуре, вовлекающему в мир Музыки.

Прием имитирования тембров распространяется и на экзотические устройства, извлекающие звук. Одно из них – шарманка – досталось нашим музыкантам в наследство от П. Чайковского («Шарманщик поет» из «Детского альбома»). Впрочем, если для русского классика шарманка была обыденным явлением городского быта, то для современных детей она – не всегда известный архаизм. Она выделяется и необычным – «механистичным» – звучанием, и упрошенным, многократно повторяемым тематизмом. Таковой ее воспроизвели Д. Шостакович (в «Шарманке» из «Танцев кукол»), С. Баневич (в пьесе № 5 «Шарманка» из цикла «Петербургские страницы»), В. Дьяченко (в «Старой шарманке» из «Детского альбома»), Ю. Корнаков (в «Шарманшике» из «Уличного театра»).

Эстетический принцип «инструмент рассказывает об инструменте» подчинил себе и некоторые другие неординарные средства звукоизвлечения. Среди «Игрушек из старого сундука» Ю. Бирюкова затерялась «Губная гармошка». В «Двадцати пьесах в оstinатных движениях» Г. Дмитриева и «Пьесах-картинках» Т. Назаровой-Метнер напомнила о себе «Музыкальная шкатулка». Один из «Двенадцати листов из альбома для юношества» С. Майкапара оживил воспоминания о «Музыкальной табакерке».

В детском репертуаре музыкальные инструменты не только горделиво презентуют себя, но и дружат. Они соединяются в коллекции (каждая из «Пяти детских пьес» Л. Емельяновой и цикла «Оркестровые голоса» А. Исаковой представляет какой-то инструмент) или – в пределах одной, даже небольшой пьесы – ансамбли. Хорошо при этом сочетаются инструменты родственные или близкие по акустическим характеристикам – таковы «Два фагота» (с подзаголовком «Шуточный гавот» из «Детского альбома» Ю. Фалика), «Дуэт кларнета и фагота» (В. Блока). Не менее выразительно сочетание инструментов, в акустическом плане непохожих, поскольку при контрасте слушательское внимание в большей степени концентрируется на индивидуальности каждого участника ансамбля. Это обстоятельство учли Г. Фрид, соединивший «Флейту и контрабас» (ор. 41 № 15), Ю. Слонов в альянсе «Балалайка и рожок», В. Кобекин, в Двенадцати пьесах которого мирно сосуществуют «Барабаны и трещотки».

Взаимоотношения музыкальных инструментов разворачиваются не только в мире Музыки, где они предстают самоценными тембровыми ресурсами. Их взаимодействия нагружаются и смыслами иного рода. Например, флейта и фагот в одноименной миниатюре Е. Сироткина шутят и играют друг с другом. Комический тонус пьесы создается при этом не только соответствующим тематическим материалом, но и посредством вертикально-подвижного контрапункта (в средней части пьесы инструменты на время меняются своими первоначальными интонационными характеристиками, передразнивая друг друга).

Семантические акценты ставят и ладотональные средства. В пьесе «Владимирские рожечники» (Пляска) из альбома «В первый класс!» А. Балтин прибег к политональности, добившись таким образом и вполне достоверной (будто позаимствованной из подлинной фольклорной среды) звуковой картины, и комического эффекта несогласованности ансамблевых партий. Наложением двух тоник *B-dur* и *A-dur* в пьесе № 8 «Балалайка и гармошка» из цикла «Картины детства» А. Самонов создает впечатление разноголосицы – незадачливые ансамблисты словно не слышат друг друга.

Обе названные миниатюры следуют в давно и хорошо известном фарватере – умении музыкантов посмеяться над самими собою. Вспоминается не столь давний прецедент подтрунивания над непрофессионализмом в среде музыкантов – фортепианная прелюдия ор. 34 № 6 *h-moll* Д. Шостаковича, пародирующая нескладный, постоянно сбивающийся духовой оркестр. Однако у этой «шутки гения» также есть предшественница – подобная комическая ситуация, в которой композитор остроумно высмеивает не справляющихся со своей миссией музыкантов, была разыграна еще В. А. Моцартом. Его шуточный «Секстет деревенских музыкантов» («Деревенская симфония» KV 522, 1787) заканчивается триумфальным ликованием ансамблистов, которое на поверку оборачивается конфузом, ибо каждый из них финиширует в своей тональности.

Установив, сколь богата тембровая «палитра» детской фортепианной музыки, естественно задаться вопросом о том, как же формируется образ того или иного инструмента?

«Портретируемый» музыкальный инструмент подается, прежде всего, через *уподобление его акустическим особенностям*. В детских фортепианных пьесах предусматриваются сухой отрывистый «беспедальный» звук клавишина, долго затухающие в громадном пространстве раскатистые колебания большого колокола и хрустальный перезвон маленьких колокольчиков, напористый акцентуированный зов трубы, хрипловатый бас фагота, пронзительно крикливые реплики рожка и т. д.

Помимо сонорного своеобразия, в фортепианной музыке порой позволительно уловить намек на *устройство изображаемого инструмента*. Таковой посылают возвращающий слушателя в XIX век «Мужик на гармонике играет» из «Детского альбома» П. Чайковского и наш современник «Парень с гармошкой» из «Альбома пьес для детей» Г. Свиридова.

Вполне очевидно желание обоих композиторов воссоздать инвариантные свойства русского фольклорного инструмента. Тем не менее, явная упрощенность мелодии у русского классика, подпадающей лишь под ритмическое варьирование, может быть объяснена ограниченными возможностями однорядной правой клавиатуры, хотя гармонически звуковая палитра (хроматика), скорее всего, заимствована у гармони-двухрядки. Мелодическое же развитие пьесы Свиридова более разнообразно и отсылает к двухрядному инструменту, на котором можно было исполнить любую мелодию, импровизацию или наигрыш. Что касается простейшего басы-аккордового аккомпанемента в левой руке, то оба автора ориентируются на возможности двухрядной венской гармоники, где при нажатии на кнопки открываются басовые клапаны и аккордовый ряд.

Создавая художественный образ музыкального инструмента, композитор не ограничивается уподоблением его акустическим свойствам, а прибегает и к сложившимся в сфере музицирования на нем *«мигрирующим интонационным формулам»*. Основательно изучившая устойчивые лексемы, сохраняющие свою семантику, Л. Шаймухаметова (1999) предложила их типологию, в которой выделяла имеющие прямое отношение к нашей теме звуковые сигналы (фанфар, охотничьего рога, колоколов) и интонационные клише инструментальной природы (пастушесчьи наигрыши, бурдонность волынки, интонационные знаки народных инструментов). Музыкальная культура – и детская фортепианная музыка в том числе – заботливо хранит, например, такую интонационную эмблему, как «золотой ход валторн», в которой просвечивает генезис инструмента – его происхождение от лесного рога. Без *«знака corni»* практически не обходятся образы пасторалей и охоты (скажем, миниатюры № 9 «В горах» из альбома «На зеленом лугу» ор. 99 А. Гречанинова, № 9 «Охота» из альбома «Детство» ор. 39 С. Борткевича). Интонационную лексику сигнальной этимологии и знаки-образы музыкальных инструментов и ансамблей, распространенные в детской музыке, изучила Д. И. Баязитова (2008).

Известные интонационные клише указывают и на другие музыкальные инструменты: арпеджирования в широком диапазоне – на арфу, многократно повторяемая простоватая песенно-танцевальная интонация – на шарманку, бурдонная квинта – на волынку, ритмически свободные арпеджированные переборы звуков мажорного трезвучия – на фанфару, тремоло в низком регистре – на барабанную дробь, лихой плясовой наигрыш – на русские народные инструменты. Показательна, например, пентатонная, прихотливо орнаментированная и ритмизованная мелодия импровизационно-фантазийного плана, презентующая «Сгонные наигрыши рожков» во второй тетради цикла «Березовый рожок» ор. 39 В. Кикты.

Еще одним информационным каналом, нацеливающим на появление в фортепианной пьесе какого-то музыкального инструмента, становится *уподобление специфическим способам игры*. Умение мягко и кантиленно вести мелодию на виолончели демонстрируют А. Исакова («Виолончель поет»), Б. Антюфеев («Виолончель»), В. Кожухарь («Поющая виолончель»). Средствами фортепиано Р. Леденев («Барабан и труба») и В. Рубин («Веселый трубач») воспроизводят двойное *staccato* на трубе. Иллюстрируя технические возможности губной гармошки, на которой можно одновременно извлекать мелодию и аккомпанемент, М. Бирюков в качестве последнего использует прием скольжения кластерными звучностями. Балалаечное «бряцание» с ритмически затейливым чередованием аккордов, сопровождающее плясовую мелодию, напоминающую «Барыню», раздается в «Балалаечке» В. Рубина. Балалаечное и гусельное бряцание, сжим-разжим меха гармони, форшлаговые «подцепы» в мелодии и другие специфические приемы музицирования на разных инструментах нередки в детском фортепианном репертуаре.

Наши современники демонстрируют также потенциал исполнительских приемов игры на самом фортепиано. Смело это делает С. Слонимский, портретируя «Гигантского динозавра», «Инопланетянина на НЛО» и «Компьютерного робота» в цикле «В виртуальном мире» (взятие кластерного звукокомплекса локтями, игра на струнах с нажатой педалью, глушение струн, игра на клавишах с зажатыми струнами).

Нужно признать, что большую роль в распознавании намерения автора играют не только собственно музыкальные средства, но и внемузыкальные, то есть программность. Детские пьесы в подавляющем большинстве случаев снабжаются однозначными названиями, очерчивающими смысловое поле задуманного художественного образа («Трубы звучат» Н. Ракова, «Солирует виолончель» В. Цытовича, «Литавры» и «Балалайка» Б. Кравченко). Помимо названий, музыканты порой прибегают и к уточняющим ремаркам: «как колокол» в «Странниках» В. Кобекина, *alla tromba* в зарисовке «В горах» ор. 99 № 9 А. Гречанинова, «Петька Сидоров играет на гармошке» в миниатюре «Как у наших у ворот» Ю. Багрия.

Закключение

Итак, в результате предпринятого нами обзора выяснилось, что современные авторы детской фортепианной музыки ясно видят перед собой серьезную профессиональную задачу: поскольку основой музыки как вида искусства является звук, необходимо познакомить ребенка с его особенностями, свойствами, художественными возможностями. Выясняется, что звук – не только «строительный материал» музыки, но и семантический элемент. Он даже способен (и достоин того) стать главным «действующим лицом» музыкального произведения и послужить предметом созерцания, любования, размышления о нем.

Как стало понятно, из фортепианных пьес ребенок может многое узнать о звуке: о том, что «особость», уникальность звука в большой степени определяются его важнейшими свойствами: высотой, длительностью, громкостью, тембровой окрашенностью. Что рядом с отточенным, облагороженным звуком в музыке находится место и шуму. Что жизнь звука (звучание) – это процесс, и в сменяющихся друг друга фазах этого процесса звук предстает по-разному.

Детский репертуар знакомит ребенка с источником звука – голосом и, в гораздо большей степени, музыкальным инструментом. Таковых на страницах детских сборников расположилось множество, причем во всем их разнообразии: академические и народные (представляющие разные национальные культуры), современные и архаические, вполне привычные и экзотические. Они выступают и «сольно», и в виде «ансамблей».

Опознать источники звука ребенок может по уподоблению некоторым специфическим акустическим особенностям звучания, намекам на детали устройства инструмента, воспроизведению характерных для инструмента интонационных формул, опознанию специфических способов игры на инструменте. Поскольку задача идентификации нередко сопряжена с определенными трудностями, композитор уточняет свои намерения при помощи программности – заголовка или ремарки.

Мы убедились в том, что рассказ музыки о самой себе – в данном случае об одном своем ресурсе – видится композитору в детском репертуаре настолько важным, что вся пьеса (а иногда и цикл пьес) посвящается его величеству Звуку. Между тем, семантика звука не обязательно сводится к провозглашению его самоценности – потенциально она шире и глубже, чего авторы не скрывают от детей. Так, презентация музыкального инструмента может быть эмоционально окрашенной (такое двуединство задач угадывается, например, в миниатюрах «Погрусти со мной, свирель» и «Барабань веселей, барабан!» из «Пяти детских пьес» Л. Емельяновой). Вполне реально в бесконечной монотонности (скажем, «Шарманки» из цикла «Шаг за шагом» В. Овчинникова или «Старой шарманки» из «Детского альбома» В. Дьяченко) не только услышать подражание уличному музыкальному инструменту, но и – метафорически – распознать замедленное бесконечными повторениями протекание учебного процесса. Нехарактерные для фортепиано звучания, порождаемые неординарными приемами игры на нем, как мы убеждались, способны вывести в другой, загадочный мир фантастических образов.

Обнаруженное нами в детском фортепианном репертуаре невольно побуждает к продолжению исследования и, в частности, к постановке вопроса о том, насколько происходящее в современной музыке характерно для других пластов детской музыки – сочиняемой для академических и народных музыкальных инструментов.

Смысловое богатство звука, его многозначность явно сближают детскую музыку с предназначенной для искушенных взрослых, в которой современные авторы, переоценивая сформировавшуюся ранее утилитарную функцию звука, выводят его на «авансцену». Тем самым посредством акцентуации звука перед ребенком открывается возможность войти в мир большой Музыки и освоиться в нем как слушателю, а возможно – и музыканту-исполнителю. Исследователю же открываются перспективы наблюдать и осмысливать единые, универсальные законы смыслообразования в Музыке.

Материалы исследования | Research materials

1. Белов Г. Г. Деревенский альбом. Л.: Музыка, 1966.
2. Бойко Р. Г. Пьесы для фортепиано. М.: Музыка, 1975.
3. Гнесина Е. Ф. Альбом детских пьес для фортепиано. М.: Музгиз, 1950.
4. Дмитриев Г. П. Камешки из мозаики: альбом пьес для фортепиано в 2 и в 4 руки. М.: Сов. композитор, 1981.
5. Казенин В. И. Вятский детский альбом. Краснодар: Эолы струны, 2007.
6. Кикта В. Г. Березовый рожок. Альбом пьес для фортепиано. Ор. 39. Тетр. 2. М.: Сов. композитор, 1975.
7. Крымская А. С. Здравствуй, фортепиано! Сборник пьес для начинающих. М.: Композитор, 2021.

8. Окунев Г. Г. Радуга. Фортепианные пьесы для детей. Л.: Музыка, 1974.
9. Парфенов И. А. Детский альбом. Курган, 1988.
10. Раков Н. П. Детские пьесы для фортепиано. М.: Музыка, 1976.
11. Сидельников Н. Н. Саввушкина флейта. 25 детских пьес для фортепиано. М.: Сов. композитор, 1970.
12. Слонимский С. М. В виртуальном мире. СПб.: Композитор, 2012.
13. Фалик Ю. А. Детский альбом для фортепиано. Л.: Музыка, 1976.
14. Шостакович Д. Д. Избранные детские пьесы для фортепиано. М.: Сов. композитор, 1979.
15. Щедрин Р. К. Тетрадь для юношества. 15 пьес для фортепиано. М.: Сов. композитор, 1983.

Источники | References

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998.
2. Башарова И. Р. Смысловая организация музыкального текста сочинений для детей Софии Губайдулиной: автореф. дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 2008.
3. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: автореф. дисс. ... к. иск. Магнитогорск, 2008.
4. Благый Д. Д. «Здравствуй, племя младое, незнакомое» // Музыкальная жизнь. 1985. № 12.
5. Бонфельд М. Ш. Семантика музыкальной речи // Музыка как форма интеллектуальной деятельности. М.: КомКнига, 2007.
6. Казанцева Л. П. Звуковые миры рубежа тысячелетий // Культурные коды двух тысячелетий: сборник научных материалов. Петрозаводск, 2000. Вып. 2. Музыкально-исторический миллениум.
7. Казанцева Л. П. Музыка о музыке // Музыкальное содержание: пути исследования: сборник материалов научных чтений. Майкоп: Изд-во «Магарин О. Г.», 2012. Вып. 2.
8. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания. СПб.: Лань; Планета музыки, 2023.
9. Медушевский В. В. К проблеме семантического синтаксиса (О художественном моделировании эмоций) // Советская музыка. 1973. № 8.
10. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982.
11. Ноно Л. К «Прометею» // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009.
12. Сорокина Е. А. Мир детства в фортепианной музыке XIX века: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2006.
13. Тараева Г. Р. Семантика музыкального языка: конвенции, традиции, интерпретации: автореф. ... д. иск. Ростов н/Д., 2013.
14. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства. СПб.: Лань, 2000.
15. Холопова В. Н. София Губайдулина: путеводитель по произведениям. М.: Композитор, 2001.
16. Холопова В. Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор, 1996.
17. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1999.
18. Шепшелева О. В. Звук в хорах а cappella современных отечественных композиторов: содержательный аспект. СПб., 2008.
19. Шефова Е. А. Поэтика заголовочного комплекса в пьесах детских фортепианных альбомов // Манускрипт. 2021. Т. 14. Вып. 12. <https://doi.org/10.30853/mns20210451>
20. Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья. Липецк: Позитив Л, 2016.
21. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке. Беседы с композитором. М.: Деловая лига, 1993.

Информация об авторах | Author information

- RU** Шефова Елена Александровна¹, к. иск., доц.
 Казанцева Людмила Павловна², д. иск., проф.
¹ Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского
² Астраханская государственная консерватория

- EN** Elena Alexandrovna Shefova¹, PhD
 Lyudmila Pavlovna Kazantseva², Dr
¹ Lipetsk State P. P. Semenov-Tian-Shansky Pedagogical University
² Astrakhan State Conservatory

¹ shefova_e@mail.ru, ² kazantseva-lp@yandex.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 29.06.2026; опубликовано online (published online): 14.08.2026.

Ключевые слова (keywords): музыкальный звук; семантика звука; временная особенность звука; пространственная особенность звука; musical sound; semantics of sound; temporal feature of sound; spatial feature of sound.