ло, малых домр и солистов. Во второй вариации (цифра 3) представлен более легкий, прозрачный вариант фактуры: тема перемещается в партию альтовой домры, а остальные голоса выполняют аккомпанирующую функцию. В третьей вариации (цифра 4) тема в новом ритмическом варианте (изложена ровными шестнадцатыми длительностями) возвращается в партию солирующей малой домры, а в партии альтовой домры появляется выразительный контрапункт. Партии солистов в четвертой вариации обмениваются темами, таким образом, образуется двойной контрапункт (цифра 5). Пятая вариация возвращает нас к исходному проведению темы (цифра 6). Шестая вариация (цифра 7) является самой насыщенной с точки зрения полифонического варьирования. Так, в партиях солистов образуется каноническая имитация, основанная на интонациях темы. На это напластывается звучание темы в партиях малых домр, изложенное ровными восьмыми (цифра 7). Кульминационной вариацией можно назвать седьмую (цифра 8), где основная тема растворяется в остинатных аккордах партий балалаек, а все остальные оркестровые голоса исполняют новую тему. Эта тема, изложенная крупными длительностями в хоральной фактуре, напоминает величественное гимническое песнопение, символизирующее русское начало. «…Народное миросозерцание предстает как идеал целостности, хранитель нравственных ценностей и бессмертной жизненной силы» [8, с. 15]. И, наконец, последнее вариационное проведение темы наблюдается в девятой цифре. Автор отсылает нас к первоначальной фактуре темы вступления, создавая обрамление.

Двойной концерт для малой и альтовой домры с оркестром народных инструментов А. Рогачева обладает яркой фольклорной направленностью. В основном композитор прибегает к приему стилизации и приему присвоения. «Методы работы с фольклором здесь сближаются с традицией И. Стравинского» [7, с. 65]. Элементами современного музыкального языка, связанного с проявлением современной эстетики фольклоризма в музыке Концерта, выступают такие элементы как диатоника (лады народной музыки, пентатоника, параллельно-переменный лад), в мелодии опора на трихордовость, в фактуре нетерцовая аккордика и остинатность, вариационный принцип развития тематизма, метрическая неустойчивость (использование смешанных и переменных размеров, приемов полиметрии), тембровое варьирование.

Фольклорная составляющая является предопределяющей практически для всех компонентов музыкального языка произведений народно-инструментального жанра. Так, большинство сочинений для народных инструментов отмечено влиянием народных музыкальных источников на процессы формообразования, тематизм, исполнительские приемы, образную сферу.

В ряду произведений для народных инструментов сочинения, основанные на фольклорном тематизме, занимают бóльшую часть. В настоящее время профессиональное творчество для народных инструментов «сформировалось в самостоятельный жанр инструментальной музыки, связанный своими корнями с национальным инструментарием и народными традициями, но развивающиеся по законам академического искусства» [1, с. 16 – 17].

Литература

1. *Варламов, Д.И.* Народность музыкального творчества как социокультурный феномен в общественном сознании россиян / Д.И. Варламов. – Саратов, 2000.

2. *Волчков, Е.А.* Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: автореф. дис. … канд. искусствоведения / Е.А. Волчков. – Ростов н/Д., 2011.

3. *Демченко, А.И.* Жанр фольклорной обработки в музыкальном искусстве России начала XX века / А.И. Демченко // Развитие народных традиций в музыкальном исполнительстве, творчестве и педагогике: Межвузовский сб. научных трудов. – Екатеринбург, 2000.

4. *Имханицкий, М.И.* Новые тенденции в современной музыке для русского народного оркестра / М.И. Имханицкий. – М., 1981.

5. *Михайлова, А.А.* Фольклорные и неофольклорные стилевые тенденции в музыке отечественных композиторов для баяна: автореф. дис. … канд. искусствоведения / А.А. Михайлов. – Саратов, 2006.

6. *Никитина, Л.Д.* Советская музыка, история и современность / Л.Д. Никитина. – М., 1991.

7. *Савенко, С.И.* Мир Стравинского / С.И. Савенко. – М., 2001.

8. *Шахназарова, Н.Г.* Проблема народности в советском музыкальном искусстве на современном этапе / Н.Г. Шахназарова. – М., 1983.

9. *Щуров, В.М.* Стилевые основы русской народной музыки / В.М. Щуров. – М., 1998.

УДК 78.072.2

Е.А. Шефова

"BIEDERMEIER" И РУССКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ АЛЬБОМ ДЛЯ ДЕТЕЙ

В статье рассматривается влияние немецкого стиля "Biedermeier" на образование русского детского фортепианного альбома. Наличие сходных тем и мотивов с данным направлением в искусстве во многом определили вектор развития детской музыки. Эстетика "Biedermeier" позволила композиторам представить в художественном контексте идеи домашнего и семейного пространства, а также определить место ребенка в нем.

"Biedermeier", детская фортепианная музыка, альбом, hausmusik, семья, природа.

The article considers the influence of German style «Biedermeier» on the education of Russian children's piano album. The presence of similar themes and motifs with the art trend in defined the vector of development of children's music. Aesthetics of "Biedermeier" style allowed composers to represent the ideas of home and family space in the artistic context and to define the place of the child in it.

"Biedermeier", children's piano music, album, hausmusik, family, natural surroundings.

Так сложилось, что за любым направлением в искусстве, будь то классицизм или романтизм, начиная от временных границ, определяющих его место в историческом процессе до анализа творческого метода отдельно взятого автора, закрепился устойчивый ряд отличительных признаков. Как-то С. Грохотов сравнил художественные эпохи с «ящиками», «по которым в известном порядке разложены художники, поэты, композиторы и их создания» [3, с. 9]. И, к большому сожалению, ни в одном из них не нашлось места для миниатюр детского фортепианного альбома.

Возникнув из различных корневых систем искусства, детский альбом избежал меты традиционных периодов, разрушил их и, творчески переработав, достиг наивысшей популярности вплоть до первой половины XX столетия. Задав вектор движения в сторону музыкального искусства, детский альбом сохранил свой главный признак – адресную направленность на детскую аудиторию. И в тоже время заметны метаморфозы: взрослые поменялись местами с детьми, жанровые семейные сценки вырвались на пленэр, а поэтическая афористика, не теряя своего творческого потенциала, возродилась в нравственных поисках и принятии добра.

Не претендуя на усложненный культурный контекст, не отягощая себя обязательным поиском новизны в музыке, пьесы альбомов раскрывают темы, созвучные детскому мировосприятию. Ценность их умножается не фантастическим блеском рампы и софитов, а тихой уютной обстановкой дома и семейными радостями. Ощущение защищенности и домашнего уюта и открыл искусству "Biedermeier", а вместе с ним и Роберта Шумана с его лучшими музыкальными страницами, посвященными детям.

В настоящей статье ставится задача рассказать о влиянии стиля "Biedermeier" на становление русского детского фортепианного альбома, а также, опираясь на принципы эстетики "Biedermeier", в новом ракурсе раскрыть сущность детской музыки.

Термин "Biedermeier" принадлежит вымышленному немецкому персонажу Готлибу Бидермайеру. Под этим именем два университетских товарища опубликовали сборник «шульмейстерских» стихотворений. Подражая возвышенному тону классицизма, они воспевали весьма «приземленных» героев – крестьян, соседей, предметы быта и огородные культуры. Комизм этих опусов еще более усиливался двусоставностью фамилии их автора: первая часть образовалась от качественного прилагательного "bieder" – «честный, открытый, простой», а вторая – довольно распространенной немецкой фамилией "Maier" или "Meier". По всей видимости, не обошлось и без иронии в выборе имени герою, которое в переводе с немецкого звучит как «Божий любимец» (Gottlieb).

Собственно, сам термин "Biedermeier" немецкими учеными был признан не так давно, в 70-е гг. XX столетия и в современной науке он функционирует одновременно в нескольких сферах: литературоведении, искусствознании, истории культуры, дизайне. В отечественной науке сегодня термином "Biedermeier" обозначается стиль в искусстве, расцвет которого пришелся на середину XIX в. (Д. Лихачев, В. Власов, Д. Сарабьянов, Е. Иванова и др.).

Особенность этого направления заключалась в его этических свойствах – естественности и, соответственно, абсолютной широте, притягательной простоте, доступных для всех и каждого. "Biedermeier" представлял некую универсальность. Свидетельства его великого прошлого многочисленны. Наряду с прекрасными примерами живописи с этого времени сохранилось множество очаровательных безделушек, выполненных неизвестными авторами, незначительных с точки зрения художественной, но милых и имеющих ценность документов. Как раз они нам дают возможность представить мир "Biedermeier" и провести параллели с сюжетами детских фортепианных альбомов. Так, предметы быта изобилуют изображениями сценок из русской жизни – танцующие крестьяне, мужики, играющие на гармонях, балалайках, гуслях, поводыри с медведями и пр. [9, с. 52]. Подобные мотивы нашли отражение и в миниатюрах альбомов П. Чайковского («Мужик на гармонике играет» ор. 39), А. Гречанинова («На гармонике» ор. 123), В. Ребикова («Пряник "Танцующий крестьянин"», «Кукла в сарафане»), А. Черепнина («Ваня играет на гармошке»), А. Копылова («Прогулка в деревне» ор. 53) и др.

Номера фортепианных альбомов довольно часто подражают встречающимся сюжетам, например, в вышивке или фарфоре эпохи "Biedermeier" [9, с. 50 – 56]. Это пастухи и пастушки («Пастораль» ор. 150 А. Гречанинова), разнообразные повозки с запряженными в них парами и тройками лошадей («На лошадке» ор. 74 Ц. Кюи, «Моя лошадка» ор. 109 А. Гречанинова), уличные артисты («Бродячий акробат» ор. 133 А. Гречанинова, «Касперль Арлекин» ор. 54 С. Борткевича), хороводы и качели – любимые развлечения крестьянской молодежи изобилуют в альбомах С. Ляпунова, В. Ребикова и А. Гречанинова.

Разнообразные восточные мотивы и, особенно, всякая «китайщина» [9, с. 69] также нашли отражение в сюжетах миниатюр детских фортепианных альбомов. Так, наиболее плодотворным в раскрытии

китайских мотивов стал композитор-эмигрант А. Черепнин. Три тетради миниатюр ор. 51 – больше двадцати пьес – объединились под общим заголовком «Этюды в пентатоническом стиле».

Здесь стоит подчеркнуть важность вопроса об эклектике, которая явилась фундаментом стиля "Biedermeier" и, по мнению Д. Лихачева, оправдала себя «в свете исторической перспективы» [4], а также способствовала дальнейшему появлению и развитию различных музыкальных направлений. Именно об этом писал Д. Лихачев: «Оставаясь эстетически неполноценным, эклектизм, тем не менее, в аспекте историческом может развивать в себе элементы будущего развития искусств, сохранять старое для нового; в нем как в некой жизненно многообразной и неустойчивой среде, могут зарождаться новые направления и новые стили» [4, с. 28 – 29].

Как уже отмечалось выше, ярким представителем эпохи "Biedermeier" в музыкальном искусстве стал Роберт Шуман. Именно ему принадлежит опыт звукового импринтинга семейных радостей. Посвятив свои многочисленные миниатюры детям, он, тем самым, осветил им дорогу в прекрасное будущее искусства, а композиторам открыл неиссякаемый источник мотивов семьи и детства. Тесную связь «русской национальной школы» с немецким романтиком отмечали П. Чайковский, Г. Ларош, Л. Сабанеев, Б. Асафьев, А. Николаев и др. За словами лозунга, провозглашенного «кучкистами» – «новизна, изобразительность, народность» – таились фамилии трех композиторов, «”богов” русского национального Олимпа» [5, с. 32]. И, один из них – Р. Шуман – являл собой символ «новизны», сущностью которой стало, в том числе, художественное раскрытие мира детства.

Вначале XIX века именно в эпоху "Biedermeier" (1815 – 1848) в Германии детство приобрело самостоятельное значение и трактовалось как прелюдия к взрослой жизни. Ребенок стал объектом познания, и в качестве такового предстал как индивидуальность. Фокус внимания взрослых, главным образом, сосредотачивался на его воспитании и обучении. Именно с этой эпохой связано открытие Ф. Фребелем первого немецкого "Kindergarten", в образовании которого основатель видел «единственный способ искоренения общественного зла и улучшения нравов» [3, с. 21]. Детские души Ф. Фребель сравнивал с «прекрасными цветами в саду» [3, с. 21], которые надо «терпеливо и заботливо взращивать» [3, с. 21].

Воспитание детей – прежде всего дело семьи, поскольку в ней проходила вся жизнь ребенка. Нововведениями бюргерского дома стало образование специальной комнаты, своего рода носителя детской субкультуры – "Kinderzimmer", которая способствовала формированию у детей особых представлений о мире и его ценностях [3].

Еще одно интересное приобретение "Biedermeier" выразилось в повсеместном музицировании. "Tafelklavier" (маленькое дешевое «столовое фортепиано») стал непременным атрибутом скромной бюргерской гостиной. В доме постоянно музицировали будь то глава семейства, девушки или дети. «Это для них Шуберт сочиняет свои немецкие танцы и “Музыкальные моменты”, Мендельсон – “Песни без слов”, Черни – свои бесчисленные этюды» [3, с. 22]. Всему предназначался один из первых образцов немецкой идиллии – «Альбом для юношества» Р. Шумана, вышедший «из самой гущи семейной жизни» [Цит. по 3, с. 23].

Подражая данной традиции в русской музыке, появляется «Детский альбом» П. Чайковского. Принимая во внимание тридцатилетний отрезок времени, разделяющий оба цикла, следует заметить, что первая, скорее, интуитивна попытка увидеть в искусстве «память времени» (термин А.И. Демченко), была предпринята самим П. Чайковским в письме к Н. фон Мекк. Так, 30 апреля 1878 г. композитор написал: «Завтра примусь я за сборник миниатюрных пиэс 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» [8, с. 314].

Как и «Альбом для юношества» Р. Шумана, цикл П. Чайковского знакомит ребенка с западноевропейскими и русскими традициями. В альбоме чувствуется атмосфера домашнего уюта, тайны странствий, отзвуки старины, фантастики и грез. В нем словно переплелись стиль эпохи "Biedermeier" и музыкальные традиции отечественной культуры: танцевальные номера русского бала, немаловажный для отечественного искусства колорит фольклора, воссоздание сценок из сельской жизни и церковного обихода, а также картины природы в ее различных состояниях.

Утвержденное жизненным укладом "Biedermeier" понятие "ausmusik" или музыка для исполнения в кругу семьи впоследствии отголосками отразилась и в музыке русского «домашнего быта», «любительском музицировании» – ведь именно так, первым Б. Асафьев, а вслед за ним и А. Николаев, охарактеризовали лирические пьесы П. Чайковского. Однако А. Николаев, подчеркивая камерность и интимность фортепианного стиля миниатюр П. Чайковского, все же неодобрительно отозвался о влиянии на композитора образцов "Hausmusik".

Музыковеды (Б. Асафьев, А. Николаев, Д. Алексеев и др.) пишут об уютной «“домашней” настроенности “Детского альбома”» [2, с. 30], о «“золотом веке” гармонично-стройного бытового уклада русской жизни» [2, с. 50] раннего периода творчества П. Чайковского. И прав был В. Турчин, отметивший в своей книге «Эпоха романтизма в России» функциональность стиля "Biedermeier": «Его можно терминологически подтягивать к романтизму и реализму, называя его “мещанской” редакцией романтизма, поэтическим натурализмом и протореализмом, суть не изменится – это нечто специфическое, самостоятельное. … без представления о значительности этого направления характеристика искусства первой трети XIX века не может считаться полной» [7, с. 342 – 343].

Для русской культуры этого периода в целом характерно обращение к традициям "Biedermeier". Но в отличие от Германии, в России эстетизировалась не бюргерская, а усадебная культура. Достаточно вспомнить «камерный стиль, проникнутый элементами русской народной песенности» [1, с. 278] ранних мазурок М. Глинки, «пленэрную красочность письма» [1, с. 75] А. Бородина и А. Лядова. В одной из прелюдий последнего А. Алексеев подчеркнул крестьянскую песенность, перерастающую в «исповедь простого, но наделенного богатым миром чувствований человека» [1, с. 74]. Примером поэтизации бытовых вещиц, так свойственной "Biedermeier", стала знаменитая «Музыкальная шкатулка» ор. 32 (1893) А. Лядова. Впоследствии подобные примеры появлялись в альбомах А. Ильинского, В. Ребикова, А. Гречанинова, А. Черепнина и др.

Наибольшее количество изображения "Biedermeier" дано А. Алексеевым в связи с «Детским альбомом» П. Чайковского. «Здесь и грезы в часы зимних вечеров, изменчивые, словно пламя камина, и несказанно прекрасное чувство, возникающее при виде весенней природы. И радость от созерцания дружной работы крестьян на залитых солнцем просторах желтеющих нив» [1, с. 316].

Подобные описания невольно наводят на параллели с живописью А. Венецианова и В. Тропинина, которые в историю искусств вошли с явлением "Biedermeier". По мнению академика Д. Сарабьянова, именно полотна А. Венецианова открыли русскую природу. «Бесконечность земли, бесконечность пространства, возвышающегося над ней, художник постигает … как реальную данность и к тому же – как место бытия человека, место приложения его сил. Земля – дом для человека. И вместе с тем этот дом “хочет быть всей вселенной”. У Венецианова такие крайности не просто сочетаются – они соединяются, дополняя друг друга» [6, с. 93]. Так, на страницах детских фортепианных альбомов Ц. Кюи, А. Копылова, С. Ляпунова, В. Ребикова и, особенно, А. Гречанинова, наряду с сельскими пейзажами, образы детства и семьи словно сошли с полотен художников "Biedermeier".

Интересно, что Д. Сарабьянов, отмечая одновременное существование в искусстве середины XIX в. двух диаметрально противоположных направлений в живописи – "Biedermeier", (творчество В. Венецианова) и академизма (А. Иванов). Полвека спустя эта тенденция проявилась в музыкальном искусстве. Следует отметить, что существование в одно время двух направлений "Biedermeier" и академизма выявило для детского альбома два пути раскрытия сути бытия: первый, явленный "Biedermeier" через быт, а другой, выраженный академизмом, – через религию, миф и историю.

В дальнейшем идея органичного синтеза двух направлений реализовалась в новом стиле модерн, в частности, детские циклы В. Ребикова и С. Лурье, с навязчивым апеллированием к культурам прошлого, сочетанием изысканности и функциональности академизма, искусства и искусности окажутся в чем-то родственными и эпохе "Biedermeier".

Таким образом, можно отметить, что в целом, именно своей эклектичностью стиль "Biedermeier", первоначально вызвавший нападки со стороны знатоков искусства, повлиял на формирование художественной картины русского детского альбома и, что интересно, позволил аккумулировать под своими сводами общие тематические и типологические признаки разрозненных (в силу своей калейдоскопичности) фрагментов детского мира.

Литература

1. *Алексеев, А.* История фортепианного искусства. Ч. 3 / А. Алексеев – М., 1982.

2. *Асафьев, Б.* Чайковский. Опыт характеристики / Б. Асафьев. – П., 1922.

3. *Грохотов, С.* Шуман и окрестности. Романтические прогулки по «Альбому для юношества» / С. Грохотов. – М., 2006.

4. *Лихачев, Д.* Контрапункт стилей как особенность искусств // Классическое наследие и современность / Д. Лихачев. – Л., 1981. – С. 28 – 29.

5. *Сабанеев, Л.* Воспоминания о России / Л. Сабанеев. – М., 2004.

6. *Сарабьянов, Д.* Русская живопись. Пробуждение памяти / Д. Сарабьянов. – М., 1998.

7. *Турчин, В.* Эпоха романтизма в России: К истории русского искусства первой трети XIX столетия: Очерки / В. Турчин. – М., 1981. – С. 342 – 343.

8. *Чайковский, П.* Переписка с Н.Ф. фон Мекк / П. Чайковский. – М., 1934.

9. *Юрова, Е.* Эпоха бисера в России / Е. Юрова. – М., 2003.