



С. А. Айзенштадт

«Детский альбом»

П.И. Чайковского



КЛАССИКА-XXI

МОСКВА 2003

УДК 786
ББК 85.315.3
А36

Айзенштадт С. А.

А36 «Детский альбом» П. И. Чайковского. — М.: Классика-XXI, 2003. — 80 с., ил.

ISBN 5-89817-071-5

Книга С. А. Айзенштадта посвящена детальному методическому разбору всех пьес «Детского альбома» П. И. Чайковского. В ней также представлена история создания цикла в тесной взаимосвязи с биографией композитора, приведен текстологический анализ автографа прижизненных изданий и исполнительских интерпретаций А. Гольденвейзера, Я. Флиера и М. Плетнева.

Для педагогов музыкальных школ и школ искусств, студентов музыкальных училищ и вузов, концертирующих пианистов.

УДК 786
ББК 85.315.3

*

*Охраняется Законом РФ «Об авторском прав и смежных правах».
Воспроизведение книги любым способом, в целом или частично,
без разрешения правообладателей будет преследоваться
в судебном порядке.*

ISBN 5-89817-071-5

© Айзенштадт С. А., 2003
© «Классика-XXI», 2003

ВВЕДЕНИЕ

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. Музыкальных школ, студий, кружков намного больше, чем училищ, музыкальных вузов и концертных организаций. 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 «Альбома» — подчас кажется, что читаешь о разных сочинениях Чайковского. Похожее чувство возникает и при прослушивании грамзаписей, сделанных выдающимися пианистами — А. Гольдштейнером, Я. Флиером, М. Плетневым. Несходство интерпретаций в столь, казалось бы, простых и понятных пьесах порой просто поразительно.

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 по сей день является одним из главных источников для изучения фортепианного творчества великого композитора. Вместе с тем, не со всеми положениями этой работы можно безоговорочно 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»¹.

Сходная точка зрения высказана и во многих других исследованиях, где так или иначе затронуты проблемы «Детского альбома» — в книгах А. Алексеева «Русская фортепианная музыка» (М., 1969) и «История фортепианного искусства» (М., 1988) (следует подчеркнуть, что в целом в трудах выдающегося теоретика пианизма дан интересный и глубокий анализ фортепианного стиля Чайковского), 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. Ярko 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»². Сходная точка зрения высказывается и в ряде других работ последних лет (см., например, монографию К. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма». М., 1997). Автор настоящей работы стремился развить эти мысли в предлагаемом учебном пособии.

Наверное, далеко не каждый преподаватель музыкальной школы вспомнит тот момент, когда он впервые познакомился с «Детским альбомом». Это сочинение пианист открывает для себя в ту пору, когда личность только начинает формироваться. Подчас кажется, что «Старинную французскую песенку» или «Болезнь куклы» мы знали всегда, с тех пор, как себя помним. Такой детский опыт драгоценен впоследствии, когда музыкант, завершив профессиональное образование и прикоснувшись к бесконечному многообразию взрослого музыкального мира, вновь, теперь уже вместе со своими учениками, погружается в атмосферу «Альбома». Но именно этот груз прежнего опыта порой мешает преподавателю ощутить бесконечную глубину смыслов в столь знакомых, а иногда — как это кощунственно ни звучит — и немного «приевшихся» пьесах.

¹ Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. М.: Музгиз, 1949. С. 126.

² Кандинский-Рыбников А., Месропова М. О не опубликованной П. И. Чайковским первой редакции «Детского альбома» // Вопросы музыкальной педагогики. Вып. 11. М.: Музыка, 1997. С. 139.

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 о предмете неизмеримо больше, чем ученик.

В данном учебном пособии предпринята попытка рассмотреть цикл Чайковского как бы на двух уровнях. Разбор методических проблем, возникающих при изучении «Детского альбома» в фортепианном классе музыкальной школы, сочетается с анализом более сложных вопросов, решение которых доступно скорее взрослому музыканту. Такой подход позволяет показать образно-интонационную многомерность сочинения и, возможно, поможет глубже постичь бездонный смысл одного из величайших шедевров великого мастера. В первом разделе рассмотрены история создания цикла, его композиция и образный строй, общие проблемы исполнения. Второй раздел посвящен педагогическому и исполнительскому анализу отдельных пьес. В Заключении подводятся итоги и затрагиваются некоторые вопросы, касающиеся различных форм работы над «Детским альбомом».

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧАЙКОВСКОГО

ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ

Судьба творца отражается в его сочинениях. Жизнь Чайковского, внешне лишенная особо ярких событий, полна глубоких внутренних бурь. Скрытый подтекст есть не только в интонационном содержании «Детского альбома», но и в истории его создания.

«Детский альбом» ор. 39 написан в мае 1878 года. История его создания неразрывно связана с Каменкой, большим украинским селом близ Киева, излюбленном месте творчества и отдыха композитора. Каменка — «родовое гнездо» большой дворян-



Вид Каменки. Картина Б. Сангурского. 1889



Дом в Вербовке, родовом имении Давыдовых близ Каменки, где некоторое время жил и работал Чайковский. Здесь созданы многие страницы «Детского альбома».

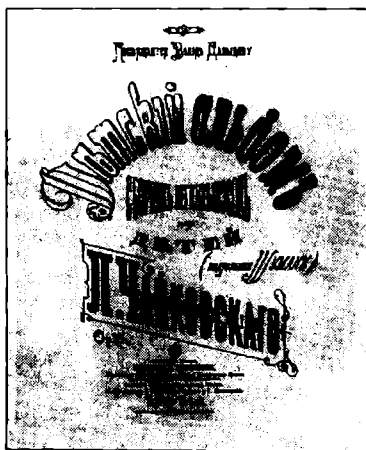
ской семьи Давыдовых. Один из хозяев каменского имения, Лев Васильевич Давыдов, был другом Чайковского и мужем его любимой сестры Александры Ильиничны. В том же 1878 году цикл был издан П. Юргенсоном с посвящением Володе Давыдову, одному из многочисленных детей Льва Васильевича и Александры Ильиничны. Племяннику композитора в ту пору было шесть с половиной лет. На заглавном листе значилось: «Детский альбом. Сборник легких пьесок для детей. Подражание Шуману». В первом издании к каждой пьесе были даны рисунки, выполненные художником А. Степановым.



Володя Давыдов, любимый племянник П. И. Чайковского. Ему посвящен «Детский альбом».

Многое в «Детском альбоме» связано с атмосферой дома Давыдовых. «Домашняя обстановка Александры Ильиничны, — вспоминал брат композитора, М. И. Чайковский, — представляла собой образец семейной жизни. Счастливей людей трудно было себе представить, и Петр Ильич был охвачен таким умилением и радостью при виде этого, что надолго связал представление о жизни каменных жителей с воплощением земного благоденствия»¹.

Из письма композитора Л. В. Давыдову: «Скажи Бобику [домашнее прозвище Володи], что напечатаны ноты с картиночками, что ноты эти сочинил дядя Петя и что на них написано: *посвящается Володе Давыдову*. Он, глупенький, и не поймет, что значит посвящается! А я напишу Юргенсону, чтобы послал в Каменку экземпляр. Меня только немало смущает, что Митюк [старший сын], пожалуй, обидится немножко. Но, согласись сам, можно ли ему посвящать музыкальные сочинения, когда он прямо говорит, что музыку не любит? А Бобику, хоть ради его неподражаемо прелестной фигурки, когда он играет, смотрит в ноты и считает, — можно целые симфонии посвящать»².



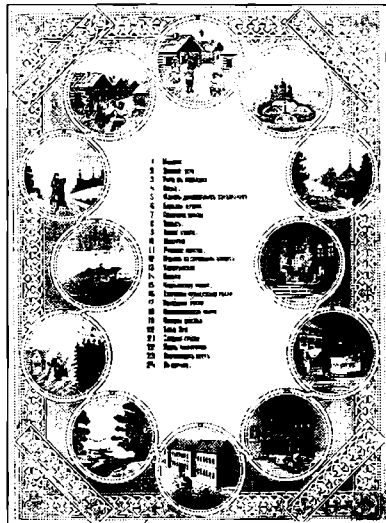
Обложка первого издания
«Детского альбома»

Композитор проявлял поистине трогательную заботу о «нотах с картинками для Бобики». После выхода цикла он писал П. Юргенсону: «...чудесные издания! Могу сделать только одно замечание. Я сожалею, что мне не пришло в голову просить тебя детский альбом напечатать другим форматом. Ведь Володя Давыдов должен будет играть стоя, чтоб смотреть в ноты! Картиночки значительно уступают по художественному достоинству Сикстинской мадонне Рафаэля, но ничего, сойдет, — детям будет занятно»³.

¹ Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 1. М.: Алгоритм, 1997. С.180.

² Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 7. М., 1962. С. 531.

³ Там же. С. 256–257.



«Детский альбом». Прижизненное издание

Первое упоминание о замысле «Детского альбома» относится к февралю 1878 года. Чайковский в это время находился в длительном заграничном путешествии. В письме к П. Юргенсону из Флоренции композитор сообщает: «Хочу попробовать написать ряд легких пьес, *Kinderstück'ov* [детских пьес]»¹. В том же письме композитор делится со своим издателем и другом еще одним достаточно необычным и новым замыслом: Чайковский решил взяться за музыку для церкви.

В письме к Н. фон Мекк, датированном 30 апреля того же года и написанном уже после возвращения в Россию, замысел уточняется: «Завтра примусь я за сборник миниатюрных пьес для детей. Я давно уже подумывал о том, что не мешало бы содействовать по мере сил к обогащению детской музыкальной литературы, которая очень небогата. Я хочу сделать целый ряд маленьких отрывков безусловной легкости и с заманчивыми для детей заглавиями, как у Шумана»². Здесь же композитор сооб-

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 7. М., 1962. С. 120.

² Там же. С. 238.



*П. И. Чайковский и В. Л. Давыдов.
Париж, 1892*

щает, что если у него будет «продолжаться благоприятное расположение духа», он примется и за церковную музыку.

В пору создания «Детского альбома» Чайковский находился в расцвете творческих сил. За несколько месяцев до «Альбома» закончены Четвертая симфония и опера «Евгений Онегин». Есть значительный опыт и в области фортепианной музыки. Уже написаны такие шедевры, как Первый фортепианный концерт (1875), «Времена года» (1875–1876). Непосредственно перед «Детским альбомом» завершены Большая соната ор. 37 и Двенадцать пьес средней трудности ор. 40. Но за сочинение, обращенное к детям,

композитор взялся впервые¹, причем «Детский альбом» остался единственным фортепианным опусом специфической «детско-педагогической» направленности.

Можно назвать немало выдающихся композиторов, в сферу основных интересов которых не входила детская педагогика, но, тем не менее, создавших замечательные образцы музыки, предназначенной для детского исполнения. Важнейшей целью, конечно, было, выражаясь словами Чайковского, содействовать «обогащению детской музыкальной литературы». Но очень часто имелась и вполне житейская причина: у композиторов подрастали собственные дети. Семилетняя дочь Шумана была первым «адресатом» «Альбома для юношества». Подрастают сыновья у Прокофьева — создается «Детская музыка». Растет дочь у Шостаковича — пишется «Детская тетрадь»... Но у Чайковского не было своих детей. Что же заставило тридцативосьмилетнего

¹ Позднее сочинены Шестнадцать песен для детей ор. 54 (1883).

композитора обратиться к этой весьма специфической сфере музыкального творчества?

Многие музыканты, познакомившись с новым сочинением Чайковского, высказывали известные сомнения. Цикл казался странным, необычным. Не чересчур ли серьезна музыка открывающей «Альбом» «Утренней молитвы»? «Похороны куклы» — ведь это абсолютно «настоящий» траурный марш? Почему столь мрачен колорит завершающего номера «В церкви»? Не слишком ли по-взрослому страстна лирика «Сладкой грезы»? Как объяснить порядок пьес: кое-что говорит о программной закономерности в расположении номеров, но все же эта идея не проведена с достаточной последовательностью... И, наконец, будет ли столь необычный сборник популярен среди детей и их учителей?

Теперь, когда после выхода в свет «Детского альбома» прошло более ста лет, пожалуй, лишь на последний вопрос можно дать однозначный и бесспорный ответ. И дети, и их педагоги безоговорочно приняли цикл. На остальные же нелегко ответить и в наше время.

Конечно, мир ребенка сложен и богат. Он заключает в себе не только игры и развлечения, но и первые мысли о Боге, тайне жизни и смерти, смутные еще порывы зарождающейся чувственности... «Как и в произведениях для взрослых, — справедливо замечает А. Алексеев, — Чайковский стремится раскрыть жизнь во всем ее многообразии, не приукрашивая ее тяжелых сторон [...] Он хочет, чтобы чувства его маленьких героев были искренни и глубоки»¹. Все это, безусловно, так. И все же, когда внимательно вслушиваешься в «Детский альбом», не оставляет ощущение неполноты такого объяснения. Чем-то глубоко личным, совсем недетским, тайной болью и взрослой мудростью веет со страниц цикла. Что-то заставляет искать некий «второй смысл» в столь знакомых с детства пьесках...

Рискнем высказать предположение: и содержание «Детского альбома», и само неожиданное обращение композитора к детской музыке во многом связано с личными, биографическими факторами этого периода его жизни, и в первую очередь — с историей неудачного брака.

Не станем на страницах работы, посвященной детскому циклу, глубоко погружаться в темную и не до конца понятную ис-

¹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. М.: Музыка, 1988. С. 317.

торию скоропалительного и вскоре распавшегося брачного союза Чайковского и Антонины Ивановны Милюковой.



Свадебная фотография П. И. Чайковского с супругой Антониной Ивановной, в девичестве Милюковой. Май 1877 г. День их бракосочетания — «роковой день, который носил в себе зародыши всего последующего» (Модест Чайковский).

Гипотез о тайных пружинах этого рокового для великого композитора события существует множество. В данном случае существенно одно: Чайковский, будучи глубоко порядочным человеком, вступая в брак, мечтал о счастливой семье, скорее всего — о детях.

Чаковский очень любил детей. Он души не чаял в своих многочисленных племянниках и племянницах, трогательно привязался к глухонемому мальчику Коле Конради, воспитаннику брата Модеста («Петр Ильич был нянькой для Коли», — вспо-

минал М. И. Чайковский). Вероятно, он мечтал о собственных детях. Этим мечтам не суждено было сбыться. Композитора ждало жесточайшее разочарование. Вскоре после свадьбы, которая состоялась в июле 1877 года, он пытается покончить с собой, затем уезжает — фактически бежит — за границу. До конца жизни одно лишь упоминание о Милюковой вызывает у Чайковского нервный срыв.

Но в первые месяцы положение не казалось безнадежным. Брошенная супруга едет в Каменку к Давыдовым. Александра Ильинична, стремясь спасти семью брата, берет сторону жены. К Чайковскому летят письма с упреками. В этот исключительно сложный для него период композитор находит духовную опору в мыслях о религии. Напряженными раздумьями о Боге, путях провидения полны его письма из-за рубежа.

В путешествии Петра Ильича сопровождают брат Модест и девятилетний Коля Конради.



П. И. Чайковский, Коля Конради, М. И. Чайковский



*Витторио, уличный певец
во Флоренции*

Это не первая их совместная заграничная поездка. Но теперь заботы о мальчике поистине спасают композитора от мрачных мыслей. В письмах его все чаще появляется «детская тема» — композитор тянется к детям, ищет встреч с ними. В памяти его остались и флорентийский мальчик-певец Витторио, и маленькая дочка шарманщика из Венеции...

Именно тогда и возникают первые идеи детского цикла, переплетенные с планами сочинения церковной музыки. В декабре 1877 года Милюкова покидает Каменку, а в апреле 1878-го там появляется и вернувшийся из-за грани-

цы Чайковский. Происходит полное примирение брата и сестры. Чайковский отогревается душой в счастливой, многодетной семье своих родных. Его обступают воспоминания детства. В домашней библиотеке Давыдовых хранилось много книг, «по наследству» перешедших от семьи Чайковских. Одна из них, «Проказы Софи» С. Сегюр, с рассказами о любимой кукле, другими «детскими» сюжетами, была любимым чтением в семье...¹

Отныне дети сестры — его дети. Особенно велика привязанность к маленькому Володе. Позже композитор сделает его главным наследником, завещая права на свои сочинения. Верному другу Чайковского, Владимиру Львовичу Давыдову, ставшему одним из организаторов Дома-музея композитора в Клину, посвящено и «музыкальное завещание» великого музыканта — предсмертная Шестая симфония.

В эту столь тяжелую для композитора эпоху, вскоре после возвращения из-за границы, примирения, погружения в атмосферу семьи — к сожалению, не собственной, а любимой сест-

¹ Информация приведена со слов П. Е. Вайдман.

ры, — и написано самое детское, «семейное» творение Чайковского. И так понятны и желание погрузиться в светлый, чистый мир детства, и мотивы странствий («песенки» — итальянская, немецкая и др.), и религиозные размышления, и тайная боль, нередко угадываемая в музыке «Детского альбома».

ОБРАЗНЫЙ СТРОЙ И КОМПОЗИЦИЯ ЦИКЛА

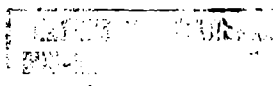
Создание музыки, предназначенной для детского исполнения, — одна из самых сложных композиторских задач. Даже выдающимся мастерам далеко не всегда удается убедительно решить проблему соединения высоких художественных качеств с доступностью детям, а также педагогической целесообразностью на определенном этапе обучения. Здесь необходимо не только композиторское мастерство и соответствующий склад дарования, но и предельно осознанно и верно поставленные задачи.

В письме к П. Юргенсону Чайковский, упрекая того в небрежности издания «Детского альбома» в Собрании фортепианных сочинений, которая выразилась в отсутствии в нотах заглавия цикла, гневно восклицает: «Ведь весь смысл этих невинных и близких к банальности (курсив мой. — С. А.) вещей в том, что они предназначены для детей!!!»¹.

Конечно, эпитет «близкие к банальности» по отношению к пьесам «Детского альбома» звучит кощунственно в любых устах, кроме авторских. И все же здесь приоткрывается важная грань замысла Чайковского.

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.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 156. М., 1977. С. 246.



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. Изобразительное начало сопряжено с вокальным — птичий щебет 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» — «единственный случай отсутствия тематического контраста в фортепианных пьесах Чайковского (чистейшие миниатюры)»¹.

Характерная черта формообразования в произведениях Чайковского — редкостная определенность, отчетливость структуры. В детском цикле это качество доведено до высочайшего совершенства. Пьесы «Альбома» отличаются особой, кристальной ясностью формы. Каждая — словно образец, «пример из учебника». Вот типичнейшая двухчастная репризная форма («Старинная французская песенка»), а вот — образцовые маленькие вариации («Камаринская»).

Важнейшее качество цикла, делающее его понятным и близким детям, — мелодический язык. «Общительность» музыкальной интонации, органическая ее связь с бытовым музицированием, присущие творчеству Чайковского, здесь сознательно подчеркнуты. «Сладкая греза» — как бы «маленький каталог» романсовых интонаций, «Вальс» — вальсовых...

Но «Детский альбом» — необычный детский цикл. «Детскость» — лишь одна из его составляющих. Глубины «подтекста» приоткрываются в авторских ремарках, которые подчас выглядят «странными», в необычной, не всегда понятной последовательности пьес.

Даже при поверхностном взгляде на «Детский альбом» можно усмотреть отдельные связи между номерами. Первые две пьесы, «Утренняя молитва» и «Зимнее утро» — пробуждение, начало дня; последняя, «В церкви» — его завершение, вечернее обращение к Богу. «Кукольная трилогия», «Песенки», «Танцы», «Сказки» образуют своего рода микроциклы внутри боль-

¹ Зенкин К. Фортепианная миниатюра и пути развития музыкального романтизма. М., 1997. С. 327.

шого цикла. Вместе с тем, далеко не все выглядит последовательным. Почему, например, «Кукольный цикл» разъединен «Вальсом»? Отчего «Мама» появляется не в числе «утренних» пьес, что было бы наиболее естественным, а среди «игровых» — между «Игрой в лошадки» и «Маршем деревянных солдатиков»? Подобных вопросов возникает немало.

Многое в первоначальном замысле цикла становится более ясным при взгляде на его автограф. Одна из загадок «Детского альбома» — изменение (по неизвестной причине) порядка пьес при публикации. Изучению первоначальной композиции цикла, его тонально-тематическим связям посвящена уже упомянутая статья Кандинского-Рыбникова и Месроповой. Авторы приходят к выводу: в первоначальном варианте, отраженном в автографе, параллельно развиваются два «сюжета». Первый из них — явный, очевидный. Он отражает день ребенка. Второй, скрытый, символизирует жизнь человека.

Сравним два варианта последовательности номеров (названия пьес, подвергшихся перестановке, выделены):

Автограф	Публикация
1. Утренняя молитва	1. Утренняя молитва
2. Зимнее утро	2. Зимнее утро
3. Мама	3. Игра в лошадки
4. Игра в лошадки	4. Мама
5. Марш деревянных солдатиков	5. Марш деревянных солдатиков
6. Новая кукла	6. Болезнь куклы
7. Болезнь куклы	7. Похороны куклы
8. Похороны куклы	8. Вальс
9. Вальс	9. Новая кукла
10. Полька	10. Мазурка
11. Мазурка	11. Русская песня
12. Русская песня	12. Мужик на гармонике играет
13. Мужик на гармонике играет	13. Камаринская
14. Камаринская	14. Полька
15. Итальянская песенка	15. Итальянская песенка
16. Старинная французская песенка	16. Старинная французская песенка
17. Немецкая песенка	17. Немецкая песенка
18. Неаполитанская песенка	18. Неаполитанская песенка

- | | |
|---------------------|---------------------|
| 19. Нянина сказка | 19. Нянина сказка |
| 20. Баба-яга | 20. Баба-яга |
| 21. Сладкая греза | 21. Сладкая греза |
| 22. Песня жаворонка | 22. Песня жаворонка |
| 23. В церкви | 23. Шарманщик поет |
| 24. Шарманщик поет | 24. В церкви |

Нетрудно заметить, что в варианте автографа «Детский альбом» гораздо логичнее делится на микроциклы. Первый из них можно назвать «утренним». Строгое размышление «Утренней молитвы» сменяется бурным, полным тревожных предвестий «Зимним утром». Мир в душу героя цикла возвращает «Мама», но в ее ласковых фразах также можно услышать подспудную тревогу. Микроцикл объединен и тонально — соль мажор в начальной и заключительной пьесах.

Второй крупный раздел — «Домашние игры и танцы» (№ 4–11). Он открывается, пожалуй, самыми безоблачными, детски наивными пьесами «Альбома» — озорной токкаттиной «Игра в лошадки» и игрушечным «Маршем деревянных солдатиков». Это — «игры мальчиков». Следующие три номера — «игры девочек» («кукольная трилогия») — вносят столь типичный для Чайковского резкий драматический контраст.

Поразительно велико различие в восприятии этого микроцикла в традиционной последовательности и в последовательности автографа. Кажется, что с давно известных образов снимается внешняя оболочка, приоткрывается сокровенное... В варианте автографа исключительно ярко ощущение эфемерности, невесомой хрупкости пронсящихся вальсовых мотивов «Новой куклы» (существенно, что эта пьеса — самая короткая по продолжительности в «Детском альбоме»). Гораздо яснее выступает возвышенная печаль элегии, скромно названной «Болезнь куклы». Точку ставит не радостная пьеса (что в варианте публикации как бы говорит о несерьезности, преходящем характере детских горестей), а мрачный траурный марш.

Гнетущее ощущение отчасти развеивает светлый, поэтичный «Вальс». Но в среднем его разделе вторжение до минора — тональности «Похорон куклы» — и двухдольный метр, перебивающий вальсовую трехдольность, вновь напоминает о траурном марше.

«Вальс» — начало миниатюрной танцевальной сюиты, объединяющей три номера (9–11) и завершающей ряд «домашних»

пъес. Кружение вальса сменяется веселой «Полькой». В «Мазурке» вновь появляются смутно-тревожные интонации. «Домашний» цикл также объединен тональной аркой: ре мажор в «Игре в лошадки» и ре минор в «Мазурке».

Далее — «путешествия». Сначала по России («Русская песня», «Мужик на гармонике играет», «Камаринская»), затем по Европе («Итальянская», «Старинная французская», «Немецкая» и «Неаполитанская» песенки). Нетрудно усмотреть здесь автобиографический мотив. Мелодии «Итальянской песенки», а также пьесы «Шарманщик поет» — своего рода «странички из дневника»: темы были записаны композитором во время поездки за границу 1878 года. Знаменательно, что две из четырех «песенок» — «Итальянская» и «Старинная французская» — имели для композитора некий достаточно печальный подтекст. Текст «Итальянской песенки», услышанной от уличного мальчика-певца, поразил композитора контрастом облика ребенка-исполнителя и трагического содержания (см. подробнее в разделе, посвященном анализу данной пьесы). Тема «Старинной французской песенки» позднее использована в «Песне менестрелей» из оперы «Орлеанская дева». Там она повествует о страданиях, смерти, искуплении любовью...

Странствия заканчиваются. Заключительный микроцикл «Детского альбома» (№ 19–24) — своеобразное «Возвращение домой». Но успокоение приходит далеко не сразу. Первые три пьесы (№ 19–21) — драматический центр «Детского альбома». Их можно назвать «ночными». В причудливо-комической «Няниной сказке» гармонические последовательности напоминают о «Зимнем утре». Из колких аккордов «Няниной сказки» словно вырастает ночной кошмар «Бабы-Яги». Страшный сон сменяется сладостно-чувственным, «Сладкой грезой»...

Душевный покой приходит лишь в трех последних пьесах, заключительном микроцикле «Альбома». Открывает его «Песня жаворонка» — утро, конец кошмарам и томительным мечтам. Ее сменяет величавый и скорбный хор «В церкви», основанный на подлинной церковной теме покаянного псалма. Именно эта пьеса завершает «Детский альбом» во всех изданиях. Но в автографе заключает цикл «Шарманщик поет». Незатейливая, но мудро-спокойная тема рассеивает мрачное состояние, словно побеждает смерть. В этой пьесе, как и в предыдущей, также есть некий религиозный смысл. Но здесь он скрыт, зашифрован.

В песенке шарманщика узнается начальный мотив «Утренней молитвы». Теперь он зазвучал на терцию выше и стал от этого особенно светлым и нежным. Мотив словно растворяется в небе — в надежде на воскресение, обновление. Ощущение смысловой переклички с началом «Альбома» усилено и тональными арками. Заключительная пьеса, как и начальная, написаны в соль мажоре, причем подобным образом объединен и последний микроцикл: соль мажор («Песня жаворонка»), параллельный ми минор («В церкви») и вновь соль мажор («Шарманщик поет»).

Таким образом, выстраивается 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 — «Жизнь человека». 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.

В чем же тайный смысл несовпадения номеров в автографе и публикациях? Отчего при взгляде на «Альбом» как единый цикл не оставляет мысль, что здесь есть скрытая программа, подобная той, что присутствует в написанной незадолго до него Четвертой симфонии? Напомним: композитор раскрыл эту программу лишь в частном, не предназначенном для публикации письме к ближайшему другу, Н. фон Мекк, которой симфония была посвящена. Почему Чайковский разрушил цикл при издании? Ведь создается ощущение, что кто-то просто перетасовал «Альбом» как колоду карт и в «кукольный цикл» вклинился «Вальс», а пьеса «В церкви» в качестве завершающей сломала не только смысловую, но и тонально-тематическую арку... Возможно, это вина невнимательного корректора? Но «Детский альбом» неоднократно издавался при жизни композитора. Почему же Чайковский не восстановил порядок автографа?

М. Месропова и А. Кандинский-Рыбников так отвечают на этот вопрос: «Возможно, Чайковский, создав цикл (далеко превосходящий первоначальное намерение «сделать ряд маленьких отрывков»), решил сохранить его для себя — в рукописи, которую он передал в архив Юргенсона, а опубликовал облегченную,

детскую редакцию «Детского альбома» — с тем, чтобы повременить обращаться к детям, и, прежде всего, к своему любимому племяннику Володе Давыдову, с глубоко личной интерпретацией недетской проблемы жизни и смерти. Но вероятно, обдуманная, хотя и замаскированная несообразность местоположения нескольких пьес — не тайный ли призыв автора к потомкам разгадать и воссоздать замысел, оставшийся в рукописи?»¹

Такая точка зрения достаточно обоснованна. Но можно предложить другую версию. Номера переставлены в издательстве, композитор же просто не придал этому значения. В громадной переписке Чайковского можно встретить немало упоминаний о значении того или иного его опуса. «Детский альбом» он, похоже, считал сравнительно незначительным сочинением. Композитор писал *детский*, и только детский цикл. Но создавался он в эпоху величайшего душевного потрясения. Мысли и чувства автора наполнили «Детский альбом» такими обертонами, что воплощение оказалось глубже замысла. Возник уникальный цикл, одно из самых понятных, близких сердцу каждого ребенка — и одновременно одно из наиболее глубоких сочинений Чайковского.

То, что в «Детском альбоме» проявляется лишь в глубинах подтекста, более явно в двух других его фортепианных шедеврах этого периода — цикле «12 пьес средней трудности» ор. 38 и Большой сонате ор. 37.

Более отчетлива связь с ор. 38. Уже в самом названии «12 пьес средней трудности» заметны аналогии с «Детским альбомом», ведь подзаголовок первого издания детского цикла «Сборник легких пьесок для детей». Есть и тематическое родство — в заключительном номере ор. 38, «Прерванных грезах», использована та же мелодия, что и в пьесе «Шарманщик поет».

Как и «Детский альбом», «12 пьес средней трудности» — сочинение в смысловом отношении многослойное. Несложные на первый взгляд миниатюры при внимательном вслушивании несут огромный заряд внутреннего драматизма. Бесхитростная «Грустная песенка» оборачивается трагически-щемящей, горькой жалобой, в «Песенке без слов» слышны мятущиеся интонации «Письма Татьяны», заключающие цикл «Прерванные грезы» полны мудрой просветленности.

¹ Кандинский-Рыбников А., Месропова М. О не опубликованной П. И. Чайковским первой редакции «Детского альбома». С. 150.

Еще более отчетливое, открытое воплощение личностно-философские идеи борьбы с Судьбой, итогового примирения, приятия жизни получили в центральном фортепианном сочинении этого времени — Большой сонате ор. 37. С точки зрения образно-смысловой концепции соната близка одному из ключевых сочинений той, столь драматичной для композитора, эпохи — Четвертой симфонии, произведению, где мировоззрение Чайковского, его взгляд на «вечные» жизненные вопросы выявился особенно ярко.

Глубинный пласт выразительности «Детского альбома», его «взрослый» подтекст связан с самыми сокровенными чувствами и мыслями композитора, с центральными темами его творчества.

ФОРТЕПИАННЫЙ СТИЛЬ ЧАЙКОВСКОГО И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ «ДЕТСКОГО АЛЬБОМА»

«Детский альбом» писался Чайковским с учетом возможностей юных пианистов. В то же время в детском цикле как в капле воды отразились характерные черты «взрослого» фортепианного стиля композитора.

Пианизм Чайковского — «поющий». «Детский альбом» дает прекрасный материал для работы над мягким, певучим звучанием инструмента, обучения навыкам игры *legato*. Своеобразие лирического мелодизма Чайковского, как известно, является камнем преткновения для многих зрелых исполнителей. Неповторимое сочетание вокальной и декламационной, речевой выразительности, яркость отдельных интонаций, обилие экспрессивных, «говорящих» пауз и т. п. могут привести к чрезмерной дробности и сентиментальности исполнения. Объединение мелодической линии, умение обозначить кульминационные точки и подвести к ним, а также найти главную кульминацию пьесы, 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», — «Болезнь куклы» и «Старинная французская песенка».

Немалое значение в фортепианной музыке Чайковского имеет колористическое начало. В сочинениях для рояля мастерски

передаются тембры различных инструментов, часто угадывается определенная «инструментовка» — голос в сопровождении камерного ансамбля, сопоставление каких-либо инструментов или групп симфонического оркестра и т. п.

Эта черта фортепианного стиля композитора ярко проявилась и в «Детском альбоме». Не случайно существует так много переложений цикла для различных инструментальных составов. Имитация различных тембров требует специфических приемов исполнения. Немаловажно и знакомство с самими инструментами. Вряд ли юный пианист убедительно сыграет «Камаринскую», если он ни разу не слышал балалайку, и передаст колорит пьесы «Шарманщик поет», если не знаком с шарманкой (хотя бы по кинофильмам).

Для фортепианной фактуры Чайковского характерна значительная роль аккордового типа изложения. В «Детском альбоме» почти не встретишь длинных гаммообразных пальцевых пассажей, очень редко представлены арпеджированные аккомпанементы. Типичный для композитора пример фактурного решения в кантиленной пьесе — «Сладкая греза», где мелодия сочетается с аккордовым сопровождением. На аккордовом движении построена одна из самых виртуозных пьес цикла — «Игра в лошадки».

В узко-пианистическом смысле «Детский альбом» можно назвать «школой крупной техники». В основе его пианизма — свободные, «крупные» движения, ощущение цельной руки при цепких пальцах. А. Николаев связывает технические особенности цикла с прогрессивными педагогическими принципами Ф. Листа, который отрицал установки старой фортепианной педагогики, считавшей, что переходить к «крупной» технике можно лишь тогда, когда ученик овладеет навыками пальцевой беглости при «изолированных» пальцах. Великий пианист, напротив, считал, что развитию пальцевой беглости должно предшествовать овладение навыками «крупной» техники, прививающей ощущение свободы движений.

Создавая цикл, Чайковский учел особенности детских рук. «Во всем сборнике нет, например, ни одной октавы или аккорда, расположенного шире, чем в пределах септимы. Ни в одной пьеске мы не найдем одновременного сочетания крайних регистров клавиатуры, требующих широкого расстояния между руками. Нижний регистр (контр- и субконтроктавы) вообще не ис-

пользуется, а звуки в самых высоких октавах встречаются только в пьесе «Песня жаворонка». Значительно проще по рисунку и сама ткань этих произведений. Обычная многоэлементность изложения, имитации, подголоски, характерные для Чайковского, здесь почти отсутствуют»¹.

И все же пианистическая специфика «Детского альбома» и, в частности, столь значительная роль аккордового изложения представляет определенную сложность для большинства детей, особенно первых лет обучения. На этом этапе аккорды, даже самые простые, даются с особенным трудом. Фактура «Альбома» гораздо более насыщена, чем во многих других сборниках, предназначенных для начинающих.

Частично преодолеть фактурные неудобства «Альбома» могут помочь перераспределения рук. К подобного рода «переделкам» следует подходить с осторожностью: распределение рук (особенно в произведениях тех композиторов, которые сами были выдающимися пианистами) обычно тесно связано с художественным замыслом. Однако в отдельных случаях это целесообразно².

Тесно связана с фактурными особенностями и проблема педализации, которая в цикле далеко не всегда проста и «очевидна». В насыщенной фактуре «Детского альбома» почти все можно удержать пальцами, без помощи педали. Но это, разумеется, ни в коей мере не отменяет широкого применения педали, которая здесь во многом имеет тембровую, красочную функцию, обогащает и наполняет звучание. Для преодоления неудобств изложения важно и связующее значение педали, помогающей справиться с «неловкими» для пальцевого соединения последовательностями.

Фортепианная музыка Чайковского — целый мир, воплощенный в звуках. Его фортепиано — это и человеческий голос, и инструменты симфонического оркестра, и звуки природы... Однако Чайковский не был профессиональным пианистом. Фактура его далеко не всегда удобна — это знают и виртуозы, исполняющие Первый концерт, и педагоги, проходящие «Детский альбом». Но неудобства такого рода с лихвой искупаются удивительным богатством интонационного содержания.

¹ Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 129.

² Подробнее о перераспределениях рук в конкретных номерах см. ниже.

ВОПРОСЫ ТЕКСТА

Большинство изданий «Детского альбома», используемых в педагогической практике, основано на каком-либо из двух источников — последнем прижизненном издании П. Юргенсона в рамках Полного собрания фортепианных сочинений Чайковского (т. IV, 1890), просмотренном и исправленном автором, и издании цикла под редакцией Я. Мильштейна и К. Сорокина¹. Оба источника отличаются несомненными текстологическими достоинствами — этим объясняется их распространенность. Однако буквальное следование абсолютно всем текстовым указаниям каждого из них вряд ли целесообразно.

Издание Юргенсона, откорректированное самим автором, дает драгоценную возможность познакомиться с последней авторской волей Чайковского относительно текста «Альбома». Но, к сожалению, корректуру, сделанную композитором, занятым в ту пору другими, новыми сочинениями, нельзя назвать последовательной и исчерпывающей все вопросы. Трудно, например, понять, почему лиги широкого дыхания в «Итальянской песенке» появляются лишь во втором разделе. Явно пропущено *pp* в окончании «Зимнего утра» (имеющееся в автографе). Неясны намерения в лигах «Русской песни» и т. д.

Стремлением решить эти проблемы характеризуется редакция Мильштейна и Сорокина. Она отличается тщательной, высокопрофессиональной текстологической работой. Большинство расхождений с автографом и последним прижизненным изданием оговорено в комментариях. Однако не следует забывать, что исправления, сделанные редактором, не являются истиной в последней инстанции (да, разумеется, и не претендуют на это). Отдельные решения представляются не до конца убедительными. Так, в частности, редакторами добавлены лиги в т. 17 и 19 «Утренней молитвы», в то время как их отсутствие в издании 1890 года, по нашему мнению, продиктовано художественными соображениями. Редакторские исправления лиг в «Сладкой грезе», думается, упрощают авторскую фразировку и т. д.

¹ Среди наиболее авторитетных источников следует указать публикации «Детского альбома» в составе Полного собрания сочинений (Т. 52. М.-Л., 1948; ред. тома — А. Дроздов) и Нового полного собрания сочинений П. И. Чайковского (Т. 696. М., Музыка; Майнц, Шотт, 2001).

Таким образом, в данном вопросе необходимо следовать обычным принципам исполнительско-педагогической работы с авторским текстом. Тщательное изучение источников должно сочетаться с творческим поиском, который основан на постижении основных закономерностей стиля композитора, выразившихся в соответствующем сочинении.

Остановимся еще на двух примечательных изданиях «Детского альбома». В 1994 году цикл был издан со стихотворной подтекстовкой В. Лунина¹. Издание прекрасно иллюстрировано, стихи Лунина вполне отвечают содержанию пьес, помогая маленьким пианистам войти в мир образов цикла. Но сам опыт написания текста к этой музыке, изначально не предназначенной для такой цели, трудно признать целиком удавшимся. В ряде случаев текст Лунина прекрасно сочетается с музыкой («Сладкая греза», «Старинная французская песенка» и проч.). Но часто он вступает в противоречие с авторскими лигами и акцентуацией («Утренняя молитва», «Мама», «Баба-яга» и др.). «Подтекстовка» такого рода — весьма распространенный метод работы в фортепианном классе. Но эффективен он лишь тогда, когда логика стихотворного ритма находится в согласии с музыкальной фразировкой. Опыт В. Лунина лишний раз показывает всю сложность и тонкость текста «Детского альбома»².

Сходные задачи стоят и в издании «Альбома» со стихотворной подтекстовкой К. Грин (английский текст Р. Дольникова)³. Можно лишь согласиться с послесловием проф. С. Хентовой, где эта работа названа интересной, нужной, но не бесспорной. В текстах К. Грин привлекает стремление связать их с образно-музыкальными задачами пьес (см., например, текст к «Итальянской песенке»: «танцует дождик, в ля-диезе капельки блестят»; слова точно совпадают с *ля-диезом* музыкального текста). Недостатки, пожалуй, те же, что и у Лунина: далеко не всегда метрика стиха совпадает с музыкальной фразировкой.

Возвращаясь к редакции Мильштейна и Сорокина, следует подчеркнуть ее интересную особенность — темповые ремарки. Они восходят к первым изданиям цикла. В «Утренней молитве»,

¹ Детский альбом. Музыка Петра Ильича Чайковского. Стихи Виктора Лунина. Иллюстрации Веры Павловой. М.: Скорпион, 1994.

² Подробнее о подтекстовках В. Лунина см. в разделах, посвященных анализу пьес «Зимнее утро», «Игра в лошадки» и «Мама».

³ В этом интересном издании, к сожалению, не указаны выходные сведения.

«Неаполитанской песенке» и «Шарманщик поет» здесь имеется указание «Тихо». Неопытные ученики, а подчас и их педагоги принимают его за обозначение нюанса. В действительности это устаревшее обозначение спокойного темпа¹. В других изданиях выставлено уже «более современное» *Andante*.

Аппликатурные указания идентичны во всех изданиях, однако в автографе они отсутствуют и появились лишь в первом издании Юргенсона. Принадлежность их Чайковскому сомнительна. В целом аппликатура выставлена довольно механически. В ряде случаев следовать ей нецелесообразно.

Педальные указания отсутствуют как в автографе, так и в прижизненных изданиях. Означает ли это, что композитор предполагал исполнение цикла без педали? В педагогической практике времен Чайковского не было единства в вопросе о целесообразности широкого употребления педали на ранних этапах обучения. Аппликатурные указания могут привести к мысли, что первоначально предполагалось беспедальное исполнение. Принцип «удерживания пальцами» всех элементов фактуры проводится чрезвычайно последовательно, причем порой эта особенность аппликатурных решений создает ощутимые технические неудобства (см., например, пьесу «Мама»). С другой стороны, как уже было отмечено, очень многое в «Детском альбоме» трудно представить себе без педали. Не случайно А. Артоболевская в своей «Хрестоматии маленького пианиста» (М., 1991) настаивает на применении педали уже в тех первых пьесах «Детского альбома», с которых начинается знакомство с циклом. Подчеркнем, что важность обучения игре с педалью уже на самом начальном этапе обучения признавалась многими выдающимися педагогами эпохи Чайковского.

Одна из самых сложных текстологических проблем «Детского альбома» — авторские лиги. Особенно трудно их истолкование в лирических пьесах цикла. По справедливому замечанию А. Алексева, «обилие акцентов, черточек, штрихов оркестрового типа и других указаний композитора относительно исполнения его лирических мелодий может легко привести к излишне «прочувствованному» воспроизведению отдельных интонаций.

¹ Из рецензии Чайковского (1875): «Концерт г. Сен-Санса оригинален по форме — в нем нет средней части с тихим тэмпо» (*Чайковский П. И. Музыкально-критические статьи*. Л., 1986. С. 255).

С другой стороны, недостаточное внимание ко всем этим ремаркам обеднит художественный образ»¹.

Применительно к «Детскому альбому» нужно сделать лишь два уточнения. Во-первых, соответствующие обозначения в детском цикле все же проще, чем во «взрослых» сочинениях композитора. Так, черточки встречаются лишь в единственном номере — «Болезнь куклы». «Утонченные» термины типа *con grazia é poco meno animato* или *un pochettino più mosso* в сочетании с *poco più f* (соответственно «Подснежник» и «Песнь жаворонка» из «Времен года») отсутствуют вовсе. И во-вторых, если говорить непосредственно об авторских лигах, то значительно чаще приходится сталкиваться не с излишне скрупулезным отношением учеников (а точнее — их руководителей) к сложной вязи лиг в лирических мелодиях цикла, а скорее с игнорированием этого важнейшего элемента авторского текста. Нередко приходится слышать: «Лиги Чайковского непонятны, как истолковывать их — неясно. В любом случае это — задача не для начинающих».

Как же интерпретировать эти указания Чайковского? Прежде всего, необходимо установить тип лиги². В «Детском альбоме» часто встречаются артикуляционные лиги, предполагающие перерыв в звучании при окончании («артикуляционную цезуру»). Такие лиги чаще встречаются в жанрово-танцевальных номерах — «Вальсе», «Мазурке», «Неаполитанской песенке» и др. Объединяя, как правило, один короткий мотив, они часто (но не всегда) отграничены паузами и знаками стаккато.



¹ Алексеев А. Д. История фортепианного искусства. С. 317.

² О типах лиг см.: Браудо И. А. Артикуляция (о произношении мелодии). Л., 1961.

С технической стороны исполнение этих лиг бывает сопряжено с известными сложностями (особенно в быстром темпе). Но смысловое значение их обычно достаточно ясно.

Сложнее обстоит дело с лигами иного типа, которые не менее часто встречаются в «Детском альбоме», но более характерны уже для лирико-мелодической интонационной сферы. Эти лиги можно (с известной долей условности) назвать фразировочными, то есть охватывающими какой-либо структурный элемент мелодии. Они не предполагают обязательной артикуляционной цезуры при их окончании (хотя вариант артикуляционного снятия не исключается).

Данная разновидность фразировочных лиг (весьма характерная для Чайковского) не совсем типична для фортепианной музыки. Этим и обусловлена сложность их истолкования. Логика расстановки таких лиг органически связана с оркестровым мышлением композитора, и прежде всего — со штриховыми принципами игры на струнных инструментах. С этой точки зрения данные лиги можно было бы назвать струнными или смычковыми (штриховыми).

Как известно, в нотном тексте, предназначенном для струнных инструментов, окончание лиги при легатном штрихе обозначает перемену направления движения смычка: звуки под лигой — это звуки «на один смычок». Перерыв в звучании, вообще заметный звуковой «шов» при смене смычка на легато считается признаком некачественной, технически несовершенной игры. Но смычковые лиги расставляют, руководствуясь отнюдь не только технически-двигательными соображениями. Их распределение связано и с фразировкой. «Что-то» на грани лиг все же происходит: возникает едва уловимая «тень цезуры», подчас чуть акцентируется начало новой лиги и т. д. и т. п. Если же мелодическая линия предполагает связное произнесение, но звуки лигами не соединены, струнники чаще всего исполняют ее штрихом *détaché*, меняя смычок на каждый новый звук. Произнесение при этом декламационное, звуки как бы «подчеркнуты», а между ними опять-таки возникает едва уловимая «тень цезуры».

По аналогии со струнными и в фортепианной музыке Чайковского грань между «смычковыми» лигами имеет некое структурное значение. Разделение певучей мелодии по принципу «движения смычка» придает ей особую выразительность. Ме-

лодическая широта сочетается с «глубокой проработкой» деталей интонационного рельефа.

В выборе пианистических средств для воплощения лиг такого рода все решает контекст, художественные намерения. Невозможно найти здесь рецепт «на все случаи». Иногда это ослабление звучности в конце лиги и цезура, «дыхание» перед новой, иногда, напротив, *crescendo* и устремление к первому звуку следующей лиги, который чуть подчеркнут тем, что как бы берется на новый смычок. Важнейшую роль играет мотивная структура. Следует учитывать, что окончание таких лиг далеко не всегда совпадает с окончанием мотива (в этом их отличие от традиционных фразировочных лиг). Это ясно видно из приведенных ниже примеров.



В данном случае окончание лиги и хорейческого (с опорой на первый звук) мотива совпадают. Лига индивидуализирует мотив, смягчая строгую поступь. Незалигованные звуки произносятся связно, аналогично струнному *détaché*. Вполне убедительное решение — певучий акцент на первый звук лиги, как бы «легкий нажим смычка». Но возможно и другое решение — его демонстрирует М. Плетнев в своей записи этой пьесы. Залигованный мотив не выделяется акцентом, а звучит более экспрессивно, более вокализировано по тембру, чем окружающие его строго-хоральные созвучия. Это позволяет избежать дробления *crescendo* в 3 и 4-м тактах: подобное интонационное выделение лиги, конечно, доступно лишь мастеру.



Здесь случай иной. В первом двутакте лига заканчивается перед последней, кульминационной нотой мотива. Во втором двутакте завершение мотива и фразы совпадают с окончанием лиги. В первом случае цезура после окончания лиги недопустима, она разорвет мотив. Эта лига призвана подчеркнуть кульмина-

ционный значение заключительного звука: он как бы берется на новый смычок, чуть подчеркивается. Во втором двутакте окончание лиги указывает на смягчение, «выдох» фразы.

Классификация и воплощение лиг Чайковского — непостоянной, творческий процесс. Далеко не всегда тут возможны однозначные решения. Вряд ли кому-либо придет в голову трактовать лиги, скажем, в «Сладкой грезе» как артикуляционные, дробить певучую мелодию паузами при каждом окончании лиги. Но, например, в «Русской песне» картина иная. Здесь многое зависит от того, какое избрать жанровое решение — трактовать пьесу как плясовую или же протяжно-лирическую (подробнее об этом см. на с. 54–55).

Объясняя ученику лиги Чайковского в «Детском альбоме», педагог прикасается к сокровенной, индивидуально своеобразной области интонирования музыки великого композитора. Ведущую роль играют не теоретические построения, а показ. Возможно, не всегда и не везде следует вводить юного исполнителя «во все тайны», настаивать в работе с начинающими на передаче мельчайших изгибов фразировки, выраженных в авторских лигах, — никогда не следует забывать о «многоуровневом» интонационном содержании уникального цикла. Но бесспорно, что сам педагог должен осознать для себя значение каждой лиги — как, впрочем, и всех иных элементов текста.

Обозначения акцентов в «Детском альбоме» более ясны, чем обозначения лиг, хотя их «расшифровка» также сопряжена с известными трудностями. Интересно сравнить обозначения акцентов в этом цикле с соответствующими указаниями в «Альбоме для юношества» Шумана, который, как подчеркивалось ранее, во многом послужил образцом для русского композитора. Шуман применяет богатейшую шкалу обозначений; Чайковский более скуп. В подавляющем большинстве случаев он использует лишь знаки $>$ и *sf*. Скупость обозначений говорит об их многозначности. За знаком $>$ у Чайковского — целая гамма разнообразных оттенков подчеркивания звука. Различия в выборе обозначений говорят и о различиях в интонировании. Бурная, мятущаяся творческая личность немецкого гения более открыта и импульсивна, эмоции «выплескиваются» наружу. Чайковский более сдержан.

В завершение остановимся на грамзаписях цикла, наиболее часто используемых в педагогической практике. Это записи

«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» В ТВОРЧЕСТВЕ ЧАЙКОВСКОГО

А. Гольденвейзера, Я. Флиера и М. Плетнева. Запись Гольденвейзера — самая ранняя из трех. В интерпретации выдающегося музыканта, лично знакомого с Чайковским, запечатлены традиции, восходящие ко времени жизни композитора. Его исполнение отличает тонкая детализация, нигде не переходящая в вычурность и салонную «чувствительность», мудрое внимание к малейшим подробностям авторского текста, характерная для пианиста прозрачная педализация.

В исполнении Флиера привлекает совершенство пианистического воплощения, непосредственность романтического чувства.

Особняком стоит запись Плетнева. Исполнительская концепция этого музыканта, пожалуй, в наибольшей степени направлена на выявление глубинного, «взрослого» подтекста цикла. Стремясь проникнуть в глубь авторского замысла, пианист смело порывает с традицией, высвечивая подчас неожиданные ракурсы интонационного содержания. Закономерно, что М. Плетнев исполняет пьесы «Детского альбома» не в традиционном порядке, а в последовательности автографа.

В следующем разделе, посвященном конкретному анализу отдельных пьес, освещены некоторые моменты интерпретаций этих артистов. В задачи данной работы не входит подробное сравнение различных трактовок. Цель, которую преследует автор — показать, как выдающиеся пианисты решают именно те исполнительские проблемы, которые затронуты при анализе соответствующих номеров цикла.

ОСНОВНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В РАБОТЕ НАД ПЬЕСАМИ

№ 1. УТРЕННЯЯ МОЛИТВА¹

Пьеса, открывающая «Детский альбом», — сравнительно редкий гость в репертуаре музыкальных школ. В Программе ДМШ (Класс специального фортепиано. М., 1973) она справедливо отнесена к наиболее сложным. Образный мир «Утренней молитвы», мир возвышенно-чистых и строгих раздумий о Боге, душе, бессмертии, к сожалению, не столь знаком и близок большинству современных детей, как в эпоху создания цикла.

Чайковский очень любил православное хоровое пение и, по собственному признанию, никогда не мог сдержать слезы умиления во время церковной службы. Создавая «Детский альбом», он одновременно готовил материалы к сочинению музыки для православного богослужения. Композитор проводит долгие часы в сельской церкви Каменки, близлежащем монастыре, внимательно изучает церковную музыку русских композиторов прошлого — Бортнянского, Березовского.

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 (остинатным *соль*) в басу. Кода перекликается с за-

¹ В ряде изданий пьеса фигурирует под названием «Утреннее размышление».

ключением пьесы «В церкви», где в басовом регистре также возникает мерное «колокольное» остинато.

Как это типично для медленных пьес, особую сложность представляет собой выбор темпа. Гольдёнвейзер исполняет «Утреннюю молитву» в темпе $\text{♩} = 66$, что вполне соответствует авторскому *Andante*. Такой темп, пожалуй, можно порекомендовать большинству учащихся. Более сдержанное движение может привести к распаду фразы, «игре по слогам». Но это, конечно, не единственный вариант. Флиер и Плетнев играют значительно медленнее: $\text{♩} = 48$. Музыкальная речь экспрессивна, каждый мотив, каждая интонация подается исключительно выпукло. Пьеса принимает (особенно у Плетнева) характер экстатической медитации. В коде Плетнев ощутимо сдвигает темп: музыка словно освобождается от тяжести экстатического, затрудненного интонирования, становится более объективной, «хоровой». Плетневский темп, вероятно, не вполне соответствует авторскому *Andante*, скорее это *Adagio*. Но не является ли это несоответствие выражением двух уровней, «детского» и «взрослого», в постижении «Альбома»?

В редакции Мильштейна и Сорокина добавлены лиги в т. 17 и 19, отсутствующие в издании 1890 года. Лиги выставлены по аналогии с т. 7 и 15. По мнению автора настоящей работы, в данном случае отсутствие лиг — не случайность. Исполнение, разумеется, остается связным. Но произнесение «без лиги» как бы подчеркивает каждый звук «отдельным движением смычка», словно утяжеляет мотив, делает его более декламационно-значительным. Такая артикуляция соответствует итоговому характеру коды.



Обращает на себя внимание лига в нижнем голосе т. 11. Линия нижнего голоса «теплеет», становится легатной, певучей. Готовится лирическая кульминация в т. 12.



Соединение аккордов в «Утренней молитве» требует хорошего владения педалью. Можно предложить следующий вариант педализации. Аккорды, не объединенные лигами, связываются при помощи педали, причем каждый аккорд берется мягким движением руки, которая чуть «отделяется» от клавиатуры. Залигованные аккорды связываются пальцами (разумеется, также при участии педали)¹. Заключительные три такта, по нашему мнению, следует исполнять на одной педали — голоса хора словно уносятся ввысь, растворяются в воздухе.

№ 2. ЗИМНЕЕ УТРО

Чайковский страстно любил природу. Её одной, писал он Надежде Филаретовне фон Мекк, которой поверял самые сокровенные мысли, достаточно, чтобы любить жизнь. «Нам сулят вечные радости посмертного бытия, но мы их не знаем и не постигнем. К тому же, если мы достойны их и если они вечны, то успеем насладиться ими. А пока — хочется жить, чтобы повторялись минуты [наслаждения природой], которые я пережил»².

«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

¹ Это предложение опирается на указание А. Гольденвейзера относительно исполнения хоральной вариации (№ 7) из Вариаций ор. 19 Чайковского, весьма схожей с данной пьесой (см.: *Гольденвейзер Е. И. Записи уроков А. Б. Гольденвейзера // В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 146*). В свою очередь, Гольденвейзер опирался на совет С. Танеева, видимо, восходящий к самому автору.

² *Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 339.*

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 юным 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. Кандинский-Рыбников и Месропова в цитированной статье справедливо указывают на сходство мелодизма «Зимнего утра» с романсом «Кабы знала я, кабы ведала», имеющим те же интонационные истоки. М. Плетнев, чья интерпретация этого номера — одно из высших его достижений в «Детском альбоме», играет «Зимнее утро» в достаточно умеренном движении ($\text{♩} = 60$).

Следует обратить особое внимание на исполнение мотивов с пунктирным ритмом (т. 5 и аналогичные): пунктир должен быть не энергично-устремленным, а напевным; мотивы как бы «жалуются», никнут. Значительную сложность представляет интонирование пауз, «прослаивающих» мелодическую линию. Для того чтобы передать их связующую, а не разъединяющую роль во фразе, нужно ясно ощущать общий ход развития мелодии — нарастание напряжения к кульминациям и спад при обратном движении. Снятие восьмых перед паузами не должно быть острым. Пауза должна ощущаться скорее как дыхание, чем как метрономически точная восьмая.

Помощь может в данном случае оказать подтекстовка В. Лунина. Это одна из наибольших удач поэта во всем цикле, прекрасный пример соответствия поэтической и музыкальной метрики:

Вьюга стонет, тучи гонит
К озеру близкому,
По небу низкому.

Тропки скрыло, побелило
Кружево нежное,
Легкое, снежное.

А воробышек, пташка малая,
Пташка малая, неразумная,
От метелюшки хочет спрятаться, хочет спрятаться,
Да не знает как.

Закономерно, что следование музыкальной метрической структуре предопределило обращение поэта к стихотворному размеру, характерному для русского народного стихосложения.

В тексте пьесы обращает на себя внимание обилие акцентов. Чайковский применяет здесь единственное обозначение акцента — >. Но акцентуация весьма разнообразна: от мягкого *tenu- to* в начале до выразительно-декламационного *sforzando* в кульминациях.

Большая роль принадлежит педали, смягчающей акцентированные звуки. Обычно в пьесе педаль берется на первую четверть такта и снимается на вторую. Но возможны и другие варианты. М. Плетнев, например, «закрывает» педалью паузы в нисходящем движении — это дополнительно смягчает мелодическую линию:

8¹ Allegro т. 1-8

Укажем на некоторые другие особенности интерпретации замечательного пианиста, вступающие в противоречие с буквой (но не духом!) авторского текста. В т. 33-38 (подходе к репризе) Плетнев не следует авторскому *diminuendo* в нисходящем движении — у пианиста здесь яркое *crescendo*. В т. 39-40, непосредственно предшествующих репризе, — спад напряжения, *diminuendo é ritenuto*. Такая трактовка чем-то близка рахманиновской манере

¹ Здесь, как и в нижеследующих нотных примерах, указания, не принадлежащие автору, заключены в скобки.

интонирования — при движении вниз напряжение не ослабевает, а нарастает. В никнущих, печальных мотивах т. 54–55 Чайковский указывает *diminuendo*, у Плетнева — *subito piano*, эмоциональный контраст обострен. В конце — не предписанное автором *dim. e molto rit.* Спокойное и печальное заключение этой бурной пьесы приоткрывает ее внутреннюю сущность.

№ 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.

Подобный вид фактурного рисунка — не редкость у Чайковского. Очень похожее изложение можно встретить, например, в более ранних Вариациях фа мажор ор. 19 № 6 (вариация 4). Поэтому вполне можно распространить на «Игру в лошадки» совет А. Гольденвейзера относительно этой вариации: «...Не следует при взятии каждого аккорда делать специальное движение руками: у пианиста должно быть ощущение, что он как бы от одного толчка играет все три аккорда»¹.

Для успешного выполнения технической задачи следует ясно ощущать мотивное строение, определяющее мысленную группировку аккордов: два трехзвучных мотива образуют построение из шести звуков (3+3) с опорой на четвертый:



¹ Гольденвейзер Е. И. Записи уроков А. Б. Гольденвейзера // В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 143.

Определенную помощь в работе может оказать и стихотворная подтекстовка Лунина. Однако она заметно менее удачна, чем в предыдущей пьесе:

Я на лошадку свою златогривую
Сел и помчался по лугу зеленому,
По одуванчикам, по колокольчикам...

Метрика стиха не вполне соответствует мотивному строению. Строго говоря, здесь нужны исключительно трехсложные слова. Может быть, стоит придумать что-то, возможно, «менее литературное», но лучше отвечающее музыкальной структуре, объединяющей два трехчленных мотива. Например: «Весело-весело лошади прыгают» (педагог может сам предложить более удачный с литературной точки зрения вариант).

Линия верхнего голоса в аккордовых последовательностях заметно более развита и явно имеет мелодический смысл. Но иногда стаккатная, «прыгающая» мелодия перебегает в нижний голос:

10 т. 25–28

в первом двутакте мелодический голос — верхний, во втором — нижний

Этот красочный, оживляющий ткань эффект ясно слышен в исполнении Гольденвейзера.

В наиболее неудобных местах можно предложить перераспределение рук такого типа:

11 т. 32–34

В начале пьесы отсутствует авторское обозначение нюанса. Скорее всего, это недосмотр. Судя по контексту, здесь должно быть *p*.

№ 4. МАМА

В образном плане «Мама» — предельно понятная и близкая каждому ребенку пьеса. И все же она пользуется значительно меньшей популярностью 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.

Считанные дни отделяли время написания «Детского альбома» от одной из самых печальных дат для Чайковского, о которой он всегда помнил, — годовщины смерти матери.

Через год, 13 июня 1879 года, он напишет Н. фон Мекк: «Ровно двадцать пять лет назад в этот день умерла мать моя. Смерть эта имела громадное влияние на весь оборот судьбы моей и всего моего семейства»¹. Из другого письма этого времени: «Я нашел вчера у сестры громадные связки моих писем к отцу и матери, писанных когда-то из Петербурга, когда мне было 10 и 11 лет и я очутился совершенно одиноким в большом, чуждом городе. Трудно передать, какое волнующее впечатление произвело на меня чтение этих писем, перенесших меня почти за 30 лет, напомнивших мне живо мои детские страдания от тоски по матери, которую я любил какой-то болезненно страстной любовью»².

Думается, последние слова можно поставить эпиграфом к пьесе, где нежность и искренность чувства соединены с подспудной тревогой.

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

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 8. М., 1963. С. 255.

² Там же. С. 402.

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. Не следует, думается, стремиться здесь к кантилене спокойного, широкого течения. В этой пьесе скорее слышится сбивчивая речь мальчика (Пети Чайковского?), взволнованно «признающегося в любви» обожаемой матери. Необходим определенный навык игры *rubato*. На взволнованное, ритмически свободное исполнение косвенно указывает и авторская ремарка *molto espressivo e dolce*. Мера и характер *rubato* определяются «дыханием» мотивов и коротких фраз. Немалое значение имеют авторские лиги, указывающие в данном случае границы мотивов (разумеется, лиги в этой пьесе не являются артикуляционными).

Вместе с тем мелодия не должна быть раздробленной, ключковой. Органичным сочетанием декламационности интонирования, ритмической свободы и цельности в развитии мелодии отличается исполнение А. Гольденвейзера. В грамзаписи, сделанной мастером, отчетливо слышна та несимметричность структурного членения (неравное количество мотивов во фразах), о которой говорилось выше:

12

P molto espressivo e dolce

т. 1-8

Особую сложность представляет партия левой руки, которая, как уже было отмечено, довольно неудобна пианистически. Не следует стремиться соединить все звуки в левой руке

исключительно при помощи пальцев, на что провоцирует выставленная в тексте аппликатура. Здесь не обойтись без связующей педали. В случаях, подобных тому, что имеет место в т. 6–7, вполне можно обойтись без беззвучной подмены пальцев.



Возможны и другие изменения указанной в тексте аппликатуры, которые, сообразуясь с размерами рук ученика, помогут избежать излишней растяжки пальцев.

Трудности интонирования мелодии «Мамы» убедительно доказываются подтекстовкой В. Лунина. Это один из наиболее неудачных примеров создания поэтического текста на музыку «Детского альбома» в данном издании. Несмотря на то, что смысл стихов вполне отвечает содержанию, их метрика вступает в противоречие с авторской фразировкой, выраженной в лигах:

Я так люблю тебя!
 Мне нужно, чтобы ты
 И в час и в день любой
 Всегда была со мной.

Если попытаться произнести эти стихи в соответствии с мотивным строением мелодии, то получится:

Я
 Так люблю
 Тебя Мне
 Нужно что-
 Бы ты... и т. д.

Думается, этого эксперимента достаточно для того, чтобы убедиться как в том, что данную подтекстовку не следует использовать в работе с учениками, так и в огромной сложности процесса подбора текста к уже написанной музыке.

№ 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 подвинутым. 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 эти две пьески! У Шумана — решительный, мальчишеский, «бравый» военный марш; у Чайковского — танцевальная, балетная грация, заставляющая вспомнить прелестные и изящные танцы из «Щелкунчика». К пьесе из «Детского альбома» вполне можно отнести слова Г. Лароша из рецензии на более позднее сочинение композитора, Третью скиту: «Чайковский снова затронул струну, уже знакомую нам из прежних сочинений, мирок, едва ли не им открытый: какую-то миниатюрную воинственность и шуточную лилипутскую солдатчину, словно перед нами дефилируют и проделывают свои эволюции не грубые земные солдаты, а нежные, крошечные и вежливые эльфы»¹.

Стремясь создать характер энергичного военного марша, подчас не обращают внимания на то, что основные нюансы в «Марше деревянных солдатиков» — *p* и *pp* (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.

Особая роль принадлежит коротким артикуляционным лигам. Начала большинства из них предшествуют опорной доле такта. Образующийся еле заметный дополнительный акцент на начало лиги чуть смягчает опоры, сообщая «воинственному» маршу тот юмористический колорит, о котором говорил Ларош (см. пример 14).

¹ Цит по: Чайковский М. Жизнь Петра Ильича Чайковского. Т. 2. С. 19.

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.

Однозначного решения здесь нет, вариантов структурного расчленения может быть несколько. Нам представляется наиболее убедительной и органичной фразировка, которую можно услышать в исполнении Гольденвейзера. Отличительная ее черта — преобладание мягких, грациозных хореических структур (внизу, под нотной строчкой, показано структурное расчленение, сверху — микродинамика):



Серьезная техническая трудность номера — репетиции. Можно использовать следующее перераспределение рук:



или:



№ 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 «заболев-

шую» 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.

Обратимся к более высокому, «взрослому» уровню интонирования. В «Болезни куклы» более ясно, чем в других номерах, виден механизм образно-интонационной многомерности «Детского альбома». Взрослый уровень интонирования не связан с принципиально иными задачами, скорее это несколько иной «угол зрения».

Данный тип изложения (ритмическая рассредоточенность фактурных пластов) помимо удобства для исполнения имеет еще одну особенность. Он дает широкие возможности для образования новых, взаимодействующих между собой дополнительных линий.

Одна из главных «опасностей» и типичных ошибок ученического исполнения — стягивание всех трех планов в одну линию. В этом случае вместо ясного разделения мелодии, гармонического заполнения и баса слышится некий «объединяющий» трехзвучный мотив, состоящий из двух восьмых и одной четверти.

Но художественное управление такого рода стягиванием позволяет выявить внутренний драматизм, присущий этой музыке. В подобном случае будет иметь место уже не ученическая ошибка, а художественный эффект.

Попытаемся показать это на примере трактовки М. Плетнева, чье исполнении скорбной элегии, столь непритязательно названной автором, потрясает глубиной и трагической силой.

ОСНОВНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ ПРОБЛЕМЫ

В первом периоде пианист предельно ясно выявляет основную фактурную идею — «три плана». Планы разделяются и динамически (верхний голос отчетливо отделен от остальных), и ритмически (разделенные паузами мелодические звуки все время берутся чуть позже — звуки одинокой печальной мелодии гаснут в чуть удлинённых паузах). Но начиная с т. 10 фактура переосмысливается: голоса ритмически и динамически сближаются, «стягиваются» в мелодическую линию. Образуется скорбный никнувший трехзвучный мотив. В т. 13 «трехплановость» возвращается — ярко звучат выразительнейшие секундовые вздохи в верхнем голосе.



Но затем, в подходе к кульминации — и это, вероятно, самый сильный момент в плетневской интерпретации, — голоса вновь сближаются, однако возникает уже не никнувший, а вздымающийся, скорбно-патетический мотив:



Далее фактурно-мелодическая картина еще более усложняется: пианист начинает акцентировать вторую восьмую такта. Образуется еще один дополнительный голос, новый мотив — обостренно-выразительный, синкопированный:



Скорбь как бы «переливается через край»...

Все это происходит в чрезвычайно сдержанном темпе, что усиливает ощущение величайшего внутреннего напряжения.

Конечно, нелепо было бы требовать от маленького пианиста-первоклассника того изощренного слышания фактуры, которое отличает интерпретации выдающегося мастера. Не стоит ставить перед ним подобные задачи. Но педагог, думается, должен все же ощущать и «глубинные пласты» интонирования в этой самой детской и одновременно — самой взрослой пьесе «Детского альбома».

№ 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 «Детского альбома» эти мысли были особенно сильны. Не случайно похоронный марш включен и в созданный непосредственно перед «Альбомом» цикл «12 пьес средней трудности».

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.

Интерпретация коротких лиг в т. 17–18 и 21–22 — один из многих примеров в цикле, когда невозможно дать однозначный ответ — нужно ли делать артикуляционную цезуру после окончания лиги.



Артикуляционное снятие подчеркивает декламационную раздельность мотивов и может усилить экспрессию произнесения этих горестных возгласов. Слитное произношение, объединяя мелодическую линию, обостряет ощущение мрачной, неотвратимой поступи. Выбор — за педагогом. Автор настоящей работы предлагает следующее решение: лиги снимаются рукой, но соединяются со следующими незалигованными звуками при помощи педали. При этом декламационность интонирования сочетается с мерной маршевой поступью.

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 подвинутым 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 танца. 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.

Очень важен выбор основной единицы метра. Размер вальса трехдольный, но основная метрическая единица — такт («дирижерское правило» — вальс дирижруется «на раз», а не на «раз—два—три»). При этом, конечно, присутствует ощущение трехдольности, но — «внутри такта». Первая доля такта далеко не везде должна акцентироваться (в «Вальсе» из «Детского альбома» акцент предписан автором как раз на второй доле), но всегда должна ощущаться в качестве главной метрической опоры.

Выбор метрической единицы определяет и темп. Достаточно распространенная ошибка — излишне медленное движение (хотя «Вальс» из «Детского альбома» все же не очень быстрый, а, как это ясно из авторского обозначения темпа, умеренно-подвижный). В среднем разделе пьесы присутствует довольно частый для вальсов Чайковского прием ритмического перебоя — «вторжение» двухдольности. Важно, тщательно выполняя авторские акценты на каждую вторую четверть, не потерять и опору на первую долю трехдольного такта. Двухдольность не побеждает, она лишь спорит с вальсовой ритмической формулой.

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.



Если, играя левую руку отдельно, мысленно представлять басовый звук завершением, а не началом ритмической фигуры и чуть акцентировать следующий за ним аккорд, то при объединении партии обеих рук органично «соьются» в вальсовой метрике.

№ 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 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 проходится 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 начала лиг при движении вниз:



В репризе (т. 41–45) длинная лига «дотянута» до сильной доли. Это говорит о новом оттенке произнесения, о новой смене настроения.

В «порхающих» мотивах среднего раздела второй звук, приходящийся на сильную долю, как бы исчезает, растворяется в паузе. Едва заметная опора на первый звук мотива, «спорящая» с метрическим акцентом, в сочетании с гибкой волнообразной динамикой придает мелодии изящество и грацию.



№ 10. МАЗУРКА

Фортепианные мазурки, как правило, — сфера тонкого психологизма, прихотливой смены настроений, диалога, противопоставления 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». Непрост 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.

Общей особенностью исполнения этого номера Гольденвейзером, Флиером и Плетневым является обилие своего рода «редакторских ремарок», уточняющих замысел композитора. Так, у Плетнева в т. 13 — *p* (после *mf*, по аналогии с т. 5). В т. 16 — вновь *mf*. Дополнительное высвечивание контрастности материала развивает основную образно-интонационную идею пьесы — противопоставление энергичного (мужского) и мягкого (женского) начал. Гольденвейзер в первом четырехтакте и в аналогичных местах берет педаль на первую долю, почти закрывая педалью паузу в верхнем голосе:



Педальное усиление акцента, приходящегося на первую долю такта, подчеркивает мужественность, энергию образа и высвечивает контраст с последующим.

№ 11. РУССКАЯ ПЕСНЯ

В основе этой пьесы — народная протяжная песня «Голова 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 + 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. В исполнении Гольденвейзера 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 Плетнева — величавая хоровая песня: неспешное движение, распевное произнесение, масштабная, педальная звучность. В т. 13–24 («втором куплете песни»)

выделяется выразительный подголосок в басу, заключительное шеститактовое построение — как бы диалог двух частей хора: т. 25–28 *subito p*, т. 29–30 *ff*.

Оба исполнения убедительны. Какой вариант трактовки предпочесть: «плясовой» или «величаво-хоровой»? Следует отметить, что оба выдающихся исполнителя в данном случае не вполне точно соблюдают «букву» авторского текста. В нотах не указано ни отрывистое исполнение аккордов, ни акценты на сильных долях такта, присутствующие у Гольденвейзера. С другой стороны, величественно-неспешный темп Плетнева не отвечает авторскому *Allegro*. Кроме того, динамические находки пианиста не соответствуют авторскому указанию *sempre forte*. Возможно, следует избрать третий вариант — «распевно-хоровой», но не торжественно-неторопливый, а бодрый и энергичный? Выбор остается за педагогом.

Авторская запись лиг в партии правой руки, воспроизведенная в тех изданиях, которые опираются на последнее прижизненное издание Юргенсона, не вполне понятна. Скорее всего, это следствие недосмотра автора при корректуре. Можно лишь присоединиться к Мильштейну и Сорокину, которые, взяв за образец лиги в 5, 8 и 9-м тактах, исправили сообразно с ними все аналогичные случаи.

№ 12. МУЖИК НА ГАРМОНИКЕ ИГРАЕТ

«Мужик на гармонике играет» — 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»¹.

¹ Кандинский-Рыбников А. Аннотация к грамзаписи: П. Чайковский. Большая соната; Детский альбом. Исполняет М. Плетнев. А 10 00611009.

Думается, это преувеличение. 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».

В изданиях, опирающихся на последнее прижизненное издание Юргенсона и редакцию Мильштейна и Сорокина, есть темповые расхождения. В первом случае в начале пьесы выставлено *Adagio*, во втором — темп обозначен как «Довольно медленно», следовательно — несколько более подвижен. Выбор движения связан с характером музыки. У Гольденвейзера, исполняющего этот номер значительно подвижнее Плетнева и Флиера, музыка, как и в предыдущем номере, приобретает плясовой характер. Этому также в немалой степени способствует отрывистое произнесение аккордов и острые снятия в окончаниях лиг. У Флиера и Плетнева главенствует связное произнесение; в сочетании с очень медленным темпом это сообщает гармошечным переборам печальный, тоскливо-заунывный колорит.

В начале пьесы автором выставлено *mf*. Затем до *f* в т. 13 (главной кульминации) динамические обозначения отсутствуют. Настойчивые повторы одной и той же гармонической фигуры, думается, требуют здесь динамического нарастания. Это хорошо согласуется с предписанным автором постепенным угасанием звучности в следующем разделе; гармонист словно проходит мимо слушателя, гармошка приближается и замирает вдалеке.

№ 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»¹. 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. И. Браудо в книге «Артикуляция» приводит пример из «Камаринской» в качестве образца разделительной лиги; в стаккатной мелодии лига не объединяет, а, напротив, разъединяет два мотива.



Это наблюдение исследователя имеет отнюдь не только абстрактно-научный интерес. Можно продолжить мысль Браудо: в «обычной» лиге, объединяющей два звука, исполнитель чаще всего стремится опереться на первый звук, второй берется тише. Но в данном случае первый звук лиги — заключение мотива, а второй — энергичное начало нового. Следовательно, именно второй звук должен исполняться громче. В противном случае тема может приобрести неуместный здесь кокетливо-грациозный оттенок. Не случайно и Гольденвейзер, и Флиер, и Плетнев в этом вопросе проявляют редкое единодушие — все трое трактуют лиги в «Камаринской» именно вышеописанным образом.

Можно указать на целый ряд других интересных, «вкусных» подробностей, в изобилии рассыпанных Чайковским в тексте пьесы. Тема: стаккато предписано лишь в партии правой руки; четверти левой исполняются слитно, «увесистым» *marcato*, а «гудящие» басы точно додерживаются (паузы между ними недопустимы, так как исчезнет колористический эффект). Первая вариация (т. 13 и далее): аккорды восьмых в левой руке исполняются чуть длиннее, чем восьмые в правой. Заключительная вариация (т. 37 и далее): отдельные легатные мотивы в нижнем

¹ Николаев А. Фортепианное наследие Чайковского. С. 101.

голосе как бы «перебивают» стаккаттную мелодию в верхнем (вероятно, самое сложное в плане координации место в пьесе).



А. Гольденвейзер добавляет не предписанное автором, но очень красочно звучащее *diminuendo* в конце второй вариации (т. 33–37) — оно вполне может быть уместно и в ученическом исполнении.

В острой, прозрачной по звучанию пьесе определенную проблему представляет педализация. Можно предложить следующий вариант: тема (т. 1–12) — короткая педаль на акцентированные звуки нижнего голоса в левой руке; первая вариация (т. 13–24) — без педали; вторая вариация (т. 25–37) — короткая педаль на каждый аккорд; третья, заключительная вариация (т. 38–49) — педаль на акценты в левой руке.

№ 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 зри-

телем проходят пары девочек и мальчиков, танцующие то изящно и грациозно, то (в среднем разделе пьески, *poco 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 как бы становятся все выше, все веселее:



В пьесе часты динамические «вилочки». Не следует сглаживать динамические нарастания и спады: полька должна звучать живо, весело. Как и во всех танцевальных пьесах, важно правильное ощущение метрических долей. Форшлаг на третьей восьмой может спровоцировать метрический сдвиг, перенос главной опоры в такте на вторую четверть. В этом случае танец потеряет ритмическую остроту. Первая доля должна ясно чувствоваться как опорная.

№ 15. ИТАЛЬЯНСКАЯ ПЕСЕНКА

Мелодия этой пьесы записана Чайковским во Флоренции в декабре 1877 года 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 и 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 с словами очень трагического свойства, звучащими необыкновенно мило в устах ребенка»¹.

¹ Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 6. М., 1961. С. 309–310.

Спустя месяц Чайковский вновь посетил Флоренцию. Он не забыл о мальчике-певце. «Встретить и еще раз услышать пение этого божественного мальчика сделалось целью моей жизни во Флоренции». «Вечером я ходил по набережной в тщетной надежде услышать где-нибудь знакомый чудный голосок: *Perche tradir mi, perche lasciar mi*»¹. Улицы и площади Флоренции полны уличными музыкантами. Чайковскому несколько раз кажется, что он слышит поразивший его голос, но он обманывается в своих ожиданиях... Наконец, юный певец найден. Композитор записывает у него несколько песен. Одна из них, «Pimpinella», становится основой для одноименного романса ор. 38 № 5. Самую же первую песню, услышанную от «божественного мальчика», Чайковский помещает в «Детский альбом».

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.

Думается, что акценты, предписанные композитором на кульминационных звуках фраз (т. 2, 6 и т. д.), не являются динамическими, то есть не предполагают усиления звучания. Это скорее характерные для итальянской вокальной манеры небольшие ферматы, «остановки» на высоких нотах.



Мера этих «мини-фермат» должна диктоваться художественной выразительностью; преувеличение сообщит исполнению оттенок дурного вкуса.

¹ «Зачем изменять мне, зачем оставлять меня?» (ит.) Чайковский П. И. Полн. собр. соч. Лит. произведения и переписка. Т. 7. М., 1962. С. 177.

Динамические обозначения автора указывают на важность точного, последовательного подхода к главной кульминации. Первый период (т. 1–16) — *p*, далее *crescendo* к *poco più forte* (ни в коем случае не к *f!*), затем (т. 24–26) новое *crescendo* к *mf*. кульминационного раздела.

Сложность представляет «вокальное» произнесение стаккатированных шестнадцатых в мелодии. Можно предложить следующий способ работы: поиграть шестнадцатые легатым штрихом, «мягкой» рукой, а затем, переходя на стаккато, оставить такое же ощущение в руке и пальцах, которые не остро и колко, а скорее мягко «поглаживают» клавишу.

В стаккатном аккомпанементе, напротив, требуется острое, «щипковое» прикосновение: вспомним, что композитор впервые услышал мелодию этой песенки в сопровождении гитары.

В последнем прижизненном издании и в изданиях, на него опирающихся, не совсем понятна расстановка лиг в первом разделе. Думается, правы Я. Мильштейн и К. Сорокин, добавившие здесь «певучие» лиги по аналогии со вторым разделом (см. пример 30).

№ 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, урожденная Ассиер), 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.

Есть ли в этой пьеске «второй план», задачи более высокого уровня? Безусловно: об этом говорит хотя бы расстановка лиг, предполагающая достаточно тонкую, разнообразную фразировку (подробнее о лигах в этом номере см. на с. 32–33).

Конечно, права А. Артоболевская, в своей «Хрестоматии маленького пианиста» поставившая длинные фразировочные лиги «поверх» мелких лиг автора.



Лиги эти призваны подчеркнуть ключевую в данном случае закономерность музыкальной речи: суммирующий характер второго четырехтакта. На важность этого обратил внимание и А. Алексеев: «В “Старинной французской песенке” необходимо, чтобы ученик чувствовал завершающий характер второго четырехтакта, как бы объединяющего два первых двутакта, досказывающего начатую в них мысль»¹.

Но «странные» авторские лиги тоже важны. Они отражают более тонкие закономерности вокально-декламационной манеры интонирования кантиленной музыки великого композитора. От первоклассников, вероятно, не стоит требовать следования им. И все же забывать о них нельзя.

Педагоги, проходя эту пьесу, часто сочиняют к ней собственный текст (полезнее всего, конечно, делать это вместе с учеником). Достаточно выразительный и вполне отвечающий музыкальной фразировке текст к этому номеру есть в неоднократно упомянутом издании «Детского альбома» с подтекстовкой В. Лунина. Но далеко не все знают, что имеется текст к этой мелодии, восходящий к самому Чайковскому.

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.

Тема использована в «Хоре менестрелей», которым открывается второй акт оперы. Король Франции, в печальных раздумьях о судьбе своей страны, терпящей сокрушительное поражение в войне с Англией, слушает пение менестрелей:

¹ Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. М., 1971. С. 83.

Бегут года и дни
Бессменной чередою,
Тернистою стезей
К могиле всяк спешит.

Стезя недалеко,
Могила под горою,
Но много на пути
Судьба нам бед дарит.

И лишь один
Цветок волшебный
Нам в утешенье

Небом дан:
Силой чудной и целебной
Полн дивный талисман.

Волшебный тот цветок
Приносит зол забвенью,
Таинственным огнем
Он нам сжигает кровь.

Он в душу лет певца
Восторг и вдохновенье.
О, чудный талисман!
Тебя зовут любовь.

Типичная ученическая ошибка в этой пьесе — излишняя тяжесть стаккато в левой руке в среднем разделе. Стаккатированные восьмые аккомпанемента здесь, видимо, имитируют щипковое звучание старинной лютни или арфы (кстати сказать, в «Хоре менестрелей» имеется авторская ремарка: «Менестрели поют, аккомпанируя себе арфами»). Но интересно, что Плетнев исполняет эти восьмые отнюдь не «пиццикатно», а мягко, певуче, почти связно. Это вполне объяснимо в контексте его трактовки. Крайние разделы под пальцами пианиста звучат как далекое, подернутое дымкой воспоминание — очень сдержанный темп, тончайшая, еле заметная динамическая «лепка» фразы, отчетливо-тонкий звук, нежно, «клавесинно» звенящие акценты на повторяющемся *соль* в басу... Средний раздел звучит более «тепло», романтически взволнованно. Мягкое, тенутое произнесение восьмых аккомпанемента поэтому вполне оправданно. Вновь, как и в «Болезни куклы», школьная ошибка обобщается художественным достижением мастера.

№ 17. НЕМЕЦКАЯ ПЕСЕНКА

«Немецкая песенка» — юмористическая музыкальная зарисовка, передающая атмосферу немецкого хорового застолья. Остроумно переданы некоторые особенности йодля (тирольской песни), жанра, 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 *ми-бемоль*. 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. Вариант Гольденвейзера — прямая педаль: взятие всюду на начало такта. В крайних разделах снятие на вторую четверть, в среднем — на третью. У Плетнева педализация более насыщенная: в крайних разделах — снятие на третью четверть, в среднем — педаль держится весь такт. Такое решение очень привлекательно, но требует значительного мастерства в организации звучности.

№ 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». Ю. Давыдов (младший брат Володи Давыдова, которому посвящен цикл), вспоминал, что домашний спектакль под названием «Лебединое озеро» разыгрывался в Каменке под аккомпанемент Чайковского задолго до того, как был написан сам балет¹. Возможно, это и стало причиной помещения отрывка из этого балетного спектакля в «Альбом».

В балете мелодия поручена солирующему корнет-а-пистону. Как и предыдущий номер «Детского альбома», «Неаполитанская песенка» основана на подлинной народной итальянской мелодии.

¹ Давыдов Ю. Л. Письмо школьникам // Пионерский музыкальный клуб. Вып. 2. М., 1960. С. 17.

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 — небыстрый, изящно-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 темп, 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».

Многие педагоги, проходя с учениками эту пьесу, испещряют ноты собственными обозначениями динамических оттенков. Авторские динамические ремарки весьма скупы, а музыка явно требует рельефного динамического развития, соответствующего живому, темпераментному танцу. Но педагогам может помочь сам композитор. Динамический план в балетном номере разработан гораздо более подробно. В первом разделе «Неаполитанского танца», в месте, соответствующем т. 20 «Песенки», появляется *più forte*. Второй, быстрый раздел «Танца» начинается не *f*, как в «Песенке», а *mf*, при повторе темы — *poco più forte*, в заключительных аккордах — *ff*.

Сложная техническая и «психологическая» проблема для учеников — смена темпа при переходе ко второму, быстрому разделу. Эффектно темповое решение у Плетнева. Он исполняет второй раздел практически вдвое скорее первого. При этом достигается поистине виртуозный темп — скромная пьеска из детского цикла под пальцами пианиста заставляет вспомнить заключительные эпизоды листовских рапсодий. Но вряд ли такой темп можно порекомендовать учащимся. С точки зрения учебных задач привлекает мудрое решение Гольденвейзера (явно продиктованное заботой о маленьких исполнителях): быстрый

раздел начинается лишь чуть скорее предыдущего; в т. 44 (начало второго проведения темы) темп немного сдвигается, а четырехтактовое заключение пьесы (которое значительно легче технически, чем предшествующий материал) играется на эффектном ускорении.

Одна из главных технических трудностей второго, быстрого раздела — репетиции в партии правой руки. Можно предложить иной, с нашей точки зрения, более целесообразный вариант аппликатуры:



№ 19. НЯНИНА СКАЗКА

Название сразу же заставляет детского 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 надтреснуто», чуть ворчливо; в среднем — напевно: обычно с такой интонацией старушки-сказочницы повествуют о таинственных видениях, волшебных превращениях и пр. Отдельные акцентированные мотивы — как будто возгласы или междометия, сопровождающие шуточный рассказ о каких-то смешных неурядицах или злоключениях героя...



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». Не случайно, исполняя «Нянину сказку», и Гольденвейзер, и Флиер, и Плетнев к предписанным автором акцентам добавляют дополнительные:



Разумеется, формальное подражание такому решению, «механическая» акцентуация может привести лишь к метричному, механическому исполнению. Дополнительные акценты должны органично вписываться в музыкальную речь и быть разнообразными — как это и происходит у выдающихся пианистов.

№ 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, акцентирован-

ных аккордов начала — словно хриплый, жуткий голос Бабы-яги, сказочные заклинания, угрозы. Трепещущие стаккатные мотивы среднего раздела (см. пример 38) 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 — «Красной Шапочке» (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. Очень выразительно начало пьесы у Плетнева. Каждый следующий акцент — сильнее предыдущего. Напряжение нарастает, страшное видение словно постепенно приближается:



«Баба-яга» — виртуозная пьеса. Она требует цепких пальцев в стаккатных последовательностях, хорошей координации, гибкости руки, умения быстро «переключаться». Облегчить техническую задачу поможет ясное осознание мотивной группировки. Мотивы здесь чаще всего имеют ямбическое строение. Звук, приходящийся на сильную долю, как правило, завершает, а не начинается мотив.



№ 21. СЛАДКАЯ ГРЕЗА

«Сладкая греза» — 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». Сходство здесь отнюдь не только внешнее:



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.

Методический анализ работы над мелодией «Сладкой грезы» дан в книге А. Алексеева¹. Главная его мысль такая: убедительность динамического плана, цельность развития, хорошее качество *legato* определяются в значительной мере тем, насколько ясно ученик осознал характер интонации и логику построения мелодии.

«Важно почувствовать характер основной интонации пьесы (первый двутакт), выражающей как бы нежное душевное стремление, — замечает А. Алексеев. — Правильное ощущение этой интонации придает исполнению естественную устремленность к звуку *ми* второго такта. Оно помогает также лучше понять по-

¹ Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. С. 83–85.

следующий 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. Главную кульминацию А. Алексеев справедливо относит ко второму построению средней части. Следует не только тщательно выполнить авторские динамические указания, необходимо «почувствовать смысл отдельных фраз, уловить небольшие, но весьма существенные изменения основной интонации, приобретающей то большую настойчивость, энергию выражения, то звучащую несколько грустно. Только при этих условиях исполнение пьесы наполняется живым эмоциональным содержанием и становится выразительным»¹.

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 аккомпанеента необходимо сделать мягкими, наполненными. Линия сопровождения должна поддерживать мелодию, чутко следуя за всеми ее изгибами, подобно фортепианному сопровождению вокальных романсов.

№ 22. ПЕСНЯ ЖАВОРОНКА

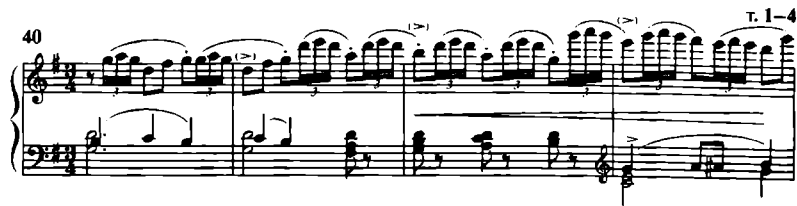
Пение жаворонка как символ утреннего пробуждения, весны, обновления души — излюбленный мотив русского искусства. Пьеса из «Детского альбома» — миниатюрная, но от этого не менее драгоценная жемчужина русской пейзажной лирики, — занимает достойное место в ряду шедевров этого рода.

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

¹ Алексеев А. Д. Методика обучения игре на фортепиано. С. 84–85.

слабой долей. Необходимы «бережные» (ни в коем случае не формальные и не одинаковые) акценты на сильные доли тактов — иначе эта «игра ритма» останется невыявленной. Такие выразительные акценты можно ясно услышать в исполнениях Гольденвейзера, Флиера, Плетнева:



Непростая проблема — педализация в построениях такого типа:



Можно предложить три варианта. Первый — оставлять паузы без педали и играть аккорды в левой руке отдельно (так играет А. Гольденвейзер). Привлекательность этого варианта в возможности достижения особенно прозрачной, «остролучающейся» звучности. Пожалуй, такая педализация наиболее проста в техническом плане.

Второй — оставлять паузы без педали, но связывать аккорды. При этом линия левой руки звучит более мелодизированно, нежно-лирично.

Третий, с точки зрения автора настоящей работы, наиболее интересен. Это «педальное» прочтение пауз (так играет М. Плетнев). Форшлагги в правой руке звучат у пианиста тихо и нежно, замирая, как далекий звук колокольчика. Однако этот вариант требует определенного звукового мастерства. Такая педализация предполагает ясное противопоставление прозрачной и очень тихой звучности аккордов левой руки и нежного, но звонкого, «колкого» звучания в правой. 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 его эпохи. В частности, можно предложить сначала проинтонировать основную линию «без украшений», а затем вписать в нее мелодические узоры мелизмов, исполняемых более легко и воздушно, чем основная мелодическая линия.

№ 23. ШАРМАНЩИК ПОЕТ

Эта пьеса связана с одним из самых поэтичных 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.

Мелодия использована также в цикле «12 пьес средней трудности», в номере под названием «Прерванные грезы».

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 аккомпанировать солисту. Ритмическая свобода, наполненность, «итальянская» выразительность кантилены — необходимые условия исполнения пьесы.

Не следует укорачивать аккорды сопровождения и выделять в них какой-либо голос. Аккорды — тянущиеся, выров-

ненные и наполненные, имитирующие густую шарманочную звучность. Но такая плотность аккордового звучания не должна приводить к тому, что аккорды хоть в малейшей степени заглушили бы мелодию, пение самого шарманщика. Басовые звуки («шарманочный бас») нужно точно выдерживать и не снимать раньше времени.

Определенную проблему представляет педализация. Наиболее простое решение — ритмическая педаль (взятие на первую долю и снятие на третью). Гораздо более сложное, но интересное — запаздывающая педаль, меняющаяся в начале каждого такта. Именно так педализируют Флиер и Плетнев. Организовать звучность, добиться, чтобы при такой достаточно густой педали не возникло гармонической «грязи», — очень непростая задача. Но звучание окутывается мягкой дымкой, «гудящее» шарманочное сопровождение особенно красиво сливается с напевом уличного музыканта, слышным как бы издалека... Предложенная педализация помогает справиться и с аппликатурными проблемами. Аппликатура, выставленная в изданиях, позволяет связать почти все звуки без помощи педали, но подчас весьма неудобна и трудноисполнима. Педальные соединения могут облегчить задачу.

№ 24. В ЦЕРКВИ¹

Полное величавой скорби заключение цикла редко можно услышать в детском исполнении. Очень многие педагоги считают: интонационно-смысловые сложности этой пьесы столь велики, что делают ее почти недоступной для подавляющего большинства детей. Но в «Хрестоматии 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»². Заметим, что Артоболевская, по воспоминаниям современников, была глубоко верующим человеком и непревзойденным знатоком церковного пения; интонации этой пьесы были ей, видимо, особенно доро-

¹ В ряде изданий пьеса фигурирует под названием «Хор».

² Артоболевская А. Хрестоматия маленького пианиста. С. 3.

ги. Это лишний раз подтверждает неоднократно высказанную на страницах данной работы 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 с текстом покаянного 50-го псалма «Помилуй мя, Боже, по велицей милости Твоей». Во втором, перекликающемся с заключением «Утренней молитвы», слышится мрачный (погребальный?) звон церковных колоколов.

Очень важно для вхождения в интонационный мир пьесы осознать «неквадратность» структуры. Чайковский стремился передать здесь особенность пения, сопровождающего церковную службу. Первый период (12 тактов) состоит из трех построений: соответственно пять, четыре и три такта.

42 Moderato

The musical score for measures 42 and 43 is presented in two systems. The first system, labeled '42 Moderato', contains five measures of piano accompaniment. The second system contains three measures, with the first measure of this system (measure 43) marked 'mf'. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

На определенном этапе работы может оказаться полезным мысленно «укрупнить» длительности — это поможет яснее осознать мерную и скорбную поступь хоровых созвучий, передать состояние молитвенного сосредоточения:

43

The musical score for measure 43 shows a single measure of piano accompaniment. It is marked 'p' and is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#).

«Колокольные» аккорды второго раздела лучше связывать педалью, мягко снимая рукой каждый аккорд. Эластичная кисть и цепкие пальцы при этом как бы уподобляются языку колокола.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В рамках одного исследования невозможно охватить все многообразие проблем, возникающих в связи с «Детским альбомом». Автор ни в коей мере не претендует на полное освещение и тех вопросов, которые здесь затронуты. Художественное прочтение гениального сочинения — бесконечный процесс. Изучение «Детского альбома» отнюдь не исчерпывается прохождением отдельных пьес. Завершая настоящее пособие, кратко остановимся на некоторых иных формах творческой работы с циклом.

Прежде всего это концертное исполнение «Альбома» целиком силами учащихся музыкальной школы (или класса какого-либо педагога). Такой концерт может быть театрализованным, музыкальные номера при этом перемежаются стихотворными «вставками», раскрывающими содержание пьес и т. п.

Совсем необязательно, чтобы в концерте принимали участие лишь пианисты. «Детский альбом» — исключительно благодарный материал для переложений. Количество опубликованных обработок для самых различных инструментов и ансамблей поистине необозримо. Однако практика показывает, что подчас трудно достать переложение именно для «нужного» инструмента или же инструментального состава. Создание переложений самими учащимися (разумеется, под руководством преподавателя) — прекрасный метод развития творческих навыков.

Какой порядок пьес избрать для концерта — порядок автографа или издания? Вероятно, этот вопрос нужно решать каждый раз заново, применительно к конкретному случаю. Вариант автографа, разумеется, более цельный и глубокий. Но в праздничном детском концерте «кукольная трилогия», заканчивающаяся траурным маршем, может произвести гнетущее, мрачное впечатление. Пьеса «В церкви» очень красиво и проникновенно звучит, когда в завершение концерта ее исполняет детский хор. Все же нужно считаться и с авторской волей: Чайковский предписал в детском

цикле именно вариант издания, а не автографа. И все же — каким потрясением для многих стало первое исполнение цикла в последовательности автографа силами фортепианного класса педагога одной из московских школ М. Месроповой! Поистине, ни одна проблема, связанная с «Детским альбомом», не допускает однозначного решения...

Большое распространение получили балетные спектакли по «Детскому альбому». Такое прочтение цикла подсказано большим количеством танцевальных номеров, а «детский уровень» сюжета («День ребенка») — превосходная канва для балетного сценария.

«Детский альбом» все чаще исполняется взрослыми пианистами. В концертах такого рода вполне уместен музыковедческий комментарий. И, разумеется, он должен быть весьма различен в детской и взрослой аудиториях.

Наконец, музыкальный материал «Альбома» незаменим в детских образовательных лекциях и беседах (тематические лекции «Войдем в мир музыки», «Пейзаж в музыке», «Мир танца» и т. д. и т. п.). Показательно, что знакомство детей с духовной, церковной музыкой в последние годы нередко начинают с пьес «Утренняя молитва» и «В церкви».

В завершение коснемся еще одного вопроса, связанного с авторской волей композитора. Подавляющее большинство современных изданий цикла не снабжено иллюстрациями. Между тем из высказываний Чайковского ясно следует, что он видел «Детский альбом» именно как ноты с картинками. Работа с такими изданиями, поощрение учеников к созданию собственных «картинок» к циклу не только методически целесообразно — это в какой-то степени исполнение авторской воли Чайковского.

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

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Введение</i>	5
«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» В ФОРТЕПИАННОМ ТВОРЧЕСТВЕ ЧАЙКОВСКОГО	
История создания	8
Образный строй и композиция цикла	17
Фортепианный стиль Чайковского и педагогические проблемы «Детского альбома»	24
Вопросы текста	27
ОСНОВНЫЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ В РАБОТЕ НАД ПЬЕСАМИ	
№ 1. Утренняя молитва	35
№ 2. Зимнее утро	37
№ 3. Игра в лошадки	40
№ 4. Мама	42
№ 5. Марш деревянных солдатиков	45
№ 6. Болезнь куклы	46
№ 7. Похороны куклы	49
№ 8. Вальс	50
№ 9. Новая кукла	52
№ 10. Мазурка	53
№ 11. Русская песня	54
№ 12. Мужик на гармонике играет	55
№ 13. Камаринская	56
№ 14. Полька	58
№ 15. Итальянская песенка	59
№ 16. Старинная французская песенка	61
№ 17. Немецкая песенка	63
№ 18. Неаполитанская песенка	64
№ 19. Нянина сказка	66
№ 20. Баба-яга	67
№ 21. Сладкая греза	69
№ 22. Песня жаворонка	70
№ 23. Шарманщик поет	72
№ 24. В церкви	73
<i>Заключение</i>	75

ISBN 5-89817-071-5



9 785898 170714

Научно-методическое издание

Сергей Абрамович Айзенштадт
«ДЕТСКИЙ АЛЬБОМ» П. И. ЧАЙКОВСКОГО

*Редактор В. Мудьюгина
Корректор Н. Лебедева
Нотный редактор И. Лебедева
Нотная графика: Ю. Корнеева
Верстка: Т. Хватова
Дизайн обложки: Д. Долгов*

ЛР № 065619 от 12.01.98 г.

Подписано в печать 18.09.03. Формат 60x88 ¹/₁₆.
Печать офсетная. Гарнитура Балтика. Бумага офсетная № 1.
Печ. л. 5,0. Тираж 2 000 экз. Заказ 3653.

Издательство «Классика-XXI»
121248, г. Москва, Кутузовский пр-т, д. 8, стр. 1

Адрес для писем:
125459, г. Москва, а/я 55
Тел./факс: (095) 290 3937
E-mail: classica-xxi@mail.ru
Интернет: www.rmic.ru/classica

Отпечатано в ФГУП «Производственно-издательский комбинат ВИНТИ»,
140010, г. Люберцы Московской обл., Октябрьский пр-т, 403.
Тел.: (095) 554 2186

«КЛАССИКА-XXI»

представляет

СЕРГЕЙ ПРОКОФЬЕВ. ДНЕВНИК

В 3-х тт.

Б. Монсенжон

РИХТЕР. ДНЕВНИКИ. ДИАЛОГИ

БЕСЕДЫ С АЛЬФРЕДОМ ШНИТКЕ

Серия «Музыка в мемуарах»

Л. Л. Сабанеев

ВОСПОМИНАНИЯ О ТАНЕЕВЕ

Л. Л. Сабанеев

ВОСПОМИНАНИЯ О СКРЯБИНЕ

Серия «Мастер-класс»

КАК ИСПОЛНЯТЬ БЕТХОВЕНА

КАК ИСПОЛНЯТЬ МОЦАРТА

КАК ИСПОЛНЯТЬ РАХМАНИНОВА

Серия «Секреты фортепианного мастерства»

Е. Либерман

РАБОТА НАД ФОРТЕПИАННОЙ ТЕХНИКОЙ

С. Фейнберг

ПИАНИЗМ КАК ИСКУССТВО

Н. Светозарова, Б. Кременштейн

**ПЕДАЛИЗАЦИЯ В ПРОЦЕССЕ ОБУЧЕНИЯ ИГРЕ
НА ФОРТЕПИАНО**