

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САРАТОВСКИЙ НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н.Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО»

Институт искусств

Л.В. Дмитрюкова

**«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ»
В ТВОРЧЕСТВЕ П.И. ЧАЙКОВСКОГО**

Учебное пособие для студентов,
обучающихся по направлению 44.03.01 -
«Педагогическое образование», профиль - «Музыка»

Саратов, 2019

Дмитрюкова Л.В. «Детский альбом» в творчестве П.И. Чайковского. Учебное пособие для студентов, обучающихся по направлению 44.03.01 - «Педагогическое образование», профиль - «Музыка». Саратов, 2019. 65с.

Пособие содержит информацию, необходимую студентам, обучающимся по направлению 44.03.01 - «Педагогическое образование», профиль - «Музыка» (уровень бакалавриата) по дисциплине «Музыкально-инструментальная подготовка».

В пособии представлен жизненный и творческий путь великого русского композитора П.И. Чайковского, который до сих пор захватывает нас и приковывает наше внимание. Трудно назвать в отечественной детской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом». Этот уникальный цикл связан с центральными темами творчества композитора. Основные разделы работы посвящены истории создания цикла и детальному методическому разбору всех пьес «Детского альбома».

Учебное пособие рекомендовано:

Научно-методической комиссией Института искусств
«Саратовского национального исследовательского государственного
университета имени Н.Г. Чернышевского»

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	4
-----------------------	---

РАЗДЕЛ I. Творческий путь П.И. Чайковского

1. Характеристика творчества композитора.....	7
2. Анализ средств музыкальной выразительности	24

РАЗДЕЛ II. «Детский альбом» П.И. Чайковского

1. Образный строй и композиция цикла.....	32
2. Анализ пьес из «Детского альбома».....	42

Заключение	59
-------------------------	----

Список литературы	62
--------------------------------	----

ВВЕДЕНИЕ

Создание музыки, предназначенной для детского исполнения и детского восприятия является одной из самых сложных композиторских задач. Даже самым выдающимся мастерам не всегда удается убедительно соединить высокие художественные задачи, поставленные в музыкальных произведениях с доступностью их освоения детям, а также педагогической целесообразностью их изучения на определенном этапе обучения. Здесь необходимо не только композиторское чутьё и мастерство автора, но и соответствующий склад его дарования и предельно осознанно и верно поставленные задачи.

Как известно, чрезвычайно существенным «условием» создания художественных произведений для детей является максимальная типизация образов, предельная узнаваемость, сосредоточенность на особо ярких родовых признаках, а не на поисках индивидуального многообразия. Наверное, художественные образы доброго доктора Айболита и злого разбойника Бармалея можно, пользуясь словами Чайковского, назвать «близкими к банальности», но точнее - предельно типизированными. Этим важнейшим для детского искусства качеством в полной мере наделен «Детский альбом».

Трудно назвать в отечественной детской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом» П.И. Чайковского. Нелегко вспомнить другой фортепианный цикл, столь часто звучащий в нашей стране. В бесчисленных школьных классах и залах каждый год звучат все те же пьесы из бессмертного опуса, написанного более ста лет назад. Не обходят «Альбом» вниманием и взрослые исполнители. Однако методической литературы по «Детскому альбому» довольно мало, хотя, как и во всяком гениальном сочинении, здесь остается много неоднозначного, спорного, даже загадочного.

Достаточно сравнить написанное о цикле в различных публикациях, чтобы убедиться, насколько сложны проблемы «Детского альбома». Похожее чувство возникает и при прослушивании грамзаписей, сделанных выдающимися пианистами. Несходство интерпретаций в столь, казалось бы, простых и понят-

ных пьесах порой просто поразительно.

Говоря о музыковедческой литературе по «Детскому альбому», прежде всего следует назвать книгу А. Николаева «Фортепианное наследие Чайковского». Созданную более полувека назад монографию трудно переоценить, она и сейчас является одним из главных источников для изучения фортепианного творчества великого композитора. Вместе с тем, не со всеми положениями этой работы можно целиком согласиться. Это касается, в частности, оценки «Детского альбома» как сочинения, обращенного только к детям и отражающего лишь мир ребенка.

Сходная точка зрения высказана и во многих других исследованиях, где так или иначе затронуты проблемы «Детского альбома» - в книгах А. Алексева «Русская фортепианная музыка» и «История фортепианного искусства», работе О. Томпаковой «Книга о русской музыке для детей» и др. Такой взгляд на «Детский альбом» можно считать традиционным.

Однако в последние годы все большее распространение получает иная точка зрения. Ярко и последовательно она выражена в работах А. Кандинского-Рыбникова и М. Месроповой, в частности в статье «О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома». Как утверждают авторы, «Детский альбом» - цельное произведение, цикл, обладающий определенной программой. Он обращен одновременно и к детям, и к взрослым. Соответственно здесь можно усмотреть два уровня смысла: «детский» и «взрослый», более глубокий. В этом сочинении есть неотразимый, обаятельный, понятный детям текст, но есть и подтекст, который способен заметить далеко не каждый взрослый. Такая точка зрения высказывается и в ряде других работ последних лет.

Далеко не каждый преподаватель вспомнит тот момент, когда он впервые познакомился с «Детским альбомом». Это сочинение музыкант открывает в ту пору, когда личность только начинает формироваться. Кажется, что «Старинную французскую песенку» или «Болезнь куклы» мы знали и играли всегда. Такой детский опыт драгоценен впоследствии, когда музыкант, завершив свое

профессиональное образование и прикоснувшись к бесконечному многообразию взрослого музыкального мира, вновь, теперь уже вместе со своими учениками, погружается в атмосферу «Детского альбома».

Но именно этот прежний опыт порой мешает преподавателю ощутить бесконечную глубину смыслов в столь знакомых нам пьесах. А это, в свою очередь, не может не отразиться на качестве работы с детьми, ведь учитель обязан видеть не только близкую, но и более далекую перспективу, знать об изучаемом произведении гораздо больше, чем его ученик.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

РАЗДЕЛ I.

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ П.И. ЧАЙКОВСКОГО

1. Характеристика творчества композитора

Впечатляющая сила музыки скрыта в ее жизненной основе, и, конечно, те два основных излучения единого жизненного напряжения, которые в наших восприятиях даны как радость и скорбь, являются и в звуковом преломлении наиболее непосредственно ощущаемыми. Вернее было бы сказать, что радость и скорбь - вот два полюса, между которыми распростерт безбрежный океан музыки; в тот или иной оттенок радостного или скорбного ощущения мы окрашиваем лучи энергии, источаемые музыкой (Асафьев).

Волей или неволей, но мы должны подчиняться велениям звуковой силы даже в ее простейшем выявлении; в мерном чередовании ритмических единиц, в смене ударяемых и неударяемых частиц. Тем сильнее власть этой силы, когда она преломлена сквозь организующую волю человеческого сознания и выражена в стройных композициях.

В них ритмическая основа облечена в звуки мелодии и гармонии, и эти звуки живут, потому что нет застывшей музыки: из данных в природе звучаний ее воссоздает мощный дух человека. И как бы ни желал призванный к сочинению музыки человек скрыть в своем искусстве все, что им пережито и пережито в жизни, достигнуть этого вполне он не сможет. Он жил, а значит, переживал и радовался, и чем напряженнее были эти переживания, тем ярче зазвонит музыка в его душе.

Светлым представлялся мир великому Моцарту, светла и радостна его музыка, мимолетна скорбь, навеваемая ею. Но если страданием полна будет душа композитора, о страдании будет петь его музыка, и чем сильнее оно, тем властнее заставит нас подчиниться себе: мы будем желать скорби, ибо будем желать этой музыки, мы будем, скорбя, радоваться, ибо все-таки в ней

будем находить отраду и утешение. Почему так? Здесь - тайна искусства, о смысле которой можно лишь догадываться.

Жизнь великого русского музыканта Петра Ильича Чайковского позволяет, отчасти быть может, разгадать этот смысл. Подчеркнем, что отделять жизнь от творчества и обратно творчество от жизни представляется совершенно немислимым. Те немногие моменты, когда Чайковский не сочинял, были для него мучительными, потерянными днями. Его творчество - жизненная данность; сама жизнь во всем ее величии и в мелочности раскрывается в созданной им музыке, но, конечно, в том представлении, какое композитор имел о ней в своих переживаниях и чувствованиях.

Как жизненная данность, музыка Чайковского подчиняет нас себе своей искренностью и непосредственностью. Он сам желал этого, он даже не умел отвечать на вопросы, как надо сочинять - в смысле преднамеренной постановки тех или иных целеполаганий художественного порядка. Конечно, когда он утверждал, что сочинял так, как птицы поют, он обманывал себя как художника. Одно из замечательных писем его к М.А. Балакиреву, содержащее самокритику наилучших собственных произведений, доказывает, что перед ним как цель всей творческой жизни носилась некая идеальная форма воплощения своих мыслей.

Он хотел выразить то, что чувствовал, вне условных формальных рамок; желал исключить все посредствующие инстанции между замыслом и его воплощением в художественной форме; он искал столь гибкой формы, которая могла бы запечатлеть ускользавшую жизнь в ее величии и целостности. И он всю жизнь свою чувствовал, что говорит «не то, не то и не то». Найти желанное - равносильным было бы утвердить положение, что искусство есть жизнь.

Таким прекрасным стремлением обусловлено было творчество Чайковского, если смотреть на него с точки зрения эстетической. Но, безусловно, это стремление обусловлено было не с эстетической целью, а только психо-

логической. Жизненной целью Чайковского было изжить себя, свое «я» в возможной степени полно и ярко.

Как музыкант, он мог сделать это только через выявление своей жизненной энергии в музыке, в сочинении музыки. И это свое стремление он не желал подчинять каким-либо посторонним целям. Наоборот, он хотел возвыситься до всецелого претворения всех ощущений жизни в музыке. Только из постепенного ознакомления с внутренним строением музыки и жизни Чайковского вслед за внимательным проникновением в сохранившиеся после него дневники и письма вырисовывается его подлинный образ, не заглушенный прилепившейся вокруг него житейской суетой.

Он должен был создавать, как создавал: наспех, стремительно, напряженно, томясь желанием как можно скорее исчерпать задуманное, а по окончании вновь жаждать нового труда, и с ним новых мучений. Так всю жизнь, с момента созревшего решения стать музыкантом, до смерти, т.е. на протяжении почти тридцати лет.

Если бы он таил в себе, не говорил бы всего, если бы он выбирал, сортировал свои мысли, он изменил бы своему стремлению, он не высказал бы своего, не изжил бы себя. И тогда, может быть, мы имели бы музыку безлично ровную в своем течении, музыку хорошего тона и вкуса, но в ней не было бы тех захватывающих подъемов после падений, той жизненной напряженности после периодов усталости и после уступок обыденности, которые до сих пор захватывают нас и приковывают наше внимание к творчеству Чайковского.

Задача каждого даровитого человека - полнее изжить себя. Один это делает в суете практической жизни, в борьбе утилитарных интересов, другой - в сфере созерцаний, создавая менее преходящие ценности путем обработки различного рода материала: звука, камня, краски, слова. Искусство - мир изживаний, кристаллизовавшихся в художественных формах (Асафьев). Стремление каждой сильной в области искусства личности должно быть на-

правлено на возможность создания себе таких условий, при которых окружающая жизнь не создавала бы помех к «самоизживанию» личности.

Художник идет к людям и живет с людьми тогда, когда он сам этого хочет, он постигает жизнь там, где, по его инстинктивному убеждению, она ярче цветет. Для одного это постижение дается в борьбе - в «миру», для другого - в отшельничестве, в «пустыне», но только не в житейских тисках. Тем не менее выпутаться из них бывает тягостнее всего.

И труднее всего для музыканта, ибо источники жизни - источники музыки. Увидеть их можно в не замутненной обыденными интересами борьбе. Но, уйдя от обыденных интересов, можно рисковать потерять связь с бытом, с привычной средой, с ласками и обидами окружающих – со всем тем, что роднит человека с ближними: это приводит к отчужденности, к оторванности, даже к безличию.

В детские годы Чайковский, будучи сильно впечатлительным, болезненно чутким и глубоко восприимчивым ребенком, несомненно, цеплялся за семейственность, за уют и радости «домашнего порядка». Насколько можно понять из сохранившихся материалов, в его жизненном развитии тогда не было еще преобладающим настроение скорбной лирики, которое так ярко сказалось впоследствии в его творчестве.

При всей чувствительности и острой впечатлительности ему не чужды были забавы, игры, веселые затеи и выдумки в обществе сверстников. Но наиболее яркие и напряженно-колющие впечатления его нервы уже в детстве получали от музыки даже в тех примитивных условиях восприятия, в каких она ему являлась.

Судьба позаботилась, чтобы нежные детские впечатления вскоре же потерпели крайне резкие воздействия вследствие перемен в житейской обстановке. Переезд в Петербург, учебные занятия, затем поступление в Училище правоведения и особенно жизнь там в условиях «казенной» среды несомненно вызвали глубокие изменения в душе мальчика. И, как всегда в та-

ких случаях, привели от отчаянного вопля, от тоски и горя разлуки к замкнутости и душевному одиночеству.

Было ошибкой со стороны родителей после всей ласки домашнего воспитания отдать столь впечатлительного ребенка в условия «официального» пансионского режима - и, вероятно, здесь, в этой перемене, пережить которую было безусловно нелегко, мы имеем разгадку возникновения «двух Петей»: одного - приспособляющегося к людям, а другого - подлинного, крепко цепляющегося за отвоюванную впоследствии свободу одинокой жизни и право распоряжения своим досугом.

Еще более сильный удар со стороны судьбы ждал мальчика в 1854г., когда скончалась от холеры горячо любимая им мать. В связи со всеми предыдущими испытаниями это привело к тому, что уже в ранней юности для Петра Ильича «золотой век» оказался в прошлом, в пережитом, и вступление в жизнь произошло под знаком скорби.

К счастью, влечение к музыке, никогда не угасавшее в его душе, вдруг вспыхнуло с новой силой и в конце 1861 года Чайковский поступает в только что по инициативе А. Рубинштейна возникшие «музыкальные классы», в сентябре 1862 года преобразованные в консерваторию.

Как у всех пассивных натур, решение это, вероятно, зрело в нем давно, но не проявлялось в осознанном поступке, пока накопленная сила убеждения не смогла противостоять всем возражениям и препятствиям. Чиновник исчез бесповоротно, пробудился музыкант, всю волю и всю энергию свою направивший на усвоение техники композиции.

Несмотря на тяжелые материальные условия, на беготню по урокам и аккомпаниаторство, Петр Ильич мужественно работал, оторвавшись ото всех привычек светского времяпрепровождения. В 1866 году в январе он, уже как «свободный художник», окончивший Петербургскую консерваторию, прибыл в Москву, приглашенный Николаем Григорьевичем Рубинштейном на пост профессора гармонии в возникавшей Московской консерватории. Педагогическая карьера, конечно, не могла пленять Чайковского, но до поры до

времени он инстинктивно скрывал свое предубеждение к ней и с полным сознанием долга взялся за преподавание.

К сожалению, Москва тоже не могла дать Чайковскому достойного его громадного дарования художественного кругозора. Правда, вокруг него было несколько замечательных даровитых людей, силой воли и убеждения завоевавших в России права самостоятельного музыкального образования, под предводительством даровитейшего пианиста, выдающегося музыканта и энергичного деятеля Н.Г. Рубинштейна.

Но отсюда далеко еще было до художественной культуры, которая пронизывает своими лучами творчество людей работающих под ее благотворным влиянием. Среда, в которой пришлось жить Чайковскому, была чрезвычайно разнохарактерной и притом далеко не чуткой, хотя весьма благодушно и приветливо к нему расположенной.

Происходило своеобразное сочетание европейского склада музыкального мышления и принципов образования в лице выдающихся профессоров, приглашенных с Запада, и русской непосредственности и некоторой безалаберности. В связи со специфически московским времяпрепровождением той эпохи, т.е. с длительными засиживаниями в трактирах, с бесконечным хождением по гостям, при наличии постоянных вторжений знакомых в любое время дня, при полной невозможности определить часы занятий, Чайковскому вряд ли оставалось много досуга для планомерной обдуманной работы.

Только свойственная ему сила воли и дисциплина там, где дело шло о композиции, побеждали препятствия. Кроме того, при всей сумбурности обстановки художественные цели и стремления его друзей, их восторг, пламенение и задор в совместном деле культурного строительства оказывали несомненно благороднейшее влияние на дух композитора, чего он не встречал в холодном формализме петербургских учителей или в резких отповедях Антона Рубинштейна.

Москва согревала и лелеяла первые шаги композиторства Чайковского. Там любовно исполнялись его первые произведения, там же нашел он изда-

теля (Юргенсон), и там созревало его дарование. Немного окрепнув, он обрел поддержку и в Петербурге среди представителей передового музыкального течения под предводительством Балакирева. Как ни был упрям и настойчив в своих музыкальных принципах Чайковский, но не меньшая настойчивость и упорная прямолинейность Балакирева преодолели сопротивление.

Первое из выдающихся сочинений Чайковского - увертюра «Ромео и Джульетта» - создано по настояниям и указаниям упрямого советчика. Балакирев порой сердил Чайковского, а в то же время своей резкой, но искренней, прямой и открытой критикой он дразнил его самолюбие, заставлял упорнее и вдумчивее работать, отучая его мысль от рутинных приемов.

Талант Чайковского рос и углублялся чрезвычайно последовательно и быстро в этот первый московский период его творчества, считая от первого крупного произведения данной эпохи - Первой симфонии g-moll (1866 год) - до законченных в 1877 году эскизов «Онегина» и Четвертой симфонии f-moll.

В этом одиннадцатилетии им созданы: три симфонии, неустойчивые по фактуре и стилю, но богатые музыкально новыми образами и приемами со- поставлений; четыре оперы, из них две им самим уничтоженные - «Воевода» и «Ундина», одна глубоко им ненавидимая - «Опричник», но напоенная яркими драматическими ситуациями, и одна столь глубоко им любимая и безусловно ценная, изобилующая хорошей музыкой и выразительностью характеристики женской души, - «Кузнец Вакула» (впоследствии, в новой редакции - «Черевички»).

Но ярчайшими произведениями этого периода являются три программных сочинения: увертюра «Ромео и Джульетта» и фантазия «Буря» (по Шекспиру) и «Франческа да Римини» (по Данте), кроме них еще Первый концерт для фортепиано (b-moll) с его захватно впечатляющей вступительной темой.

Основное зерно музыки Чайковского, т.е. совокупность свойств, приемов, мелодических, гармонических и ритмических изгибов, благодаря которым почти безошибочно можно распознать его музыкальный язык, - опреде-

лилось как-то незаметно сразу. Уже в первых фортепианных сочинениях и романсах есть созвучия и краски, присущие только ему.

Первая тема Первой симфонии могла возникнуть только в его воображении, также знаменитые любовные гармонии «Ромео и Джульетты», скорбный рассказ Франчески и экстатические взлеты «Бури». В целом же весь первый период характеризуется преобладанием изобильного мелодического материала над его собранностью, над экономией пользования им; преобладанием богатства над распределением, эмоций над мастерством. Чайковский ищет в разных областях музыки точки приложения своих сил.

В опере он идет от бытовой драмы к романтической легенде, от нее к исторической драме, от последней к бытовой комедии («Черевички») и, наконец, к лирическим сценам - к «Евгению Онегину». Здесь - завершение исканий, здесь - предел первого периода, та дань, которую Чайковский должен был принести мечтам и идеалам юности и воспоминаниям детских лет - своему «золотому веку».

Нежный свет, тихая радость, прелесть скромной русской природы и тепло бытового уюта, восторги пробуждающейся юной любви и весенний расцвет мечтаний юности - вот что впитала в себя эта музыка, до глубины своего существа русская.

Финал Второй симфонии, почти все основное настроение Третьей симфонии, ясный Первый квартет, наконец, бодрый фортепианный концерт и лукавый задор «Черевичек» - все это показатели жадного обожания жизни и жажды жить, жить всей силой воли. Но душа композитора разрывалась в музыке, и так же мучилась она вовне, в видимой жизни.

Уроки в консерватории всё более и более удручали Чайковского; надо думать, что не менее удручало и приятельство - большое постоянное пребывание в кругу одних и тех же людей, среди однообразных интересов и докучных тревог денежного характера. Стремление было одно - освободить себя, создать себе такие условия, чтобы ничто не препятствовало творчеству, т.е.

свободному изживанию своих сил в радости и в скорби - в наслаждении созиданием.

П.И. Чайковский попытался обмануть себя. Он решил, что необходимо быть как все, что бежать нет необходимости, что разрешение мучительных вопросов в простом выходе - в женитьбе, лишь бы нашлась преданная девушка, которая сумела бы создать ему домашний уют и согреть больную душу ласковым приветом женственности.

В 1877 году, в июле Чайковский женился, находясь, вероятно, в состоянии полнейшего недоумения: должен ли он был это сделать? Выбор невесты представляется теперь совершенно непонятным. Она сумела загипнотизировать его своей влюбленностью, а он поддался случаю, увидев в случае рок. Среди тяжелых душевных терзаний Чайковский создавал свое прошлое: «Евгения Онегина». Впереди же был тяжкий нервный кризис.

Очевидно, совместная жизнь с человеком совершенно посторонним, предлагавшим вместо ласки и уюта, вместо чуткого проникновения в душу и нежного касания ее тайн, голую физическую страсть и восторги супружеской любви, оказалась невыносимой. Идеал семейного уюта выразился в кошмаре проживания вдвоем. Столкнувшись с реальной обстановкой супружеской жизни, Чайковский понял всю ложь своего поступка. Отчаяние дошло до попытки самоубийства, до состояния, близкого к безумию, и композитор понял, что не может жить как все.

В начале октября, после сильнейшего нервного припадка, сопровождающегося двухнедельным бессознательным состоянием, Чайковский был увезен за границу, и там, в тишине и покое жизни в Швейцарии, началось его возвращение к творчеству, восстановление душевных сил, а вместе с тем и тревоги о будущем, ибо средств на одинокую жизнь без постоянного служебного заработка у него не было.

Создал ли бы себе Чайковский новую жизнь, в полосу которой он вступал, или нет - гадать об этом бесполезно, так как, к счастью, извне он был материально поддержан ласковой и энергичной женской рукой, а неугасав-

ший в нем дух и настойчивая воля привели его вновь к работе, которую он и выполнял с неослабленной энергией до конца дней своих. Материальная помощь в виде постоянной пенсии пришла ему из Москвы со стороны искренней поклонницы его таланта, с любовью следившей за его расцветом, - Надежды Филаретовны Мекк.

Крайне важно указать на своеобразный характер дружбы композитора с этой выдающейся женщиной, дружбы, продолжавшейся до последних лет жизни Петра Ильича. Они никогда не видались друг с другом; их знакомство протекало только заочно - в усердной частой переписке. Благодаря неожиданной помощи Чайковскому мало-помалу удалось осуществить свой идеал свободной независимой жизни, свободного распоряжения собою. С этих пор начинается средний, крайне плодотворный период его деятельности.

Первым делом Чайковский закончил «Онегина», расставшись навеки с идиллиями юности. Ленский был в нем убит. Затем закончил и Четвертую симфонию, с тем чтобы в течение многих лет симфоний не писать: жизнь приняла для него иной характер. То безудержное стремление вырваться из тисков угрожающей жизни враждебной силы, которое слышится в порывистой первой части этой симфонии, было на время заглушено, жажда жизни заслонила призрак смерти.

Вскоре Чайковскому удалось расстаться с консерваторией и с Москвой. Теперь все его время было заполнено творчеством и постоянными переездами с места на место, из-за границы в Россию, по России, обратно за границу, снова в Россию и т.д. Беспокойный дух композитора влек его к постоянной смене впечатлений, покоя в его душе всё-таки не было.

Сочинял Чайковский много и постоянно, в сочинении была для него жизнь. Но вот поразительный факт, что все произведения этого периода были более внешни и гораздо менее напряжены и стремительны, чем предшествующие, хотя по-прежнему полны щедрой рукой раскинутого посева: всюду жизнь, всюду ростки. Инстинкт самосохранения подсказывал композитору,

что идти по пути страстных взлетов «Бури», «Ромео» и «Франчески» уже немислимо.

Для этой полосы жизни композитора равно характерны и уютная «домашняя» настроенность «Детского альбома» и милых «Песен для детей», и нарочитое раздражение духа своего беспокойным и сгущенно мрачным, но все же внешне театральным романтизмом, как это можно наблюдать в «Мазепе» (1882-1883 гг.).

Время побед, время завоевания славы - данная эпоха жизни отмечена сравнительно спокойным, хотя и постоянным использованием своей творческой энергии, осознанностью художественных зданий и закреплением ранних достижений (редакции и переработки прежних сочинений).

Перед нами признанный мастер, выдающийся представитель русского искусства, уверенный в своих силах человек. Наиболее выдающимся и характерным произведением этого периода можно считать известнейшее трио памяти Н.Г. Рубинштейна, в котором Чайковский в потрясающих скорбных страницах высказал сердечную благодарность гениальному артисту и большому человеку, кому он сам был столь многим обязан.

На последнем этапе своего творчества композитор продолжает вести все ту же скитальческую жизнь, но более нервную и трепетную. Чайковский, насладившись одиночеством, оставляя за собой право свободы, вновь идет к людям. Он чаще навещает Москву, принимает участие в делах консерватории, но мало этого: он начинает выступать как дирижер, сперва в России, потом за границей, сам пропагандируя свои сочинения.

Растет известность, слава, растет круг знакомств, и колоссально увеличивается переписка и деловая, и дружеская: для многих людей Петр Ильич - центр всей русской музыкальной жизни. С ним ищут общения, перед его авторитетом склоняются, от него ждут новых и новых достижений.

И действительно, творчество Чайковского становится напряженнее и буйнее. Друг за другом идут «Манфред», «Чародейка», Пятая симфония, «Спящая красавица», а за ней смелый переход к «Пиковой даме» (1890 г.),

гениальнейшей из опер Чайковского, созданной им с лихорадочной поспешностью в четыре месяца и двадцать дней.

Точкой опоры, откуда Чайковский совершал свои наезды и куда всегда спешил вернуться, были окрестности города Клина и, наконец, домик возле самого города: на склоне жизни он зажил собственным хозяйством, он создал себе уютный уголок. Все больше и больше в его письмах начинает проглядывать нервная тревога - сознание лживости своего положения: ненужности всех этих поездок, волнений, возни с репетициями и концертами, людской сутолоки и сплетен.

Он вновь жаждет одиночества, отшельничества, но не находит выхода. За границей он мучительно тоскует по родине, а вернувшись в Россию и закончив ту или иную большую работу, он стремится уехать, с тем чтобы издали опять мечтать о покое, об отдыхе в клинском уединенном домике.

Характер его музыки заметно меняется, в ней уже нет места любовному пламенению, в ней царит нещадная скорбь, неудовлетворенный порыв и все ярче и ярче проступает властный зов каких-то страшных призраков. Их рой толпится вокруг Старухи в «Пиковой даме», их буйный вихрь крутится в скерцо-марше Шестой симфонии, их возня-игра изображается в сказочном сражении мышей и армии Щелкуна в жутком первом действии балета - феерии «Щелкунчик». Острое любопытство ведет Чайковского глубже и дальше.

Он сам шел к мраку, он изживал последние жизненные силы, мучась и вместе с тем наслаждаясь в творчестве. Композитор сам себе заказывает реквием, ибо сочиняет безумно напряженную Шестую симфонию, в которой развернута трагическая борьба духа со смертью, в которой запечатлен самый миг расставания души с телом, миг излучения жизненной энергии в пространство, в вечность. О, какую жестокою, какую острую скорбь испытывал, вероятно, Чайковский, сочиняя Шестую симфонию, предваряя в музыке то, что вскоре испытал наяву, в час кончины своей.

Контрасты: борьбы - неравной борьбы в тисках предназначенного - и сладостного примирения; тщетных порывов возмущения и предания себя на

волю судьбы; скорбных тяжких вздохов, как бы последней попытки уцепиться за жизнь, и покорной обреченности; мук агонии и светлого озарения - обо всем этом и о многом еще возведено в Шестой симфонии. Музыка ее терзает душу, от воздействия ее уберечься нельзя, если только не быть праздным слушателем (Асафьев).

В результате 19 августа 1893 года в Клину симфония была закончена, 16 октября исполнена в Петербурге под управлением автора, а в ночь с 24 на 25 октября Чайковский скончался, свершив многотрудный жизненный подвиг: на протяжении многих лет своей жизни он изживал себя в творчестве, не давая пощады скорбящему духу своему.

Целью первых лет в деятельности композитора было создать себе такие условия жизни, чтобы беспрепятственно развить свое дарование. Он был глубоко прав, ибо наивысшей потребностью человека остается все-таки жизнь и осмысленное изживание её.

Чем даровитее и духовнее человек, тем труднее достигается решение этой важнейшей задачи, но тем драгоценнее помощь искусства, и особенно музыки. В ней открываются возможности беспрепятственного развития жизненной силы вне влияния посредствующих инстанций: видимых и осязаемых образов.

Через музыку осуществляется касание истоков жизни, в ее движении находит свое выявление воля человеческая, в гибкой смене ее звучаний воплощаются наши чувства, в красоте сочетаний и смене созвучий отражается глубина мысли. Вот почему произведения композитора, если только они не плод досужей болтовни, а исповедь души, или мудрые ковы разума, или красочные вымыслы воображения, так пленяют людей своей властью и заставляют их испытывать то, что испытал композитор, слагая в звуковые сочетания свои думы и чувства.

Чайковский пламенно изживал себя в юный, романтический период своего композиторского пути - это была импровизация влюбленного в женственность поэта, но с трагическим сознанием неутоленности своих грез. Ин-

стинкт самосохранения побудил возмужавшего Ленского - Чайковского к более спокойному и мерному использованию своих сил в течение ряда годов, следовавших за тяжелым кризисом.

Но остановиться на этом композитор не мог: он снова жадно прильнул к истокам своего страдания, к горести неутоленных желаний и возбужденно устремился навстречу смерти, радуясь напряжению творческого дара и нисколько не заботясь о том, чтобы сохранить тающие силы. Жизнь его влекла к познанию тайн своих, к наслаждению в творчестве и мучительному сознанию вечной неутоленности.

В своем творчестве Чайковский близок был протяжным песням русским. Не в смысле заимствования и приемов обработки, приемы – дело условное, и то, что сегодня представляется подлинно русским стилем, завтра может оказаться ложным, подделанным, нарочитым, а в смысле душевного родства близость эта несомненна. И как раз не в мажорных, светлых темах и мелодиях, где Чайковский большей частью претворяет итальянское и французское влияние, а в скорбном лирическом миноре, в особенности в тех мелодиях, где без театрального пафоса, просто и задушевно, поется про людское горе.

Ни сочувствие, ни сопереживание, ни сосуществование скорби-радости, а только погружение в волны тихой скорбной музыки дарует забвение, изживание горя, покой и ласку. Но всеми этими четырьмя точками касания осуществляется проникновение мира музыки Чайковского в мир наших жизненных впечатлений, и через них рождается душевное содружество, совершенно независимое от каких бы то ни было интеллектуальных эстетических обоснований.

Душевное содружество - это постоянное наличие жизненного тепла, как бы электрического тока, между соприкасающимися мирами. В этом явлении и надо искать разгадки, почему музыка Чайковского близка нам и о чем поет она нашей душе. Психологические основы этих настроений коре-

няться далеко: в указанной выше раздвоенности душевной, зародившейся еще в московский период русской истории в городской культурной среде.

Петербургская жизнь не могла не усугубить такую настроенность в силу невыносимо тягостных противоречий, заложенных в существе быта и нравов молодой столицы, в силу ярких контрастов болотной природы, нищеты рядом с оранжерейными насаждениями европейской культуры, в силу безысходного рабства и владычества «слова и дела» рядом с игрой в масонство и вольтерьянство.

Но это еще далеко не все, ибо Петербург вызвал в душе сжившихся с ним людей и иные настроения: мистического ужаса и фантастических кошмаров. Это город «Пиковой дамы», «Мертвых душ», Акакия Акакиевича, «Бесов», карамазовщины, «Подполья», «Незнакомки». Город, сбивший с толку и смутивший Гоголя, отринувший Глинку, запутавший мозг Мусоргского; город белых ночей с их отраженным неустойчивым светом, с призрачными статуями Летнего сада, с сосредоточенными взорами оконных стекол, с полубредовыми состояниями души между явью и сном.

Чайковский музыкант-поэт этого города, с ярчайшей силой воображения воплотивший ужас причудливости Петербурга: и в фантастической окраске и причудливой ритмике своих «юмористических» замыслов (сражение в «Щелкунчике», Фея Карабос в «Спящей», некоторые скерцо, чертровка в «Черевичках»), а главное - в полном расцвете - в «Пиковой даме», с ее настроениями могильного холода, трепетными предчувствиями смерти и бесильными попытками вырваться из этого кошмара.

Пожалуй, только двое великих чувствовали себя в Петербурге как дома: Пушкин, ибо свет и вера в жизнь, теплившиеся в его душе, создавали вокруг него гармонию и отгоняли мрак, позволяя безнаказанно просто и искренно воплощать «анекдот», подобный «Пиковой даме», и петербургский эпос «Медного всадника».

И еще Достоевский: в силу присущего его душе непонятого, необъяснимого содружества с призраками этого властного города. Петербург при-

грел в конце концов и Чайковского, завлекши его родственными связями, поклонением его музыке, тщательными постановками и хорошим исполнением его опер.

Как ни мечтал Чайковский быть похороненным в селе Фроловском, близ Клина, в недрах обожаемой им природы русской, Петербург не выпустил его от себя и схоронил в уютном углу тесного кладбища. И как было не пригреть столь родного человека: отава петербургских ночей, сладкий миф их призрачных образов, туманы осени и блеклые радости лета, уют и острые противоречия петербургского быта, бессмысленный угар петербургских кутежей и любовное томление свиданий, сладостных встреч и тайных обещаний, видимое холодное презрение и безразличие светского человека к суевериям и обрядности вплоть до кощунственного смеха над потусторонним и в то же время мистический трепет перед неизвестным - всеми подобными настроениями и переживаниями была отравлена душа Чайковского. Яд этот он везде носил с собой, им пропитана его музыка как в высших ее достижениях, так и в ее перепадах петербургской обывательщины.

Светлая и чистая лирика девичьих грез - значительная струя света в его музыке, но и эта струя была отравлена безутешным сознанием тщеты всех радостных надежд и пожеланий. Так и предстоят в его музыке рядом, пронизывая друг друга, мир мечты и мир кошмарных видений и рожают своеобразные контрасты, приводящие к ярким драматическим коллизиям: к мучительным конвульсиям души, стремящейся вырваться из цепких когтей безутешности и неудовлетворенности - верных вестников уныния и обреченности.

Но в течение самой жизни, в пафосе отдельных переживаний, в светлых промежутках ее - исход порой ощущался Чайковским: в созерцании природы, а в музыке - в красиво претворенном влиянии итальянской песенной стихии и в преклонении перед Моцартом, как перед гением мелодии и воплощением света нетленного.

Италия всегда влекла к себе Чайковского. Ее мелос (напряженность ее песен, преобладание мелодии в ее музыке) насыщал не раз музыку русских композиторов. Так было с Глинкой, так было и с Чайковским. Для последнего подобное влияние было жизненно благотворным, ибо через это проникали в его музыку пластическая ясность, зрелость, здоровая чувственность и мягкая, но не бессильная и не безвольная нежность.

Не менее чаровали Чайковского и жизнерадостность ритма французской музыки (особенно в «Кармен» Бизе), и острота и утонченность вкуса французских композиторов (особенно Делиба). Но слишком велика была природная разница, чтобы это влияние могло ярко и выразительно сказаться. Чайковский все-таки был мученик-страстотерпец, и до ясности мировоззрения латинской расы он, конечно, не смог бы подняться.

Чуткость, впечатлительность и чувствительность личного характера и натуры Чайковского в сочетании с указанными свойствами близкого ему стиля музыки и фантастическими настроениями Петербурга обусловили знакомый нам и привычный облик его музыки с ее скорбными зовами, нежными грезами, неудовлетворенностью и безутешностью, с ее трепетом и судорожными порывами, с ее нагнетаниями ужаса, мрачным отчаянием.

Вся Россия откликнулась на музыку Чайковского, она стала жизненной необходимостью для всех, кто любит музыку как магически воздействующую эмоциональную силу. Очевидно, в творчестве Чайковского было что-то общее с чаяниями многих людей, его сердце по-видимому билось с ними соразмерно, его дыхание совпадало с ритмом их дыхания, он чувствовал то же, что они, но напряженнее, глубже, и потому заставлял идти за собою.

2. Анализ средств музыкальной выразительности

Прежде чем перейти к характеристике выразительных средств Чайковского, необходимо рассмотреть понятие стиля в музыке. Эта проблема и в эстетике, и в отдельных искусствоведческих дисциплинах является одной из сложнейших и до настоящего времени еще не получила единого решения. Некоторые исследователи полагают, что понятие «стиль» включает в себя только явления художественной формы. Но, на наш взгляд, справедливо следующее суждение отечественного литературоведа о стиле и его назначении: «Стиль, понимаемый как способ выражения образного освоения действительности, идейно - эмоционального воздействия, не может быть отождествлен с формой произведения, точно так же, как метод не может быть приравнен к содержанию».

В стилиевой организации художественных созданий проявляется не только своеобразие формы, но и своеобразие определенных сторон содержания. Если сформулировать более кратко, то стиль следует определить как способ выражения образного освоения жизни, способ убеждать и увлекать читателей.

Стиль и входящие в него стилистические приемы как единство системы выражения творческого замысла композитора - все это органично взаимообусловленно, будучи порождено творческим методом, который направляет мысль художника и, в свою очередь, обусловлен направленностью его мировоззрения и мироощущения. Для Чайковского это метод реалистического искусства, применяемый в возможных для его исторической эпохи гранях художественного обобщения.

В качестве основных признаков, определяющих музыкальный стиль, можно выделить: 1) интонационный генезис музыкального тематизма композитора, исторически сложившиеся его истоки; 2) грамматические и синтаксические закономерности музыкального языка, ставшие наиболее устойчивы-

ми, типологическими в его интонационной выразительности и присущие различным жанрам; 3) те или иные принципы формообразования, также ставшие постоянно применяемыми (Л.С. Сидельников).

При таком исходном статусе степень и характер новаторства в стиливой выразительности музыки композитора будет определяться через выявление сущности «переинтонирования» им сложившихся ранее интонационных норм и рождения нового в интонационном языке эпохи. О Чайковском, как и о Глинке, можно сказать, что используемые им интонационные истоки выразительности по своему генезису являются «сложнейшей интонационно-географической картой» (Асафьев).

В общей форме этот интонационный генезис у Чайковского может быть определен как органический синтез многих русских национальных истоков (среди них - прежде всего Глинка и Даргомыжский, русская романсовая культура, русское и украинское народное творчество) и широчайших по диапазону и национальной принадлежности истоков общеевропейских.

Это означает одновременно синтез в творчестве Чайковского традиций двух сложившихся в европейском искусстве на протяжении конца XVIII - первой половины XIX века стилевых направлений - классицизма и романтизма. Первые представлены прежде всего творческими достижениями венских классиков, особенно Моцарта, вторые - традициями немецкого, французского, итальянского романтизма и их развитием уже в ту эпоху, когда жил Чайковский (музыкальный стиль и стилистика Вагнера, Верди, Листа).

Из различных средств музыкальной выразительности ведущую функцию в воплощении музыкальных образов Чайковского выполняет мелодия. При этом Чайковский - мелодист, вокально ощущающий природу музыкального искусства. От мелодии как основного образующего музыку элемента, от мелодии как чуткого вестника человеческого сердца исходят все остальные прекрасные качества его искусства: и напевностью насыщенная гармония, и ясностью и выразительностью голосоведения управляемый оркестр, и особенно прочность и точность формы.

В своем учебнике гармонии Чайковский подчеркивает особую важность голосоведения, в котором, по его словам, «вся сущность гармонической техники». По его словам, «истинная красота гармонии состоит не в том, чтобы аккорды располагались так или иначе, а в том, чтобы голоса, не стесняясь ни тем, ни другим способом, вызывали бы свойствами своими то или другое расположение аккорда».

Мелодическое интонирование Чайковского можно подразделить на несколько основных типов. Первый из них - мелодия типа вокальной кантилены, опирающаяся в своих истоках на принципы мелодического развития русской протяжной песни. Один из ярчайших примеров - тема *Andante* из Первого квартета Чайковского, в основе которой лежит подлинная народная песня «Сидел Ваня», - Асафьев однажды назвал эту тему «образцом исключительно чуткого преломления "протяжности"».

Второй тип мелодических тем Чайковского, также широкого дыхания, имеет иной интонационный генезис. В основе таких тем лежит мотив речевой выразительности, который, затем либо секвентно, либо как его дальнейшее «вытягивание», распевание переходит в широкую, интенсивно развивающуюся тему. В качестве примеров секвентного принципа развития можно привести тему любви Германа из «Пиковой дамы», тему «роста елки» из балета «Щелкунчик».

По сути уже сам принцип секвентности (если, конечно, композитором найдено потенциально богатое зерно) толкает на пространственно-широкое становление тематизма. Секвенции применяются Чайковским, по словам Асафьева, как «система интонационных ассоциаций».

Третий тип - тематизм ариозно-речевой. Здесь нет столь четкого определившегося исходного зерна темы. Развитие протекает более импровизационно. Корни же такого тематизма заложены прежде всего в творчестве Даргомыжского («Каменный гость»), в некоторых страницах глинкинского «Руслана». Такой вид мелодико-речевого интонирования типичен для ряда страниц оперы «Евгений Онегин», для ее разговорно-речитативных сцен.

Но три основных названных типа далеко не исчерпывают всего богатства мелодического интонирования у Чайковского. Особую группу составляют короткие, четкие, метрически расчлененные темы народно-танцевального характера, продолжающие традиции глинкинской «Камаринской». Обычно они выполняют свою функцию в бытовых сценах опер (например, в «Чародейке», «Евгении Онегине»).

Наконец, широчайший слой тем в музыке Чайковского рожден ритмичкой бытовых городских танцев, особенно вальса. Основой их выразительности, разнообразной по национальным истокам и типам вальсового движения является «преодоление инерции движения танцевальной формулы» (Асафьев), обогащение по сравнению с бытовыми жанрами их мелодики, ритмики, фактуры.

Примерами здесь могут служить вальсовые темы из балета «Лебединое озеро» и Шестой симфонии (ч. II). Такие вальсовые темы уводят от непосредственности бытового музицирования, но в то же время и не уничтожают тот или другой тип первичного жанра как образный стержень всего произведения.

Особую группу тем, также рожденных бытом, составляют различные темы фанфарно-сигнального характера. Смысл таких тем у Чайковского очень разнообразен. Иногда тема, рожденная из фанфарного сигнала, выполняет функцию трагического предвестника.

Такова, например, тема вступления из Четвертой симфонии. Иногда же такая тема становится, напротив, символом жизнеутверждения, как в балете «Спящая красавица», где тема, появляющаяся уже в конце интродукции, предвещает итог развития балета.

Основные грамматические и синтаксические закономерности мелодики Чайковского в их различных проявлениях уже достаточно полно проанализированы в трудах отечественных музыковедов. Многие в этом направлении дает наследие Асафьева.

Очень большую ценность представляет труд В.А. Цуккермана «Выразительные средства лирики Чайковского». Приведем некоторые из важнейших положений этого автора, которые вводят в стилистику музыки Чайковского. Учёный акцентирует большое значение приема «опевания» звука, идущего от русского бытового романса и широко развитого в творчестве Глинки и его современников. Приведем в качестве примеров такого опевания «Романс» Чайковского и «Июнь» из цикла «Времена года».

Как характерный стилевой признак подчеркивается исследователем и большое количество гаммообразных тем: «Гамма в умеренном темпе, - пишет исследователь, - есть одна из основ кантиленности». Добавим, что часто нисходящее гаммообразное движение у Чайковского начинается на слабой доле такта, как, например, в музыке к «Снегурочке» (тема из антракта ко II действию).

В своем интонационном мышлении Чайковский опирается на классическую систему гармонии, то есть на тот ее тип, который, по определению Л.А. Мазеля, «в высшей степени приспособлен для отражения процессуально-динамической стороны эмоций».

Но, как и европейский музыкальный язык XIX века в целом, мажорно-минорная основа музыки Чайковского значительно обогащена выходящими за ее пределы ладовыми явлениями, к которым прежде всего следует отнести пентатоничность, очень многообразно преломленную в музыке Чайковского, как показали теоретические исследования отечественных музыковедов, начиная с выдающихся работ Асафьева о Чайковском вплоть до появившихся трудов В.А. Цуккермана и Л.А. Мазеля, где эта черта сочинений Чайковского раскрыта особенно глубоко. Использование различных типов пентатонических приемов в музыке Чайковского направлено, как отмечают исследователи, на воплощение образов света, покоя, возвышенного лирического состояния.

Как одну из наиболее общих особенностей гармонического языка Чайковского, также упоминаемую в исследованиях многих теоретиков, но наи-

более собранно раскрытую в труде В.А. Цуккермана, можно назвать сочетание простой по своему линейному облику мелодии с применением сложных альтераций в ее гармоническом воплощении.

Большое значение в выразительности музыки Чайковского имеет и полифония. Свободное и разнообразное использование полифонических приемов мы встречаем во многих его сочинениях различных жанров. Среди них - обращение к фугированным и имитационным формам изложения, к различного типа контрапунктам, подголоскам. И везде появление таких приемов обусловлено общей мелодической природой музыкального стиля Чайковского.

В качестве примеров наиболее отчетливого проявления полифонической выразительности музыки композитора можно назвать финалы Первой, Второй, Третьей симфонии, финал симфонии «Манфред». Полифонизация фактуры постоянно присутствует и в его произведениях камерных жанров - в романсах, фортепианных пьесах, и столь часто привлекаемый Чайковским прием «диалогизированной» разработки музыкального тематизма по существу рожден мелодико-полифоническим складом мышления музыканта (Цуккерман).

При характеристике одного из параметров творческого метода Чайковского встает вопрос о большой роли ритма в создании органичности движения его музыкальных образов. Ритм многообразно выступает и в «стилистике» Чайковского, особенно в складе его мелодики, в соотношении различных голосов музыкальной ткани.

Отечественный исследователь проблемы ритма В.Н. Холопова считает, что для Чайковского, как и для других русских композиторов XIX века, характерна ритмика нерегулярного типа и связывает это явление с «необыкновенным расцветом лирического содержания в музыке XIX века и весьма частого введения народных элементов».

По отношению же именно к Чайковскому автор труда о ритме указывает на три основные причины, которые кратко можно сформулировать сле-

дующим образом: 1) воспроизведение образов через ритмику народных песен; 2) воздействие свободной ритмики культового пения (проявляющееся главным образом в хоровой музыке Чайковского); 3) частое использование вокальной кантилены, требующей «смягченности ритмики».

Наряду с ритмом очень значительна и роль тембра в музыке Чайковского. К тембровой выразительности композитор подходит, как и к другим сторонам своего музыкального языка, с позиций психолога. Инструментовка как подбор нарядов для мысли - это не оркестр Чайковского.

Не внешняя красочная живописность для зарисовки той или иной картины быта или природы, а психологическая задача обычно стоит перед музыкантом. Нагляднейшее доказательство - музыка таких опер, как «Евгений Онегин», «Пиковая дама», Четвертой, Пятой, Шестой симфоний.

То же качество проявляется в его камерных произведениях через регистровую «расстановку» тематизма, через диалогичность фактуры и другие приемы. Однако было бы неверно считать, что живописно-колористическое начало вовсе не присутствует в музыке Чайковского. В ряде его произведений оно органично входит в состав выразительных средств при воплощении художественного замысла, но оно обычно является продуманным драматическим приемом, подчиненным реализации замысла в целом.

Один из шедевров тембровой драматургии Чайковского - его опера «Пиковая дама», особенно четвертая картина. «Это подлинно реалистическая тембровая речь» (Асафьев). Вспомним, как звучат в начале этой картины в своем синтезе ритма и колорита настойчивые *pizzicato* виолончелей и контрабасов на фоне «шуршащих» альтов.

Не менее убедительным образцом реалистической тембровой выразительности является и пятая картина той же оперы, с включением в нее военного сигнала трубы и мрачного пения за сценой. Эти и другие многочисленные примеры - свидетельство величайшего тембрового мастерства Чайковского. Характерно, что и трактовка тональности носит чисто темброво-

выразительный смысл. Например, тональность E-dur композитор использует как символ светлой, жизнеутверждающей эмоции.

Важно, что, отвечая общей тенденции конца XIX века к усилению значения колорита, Чайковский шел своим путем: он не связывал красочность оркестрового звучания с усложнением гармонии, поисками необычных оборотов и ритмов, он мог сделать необычным звучание обыкновенного мажорного трезвучия.

О том, как сам Чайковский относился к роли красочного начала в музыке, наглядно говорит его высказывание относительно оркестровки Шумана. Крупный недостаток этого композитора, по его мнению, заключается в «бесколоритности», которую Чайковский определяет как «бесцветность, вялость, грубость инструментовки».

Чайковский поясняет, что искусство оркестровки (то есть распределения композиции на инструменты) состоит в умении чередовать между собою различные группы инструментов; в уместном их сочетании одной с другой; в экономии эффектов силы, в разумном применении краски к фигуре, то есть тембра к музыкальной мысли.

Тембровость в музыке Чайковского, её направленность и значение хорошо определяет следующее суждение: «Тембровой изобразительностью и тембровой экспрессией (в меньшей мере) композиторы XIX и XX вв. стремились и стремятся (большой частью держась логики классического голосоведения) преодолеть академические традиции конструктивных схем музыки».

Таковы вкратце основные особенности интонационной выразительности музыки Чайковского - ведущие признаки его стиля и стилистики. Но главная сила воздействия состоит в органичности их сочетания, в их взаимодополняемости, взаимопроникновении при ведущей роли мелодического начала, при общей направленности реалистического метода, основанного на широком многонациональном опыте предшествующего развития мирового музыкального искусства.

РАЗДЕЛ II.

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П.И. ЧАЙКОВСКОГО

1. Образный строй и композиция цикла

Трудно назвать в отечественной детской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом» П.И. Чайковского. Нелегко вспомнить другой фортепианный цикл, столь часто звучащий в нашей стране. В бесчисленных школьных классах и залах каждый год звучат все те же пьесы из бессмертного опуса, написанного более ста лет назад. Не обходят «Альбом» вниманием и взрослые исполнители.

Говоря о музыковедческой литературе по «Детскому альбому», прежде всего следует назвать книгу А. Николаева «Фортепианное наследие Чайковского» (М., 1949). Созданную более полувека назад монографию трудно переоценить, она и сейчас является одним из главных источников для изучения фортепианного творчества великого композитора. Вместе с тем, не со всеми положениями этой работы можно согласиться. Это касается, в частности, оценки «Детского альбома» как сочинения, обращенного только к детям и отражающего лишь мир ребенка.

«Этот цикл из 24 пьес не связан единой тематикой», - считает ученый. В нем представлен пестрый мир детских игр, танцев и случайных впечатлений, объединенных главным образом общностью творческой задачи - создания музыки для детей, а не для взрослых. Сходная точка зрения высказана и во многих других исследованиях, где так или иначе затронуты проблемы «Детского альбома» - книгах А. Алексеева «Русская фортепианная музыка» (М., 1969) и «История фортепианного искусства» (М., 1988), работе О. Томпаковой «Книга о русской музыке для детей» (Л., 1966) и др.

Такой взгляд на «Детский альбом» можно считать традиционным. Однако в последние годы все большее распространение получает иная точка зрения.

Ярко и последовательно она выражена в работах А. Кандинского-Рыбникова и М. Месроповой, в частности в статье «О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома».

Как утверждают авторы, «Детский альбом» - цельное произведение, цикл, обладающий определенной программой. Он обращен одновременно и к детям, и к взрослым. Соответственно здесь можно усмотреть два уровня смысла: «детский» и «взрослый» (более глубокий). В этом сочинении есть неотразимо-обаятельный, понятный детям текст, но есть и подтекст, который способен заметить далеко не каждый взрослый. Сходная точка зрения высказывается и в ряде других работ последних лет.

Далеко не каждый преподаватель вспомнит тот момент, когда он впервые познакомился с «Детским альбомом». Это сочинение музыкант открывает в ту пору, когда личность только начинает формироваться. Кажется, что «Старинную французскую песенку» или «Болезнь куклы» мы знали и играли всегда.

Такой детский опыт драгоценен впоследствии, когда музыкант, завершив свое профессиональное образование и прикоснувшись к бесконечному многообразию взрослого музыкального мира, вновь, теперь уже вместе со своими учениками, погружается в атмосферу «Детского альбома».

Но именно этот прежний опыт порой мешает преподавателю ощутить бесконечную глубину смыслов в таких знакомых, а иногда и немного «приевшихся» пьесках. А это, в свою очередь, не может не отразиться на качестве работы с детьми, ведь учитель обязан видеть не только близкую, но и более далекую перспективу, знать об изучаемом произведении гораздо больше, чем его ученик.

«Детский альбом» - это цикл из двадцати четырех легких пьес для фортепиано. Его первое издание было осуществлено в 1878г. основателем и владельцем крупнейшей музыкально-издательской фирмы в России Петром Ивановичем Юргенсоном, большим другом и искренним почитателем таланта Петра Ильича Чайковского.

На титульном листе первого издания находится следующая запись: «По-

свящается Володе Давыдову. Детский альбом. Сборник легких пьес для детей», а в скобочках - «подражание Шуману, опус 39». Так кто же такой Володя Давыдов и почему именно ему посвящен «Детский альбом»?

В 1877 году Петр Ильич приехал отдохнуть к своим родственникам Давыдовым в село Вербовка, где его маленький племянник в отведенные часы с большим трудом осваивал игру на фортепиано. Сидя на веранде за чаем, Петр Ильич слышал, как в соседней комнате играет гаммы и этюды незадачливый «пианист». Ему стало жалко племянника и поэтому он решил написать цикл легких фортепианных пьес, разнообразных по характеру и несложных для исполнения, чтобы с игрой на фортепиано мог справиться любой, начинающий заниматься музыкой.

В результате, получилась своеобразная фортепианная сюита, где в небольших по объему пьесах народного характера перед юным пианистом последовательно ставятся разные художественно-исполнительские задачи. Мелодическая выразительность пьес, их достаточно простой гармонический язык, отсутствие фактурных сложностей, яркость музыкального образа делают эти пьесы доступными для исполнения.

Самая первая редакция была сделана с учетом возможностей маленького Володи, но в дальнейшем Петр Ильич возвращался к своему сочинению и дорабатывал его, принимая во внимание общие характерные особенности игры юных музыкантов. Посвящение же Володе Давыдову, который «подсказал» композитору идею «Детского альбома», так и осталась.

Создание музыки, предназначенной для детского исполнения и детского восприятия является одной из самых сложных композиторских задач. Даже самым выдающимся мастерам не всегда удается убедительно соединить высокие художественные задачи, поставленные в музыкальных произведениях с доступностью их освоения детям, а также педагогической целесообразностью их изучения на определенном этапе обучения. Здесь необходимо не только композиторское чутьё и мастерство автора, но и соответствующий склад его дарования и предельно осознанно и верно поставленные им задачи.

Как известно, чрезвычайно существенным «условием» создания художественных произведений для детей является максимальная типизация образов, предельная узнаваемость, сосредоточенность на особо ярких родовых признаках, а не на поисках индивидуального многообразия. Наверное, художественные образы доброго доктора Айболита и злого разбойника Бармалея можно, пользуясь словами Чайковского, назвать «близкими к банальности». Но точнее - предельно типизированными. Этим важнейшим для детского искусства качеством в полной мере наделен «Детский альбом».

Сопоставим «Песню жаворонка» из детского цикла с одноименной пьесой из «Времен года». «Взрослая» пьеса значительно многосоставнее в жанровом отношении, её изобразительное начало сопряжено с вокальным, где птичий щебет как бы вплетается в певучую мелодию. В «детской» изобразительное начало дано в гораздо более чистом, «первозданном» виде. Существенно, что фортепианные пьесы Чайковского, как правило, развернуты, контрастны в образно тематическом плане. «Детский альбом» - это единственный случай отсутствия тематического контраста в фортепианных пьесах Чайковского.

Характерная черта образования формы в сочинениях Чайковского - редкостная определенность и отчетливость их структуры. В детском цикле это важное качество композитора доведено до высочайшего совершенства. Все пьесы «Детского альбома» отличаются особой, кристальной ясностью формы, каждая - словно образец из учебника. Вот, например, «Старинная французская песенка» является характерным образцом двухчастной репризной формы, а пьеса «Камаринская» является ярчайшим примером формы маленьких вариаций.

Одно из главных качеств цикла, делающее его понятным и близким маленьким исполнителям - это яркость и доступность мелодического языка пьес. Необычайная выразительность музыкальной интонации, теснейшая её связь с бытовым музицированием, присущие творчеству Чайковского, здесь сознательно подчеркнуты.

Например, пьеса «Сладкая греза» - как бы «маленький каталог» романсо-

вых интонаций, «Вальс» - вальсовых и т.д. Но «Детский альбом» является необычным детским циклом, где детская тематика - лишь одна из всего многообразия его составляющих. Глубины «подтекста» приоткрываются в авторских ремарках композитора, которые подчас выглядят несколько странными, в необычной и не всегда понятной последовательности пьес.

Даже при поверхностном взгляде на пьесы из «Детского альбома» можно увидеть отдельные связи между их номерами. Первые две пьесы, «Утренняя молитва» и «Зимнее утро» - это своего рода пробуждение, начало дня; последняя пьеса «В церкви» - это его завершение и как бы вечернее умиротворение и успокоение. «Кукольная трилогия», «Песенки», «Танцы», «Сказки» образуют своего рода небольшие микроциклы внутри одного большого цикла.

Вместе с тем, на наш взгляд, можно усмотреть некоторую непоследовательность пьес. Например, почему «Кукольный цикл» разъединен «Вальсом», и почему пьеса «Мама» появляется не в числе «утренних» пьес, что было бы наиболее последовательным и естественным, а среди «игровых», т.е. между пьесами «Игра в лошадки» и «Марш деревянных солдатиков»? Подобных вопросов при рассмотрении цикла возникает немало.

Многое в первоначальном замысле цикла становится более ясным и понятным при тщательном изучении его автографа. Одна из загадок «Детского альбома» это изменение, по неизвестной нам причине, порядка пьес при их публикации. Изучению первоначального построения цикла, его тонально-тематическим связям посвящена уже упомянутая нами статья Кандинского-Рыбникова и Месроповой.

Авторы приходят к выводу, что в первоначальном варианте, который отражен в автографе, параллельно развиваются два «сюжета», где первый из них является явным, очевидным, он отражает день ребенка, а второй, являясь скрытым, символизирует жизнь взрослого человека.

Таким образом, «Детский альбом» делится на микроциклы. Первый из них можно назвать «утренним», где строгое размышление «Утренней молитвы» сменяется бурным, полным тревожных предвестий «Зимним утром». Затем по-

кой в душу героя цикла возвращает пьеса «Мама», но и в ее ласковых фразах также можно услышать нотки тревоги. Микроцикл объединяется единой тональностью - соль мажор и в начальной и в заключительной пьесах.

Второй крупный раздел - «Домашние игры и танцы» (№ 4-11). Он открывается самыми по-детски наивными пьесами «Альбома» - озорной пьесой «Игра в лошадки» и лёгким по звучанию «Маршем деревянных солдатиков». Это своего рода «игры мальчиков». Следующие три номера - «игры девочек», так называемая «кукольная трилогия», которая вносит столь характерный для Чайковского резкий драматический контраст в цикл.

Общее гнетущее ощущение тревоги немного развеивается благодаря светлому, поэтичному «Вальсу». Но в среднем разделе вальса вторжение в него минорной тональности и двухдольного метра, который перебивает вальсовую трёхдольность, вновь напоминает о траурной музыке.

«Вальс» является началом следующей миниатюрной танцевальной сюиты, объединяющей три номера (9-11) и завершающей этот ряд пьес. Кружение лёгкого вальса сменяется веселой «Полькой», а в «Мазурке» вновь появляются смутно-тревожные интонации. Этот так называемый «домашний» цикл также объединен одной тональностью: ре мажор в «Игре в лошадки» и ре минор в «Мазурке».

Далее идут пьесы, своего рода «путешествия», сначала по России: «Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская», затем по Европе, это следующие пьесы: «Итальянская», «Старинная французская», «Немецкая» и «Неаполитанская» песенки, в которых можно усмотреть автобиографический подтекст. Мелодии «Итальянской песенки», а также пьесы «Шарманщик поет», - своего рода «странички из дневника», темы были записаны композитором во время поездки за границу 1878 года. Пьесы - «Итальянская» и «Старинная французская» песенки - имели для композитора некий печальный подтекст.

Текст «Итальянской песенки», услышанной от уличного маленького певца, поразил композитора контрастом облика ребенка и его глубоким исполнением, мальчик очень выразительно исполнил песню с её глубоко не по-детски

трагическим содержанием. Тема «Старинной французской песенки» позднее была использована композитором в «Песне менестрелей» из оперы «Орлеанская дева», где она повествует о страданиях и о трагических переживаниях.

Заключительные пьесы «Детского альбома» (№ 19-24) - это своего рода «Возвращение домой», странствия и путешествия заканчиваются, но успокоение приходит далеко не сразу. Первые три пьесы являются драматическим и кульминационным центром всего «Детского альбома» и их можно назвать «ночными».

В причудливо-комической и немного страшноватой «Няниной сказке» музыкальные интонации, акцентировка и гармонические последовательности напоминают о «Зимнем утре». Из острого звучания аккордов и резких динамических акцентов «Няниной сказки» словно вырастает причудливое видение «Бабы-Яги», затем всё внезапно сменяется сладостно-чувственным восприятием в пьесе «Сладкая греза».

Успокоение и некий душевный покой приходит лишь в трех последних пьесах, заключительном микроцикле «Альбома». Открывает его пьеса «Песня жаворонка», где очень светлая и трепетная мелодия как бы струится высоко в небе, пьеса звучит в высоком регистре, подражая пению жаворонка. Ее сменяет величавый и скорбный хор «В церкви», основанный на подлинной церковной теме из псалма, и именно эта пьеса завершает «Детский альбом» во всех изданиях.

Но в автографе заключает цикл пьеса «Шарманщик поёт», в которой незатейливая и спокойно-любящая тема рассеивает всё мрачное состояние, словно вселяет уверенность. В этой пьесе, как и в предыдущей, также есть некий религиозный подтекст, но здесь он более скрыт и зашифрован.

В песенке шарманщика узнается начальный мотив «утренней молитвы», только теперь он стал звучать выше и от этого приобрёл более светлое и нежное звучание. Мелодия словно растворяется в небе, в надежде на более чистое и просветленное. Ощущение смысловой переклички с началом «Альбома» усилено и тональными обрамлениями.

Заключительная пьеса цикла, как и начальная, написаны в тональности соль мажор, таким же образом объединен и последний микроцикл: соль мажор звучит в пьесе «Песня жаворонка», параллельный ми минор «В церкви» и вновь соль мажор в пьесе «Шарманщик поет».

Таким образом, выделяется в цикле два смысловых ряда - «сюжета».

Первый - «День ребенка». Утро; игры и танцы; прогулка в деревню; мечты о путешествиях, дальних странах; вечер и ночь; пробуждение при звуках песни жаворонка; снова вечер, молитвы, раскаяние в детских прегрешениях, светлые мысли перед сном.

Второй смысловой ряд цикла - это своего рода «Жизнь взрослого человека». Здесь происходит пробуждение личности, размышления о религии, предчувствие опасностей окружающего мира; радости юности и первые утраты; годы странствий, возвращение домой, жизненные коллизии; нравственное обновление, мысли о смерти, покаяние, итоговое приятие жизни.

Чайковский писал детский, и прежде всего именно детский цикл, но создавал он своё творение в период величайшего душевного потрясения. Мысли и чувства композитора наполнили «Детский альбом» сильными переживаниями, поэтому воплощение оказалось глубже замысла.

Таким образом возник уникальный цикл, одно из самых удивительных сочинений композитора, которое стало понятным и близким сердцу каждого ребенка, но которое стало одновременно и одним из наиболее глубоких его сочинений. Глубинный пласт необычайной выразительности «Детского альбома», его «взрослый» подтекст связан, прежде всего, с самыми сокровенными чувствами композитора, с центральными темами его творчества.

«Детский альбом» писался Чайковским с учетом возможностей юных пианистов. В то же время в детском цикле отразились и характерные черты зрелого фортепианного стиля композитора. Пианизм Чайковского, как подчеркивают многие исследователи, «поющий». «Детский альбом» дает прекрасный материал для работы над мягким, певучим звучанием инструмента, обучения начинающих навыкам игры legato.

Своеобразие лирического мелодизма Чайковского, как известно, является достаточно трудным преодолением для многих и более опытных исполнителей. Неповторимое сочетание вокальной и декламационной, речевой выразительности, яркость интонаций, обилие экспрессивных и как бы «говорящих» пауз могут привести в исполнении юных пианистов к чрезмерной дробности и сентиментальности в звучании.

Объединение мелодической линии, умение обозначить кульминационные точки и подвести к ним, а также найти главную вершину в пьесе, осознание роли пауз как элемента выразительности и умение вести мелодию «через паузы» - все эти задачи ярко представлены уже в тех пьесах, с которых обычно начинается знакомство с «Детским альбомом», - это пьесы «Болезнь куклы» и «Старинная французская песенка».

Немалое значение в фортепианной музыке Чайковского имеет и колористическое начало. В сочинениях композитора мастерски передаются тембры различных музыкальных инструментов, эта черта ярко проявилась и в «Детском альбоме». Не случайно существует так много переложений цикла для различных инструментальных составов.

Имитация различных тембров требует специфических приемов исполнения, поэтому важно познакомить юного исполнителя с самими инструментами. Вряд ли можно убедительно сыграть «Камаринскую», если ни разу не слышать балалайку, и, например, правильно передать колорит пьесы «Шарманщик поет», если не познакомиться с шарманкой хотя бы по кинофильмам.

Создавая цикл, Чайковский учёл особенности детских рук. Во всем сборнике нет ни одной октавы или аккорда, расположенного шире, чем этого себе может позволить детская рука, нет также широкого расстояния между руками, т.е. регистрами клавиатуры. Нижний регистр вообще не используется, а звуки в самых высоких октавах встречаются только в пьеске «Песня жаворонка», также значительно проще по рисунку и сама ткань произведений.

И всё же специфика «Детского альбома» и значительная роль в нём непростого аккордового изложения представляет определенную сложность для

большинства детей, особенно первых лет обучения. На этом этапе занятий музыкой даже самые несложные аккорды даются с большим трудом. Фактура «Альбома» гораздо более насыщена, чем во многих других сборниках, предназначенных для данного возраста.

Тесно связана с фактурными особенностями и роль педализации, которая в цикле не всегда проста и удобна при исполнении. В насыщенной фактуре «Детского альбома» почти все элементы музыки возможно удержать пальцами, без помощи педали. Но это ни в коей мере не отменяет широкого применения педали, которая здесь во многом имеет тембровую, красочную функцию и в целом обогащает звучание инструмента, а также помогает справиться с неудобными для пальцевого соединения различными последовательностями.

Таким образом, можно сделать следующий вывод:

- «Детский альбом» - это цельное произведение, цикл из 24 лёгких пьес для фортепиано, обладающий определённой программой;
- цикл обращён одновременно и к детям, и к взрослым, в нём можно усмотреть два смысловых уровня: «детский» и «взрослый». Первый из них является явным, очевидным, он отражает день ребёнка. Второй, являясь скрытым, символизирует жизнь взрослого человека;
- «Альбом» делится на микроциклы: это домашние игры и танцы, это и сказочные образы, и своего рода путешествия и т.д.;
- в цикле выдержано важное условие создания музыки для детей - это максимальная типизация образов, предельная их узнаваемость;
- в «Детском альбоме» композитору удалось соединить высокие художественные задачи с доступностью их освоения детям.

2. Анализ пьес из «Детского альбома»

№1. Утренняя молитва. Эта пьеса открывает «Детский альбом» П.И.Чайковского и она справедливо отнесена к наиболее сложным. Образный мир «Утренней молитвы», мир возвышенно-чистых и строгих раздумий о душе, бессмертии, к сожалению, не столь знаком и близок большинству современных детей, как это было в эпоху создания цикла. Чайковский очень любил православное хоровое пение и, по собственному признанию, никогда не мог сдержать слезы умиления во время церковной службы.

Несмотря на медленный темп, пьеса достаточно сложна технически. Начинающим трудно справиться с фактурным изложением хорального типа. Нелегко совладать со строгой и одновременно мягко-певучей поступью аккордов, ощутить широкое дыхание в медленном сосредоточенном движении четвертей, передать своеобразие декламации, коренящейся в церковной традиции.

«Утренняя молитва» состоит из двух разделов, основанных на едином тематическом материале. Первый из них представляет собой 16-тактовый период. Второй (т.17-24) - своего рода кода: это как бы воспоминание о церковной службе с колокольным звоном (остинантным соль) в басу. Кода переключается с заключением пьесы «В церкви», где в басовом регистре также возникает мерное «колокольное» остинато.

№2. Зимнее утро. Чайковский страстно любил природу. Её одной, писал он Надежде Филаретовне фон Мекк, которой поверял самые сокровенные мысли, достаточно, чтобы любить жизнь. «Зимнее утро» - один из самых замечательных музыкальных пейзажей великого мастера, не уступающий лучшим страницам «Времен года». Его тревожная музыка словно наполнена зимним ветром и облаками, летящими по пасмурному небу. Это, конечно, «очень русский» музыкальный пейзаж. В нем ясно слышится та особенная,

щемяще-печальная нота, которая столь свойственна пейзажу в русском классическом искусстве (Левитан, Тургенев, Чехов).

Как и предыдущий номер, «Зимнее утро» - один из самых сложных и сравнительно редко исполняемых. Фактура, требующая хорошей аккордовой «хватки», умения быстро перенести руку на новый аккорд; цельный охват фразы, которую необходимо выстроить из разделенных паузами коротких мотивов; разнообразие динамики и акцентуации при довольно подвижном темпе - все это ставит перед исполнителем непростые задачи.

Характерная ошибка учащихся в данной пьесе - преувеличенно напористое исполнение, излишне быстрый темп. В этом случае музыка может лишиться важнейшего качества - трепетной певучести, задушевности интонации, которая здесь имеет явную связь с русской песенностью: плачами, причитаниями.

№3. Игра в лошадки. В моторно-двигательном отношении номер является одним из самых сложных в цикле. Однако в музыкальных школах его можно услышать чаще, чем предыдущие. Это объясняется тем, что в образно-смысловом, интонационном отношении пьеса достаточно проста. Упругий бег отрывистых аккордов, темпераментные динамические нарастания и спады ярко рисуют «музыкальную картинку»: разгоряченный игрой мальчик, вообразив себя лихим всадником, увлеченно раскачивает свою деревянную лошадку-качалку.

В то же время миниатюрная токката, построенная на непрерывном аккордовом движении, может представить техническую сложность и для взрослых пианистов. Линия верхнего голоса в аккордовых последовательностях заметно более развита и явно имеет мелодический смысл. Но иногда стаккатная, «прыгающая» мелодия перебегает в нижний голос.

№4. Мама. В образном плане «Мама» - предельно понятная и близкая каждому ребенку пьеса. И все же она пользуется значительно меньшей по-

пулярностью у педагогов, чем другие кантиленные номера цикла, скажем, «Старинная французская песенка» или «Сладкая греза». Объясняется это обычно техническим неудобством - широкими растяжками в левой руке. Но есть и иная причина: интонационно-смысловая сложность, скрытая психологическая глубина.

На первый взгляд, «Мама» - лирически-светлая пьеса спокойного вальсообразного движения. Но дыхание мелодии «учащенное», фразы состоят из беспокойных, коротких мотивов, объединенных лигами. Группировка их далека от симметрии, количество мотивов во фразах неодинаково - это еще больше усиливает ощущение беспокойства. По мере развития мотивы укорачиваются, трехзвучные - вытесняются мотивными образованиями, состоящими из двух звуков, дыхание становится еще более учащенным.

В кульминационном разделе трехдольный метр перебивается двухдольным, это вносит еще большее напряжение, которое разряжается лишь в коде. Сложность интонирования мелодии «Мамы» заключается в передаче этого учащенно-беспокойного дыхания.

№5. Марш деревянных солдатиков. Эта пьеса гораздо более проста, чем предыдущая. Проходится обычно на втором - третьем году обучения. Задачи, решаемые на этом уровне, неизбежно элементарны - передать бодрый маршевый характер, суметь точно просчитать пунктирный ритм, приобрести первые навыки исполнения аккордов, объединить мелодическую линию, разделенную паузами, и т.д. Есть и более сложный уровень, доступный лишь наиболее одаренным и продвинутым. Он связан со спецификой жанра марша в творчестве Чайковского.

Сравним «Марш деревянных солдатиков» с другим сочинением для детей, весьма сходным по задачам и уровню трудности, - «Солдатским маршем» из шумановского «Альбома для юношества». Как различны две эти пьески. У Шумана - решительный, мальчишеский, «бравый» военный марш;

у Чайковского - танцевальная, балетная грация, заставляющая вспомнить прелестные и изящные танцы из «Щелкунчика».

Стремясь создать характер энергичного военного марша, подчас не обращают внимания на то, что основные нюансы в «Марше деревянных солдатиков» - р и рр (в упомянутой пьесе Шумана - f). Достижение отчетливой и в то же время прозрачной звучности, имитирующей тембр деревянных духовых, которые перемежаются «дробью барабанчика», далеко не простая колористическая задача.

Одна из основных сложностей пьесы - объединение мелодической линии, умение вести мелодию «через паузы». Определяющее значение имеет ясная фразировка, отчетливое представление о структурном разделении и взаимоотношении опорных долей.

№6. Болезнь куклы. Этот номер занимает особое место в «Детском альбоме». Может быть, нигде в цикле столь ярко не проявилась многомерность образно-интонационного строя. С одной стороны, - это одна из самых легких пьес «Альбома». С нее обычно начинается знакомство с циклом. С другой - она принадлежит к числу наиболее глубоких, возвышенно - скорбных страниц фортепианного творчества Чайковского и соответственно предполагает (при глубоком ее рассмотрении) решение достаточно сложных пианистических задач.

За что же педагоги (и, конечно, дети) так любят «Болезнь куклы»? Прежде всего, за яркость и предельную доступность образного содержания. Грустная девочка, баюкающая «заболевшую» куклу, ближе, понятнее маленьким пианистам, чем, скажем, герой «Утренней молитвы». «Вздохи» нисходящих секунд, печальные звуки мелодии, разделенные паузами (так и просится сравнение со слезинками, капающими на личико куклы), мерный, «убаюкивающий» ритм - все это дано композитором необычайно ярко и выпукло.

Весьма полезна «Болезнь куклы» для развития навыков дифференциации фактурных планов. Пьеса сравнительно насыщена по фактуре. Здесь ясно выделяются три плана: основной мелодический голос, мелодизированный бас и гармоническое «заполнение». Но пласты фактуры рассредоточены ритмически. Голоса вступают поочередно. Это значительно упрощает двигательные и слуховые задачи, тем более что темп весьма умеренный, а ритм достаточно несложен. Очень удобно на материале пьесы осваивать запаздывающую педаль, учить объединению мелодии «через паузы», отрабатывать мягкость звучания инструмента.

№7. Похороны куклы. Утверждения, что этот номер – совсем не детский по своему содержанию, можно услышать гораздо чаще, чем такие же слова по отношению к другим пьесам цикла. В издании 1929 года номер был даже исключен из «Детского альбома». В действительности он не менее (или не более) «детский», чем большинство пьес цикла, просто «скрытые глубины» видны здесь более отчетливо. Практика показывает, что большинство детей вполне понимает (на своем, разумеется, уровне) смысл и выразительность этой пьесы.

Мысли о смерти никогда не покидали Чайковского. Он необычайно болезненно воспринимал известия о кончине даже мало знакомых ему людей, не говоря уже о смерти родных и близких. Истоки этого, как уже говорилось, в детстве композитора, ранней смерти матери. В кризисную для него эпоху создания «Альбома» эти мысли были особенно сильны.

Для юных исполнителей, впервые встречающихся с этой музыкой, определенную сложность представляет интонирование ритмической формулы траурного марша. Пунктирный ритм должен быть передан абсолютно точно. Здесь нет места характерному «растягиванию» пунктира, когда в энергичных, бодрых маршах восьмая с точкой нередко чуть удлиняется, а шестнадцатая, соответственно, чуть укорачивается. С другой стороны, неуместно и излишне напевное произношение с удлинением, «распевом» шестнадцатой.

Основная динамическая идея пьесы (ясная из авторских нюансов) - постепенное приближение, а затем отдаление траурной процессии. Усиление звучности не должно быть слишком большим: исходное звучание - *pp*, в кульминации - *mf*. В завершении пьесы вполне допустимо не отмеченное автором *dim.* до *ppp*. В кульминационном разделе можно выделить нижний голос в правой руке - «вторжение» новой мелодической линии усиливает выразительность кульминации, но, конечно, доступно только продвинутым и способным ученикам.

№8. Вальс. Вальсовостью - порой скрытой - пронизаны многие номера цикла: «Мама», «Новая кукла», «Итальянская песенка», «Сладкая греза», «Шарманщик поет». При различных оттенках содержания их объединяет «образ мечты» - отрадные воспоминания, грезы о счастье, сбывшиеся желания.

Пожалуй, основная трудность «главного» вальса «Детского альбома» - сама вальсовость, претворение жанровых особенностей. Вероятно, юным пианистам «эпохи Чайковского» это давалось легче - вальс был распространенным бытовым танцем, его танцевали и взрослые, и дети.

На детских праздниках «обязанности тапера» чаще всего выполняли члены семьи; в Каменке эту роль, естественно, брал на себя сам Петр Ильич, о чем он не без гордости сообщал в своих письмах родным и друзьям. Для очень многих современных детей вальс - скорее нечто «из прошлого». Это затрудняет понимание метрического своеобразия танца.

Основная техническая сложность – в партии левой руки. При ее отдельном выучивании важно учитывать мотивную структуру мелодии. Чаще всего, играя отдельно вальсовый аккомпанемент, ученики ощущают первую долю в качестве начальной, отправной: /раз, два, три/раз, два, три/. Но в данном случае она завершает метрическое построение: /два, три, раз/два, три, раз/. Это отчетливо проявляется в мелодии - мотивы, разделенные паузами, стремятся к сильной доле, причем начальный звук акцентирован.

№9. Новая кукла. «Новая кукла» - самый короткий по продолжительности номер «Детского альбома» и, наверное, самая миниатюрная пьеса вальсового характера у Чайковского. Обращает на себя внимание мелодическое и фактурное сходство с «Подснежником» из «Времен года». Но в «Подснежнике» - хрупкая надежда, «первые грезы о счастье ином», а в «Новой кукле» - восторг упоения, музыка словно захлебывается радостью.

Интересная и показательная деталь: «Подснежник» начинается с затактовым звуком мелодии, «Новая кукла» - ритмической фигурой аккомпанемента: возбужденный ритм врывается раньше мелодии, кажется, что маленькая героиня пьесы стремительно вбегает в комнату, кружится с новой куклой.

Пьеса считается несложной, чаще всего проходит в во втором или даже первом классе. Но тонкая фразировка, читаемая в ремарках Чайковского, говорит о том, что автор ставил здесь отнюдь не только элементарные задачи. «Взлетающие» мотивы темы объединены лигами по четыре такта, «ниспадающие» - разделены по два звука. Это предполагает цельность при «взлете» мелодии и мягкие, выразительные акценты на начало лиг при движении вниз.

№10. Мазурка. Фортепианные мазурки, как правило, - сфера тонкого психологизма, прихотливой смены настроений, диалога, противопоставление мужского и женского начала. В этой связи можно вспомнить не только мазурки Шопена, но и более близкие Чайковскому в стилистическом отношении фортепианные мазурки Глинки. Не составляет исключения и данная пьеса, пожалуй, самая «психологизированная» из танцевальных миниатюр «Детского альбома».

Не прост ее ритм. Как характерно для мазурки, первая доля «раздроблена». Дробление первой доли усиливает опорное значение второй и третьей. Это сообщает ритмическому рисунку особенную «мазурочную» гибкость, «капризность».

Тонко выписаны штрихи, разнообразна динамика. В чередованиях *mf* и *p* слышится диалог танцующих, контраст «мужского» и «женского» образов. Что здесь изображено: танец мальчика и девочки или диалог влюбленных? Однозначного ответа нет.

Несложное фактурное изложение, заметно меньшие, чем во многих других пьесах двигательные трудности, исключительная ясность формы, постоянный повтор ритмического рисунка позволяют причислить «Мазурку» к пьесам, которые вполне можно использовать на ранних этапах обучения. Но тонкие детали, которые можно увидеть в авторском тексте, реализовать маленьким пианистам трудно, для этого требуется достаточно высокий уровень пианистической культуры.

№11. Русская песня. В основе этой пьесы - протяжная народная песня «Голова ль моя, головушка, что болишь ты, клонишься». В пьесе передан ряд особенностей русской народной песенности - переменный лад, своеобразная метрическая структура: шеститактовые фразы состоят из двух построений - четырехтакт и двутакт.

На первый взгляд, это одна из самых ясных по образности и интонационному языку пьес цикла. Но именно в «Русской песне» трактовки выдающихся исполнителей «Детского альбома» расходятся наиболее решительным образом. У одних в исполнении слышится плясовая.

Быстрый темп, отрывистое исполнение аккордов, сильные акценты на первых долях такта - все это создает картину удалой деревенской пляски с прихлопами и притопами. У других - величавая хоровая песня: неспешное движение, распевное произнесение, масштабная, педальная звучность.

№12. Мужик на гармонике играет. Это, пожалуй, наиболее редко исполняемый номер «Альбома». Он скорее напоминает интермедию, связку между двумя более законченными номерами «русского цикла».

А. Кандинский-Рыбников считает эту пьесу одной из самых глубоких в «Детском альбоме»: «Маленькая, но существенная по своему обобщающему значению не столь комическая, сколь трагическая зарисовка нищей России: сидящий на завалинке мужик бессмысленно варьирует на гармонике оборот, который начинается с доминанты к си-бемоль мажору и, будучи не в силах устойчиво разрешиться в тонику, неизбежно возвращается к доминанте».

Думается, это преувеличение, ведь имитация гармошечного наигрыша здесь слишком проста для столь масштабных обобщений. Скорее это шуточная картинка, маленький эпизод народного гулянья между хоровой «Русской песней» и зажигательной «Камаринской».

№13. Камаринская. В отличие от предыдущего номера, «Камаринская» принадлежит к числу самых популярных и любимых детьми и педагогами страниц «Детского альбома». Это предопределяется ясностью, наглядностью ее задач, а также эффектной техничностью, сочетающейся с относительным двигательным удобством, что придает «Камаринской» свойства яркой концертной пьесы.

Как и в предшествующих двух пьесах, здесь использован метод развития, характерный для русской народной музыки. В данном случае это вариационность. По форме «Камаринская» представляет собой тему с тремя миниатюрными вариациями. А. Николаев слышит здесь «ловкие переборы гармоника». Но с нашей точки зрения, в пьесе скорее передан задорный наигрыш балалайки, сопровождаемой «гудящим» басом гармоника и удалыми «прихлопами» и «притопами» пляшущих.

Отсюда вытекает одна из главных технических проблем: сложность координации острого «щипкового» стаккато в правой руке и энергичных, разнообразно акцентированных аккордов в левой. Задачи имитирования различных инструментов и тембров предопределили разнообразие и изобретательность приемов артикуляции и туше.

№14. Полька. Из трех «бальных» танцев «Детского альбома» «Полька», пожалуй, самый «детский». В этой пьеске особенно ярко чувствуется атмосфера шумного детского веселья, праздничного «бала для маленьких». Недаром полька (в отличие от мазурки и вальса) весьма редкий гость во «взрослых» сочинениях композитора.

Правда, ритмическая фигура этого номера довольно часто встречается в фортепианных пьесах Чайковского. В ритмике пьесы есть явное сходство с трепаком, задорной русской пляской, которая является в «народных сценках» Чайковского почти неизменным атрибутом изображения бурного веселья («Русское скерцо», «Приглашение к трепаку» и др.).

Слушая пьесу, можно представить такую картинку: маленькие племянники и племянницы Чайковского на детском балу в доме Давыдовых танцуют веселую польку (а может быть, нарядившись в русские национальные костюмы, пляшут трепак?).

Полька - парный танец, пары движутся по кругу. Перед зрителем проходят пары девочек и мальчиков, танцующие то изящно и грациозно, то (в среднем разделе пьески, *rosso più forte*) - немного неуклюже, комично-неловко. Полька - танец с небольшими прыжками и притопами. Это слышится в задорных форшлагах, акцентирующих вторую долю такта. В кульминационном разделе прыжки становятся все выше, все веселее.

№15. Итальянская песенка. Мелодия этой пьесы записана Чайковским во Флоренции в декабре 1877 г. от уличного мальчика-певца. Письма композитора сохранили поэтичную историю одного из самых ярких музыкальных впечатлений во время его путешествия по Италии.

«Мы с братом услышали вечером на улице пение и увидели толпу, в которую пробрались. Оказалось, что пел мальчик лет 10 или 11 под аккомпанемент гитары. Он пел чудным густым голосом с такой законченностью, с такой теплотой, какие и в настоящих артистах редко встречаются. Всего

курьезнее было то, что он пел песню со словами очень трагического свойства, звучащими необыкновенно мило в устах ребенка».

Пьесу обычно не относят к числу сложных. В то же время, воплотить колорит, манеру интонирования, присущую итальянскому народному пению, - непростая задача. Ученика обязательно следует познакомить с итальянскими песнями в исполнении выдающихся певцов. Представляется, что поразивший Чайковского «чудный густой» голос «божественного мальчика» был схож с голосом юного Робертино Лоретти. Грамзаписи его пения можно прослушать вместе с учеником.

№16. Старинная французская песенка. В отличие от предыдущей, эта «Песенка» не связана с музыкальными воспоминаниями о путешествии за границу. Скорее - с атмосферой детства Чайковского, в котором «французский элемент» играл очень большую роль (французские национальные корни имела мать композитора), с первыми уроками музыки, которые давала маленькому Пете его гувернантка Фанни Дюрбах.

Нежная и печальная «Старинная французская песенка» особенно популярна у педагогов и любима детьми. Выразительная мелодия и очень прозрачное сопровождение, несколько напоминающее легкие детские пьески старинных композиторов, делают ее чрезвычайно благодарным материалом для приобретения первых навыков исполнения кантилены.

В этой пьеске есть «второй план», задачи более высокого уровня. Об этом говорит хотя бы расстановка лиг, предполагающая достаточно тонкую, разнообразную фразировку.

Несколько месяцев спустя после создания «Детского альбома» композитор использовал тему «Старинной французской песенки» в опере «Орлеанская дева». Либретто он сочинял сам. Текст и сценическая ситуация ясно говорят о том, какие мысли и чувства пробуждала у Чайковского эта грустная мелодия.

№17. Немецкая песенка. Это юмористическая музыкальная зарисовка, передающая атмосферу немецкого хорового застолья. Остроумно переданы некоторые особенности жанра тирольской песни, распространенного в альпийских районах южной Германии, Швейцарии и Австрии. Для него характерны частые переходы от грудного низкого регистра к высокому горловому (фальцету).

В автографе первый период и его реприза выдержаны на басу мибемоль. Видимо, Чайковский счел такое гармоническое решение слишком смелым, резким для детской пьесы. И все-таки немного жаль, что гармоническая находка, живо рисующая шумный, несколько «нестройный» хор подвыпившей компании, осталась нереализованной. «Шумное» звучание (это единственная пьеса в «Детском альбоме», где не встречается piano, лишь forte и mezzo forte) требует «сочной» педали.

№18. Неаполитанская песенка. Может быть, точнее было бы назвать пьесу «Неаполитанским танцем» - именно так назван номер из балета «Лебединое озеро», «фортепианным переложением» которого явилась эта песенка. Как и предыдущий номер «Детского альбома», «Неаполитанская песенка» основана на подлинной народной итальянской мелодии.

В техническом отношении пьеса принадлежит к наиболее сложным в цикле. В программных требованиях она рекомендована для прохождения на шестом году обучения. Подвинутые ученики, конечно, исполняют ее и ранее. С точки зрения интонационно-смыслового содержания она, напротив, одна из самых несложных.

Очень проста форма. Пьеса отчетливо делится на два раздела, соответствующих двум этапам танца: первый - небystрый, изящный, грациозный, второй - стремительный, зажигательный. Интересно и поучительно сравнить текст «Неаполитанской песенки» с соответствующим номером «Лебединого озера». Это поможет внимательнее отнестись к ремаркам Чайковского, уточнить авторский замысел.

Темп первого раздела «Песенки» - Andante. Обозначение это может быть трактовано очень широко. Тот же тем, например, предписан в «Утренней молитве», явно отличной от «Неаполитанской песенки» по характеру движения. Темповая ремарка в балете - Andantino quasi moderato. Это помогает уточнить характер темпа и в начале «Песенки».

№19. Нянина сказка. Название сразу же заставляет педагога искать программу, «сочинять сказку», соответствующую музыкальному содержанию этой скерцозной, юмористической пьесы. В данном случае это не только желательно, но и необходимо: композитор как бы «сам советует» подобный метод работы, давая заглавие номеру. Сказка, конечно, здесь не страшная, скорее смешная. И все же главное - музыкальный портрет самой сказочницы, старушки-няни.

Удивительно тонко и остроумно переданы интонации няниного голоса. В крайних разделах он звучит как бы «по-старчески надреснуто», чуть ворчливо; в среднем - напевно: обычно с такой интонацией старушки-сказочницы повествуют о таинственных видениях, волшебных превращениях.

При исполнении этой пьесы существенно умение мгновенно переключиться с острой «пиццикатной» звучности аккордов первого раздела на певучее, мягкое двухголосие в среднем разделе. Важно также не допустить смещения сильных долей, переноса метрического акцента на вторую четверть. Такое искажение метра провоцируется ритмическим рисунком основного мотива. Однако смещение сильной доли лишило бы пьесу ее причудливости, «ритмической изюминки».

№20. Баба-яга. В наше время сказочный образ Бабы-яги, героини многочисленных мультфильмов, приобрел несколько комические черты. У Чайковского явно фигурирует первоначальное, исконное его значение: Баба-яга - страшная, злая колдунья, ведьма.

Зловещие «вскрики» диссонирующих, акцентированных аккордов начала - словно хриплый, жуткий голос Бабы-яги, сказочные заклинания, угрозы. Трепещущие стаккатные мотивы среднего раздела передают ужас, беспомощность ребенка перед злой силой (а, может быть, здесь кто-нибудь услышит дробный перестук костей, «костяную ногу» Бабы-яги).

Драматический накал столь велик, что возникает впечатление известного несоответствия скромному фактурному облику детской пьески. Кажется, что здесь требуется масштабное изложение, подобное тому, что имеет место в этюде-картине ля минор Рахманинова (сочинение, которое, думается, возникло под явным влиянием «Бабы-яги»).

В этой угловатой, резкой по звучности пьесе большое значение имеют акценты. Композитор применяет здесь лишь одно обозначение для акцентов - sf. Но, разумеется, все sforzandi в «Бабе-яге» - разные. «Баба-яга» - виртуозная пьеса. Она требует цепких пальцев в стаккатных последовательностях, хорошей координации, гибкости руки, умения быстро «переключаться».

№21. Сладкая греза. Это типичный для Чайковского лирический «фортепианный романс» (определение А. Николаева). Скрытая вальсовость придает особую плавность и очарование нежной и взволнованной мелодии. Ритмические остановки на точках падения мелодии после кульминации придают теме черты скрытого вопроса, робкого признания, а элементы дуэта говорят о первых, еще несмелых мечтах о взаимности. А. Николаев обращает внимание на схожесть мелодии «Сладкой грезы» с темой вальсового романса «Средь шумного бала».

В интонационном плане это одна из самых ясных по задачам пьес «Детского альбома». В то же время ярко выраженная специфика вокально-декламационного, «романсового» интонирования, относительная насыщенность и даже, в известном смысле, многоплановость фактуры, значительный (по сравнению с другими пьесами) масштаб формы позволяют отнести «Сладкую грезу» к числу наиболее сложных номеров цикла.

Важно почувствовать характер основной интонации пьесы (первый двутакт), выражающей как бы нежное душевное стремление. Правильное ощущение этой интонации придает исполнению естественную устремленность к звуку *ми* второго такта.

Оно помогает также лучше понять последующий мягкий спад к половинной ноте *ля* (дети нередко исполняют ее сухо, формально). Важнейшая задача - точно распределить кульминации, найти их иерархию, отличать значения кульминаций, мотивов, фраз, периодов.

Сложность в «Сладкой грезе» представляет не только мелодия верхнего голоса. Непростая задача - придать «мелодическую жизнь» и нижнему голосу, соединив две мелодических линии в дуэт. Типичная пианистическая проблема сопровождения в лирических пьесах Чайковского - аккордовое изложение. Аккорды аккомпанемента необходимо сделать мягкими, наполненными. Линия сопровождения должна поддерживать мелодию, чутко следуя за всеми ее изгибами, подобно фортепианному сопровождению вокальных романсов.

№22. Песня жаворонка. Пение жаворонка как символ утреннего пробуждения, весны, обновления души - излюбленный мотив русского искусства. Пьеса из «Детского альбома» - миниатюрная, но от этого не менее драгоценная жемчужина русской пейзажной лирики, - занимает достойное место в ряду шедевров этого рода.

Чтобы верно передать характер, ученик, конечно, должен иметь представление о пении жаворонка, его трелях, руладах. Но есть и более близкая музыкальная аналогия - нежный и звонкий тембр флейты.

Одна из специфических особенностей пьесы - прихотливая игра метрических акцентов. Мелодические опоры как бы скользят внутри такта, окончание мотива совпадает то с сильной, то со слабой долей. Необходимы «бережные» (ни в коем случае не формальные) акценты на сильные доли тактов - иначе эта «игра ритма» останется невыявленной.

Кроме того, необходимо особенно тщательное «вслушивание» и художественное прочтение авторских динамических ремарок, зыбких чередований *crescendi* и *diminuendi*. В них слышатся переливы щебета жаворонка, дрожащие в утреннем воздухе.

В преодолении двигательных сложностей пьесы может помочь осознание того, что эти сложности во многом связаны с мелизмами - форшлагами и мордентами. Методы проучивания здесь схожи с теми, которые применяются в работе над клавирными пьесами И.С. Баха и других композиторов.

№23. Шарманщик поет. Эта пьеса связана с одним из самых поэтических воспоминаний Чайковского о его заграничном путешествии 1878 года. К венецианской гостинице, где останавливался композитор, каждый день приходил шарманщик вместе со своей маленькой дочкой. Светлый, умиротворенный мотив их напева запомнился Чайковскому. Однажды вечером он заснул, утомленный долгой прогулкой. Спокойные, мирные сновидения сплелись со слышимой сквозь сон песенкой.

Пьесы, где присутствует «музыкальный образ» шарманки, обычно ассоциируются с монотонностью, механичностью исполнения. В данном случае это абсолютно не так. Главный «герой» - не шарманка, а уличный певец, аккомпанирующий себе на этом нехитром, но обладающем определенной выразительностью инструменте.

Шарманка - отнюдь не музыкальный автомат. Вращая рукоятку переносного органчика, можно варьировать темп исполнения, ритмически гибко, несколько свободно аккомпанировать солисту. Ритмическая свобода, наполненность, «итальянская» выразительность кантилены - необходимые условия исполнения пьесы.

№24. В церкви. Полное величавой скорби заключение цикла редко можно услышать в детском исполнении. Очень многие педагоги считают: интонационно - смысловые сложности этой пьесы столь велики, что делают её почти недоступной для подавляющего большинства детей. Но в «Хресто-

матии маленького пианиста», составленной А.Артоболевской, пьеса фигурирует в числе тех шести номеров «Детского альбома», которые рекомендованы выдающимся педагогом для прохождения на втором-третьем году обучения и «проверены на всех учениках».

Заметим, что Артоболевская, по воспоминаниям современников, была глубоко верующим человеком и непревзойденным знатоком церковного пения; интонации этой пьесы были ей, видимо, особенно дороги. Это лишний раз подтверждает мысль о важности для педагога проникновения в «глубинный слой» интонационности цикла.

Пьеса состоит из двух разделов. В первом можно узнать мелодию, которую нередко исполняют в церкви. Во втором, перекликающемся с заключением «Утренней молитвы», слышится мрачный звон церковных колоколов. Очень важно для вхождения в интонационный мир пьесы осознать «неквадратность» структуры. Чайковский стремился передать здесь особенность пения, сопровождающего церковную службу.

Из проведенного анализа пьес можно сделать следующий вывод:

- характерна максимальная типизация образов, их узнаваемость;
- интонационная выразительность музыки;
- яркость музыкального образа;
- ведущая роль мелодического начала;
- достаточно простой гармонический язык;
- доступность пьес детскому восприятию и детскому исполнению;
- фактура изложения приспособлена для детских рук.

Таким образом, работа над пьесами из «Детского альбома» требует от педагога огромной душевной отдачи, напряженного интонационного вслушивания, неустанного стремления к новым знаниям, постоянного обогащения слухового опыта. Все эти затраты интеллектуальной и эмоциональной энергии затем окупятся высоким художественным познанием и осознанием того, что изучая музыку «Детского альбома», мы приобщаемся к миру высших духовных ценностей отечественной и мировой культуры.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

«Детский альбом» - это цикл из двадцати четырех легких пьес для фортепиано. Его первое издание было осуществлено в 1878г. основателем и владельцем крупнейшей музыкально-издательской фирмы в России П.И. Юргенсоном, большим другом Петра Ильича Чайковского. На титульном листе первого издания находится следующая запись: «Посвящается Володе Давыдову. Детский альбом. Сборник легких пьес для детей».

Самая первая редакция была сделана с учетом возможностей маленького Володи, но в дальнейшем Петр Ильич возвращался к своему сочинению и дорабатывал его, принимая во внимание общие характерные особенности игры юных музыкантов. Посвящение же Володе Давыдову, который «подсказал» композитору идею альбома, так и осталась.

П.И. Чайковский решил написать цикл легких фортепианных пьес, разнообразных по характеру и несложных для исполнения, чтобы с игрой на фортепиано мог справиться любой, начинающий заниматься музыкой. В результате, получилась своеобразная фортепианная сюита, где в небольших по объему пьесах народного характера перед юным пианистом последовательно ставятся разные художественно-исполнительские задачи. Мелодическая выразительность пьес, их достаточно простой гармонический язык, отсутствие фактурных сложностей, яркость музыкального образа делают эти пьесы доступными для исполнения.

Как известно, создание музыки, предназначенной для детского исполнения и детского восприятия является одной из самых сложных композиторских задач. Даже самым выдающимся мастерам не всегда удавалось убедительно соединить высокие художественные задачи с доступностью их освоения детям, а также педагогической целесообразностью их изучения. Здесь необходимо не только композиторское чутьё и мастерство автора, но и соответствующий склад дарования. Всем перечисленным качествам в полной мере наделен «Детский альбом» Петра Ильича.

Одно из главных качеств цикла, делающее его понятным и близким маленьким исполнителям - это яркость и доступность мелодического языка пьес. Необычайная выразительность музыкальной интонации, теснейшая её связь с бытовым музицированием, присущие творчеству Чайковского, здесь сознательно подчеркнуты. Характерная черта образования формы в сочинениях Чайковского - редкостная определенность и отчетливость их структуры. В детском цикле это важное качество композитора доведено до высочайшего совершенства.

Но «Детский альбом» является необычным детским циклом, где детская тематика - лишь одна из всего многообразия его составляющих, глубины «подтекста» приоткрываются в авторских ремарках композитора. В цикле параллельно развиваются два сюжета: первый из них - явный, очевидный, он отражает день ребенка; второй - скрытый, символизирует жизнь взрослого человека. Чайковский писал детский, и прежде всего именно детский цикл, но создавал он своё творение в период величайшего душевного потрясения. Мысли и чувства композитора наполнили «Детский альбом» сильными переживаниями, поэтому воплощение оказалось глубже замысла.

Таким образом, возник уникальный цикл, одно из самых удивительных сочинений композитора, которое стало понятным и близким сердцу каждого ребенка, но которое стало одновременно и одним из наиболее глубоких его сочинений. Глубинный пласт необычайной выразительности «Детского альбома», его «взрослый» подтекст связан, прежде всего, с самыми сокровенными чувствами, мыслями композитора, в целом с центральными темами его творчества.

Творческая работа над «Детским альбомом» требует от педагога огромной душевной отдачи, напряженного интонационного вслушивания, неустанного стремления к новым знаниям, постоянного обогащения слухового опыта. Однако все эти затраты интеллектуальной и эмоциональной энергии с лихвой окупятся высоким художественным наслаждением и сознанием того, что наставник, вводя ученика в художественное пространство «Детского альбома», приобщается его к миру высших духовных ценностей отечественной и мировой

культуры.

Подытоживая вышеизложенное, можно сделать следующий вывод:

1. П.И. Чайковский создал уникальный детский цикл.
2. В цикле параллельно развиваются два сюжета: первый - отражает детский мир; второй - скрытый, символизирует жизнь взрослого человека.
3. Одно из главных качеств цикла - это яркость и доступность мелодического языка пьес, необычайная выразительность музыкальной интонации, теснейшая её связь с бытовым музицированием.
4. Глубинный пласт необычайной выразительности «Детского альбома», его «взрослый» подтекст связан, прежде всего, с самыми сокровенными чувствами композитора, с центральными темами его творчества.
5. Характерна общая направленность реалистического метода, основанного на многонациональном опыте предшествующего развития мирового музыкального искусства.

САРАТОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ ИМЕНИ П.И. ЧЕРНЫШЕВСКОГО

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Анастаси, А. Дифференциальная педагогика индивидуальных различий [Текст] / А. Анастаси. М.: Педагогика, 1982. 123 с.
2. Алексеев, А. Русская фортепианная музыка [Текст] / А. Алексеев. М.: Наука, 1969. 391с.
3. Алексеев, А. История фортепианного искусства [Текст] / А. Алексеев. М.: Музыка, 1988. 736с.
4. Айзенштадт, С.А. «Детский альбом» П.И. Чайковского [Текст] / С.А. Айзенштадт. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2009. 80с.
5. Андреева, А.В. Формирование эстетического вкуса в процессе слушания музыки [Текст] / А.В. Андреева // Дополнительное образование и воспитание. 2007. - №1. С.10-13.
6. Асафьев, Б.В. Избранные статьи о музыкальном просвещении и образовании [Текст] / Б.В. Асафьев. М.-Л.: Музыка, 1965. 150с.
7. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс [Текст] / Б.В. Асафьев. Л.: Музыка, 1971. 376с.
8. Асафьев, Б.В. О музыке Чайковского (избранное) [Текст] / Б.В. Асафьев. Л.: Музыка, 1972. 375с.
9. Баранов, С.П. Педагогика [Текст] / учеб. пособие // С.П. Баранов, Л.Р. Болотина, В.А. Слостенин. М.: Просвещение, 1981. 386с.
10. Бобровский, В. Тематизм как фактор мышления. Очерки [Текст] / В. Бобровский. Вып.1. М.: Молодая гвардия, 1981. 46с.
11. Богоявленская, Д.Б. Пути к творчеству [Текст] / Д.Б.Богоявленская. М.: Молодая гвардия, 1981. 46с.
12. Валькова, В. К вопросу о понятии «Музыкальная тема» [Текст] / В. Валькова // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. 230с.
13. Владыкина-Бачинская, Н. П.И. Чайковский [Текст] / Н. Владыкина-Бачинская. М.: Музыка, 1971. 207с.
14. Волков, И.П. Приобщение школьников к творчеству [Текст] / И.П. Волков. М.: Педагогика, 1982. 49с.
15. Вопросы фортепианной педагогики [Текст] / Сост. А.Д. Алексеев. М.: Музгиз, 1971. Вып. 3. 332с.
16. Воспоминания о П.И. Чайковском [Текст] / Сост. Е.Е. Бортникова, К.Ю. Давыдова, Г.А. Прибежина. Изд. 2-е перераб. и доп. М.: Музыка, 1973. 559с.

17. Выготский, Л.С. Педагогическая психология [Текст] / Л.С. Выготский, М.: Астрель, 1991. 672с.
18. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.- Л.: Музыка, 1966. 314с.
19. Гарбузов, Н.Н. Музыкант, исследователь, педагог [Текст] / Н.Н. Гарбузов. М.: Музыка, 1980. 270с.
20. Григорьев, В.Ю. Некоторые проблемы специфики игрового движения музыканта-исполнителя [Текст] / В.Ю. Григорьев // Вопросы музыкальной педагогики. 1986. Вып. 7. С. 65-81.
21. Занков, Л.В. Избранные педагогические труды [Текст] / Л.В. Занков. М.: Педагогика, 1990. 251с.
22. Зенкин, К.В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст] / К.В. Зенкин. М.: Московская консерватория, редакционно-издательский отдел, 1997. 509с.
23. Избранные статьи о музыке [Текст] /Р. Шуман. М.: Музгиз, 1956. 166с.
24. Кандинский-Рыбников, А., Месропова, М. О не опубликованной П.И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» [Текст] // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. М.: Музыка, 1997. С. 137-150.
25. Кременштейн, Б. Педагогика Г.Г. Нейгауза: вопросы истории, теории, методики [Текст] / Б. Кременштейн. М.: Музыка, 1984. 398с.
26. Крюкова, В.В. Музыкальная педагогика [Текст] / В.В. Крюкова. Ростов н/Д.: Феникс, 2002. 288с.
27. Кунин, И. П.И. Чайковский [Текст] / И. Кунин. М.: Молодая гвардия, 1958. 367с.
28. Мазель, Л. Проблемы классической гармонии [Текст] / Л. Мазель. М.: Музыка, 1972. 616с.
29. Махмутов, М.И. Проблемное обучение. Основные вопросы теории [Текст] / М.И. Махмутов. М.: Педагогика, 1975. 165с.
30. Мелик-Пашаев, А.А. Педагогика искусства и творческие способности [Текст] / А.А. Мелик-Пашаев. М.: Музыка, 1981. 265с.
31. Михеева, Л. Музыка - детям [Текст] / Л. Михеева // Вопросы музыкально-эстетического воспитания. Л.: Музыка, 1981. Вып. 3. С. 3-12.
32. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия [Текст] / Е.В. Назайкинский. М.: Музыка, 1972. 383с.

33. Назайкинский, Е. Логика музыкальной композиции [Текст] / Е. Назайкинский. М.: Музыка, 1982. 319с.
34. Немов, Р.С. Психология образования [Текст] / Р.С. Немов. М., 1994. 1-2 книги. 134с. и 95с.
35. Никитин, Б.С. Чайковский. Старое и новое [Текст] / Б.С. Никитин. М.: Знание, 1990. 208с.
36. Николаев, А. Фортепианное наследие Чайковского [Текст] / А. Николаев. М.: Музгиз, 1949. 209с.
37. Основицкая, З.К. В мире музыки [Текст] / З.К. Основицкая, А.А. Казаринова. М.: Музыка, 1996. 53с.
38. Очерки по методике игры на фортепиано [Текст] / сост. А.Д. Алексеев. М.: Музыка, 1965. Вып. 2. 344с.
39. Прибегина, Г.А. Петр Ильич Чайковский [Текст] / Г.А. Прибегина. М.: Музыка, 1983. 191с.
40. Рапацкая, Л.А. История русской музыки: От Древней Руси до «серебряного века» [Текст] / Л.А. Рапацкая: учеб. для студ. пед. высш. учеб. заведений. М.: Гуманит. изд. Центр ВЛАДОС, 2001. 384с.
41. Российская педагогическая энциклопедия [Текст] / Т.1. М.: Большая Рос. Энцикл., 1993. 830с.
42. Ручьевская, Е. Петр Ильич Чайковский. Краткий очерк жизни и творчества [Текст] / Е. Ручьевская. Л.: Музгиз, 1963. 141с.
43. Савин, Н.В. Педагогика [Текст]: уч. пособие / Н.В. Савин. М.: Просвещение, 1978. 368с.
44. Савшинский, С.И. Работа пианиста над музыкальным произведением [Текст] / С.И. Савшинский. М. - Л.: Музыка, 1964. 187с.
45. Сидельников, Л.С. Петр Ильич Чайковский [Текст] / Л.С. Сидельников. М.: Искусство, 1992. 352с.
46. Скребков, С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. Скребков. М.: Музыка, 1973. 446с.
47. Слово о музыке: Русские композиторы XIXв.: Хрестоматия: кн. для учащихся старших классов [Текст] / Сост. В.Б. Григорович, З.М. Андреева. 2-е изд., испр. М.: Просвещение, 1990. 319с.
48. Стойко, А. Великий композитор. Повесть о жизни П.И. Чайковского [Текст] / А. Стойко. Л.: Музыка, 1972. 335с.

49. Турбовской, Я.С. Средства и методы педагогического воздействия [Текст] / Я. С. Турбовской. М.: Знание, 1980. 108с.
50. Томпакова, О. Книга о русской музыке для детей [Текст] / О. Томпакова. М.- Л., 1966. 92с.
51. Цыпин, Г.М. Музыкант и его работа. Проблемы психологии творчества [Текст] / Г.М. Цыпин. М., 1988.
52. Цуккерман, В.А. Выразительные средства лирики Чайковского [Текст] / В.А. Цуккерман. М.: Музыка, 1971. 245с.
53. Цыпин, Г.М. Психология музыкальной деятельности [Текст]: учеб. пос. / Г.М. Цыпин, Д.К. Кирнарская и др. М.: Изд. центр «Академия», 2003. 362с.
54. Чайковский, П.И. Полное собрание сочинений: Литературные произведения и переписка [Текст] // Общ. ред. Б.В. Асафьева. Т. 17. М.: гос. муз. изд-во, 1981. 346с.
55. Щапов, А.П. Фортепианная педагогика [Текст] / А.П. Щапов. М.: Советская Россия, 1960. 171с.