Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

ГОВАР Наталья Алексеевна

ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Том 1

Научный консультант:
Соколова Алла Николаевна,
доктор искусствоведения, профессор

Москва
2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ТОМ 1
ВВЕДЕНИЕ …… 4
ГЛАВА 1
ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ИСКУССТВА: ИСТОКИ, ПАРАЛЛЕЛИ, ПЕРСПЕКТИВЫ
1.1 Фортепианная миниатюра: к проблеме жанрово-стилевых особенностей ……... 20
1.1.1 Миниатюра в аспекте синтеза искусств ….……... 20
1.1.2 Пространственно-конструктивные и композиционно-содержательные особенности жанра …….…... 31
1.1.3 Фортепианная миниатюра в контексте музыкально-стилевых проблем XX – первой четверти XXI веков ...……..... 52
1.2 Жанр в пространстве современного культурного социума …… 65
1.2.1 Фортепианная миниатюра в свете музыкально-интонационных представлений ……..… 65
1.2.2 Коммуникативный потенциал жанра в условиях информационной эпохи ……. 76
ГЛАВА 2
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА: ОТ МОДЕРНИЗМА К СОВЕТСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ
2.1 Фортепианная миниатюра Серебряного века: в многоцветье стилей и направлений ……... 89
2.1.1 О жанровой палитре фортепианной миниатюры Серебряного века ….. 92
2.1.2 Новые ракурсы программности: от иллюстраций до манифестов и памфлета ……... 99
2.1.3 Грани национального ……... 106
2.1.4 В поисках новых звуковых миров …….. 116
2.1.5 Детская фортепианная миниатюра: от инструктивных экзерсисов к художественным достижениям …… 126
2.2 «Время экспериментов» ……... 132
2.2.1 Топосы и жанры фортепианной миниатюры 1920-х годов: от мира дворянской усадьбы к раннесоветской музыкальной культуре …… 137
2.2.2 Жанр в аспекте развития традиционалистских подходов …… 147
2.2.3 Опыты 1920-х годов: в стремлении к этическим идеалам ……... 155
2.3 Фортепианная миниатюра 1930-х годов: между новой программностью и традициями …… 171
2.3.1 Миниатюризм как основной вектор советского фортепианного творчества 1930-х годов ……... 176
2.4 В годы войны …….. 195
2.4.1 Миниатюры военного времени: от пьес-афоризмов до масштабных сюит и лирических откровений …….. 198

2.4.2 Дуализм бытия: между теневой и официальной сферами советского фортепианного творчества …… 206
ГЛАВА 3
ОСНОВНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ: ОТ СОВЕТСКОЙ ИДЕНТИЧНОСТИ К МЕТАМОДЕРНУ
3.1 Конец сталинского правления и «оттепель» ……. 218
3.1.1 Жанровый портрет фортепианной миниатюры 1950–1960-х годов …. 223
3.1.2 «Путь по центру» …….. 239
3.1.3 «Под знаком авангарда» ……... 249
3.1.4 В модусе детства ……... 263
3.2 1970 – 1980-е: итоги и достижения …… 273
3.2.1 О жанровых разновидностях фортепианной миниатюры 1970–1980-х годов ……..…… 278
3.2.2 Неофольклорные течения в фортепианной миниатюре 1970–1980-х годов …… ……...…… 289
3.2.3 «Советские композиторы – детям»: от пьес и сборников к концепционным замыслам ……... 298
3.2.4 Эксперименты времени: сонористика, алеаторика, инструментальный театр и третье направление ……... 305
3.2.5 «Новая простота» как предчувствие метамодерна …… 312
3.3 Фортепианная миниатюра 1990–2020-х: навстречу метамодерну …….. 326
3.3.1 Жанр к началу третьего десятилетия XXI века: константы и метаморфозы …….. 333
3.3.2 В фольклорной парадигме ……... 349
3.3.3 Новые концепции обучения: расширение географии, общность культуры и любительское музицирование ……..... 357
3.3.4 Тренды современности: постнеоклассика, «незначительная музыка» и минимализм …… 368
ЗАКЛЮЧЕНИЕ ……..... 378
Список использованных источников и литературы ……... 392

ТОМ 2

Приложение А
Список иллюстраций ……. 3
Приложение Б
Каталог фортепианной миниатюры ……..... 83

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Обращение к теме, тесно связанной с творческой практикой, вызвано необходимостью изучения отечественной фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв. как самобытного историко-культурного и художественного явления, все еще не осмысленного в полноте составляющих его свойств.

Наш труд охватывает более чем стодвадцатилетнюю историю жанра, связанную с дореволюционным, советским и постсоветским периодами. Рассматриваемый период характеризуется многими обстоятельствами, обусловившими актуальность изучения фортепианной миниатюры. Среди них – важная для данного исследования тенденция ускорения времени, получившая отражение в малых художественных формах. Об этом явлении, лишь усиливающемся с наступлением четвертой промышленной революции, неоднократно размышляли и продолжают размышлять ученые, в целом характеризующие современную эпоху как «мир всеобщей сиюминутности» (М. Маклюэн). Беспрецедентный информационный поток приводит к кардинальной трансформации человеческого сознания[1], воспринимающего действительность как череду ярких и не всегда связанных между собой образов. Невиданное ускорение темпа жизни, обнажающий ее главный ресурс – время – находит отражение в искусстве, актуализируя лаконизм и концентрированность художественного высказывания. В обобщенном смысле миниатюру вполне можно рассматривать как «эпистемологическую метафору» (У. Эко), сквозь призму которой «культура той или иной эпохи воспринимает реальность»[2]; как «конструктивно оформленный инвариант модели мира, концепции человека, характерный для культурного мышления

---

[1] Определяя понятие «информационной травмы», М. Н. Эпштейн приводит следующие факты: «величайшие библиотеки мира удваивают свои запасы каждые четырнадцать лет, то есть возрастают в 140 раз каждое столетие. В начале XVIII в. библиотека Сорбонны в Париже считалась самой большой в Европе: она содержала 1338 книг. Ежедневное <...> издание газеты “Нью-Йорк Таймс” содержит больше информации, чем средний англичанин XVII в. усваивал за всю свою жизнь. За последние 30 лет было произведено больше новой информации, чем за предыдущие 5000 лет». См. об этом: Эпштейн М. Н. Постмодерн в русской литературе. – Москва: Высшая школа, 2005. – С. 47.

[2] Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. Александра Шурбелева. – Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – С. 89–90.

эпохи»[3]. Это свойство жанра по-новому высвечивает проблему культурной памяти, актуализирующую творчество композиторов так называемого «второго ряда», в течение долгого времени остающееся в тени. Внимание к пьесам этих авторов, составляющим весомую часть отечественного фортепианного наследия, представляется не менее важным, чем исследование шедевров, поскольку здесь находят отражение своеобразные художественные миры, пропуск которых означал бы нарушение логики исторического процесса.

Помимо композиторского творчества, важную роль играет миниатюра в концертной и педагогической деятельности, где так называемые пьесы составляют значительную часть фортепианно-исполнительского репертуара. Будучи жанром универсальным, миниатюра востребована также в сегменте домашнего музицирования, являясь одной из популярных его форм. Демократизм фортепианной миниатюры, ее равноценное существование в академических кругах и любительской среде позволяют провести определенные аналогии с другим малым жанром – песней, изучение которого в его социокультурном срезе дает богатый материал для понимания «глубинных механизмов функционирования и развития культуры в целом»[4].

Однако, несмотря на широкую распространенность миниатюры в различных сферах художественной практики, научное осмысление жанра заметно отстает от изучения более масштабных произведений. Причины подобного положения заключаются, на наш взгляд, в том, что в профессиональном сообществе издавна существует «табель о рангах», разделяющая жанры в соответствии с их статусом. Масштабность сочинения по-прежнему остается одним из главных критериев его весомости в наследии того или иного мастера[5]. Естественно, что при таком положении дел скромный

---

[3] Бурлина Е. Я. Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1987. – С. 46.

[4] Дружкин Ю. С. Песня как социокультурный феномен // Обсерватория культуры. – 2010. – № 3. – С. 63.

[5] Так, один из авторитетных редакторов музыкальных словарей Н. Слонимский выводит следующую «лексикографическую формулу» значимости жанров: «Для композиторов опера оценивается по высшему баллу, симфония стоит на втором месте, затем следуют камерная музыка, крупные фортепианные

и непритязательный жанр миниатюры заведомо проигрывает более крупным музыкальным формам во внимании со стороны искусствоведов.

«Парадокс статуса» (А. Я. Селицкий) сказывается и в других отношениях. Например, в том, что авторы статей, помещенных в музыкально-энциклопедических словарях, ограничиваются, как правило, лишь общими сведениями о фортепианных пьесах тех или иных композиторов, опуская информацию о названиях сочинений и годах их создания. Да и сами композиторы далеко не всегда фиксируют дату появления своих мелких фортепианных опусов.

Вместе с тем, в случае с миниатюрой, уместно упомянуть и о парадоксе «мнимой непритязательности», когда, «маскируясь под “мелочи жизни”, бытовой жанр подчас способен возвыситься до значительного явления искусства, культуры, духовной жизни»[6]. Именно эта черта, воплощающаяся в генеральном принципе – «большое в малом» (Е. В. Назайкинский), определяет особое место миниатюры в жанровой системе музыкального искусства.

Все перечисленные обстоятельства весьма затрудняют деятельность по составлению каталога созданных отечественными композиторами фортепианных миниатюр. Однако именно эта форма работы позволяет сделать вывод об актуальности и востребованности фортепианной миниатюры в различные периоды истории отечественной музыки XX – первой четверти XXI вв., обозначая вместе с тем важнейшие социокультурные тенденции в развитии жанра.

Следует отметить, что практически каждый отечественный композитор в той или иной мере обращался в своем творчестве к фортепианной миниатюре. Но не только количественные показатели (хотя и весьма впечатляющие) сыграли свою роль во внимании к данной теме. История миниатюры с ее уникальной способностью мгновенной фиксации и отражения

произведения, хоровая музыка, и в последней категории – песни». См. об этом: Слонимский Н. Абсолютный слух. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – С. 326.

[6] Селицкий А. Я. Парадоксы бытовой музыки. – URL: http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksy bytovoj-muzyki/ (дата обращения 13.02.2024).

целого спектра событий (художественных, околохудожественных и даже внехудожественных), становится иллюстрацией генеральных смыслов и тенденций эпохи. Миниатюре присущ ряд качеств, достойных самого пристального внимания с точки зрения ее культурологического потенциала: не оказываясь в эпицентре событий, она остается их долговечным свидетелем. Особенно следует подчеркнуть мобильность жанра, чутко откликающегося на веяния времени. Среди наиболее актуальных в этом отношении показателей – тематика миниатюры и ее жанровые разновидности, имеющие отчетливые специфические различия в каждый из периодов отечественной истории.

Значительные перспективы открываются и с точки зрения музыкально-стилевого изучения жанра, поскольку в его панораме так или иначе отразились практически все ведущие направления прошлого века. Более того: история миниатюры запечатлевает крутые повороты и драматические коллизии, связанные с радикальным изменением стилевых векторов в творчестве многих отечественных авторов. Эти события, вызванные внутренними причинами или обусловленные социальными факторами (существенными для советского периода), позволяют приблизиться к пониманию сложности пути того или иного композитора, и, в конечном счете, – к пониманию его неповторимого художественного мира.

Заслуживает внимания существование миниатюры и в постсоветское время, когда она становится проводником новых тенденций не только в области композиторского творчества, но и в сфере фортепианно-исполнительского искусства.

Но, несмотря на большую востребованность фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв. в музыкальной практике и фрагментарный интерес к ней в отечественной науке, интересующий нас жанр до сегодняшнего дня не был осмыслен как многогранное историко-культурное и художественное явление, раскрывающееся на различных этапах его бытования в совокупности междисциплинарных подходов. Это обстоятельство определяет **актуальность** данной работы.

Степень научной разработанности проблематики. Хотя фортепианные пьесы малой формы привлекали и продолжают привлекать внимание многих ученых, ракурс их рассмотрения ограничивается, как правило, характеристикой достижений в этом жанре отдельных композиторов. Вместе с тем, изучение отечественной фортепианной миниатюры как целостного феномена, объединяющего различные сферы научного знания, до сих пор не предпринималось. Подобный комплексный подход предполагает обращение к многообразному кругу источников.

Жанр получает фундаментальную разработку в книге К. В. Зенкина «Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма»[7], рассматривающего предмет исследования в тесной взаимосвязи историко-эстетического и теоретико-аналитического подходов. Впервые в музыкальной науке им была осуществлена разработка теории фортепианной миниатюры как феномена романтического искусства, обоснованы ее поэтика, жанровая природа, многообразие разновидностей, особенности формы, преломление в ней «интонационного словаря эпохи». С точки зрения ученого, рассматривающего существование миниатюры в различных национальных школах, специфика жанра, теснейшим образом связанного с фортепиано как с инструментом одновременно камерным и универсальным, отражается в способах организации композиции, синтаксической структуры, тематизма, фактуры. Она выявляется также в особом переживании музыкального времени, подчеркивающем сиюминутность художественного образа.

Разносторонний анализ жанра содержится в статье Е. В. Назайкинского «Поэтика музыкальной миниатюры», рассматривающего его общность и отличия в пространственных и временных искусствах[8]. Выделяя сущностный принцип миниатюры – «большое в малом», исследователь называет его «поэтическим, эстетическим и художественным» критерием жанра.

---

[7] Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – 509 с.

[8] Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

В многообразии жанровых теорий выделим существенный для нашей темы типологический ракурс, разрабатываемый в трудах В. В. Медушевского, Е. В. Назайкинского, О. В. Соколова, В. А. Цуккермана. Исследование жанра с точки зрения соотношения традиционного и новаторского обусловливает интерес к проблеме архетипа как первоначала, первообраза, образца. «Старый и новый одновременно» (М. М. Бахтин) жанр, развиваясь, сохраняет свои инвариантные черты.

В тесной связи с осмыслением жанровых особенностей фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв. находится осознание ее стилевого своеобразия, предполагающее обращение к многообразным интерпретациям понятия художественного стиля (труды Л. А. Мазеля, М. К. Михайлова, С. С. Скребкова). Принятый в современном гуманитарном знании иерархический подход к изучению стилевых проблем (Ю. Б. Борев, Д. С. Лихачёв, В. Н. Холопова) характеризуется вниманием к различным уровням этой категории (стиль эпохи, стиль национальной школы, авторский стиль, жанровый и исполнительский стиль, а также «стиль отдельного произведения» и «стиль элемента произведения» (Ю. Б. Борев)).

Стиль исследуемой эпохи включает в себя широкую историческую и социокультурную панораму времени, отраженную в трудах Н. А. Бердяева, Г. С. Кнабе, М. Маклюэна, М. Оже, Э. Тоффлера, Р. Юига; в книгах, представляющих целостный взгляд на искусство прошлого столетия или отдельных его периодов (работы М. Г. Арановского, Б. В. Асафьева, Е. В. Власовой, Д. Гойови, Е. Б. Долинской, Т. Н. Левой, Ф.-Ш. Лемэра, В. И. Мартынова, Л. Д. Никитиной, И. А. Скворцовой, С. М. Слонимского, Н. А. Хрущевой, Т. В. Чередниченко и др.). Значительный раздел представляют исследования, посвященные изучению индивидуального авторского стиля в трудах Б. В. Асафьева, И. С. Воробьева, Е. Б. Долинской, Д. В. Житомирского, В. В. Задерацкого, М. Н. Лобановой, Е. Г. Польдяевой, Л. Л. Сабанеева, А. Т. Тевосяна, Е. А. Токун, Р. И. Хараджаняна, В. Н. Холоповой, А. М. Цукера и др. Более глубокому осознанию его

особенностей способствует обращение к «слову композитора» – книгам, мемуарам, эссе, автокомментариям, интервью, фильмам.

Отдельный раздел библиографии составляют материалы, посвященные изучению проблем исполнительского творчества в работах А. Д. Алексеева, Б. В. Асафьева, Г. М. Когана, Я. И. Мильштейна, Г. Г. Нейгауза, Д. А. Рабиновича, С. Е. Фейнберга, В. П. Чинаева; исследованию фортепианных пьес с точки зрения их жанрового-стилевого своеобразия (работы В. Н. Брянцевой, В. Ю. Дельсона, Е. Б. Долинской, М. С. Друскина, В. В. Лебедевой, Г. П. Овсянкиной, Е. М. Шабшаевич) и особенностей исполнительской интерпретации (материалы Л. И. Дробышевой-Разумовской и Б. Б. Бородина, Е. А. Козловской и А. М. Меркулова, В. С. Колесникова и др.).

Существенный аспект работы составляет представление о миниатюре как о жанре разномасштабном (А. Г. Коробова). Масштаб в данном случае интерпретируется не как постоянная, а как переменная величина, поскольку миниатюра может быть осмыслена и как самостоятельный жанр (пьеса с одноименным названием), и как жанровый вид (вальс, песня без слов, прелюдия и т.д.), и как группа жанров одного рода (фигурационная, танцевальная, лирическая разновидности).

Еще одной линией исследования становится изучение жанра в свете научных представлений о макро- и микрокосмосе. В самом общем плане возможность таких аналогий связана с принадлежностью жанра к лирическому роду искусства, ориентированному на отражение внутреннего мира человека; а также со способностью миниатюры к аккумуляции музыкально-интонационной основы, позволяющей в лаконичной форме отразить черты художественного мира того или иного композитора. В использовании подобной аргументации значительную роль играет «инструментальный фактор» – взгляд на фортепиано как на универсальный инструмент, своего рода «микрокосм в мире музыке» (С. Е. Фейнберг). Опора в этом смысле на гипотезу Н. Г. Драч о различии жанрово-стилевых явлений в фортепианно-исполнительском искусстве представляется продуктивной в

отношении миниатюры, являющейся репрезентантом камерного исполнительского стиля[9].

Отдельное место в концепции работы занимает аспект изучения жанра как посредника между музыкальным искусством и социумом. Важный для русской, советской и постсоветской истории ракурс исследования жанра как «сколка культуры» акцентирует специфику ее хронотопа, открывающую возможность художественного комментария того или иного фрагмента действительности.

Проблема исследования связана, таким образом, с большой востребованностью жанра в различных сферах творческой практики и недостаточной его теоретической изученностью как целостного историко-культурного и художественного феномена.

Объект исследования – отечественная фортепианная миниатюра XX – первой четверти XXI вв.

Предмет исследования – феноменологические характеристики фортепианной миниатюры в различные периоды отечественного прошлого и настоящего.

Цель исследования – выявление особенностей историко-культурного и художественного феномена фортепианной миниатюры в процессе его развития в XX – первой четверти XXI вв.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

1. Рассмотреть черты жанра в аспекте синтеза искусств.

2. Выявить феноменологические характеристики миниатюры путем анализа ее композиционно-содержательных и жанрово-стилистических особенностей.

3. Изучить потенциал фортепианной миниатюры в свете музыкально-интонационных представлений.

---

[9] Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. …канд. иск.: 17.00.02. – Саратов, 2006. – 261 с.

4. Обосновать коммуникативные возможности жанра в условиях информационной эпохи.

5. Выявить массив фортепианных миниатюр, созданный в рамках изучаемого периода, провести хронологизацию обнаруженного материала.

6. Систематизировать каталог сочинений.

7. Рассмотреть динамику существования миниатюры с учетом многообразия ее тематики, жанров, музыкального языка, а также в аспекте соотношения традиционного и новаторского.

8. Проанализировать особенности миниатюры сквозь призму «стиля эпохи», «стиля автора» и «стиля произведения» в единстве общего и особенного, чужого и своего.

Хронологические рамки исследования определяются целью работы, связанной с рассмотрением жанра как органической целостности, внутри которой происходит его развитие на всех этапах отечественной истории – от Серебряного века, вобравшего в себя многие коды современной культуры, до наших дней, где происходит интенсивный диалог с прошлым. Используемая в работе периодизация (Серебряный век, первое послереволюционное десятилетие, 1930–1940-е, 1950–1960-е, 1970–1980-е, 1990–2020-е) опирается на хронологические установки, применяемые в некоторых современных исследованиях[10]. Данный подход служит инструментарием выявления происходящих в развитии миниатюры культурологических, художественных и жанрово-стилевых процессов.

Территориальные границы исследования обусловлены меняющимися геополитическими событиями. Термин «отечественная фортепианная миниатюра» связан с творчеством композиторов, проживавших до 1917 года на территории Российской империи, а затем – Советского Союза. После его распада в 1991 г. границы данного понятия существенно сужаются,

---

[10] Укажем, в частности, такие труды, как Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – Москва: Музыка, 1991. – 166 с.; Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. – Москва: Композитор, 2006. – 368 с.; История отечественной музыки второй половины XX века / под. ред. Т. Н. Левой. – Санкт- Петербург: Композитор, 2005. – 556 с.

отражая наступление новых геополитических реалий. Единичные обращения к сочинениям авторов, представляющих ныне страны ближнего и дальнего зарубежья, во многом обусловлены традициями русского музыкального образования и культурной общностью, сформировавшимися за долгий период совместного существования русской и национальных композиторских школ.

Источниками исследования, послужившими основанием для содержащихся в нем размышлений и выводов, явились архивы, периодические издания, мемуарная литература, сетевые ресурсы (сайты композиторов, интервью и фильмы, посвященные творчеству того или иного автора), позволяющие воссоздать «дух времени» во всем его своеобразии. Но главной движущей силой данной работы стала сама музыка, воплощенная в многочисленных нотных текстах, изданных и рукописных, популярных и мало исполняемых, известных узкому кругу профессионалов и совершенно забытых.

Методология и методы исследования. Методологические основы исследования опираются на сочетание общенаучных и музыковедческих подходов, синтезирующих системный, стилевой, жанровый, феноменологический ракурсы. Последний особенно важен, поскольку дает возможность изучить фортепианную миниатюру как целостное явление, объединяющее исторические, культурологические и художественные ее грани[11]. В единстве с системным подходом это позволяет рассмотреть фортепианную миниатюру не только с позиций жанрового-стилевого своеобразия, но и с точки зрения ее бытования в профессиональной и любительской среде, роли жанра в концертно-исполнительской и фортепианно-педагогической деятельности, а также в аспекте его коммуникативного потенциала.

В контексте обозначенных подходов использовались научные **методы**, отвечающие задачам исследования: сравнительно-исторический и

---

[11] Лукичева К. Л. О феноменологическом подходе к изучению произведений искусства // Вестник РГГУ. Сер.: История. Филология. Культурология. Востоковедение. – 2011. – № 17. – 189–195.

биографический, метод аналогий, а также комплекс аналитических методов, выработанных в области музыкознания и фортепианно-исполнительской интерпретации.

Научная новизна диссертации определяется:

– обращением к малоизученной области отечественного искусства XX – первой четверти XXI вв.;

– масштабным охватом материала и его хронологическим структурированием. В исследовании впервые представлена более чем стодвадцатилетняя панорама развития отечественной фортепианной миниатюры, позволившая выявить многообразие ее разновидностей, стилевых модификаций, программной ориентации и тематических предпочтений в различные периоды отечественной истории;

– уточнением определения «фортепианная миниатюра», отражающим феноменологические характеристики этого явления;

– исследованием миниатюры как историко-культурного и художественного феномена, обладающего рядом специфических качеств, востребованных современностью;

– взаимодействием музыковедческого и культурологического ракурсов изучения жанра фортепианной миниатюры;

– расширением представлений о миниатюре как о комплексном явлении, играющем важную роль в различных сферах художественной культуры;

– вводом в научный обиход целого корпуса пьес дореволюционного, советского и постсоветского периодов;

– созданием сводного каталога фортепианной миниатюры из произведений 940 композиторов.

На защиту выносятся следующие положения:

1. Своеобразие жанра фортепианной миниатюры определяется его синтетической природой, объединяющей сферы родственных искусств.

2. Пространственно-конструктивные и композиционно-содержательные особенности жанра тесно связаны с его принадлежностью к камерной сфере

творчества.

3. Способность миниатюры к кристаллизации интонационной основы, обусловленная ее малой формой, позволяет назвать жанр концентратом музыкального смыслообразования.

4. В условиях информационной эпохи программный и лаконичный жанр обладает существенным коммуникативным потенциалом, что во многом определяет построение современных концертных и конкурсных программ, состоящих из миниатюр. В пространстве XXI в. происходит активное развитие фортепианного камерно-исполнительского стиля, в рамках которого миниатюре принадлежит одно из главных мест.

5. Обнаружение и хронологизация большого пласта ранее не известных фортепианных пьес, принадлежащих перу композиторов так называемого «второго ряда», способствует заполнению существенных лакун в представлениях о миниатюре как о важном явлении художественной практики.

6. Составление и систематизация каталога фортепианных пьес из нескольких тысяч наименований создает предпосылки для более глубокого понимания процессов развития жанра в отечественной культуре.

7. Динамика существования отечественной фортепианной миниатюры характеризуется:

– обилием внутрижанровых разновидностей, чутко реагирующих на социокультурные изменения;

– тематическим своеобразием, позволяющим проследить программные предпочтения того или иного периода времени;

– многообразием стилевых образцов, отражающих наиболее авторитетные художественные течения прошлого и настоящего;

– экспериментальной направленностью жанра, демонстрирующего готовность к смелым новациям; сочетающего в себе мобильность и многофункциональность; универсальность и уникальность;

– тесной взаимосвязью композиторского, исполнительского и

педагогического творчества.

8. Представляя собой «ядро творческого процесса» (В. Сильвестров), миниатюра в сжатом виде отражает главные принципы поэтики композитора как системы художественных средств, образующих стилевой облик его музыки. Анализ особенностей отечественной фортепианной миниатюры сквозь призму «стиля эпохи», «стиля автора» и «стиля произведения» демонстрирует сложное переплетение традиций и новаций, составляющих в ее панораме нераздельное целое. Сохраняя свою инвариантную основу, жанр отечественной фортепианной миниатюры XX–XXI в. предстает в богатстве и многообразии авторских подходов.

Теоретическая значимость исследования, объединяющего музыковедческий и культурологический аспекты, видится в его междисциплинарном ракурсе, а также в возможностях проекции его моделирующего потенциала на изучение путей развития других музыкальных жанров. Автором предложена уточненная интерпретация понятия «фортепианная миниатюра»; намечены различные основания для построения классификационных моделей фортепианных пьес; раскрыта роль фортепианной миниатюры в музыкальной культуре. Взгляд на жанр в широком гуманитарном контексте позволяет обнаружить в нем новые смыслы не только в аспекте происходящих в искусстве синхронических и диахронических процессов, но и с точки зрения исследования миниатюры как маркера разнообразных политических, идеологических и социокультурных событий. Увеличивая возможности семантической интерпретации произведений, подобный ракурс, воссоздающий целостную картину культуры, раздвигает грани их понимания.

Практическая значимость исследования. Полученные результаты могут быть использованы в таких учебных курсах, как «Теория и история искусств», «История отечественной музыки», «История фортепианного искусства», «Современные музыкальные стили и направления», «Фортепианная музыка XX–XXI вв.», в лекциях по методике фортепианного

обучения, обогащая в равной степени концертно-исполнительский и педагогический репертуар всех звеньев музыкального обучения. Материал исследования представляет также широкий простор для составления хрестоматий и учебно-методических пособий, отражающих стилевое многообразие исследуемого периода.

Личный вклад соискателя состоит в:

– в постановке проблемы исследования, объединяющей исторический, культурологический и художественный ракурсы изучения жанра;

– в обнаружении корреляции между содержанием пьес и историко-культурными событиями;

– в методике исследования миниатюр в единстве и взаимовлиянии жанровых и стилевых субстанциональных основ музыкального искусства путем анализа происходящих в нем процессов;

– в выявлении диалектики отношений важнейших художественных направлений, стилевых тенденций, жанровых традиций и новаций, индивидуальных экспериментов во взаимосвязи композиторской и исполнительско-педагогической творческих сфер.

– в подходе к исследованию с преимущественным вниманием к художественной продукции композиторов так называемого «второго ряда», в массе своей представляющей многозвучную «обертоновую» среду, обогащающую культурное пространство всех этапов развития жанра.

Соответствие диссертации паспорту научной специальности. Тема и содержание диссертации соответствуют научной специальности 5.10.1. Теория и история культуры, искусства по отрасли искусствоведение, в том числе пунктам: 18. Культурно-историческая память и культурное наследие; 25. Искусство как феномен культуры; 36. Культура и национальный характер; 123. Авангардное и модернистское искусство конца XIX – начала XX в. Русский авангард в искусстве. «Серебряный век» российского искусства; 124. Художественные эксперименты и течения в искусстве XX в.; 125. Искусство СССР; 126. Андеграунд, авангард и постмодернизм в

искусстве второй половины XX–XXI в.; 127. Современный художественный процесс.

Степень достоверности и апробация результатов исследования обусловлена комплексным изучением жанра отечественной фортепианной миниатюры и обеспечивается использованием ряда методов, применяемых в историческом и теоретическом музыкознании, культурологии, а также в сфере исполнительской интерпретации. Полученные результаты опираются на обширный документальный материал (более 2000 музыкальных текстов, принадлежащих 940 авторам, материалы эпистолярного наследия, документы архивов), в том числе ранее не упоминавшийся в отечественном искусствоведении.

По теме исследования опубликованы 36 научных работ. Основные результаты диссертационного исследования изложены в 17 статьях, опубликованных в изданиях, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации, монографии «Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века» и других публикациях.

Основные положения и выводы диссертационного исследования обсуждались на заседании отдела материального наследия ФГБНИУ «Российский научно-исследовательский институт культурного и природного наследия имени Д. С. Лихачёва». По материалам диссертации были подготовлены доклады на международных и всероссийских конференциях (Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова, 2015; Московский государственный институт международных отношений, 2017; Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2019; Российский государственный гуманитарный университет, 2019; Государственный институт искусствознания, 2019; Санкт-Петербургская консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, 2020). Результаты исследования внедрены в учебный процесс на базе учебно-методических центров в сфере культуры и искусства по Москве и Московской области

(2022 г.), а также используются в практике работы кафедры фортепиано Российской академии музыки имени Гнесиных.

Структура диссертации соответствует цели и задачам исследования и содержит Введение, основную часть из трех глав, заключение, список литературы из 458 наименований, 115 нотных примеров (Приложение А), а также Каталог фортепианной миниатюры, включающий в себя несколько тысяч пьес (Приложение Б). Диссертация состоит из двух томов: первый составляет 433 страницы, второй – 201 страницу.

.

ГЛАВА 1
ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА КАК СПЕЦИФИЧЕСКИЙ ФЕНОМЕН ИСКУССТВА: ИСТОКИ, ПАРАЛЛЕЛИ, ПЕРСПЕКТИВЫ

1.1 Фортепианная миниатюра: к проблеме жанрово-стилевых особенностей

1.1.1 Миниатюра в аспекте синтеза искусств

Исследование фортепианной миниатюры как историко-культурного явления предполагает ее изучение с различных позиций гуманитарного знания. Рассматривая данный феномен с наиболее общих оснований, представляется перспективным обратиться к термину «концепт» (от лат. conceptus – мысль, понятие, представление) как к одному из «главных объектов всеобщей гуманитарной науки»[12], объединяющей целый ряд сфер – философию, логику, словесность и поэтику, живопись, ваяние, зодчество и науки о них, музыку и музыковедение. Называя вслед за Б. Расселом гуманитарную науку областью, пронизанную «связями и ментальными ассоциациями»[13], где язык соотносится с картиной мира, Ю. С. Степанов обращает внимание на такой естественный культурно-исторический процесс как минимализация, свойственный, в том числе, и научному знанию. Ее смысл заключается в компрессии текста, замене его сжатым изложением, что находит отражение в латинских дигестах или чеховской прозе.

Выделяя в понятии концепта сущностное свойство – краткость, ученый интерпретирует его предельно широко – как явление, включающее в себя не только логические признаки, но весьма разнородные «компоненты научных, психологических, авангардно-художественных, эмоциональных явлений и ситуаций»[14]. Отсюда концепт – не только имя, но «часто просто фраза, целое

---

[12] Степанов Ю. С. Концепты: Тонкая пленка цивилизации. – Москва: Языки славянских культур, 2007. – С. 13.

[13] Там же. С. 12.

[14] Там же. С. 20.

высказывание, даже, может быть, музыкальное или живописное произведение, картина»[15].

Исследуя возможности концептуализации в психолингвистической перспективе, А. А. Амрахова пишет о том, что данное явление представляет собой «в*и*дение, восприятие и организацию мира»[16], его отражение через призму различных языков. Попробуем применить это определение к предмету нашего исследования, рассматривая его в общеэстетическом ракурсе[17].

Здесь уместно напомнить, что миниатюра представляет собой жанр синтетический, существующий одновременно в различных сферах искусства. Для воссоздания наиболее характерных особенностей жанра, обратимся к его историческому прошлому, поскольку, как справедливо указывает Е. В. Назайкинский, «невозможно понять ни сути, ни достижений, ни всего богатства музыкальной миниатюры без знания ее прототипов, аналогов, предшественников и спутников»[18].

Жанр миниатюры был привнесен в музыкальное творчество из изобразительного искусства, где его формирование происходит в начале средневековой эпохи. Происхождение термина «миниатюра» связывают с несколькими гипотезами. Так, по мнению авторитетного ученого Л. Шидлофа, семантика слова восходит к латинскому *«minus»* – наименьший[19]. Другие исследователи обнаруживают связь термина с названием красной краски (лат. *«minium»* – сурик или киноварь), при помощи которой расцвечивались заставки, инициалы и орнаменты в старинных книгах. Жанр средневековой

---

[15] Степанов Ю. С. Концепты: Тонкая пленка цивилизации. – Москва: Языки славянских культур, 2007. С. 11.

[16] Амрахова А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 3. – С. 20.

[17] Еще Р. Шуман указывал на то, что «эстетика одного вида искусства есть в то же время и эстетика другого, только материал различен». См. об этом: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. в 2-х т. Т. 1. / сост. и коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва: Музыка, 1975. – С. 87.

[18] Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

[19] Schidlof, L. The miniature in Europe in the 16th, 17th 18th and 19th Centuries. Vol. I: A-L / L. Schidlof. – Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1964. – 430 p.

книжной миниатюры – предтечи живописной – многогранно представлен в европейской и азиатской культурах.

Не менее интересна и портретная живопись малого формата, получившая распространение в XVIII в. Эстетика жанра, прикладного по своей сути и теснейшим образом связанного с внутренним миром личности, находит воплощение в создании искусных ювелирных изделий – всевозможных колец, кулонов, брошей, табакерок, часов, непременный атрибут которых составляет миниатюрный портрет. В отделке миниатюр широко использовались картон, пергамент, дерево, слоновая кость, фарфор, драгоценные камни и металлы, эмаль. Активно развиваясь на протяжении всего «галантного века», портретная миниатюра уходит с авансцены в середине следующего столетия в связи с появлением дагерротипов и фотографии. Однако интерес к миниатюре в творчестве отдельных художников сохраняется и в более поздний период времени[20]. Отметим, что жанр миниатюры продолжает свое существование и в XXI столетии. Среди наиболее интересных его проявлений – создание микроминиатюр, основанных на применении нанотехнологий.

Какие же особенности характеризуют изобразительную миниатюру?

Ее доминантной чертой, проявляющейся во всех видах искусств, но особенно наглядной в изобразительной сфере, становится воплощение принципа «большое в малом» (Е. В. Назайкинский). Примечательно, что это главное свойство миниатюры отмечено уже в творчестве поэта Серебряной латыни Папиния Стация (40–96 гг.) в его посвящении Настольной Лисипповой статуе Геркулеса:

«… Так благородна была работа, и в тесных границах
Столько величия. То бог, то бог! Он изволил явиться
Перед тобою, Лисипп, и великим явить себя в малом
Образе! Здесь, хотя все это чудо искусства размером

[20] В качестве наиболее показательного примера можно упомянуть творчество И. Похитонова – русского художника-миниатюриста (1850 – 1923).

Только в стопу, но взглянув на строение мощного тела,
Всякий невольно вскричит: “Это самая грудь задушила
Опустошителя – льва из Немеи, а руки держали
Гибельный дуб и ладье аргонавтов весла ломали”.
Вот какой чувств обман заключается в малом предмете!»[21].

Среди основных качеств изобразительной миниатюры – отточенное мастерство исполнения, тонкость художественных приемов, внимание к деталям композиции, яркость и свежесть цветовой гаммы. По словам архитектора и художника П. П. Ревякина, «мелкий масштаб… требует безупречной, острой и живой характеристики образа, выразительности формы, тонкости детали. Сосредоточенное рассматривание миниатюры должно быть вознаграждено не только подлинной художественной содержательностью, но и виртуозной филигранностью ее отделки»[22].

Изучение поэтики изобразительной миниатюры выявляет и другие ее черты. Так, рассматривая существование жанра в средневековую эпоху, Д. С. Лихачёв отмечает такие его признаки, как:

- стремление автора передать длящееся время;
- «повествовательную емкость»;
- тенденцию к циклизации, позволяющую обнаружить в одном художественном пространстве нескольких сюжетов;
- акцент в изображении происходящего на главном событии;
- охват происходящего «панорамным зрением»[23].

В отмеченных особенностях отражается не только философское мировоззрение конкретного времени, когда «средневековый человек стремится как можно полнее, шире охватить мир, сокращая его в своем

[21] Цит. по: Кнабе Г. С. Древо познания и древо жизни. – Москва: РГГУ, 2006. – С. 441.

[22] Ревякин П. П. Техника акварельной живописи. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – С. 123.

[23] См. об этом: Лихачёв Д. С. Повествовательное пространство как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 93–111.

восприятии, создавая “модель” мира – как бы микромир»[24], но и глубинные, сущностные черты жанра.

Как следует из сказанного, миниатюра в изобразительном искусстве многогранно представлена и с позиций жанрового своеобразия, и с точки зрения художественных средств, используемых для ее создания. Эстетика изобразительной миниатюры отражает ее прикладной характер – тесно связанная с бытом, она поэтизирует и украшает его. Среди доминантных признаков жанра – содержательная емкость, стремление к детализации, позволяющее обнаружить глубину скрытого в изображении смысла, филигранность отделки.

После рассмотрения особенностей изобразительной миниатюры обратимся к литературному опыту в этой сфере.

Что представляет собой этот жанр в словесном творчестве?

Ответ здесь неоднозначен. Проблема заключается в том, что литературная миниатюра, в отличие от изобразительного искусства, где все решает масштаб произведения, – явление более сложное в плане дифференциации с другими жанрами малых форм[25]. Не претендуя на полноту освещения этого дискуссионного вопроса, выделим лишь один аспект, который достаточно близко, на наш взгляд, связан с музыкальной миниатюрой. Гипотетически, это лирическая прозаическая миниатюра или «стихотворение в прозе»[26]. Исследователь данного жанра Л. Н. Иссова проводит параллель между его лаконизмом и смысловой сгущенностью содержания: «Обобщенная <...> мысль в жанре <...> чаще всего облекается в конкретный художественный образ, благодаря которому и реализует свое

---

[24] Лихачёв Д. С. Поэтика древнерусской литературы. – Ленинград: Художественная литература, 1971. – С. 394.

[25] См. об этом: Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). – Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. – 334 с.

[26] По мнению Е. Ю. Геймбух, это сложный синтетический жанр, в котором сочетаются эпические и лирические черты. С точки зрения автора, лирическая прозаическая миниатюра обладает собственной содержательной сферой (единство целостности мира при возможной раздробленности его частей, разные лики «я») и включает в себя такие жанры, как афоризмы, сентенции, пословицы, эссе, дневниковые записи, зарисовки, очерки, притчи, видения, автобиографические заметки и т.д. См. об этом: Геймбух Е. Ю. Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры: лингвостилистический аспект: автореф. дис. … докт. филолог. наук: 10.02.01. – Москва, 2006. – 35 с.

эмоциональное воздействие <...>, а малая форма обусловливает особый характер этой образности, заключающейся в ее интенсивности, предельной точности, изобразительной яркости»[27].

Будучи принадлежностью лирического рода, а значит – являясь, в сущности, символом самых глубоких эмоций, миниатюра отличается сложной композицией целого, семантической концентрацией, вниманием к ритму и мелодическому строению фразы, богатством поэтического подтекста, тонкой игрой смысловых оттенков.

Обращаясь к поэтике жанра, заострим внимание на характерных приемах, организующих его композицию. Среди них:

- спонтанность зарождения поэтического замысла;
- фрагментарность, мозаичность построения формы;
- стремление к детализации;
- многослойность, проявляющаяся в концентрированности поэтического впечатления.

Спонтанность зарождения поэтического замысла в лирической миниатюре связана с тем особым «внутренним образом, …слепком формы» (О. Мандельштам), который рождается до появления самого произведения. Представляя собой одну из спонтанных форм творчества, литературная миниатюра более всего ассоциируется со схваченной на лету мыслью, наброском[28].

Фрагментарность и мозаичность литературной миниатюры определяется ее способностью к «образотворчеству». Оно, по определению Г. В. Степанова, представляет собой «преобразованный в искусстве фрагмент действительности»[29]. Фрагментарность литературного произведения может

---

[27] Иссова Л. Н. Жанр «Стихотворений в прозе» в русской литературе (И. С. Тургенев, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, И. А. Бунин): автореф. ... дис. канд. филолог. наук. – Воронеж, 1969. – С. 6.

[28] Об этом же пишет и А. Фет: «Стихи как бы сами попадают под ноги в виде образа, целого случайного стиха или даже простой рифмы, около которой, как около зародыша, распухает целое». См. об этом: Русские писатели о литературе (XVIII–XX вв.): отрывки из писем, дневников, статей, записных книжек, художественных произведений: в 3 т. Т.1 / под общ. ред. С. Балухатого; сост. М. Бриксман. – Ленинград: Советский писатель, 1939. – С. 455.

[29] Степанов Г. В. О границах лингвистического и литературоведческого анализа // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – Москва: Наука, 1982. – С. 31.

проявляться двояким образом, сочетая в себе «противоречия между внутренней завершенностью (или незавершенностью) и внешней незаконченностью (или законченностью)»[30].

Стремление к детализации – одна из характерных черт краткой литературной формы. Являясь ярким изобразительным средством и неотъемлемым структурным компонентом стиля, деталь обладает всем многообразием эстетического содержания[31]. При этом особенно важно подчеркнуть, что нередко именно в литературной миниатюре «художественный смысл оказывается сконцентрирован на отдельной детали текста, способной метонимически представлять всю вещь»[32].

Многослойность литературной миниатюры выражается в емкости наполнения краткой словесной формы. Прозаическая миниатюра часто выполняет роль своеобразного эскиза, в котором зарождаются творческие идеи мастера. Одновременно поэтику миниатюры определяет четкая структура формы и предельная выверенность каждой реплики. В произведении этого жанра не может быть пустот – степень концентрации повествования необычайно высока, а его хронотоп «проявляет тенденцию к сужению, к сжатию до одномоментности, до масштабов точки»[33].

Сосредоточенность на сиюминутном впечатлении отражает важную черту лирического произведения, которая состоит в мгновенно возникающей связи между природным или чувственным явлением и его поэтическим восприятием.

---

[30] Гиршман М. М. Стиль литературного произведения // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – Москва: Наука, 1982. – С. 267.

[31] В работе «Искусство детали» Е. С. Добин ссылается на статью Л. Толстого «Что такое искусство», где писатель говорит об основной задаче художника – эмоциональном погружении читателя в духовный мир автора, о его сопереживании и сочувствии авторским мыслям. Толстой утверждает, что решение подобной задачи возможно лишь при помощи «бесконечно малых моментов», под которыми понимаются детали и подробности художественного произведения. См. об этом: Добин Е. С. Искусство детали // Сюжет и действительность. – Ленинград: Советский писатель, 1981. – С. 301–302.

[32] Капинос Е. В. Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие). – Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. – С. 7.

[33] Смирин И. А. Миниатюра в системе малых жанров // Проблемы типологии литературного процесса. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Пермский ун-т, 1981. – С. 121.

Об отличительных особенностях малых литературных жанров говорят и писатели. Так, А. Куприн, размышляя о жанре миниатюры, сравнивает его с «каплей чистого анилина»[34], способной окрасить «в зелено-фиолетовый цвет целую ванну для взрослого человека»[35].

Другой мастер «изящных образцов верлибра» (М. И. Былинкина), – Х. Л. Борхес, – подмечает в малых литературных формах особую композиционную и структурную ясность. Объясняя свою приверженность к ним, Борхес пишет: «Ощущение, что объемные вещи, вроде Дон Кихота или Гекльберри Финна, по существу бесформенны, лишь укрепляло мое тяготение к жанру короткого рассказа, где есть такие важные элементы, как краткость и ясно обозначенные начало, середина и конец»[36].

Жанр миниатюры приобретает все большее значение и в современной литературной жизни[37]. Отметим в первую очередь его широкое распространение в сетевых изданиях. В новейшей литературной практике активно развиваются такие жанры, как моностих, афоризм; появляются одноабзацная, однофразовая и однострочная миниатюры. Многочисленные литературные эксперименты с малой формой вызывают значительные смещения в традиционной системе жанровых координат. По мнению исследователей, жанры, которые ранее составляли литературную «периферию», – анекдот, афоризм, эпиграмма, – перемещаются в центр литературного процесса, а их место занимают новые, часто даже не получившие устоявшегося названия и тем более не классифицированные. Разнообразие видов малой лирической прозы ведет к размыванию жанровых границ, что позволяет, по мнению Ю. Б. Орлицкого, объединить их на

---

[34] Куприн А. И. Капельные рассказы / Полное собрание сочинений в 7 томах. – Москва: Художественная литература, 1964. – Т.7. – С. 312.

[35] Там же.

[36] Былинкина М. И. Жизнь в двух мирах. Вступительная статья // Борхес Х. Л. Библиотека Вавилонская. Новеллы. Эссе. Миниатюры / Х. Л. Борхес; пер. с исп. – Москва: ОЛМА ПРЕСС, 2005. – С. 6.

[37] Рассматривая ряд пересечений музыкальной миниатюры с другими литературными жанрами, укажем на возможные аналогии с эссе. Данный жанр, отличающийся оригинальным авторским взглядом на окружающий мир, соответствует «основному психотипу современного человека с его установкой на фрагментарность мышления и молниеносность схватывания информации». См. об этом: Бузальская Е. В. Функции концепта в современном эссе // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2015. – Сер. 9. – Вып. 2. – С. 76.

основании такого наиболее общего признака, как «относительно малый объем»[38].

Итак, литературная миниатюра – жанр развивающийся. Среди его главных характеристик – лаконичность, содержательная емкость, спонтанность зарождения замысла, символизация образной сферы, фрагментарность и внимание к деталям. Находят ли претворение эти черты в поэтике музыкальной миниатюры? Безусловно, но специфические черты временн*о*го искусства обусловливают и другие отличительные особенности, определяющие ее художественное бытие.

Каковы же главные признаки музыкальной миниатюры? В чем видится ее своеобразие?

Разносторонний анализ жанра содержится в статье Е. В. Назайкинского «Поэтика музыкальной миниатюры»[39]. Обращая внимание на сущностные отличия пространственных и временных искусств, ученый пишет о легкости зрительного восприятия разновеликих предметов, недостижимой во временных искусствах.

В этимологии слова «миниатюра», помимо традиционных смыслов, исследователь акцентирует важное для музыкального искусства сходство со словом «минута», подчеркивающее масштаб времени (*итал.* minuto – мелкий, minuteria – мелочь, ювелирное изделие). Именно временная природа музыки обусловливает специфические отличия музыкальной миниатюры от миниатюры изобразительной, где пропорциональное уменьшение элементов модели обеспечивает подобие оригиналу. Естественно, что такой подход не может быть применен в музыке: сжатие формы подчинено здесь не логике сюжетной и композиционной драматургии, а законам музыкального синтаксиса, то есть интонационным принципам.

---

[38] Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. – Воронеж: Изд-во Воронеж. Ун-та, 1991. – С. 57.

[39] Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

Отмечая многообразие разновидностей литературной миниатюры (среди ее видов – краткая поговорка, пословица, афоризм, «крылатые слова», сказки и притчи, анекдоты, небылицы, басни, стихотворения), ученый пишет, что, несмотря на очевидную общность с музыкальной миниатюрой (масштаб формы, принадлежность к временному и звуковому искусству), между ними существуют несомненные различия, заключающиеся в способах преодоления «упругости, несжимаемости художественного времени»[40]. В литературе этот фактор преодолевается с помощью механизма семантики слова, в музыке – через отражение полярных эмоциональных состояний, а также путем использования принципов обобщения через жанр, стиль, тональность.

В развитии музыкальной миниатюры Назайкинский выделяет три этапа – предысторию, позволившую ассимилировать опыт родственных искусств; основной этап, начинающийся с «Багателей» Бетховена; и современную стадию, характеризующуюся уплотнением информации.

Как уже отмечалось, доминантное свойство миниатюры – соблюдение принципа «большое в малом», представляющего собой «поэтический, эстетический и художественный критерий жанра» (Е. В. Назайкинский).

Среди его отличительных черт:

- двойственность и амбивалентность (автономность в сочетании с тенденцией к циклизации; согласование и противоборство художественной и прикладной функций);
- символичность и метафоричность образной сферы;
- специфическая организация музыкального времени, обусловленная сиюминутным поэтическим впечатлением;
- особое строение формы, подчиняющейся, в первую очередь, интонационным, а не композиционным принципам.

Подобно изобразительным и литературным образцам, музыкальная миниатюра отличается вниманием к деталям. Важную роль в ее создании

---

[40] Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

играет ясность композиционного замысла – умение лаконично выразить мысль в ограниченном пространстве малой формы[41].

Особый интерес представляет способность миниатюры к объединению в циклы, где на первом месте оказывается идентичность жанра и модуса (собрания прелюдий, этюдов, вальсов, багателей и т.д.).

Музыкальная миниатюра – жанр программный в своей основе, что во многом обусловлено разнообразием его связей с внешним миром, с бытом и родственными искусствами. В обширной художественной практике существует множество произведений циклического типа, объединенных общностью программного замысла.

Остановимся более подробно на возникающей при этом проблеме соотношения частей и целого. Общая для родственных искусств, она находилась в центре внимания многих художников и искусствоведов. Так, А. Белый, рассуждая о тонких смысловых взаимосвязях стихотворного цикла, писал: «Каждое стихотворение преломляемо всем рядом смежно-лежащих; и весь ряд слагается в целое, не открываемое в каждом стихотворении, взятым порознь»[42].

Подобные аналогии, раскрывающие многогранные взаимоотношения части и целого, можно обнаружить и в живописном искусстве. Например, полотна И. Крамского – «Христос в пустыне» и «Хохот» – образуют двухчастный цикл, в котором «первый том бросает отсвет на второй и заставляет искать предвестий возникшей в «Хохоте» ситуации. Это и есть особенности цикла как формы “кружения”, взаимоотражения смыслов»[43]. В русле данных рассуждений музыковеды Е. А. Ручьевская и Н. И. Кузьмина

---

[41] Достичь этого отнюдь нелегко, о чем свидетельствуют слова С. Рахманинова, сказанные им в одном из интервью: «Молодые композиторы часто склонны бросать снисходительные взгляды в сторону малых музыкальных форм. Небольшая пьеса вполне может стать таким же шедевром, как и большое произведение. <…> В конце концов, сказать то, что вы имеете сказать, и сказать это кратко, ясно, немногословно – вот самая трудная задача, стоящая перед художником». Цит. по: Bertensson, S., Leyda J. Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music / S. Bertensson, J. Leyda. – New York: Indiana University Press, 1956. P. 369.

[42] Белый А. Вместо предисловия: Предисловия в сборнике «Стихотворения», 1923 // Стихотворения и поэмы; сост. Т. Хмельницкая. – Москва, Ленинград: Советский писатель, 1966. – С. 550.

[43] Прохоров Г. А. «Межкартинные связи» в русской живописи второй половины XIX века. Проблемы цикла и серии // Советское искусствознание. –1990. – Вып. 26. – С. 202.

также отмечают, что «в цикле происходит, прежде всего, содержательное взаимодействие и обогащение частей в контексте целого»[44].

Подводя итоги рассуждениям о миниатюре, следует отметить, что данный феномен отличает функциональная множественность, обусловленная широтой применения в изобразительном искусстве, литературе и музыке. Уникальные свойства миниатюры обусловлены самой «памятью жанра» (М. М. Бахтин), в котором органично совмещаются синтетические черты родственных искусств. Возникающие при этом аналогии, связанные с амбивалентностью, символичностью и метафоричностью ее образной сферы, фрагментарностью и стремлением к циклизации, вниманием к деталям композиции, представляются важными факторами постижения жанра в музыке.

Перейдем далее к изучению фортепианной миниатюры как к наиболее универсальной его разновидности.

1.1.2 Пространственно-конструктивные и композиционно-содержательные особенности жанра

В настоящем разделе работы фортепианная миниатюра будет рассмотрена с позиций сущностных, природных свойств, определяющих ее своеобразие в жанровой системе музыкального искусства.

Изучение этих свойств представляется важным начать с применения конструктивного принципа – разделения на большие и малые формы, обоснованного в трудах литературоведа Ю. Н. Тынянова. Он пишет о том, что такое, казалось бы, «второстепенное» понятие, как величина формы, способно стать отличительной чертой того или иного жанра: «Понятие величины есть вначале понятие энергетическое. Роман отличен от новеллы тем, что он – большая форма»[45]. Исследователь подчеркивает, что именно конструктивное

---

[44] Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Форма и стиль: сб. науч. трудов / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Е. А. Ручьевская (отв. ред.) и др. – Ленинград: ЛОЛГК, 1989. – С. 129–173.

[45] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – С. 256.

начало определяет особенности формопостроения художественного произведения: «Расчет на большую форму не тот, что на малую, каждая деталь, каждый стилистический прием в зависимости от величины конструкции имеет разную функцию, обладает разной силой, на него ложится разная нагрузка»[46].

Принципы взаимоотношения крупной формы и миниатюры в живописи и архитектуре рассматривает и Л. Б. Фрейверт, акцентируя внимание на специфических особенностях организации материала: «в монументальных формах – распределение больших масс, акцентирование крупных элементов; в миниатюре – тщательность отделки деталей, мелкая нюансировка»[47].

Развивая эту мысль применительно к музыковедению, Н. С. Гуляницкая отмечает: «Форма имеет прямое воздействие на организацию гармонического потока, «остановок» в пределах него, выбор аккордовых средств, соответствующих построению и смыслу текста»[48]. Соответственно, в малой форме «структурной функцией может наделяться любая деталь текста и находить концентрированное выражение в процессе развертывания целого»[49].

Обращение к данному жанру предполагает также уточнения, связанные с разграничением понятий миниатюры и малой формы. В современных музыковедческих трудах эти понятия интерпретируются как соотношение жанра и наиболее адекватной ему композиционной модели[50]. Разъясняя отличие, обусловленное первоначальным синкрезисом категорий жанра и

---

[46] Тынянов Ю. Н. Литературный факт // Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – С. 256.

[47] Фрейверт Л. Б. Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: дис. …канд. философ. наук: 09.00.04. – Москва, 2003. – С. 17.

[48] Гуляницкая Н. С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – С. 118.

[49] Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию: учеб. пособие. – Москва: Музыка, 1984. – С.170.

[50] См. об этом: Ананян К. А. Пути развития фортепианной миниатюры в творчестве армянских композиторов XX века (К проблеме эволюции музыкального языка, фактуры, принципов формообразования, жанровой и образной структуры): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Ереван, 2000. – 26 с.; Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – 509 с.; Лукьянович О. В. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры: дис. … канд. иск.: 17.00.02. – Санкт-Петербург, 2005. – 288 с.; 291. Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

музыкальной композиции, Е. В. Назайкинский пишет о том, что «в термине малые формы акцентируется одна из сторон – форма, тогда как слово миниатюра обозначает произведение в целом, причем основой создания эффекта миниатюрности является осуществляемая мысленно художественная операция сжатия, концентрация больших объемов или энергий в малой сфере»[51].

Не менее актуальны и вопросы разграничения между миниатюрой и крупной формой, приводящие к определению «композиционного, структурно-количественного коррелята качества миниатюрности»[52]. Согласно идеям К. В. Зенкина, наряду с сочинениями, представляющими жанр в чистом виде (однотемные и неконтрастные произведения), существует тип развернутой миниатюры, состоящей из сопоставлений двух контрастных состояний. Если целостная «идея-образ» миниатюры, ее смысловой концентрат представлен числом 2, то ее структурный аспект может составлять число 3, согласующееся с формулой Б. В. Асафьева imt, где трехфазность процесса находит отражение в трехчастной композиции[53].

Следует отметить, что границы миниатюрности становятся особенно подвижными в XX в., когда форма миниатюры, с одной стороны, стремится к пределу, а с другой – разрастается порой до крупных образцов, порождая широкий пласт переходных явлений. Да и сам термин «миниатюра», используемый в качестве жанрового определения отдельного сочинения или цикла пьес, подвергается в музыкальном искусстве ревизии. Так, с точки зрения К. В. Зенкина, с окончанием классико-романтического периода под миниатюрой второй половины XX в. следует понимать скорее жанровую сферу, объединяющую многочисленные разновидности фортепианных пьес[54]. Соглашаясь с утверждением о том, что стилевой аспект становится преобладающим в искусстве этого периода, и именно этот фактор

---

[51] Назайкинский Е. В. Там же.

[52] Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – С. 18.

[53] Там же.

[54] Об этом ученый сказал в беседе с автором данного исследования, проходившей в МГК 11.05.2023 г.

способствует размыванию жанровых критериев, нельзя вместе с тем не учитывать многолетнюю традицию использования данного термина в композиторской, концертно-исполнительской и фортепианно-педагогической практике, продолжающуюся и по сей день[55]. Не является ли сохранность слова в таком случае свидетельством сохранности заключенной в нем идеи?

Размышляя о судьбе жанра в XX в., следует также подчеркнуть специфику отечественного пути: консервативные устои, преобладающие в дореволюционной и советской музыкальной культуре, сыграли значительную роль в сохранении традиций (в отличие от западноевропейского искусства, активно культивирующего новации во второй половине прошлого столетия), что сказалось на облике фортепианной миниатюры, представленной множеством образцов, тяготеющих к ее романтическим моделям. Именно поэтому в настоящей работе миниатюра рассматривается как *самостоятельный жанр*, обладающий специфическими особенностями формы (разнообразные модификации малой формы – от периода до простых двух и трех-частных форм, а также индивидуальных композиций с относительно малым объемом) и содержания (соблюдение принципа «большое в малом»).

Несмотря на то, что происходящие в XX–XXI вв. трансформации музыкального языка с неизбежностью затрагивают процессы формообразования, корреляция между языком и формой прослеживается в связи тональной музыки с традиционными простыми формами; в то время как серийные и атональные опусы тяготеют скорее к разомкнутым строфическим или сквозным структурам. Одновременно, характерная для миниатюры способность к циклизации приводит к заострению проблемы дихотомии большой и малой форм, где также намечаются изменения, обусловленные стилевым многоязычием периода. В б*о*льшей степени они затрагивают

[55] Ведь, как писал Б. В. Асафьев, «каждый термин в искусстве, если он живой, непременно являет собою нечто подвижное и изменчивое, скорее сосуществование взаимопротивоположных тенденций, чем точно ограниченные размеры “вечных истин”». См. об этом: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Москва: Музыка, 1971. – С. 196.

новейшее время, когда происходит интенсивное развитие техники минимализма. Имеющее место в этом случае разрастание цикла связано с особым ощущением музыкального времени, приобретающим иное психологическое измерение. Существуют и обратные примеры сжатия формы, где наблюдается предельный лаконизм временной организации.

Рассматривая жизнь миниатюры в XX–XXI вв., нельзя не обратиться к ее истокам. Хотя предыстория жанра начинается в период клавесинного искусства, его становление и расцвет связаны с романтической эпохой. По мнению К. В. Зенкина, миниатюра, теснейшим образом связанная с инструментом фортепиано, представляет собой специфическую жанровую сферу, где черты романтической поэтики воплощаются в концентрированном виде. Жанр наиболее полно раскрывает себя в «лирическом самовыражении и игре стихии»[56]. Если самовыражение реализуется в пении на клавиатуре, то игровые моменты проявляются в культивировании фигурационного изложения (прелюдирование и исполнение этюдов), в танцевальной стихии, в обращении к модусу детства, т.е. в тех ключевых сферах, которые формируют образно-интонационный материал миниатюры.

Так как фортепианная миниатюра представляет собой множественное и негомогенное явление, классификационное ее деление заключает в себе немало сложностей. Наиболее приемлемым в данном случае является использование *фасетного классификационного метода*, предполагающее структурирование данных на основе одного какого-либо атрибутирующего признака. Основной признак, позволяющий разделить объемный корпус фортепианных миниатюр, определяется программностью или непрограммностью сочинений. Его применение в настоящей работе позволяет выделить группы пьес, связанных с литературными, изобразительными или театральными истоками, с образами природы, с музыкальными картинами, с музыкой для детей и о детях, а также с циклами пьес программной ориентации широкого содержательного диапазона.

---

[56] Зенкин К. В. Там же. С. 7.

К разделу непрограммных сочинений относятся многочисленные прелюдии, этюды, танцы, лирические пьесы с общим жанровым названием, а также циклы подобных пьес. При этом грань между программной и непрограммной миниатюрой может быть достаточно подвижна, что объясняется природой жанра и его содержательными особенностями[57]. Условность этого разделения заключается в том, что почти все т. н. «непрограммные» сочинения, несмотря на отсутствие программного заголовка, имеют, тем не менее, жанровое определение, обладающее сформированной исторической образно-эмоциональной программой. Вместе с тем, в XX–XXI в. происходят значительные трансформации традиционных жанровых представлений, обусловленные многообразием представленных в панораме стилей, подчас коренным образом меняющих существующие установки. Так, разительные изменения затрагивают жанр ноктюрна – меланхоличной ночной песни, обретающей урбанистический (А. Мосолов), иронический (Д. Шостакович), игровой постмодернистский облик (В. Екимовский); или марша, из военно-прикладного, театрального, сказочного трансформирующегося в марш-символ, маркирующий определенный исторический период в жизни страны («Марш-плакат» В. Задерацкого); получающего ярко-сатирическое прочтение («Марш дураков» В. Годзяцкого) или концептуальную окраску («Военные и церемониальные марши» С. Загния). Иные содержательные аспекты заключает в себе трансформация багатели – «незатейливой вещицы», превращающейся в поиск новых смысловых ориентиров современного музыкального искусства (В. Сильвестров, О. Пайбердин).

Поскольку жанровая сфера миниатюры охватывает большое количество разновидностей, другой классификационный подход позволяет выделить в этом многообразии лирические, фигурационные и танцевальные виды, составляющие основу романтической музыки. Следует также отметить, что

---

[57] Так, в обширном фортепианном репертуаре встречаются циклы, где миниатюры без названия соседствуют с программными пьесами. См. Каталог фортепианной миниатюры.

данное разделение в условиях XX–XXI вв. применимо лишь отчасти, что объясняется разнообразием индивидуальных решений, синтезов и микстов, присутствующих в культурном пространстве времени.

Еще одно классификационное разграничение может быть связано с делением жанра по типу фортепианной фактуры. *Концертная и камерная* миниатюра, распространенные в романтическом искусстве и отражающие универсальную природу инструмента, продолжают свое существование в пространстве XX–XXI вв. Одновременно, исчерпание романтических традиций и актуализация экспериментального потенциала в искусстве данного периода нередко приводит к стиранию границ между двумя разновидностями, а также к преобладанию камерной модели жанра[58].

Следует сказать и о возможном разделении жанра по функциональным признакам, позволяющем выделить сферу педагогической миниатюры (во всем многообразии ее разновидностей) и область сочинений, фигурирующих в концертно-исполнительской практике (в том числе, опусы, исполняемые «на бис»).

В настоящей работе, учитывающей все эти традиционные типы жанровых разграничений, применяется также принцип *хронологического структурирования миниатюры*, акцентирующий социокультурный подход в изучении данного феномена, актуальный для всех периодов отечественной истории.

---

[58] Весьма показательна в этом отношении дискуссия о природе инструмента, инициированная М. С. Друскиным в книге «Новая фортепианная музыка» (1928), хотя и не получившая широкого резонанса, но остро обозначившая насущные вопросы развития фортепианной культуры в новых художественно-эстетических условиях. Так, М. С. Друскин дифференцирует музыку, созданную в духе концертно-ораторских приемов (наследие листовской традиции) и музыку собственно фортепианную, камерной природы. Ученый отмечает тот факт, что «гениальная вспышка Листа, в свое время казавшаяся непочатым откровением нового фортепианного стиля, в свете пятидесятилетней давности нам уже представляется музыкальным тупиком, возведшим смакование техницизма в своеобразный звуковой культ» См. об этом: Друскин М. С. Новая фортепианная музыка. – Л.: Тритон, 1928. – С. 13. Признавая неоспоримость заслуг великого романтика в преображении фортепианной звучности, М. С. Друскин одновременно пишет о необходимости учета иной, камерной манеры использования инструмента, отвечающей, по мнению ученого, его истинной сущности. Данный подход заостряет разницу в способах интерпретации фортепианной фактуры – как «оркестровой партитуры» (традиция Листа), либо как самодостаточного явления, связанного с внутренними ресурсами инструмента (линия Шопена).

Возвращаясь к исследованию конструктивных особенностей жанра, можно также подчеркнуть, что характерная для миниатюры способность к циклизации, речь о которой шла выше, приводит к заострению проблемы дихотомии большой и малой формы с позиций исполнительской интерпретации.

Известно, что в обширной фортепианной практике понятие цикла миниатюр трактуется весьма многозначно: с одной стороны, как череда образов, «запечатленных на разрозненных страничках некогда целого альбома, полного записей, стихов, посвящений, рисунков и даже нотных набросков и т. п.»[59]; с другой, – как собрание пьес, объединенных «общностью жанровой идеи»[60]. Данные подходы актуализируют проблему исполнения сочинения целиком или по частям. Так, исполнение цикла по частям даже при отсутствии единого программного замысла может привести к редукции авторской идеи. В данной связи представляются интересными высказывания Н. Мясковского, подчеркивающего значимость целостного исполнения цикла миниатюр: «Недостаточное знакомство может вызвать желание играть пьесы разрозненно, но чем больше изучаешь, тем более проникаешь в их своеобразие и неисчерпаемое богатство содержания, тем более чувствуешь, что их мимолетность таит в себе какую-то неразрывность дневника, рисующего в своей прерывности, быть может, еще с большей ясностью, нежели при преднамеренной связности, единую сущность выявившейся в нем души»[61].

Исследуя феномен фортепианной миниатюры с точки зрения его композиционно-содержательных особенностей, обратим внимание на порожденные романтическим мироощущением калейдоскопичность и причудливость образов. Эстетика фрагмента, составляющая сущность миниатюры, ближе всего соприкасается с афоризмом, соединяющем в себе «моментальное и вечное, завершенность и раскрытость, определенность идеи,

---

[59] Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

[60] Мазель Л. А. Строение музыкальных произведений. – Москва: Музыка, 1979. – С. 465.

[61] Цит. по: Долинская Е. Б. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. – Москва: Сов. композитор, 1980. – С. 139.

свернутой в формулу, и мерцание не постигаемого до конца смысла»[62]. Такие черты поэтики миниатюры как интуитивные моменты предчувствия и озарения, быстрая смена эмоциональных настроений, поиски неразрывной связности и, вместе с тем, фрагментарность – все эти качества ассоциируются с особенностями внутренней речи как переходной стадии от мысли к внешнему высказыванию. Характеризуя такие ее свойства, как отрывочность и кажущаяся бессвязность, Л. С. Выготский пишет: «в устной речи возникают … сокращения тогда, когда подлежащее высказываемого суждения наперед известно обоим собеседникам. Но такое положение вещей является абсолютным и постоянным законом для внутренней речи. Тема нашего внутреннего суждения всегда наличествует в наших мыслях <…> самих себя мы особенно легко понимаем с полуслова, с намека… Наедине с собой нам никогда нет необходимости прибегать к развернутым формулировкам <…> в своей внутренней речи мы всегда смело высказываем свою мысль, не давая себе труда облекать ее в точные слова»[63].

В поисках ответа на вопрос, что же представляет собой миниатюра с позиций своего семантического наполнения, экстраполируем данные признаки внутренней речи на высказывание Р. Шумана по поводу одной из своих пьес из ор. 4: «Все мое сердце заключено в тебе, дорогое пятое интермеццо. Музыка как бы пребывает между речью и мыслью»[64]. Не является ли в таком случае это качество – смелость внутреннего суждения без «труда облечь его в точные слова» или «способность пребывать между речью и мыслью» – тем ключевым свойством, которое позволяет жанру в свернутом виде стать выразителем творческого мировоззрения любого автора?

Так или иначе, именно способность миниатюры к аккумуляции особенностей поэтики творца (на микроуровне – в масштабе отдельной пьесы,

---

[62] Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва: Советский композитор, 1990. – С. 109.

[63] Выготский Л. С. Мышление и речь / Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2. Проблемы общей психологии. – Москва: Педагогика, 1982. – С. 343.

[64] Цит. по: Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва: Советский композитор, 1990. – С. 105.

или на макроуровне – в масштабе цикла) обусловливает внимание к концепции макро-и микрокосмоса, укорененной в человеческом знании[65]. Оставляя за рамками исследования развитие этой идеи в трудах ученых различных эпох, обратимся к интегрировавшему многовековой опыт романтическому толкованию, согласно которому «человек – малая вселенная»[66], что он – «центр бытия»[67]. Эти философские представления способствуют тому, что именно в романтическую эпоху «миниатюра откристаллизовалась в качестве необходимого элемента совокупной “художественной картины” мира»[68].

В XX в. лирический потенциал жанра, выражающийся в способности к передаче самых сокровенных человеческих чувств, обогащается восприимчивостью к смелым, а порой и радикальным творческим экспериментам. Этому в немалой степени способствуют революционные изменения, происходящие в естественно-научных представлениях. Самым непосредственным образом они сказываются на художественном мышлении, вызывая к жизни, например, следующие строки В. Брюсова:

Быть может эти электроны –
Миры, где пять материков,
Искусство, знанья, войны, троны
И память сорока веков!
Еще, быть может, каждый атом –
Вселенная, где сто планет,
То все, что здесь в объеме сжатом,
Но также то, чего здесь нет.

Конец XX в. приносит новые грандиозные перемены, скрытые за

---

[65] На протяжении своего существования разум стремился к созданию цельной картины мира, способной вобрать в себя все его многообразие. Уже в древнегреческой философии, начиная с Анаксимена, Гераклита, пифагорейцев и стоиков, одной из ключевых идей является подобие макро-и микромира. Само понятие «микрокосмос» («человек – это малый мир») принадлежит Демокриту. Его мысль о подражании искусства природе получает развитие в теории вдохновения, согласно которой избранная человеческая душа, озаренная божественным истоком, являет миру поэтическое произведение. Люди не в состоянии были бы по достоинству оценить его, если бы заложенная в нем эстетическая идея не находила отклик в их душах.

[66] Бердяев Н. А. Смысл творчества. – Москва: АСТ, 2007. – С. 63.

[67] Там же.

[68] Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – С. 11.

термином «нано». Является ли сфера нанотехнологий лишь достижением в миниатюризации элементов или за ней – будущее?

По мнению некоторых современных физиков, именно данная область позволяет приблизиться к пониманию фундаментальных основ бытия[69]. И в этом видятся некоторые аналогии с процессами, происходящими в музыкальном творчестве. По словам композитора и пианиста А. Батагова (а творцы нередко мыслят в духе современной науки), их общность заключается в том, что подобно тому, «как ядерная физика идет вглубь элементарных частиц и обнаруживает, что космос внутри, а не снаружи»[70], и в современном искусстве обнаруживается «вечный минимализм»[71], основанный на самодисциплине, самоограничении и переходе от метафорического «царства количества» (Р. Генон) к простым средствам выразительности, таящим в себе целый мир богатств.

Взаимосвязи, существующие в макро- и микромоделях, становятся предметом внимания ученых, рассматривающих их в практике научных исследований. Так, по мнению А. И. Усмова, главными объединяющим принципами макро и микромоделей являются всеединство, упорядоченность, выделение двух полюсов, подобных друг другу, и их взаимодействие. Аналогии между ними обнаруживаются на нескольких уровнях: морфологическом, функциональном, телеологическом. Они определяются также с позиции общности структурных элементов и их математического соответствия. Вместе с тем, как указывает исследователь, «общность между сравниваемыми аналогиями значительно глубже – она заключается в том, что в обоих случаях делается вывод от сходства функций, сходства отношений в окружающей среде к сходству строения. Поэтому аналогию между микро и макрокосмом можно рассматривать как частный случай функционально-

---

[69] Ордин С. В. Нано или новый образ мышления. – URL: режим доступа: www.rusnor.org (Дата обращения: 12.10.2023).

[70] Цит. по: Мунипов А. Ю. Фермата. Разговоры с композиторами. – Москва: Новое издательство, 2019. – С. 322.

[71] Там же.

структурной аналогии»[72]. Анализ процессов, происходящих в макро и микромире, выявляет, что, несмотря на свойственные им масштабные отличия, в их взаимодействии наблюдается «“передача” структурных характеристик»[73], основанная на сущностном соответствии систем.

Исходя из сказанного, можно предположить, что в жанре миниатюры также происходит передача сущностных стилевых характеристик, наблюдаемых в творчестве того или иного композитора. Емкость и глубина его содержательной сферы, сопряженная с лаконизмом формы, ассоциируются с объединенной концепцией макрокосма и микрокосма как «игры повторяемых сходств»[74]. Соответственно, миниатюризацию возможно определить как процесс кристаллизации смысла художественного текста, представленный в свернутом виде.

Концепция «макрокосм – микрокосм» применительно к фортепианной миниатюре продуктивна и в несколько ином ракурсе, например, с точки зрения дифференциации жанров музыкального искусства по месту и условиям исполнения. Так, в сфере «большой» музыки – в мире симфоний, опер, балетов, инструментальных концертов – камерное музицирование представляется микрокосмом. Соответственно, и фортепианная миниатюра как один из репрезентантов камерной сферы творчества – композиторского и исполнительского – может быть рассмотрена в той системе художественных и пространственных координат, которые определяют ее содержательное своеобразие.

В предыдущих трудах[75] уже было отмечено, что, фортепианная миниатюра, являясь принадлежностью лирического рода искусства, представляет собой жанровую разновидность особого стилевого направления музыкального искусства – *камерной музыки*, которой присущ специфический

---

[72] Усмов А. И. Аналогия в практике научного исследования. – Москва: Наука 1970. – С. 77–78.

[73] Там же.

[74] Фуко М. Слова и вещи. – Москва: Прогресс, 1977. – С. 77–78.

[75] Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – 509 с.; Лукьянович О. В. Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры: дис. … канд. иск.: 17.00.02. – Санкт-Петербург, 2005. – 288 с.

«отбор средств выражения, своя техника, свой уклон содержания, особенно в сферу возвышенно-интеллектуальную, в область созерцания и размышления, в сферу личной психики»[76].

В чем же заключается специфика этого вида творчества?

О его ярко выраженных особенностях размышляли многие музыковеды и композиторы. Так, определяя «дух камерности» как некое состояние души творца, Л. Е. Гаккель пишет о том, что его суть составляет «размышление художника наедине с собой, медитация, не имеющая броско общительных форм, таящаяся...»[77].

По мнению французского композитора А. Онеггера, музыка в этом жанре «представлена в ее чистейшем виде. В нем музыкальная мысль может раскрываться во всей своей подлинности и озарять всех, глубоко любящих музыкальное искусство, наиболее тонкими и благородными эмоциями»[78]. Вместе с тем, как утверждает Б. В. Асафьев, «при всей естественной склонности композиторов через камерное творчество идти к самоуглублению, к своего рода интроспекции и самопознанию, социальная ценность камерной музыки отнюдь не ничтожна, ибо нельзя определять эту ценность количеством слушателей, а можно и должно только интенсивностью художественного и эмоционального воздействия. В инструментальной камерной музыке, как высшей сфере сосредоточения музыкального, композитор добивается максимума воздействия (не внешнего) при строгой ограниченности средств»[79].

Соответственно, обладает своеобразием и камерный исполнительский стиль, главной особенностью которого становится «замкнутое музицирование» (т.е. стремление воздействовать на ограниченный круг слушателей в малом по размеру помещении)»[80].

---

[76] Асафьев Б. В. Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. – Ленинград: Музыка, 1979. – С. 213.

[77] Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – Ленинград: Советский композитор, 1976. – С. 96.

[78] Онеггер А. О музыкальном искусстве. – Ленинград: Музыка, 1979. – С. 56.

[79] Асафьев Б. В. Там же. С. 213.

[80] Там же.

Сама идея камерного исполнительства, теснейшим образом связанная с импровизацией и традициями домашнего музицирования, заключается в реализации высших духовных устремлений человека. Как отмечает Т. Адорно, социальная обусловленность камерной музыки, где все качественное многообразие мира обращено вовнутрь, сублимирована в эстетической «вещи для себя», свободной от цели. Камерная музыка, соединяющая искусство и игру в единое гармоническое целое, выходит в пространство залов в тот период времени, когда ее технические трудности перерастают домашние условия. Вместе с тем, истоки камерного музицирования, тесно связанного с бытом, находят проявление в особом исполнительском стиле, отказывающемся, по словам Т. Адорно, от «украшательской декоративности фасада – экспансивности звучания»[81]. Редукция объема туше, отказ от широты воздействия, внутренне присущий самому тону камерной музыки, обусловливают изменение исполнительских установок, речь о которых пойдет чуть ниже.

Остановимся более подробно на пространственных характеристиках, играющих важную роль в создании особой ауры того или иного музыкального события[82]. С точки зрения Г. А. Орлова, «физическое пространство отнюдь не является нейтральной средой по отношению к музыке, связи между ним и различными “воображаемыми” пространствами музыки много сложнее и глубже, чем обычно предполагается»[83]. В данном контексте представляется продуктивным обратиться к исследованиям американского ученого Э. Холла, посвященным коммуникативным аспектам социального пространства. Изучая

---

[81] Адорно Т. В. Избранное: Социология музыки. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – С. 86.

[82] Об установке на пространство писал еще Б. В. Асафьев, подчеркивая, что «музыка концертно-симфоническая и камерная, музыка салонная и домашняя, пленэрная жанровая музыка улиц, площадей, садов, бульваров, кафе, музыка пышных празднеств, величавых процессий и т.д. – все это требует различных видов оформления, так как различие в размерах и свойствах заполняемого звуками пространства <…> влияет не только на способы звукоизвлечения, но и на звукосоотношения». См. об этом: Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Москва: Музыка, 1971. – С. 188. Именно поэтому можно говорить о возникновении связи крупномасштабной симфонии с «большими концертными помещениями», частушки – с деревенской улицей, военного марша – с площадью, улицей или садом, песенной лирики Шуберта – со «стягиванием музыки в тесное пространство <…> дружеского кружка», «Песен без слов» Мендельсона – с «новым типом салона – зала или гостиной в буржуазной уютной квартире, а не во дворце». Там же. С. 186–188.

[83] Орлов Г. А. Древо музыки. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – С. 251.

их скрытые измерения, он акцентирует внимание на различных, обусловленных величиной дистанции, четырех типах контактов – *интимном, персональном, социальном и публичном*[84].

В соответствии с предложенной ученым дифференциацией естественно предположить, что, в случае с камерными залами, речь идет о *персональной дистанции*, обеспечивающей более тесное взаимодействие между исполнителями и аудиторией (в отличие, скажем, от социальной дистанции в большом зале или публичной в пространстве парков и архитектурных ансамблей). Формирующаяся в малом зале персональная дистанция не только усиливает эффект «сообщающихся сосудов», свойственный любому временн*о*му виду искусства, но и заостряет визуальный аспект исполнения, максимально приближая артиста к слушателю. Таким образом, коммуникация в паре «исполнитель – слушатель» оказывается зависимой от типа площадки в значительно большей степени, чем это может показаться на первый взгляд.

С другой стороны, камерные аудитории предполагают и жанровое своеобразие произведений. Грандиозные по замыслу и объемные по времени звучания музыкальные тексты здесь неуместны, вместо них оказываются более востребованы малые формы, способные соответствовать физическим и психологическим условиям звукоизвлечения и восприятия. Камерность обстановки задает параметры особого коммуникативного взаимодействия, а близость пространственных границ помещения и других людей обусловливает неизбежное внимание к нюансам происходящего. Обостренное внимание к тончайшим деталям исполнения – хроматизмам, гармоническим оборотам, линиям отдельных голосов и неожиданным их сочетаниям – становятся специфическими «маркерами» восприятия в малых залах. Отсюда – большая расположенность к размышлению и обдумыванию услышанного; отсюда же – смещение в сторону предпочтения лирических жанров, среди которых важное место занимает фортепианная миниатюра.

---

[84] Hall E. T. The Hidden Dimension. – New York: Anckor Books, Doubleday, 1966. – 201 p.

Рассматривая ее значение в данной сфере музыкального искусства, обратимся к специфике *камерно-исполнительского стиля*, своеобразие которого ярче выявляет себя в сравнении с *концертной ветвью фортепианного исполнительства.*

Концертный фортепианно-исполнительский стиль – порождение романтической эпохи, в которой пианист-виртуоз олицетворяет собой почти сакральную фигуру. Его патетическая речь, обращенная к «всемирной» аудитории, порождает концертный исполнительский стиль «alla fresco» с присущей ему масштабностью тембро-динамических и артикуляционных контрастов, а также особой рельефностью фразировки.

Характеризуя данный «эмоционально-нарративный стиль» (В. П. Чинаев), коррелирующий с драматическим и эпическим родом в литературе, остановимся более подробно на понятии *концертности* как на феномене особого рода, противоположном камерности. В этой сфере в полной мере проявляет себя артистическое начало, тяготеющее к широкой манере фортепианного изложения, яркости динамических контрастов, подчеркнутому ораторскому пафосу. В наиболее общем плане концертность становится «синонимом виртуозного стиля, назначение которого – вызвать восторг, восхищение, эмоциональный подъем, поразить и удивить слушателя»[85].

Камерный фортепианно-исполнительский стиль в истории музыкальной искусства долгое время играл второстепенную роль, «постепенно доказывая правомерность и самостоятельность своего голоса в культуре»[86]. В. П. Чинаев, исследуя данную сферу фортепианно-исполнительского творчества, соответствующую лирическому роду в литературе, называет ее интеллектуально-контемплативной, «аналитической»

---

[85] Драч Н. Г. Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. …канд. иск.: 17.00.02. – Саратов., 2006. – С. 160.

[86] Шабшаевич Е. М. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. – Москва: МГК, 2014. – С. 77.

областью музыкального искусства, где находит воплощение красота «чисто звуковых форм»[87].

Для камерного фортепианно-исполнительского стиля характерны такие черты, как стремление к миниатюризму, утонченность интонирования, разнообразие артикуляционных и агогических нюансов, предельное внимание к деталям – гармоническим, фактурным, динамическим, штриховым.

Естественно, что две ветви фортепианного исполнительства в реальной концертной практике не существуют изолированно[88]. Взаимодействуя между собой, они образуют разнообразные сочетания, заложенные, вероятно, в самой природе инструмента – универсального и камерного одновременно, представляющего собой «своего рода микрокосм по отношению к обширным горизонтам современной музыкальной вселенной»[89].

С другой стороны, в современной концертной сфере наблюдаются тенденции, свидетельствующие об актуализации камерного фортепианного исполнительства. Так, о происходящих изменениях размышляют музыканты-исполнители, обращающие свои взоры к историческому прошлому в поиске форм презентации академического искусства, созвучных современности. Проводя параллели с камерным творчеством Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Шопена, нередко создававших произведения для салона, они акцентируют внимание на том, что размах концерта, фестиваля или события должен быть соразмерен человеку и находиться в гармонии с его природой и мироощущением. В этом смысле можно говорить о том, что в музыкальной культуре XXI в. намечается определенный антропологический поворот, усиливающий индивидуально-личностный аспект ее восприятия.

Вполне естественно, что различное понимание задач исполнительского

---

[87] Чинаев В. П. Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02. – Москва, 1995. – С. 15.

[88] Так, феномен концертности как музыкально-диалектический принцип, проявляющийся на уровне игрового начала, можно обнаружить в камерной сфере исполнительского творчества. Более подробно о «начале и принципе концертности» см.: Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. – Ленинград.: Тритон, 1929. – С. 220.

[89] Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – Москва: Классика-XXI, 2001. – С. 9.

искусства в тот или иной период истории неизбежно сказывается на способах построения концертных программ. Наряду с традиционными филармоническими мероприятиями, в современный период развиваются такие формы бытования классической музыки, как циклы концертов с комментариями, вечера в музеях, арт-галереях и библиотеках, музыкальные презентации в рамках литературных или иных творческих событий. При этом выход из традиционных залов в пространства музеев и галерей представляется плодотворным и с точки зрения освоения их социально окрашенного контекста, поскольку любое пространство «даже в тишине несет заряд определенных смыслов, предвосхищений и ожиданий»[90]. Основным жанром подобных программ нередко становится фортепианная миниатюра, объединяющая в своем семантическом пространстве черты родственных искусств.

В построении концертных программ, ориентированных на жанр миниатюры, на первый взгляд, нет ничего кардинально нового – миниатюры присутствовали в репертуаре пианистов всегда – и в основном репертуаре, и в разделе сочинений, исполняемых «на бис». Однако, не исключено, что наступает время особой востребованности миниатюры как жанра, охватывающего собой все пространство концертной программы. Так, французский пианист Пьер-Лоран Эмар еще в 2012 г. представил публике программу «Мозаика», состоявшую из коротких сочинений или их фрагментов. Концерт под названием «Коллаж-монтаж» сопровождался краткими комментариями и включал в себя несколько блоков – миниатюры, объединенные общей идеей (Д. Лигети, Б. Барток, А. Шенберг, А. Веберн, П. Булез); пьесы одного жанра различных эпох – три вальса или три регтайма (И. Стравинский, Д. Бенджамин, С. Джоплин); комбинацию пьес, перетекающих одна в другую без перерыва (Т. Мюрай, А. Шенберг, Д. Куртаг, О. Мессиан, М. Равель, М. Мусоргский). Оценивая данную программу как

[90] Дуков Е. В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – Москва: Классика-XXI, 2003. – С. 248.

экспериментальную, музыкант отмечал, что «это игра, но весьма серьезная, она побуждает к размышлению о времени, о соотношении пьес между собой, о нашем к ним отношении и о том, что можно с ними делать»[91].

Одна из наиболее очевидных тенденций отечественной концертной практики – возрождение на рубеже веков традиций художественных салонов – концертов, проходящих в дворцах, усадьбах, музеях, памятных исторических местах[92]. При этом изменение топографии концертов ведет к смещению репертуарных акцентов: исполнители XXI в. нередко демонстрируют интерес к «периферийной» части фортепианного репертуара – «периферийной» с точки зрения ее востребованности в концертной практике недавнего прошлого. Речь в том числе идет об отечественной фортепианной музыке XX в., о многочисленных «забытых» и «потерянных» страницах, постепенно возвращающихся в нашу музыкальную культуру.

Естественно, что обращение к малознакомым именам предполагает литературное сопровождение программы в самых различных вариантах: от кратких биографических сведений до концептуальных проектов. Особенно благодатной почвой для поисков в этом направлении становится музыкальная культура Серебряного века, созвучная нашему времени своим синкретизмом. Среди недавних открытий – фортепианные миниатюры русских композиторов, сопровождающиеся литературным текстом. Будучи достаточно редким явлением в исполнительской практике, этот пласт творчества

---

[91] Цит. по: Овчинников И. Пьер-Лоран Эмар: «У меня своя стратегия». – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/pierre-laurent-aimard-2012/ (дата обращения 28.08.2023).

[92] Назовем лишь некоторые события: концерт в государственном Музее-заповеднике г. Павловска «Николай Метнер и русская фортепианная миниатюра» в рамках XV-го международного фестиваля русского искусства «Петербургская Осень», 26.11.2016, исполнитель А. Чернов, сайт: https://pavlovskmuseum.ru/news/events/1397/; концерт в Зале органной и камерной музыки им. Дебольской в Сочи «Театр фортепианных миниатюр», 27.11.2018, исполнитель С. Вартанян, сайт: https://vesti-sochi.tv/obshhestvo/59226-v-sochi-vystupit-teatr-fortepiannykh-miniatyur; концерт «Русская фортепианная миниатюра» в Музее А. Н. Скрябина в Москве, 23.01.2022, исполнитель О. Приз, сайт https://www.mosconsv.ru/ru/venue.aspx?id=153767; концерт в Центральной библиотеке им. М. Ю. Лермонтова «Музыка путешествий. Фортепианные миниатюры», 04.08.2023, исполнитель – композитор и пианист Д. Жученко, сайт: https://lermontovka-spb.ru/events/kontsert-muzyka-puteshestviy-fortepiannye-miniatyury-/; вечер фортепианной миниатюры в Музее П. И. Чайковского в Москве 22.09.2023, исполнитель Л. Терсков, сайт: https://music-museum.ru/events/kontserty/vecher-fortepiannoj-miniatyuryi.html?ysclid=ll2k67frii878652870

представляется перспективным с точки зрения своего концертного воплощения.

В качестве иллюстрации сказанного приведем программу «Планеты и звезды Федора Акименко», в которой прозвучали фортепианные циклы «Урания» (ор. 25, 1904) и «Звездные сны» (ор. 42, 1907). Концерт с участием пианиста М. Мордвинова состоялся 5 февраля 2015 г. в Малом зале Дома Русского зарубежья и сопровождался рассказом Е. Кривцовой о творческой судьбе Ф. Акименко – композиторе, дирижере, пианисте, теоретике, педагоге, активном деятеле русской эмиграции. Для организаторов этого мероприятия с демонстрацией редких документов, фотографий, картин было важно воссоздать атмосферу музыкального салона начала прошлого века, когда камерные концерты проходили в залах с потушенным освещением. Напомним также, что сам Ф. Акименко совмещал исполнение своих сочинений с чтением эпиграфов из К. Фламмариона и В. Гюго на французском языке.

Помимо обращения к забытым именам музыкальной культуры, другой тенденцией камерной фортепианно-исполнительской практики становится осмысление в жанре миниатюры путей русского искусства как нераздельной целостности, любопытное своими неожиданными переходами от шедевров к малознакомым сочинениям. В этом смысле весьма показательна программа композитора и пианиста Алексея Чернова «Русская фортепианная миниатюра. Из XIX в XXI век» (Петербург, 2008), охватывающая репертуар широкого стилистического диапазона – от пьес А. Рубинштейна, В. Ребикова, А. Скрябина и Ю. Буцко до миниатюр самого А. Чернова.

Еще один пример концептуального подхода – программа «Вспомненные мотивы» композитора, музыковеда и пианистки Настасьи Хрущевой (Москва, 2020). В аннотации к данному событию говорится о том, что программа, представляя в целом «дайджест русской музыки XIX–XX вв.», включает в себя фрагменты пьес Н. Метнера, П. Чайковского, Ю. Красавина, а также собственное произведение Н. Хрущевой «Русские тупики» (2018–2021).

В подобных подходах – попытке избирательного обзора музыки нескольких столетий в ограниченное время – видится не только сближение деятельности пианиста с исследовательской работой, но и более широкий взгляд – стремление к своеобразной интерпретации культуры, когда, «опираясь на немногие отобранные тексты, соотнося их, исполнители добиваются целостного описания, которое, при желание может быть “прочитано” и синхронно, и диахронно»[93].

Отдельного упоминания заслуживают современные концертные программы, ориентированные на детскую аудиторию. По свидетельству пианиста Г. Пыстина, много выступающего в малых городах России, «играть длинные сочинения в детской аудитории невероятно сложно… Поэтому мои мини-циклы современных композиторов длятся минут 10–12, максимум 15»[94]. Пласт миниатюр, который выбирает исполнитель для своих презентаций, часто связан с киномузыкой: в этом ряду и «Настроения» Микаэла Таривердиева, и «Простая музыка» Гии Канчели, благодаря узнаваемым интонациям воспринимающиеся как близкие и знакомые мелодии. Пропагандируя фортепианные пьесы А. Бызова, М. Броннера, Ю. Ащепкова, Ю. Шибанова, С. Кравцова, В. Пономарева, Э. Маркаича и др., музыкант говорит о сближении исполнительской и композиторской практики, о специальной драматургической задаче, проявляющейся в умении «соединить, сконцентрировать и выстроить новую музыкальную форму из большого количества пьес одного автора, создать экстракт и новую последовательность контрастных состояний на маленьком промежутке времени»[95].

Обращаясь к детям, Г. Пыстин использует приемы театрализации фортепианного концерта, когда, например, «Сказки» В. Гаврилина становятся спектаклем с участием слушателей. Исполнитель убежден: музыка должна

---

[93] Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва: Советский композитор, 1990. – С. 41.

[94] Пыстин Г. А. Я играю там, где меня ждут. Интервью с Мариной Логиновой // PianoForum. – 2018. – № 4. – С. 70.

[95] Там же.

иметь визуальную поддержку, благодаря чему музыкант превращается в лицедея, а аудитория – в соучастника театрального действа.

Таким образом, обращение к панораме современной фортепианно-исполнительской практике в ее камерной ветви выявляет такие тенденции, как стремление к различного рода пространственным опытам, философско-концептуальным решениям, а также к многообразным экспериментам в сфере синтеза искусств. Все эти приметы времени, нуждаясь в дополнительном осмыслении, становятся свидетельством наступления нового этапа музыкальной культуры, в котором фортепианная миниатюра играет важную роль как жанр не просто самодостаточный, но способный к отражению наиболее актуальных художественных процессов.

В целом, можно сделать вывод о том, что фортепианная миниатюра представляет собой феномен с ярко выраженными пространственно-конструктивными и композиционно-содержательными особенностями, определяемыми ее принадлежностью к камерной сфере творчества, рассматриваемой в самом широком смысле данного понятия.

1.1.3 Фортепианная миниатюра в контексте музыкально-стилевых проблем XX – первой четверти XXI веков

Стилевой аспект изучения отечественной фортепианной миниатюры XX – начала XXI вв., обусловленный музыкальным многоязычием эпохи, представляется одним из главных ракурсов данной работы. Как неоднократно отмечалось в ряде исследований[96], контрапункт стилей, определяющий разнонаправленные художественные тенденции эпохи, становится важной ее характеристикой. Соответственно, фортепианная миниатюра XX в. обладает существенными стилевыми отличиями, связанными с нарушением гомогенности романтических традиций. Но прежде, чем коснуться их

---

[96] Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор, 1979. – 287 с.; Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. – Санкт-Петербург: Галина скрипсит, 2017. – 424 с.; Не-педагог. Без названия // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 23–24. – Стлб. 591.

особенностей, обратимся к важному для отечественного искусства социокультурному контексту, в рамках которого протекало развитие жанра.

Рассматривая бытие фортепианной миниатюры в панораме отечественной истории XX в., следует отметить интенсивность социокультурной динамики, обусловленную многообразием и быстротечностью ее событий. При этом важно подчеркнуть, что в различные периоды отечественного прошлого (Серебряный век, первое послереволюционное десятилетие, 193–1940-е, 1950–1960-е, 1970–1980-е, 1990–2020-е) процессы, происходящие в данной жанровой сфере, демонстрируют специфические особенности, присущие каждому отрезку истории, отражая и стилевые, и социокультурные его черты.

Так, фортепианная миниатюра Серебряного века в своих многочисленных образцах запечатлевает сущностную примету этого яркого и богатого на художественные открытия времени: многообразие стилей, сосуществующих одновременно в культурном пространстве эпохи. Наряду с влиянием консервативно-охранительных тенденций, 1900-е гг. характеризуются появлением модернизма, вызвавшего к жизни символизм, импрессионизм, неоклассицизм, ар-нуво.

Параллельно с модернизмом, в первые десятилетия XX в. на авансцену истории выходит авангард, отражающий мироощущение новой эпохи. Воплощаясь в многочисленных концепциях кубизма, абстракционизма, футуризма, экспрессионизма, авангардистские течения фиксируют зарождение новой эстетической реальности, отчужденной от субъективистских воззрений старого искусства. При всей радикальности художественных намерений опыт авангарда привносит свежие идеи в искусство XX в., обогащая представления о традиционных культурных ценностях.

Впитывая все эти тенденции и отражая их с различной степенью полноты, фортепианная миниатюра Серебряного века становится важной частью его культурного пространства. Немалую роль в актуализации жанра

играет также возросшая популярность инструмента, помимо дворянской среды широко распространяющегося в демократических кругах российского социума.

Первое послереволюционное десятилетие представляет собой новый этап развития отечественной музыкальной культуры. В этот период коренной ломки традиционных устоев нарастают непреодолимые противоречия между старым и новым, наследием прошлого и утопическими мечтами, воплощенными в масштабных коллективистских проектах. На первый взгляд, жанр фортепианной миниатюры не избежал кризисных явлений, о чем свидетельствует количественное уменьшение образцов, отчасти обусловленное изменением идеологических приоритетов. В этой связи следует отметить и некую двойственность положения фортепиано в раннем советском социуме: с одной стороны, инструмент, отмеченный печатью дворянской культуры, представляется чуждым новым духовным запросам. Вместе с тем, плодотворные фортепианные традиции, сформировавшиеся к 1920-м гг., обеспечивают преемственность в различных сферах творчества (в том числе, композиторского) и становятся залогом устойчивого развития жанра в совсем иных социокультурных условиях. Энергия бурного движения, заданная Серебряным веком, продолжает питать уже новое время смелыми творческими идеями. Так, в начале 1920-х гг. остаются востребованными авангардистские течения: их достижения вплоть до конца десятилетия воплощаются в жанре фортепианной миниатюре едва ли не с наибольшей полнотой.

Период 1930–1940-х гг. характеризуется резким торможением творческих процессов, вызванных не только внутренними причинами – нарастанием идеологических репрессий, но и трагическими катаклизмами мирового масштаба. Для данного отрезка времени характерно стремление к унификации художественных процессов в попытках сведения их к единому стилю – социалистическому реализму. Одним из основных жанров, оказывающих влияние на развитие советского музыкального искусства,

становится песня.

В 1930–1940-е гг. фортепианное творчество отечественных композиторов занимает, скорее, периферийную зону их интересов, что в определенной мере отражается и на жанре миниатюры. Среди актуальных тенденций времени, ярко проявившихся в его стилевом облике, – усиление фольклорной ориентации сочинений, представленных в панораме советского музыкального искусства в многообразии своих национальных образцов. Фольклорные течения, изменяющие звуковой «облик фортепиано» (Л. Е. Гаккель), отражают, с одной стороны, динамику внутренних процессов советской культуры с ее установкой на демократичность и доходчивость искусства, являясь в то же самое время демонстрацией общеевропейских тенденций по отысканию новых музыкальных смыслов.

Период 1950–1960-х гг. предстает внутренне неоднородным промежутком времени, что во многом объясняется резким изменением политического климата в стране. Завершение сталинской эпохи, хрущевская оттепель, начало брежневского правления – все эти события с неизбежностью сказываются на процессах художественного творчества. Помимо неофольклоризма, ставшего «визитной карточкой» отечественной музыки данного периода, набирают силу иные художественные тенденции, среди которых – авангардистские течения с включением алеаторных, сонористических, джазовых влияний. Смешение этих сложных процессов с особой рельефностью проявляется в жанре фортепианной миниатюры, как в фольклорной его ветви, так и в экспериментальных образцах, находящихся с точки зрения своей стилевой ориентации на острие времени.

Неоконсервативные тенденции 1970–1980-х гг. становятся свидетельством возрождения интереса к традиционным ценностям, к многогранному воплощению лирического начала, тяготеющего к неоромантизму и медитативности. При этом, по мнению Т. В. Чередниченко, переломным моментом и одновременно пиком развития отечественного музыкального искусства являются именно 1970-е гг., когда, исчерпав ресурсы

технических новаций, оно обращается к эстетическим принципам бриколажа[97].

Осознание глубинных связей с традицией происходит путем непрестанного диалога с прошлым, ощущения связи времен, чувства исторической и культурной памяти, отражающихся в идее синтеза различных техник и стилей. Все эти тенденции находят самое непосредственное претворение в фортепианной миниатюре данного периода, воплощаясь в создании стилизаций, мемориалов и посвящений.

Процессы, характеризующие период 1990–2020-х гг., разворачиваются в условиях постмодернизма со свойственным ему отрицанием объективных критериев в отношении произведения искусства, а также утверждением игрового, полицентричного характера культуры. «Эпоха перемен» с ее радикальными социальными трансформациями отличается значительной степенью неопределенности, не позволяя оперировать четкими дефинициями. Рассматривая данный период времени, Г. В. Григорьева пишет о том, что «суть музыкального постмодернизма заключается в предельно широком поле взаимодействий всех компонентов музыкального мышления, накопленных многовековой историей музыки»[98]. Мозаичность культуры определяет содержательные аспекты музыкального творчества, связанные с «новой простотой», «новой религиозностью», «новой эстетикой числа», концептуализмом, феноменом тишины.

Панорама фортепианной миниатюры этого периода времени фиксирует основные его тенденции: метаморфозы, обусловленные переосмыслением взгляда на тот или иной жанр, осовременивание фольклора с помощью различных стилевых техник, интерес к отражению сакрального начала, а также развитие «третьего направления», объединяющего академическую и развлекательную музыку.

---

[97] Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

[98] Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции. – Москва: Музыка, 2007. – С. 37.

Определяя в широком смысле слова современный период как эпоху постмодерна, некоторые исследователи говорят вместе с тем о зарождении в 2010-х гг. *метамодернистских* тенденций, обусловленных наступлением четвертой промышленной революции. Среди ее примет – появление тотального интернета, способствующего «испарению смыслов» (Ж. Бодрийяр), виртуальной и дополненной реальности, 3D-печати, роботизации, с той или иной степенью накладывающих свой отпечаток на современное искусство (в числе его особенностей – «постирония, возвращение аффекта, конец цитатности, актуализация метанарративов, размывание границы между профессионализмом и дилетантизмом, длящаяся амбивалентная “эмоция”»[99]). К наиболее заметным тенденциям 2010–2020-х гг. относится актуализация «незначительной музыки» – идеи, связанной в прошлом с личностью Э. Сати. Созвучен фортепианной миниатюре и «новый дилетантизм» с его концепцией размывания границ между «элитарностью и массовостью, сложностью и простотой»[100].

С другой стороны, с усилением влияния сентиментализма в искусстве 2010–2020-х гг. возрастает роль миниатюры как жанра лирического, что отражается в появлении пьес, созданных в духе «новой простоты» и минимализма.

Анализируя пути развития жанра XX–XXI столетий, необходимо подчеркнуть, что они отличаются сложностью определения каких-либо закономерностей именно в силу многообразия стилевых техник, присущих этому крайне неоднородному периоду времени. В самом общем плане, изменения, происходящие в облике миниатюры, могут быть рассмотрены сквозь призму типологической триады развития, сформулированной М. Г. Арановским в отношении симфонической музыки XX в.: жанровый

---

[99] Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке. – Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – URL: www: https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v akademiches (дата обращения 01.10.2020).

[100] Там же.

канон – обновление в рамках канона – альтернатива канону[101].

В целом, рассматривая панораму европейской фортепианной миниатюры первой половины XX в., К. В. Зенкин заостряет внимание на двух противоположных векторах ее развития. Один из них в той или иной мере наследует романтические традиции (К. Дебюсси, А. Скрябин, А. Шенберг, Н. Рославец), другой – последовательно их отрицает (Э. Сати, И. Стравинский, П. Хиндемит, Д. Мийо, Д. Шостакович в «Афоризмах», А. Мосолов).

Романтическое направление характеризуется повышенной экспрессивностью музыкального языка и концентрацией смыслового наполнения, что приводит к детализированию микродраматургии и дискретности музыкального процесса.

Антиромантическое направление связано с поиском новых способов организации материала, в котором лаконизм изложения сочетается с элементарностью и однотипностью музыкальной структуры. Как показывает художественная практика XX в., сжатие драматургических процессов происходит двояким образом: благодаря применению пуантилистической фактуры (А. Веберн); или путем использования остинатной повторности (О. Мессиан), что приводит к «гипертрофии отдельных сторон (состояния и становления), образовывавших в романтической миниатюре нераздельную слитность»[102].

Вместе с тем, наиболее значительная часть отечественной фортепианной миниатюры XX в. располагается между обозначенными стилевыми полюсами, нередко тяготея к более традиционным художественным решениям. Данное обстоятельство во многом объясняется расстановкой сил на стилевых «форпостах» отечественного искусства, обусловленной многообразным и не всегда однозначным влиянием его корифеев – А. Скрябина, С. Рахманинова,

---

[101] Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки. – Ленинград: Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1979. – 287 с.

[102] Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – С. 495.

И. Стравинского, С. Прокофьева, Д. Шостаковича – на фортепианное творчество композиторов различных поколений.

В контексте данных рассуждениях следует акцентировать такой важный фактор, как соединение в одном лице творца и исполнителя высочайшего уровня. Его развитие достигает пика в первой половине XX в., отражаясь в творчестве крупнейших музыкальных деятелей эпохи, создавших в рамках романтических (С. Рахманинов, Н. Метнер, А. Скрябин) или неоклассических (С. Прокофьев, Д. Шостакович) представлений свой «образ фортепиано» (Л. Гаккель) и свой «образ жанра» (если речь идет о миниатюре). Вполне естественно, что столь весомые фигуры, чей масштаб композиторского таланта адекватен уровню фортепианного мастерства, оказали существенное, хотя и весьма неоднородное, а порой и отсроченное влияние на развитие художественно-стилевых процессов в жанре миниатюры. Так, в первой трети XX столетия б*о*льшая их часть протекает «под знаком Скрябина».

Почему именно А. Скрябин становится властителем дум отечественных музыкантов? Вопрос вполне закономерный, поскольку в одно время с ним творили С. Рахманинов и Н. Метнер, С. Прокофьев и И. Стравинский. Тем не менее творчество ни одного из названных авторов не породило такого количества последователей, подражателей и эпигонов, придерживающихся подчас диаметрально противоположных художественно-эстетических убеждений.

Размышляя о наиболее общих основаниях этого феномена, отметим глубинную сопричастность творчества А. Скрябина духовным запросам общества, выразившимся в концепции «русского космизма». Но его реформаторские идеи были не только созвучны культуре своего времени – они обладали мощным потенциалом в творческом развитии самых различных индивидуальностей[103]. Гипнотизирующая сила этого влияния в фортепианной

[103] Оценивая его всеобъемлющую роль в формировании актуальных тенденций времени, композитор, пианист и критик А. Дроздов пишет: «Хотим ли мы характеризовать современную музыку со стороны гармонии и стиля, – мы необходимо должны обратиться к Скрябину, хотим ли мы проследить новые формы и инструментовку – мы не можем миновать Скрябина. Наконец, более чем к кому-либо мы должны обратиться к Скрябину при исследовании попыток к музыкально-синтетическим синтезам. Все это делает личность

сфере, по мнению М. С. Друскина, заключалась «в пианистически удобном и благозвучном изложении, в порывистости, которой свойственно употребление хроматики, усложненной гармонии, в использовании сложных мелодических комплексов, в развитии “пианистической полифонии”»[104].

Одновременно, магическое воздействие А. Скрябина на судьбы русской музыкальной культуры сказалось и в другом, крайне важном аспекте, – своеобразной «герметичности» звуковой атмосферы, характерной для композиторской среды этого времени. Как справедливо отмечает, в частности, О. А. Бобрик, «сильнейшее влияние, определившее поле экспериментов даже самых радикальных “авангардистов” 1910-х – начала 1920-х гг. поиском предельно утонченных звучаний и изобретением гармонических комплексов, воплощающих “всезвучие”, надолго ограничило их восприятие *другого* нового, что рождалось в России или приходило с Запада»[105].

Вместе с тем, вынужденная послереволюционная эмиграция многих русских композиторов способствовала тому, что сочинения А. Скрябина на протяжении полувека занимали положение «официально признанного модернизма»[106] – крайней художественно-стилевой границы, доступной советской музыке вплоть до 1950-х гг.

Рассматривая роль других крупнейших композиторов XX в. в формировании актуальных фортепианно-стилевых тенденций в жанре отечественной миниатюры, необходимо отметить сочинения И. Стравинского, С. Прокофьева и Д. Шостаковича.

Особая роль в этом списке имен принадлежит И. Стравинскому, фортепианные пьесы которого, несмотря на скромное (в количественном отношении) место в его творчестве, сумели оказать существенное влияние на траекторию развития жанра в XX в. Подобное стало возможным благодаря

Скрябина центральной фигурой в современном музыкальном направлении». См. об этом: Дроздов А. Н. А. Н. Скрябин и его место в современной музыке // Кубанский край. – 1912. – 26. 01 (№ 10). – С. 13.

[104] Друскин М. С. Новая фортепианная музыка. – Л.: Тритон, 1928. – С. 101.

[105] Бобрик О. А. Венское издательство «Universal edition» и музыканты из Советской России. История сотрудничества в 20–30-е гг. – Санкт-Петербург: Галина-скрипсит, 2011. – С. 65.

[106] Лемэр Ф.-Ш. Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза. – Санкт-Петербург: Гипереон, 2003. – С. 26.

представленной в них «модели фактурного аскетизма» (Л. Е. Гаккель), подхваченной и развитой многими композиторами не только прошлого, но и современности. Как пишет К. В. Зенкин, для XX в. «с его тенденцией неопримитивизма (а затем и минимализма), возможность предельно простой, детской музыки была прямо-таки находкой – особенно для миниатюры!»[107].

Анализируя многогранное воздействие фортепианного творчества С. Прокофьева и Д. Шостаковича на ход развития миниатюры, следует отметить, что, помимо ярко-индивидуальных особенностей их языка, во многом определивших направление поисков последующих поколений советских композиторов, оно сказалось, прежде всего, в значительном расширении ее образной сферы, а также в новаторской трактовке жанров (особенно у Д. Шостаковича).

Исследуя стилевые особенности советской фортепианной миниатюры, нельзя пройти мимо сочинений композиторов национальных школ. На протяжении более чем шестидесяти лет был создан огромный пласт пьес, опирающихся на фольклорные истоки. Ориентиром для многих композиторов различных поколений становятся фортепианные миниатюры А. Хачатуряна, К. Караева, А. Эшпая, А. Бабаджаняна, Р. Щедрина, В. Гаврилина, С. Слонимского, В. Кикты, представляющие собой самобытные образцы жанра.

В пестрой музыкальной картине искусства XX в. особую роль играют авангардистские практики, отчасти привнесенные в пространство русской и советской культуры западноевропейскими течениями, отчасти возникшие благодаря независимым художественным поискам отечественных авторов.

В какой степени эти идеи находят отражение в фортепианной миниатюре?

В период раннего музыкального авангарда 1910–1920-х гг. данные тенденции ярко проявляются в фортепианных пьесах Н. Рославца, Н. Обухова,

---

[107] Зенкин К. В. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. – Москва: МГК, 1997. – С. 375.

А. Лурье, И. Вышнеградского, И. Шиллингера. Именно там зарождаются новые миры, способные, по мнению их творцов, изменить звукосозерцание эпохи. Многие исследователи подчеркивают самобытность идей этих авторов, хотя и формировавшихся в русле актуальных общеевропейских художественных тенденций, но основанных вместе с тем на оригинальных концепциях и подходах[108].

Поиски лидеров советского музыкального авангарда 1960–1980-х гг. – Э. Денисова, С. Губайдулиной, А. Шнитке – фокусируются скорее в сфере оркестровой звучности и в гораздо меньшей степени связаны с жанром фортепианной миниатюры. Вместе с тем, радикальные идеи времени находят воплощение в фортепианных опусах их соратников и последователей – Б. Тищенко, Н. Каретникова, Г. Банщикова, В. Сильвестрова, Л. Грабовского, А. Караманова, Д. Смирнова, в той или иной мере учитывающих также опыт А. Шенберга и А. Веберна.

Следует сказать и о том, что характерной особенностью некоторых фортепианных пьес становится их фольклорная окрашенность, когда использование новых техник композиции совмещается с разработкой национальных мотивов (Р. Щедрин, А. Бабаджанян, С. Слонимский).

В целом, сложные пути отечественного авангарда с его прерывистыми линиями развития трудно объяснить лишь одними политическими факторами, действительно сыгравшими негативную роль в становлении отечественного искусства XX в. Но были причины и иного порядка, о которых размышляет М. Г. Арановский, когда пишет о том, что отечественное музыкальное искусство, формировавшееся в тесной связи с этическими установками, речью, высказыванием, тяготело к иным ментальным ориентирам и именно поэтому «русский авангард с его “стерильным рационализмом” не был

---

[108] Назовем лишь некоторые труды: Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. – СПб: Петроглиф, Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 384 с.; Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. – М.: Русский путь, 2008. – 292 с.; Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / Сост. А. Л. Бретаницкая. – М.: МГК, 2015. – 560 с.

укоренен в национальной культуре»[109]. Этот вывод, согласуясь с общими тенденциями в развитии отечественной фортепианной миниатюры, подтверждает еще одну важную мысль: «во второй половине XX в., когда музыкальный язык вынужденно и по нарастающей … становился все более солипсическим, важнейшие композиторы – более чем когда-либо оказались не только зачинателями новых традиций, но и завершителями старых»[110].

Вместе с тем, рассуждения о завершении старых традиций в искусстве XXI в. могут стать несколько преждевременными в свете актуальных современных тенденций, среди которых наблюдается устойчивый интерес к романтической стилистике, минимализму, а также к той области творчества, которую Ж. Кокто назвал в свое время «музыкой повседневности». Анализируя данные явления в контексте зарождения музыкального метамодернизма, Н. А. Хрущева называет две диаметрально противоположные фигуры XX в. – Э. Сати и Н. Метнера, чьи идеи в сфере фортепианной миниатюры становятся, по ее мнению, ориентирами для современного академического искусства[111].

В пьесах Э. Сати – это отстраненная сентиментальность, использование внешне простых музыкально-языковых идиом и особая природа юмора, выражающаяся в склонности к парадоксальному комментированию фортепианных текстов, начиная от броских названий циклов и заканчивая многочисленными ремарками иронического содержания. Стоит добавить, что в музыке Э. Сати – композитора, предвосхитившего основные идеи XX столетия в сфере конструктивизма, минимализма, концептуализма, – много загадочного, странного, требующего особых герменевтических подходов к ее интерпретации. По всей вероятности, именно обилие неоднозначных смыслов и использование литературных комментариев

---

[109] Арановский, М. Г. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX в. – Москва: ГИИ, 1998. – С. 15.

[110] Шенбергер Э. Искусство жечь порох / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред Б. Филановского. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. – С. 224.

[111] Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке. – Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – URL: www: https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v akademiches (дата обращения 01.10.2020).

придает фортепианным пьесам Э. Сати особую актуальность в современных условиях[112].

Что касается фортепианных миниатюр Н. Метнера, то здесь, помимо сентиментального тона музыки, резонирующего с эстетическими вкусами метамодерна, исследователь видит перспективы в опоре на «общеупотребимые, “известные всем” интонации»[113], обнаруживающиеся в цикле «Забытые мотивы». Хотя последнее замечание кажется небезусловным в контексте представлений о фортепианном стиле автора как о сложнейшем сплаве мелодических, полифонических и гармонических комбинаций, заострим внимание на другом – на ключевой роли «Забытых мотивов» (1919–1921) в творчестве Н. Метнера, в которых он, полагая разработать «данный Богом материал»[114], видел «весь смысл и все оправдание своей “грешной жизни”»[115]. Как писал Д. В. Житомирский, «то, что Метнер назвал “Забытыми мотивами”, – не только три его больших фортепианных цикла ор. 38, 39, 40. Это и многое в его “Сказках”, в “Романтических эскизах”, в романсах. Здесь, собственно, мы вступаем в святая святых музыкального мира: в сферу человечески прекрасного, подлинного в своей простоте и прямодушии»[116]. Приведенная цитата, отражающая суть творчества Н. Метнера как романтического художника, является одновременно одной из характеристик самого феномена романтизма, который «вновь и вновь доказывает свою “нескончаемость”»[117]. И в этом смысле личность Н. Метнера становится неким собирательным образом, аккумулирующим принципы многих отечественных авторов, мыслящих и продолжающих мыслить в категориях романтической эстетики, пусть и несколько скорректированных современной действительностью.

---

[112] См. об этом, например: Соколов И. Г. Мысли о Сати // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2016. – № 3. – С. 77–85.

[113] Хрущева Н. А. Там же.

[114] Метнер, Н. К. Письма / сост. и ред. З. А. Апетян. – Москва: Сов. композитор, 1973. – С. 177.

[115] Там же.

[116] Житомирский Д. В. Н. К. Метнер: Заметки о стиле / Избранные статьи. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 283.

[117] Михайлов А. В. Романтизм // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С. 22.

Как следует из вышесказанного, стилевая антитеза «романтическое – антиромантическое», рассмотренная в качестве одной из ключевых линий развития фортепианной миниатюры XX в., сохраняет свою актуальность и в панораме XXI столетия. Вместе с тем следует подчеркнуть разнообразие современного музыкального ландшафта, не позволяющее унифицировать всю палитру существующих в его пространстве направлений и практик. Как справедливо указывает Н. С. Гуляницкая, «состояние музыкальной культуры не есть однородная сфера художественных намерений и свершений; “контрапункт стилей” – тема, которая продолжает звучать в музыкальной атмосфере сегодняшнего дня»[118].

1.2 Фортепианная миниатюра в пространстве современного культурного социума

1.2.1 Фортепианная миниатюра в свете музыкально-интонационных представлений

Исследуя феномен фортепианной миниатюры с различных точек зрения, заострим внимание на ее способности к кристаллизации интонационной основы. Смысловая насыщенность жанра обусловливает его особый художественный строй: обладая многослойным семантическим полем, миниатюра эллиптична и метафорична по своей сути. Именно эти качества рождают характерную для нее напряженность интонирования и способствуют интенсификации драматургических процессов внутри музыкальной формы. Дуализм формы и содержания во многом определяет и композиционные особенности миниатюры, в которой музыкальная идея получает сжатое выражение. Данное качество, обусловленное лаконизмом формы, позволяет рассматривать миниатюру как концентрат музыкального смыслообразования. В XX–XXI вв. это свойство жанра приобретает дополнительную актуальность по ряду причин. Но, прежде чем перейти к их изложению, зададимся

[118] Гуляницкая Н. С. Методы науки о музыке. – Москва: Музыка, 2009. – С. 115.

вопросом: что же представляет собой музыкальный смысл как таковой? Этот вопрос представляется особенно существенным в случае обращения к инструментальной музыке – музыке с «отпавшим» словом (В. Н. Холопова).

Прояснить его отчасти способен философский опыт, позволяющий хотя бы отдаленно приблизиться к пониманию «простейшей, но и величайшей загадки музыковедческого исследования: что есть музыка?»[119]. Оставляя за рамками нашей работы многовековую традицию интерпретации этого феномена, обратимся к лосевской концепции, содержащей, по словам К. В. Зенкина, «всю историю мысли о музыке, “свернутую” в одномоментности, – от Античной эпохи до XX в.»[120]. В соответствии с его учением, синтезирующем принципы пифагорейско-платоновского музыкального космоса с романтическим мифом, «музыка есть выражение жизни чисел, некая “числовая материя”, меонально-гилетическая стихия, бушующая внутри числовых конструкций»[121]. Поскольку специфической особенностью музыкального произведения является его развертывание во времени – сиюминутное и непредсказуемое, то «звучание музыки и становится ее подлинным бытием»[122]. При этом нотная запись по отношению к звучащему тексту «оказывается всего лишь редуцированным, схематическим отражением, то есть только знаком истинной экзистенции музыки»[123]. Сама же ее художественная суть заключается в интонационной основе.

В данной связи следует подчеркнуть, что вопросы музыкальной интонации издавна интересовали ученых. Интонационная теория музыкального искусства глубоко укоренена в научном знании и получила развитие в трудах Р. Декарта, М. Мерсенна, французских энциклопедистов, в творчестве немецких писателей-романтиков и ученых (И. Г. Гердера, А. В. Шлегеля и Ф. Шлегеля, Ф. В. Й. Шеллинга и др.) вплоть до

---

[119] Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. – Москва: Музыка, 1975. – С. 525.

[120] Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. – Москва: Памятники исторической мысли, 2015. – С. 25.

[121] Цит. по: Там же.

[122] Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – Москва: Композитор, 1998. – С. 35.

[123] Там же. С. 12.

Г. В. Ф. Гегеля. Особое место она занимает в работах русских музыкантов и критиков XIX в. – А. С. Даргомыжского, М. П. Мусоргского, А. Н. Серова и В. В. Стасова. Наконец, в XX в. данная теория получает концентрированное выражение в афористичной формуле Б. В. Асафьева, определяющего музыку как «искусство интонируемого смысла»[124].

В своих работах, посвященных интонационному анализу, ученый опирался на более ранние исследования Б. Л. Яворского, являвшегося его предшественником в данной области. Согласно этой теории, музыка представляет собой особую разновидность речи, где «наименьшей основной звуковой формой во времени является сопоставление двух различных по тяготению звуков»[125], составляющих ее интонационное ядро. Таким образом, данное понятие, с точки зрения ученого, напрямую связано с «выразительностью речи, передачей ее смысла и характера»[126]. Именно интонация как движение от неустоя к устою представляется имманентной основой музыкального смысла. Вместе с тем, тезис Б. Л. Яворского, актуальный для классико-романтической эпохи, становится мало применим, например, в условиях атональной или серийной организации музыкального материала, где отсутствуют сами понятия «устой-неустой». Тем не менее, интонационность ощущается и в музыкальном искусстве авангардистской ориентации, хотя и на иных основаниях, чем те, что закреплены в теории Яворского – Асафьева. Как пишет К. В. Зенкин, «современная эпоха знает впечатляющие примеры отказа музыки от тоново-интервальной определенности – в сонористических, электронных композициях»[127]. При этом, с точки зрения ученого, ее интонационное ядро сохраняется, изменяя лишь свой облик. Опираясь на формулу Б. В. Асафьева, исследователь делает вывод о том, что «если в звуках выражен музыкальный смысл, он выражен

---

[124] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Москва: Музыка, 1971. – С. 344.

[125] Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. – Москва: Тип. Г. Аралова, 1908. – С. 4.

[126] Там же.

[127] Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. – Москва: Памятники исторической мысли, 2015. – С. 117.

через интонацию, какой бы непривычной она ни казалась»[128].

В контексте рассуждений о новейшей музыке возникает еще один вопрос: возможно ли говорить о смысловом наполнении там, где имеет место спонтанное развитие музыкальных событий при отсутствии их предслышания в сознании музыканта? С точки зрения К. В. Зенкина, «именно такая ситуация как раз и подтверждает от противного универсальную интонационность музыки: поиски интонации, ее случайное рождение и узнавание как некоего смысла правдиво отражают современное положение вещей: искусство не претендует на сообщение смыслов, оно часто не в состоянии владеть ими, но занимается их случайным, спонтанным обнаружением»[129]. Несмотря на спорность подобного вывода, признаем его парадоксальную убедительность в условиях постмодернистской культуры, зачастую снимающей с повестки дня как раз смысловой аспект.

Между тем, как представляется, именно в этой важнейшей сфере и заключается главное отличие музыки от распространенного в постмодернистскую эпоху *звукового искусства*, вектор развития которого направлен, в первую очередь, на поиск разнообразных звуковых впечатлений. Этот вывод подтверждает, в частности, мнение одного из крупнейших композиторов современности В. Сильвестрова, который определяет его как специфический вид «манипуляции со звуком»[130], лишенный персонифицированного, индивидуально-личностного начала; своего рода «форму созерцания», обусловленную «различными типами игры со звуком»[131]. Смысл музыки, в отличие от звукового искусства, композитор видит в «ранимости, тонкости, беззащитности», проявляющихся, прежде всего в подвижности и чуткости интонационной сферы.

Примечательно, что именно с фортепианной миниатюрой как с жанром

---

[128] Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. – Москва: Памятники исторической мысли, 2015. – С. 117.

[129] Там же.

[130] Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – С. 318.

[131] Там же. С. 265.

импровизационным, рождающимся в порыве лирического вдохновения, В. Сильвестров связывает поиски путей выхода академической музыки из кризиса, вызванного увлечением сугубо технологическими приемами ее создания. По его мнению, авангардные практики с их стремлением к безусловной новизне исчерпали себя: «музыка перешла в инсталляции, в “звуковое искусство” и осталась не у дел»[132]. Перспективы развития композитор обнаруживает в привнесении в творчество «персональной» интонации, ассоциирующейся, по его мнению, с «багательностью». В данном контексте следует пояснить, что жанр багатели (от фр. – «пустяк») становится у В. Сильвестрова обобщенным образом музыкальной идеи, олицетворяющей собой «возвышенную незначительность». Называя багателями «музыкальные мгновения», появляющиеся непреднамеренно, спонтанно, композитор говорит, что их история, начавшись с циклов Л. Бетховена и музыкальных моментов Ф. Шуберта, закончилась в поствеберновский период. Исчезновение «багательности» в искусстве, по мнению В. Сильвестрова, явилось свидетельством его «обезмузыкаливания». Соответственно, возвращение к музыкальным основам он видит в культивировании смысловых зерен, рождающихся в импровизационной лирической стихии малых форм.

Возвращаясь к плодотворным музыкально-интонационным идеям отечественных ученых, высказанным еще в прошлом веке, следует отметить, что их богатейший потенциал далеко не исчерпан и нуждается в дополнительном осмыслении, в частности, в сфере фортепианно-исполнительского искусства, где сам термин «интонация» трактуется чрезвычайно широко, обрастая рядом синонимичных понятий, таких как «мотив», «мелодический оборот», «фраза», «произнесение», «артикулирование» или «интонирование», имеющих между собой тонкие смысловые отличия. Данные синонимы, обладающие более узкими прикладными значениями, не в состоянии отразить всего богатства

[132] Сильвестров В. В. Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – С. 3.

семантического наполнения исходного термина – емкого и синкретичного по своей сути[133].

В чем же видится сложность выразительного фортепианного исполнения с точки зрения его интонационной содержательности?

Данный круг проблем, рассматриваемых в трудах А. Д. Алексеева[134], А. В. Малинковской[135] и целого ряда других исследователей во многом обусловлен фиксированным строем инструмента, позволяющим воспроизвести верную в интонационном отношении мелодию. Вместе с тем, своеобразная «легкость» в достижении цели (отсутствие проблем в поиске звука нужной высоты) является определенным препятствием для выработки интонационно содержательной игры с точки зрения выразительного и гибкого в своей изменчивости инструментального звучания[136].

Рассматривая потенциал миниатюры в развитии интонационно-осмысленной игры, остановимся на такой важнейшей ее особенности, как способность к кристаллизации интонационной основы.

В афористичной формуле Б. В. Асафьева «интонация – музыка» заключена, кажется, сама сущность музыкального искусства. Многоликое в своих проявлениях, интонационное начало выявляет себя в развитии навыков осмысленной игры, в «очеловечивании инструментализма»[137]. Но поиск

---

[133] Особую смысловую содержательность ему придают многочисленные коннотации, связанные с филологической трактовкой понятия, применяемого к характеристикам разговорной речи.

[134] Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. Предглинковский период. Глинка и его современники. А. Рубинштейн. Могучая кучка. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 272 с.

[135] Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. – Москва: Владос, 2005. – 381 с.

[136] На это обстоятельство справедливо указывает А. В. Малинковская, размышляя о различных критериях инструментальной интонационности в темперированной и зонной системах строя: «Согласно теории зонного слуха Н. А. Гарбузова, музыкант-исполнитель, играющий на инструменте с так называемой свободной интонацией, слышит и воспроизводит не абсолютную высоту звука (звуков в их интервальных соотношениях), но определенную ограниченную область частот – зону, представляющую ступень лада или интервал. Внутренние изменения высоты звуков (менее полутона) – внутризонные оттенки интонации, сохраняя обобщенное значение ступеней, обостряют восприятие ладовых тяготений, способствуют выявлению ладофункциональных связей между тонами, а тем самым выявлению их смысло-выразительных отношений. Добиваясь точности, чистоты интонации, исполнители на инструментах с нефиксированной высотой звуков ищут при этом не только акустической (в системе строя), но и художественной, выразительной верности интонации». См. об этом: Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. – Москва: Владос, 2005. – С. 43.

[137] Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Москва: Музыка, 1971. – С. 13.

музыкального смысла сегодня представляется уже отдельной задачей – современная звуковая среда, как минимум, не способствует популяризации стилевых моделей академического искусства.

В контексте данных рассуждений представляется важным сказать о некоторых негативных тенденциях, характерных для фортепианно-исполнительского искусства XXI в. Среди них – усиление агональных качеств музыкальной жизни, выражающееся в «конкурсомании» различных рангов; вытеснение из исполнительской деятельности смыслосодержательного начала. Так, размышляя о путях развития фортепианно-исполнительского искусства в нынешнем тысячелетии, многие музыканты фиксируют преобладание в нем *виртуозного* фактора, когда смысловые критерии подменяются высокими техническими достижениями, сравнимыми «со спортом на клавиатуре»[138].

Несмотря на то, что виртуозный аспект всегда находился и продолжает находиться в центре внимания пианистов как один из важнейших критериев профессионального мастерства, специфической особенностью нашего времени становится именно его *доминирование*, отвлекающее «внимание слуха …от тех самых глубин и догадок, которыми так богато фортепианное наследие»[139]. И в этом отношении жанр миниатюры, нацеленный в первую очередь на выявление музыкально-смыслового начала, актуализирует свою роль в современной концертной и педагогической практике.

Каким образом это происходит?

Здесь снова приходится говорить о лаконизме формы как важнейшей особенности миниатюры, порождающей сжатость изложения главной музыкальной мысли. В компактном пространстве миниатюры с особой ясностью ощущаются, по выражению Б. В. Асафьева, узловые точки музыкального потока – своего рода «интонационные “сгустки”, возвышенности на равнине, изгибы и утолщения»[140], концентрирующие в себе

---

[138] Гаккель Л. Е. Серьезно, значительно, очень важно // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С. 135.
[139] Задерацкий В. В. Переступая грань десятилетий // PianoФорум. – 2012. – № 1. – С. 2.
[140] Асафьев Б. В. Там же. С. 355.

музыкальный смысл. Представляется, что именно это свойство миниатюры, нередко сопряженное со своеобразной «бедностью» фортепианной фактуры, способно активизировать музыкально-интонационное мышление исполнителей.

С другой стороны, жанр фортепианной миниатюры обладает также значительным потенциалом в развитии *игрового начала* как важнейшей составляющей интонационно-содержательного музыкального исполнения. В данном контексте следует подчеркнуть, что игра на фортепиано (как, впрочем, на любом музыкальном инструменте) подразумевает широкий спектр ассоциаций, отражающих условный смысл искусства[141].

Рассматривая феномен игры, обратимся к этимологии ключевого понятия, получившего отражение в трудах И. Канта, Х. Ортеги-и-Гассета, Й. Хейзинги, Г. Гессе. Среди них особое значение для нашего исследования имеет фундаментальный труд Й. Хейзинги «Homo ludens. Человек играющий», где он дает исчерпывающую характеристику игры как специфического явления культуры. Главной ее особенностью ученый называет *избыточность*, выход за пределы целесообразности поддержания биологической жизни, определяющий нематериальную сущность творческих устремлений. Наивысшее и наиболее чистое проявление игрового духа человека явлено в искусствах, особенно в музыке. Анализируя их глубокую психологическую связь, Й. Хейзинга пишет о том, что «мысль, пытаясь определить природу и функцию музыки, постоянно витает вокруг чистого понятия игры»[142].

В современном музыкознании феномен игры исследует Е. В. Назайкинский, обнаруживая в пространстве музыкального произведения развертывание специфического сюжета с присущей ему логикой, где

---

[141] Так, по тонкому замечанию Р. Шумана, «игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем». См. об этом: Шуман Р. О музыке и музыкантах: Собр. ст. в 2-х т. Т. 1. / сост. и коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва: Музыка, 1975. – С. 83.

[142] Хейзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – С. 262.

взаимодействуют различные идеи, стоящие за разнообразными эмоциональными состояниями[143].

Рассматривая игровое начало в фортепианно-исполнительской деятельности, обратимся к рассмотрению понятия «музицирование», хотя и не имеющего четкого терминологического статуса (слово происходит от немецкого *«musizieren»* – «заниматься музыкой), но достаточно распространенного в музыкальной практике. Приведем наиболее распространенные его значения. Согласно определению из Энциклопедического словаря, музицирование, с одной стороны, представляет собой исполнение музыки в домашней обстановке (вне концертного зала). С другой стороны, оно трактуется более широко – как игра *вообще* на музыкальных инструментах. Вместе с тем, слово «музицировать» встречается далеко не во всех языках и никогда не употребляется в связи с пением. Об этом пишет Й. Хейзинга, заостряя внимание на том, что «связующий момент между игрой и навыком владения инструментами здесь надо искать в значении “быстрое, ловкое, упорядоченное движение рук”»[144]. Подобная многозначность термина откладывает отпечаток на его практическом словоупотреблении. Пожалуй, в большей степени понятие «музицирование» затрагивает сферу личного пространства, связанную с давней традицией любительского исполнения музыки в быту. Музицирование, в отличие от концертных форм в публичном пространстве, осуществляется в камерной домашней обстановке, придающей ему интимный, глубоко личностный характер. Несколько реже оно употребляется в профессиональной музыковедческой лексике – в освещении концертов, конкурсов или других публичных выступлений. Эта избирательность, отражая глубинные психологические смыслы, в конечном итоге определяет разницу, возникающую в музыкальном исполнении – для себя или для других.

---

[143] Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с.
[144] Хейзинга, Й. Там же. С. 77.

С другой стороны, данное понятие вмещает в себя семантические значения, отсылающие к самой сути музыкального искусства[145]. Для понимания его коннотаций полезно также обратиться к немецкому выражению *«Spielfreudigkeit»*, означающему радость в процессе игры. Музицирование, по мнению А. Любимова – и в традиционных культурах, и в ренессансно-барочной традиции, и в практике минимализма – подразумевает создание некоего сверхцелого, внутреннего космоса, опирающегося на общементальные основания[146].

В целом, музицирование рассматривается нами как творческий процесс восприятия музыки посредством игры на инструменте. При этом, вслед за К. Смоллом[147], мы акцентируем в данном определении активную природу музыки, предполагающую полную вовлеченность исполнителя в ее стихию. Этот процесс во многом обусловлен творческим воображением, играющим ключевую роль в создании художественного образа[148], вбирающего в себя смысл и суть музыкально-исполнительского искусства. И здесь трудно переоценить значение жанра фортепианной миниатюры, поэтика которого в силу отмеченных ранее свойств пробуждает развитие этого важнейшего исполнительского качества.

Анализируя восприятие музыкального произведения в исполнительском и слушательском сознании, следует отметить в нем нераздельное слияние специфически-музыкальных и внемузыкальных факторов. С одной стороны, музыка, представляя собой законченную речь, обладает имманентным

---

[145] Косвенное подтверждение этому можно обнаружить в словах Г. Г. Нейгауза, когда он говорит о том, что для некоторых профессионалов «понятие “музицировать” несовместимо с понятием “работать”». См. об этом: Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Москва: ДЕКА-ВС, 2007. – С. 258.

[146] Кондаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я нисколько не горюю». – URL: https://www.colta.ru/articles/music...ii-klassicheskogo-duha-ya-niskolko-ne-goryuyu (дата обращения 30.10. 2021).

[147] Small C. Musicking: The meanings of performing and listening / C. Small. – Hanover: Weslayn University Press, 1998. – 509 p.

[148] Именно о воображении как о важнейшем факторе творческой деятельности писал К. С. Станиславский: «…творчество начинается с того момента, когда в душе и воображении артиста появляется магическое творческое «если бы». Пока существует реальная действительность, <…> творчество еще не начиналось. Но вот является творческое «если бы», то есть мнимая, воображаемая правда, которой артист умеет верить так же искренно, но с еще большим увлечением, чем подлинной правде» См. об этом: Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. – Москва: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. – С. 450.

смыслом и не нуждается в дополнительных словесных или изобразительных толкованиях. Вместе с тем, даже чистый инструментализм подвергается влиянию внемузыкальной образности, сказывающейся и в жанровой сфере. Так, миниатюра, генетически связанная с широким кругом художественных явлений, обладает в этом смысле специфическими качествами, активизирующими ассоциативное мышление. Ее поэтическая настроенность, тесная связь с природой и явлениями духовной жизни насыщают музыкальную речь новыми семантическими обертонами и являются дополнительными стимулами интонационного поиска в фортепианно-исполнительской практике. Важную роль в этом процессе играют заголовки, эпиграфы, авторские указания, запечатленные в нотном тексте, – «продукте композиторского и объекте исполнительского творчества»[149].

Известно, что нотные тексты весьма информативны: они отражают не только особенности индивидуальной манеры того или иного мастера, но общие тенденции художественной культуры данного периода времени, нередко представляя собой «уникальный историко-культурный и человеческий документ, некоторую виртуальную реальность, в которой существует, движется во Времени произведение»[150]. Нотные тексты, созданные композиторами в XX в., особенно интересны с точки зрения многообразия авторских ремарок и пояснений, способных стать «путеводителем по сочинению» (А. В. Малинковская), заостряющим психологические «портреты» воображаемых «персонажей». Особенно показателен в этом отношении жанр фортепианной миниатюры XX–XXI вв., заметно расширяющий свое семантическое поле путем символизации эмоционально-образной сферы. Будучи жанром по большей части программным, миниатюра создает дополнительные возможности постижения музыкального языка посредством ассоциаций, возникающих благодаря

---

[149] Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике. – Ленинград: Музыка, 1979. – С. 7–8.

[150] Малинковская А. В. Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования. – Москва: Владос, 2005. – С. 20.

названию пьес. Нередко программные заголовки и эпиграфы как неотъемлемые части «заголовочного комплекса» становятся дополнительными векторами в поиске содержательно-стилевых координат сочинения, позволяющими адекватно интерпретировать замысел композитора.

Резюмируя сказанное, сделаем некоторые выводы:

- жанр миниатюры как концентрат музыкального смыслообразования приобретает особую актуальность в современной композиторской и в фортепианно-исполнительской практике;
- представляя сферу, где влияние внемузыкальной образности весьма существенно, миниатюра становится своеобразной лабораторией по интонационно-исполнительскому поиску в музыкальном искусстве XX–XXI вв., отличающемся повышенной языковой сложностью.

1.2.2 Коммуникативный потенциал жанра в условиях информационной эпохи

Одной из самых острых проблем академического музыкального искусства XX–XXI вв. является дистанцированность его творцов от исполнителей и слушателей. «Хранители музея»: вероятно, таким образом можно характеризовать обширный контингент современных музыкантов, общающихся со своей аудиторией в основном на языке прошлого. Фортепианно-исполнительская деятельность не составляет в этом отношении исключения – произведения, созданные в классико-романтический период, составляют весомую часть репертуара современных пианистов, ориентированного, в первую очередь, на воспроизводство шедевров минувших веков.

Об этом значительном культурном разрыве, никогда не возникавшем прежде, писал еще в 1966 г. Л. Бернстайн, отмечая тот тревожный факт, что «между композитором и публикой за последние пятьдесят лет раскинулся океан… Мы впервые живем музыкальной жизнью, не основанной на

произведениях нашего времени»[151]. Кардинальная проблема, описанная американским композитором полвека назад, в настоящий момент становится еще более актуальной.

В наиболее общем плане ее истоки заключаются в утрате представлений о музыке как о целостном художественном явлении. Именно об этом размышляет Н. Арнонкур, когда говорит о том, что искусство не может быть сведено лишь к категории прекрасного. Являясь отражением жизни, оно призвано волновать и тревожить и именно поэтому «современная музыка повествует нашим языком, соответствует нашей культуре и является ее продолжением»[152]. Итог рассуждений Н. Арнонкура вполне закономерен: «Не потому ли, что наша эпоха так дисгармонична и ужасна, нам и не хочется, чтоб искусство, которое ее отображает, вторгалось в нашу жизнь?»[153].

Другие стороны рассматриваемого коммуникативного кризиса обусловлены процессами интеллектуализации музыкального языка, характерными для академической практики XX столетия. Многообразные эксперименты, получившие название «звуковых артефактов» или «звуковых событий», в силу дистанцирования от сущностных музыкальных основ не нашли понимания ни в сфере исполнителей-традиционалистов (составляющих в профессиональном сегменте абсолютное большинство), ни в среде широкой слушательской аудитории.

Изучая различные аспекты проблемы отчуждения академической музыки от жизни социума, представляется актуальным обратиться к трудам Б. Л. Яворского, рассматривающего музыку как искусство речи, черпающее «свой материал и законы из той же жизни, проявлением которой она является»[154]. С точки зрения ученого, изучение жизни музыки в обществе

---

[151] Бернстайн Л. Музыка – всем. – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 56.

[152] Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. – URL: https://royallib.com/read/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html#0 (дата обращения 20.01.2024).

[153] Арнонкур Н. Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки. – URL: https://royallib.com/read/arnonkur_nikolaus/muzika_yazikom_zvukov_put_k_novomu_ponimaniyu_muziki.html#0 (дата обращения 20.01.2024).

[154] Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. – Москва: Тип. Г. Аралова, 1908. – С. 2.

важно проводить, обращаясь к бытовой ее сфере, в наибольшей степени отражающей особенности той или иной эпохи.

Термин «музыкальный быт», впервые введенный немецким ученым Г. Кречмаром и впоследствии развитый Б. В. Асафьевым, подразумевает «всю область воспроизведения музыки и все то, что делает ее существующей, воспринимаемой»[155]. Реализуясь в трех сферах творчества – композиторской, исполнительской и слушательской, музыкальный быт воплощается в «интонационном словаре эпохи» (Б. В. Асафьев). Данное понятие интерпретируется ученым как запас выразительных музыкальных интонаций, бытующих в культуре того или иного времени. Соответственно, интонация как «слово музыки», как «бытовая интонация эпохи», подхваченная композитором и перенесенная в музыкальное произведение, становится действенным коммуникативным фактором, объединяющим творчество, исполнение, слушание.

Обращаясь к асафьевскому термину в современных условиях, многие исследователи склоняются, скорее, к условной его трактовке, подчеркивая, что свою работу по созданию интонационной теории ученый завершил в первой половине XX в., обобщив опыт развития музыки предыдущих эпох. Вопрос о границах интерпретации термина в век постмодернизма остается открытым: разнообразие композиторских техник, спонтанность их появления и непредсказуемость последующего развития, а также включение в зону музыкального широкого спектра внемузыкальных явлений приводит к утрате представлений о типическом в современном искусстве. Насколько в этих условиях можно считать актуальным тезис Б. В. Асафьева о музыке как художественном феномене, познающемся слухом и требующем усвоения, учитывая, что усилия творцов новейшей музыки были направлены на противодействие образованию нового интонационного словаря?

---

[155] Глебов И. Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания // Задачи и методы изучения искусств. – Петроград: Госиздат, 1924. – С. 70.

Оставляя данный вопрос открытым, отметим вместе с тем, что несмотря на утрату традиционных смысловых ориентиров, создатели новейшей музыки демонстрируют внимание к опыту прошлого. Об этом свидетельствует, в частности, высказывание композитора-авангардиста В. Екимовского, объясняющего появление полистилистики в музыке XX в. «нехваткой интонаций»[156]. Комментируя это мнение, К. В. Зенкин делает существенное, на наш взгляд, дополнение: «...нехваткой интонаций, имеющих смысл как ценность»[157].

Рассматривая вопросы, связанные с музыкально-интонационным обменом в обществе, нельзя не задуматься и о более глобальных проблемах – новых реалиях *виртуальной* эры, вносящих заметные коррективы в культурную панораму современности.

Так, французский ученый М. Оже, именуя современную эпоху «гипермодерном», пытается запечатлеть ее сущностные черты – избыточность информации, многообразие меняющих мир событий, сжатие времени, невозможность отделить прошлое от настоящего, легкодоступность прежде отдаленных территорий (через транспорт и медиа), потерю привычных для человека масштабов, неспособность обрести себя в глобальном мире, в буквальном смысле – утрату своего места, и, в конечном счете, – утрату себя[158].

Другой французский философ – Рене Юиг – пишет о «двух ликах нового бога, увлекающих человечество»[159], – интенсивности и скорости, заостряя внимание в своих рассуждениях на одной из революционных тенденций –

---

[156] Цит. по: Зенкин К. В. Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке. – Москва: Памятники исторической мысли, 2015. – С. 131.

[157] Там же.

[158] См. об этом: 304. Оже, М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 136 с. Собственно, в этом семантическом поле и возникает ключевая идея Оже – идея «не-места» как пространства, заведомо непричастного человеку (в отличие от «мест», конструирующих его идентичность – дома, деревни, города). Опыт современного человека, проводящего большую часть времени в «не – местах» (в транспорте, в административных учреждениях, в магазинах, а в эпоху цифровых технологий – в интернете), отчужденных от его корней, – главный опыт человека гипермодерна, обреченного на существование в новой антропологической ситуации. См. об этом: там же.

[159] Юиг Р. Культура и современный мир /; пер. К. Акопяна. – URL: http: // karen-akopyan.com/Huyghe_culture.html#_edn1 (дата обращения 12.01.2024).

смене книжной цивилизации цивилизацией знаковой. Ее последствия играют важнейшую роль в коренных изменениях, происходящих в человеческом сознании[160]. Одним из них можно назвать формирование клипового мышления как вполне устойчивого явления XXI в.

Известно, что термин «клиповое мышление» (от англ. *to clip* – обрезать, отсекать) был обоснован американским исследователем Э. Тоффлером, рассматривающим данное понятие в контексте теории информационной культуры. Раскрывая его сущностные особенности, ученый вводит такие понятия, как зеппинг (*channel zapping* – переключение каналов телевизора) блип-культура (от англ. *blip* – сигнал)[161].

Основные идеи исследователей клиповой культуры сводятся к констатации того факта, что ее преобладание в современном мире вытесняет понятийное текстовое мышление, нацеленное, в первую очередь, на поиски смысловых ориентиров[162]. Коренной разрыв между сознанием и языком («быстро мыслить – значит расставаться с языком»[163]) приводит к утрате *истинных смыслов*, извлекаемых человеком в процессе рефлексии, к потере глубины мышления, сменяющейся поверхностными выводами[164].

---

[160] Отмечая моменты этого перехода, Р. Юиг, в частности, пишет: «Чтоб постичь одну из главнейших новых черт нашей эпохи, достаточно скорость подумать о том, что начиная с его происхождения и до конца XVIII в. человеку была известна лишь своих собственных шагов или, самое большее, галопа лошади, что менее чем за два века – срок незначительный по сравнению с прошедшими тысячелетиями – он с головокружительной быстротой перешел от тридцати километров в час к скорости звука и что совсем недавно он преодолел барьер 1200 километров в час. Подобный переворот, который приводит в ужас, когда обращаешь на него внимание, не мог не оказать глубинного воздействия на человеческую расу. Мы создали иной мир, и мы суть люди этого иного мира, который сам формирует нас в свою очередь…Подгоняемый потребностью в скорости, человек скорее предпочитал мыслить, чем ощущать; и вот уже мысль в свою очередь становится слишком медленной для наших современных потребностей; она более быстра, чем чувствительность, [но] она не моментальна. А наше время требует моментальных способов понимания. В самом деле, мысль дискурсивна, она развивается последовательными этапами: чтоб быть выраженной посредством фразы, она должна состоять, как минимум, из подлежащего, глагола, дополнения или определения, трех времен, стоящих вереницей и необходимых для того, чтоб идея обнаруживалась в их пределах. Она аналитична: она расчленяет неясное понятие на его элементы, которые тут же воссоединяет в новом синтезе. Сегодняшний человек нуждается в восприятиях немедленных и целостных: только чувствование демонстрирует наличие этих характеристик; следовательно, именно к нему обращает он свой все более громкий призыв». Там же.

[161] Тоффлер Э. Шок будущего / Э. Тоффлер. – Москва: АСТ, 2008. – 580 с.

[162] См., например: Гиренок Ф. И. Антропологические конфигурации философии // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. – Москва: ИФ РАН, 2002. – С. 415–420.

[163] Там же.

[164] Следует отметить, что данное качество не есть свойство, присущее лишь современной цивилизации. Его истоки уходят в древность и связаны с мгновенной реакцией первобытного человека на множество опасностей, возникающих в окружающем пространстве. Утраченное в процессе эволюции, оно вновь актуализируется в эпоху информационной переизбыточности, отражая, с одной стороны быстротечность происходящих в мире событий, а с другой, являясь защитным механизмом человеческого

Анализируя основные его черты, подчеркнем наиболее характерные, среди которых:

- многозадачность целевых установок, нередко приводящая к сложности их дифференциации по степени значимости;
- ориентация на воспроизводство стереотипных мыслительных клише, и, как следствие, – неспособность к продуцированию новых творческих идей.

Между тем, 2010–2020-е гг. демонстрируют стремительное развитие указанных тенденций, когда избыточное количество информации сопровождается невероятной скоростью ее распространения. В числе доминирующих феноменов, свидетельствующих о наступлении новой эпохи метамодерна, – явление всеобщего и тотального интернета, воздействие которого сказывается в двух противоположных направлениях: «в снижении способности к восприятию любого контента и в то же время в непрерывном его производстве»[165]. Чертой времени становится непрерывный «скроллинг» – пролистывание новостной ленты и скольжение по интернет-пространству, способствующие усилению бодрийяровских апатии и «испарению смыслов»[166].

Насколько данные проблемы затрагивают процессы, происходящие в музыкальном искусстве?

Не проводя однозначных параллелей, ведущих к прямолинейным выводам, заметим, что о современной социокультурной ситуации размышляют сегодня не только философы, но и концертирующие музыканты. Так, один из авторитетных отечественных пианистов Р. Урасин говорит об «эстетике нашего времени», выражающейся в фрагментарном подходе к явлениям искусства – оценке и анализе их не как целостного феномена, а с

сознания от возникающих перегрузок. Данный тип мышления становится особенно востребованным в экстремальных ситуациях, требующих от человека мгновенного принятия решений при террористических угрозах, техногенных авариях, в ходе военных событий и т.д.

[165] Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке. – Музыкальная академия. – 2019. – № 1. – URL: www: https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v akademiches (дата обращения 01.10.2020).

[166] Бодрийяр Ж. Симулякры и симуляция / пер.с фр. А. Качалова. – Москва: Постум, 2017.– 240 с.

позиций наиболее удачного исполненного отрывка. Анализируя некоторые аспекты проблемы взаимоотношений публики и исполнителя, пианист, в частности, отмечает: «Я очень часто ощущаю, как трудно удерживать внимание публики на протяжении долгого времени, когда длинная, неспешно развертывающаяся мысль ускользает от ее восприятия»[167]. «Миниатюра – жанр времени» – констатирует, в свою очередь, композитор Л. Левашкевич[168], обращая внимание на ускорившийся ритм жизни, вызвавший кардинальные изменения в восприятии академической музыки[169].

Аналогичные выводы позволяет сделать и современная конкурсная практика, получившая широкое распространение в сегменте развивающего фортепианного обучения. Программные требования, предлагаемые для исполнения на многочисленных творческих мероприятиях различного ранга[170], включают в себя, как правило, одно или несколько произведений продолжительностью 5–7 минут. Естественно, что чаще всего исполняются

---

[167] Молчанов, В. Урасин Р. Г. «Шопен до сих пор мне кажется необъятным…». Рандеву с дилетантом // Радио классической музыки «Орфей». – 10.12. 2016. – URL: https://orpheusradio.ru/programs/randevu-s-diletantom/2016-12-10/8890-rem-urasin-shopen-do-sikh-por-mne-kazhetsya-neobyatnym (дата обращения 01.11 2023).

[168] Николина, М. Левашкевич Л. «Миниатюра – жанр времени». Беседовала Марианна Николина. – URL: http://www.maestrospb.ru/files/article.html#article_17 (дата обращения 20.05.2021).

[169] Размышляя о культурных реалиях XX столетия, затронем еще один весьма любопытный феномен, рожденный в прошлом столетии – миниоперы и минисимфонии. Так, представленные в творчестве Д. Мийо миниатюрные модели крупных жанров (оперы-минутки (1927)), хотя и не становятся началом новых направлений в музыкальном искусстве, выходят вместе с тем далеко «за пределы простого творческого эксперимента, а их художественное значение оказывается обратно пропорциональным их величине». См. об этом: Денисов А. В. Миниоперы Дариуса Мийо – парадоксы жанра // Израиль-XXI. – 2012. – № 32. – URL: http://www.21israel-music.com/Milhaud.htm (дата обращения 12.12.2017). Попутно отметим возрождение этого жанра в культурной панораме конца XX в.: в 1993 г. композиторы Саймон Риз и Питер Реймондс создают самую короткую в мире оперу «Песочные часы» длительностью 4 минуты 09 секунд, сокращенную в последующем исполнении до 3 минут 34 секунд. Следует также отметить появление миниопер и минибалетов в новейшей российской практике, к которым обращаются А. Кнайфель, О. Петрова, С. Баневич. Среди последних значимых событий – организация Первой лаборатории молодых композиторов и драматургов «коOPERAция», представившей в 2017 г. восемь миниопер, созданных И. Абрамовым, А. Бесогоновым, Э. Низамовым, А. Подзоровой, Н. Прокопенко, Д. Суворовым, И. Холоповым, К. Широковым. См об этом на сайте: www.cooperation.lab-com.

[170] Назовем лишь некоторые: Онлайн конкурс «Волшебные клавиши», сайт https://competition-piano.com/ru; Открытый межрайонный конкурс юных пианистов «Фортепианная миниатюра» http://dmsh4perm.ru/koncerty/mezhrajonnyj-konkurs-yunyh-pianistov-fortepiannaya-miniatyura.html, Пермь, 2022; Межрегиональный конкурс фортепианной миниатюры, проводимый в Новоуральске, сайт: http://www.music-ural.ru/index.php/proekty-i-konkursy/fortepiano-miniatura2022?ysclid=ll2jmme9yw181271765; Международный конкурс им. А. Г. Рубинштейна «Миниатюра в русской музыке», Санкт-Петербург, сайт: ispb.ru/events/competitions/ruby/index.php; Окружной конкурс «Фортепианная миниатюра», Малаховка, 2023, сайт: https://dshikovlera.ru/news-and-events/9230.html?ysclid=ll38v0eh5c727162251.

миниатюры, наиболее релевантные конкурсным требованиям по временным и образным параметрам[171].

Показательно также появление в 2023 г. онлайн-конкурса фортепианных миниатюр для композиторов, время звучания которых не превышает 120 секунд[172]. Его результаты оцениваются общим пользовательским голосованием по принципу большинства голосов.

Как следует из сказанного, процессы минимализации в социокультурной среде становятся весьма характерной приметой информационной эпохи, являясь отражением одного из самых важных конфликтов ее конфликтов, коренящихся «в отношении человека со временем»[173]. Этот конфликт, обостряющий, в том числе, проблему восприятия художественной информации, и актуализирует, на наш взгляд, коммуникативный потенциал жанра фортепианной миниатюры в современный период.

Но, прежде чем перейти к обсуждению данного вопроса, рассмотрим возникающие в случае с миниатюрой некоторые *внешние* ассоциации, коррелирующие с нынешними реалиями, остановившись более подробно на музыкальном клипе как «малой форме аудиовизуального произведения» (Э. В. Советкина).

Музыкальный клип, по своей сути, отличается от других явлений клиповой культуры, поскольку, несмотря на фрагментарность изложения, он представляет собой маленькую историю, обладающую атрибутами «связного» текста, раскрывающуюся, как правило, «через художественные образы (рекламные ролики, … видеозаставки, анонсы и т.д.)»[174]. Особую роль в

---

[171] Среди лидеров в отечественной среде – композиторы Л. Парфенов и В. Коровицын, чьи пьесы пользуются повышенной популярностью в среде педагогов ДМШ и ДШИ. В их интонационной сфере присутствует некий усредненный баланс между массовой и академической музыкой.

[172] См. об этом: URL: https://www.neizvestniy-geniy.ru/cat/music/fortepiannaya_miniatyra/

[173] Кнабе Г. С. Письмо Й. Вейнбергу от 17. 11. 2009 // Памяти Г. С. Кнабе. Кн. I / под общ. ред. Н И. Немцовой, М. А. Бюменкранца. – Харьков: ООО «Издательство права человека», 2014. – С. 214–215.

[174] Советкина Э. В. Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: дис. …канд. иск.: 17.00.03. – Москва, 2005. – С. 74.

создании клипов играет технология монтажа, получившая развитие в искусстве кинематографа[175].

И все же, несмотря на некоторое внешнее сходство с клипом, музыкальная миниатюра имеет ряд существенных отличий, одно из которых – целостность формы, ее завершенность. И в этом смысле широкое использование в педагогической и концертной практике синонимичного термина «пьеса» (англ. *piece* – произведение, часть, кусок, фрагмент, штука; фр. *morceau* – композиция, пьеса, песня, кусок, отрывок; нем. *Stück* – произведение, пьеса, кусок, штука, деталь) не должно вводить в заблуждение, поскольку речь в данном случае идет о специфической фрагментарности, связанной с природой рассматриваемого нами жанра.

Другая особенность миниатюры, также отличающая ее от явлений клиповой культуры, заключается в глубине семантического наполнения.

Что же представляет собой музыкальный смысл в аспекте философских представлений? По утверждению немецкого исследователя Г. Г. Эггебрехта, данное понятие «можно реально описать лишь музыкальным способом», поскольку «музыка означает не что-то внемузыкальное, она означает самое себя»[176]. При этом Эггебрехт различает собственно музыкальный смысл (*Sinn*), заключенный в самом произведении, и музыкальное содержание (*Gehalt*) – результат его слушательской интерпретации.

Каким же образом осуществляется процесс передачи музыкального смысла? «Понимание музыки», – пишет Эггебрехт, «насквозь внепонятийное, невербализуемое, чувственное, эстетическое понимание, и именно то, что осуществляется как эстетическая игра, чей принцип и интенция – в понимании себя через себя самое, т. е. в определении своего смысла, исходя из заданных

---

[175] Известно, что кадровый монтаж, у истоков которого находился С. Эйзенштейн, оказал самое непосредственное влияние на процессы, происходящие в академической музыке XX в. Вместе с тем творческие эксперименты С. Эйзенштейна в данной сфере (т. н. «монтаж аттракционов» как способ фрагментарной компоновки кадров для достижения особого эмоционального и интеллектуального эффекта), намного предвосхитившие свое время, вероятно, могут быть в полной мере осмыслены лишь в эпоху информационной переизбыточности.

[176] Цит. по: Чередниченко Т. В. Между языком и пониманием. О концепциях смысла музыки в современной зарубежной эстетике // Избранное / ред.-сост. Т.С. Кюрегян. – М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – С. 66.

правил игры. К примеру, звук в тональной мелодике, когда мелодия звучит, определяется благодаря его интервальной связи с предыдущими и последующими звеньями, благодаря его отдаленности от основного тона, благодаря тональности и ладу, его месту в метрической структуре такта или группы тактов, его ритмической позиции и т. п. И поскольку этот звук проясняет свой смысл посредством других звуков, то и сам он принимает участие в определении смысла других звуков. Этот определяющий чувственное восприятие процесс дефинирования смысла очень точен и вместе с тем ... сверхсложен; он более точен и более сложен, чем анализ, который трансформирует игру эстетических определений в понятийную конструкцию»[177].

В контексте данных рассуждений стоит заметить, что именно процесс дефинирования музыкального смысла представляет собой одну из важнейших коммуникативных проблем искусства второй половины XX – начала XXI вв., поскольку разнообразие художественных техник выходит далеко за рамки стилевых моделей классико-романтической традиции (обратим внимание, что Г. Г. Эггебрехт в своих размышлениях ссылается на образец тональной музыки, весьма «удобный» в коммуникативном отношении). И в этом отношении миниатюра, обладающая компактностью формы и ярко выраженным игровым началом (в силу преференций жанра), способна в определенной степени смягчить «трудности перевода», возникающие при декодировании в слушательском сознании музыкальных смыслов, вызванных к жизни новой эпохой.

Вместе с тем, несмотря на актуализацию в XX в. экспериментального потенциала, с точки зрения своих доминантных свойств она остается прежде всего жанром личностно ориентированным, в целом спектре тончайших эмоций максимально приближенным к внутреннему миру человека. Исследуя его семантические обертоны в системе философии М. Оже, возможно

[177] Там же. С. 174.

соотнести пространственное положение миниатюры с позицией «места», теснейшим образом сопричастного личности.

Таким образом, специфическая фрагментарность жанра в сочетании с глубиной музыкально-семантического наполнения и явственно выраженным личным посылом представляются решающими коммуникативными факторами в попытке краткого, но глубоко содержательного сообщения о главных художественных событиях, происходивших в творчестве композиторов XX в. Именно с этой точки зрения фортепианная миниатюра может быть органично вписана в современный социокультурный контекст, оказываясь по своим доминантным признакам актуальным жанром, связывающим высокую академическую традицию с новой информационной эпохой.

Резюмируя все приведенные выше характеристики, предложим несколько определений понятия «фортепианная миниатюра». Нам представляется это важным не только потому, что такого определения фактически не существует в современных музыкальных словарях и энциклопедиях, в том числе и зарубежных. Важность создания обобщающего определения вытекает из всего проведенного исследования как итога наблюдения за различными свойствами и характеристиками изучаемого объекта.

Мы предлагаем два определения понятия «фортепианная миниатюра». Рассматриваемая в узком смысле, она выступает инструментальным жанром, в лаконичной манере отражающим художественный мир того или иного композитора и систему его творческих средств.

Одновременно возможно и развернутое ее определение. Миниатюра позиционируется нами как *художественное и социокультурное явление, обладающее целым рядом феноменологических качеств:*

- *символизмом и метафоричностью образной сферы, обусловленными «памятью жанра»;*

- *преломлением принципа «большое в малом», рассматриваемого как общность макро- и микромоделей;*
- *способностью к кристаллизации интонационной основы, концентрирующей в себе музыкальный смысл;*
- *яркими коммуникативными чертами как наиболее демократичного инструментального жанра, отвечающего духу информационной эпохи.*

В этом же ряду специфических качеств миниатюры, выявляющих ее целостный облик, следует отметить присущую ей разветвленную систему жанровых разновидностей, а также особое положение в музыкальной культуре – способность к объединению различных форм творческой практики – композиторской, концертно-исполнительской, фортепианно-педагогической, любительской.

Следует дополнить, что в последующих разделах диссертации анализируемый материал помещается в соответствии с магистральными линиями исследования. Они объединяют несколько основных блоков: разновидности жанра в различные периоды отечественной истории; актуальные для советского и постсоветского периодов фольклорные тенденции; разнообразные эксперименты, затронувшие область миниатюры; сферу детской музыки как одну из самых многочисленных в количественном отношении областей отечественной фортепианной миниатюры.

Именно эти блоки как наиболее репрезентативные сегменты жанра образуют, по нашему мнению, магистральные пути его развития в XX–XXI вв. Собранные в них сочинения нельзя причислить к гомогенным (однопорядковым) явлениям. Метод группировки, применяемый в работе, базируется на использовании какого-то одного признака, что не исключает сложного пересечения и взаимодействия с другими признаками. Так, почти во всех разделах исследования присутствует параграф, посвященный фольклорным сочинениям, поскольку большое число отечественных миниатюр в той или иной степени были связаны с народной музыкой – от простого цитирования до аллюзий и использования отдельных выразительных

ее средств. При этом важно подчеркнуть, что содержание многих миниатюр коррелировалось с идеологическими установками советского времени и социокультурными обстоятельствами того или иного исторического периода. Вместе с тем, фольклорные мотивы проникали и в другие сегменты миниатюры, представленные детскими или экспериментальными сочинениями, также составляющими отдельные разделы в данной работе.

Следует сказать и о проблеме, ставшей ключевой для музыкальной культуры XX в. – о соотношении традиционного и новаторского в композиторском творчестве, о своеобразном «отставании» отечественного искусства от наиболее актуальных стилевых тенденций западноевропейского искусства, ярко отразившемся в создании фортепианных пьес. Этот фактор также играет свою роль в структуре исследования, где есть разделы, посвященные традиционалистской ветви миниатюры или ее центристской линии.

Таким образом, в работе находит преломление многообразный комплекс социокультурных и художественных идей и течений, составляющий тезаурус жанра как зеркала отечественной истории. При этом важно отметить, что присутствующий здесь «панорамный» взгляд, объяснимый масштабностью исследуемого временного промежутка, предполагает появление дальнейших трудов с глубинным комплексным анализом каждого хронологического периода.

ГЛАВА 2

Основные тенденции развития отечественной фортепианной миниатюры первой половины XX века: от модернизма к советской идентичности

2.1 Фортепианная миниатюра Серебряного века: в многоцветье стилей и направлений

Фортепианная миниатюра Серебряного века представляет собой многогранное явление, запечатлевшее в своей панораме множество ярких имен и разнородных эстетических течений. Развитие жанра в период, характеризующийся необычайным многообразием художественных стилей, определяется также рядом социокультурных факторов, в значительной степени актуализирующих его роль на рубеже столетий.

Среди наиболее важных тенденций времени – глобальные изменения, вызванные бурным развитием научно-технического прогресса. Анализируя их последствия, В. Г. Каратыгин пишет: «Ускорение темпа человеческой жизни, железные дороги, телеграф, телефон, автомобиль, аэроплан, так резко убыстрившие прежние, первобытные способы людских сообщений, вызвали и убыстрение темпа наших переживаний. Они утратили прежнюю длительность, выдержку, устойчивость, уклонились в сторону некоторой калейдоскопичности и кинематографичности»[178]. Одним из следствий этого процесса становится стремление к предельному лаконизму и афористичности художественного высказывания.

Другая особенность 1900-х гг. связана с повышенным вниманием к внутреннему миру личности, с усилением интровертности художественного сознания. Эстетизм и самоуглубленность, свойственные искусству Серебряного века, отражаются в тенденции к фиксации тончайших душевных переживаний, в стремлении обнаружить множество оттенков и полутонов в восприятии жизни, что ведет к расцвету лирики как к способу

[178] Каратыгин В. Г. Морис Равель // Вестник театра и искусства. – 1922. – 3–6 февраля.

художественного высказывания.

Все эти факторы в значительной степени затрагивают камерную сферу творчества, обусловливая расцвет в музыкальном искусстве Серебряного века малых художественных форм. Фортепианной миниатюре в этом ряду принадлежит важная роль: аккумулируя в себе многие эстетические запросы времени, она становится своего рода выразителем его духа.

Рассматривая существование жанра в контексте музыкально-стилевых исканий Серебряного века, нельзя не погрузиться в его художественную атмосферу, наполненную особыми духовными флюидами. С точки зрения А. И. Демченко, более всего представлениям о Серебряном веке резонируют музыкальные стили, связанные с именами А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера. Как пишет ученый, «в самом общем плане это понятие означает особый вид культуры, возникший в конце XIX в. и связанный с высокой духовностью, подчеркнутой интеллигентностью, подчас с признаками эстетизма, рафинированности»[179]. Творчество великих русских композиторов, в том числе и в жанре фортепианной миниатюры, действительно явилось ее кульминационной вершиной, определяя на долгие годы основные направления развития отечественного музыкального искусства.

Одновременно русская музыкальная культура рубежа столетий представляет собой явление в высшей степени полифоничное, вмещающее в себя множество дерзновенных художественных замыслов, как осуществленных, так и оставшихся лишь в проектах.

На стыке веков происходит интенсивное обновление музыкального языка, сопряженное с появлением «модернистских» тенденций. При этом основным требованием, предъявляемым к художественному произведению, становится «требование новизны формы, новизны во что бы то ни стало, той оригинальности оболочки, которая будоражила бы, ошеломляла человеческое восприятие, заставляя думать, что тут скрыто большое, нужное, новое

---

[179] Демченко А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. – Москва: Композитор, 2006. – С. 16–17.

содержание, в которое можно верить, за которым можно идти»[180].

Что же представлял собой так называемый «модернизм» начала века?

Проблема интерпретации этого термина заключается в том, что в начале XX в. понятия «модерн» и «модернизм» были фактически синонимами и поэтому определение «модернистский» могло быть применимо к явлениям совершенно различного порядка[181].

Стиль модерн, распространившийся в русском искусстве на рубеже веков в сфере архитектуры, живописи, театра и музыки, стал провозвестником новой эстетической доминанты – категории красоты, воплотившейся в идее *«Gesamtkunstwerk»*. Эпоха модерна возносит прежние романтические идеалы на пьедестал, стимулируя развитие нового синтеза искусств на основе цветомузыки и театра. В области музыкальной формы идеи модерна воплощаются в отчетливом тяготении к миниатюрным решениям[182].

Одним из наиболее влиятельных течений времени становится символизм. Его суть проявляется в ощущении многообразия жизни, познаваемой интуитивно, в предчувствии невиданных социальных катаклизмов, обострившихся восприятие прекрасного. В этот период заметно усиливается интерес к сказочно-фантастическим образам, к красоте далеких миров, к цветовым и звуковым символам природы, колокольности, тишины.

Другое направление, зародившееся в недрах символистской эстетики, представляет неоклассицизм, грани которого раскрываются во внимании к истории, старине, мифу. Неоклассицистские идеалы, ориентированные на автономность искусств, заключаются в поисках согласованности элементов целого в соответствии с законами «абсолютной красоты».

Наконец, наиболее смелые, а подчас и революционные идеи времени получают воплощение в авангардистских концепциях, нацеленных на

---

[180] Шагинян М. С. Воспоминания о С. В. Рахманинове // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. – Т. 2. – Москва: Музыка, 1974. – С. 102.

[181] См. об этом: Скворцова И. А. Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX вв. – Москва: Композитор, 2009. – 354 с.

[182] Аналогичные тенденции – отказ от монументальности, камерность, внимание к малым формам – прослеживаются также в живописи этого периода времени. См. об этом: Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж XVIII – начала XX века. – Москва: Советский художник, 1986. – С. 251.

раскрытие потенциала первоэлементов искусства – звука, цвета, объема.

Все эти течения так или иначе находят отражение в панораме фортепианной миниатюры, стимулируя развитие жанра, сохраняющего, тем не менее, свое традиционное ядро в сочинениях различных стилевых ориентаций, представляющих «авангард, центр и арьергард» (А. Бенуа) отечественного музыкального искусства.

Следует также подчеркнуть, что разнообразные стилевые поиски в сфере фортепианной миниатюры сопровождаются расширением представлений о звуковом облике инструмента, обогащением его колористических и сонорных возможностей, происходивших параллельно с музыкально-языковыми новациями в области гармонии, фактуры, тембра. Именно в тембральном сегменте происходит развитие двух основных тенденций в трактовке звучания фортепиано – как инструмента, способного к воссозданию оркестровых эффектов во всем многообразии их богатейших возможностей, и как самодостаточного явления, обладающего индивидуальным звуковым обликом.

Исследуя процессы, происходящие в жизни жанра, нельзя не коснуться его оригинальной палитры. Многообразие образцов с тем или иным жанровым именем представляется одним из важнейших моментов, определяющих уникальное положение миниатюры в музыкальном мире. Обратимся далее к ее разновидностям как к одному из существенных показателей развития жанра в новых эстетических условиях.

2.1.1 О жанровой палитре фортепианной миниатюры Серебряного века

Фортепианная миниатюра относится к жанрам, укорененным в отечественном инструментальном искусстве. В линии его развития нет спадов, свидетельствующих об утрате к нему композиторского или исполнительского интереса, благодаря чему в различные периоды истории можно обнаружить образцы жанра, обладающие безусловной художественной ценностью.

В целом, фортепианная миниатюра Серебряного века наследует

традиции, сложившиеся в русской культуре к концу XIX столетия. К этому времени в отечественной практике сформировались два основных ее типа – *камерный*, распространенный в творчестве таких композиторов как И. Ласковский, М. Глинка, А. Бородин, П. Чайковский, А. Аренский, А. Скрябин и *концертный*, культивировавшийся К. Майером, Дж. Фильдом и А. Рубинштейном, С. Рахманиновым и многими другими авторами. Вместе с тем, данное разделение представляется в значительной степени условным, так как в творчестве того или иного композитора эти разновидности вполне могут сосуществовать (характерным в этом отношении примером являются пьесы М. Мусоргского).

Изучая наиболее типичные черты русской фортепианной миниатюры, унаследованные ею из романтической эпохи, следует отметить стремление к песенности как к одному из определяющих качеств отечественного инструментализма, генетически связанного с вокальными истоками.

Среди других особенностей, фиксирующих, в том числе, и западноевропейские влияния, – тенденция к лиризации образной сферы, а также к хар*а*ктерности – выпуклому заострению деталей и подчеркиванию национального колорита. Эти два направления, условно называемые Е. М. Шабшаевич «шопеновским» и «шумановским», находятся в непрерывном взаимодействии, что приводит к появлению одного из ведущих жанров в творчестве отечественных авторов – характеристических пьес с лирической основой, получивших в русской музыке широкое распространение. Многочисленные примеры подобных сочинений присутствуют в музыке А. Гензельта, П. Пабста, А. Рубинштейна, П. Чайковского, А. Аренского, С. Рахманинова.

Оценивая вклад русских композиторов XIX в. в развитие жанра, можно утверждать, что к рубежу столетий отечественная фортепианная миниатюра обретает ярко выраженный национальный облик. Впрочем, и дальнейшая ее жизнь отличается значительным динамизмом, обусловленным присутствием жанра в творчестве крупнейших композиторов эпохи. Как пишет В. Брянцева,

«небывалую роль фортепианной миниатюры определили первыми Скрябин и Рахманинов. Пьесы с ясной опорой на салонно-бытовую, лирико-жанровую сферу быстро уступили у них место непрограммным миниатюрам, образное содержание которых отражает самое главное, характерное для всего творчества. Сохраняя зачастую привычные романтические названия (прелюдии, музыкальные моменты, этюды и т.п.), зрелые скрябинские и рахманиновские пьесы очень свободно преломляют соответственные жанровые признаки и развиваются, по существу, в новые типы фортепианной миниатюры»[183].

Анализируя наиболее существенные изменения, происходящие в жанровой природе миниатюры, необходимо сказать о стремлении к укрупнению формы. Наметившееся в творчестве С. Рахманинова, А. Скрябина, Н. Метнера, М. Балакирева, А. Глазунова, Ф. Блуменфельда, С. Ляпунова, оно нередко приводит к разрастанию ее до крупных поэмных образцов.

Какие же тенденции характерны для жанровой панорамы фортепианной миниатюры рубежа XIX–XX вв.?

Остановимся на самых распространенных ее разновидностях, опираясь на сведения из каталога данного периода.

Одним из ведущих *непрограммных жанров*, которому отдает дань практически каждый композитор рассматриваемого периода, становится *прелюдия*. Развитие этого жанра как «формы абсолютной музыки» выявляет его недюжинный потенциал в реализации самых разнообразных художественно-стилевых устремлений[184]. Следует отметить, что в истории отечественной фортепианной музыки жанр прелюдии стремительно эволюционирует. Еще в недавнем прошлом связанный с областью инструктивной литературы, на рубеже веков он обретает свои вершинные достижения в творчестве А. Скрябина и С. Рахманинова. Среди множества

---

[183] Брянцева В. Н. Фортепианные пьесы Рахманинова. – Москва: Музыка, 1966. – С. 101.

[184] См. об этом: Спектор Н. А. Фортепианная прелюдия в России (конец XIX – начало XX века). – Москва: Музыка, 1991. – 80 с.

авторов, обращавшихся к нему, – Ан. Александров, А. Аренский, С. Борткевич, А. Гедике, А. Гречанинов, И. Добровейн, Г. Катуар, Г. Конюс, А. и. Г. Крейны, Ц. Кюи, С. Ляпунов, А. Лурье, Д. Мелких, Н. Мясковский, Н. Обухов, С. Прокофьев, Н. Рославец, Л. Сабанеев, А. Станчинский, А. Шеншин и еще целый ряд композиторов самых различных стилевых направлений.

Совершенно особое место в панораме эпохи занимает жанр *концертно-виртуозного этюда*, переживающий в это время период расцвета, что представляется вполне закономерным в русле развития национальной фортепианной школы. Его история в отечественной музыкальной практике также демонстрирует значительную эволюцию – от инструктивных экзерсисов русских композиторов-иностранцев до сочинений высшего исполнительского мастерства в творчестве А. Рубинштейна, А. Скрябина, С. Рахманинова, Ф. Блуменфельда, С. Ляпунова, И. Стравинского, С. Прокофьева. Одновременно многие композиторы Серебряного века обращаются к жанру *характеристического этюда* как особой разновидности лирической миниатюры, что наблюдается, помимо сочинений А. Скрябина и С. Рахманинова, в опусах А. Аренского, Г. Пахульского, А. Корещенко, Н. Черепнина.

Характерной особенностью панорамы периода становится внимание отечественных авторов к жанру *элегии*, встречающемуся в творчестве А. Аренского, И. Вышнеградского, И. Добровейна, В. Калинникова, Г. Катуара, С. Ляпунова, В. Ребикова. Примечательно, что в «элегические» тона окрашиваются другие жанры – примеры «элегической мелодии» встречаются у Н. Жиляева, «элегического вальса» – у Н. Кочетова, «элегической прелюдии» – у И. Шиллингера. В целом, популярность элегического модуса в отечественной музыке объясняется его ментальной близостью русской культуре.

С другой стороны, тенденцию к появлению жанровых микстов можно назвать характерной приметой времени, на что указывает каталог

фортепианной миниатюры Серебряного века, в котором встречаются *вальс-интермеццо, вальс-каприс, вальс-скерцо, вальс-экспромт, вальс-этюд, марш-юмореск, ноктюрн-фантазия, поэма-легенда, поэма-баллада, этюд-ноктюрн, этюд-фантазия.*

В данный период по-прежнему широко распространена *танцевальная миниатюра*, представленная целым спектром разнообразных жанров, как покидающих авансцену истории, так и продолжающих свое существование уже в новом веке. Линия ее развития связана с поэтизацией образа танца, особенно явственно ощутимой в жанрах мазурки и вальса. Усиливающееся влияние неоклассицистских тенденций обусловливает появление в панораме эпохи старинных танцев – *бурре, гавотов, менуэтов, ригодонов*, что находит отражение в циклах Б. Асафьева, С. Борткевича, С. Прокофьева.

Рассматривая существование фортепианной миниатюры в творчестве композиторов рубежа веков, необходимо отметить, что несмотря на широкую распространенность в панораме эпохи баркарол, вальсов, мазурок, ноктюрнов, полек, экспромтов и других ее разновидностей, в музыкальной среде ощущается острая потребность в нахождении новых жанров, соответствующих изменившемуся мироощущению эпохи.

О кризисе, царящем в начале XX в. в жанровой сфере пишет, будучи обозревателем «Вечеров современной музыки» Н. Мясковский: «Комплекс настроений и переживаний лучшей доли современных музыкантов настолько разросся, усложнился и, вместе с тем, обострился, что все попытки найти для выражения и обобщения их какие-либо понятия, взамен обветшавших и ничего более ни уму, ни сердцу не говорящих ноктюрнов, элегий и т.п., разбиваются или о недостаток таких понятий, или, что вернее, о происходящую от недостаточности лексикона, невыработанность их»[185].

Одним из таких жанров становится *поэма*, наиболее ярко представленная в фортепианном творчестве А. Скрябина. Созданные им

---

[185] Мясковский Н. Я. Автобиография // Статьи, письма, воспоминания. – Т. 2. – Москва: Советский композитор, 1960. – С. 54.

образцы – лаконичные художественные высказывания, обладающие содержательной глубиной замысла, – стимулируют появление поэм в творчестве Ан. Александрова, Е. Гунста, В. Косенко, А. и Г. Крейнов, А. Лурье. Данная тенденция свидетельствует о расширении смыслового поля миниатюры, обусловленного новыми стилевыми реалиями XX в.

Другой жанр, способный передать тонкие подтексты символистской эстетики, представляет *эскиз*, получивший широкое распространение в 1910-х гг. и отражающий веяния в увлечении экспериментаторскими формами работы. Являясь зримой иллюстрацией идеи синтеза искусств, эскиз одновременно раскрывает сущностную основу миниатюры, воплощающуюся в импровизационности музыкального высказывания. К жанру эскиза обращаются в этот период А. Аренский, Ф. Акименко, Е. Гунст, Л. Сабанеев, А. Станчинский, Н. Черепнин.

В пестрой панораме Серебряного века присутствует также весьма специфический *сегмент любительского музицирования*, в котором широко представлена фортепианная миниатюра. Пьесы, как правило, танцевального характера с незамысловатой фортепианной фактурой передают не только черты музыкально-стилевого облика эпохи с характерными для нее ритмами и интонациями, но сам дух времени, живо запечатленный в этих, по большей части, программных опусах.

Рассматривая целый пласт миниатюр, предназначенных для домашнего музицирования, уместно упомянуть о многогранном влиянии на духовно-аксиологическое содержание русской культурной традиции такого явления как немецкий бидермейер. «Бидермейеровский комплекс» (А. В. Михайлов) проявляет себя во всех видах искусства как «со-отраженность и взаимосвязанность жизни, политики, культуры»[186]. Веяния бидермейера – «стиля без имен и шедевров» (Д. В. Сарабьянов), воспевающего красоту повседневности и поэтику частной жизни, наполнили собой в первой четверти

[186] Михайлов А. В. Стиль и интонация в немецкой романтической лирике // Обратный перевод / сост., подгот. текста и коммент. Д. Петрова и С. Хурумова. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 65.

XIX в. пространство аристократических салонов и дворянских усадеб.

Традиции любительского музицирования, культивирующиеся в дворянских усадьбах на протяжении всего XIX в., сохраняют свою значимость и на рубеже столетий, прирастая широкой аудиторией демократических кругов. Характерной особенностью рассматриваемого периода является присутствие в музыкальной культуре Серебряного века целой прослойки плодовитых дилетантов, соединяющих функции сочинителя, исполнителя и слушателя. Несмотря на то, что они играют роль «уходящей натуры» в панораме времени, их значение в деле облагораживания быта представляется довольно существенным.

Нередко сочинения композиторов-дилетантов продолжают русскую музыкальную традицию XIX в., связанную с появлением «пьес-обстоятельств». Как пишет исследователь русской фортепианной культуры Н. П. Толстых, «именно фортепианные пьесы, сменив стихотворную оду, стали жанром, отражавшим основные общественные события времени (достаточно вспомнить многочисленные пьесы-обстоятельства, рожденные событиями Отечественной войны 1812 года, или вальс «19 февраля 1861 года»)[187]. И в этом смысле жанр миниатюры становится своего рода хроникой эпохи.

В качестве лишь одного, наиболее типичного примера сошлемся на творчество Н. Зубова, создавшего на протяжении 14 лет (1892–1906) около 165 опусов. Среди них целый ряд популярных в это время танцевальных жанров – болеро *(«Deuxieme bolero. Nouvelle valse Espagnole»*), вальсы («То было раннею весной», «Грезы любви», *«Valse franko-russe. Souvenir de Toulon»*, к 100-летию со дня рождения А. С. Пушкина «Памяти великого русского поэта»), краковяк, мазурка (*«Prosze pani»*), а также марши – «Добро пожаловать», адресованный Президенту Французской республики Е. Лубе (*Dedie 'a Monsieur E. Loubet, le President de la Republique Francaise*), и «За славу

[187] Толстых Н. П. Москва: начало пути // PianoФорум. – 2011. – № 1. – С. 34.

Отчизны», посвященный «Доблестным русским воинам армии и флота»[188].

Наряду с покидающими авансцену истории отголосками глинкинской эпохи – галопами и кадрилями – в панораме любительской миниатюры встречаются пьесы, предвосхищающие некоторые тенденции времени. Весьма показателен в этом отношении «Европейский Кэк-уок (Русский кекуок, рэгтайм)» ор. 39 А. Горяиновой, представляющий собой одно из первых обращений к джазовой стилистике. В наполненной веселым юмором зарисовке рельефно выражен изобразительный момент: чередование синкопированных элементов регтайма с терпкими гармоническими наслоениями символизирует смех публики, потешающейся над нелепыми (с точки зрения европейцев) движениями танцоров.

Вполне очевидно, что сочинения композиторов-дилетантов были неравноценны по своему качеству. Нередко основу фортепианного репертуара для домашнего музицирования составляли переложения популярных романсов и танцевально-развлекательной музыки. Вместе с тем, сравнивая жанровый состав сочинений, опубликованный издательством П. Юргенсона в последней четверти XIX столетия с каталогом изданных им же фортепианных сочинений в начале XX в., можно уловить явное смещение акцентов в области репертуарных предпочтений. Достойную конкуренцию облегченным транскрипциям в 1900-е гг. начинает составлять миниатюра во всем разнообразии ее жанровой палитры – факт сам по себе примечательный в контексте представлений о процессах, происходивших в отечественной фортепианной культуре.

2.1.2 Новые ракурсы программности: от иллюстраций до манифестов и памфлета

Если тематика любительской миниатюры демонстрирует в целом приверженность традициям первой половины XIX в., то программные

[188] См. об этом: Лукина Н. В. Владимир Алексеевич и его сын композитор Николай Владимирович Зубов // Вологодские дворяне Зубовы. – URL: http://www.booksite.ru/usadba_new/zubov/4_13.htm (дата обращения 21.07.2023).

сочинения композиторов-профессионалов заметно расширяют образно-эмоциональную сферу пьес малой формы.

Исследуя феномен программности в панораме концертной жизни Москвы позапрошлого столетия, Е. М. Шабшаевич указывает, что «ни один из фортепианных жанров XIX в. не отразил так многосторонне программное начало, как это сделала миниатюра»[189]. Вполне закономерный вывод исследователя обусловлен поэтикой жанра, не только восприимчивого к музыкальному воплощению явлений внешнего мира, но, благодаря своему семантическому полю, способного к порождению многообразного круга ассоциаций. И в этом отношении миниатюра Серебряного века в значительной степени расширяет горизонты программных представлений XIX столетия. С одной стороны, данное обстоятельство связано с тенденциями времени, теснейшим образом соединяющими музыку и слово. Одновременно оно свидетельствует о зарождении в 1910-х гг. нового феномена – «символической программности»[190], получившей расцвет во второй половине XX – начале XXI вв.

Рассматривая сферу программной фортепианной миниатюры Серебряного века, нельзя пройти мимо таких вершин, как сказки Н. Метнера, с наибольшей полнотой раскрывающие его дарование камерного композитора. В сочинениях, охватывающих разнообразный круг фольклорных и литературных образов, – композитор затрагивает самые глубокие, сущностные основы бытия. В этих самобытных миниатюрах происходит концентрация важнейших элементов метнеровского стиля со свойственной ему песенностью, богатством гармонических красок, предельной полифонизацией фортепианной ткани[191].

---

[189] Шабшаевич Е. М. Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия. – Москва: МГК, 2014. – С. 189.

[190] См. об этом: Поповская О. И. Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. – Л., 1990. – 17 с.

[191] Рассматривая жанр фортепианной миниатюры в творчестве Н. Метнера, обратим внимание на разнообразие довольно редких в панораме Серебряного века видов, среди которых новеллы, отрывки из трагедии, гимны.

В данный период времени, для которого характерен особый интерес к синтезу искусств, встречаются примеры программной миниатюры, основанные на связях с разнообразными литературными и живописными источниками. Так, весьма любопытные образцы жанра, созвучные времени с точки зрения идей русского космизма, обнаруживаются в сочинениях одного из композиторов беляевского кружка Ф. Акименко. Среди них – фортепианные циклы *«Urania. La muse du ciel. Esquisses fantastique»* ор. 25 («Урания. Муза небес. Фантастические эскизы» (1904)), *«Rêves étoiles»* ор. 42 («Звездные сны» (1907)), *«Pages de poésie fantasque»* ор.43 («Страницы причудливой поэзии» (1908)).

Стиль автора, не склонного к радикальным новациям, тесно связан с французским импрессионизмом – его сочинения, наряду со свежестью гармонического языка, отличает стремление к тончайшей звукописи, изобразительности и картинности. Русские истоки выражены в них более опосредованно: линии преемственности прочерчиваются, скорее, с творчеством А. Глазунова (проявляясь в устремленности к аполлоническому типу красоты) и А. Скрябина (в сфере символистской поэтики).

Одно из наиболее интересных сочинений Ф. Акименко представляет фортепианный цикл «Урания» ор. 25 (1904), созданный под впечатлением астрономического романа К. Фламмариона. «Фантастические эскизы» (так автор определяет его жанр) состоят из 4 частей, каждая из которых предваряется литературными эпиграфами из текста романа, образующими своеобразную сюжетную канву. Особенность «Урании» заключается в том, что она одновременно представляет собой и цикл миниатюр, и маленькую симфонию, обладающую свойствами крупной формы: ее становление определяется неуклонным стремлением к финалу, являющемуся апофеозом всего предыдущего развития. В «Урании» ярко раскрывается та черта дарования Ф. Акименко, о которой в свое время писал Л. Сабанеев, называя композитора «миниатюристом грандиозности». Парадоксальность этой характеристики представляется вполне оправданной после знакомства с

сочинением, в краткой форме отражающем идею вселенского величия.

Обращаясь к его фортепианно-стилевому облику, следует отметить, что оно в полной мере передает индивидуальность авторского почерка Ф. Акименко. Изысканность фактуры, сотканной из прозрачных полифонических линий, преобладание динамики *p* во всем разнообразии ее тончайших градаций, красочные педальные эффекты создают самобытную звуковую атмосферу «Урании».

Жанр музыкальных иллюстраций присутствует также в фортепианной музыке Н. Черепнина – одного из видных деятелей «Мира искусства», чьи принципы находят выражение в идее *«Gesamtkunstwerk»*'а. Хотя основные интересы Черепнина в этот период времени сосредоточены на балетном творчестве, такое сочинение как «Шесть музыкальных иллюстраций к “Сказке о рыбаке и рыбке”» (1912) относится к блистательным страницам фортепианной миниатюры Серебряного века.

Особое положение сюиты в обширной русской фортепианной литературе определяется тесной связью с поэтическим словом – все шесть ее частей предваряются отрывками из сказки. В данном случае можно говорить о новом жанре, изобретенном автором – инструментальной сюите с литературным текстом. Несмотря на фрагментарность сюжетной канвы, Н. Черепнину удается создать цельное художественное произведение, основанное на тонком взаимодействии слова и музыки.

Ценную информацию об истории создания сюиты и ее бытовании в концертно-исполнительской практике 1910-х гг. можно почерпнуть из письма А. Черепнина: «Первоначально мой отец предназначал ее для фортепиано и не имел в виду ее оркестровать. И так она и была издана Юргенсоном. Сколько помню, первое ее исполнение состоялось в Малом зале консерватории после напечатания – исполнил Борис Захаров как фортепианное сочинение, без чтения Пушкина»[192]. Комментируя эту мысль, можно отметить, что формат традиционного публичного концерта не предполагал, по всей видимости,

[192] Черепнин А. Н. Письмо В. В. Киселеву. 17 октября 1966 // РГАЛИ. – Ф. 2985. – оп. 1.– ед. хр. 391.

использования такого рода литературных вставок. Но в иной – камерной – обстановке, более располагающей к экспериментам и новациям, автор предпочитал следовать своей оригинальной концепции, что подтверждают строки из письма его сына: «В дальнейшем мой отец неоднократно исполнял сам фортепианную версию в камерных концертах в Тифлисе или дома – и всегда сам читал пушкинский текст перед соответствующими номерами»[193].

Чем привлекательно это сочинение с точки зрения своего художественного облика?

«Сказка о рыбаке и рыбке» представляет собой пример яркого воплощения национального духа: не прибегая к цитированию, Н. Черепнин использует принцип стилизации русского фольклора, основанный на внимании к диатонике и переменным ладам, кварто-квинтовым интонациям, элементам подголосочной полифонии. Одновременно сочинение насыщено атмосферой импрессионистской красочности с ее чарующим гармоническим колоритом и тонкой игрой звуковых светотеней.

С точки зрения особенностей композиционного строения отметим форму с чертами репризности (кода заключительной части сюиты основана на варьированном материале вступления), а также тематическую общность частей, обусловленную свободным применением лейтмотивов. Концепция иллюстративности отражается здесь в создании зримых музыкальных образов: безбрежной морской стихии – то величаво-умиротворенной (рис. 1), то грозно-бушующей (рис. 2); золотой рыбки, пленяющей своим волшебно-фантастическим колоритом (рис. 3); острохарактерных главных персонажей – старика (рис. 4) и старухи (рис. 5).

Рассматривая сюиту с позиций художественной целостности, нельзя не коснуться особенностей ее фортепианного изложения. Представляя собой своеобразный «слепок» партитуры, ткань сочинения насыщается типично оркестровыми красками, отражаясь в остром, предельно выпуклом ощущении тембра отдельных инструментов.

---

[193] Черепнин А. Н. Письмо В. В. Киселеву. 17 октября 1966 // РГАЛИ. – Ф. 2985. – оп. 1.– ед. хр. 391.

В целом, фортепианный оригинал сюиты получился настолько удачным, что в скором времени композитор создает ее оркестровый вариант, превратившийся позднее в одноактный балет.

Более обобщенный пример музыкальной программности обнаруживается в сюите «Нечаянная радость» В. Щербачева (1912), где поэтические строки А. Блока являются лишь импульсом к отражению разнообразных эмоциональных состояний. Сюита с отголосками символистских и импрессионистских тенденций синтезирует в себе переходные моменты творчества В. Щербачева: с одной стороны, в ней присутствуют черты, свойственные эпохе русского декаданса – утонченная лирика, экстатически-восторженные взлеты и мрачная рефлексия. Одновременно здесь намечаются такие особенности его стиля, как заострение контраста диатонической и хроматической сфер, а также стремление к протяженности музыкальной формы, переживаемой как единый динамический поток.

Если Ф. Акименко, Н. Черепнина, В. Щербачева вдохновляют литературные сюжеты, то В. Ребикова в период его «музыкально-психографических» экспериментов под девизом «музыка – язык чувств» влечет к себе мистическая живопись А. Беклина, Ф. Гойи, Дж. Сегантини, Ф. Штука. Композитор создает целый ряд фортепианных сюит – «Сны» ор. 15, «На их родине» ор. 27, «Среди них» ор. 35, «По ту сторону» ор. 47, где воплощается таинственно-фантастический инфернальный мир загадочных существ и дьявольских наваждений. Широко используя ладовые новации (так, цикл «По ту сторону», посвященный памяти Ф. Гойи и состоящий из шести композиций, целиком написан в целотонном ладу), композитор добивается особого эффекта ирреальности звучания, его отстраненности и холодности, создавая сочинения, полные тревожной, мистической силы.

В ряду программных сочинений Серебряного века особое место принадлежит пьесам, иллюстрирующим принципы художников-авангардистов. Среди них – цикл из трех пьес ор. 1 А. Дроздова – «В скиту»,

«Флейта фавна» и «Вакхический хоровод» (1909–1910), опубликованный в сборнике под названием «Свободная музыка» с рисунками одного из идеологов данного направления Н. Кульбина. Разнообразные по характеру миниатюры с античными мотивами, включающие в себя политональные комплексы и интересные ритмические находки, отражают принадлежность автора к кругам авангардистов. Оригинальность концепции заключается в неразрывном единстве текста и музыки, где текст представляет собой теоретическую статью с обоснованием новаций в области тональной системы, гармонии, ритма, формы, а музыка – иллюстрацию провозглашенных в ней установок.

Еще один авангардистский образец, содержащий в своей основе программный манифест, – Прелюдия № 2 ор. 12 А. Лурье. Ее создание связано с экспериментальной деятельностью автора в области ультрахроматики. Пьеса из 14 тактов, написанная в 1915 г. с использованием четвертитоновой нотации (при помощи «квартьезов» и «квартмолей»), явилась первым в мировой практике экспериментом, реализующим принципы манифеста «К музыке высшего хроматизма». Изданная в футуристическом сборнике «Стрелец» в виде приложения к статье, музыка пьесы оставляет двойственное впечатление: романтические идиомы вкупе с экспрессионистскими интонациями накладываются на «расстроенное» звучание рояля.

Продолжая обзор программной миниатюры периода, затронем и другие экспериментальные образцы, представленные, например, в творчестве А. Аренского. Его цикл «Опыты с забытыми ритмами» ор. 28 (1890-е) построен на искусной имитации древнегреческих и персидских поэтических метров. Примечательно, что в данных стилизациях композитора привлекают не архаические мелодико-интонационные пласты далеких культур, а возможности, заключенные в музыкальных комбинациях оригинальных ритмов.

В ряду экспериментальных опусов времени – сочинение Ц. Кюи, на излете композиторской карьеры сочинившего крошечную пьесу «Мечты

фавна после чтения газеты» (она входит в цикл из пяти пьес ор. 83 (1911)). В своей миниатюре, имеющей подзаголовок: «Модернистам – с восхищенным почтением», Ц. Кюи, придерживающийся консервативных взглядов, бросает вызов оппонентам, пытающимся, с его точки зрения, расшатать устои музыкального искусства. Сочинение, в откровенно сатирической манере подражающее стилистике К. Дебюсси, явилось, вероятно, первым в истории отечественной фортепианной миниатюры памфлетом.

Наконец, среди программных миниатюр Серебряного века нельзя не упомянуть один из малоизвестных опусов С. Рахманинова – пьесу «Осколки» *(«Fragments»)* (1917), созданную в аскетичной фортепианной манере. Символизм составляющих ее художественных приемов многомерен: ностальгия о прошлом рождает не только аллюзии на православное пение, но шире – аллюзии на утраченный стиль, о чем свидетельствует мозаичность изложения материала, как будто сотканного из фрагментов некогда цельной фортепианной фактуры (рис. 6).

2.1.3 Грани национального

Один из наиболее животрепещущих вопросов русского искусства рубежа веков заключался в представлениях о новаторстве, определяющих художественную значимость произведения искусства еще со времен романтизма, когда это понятие являлось едва ли не основополагающим. Поэтому творчество композиторов-традиционалистов порой представляется их современникам неактуальным. В частности, В. Каратыгин выражает сожаление по поводу недостаточного стремления русских композиторов к освоению арсенала новых музыкально-выразительных средств. Он пишет о том, что «принципы звуковой мозаики, в условиях которой отдельные мелодические и гармонические “пятна” сливаются в колоритную и органически-целую картину тем полнее, чем менее они скованы цепями благонамеренно-академических “задержаний”, разрешений и последований, чем свободнее тяготеют друг к другу разрозненные музыкальные атомы на

основе одного лишь внутреннего, “химического” сродства аккордов, мотивов и тональностей, – эти принципы усваиваются русскими композиторами с большой медленностью и осторожностью»[194].

Необходимо признать, что консервативно-охранительные тенденции всегда были сильны в русском музыкальном искусстве, и мысли, высказываемые критиком, отражали реальное положение дел в композиторской среде, где путеводной звездой для многих авторов по-прежнему оставались художественные идеалы С. Рахманинова или Н. Метнера.

Так, фортепианные миниатюры С. Рахманинова, синтезирующие симфоническую масштабность звучания с прозрачностью полимелодических линий, дают отчетливое представление о традиции как истории «накопления ценностей, остающихся живыми и действенными элементами культуры в последующем развитии»[195]. В пьесах С. Рахманинова, культивирующего концертный тип миниатюры, обнаруживаются такие манифестирующие русское искусство знаки, как колокольность, гимничность, хоральность, распевность. В самом общем плане воздействие его стиля на современников и последующие генерации композиторов сказывается в романтическом тоне музыки – в патетике, открытой эмоциональности, чувственной лирике, а также в существенных фактурных новациях: подобно крупномасштабным полотнам, миниатюры композитора отличает самобытная фресковая манера фортепианного письма, выявившаяся уже в юношеской Прелюдии *cis-moll* ор. 3.

Богатство фактуры – но иного плана, скорее, как выражение имманентных особенностей фортепианного звучания в его камерной ипостаси – свойственно также миниатюрам Н. Метнера, отражающим, по мнению

---

[194] Каратыгин В. Г. Молодые русские композиторы // Аполлон. – 1910. № 11–12. – URL: http://az.lib.ru/k/karatygin_w_g/ (дата обращения 15.04.2023).

[195] Лихачёв Д. С. Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили / Избранные работы: в 3 томах. – Т. 1. – Ленинград: Художественная литература, 1987. – С. 26.

Н. Мясковского, «графический» стиль мастера, где отсутствие красочности ведет к предельной напряженности мысли[196].

Влияние Н. Метнера на судьбы отечественной фортепианной миниатюры представляется значительным не только в синхроническом аспекте (как личности глубоко своеобразного дарования), но и в диахроническом (например, во внимании к песне и танцу как к наиболее перспективным жанрам музыкального искусства).

Помимо С. Рахманинова и Н. Метнера, в период Серебряного века продолжают свою деятельность другие видные представители русской музыкальной культуры – Ц. Кюи, М. Балакирев и более молодые – А. Лядов, А. Глазунов. Их творчество, ориентированное на ценности романтического искусства, также в той или иной мере оказывает влияние на новое поколение отечественных композиторов. И в этом смысле крепкая связь с консервативными устоями представляется одной из главных констант русской ментальности.

В числе композиторов, следовавших традиции, – фигуры разновеликие по масштабу дарования, среди которых Ф. Акименко, А. Аренский, С. Бармотин, Ф. Блуменфельд, С. Борткевич, И. Вильегорский, А. Гедике, Р. Глиэр, А. Гречанинов, Е. Гунст, А. Ильинский, Г. Катуар, Г. Конюс, А. Корещенко, Н. Кочетов, С. Ляпунов, Л. Николаев, П. Пабст, Г. Пахульский, Ю. Сахновский, Н. Соколов, А. Симон, П. Шенк, С. Юферов и многие другие авторы.

Рассматривая сочинения композиторов-традиционалистов в фрагментарном срезе, нельзя не сказать о творчестве мастера, сыгравшего ключевую роль в формировании национально-ориентированного облика миниатюры. Речь идет об А. Лядове, не только создавшем совершенные образцы камерной ветви жанра, отличающиеся тончайшей отделкой фортепианной фактуры (достаточно назвать «Музыкальную табакерку» –

---

[196] См. об этом: Мясковский Н. Я. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика (1913) // Собрание материалов: в 2 тт. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. – 2-е изд. – Т. 2. – Москва: Музыка, 1964. – С. 115 – 125.

жемчужину в своем роде), но привнесшего в его образную сферу самобытную кучкистскую тематику (отдельные номера «Бирюлек», баллада «Про старину», «Новинка»). Пьесы А. Лядова – миниатюриста по складу дарования – во многом способствуют эмансипации жанра – утверждению его самодостаточности как полноценной ветви музыкального творчества.

К жанру миниатюры обращается в этот период времени и масштабный симфонист А. Глазунов. Его совершенные в своей самобытной красоте «аполлонические» композиции не уступают по своим художественным достоинствам крупным оркестровым опусам. Особенно интересны вальсы (в их числе, Маленький вальс ор. 36, а также пьесы из ор. 42 и ор. 49) – элегантные пьесы в роскошном инструментальном обрамлении – средоточие авторского стиля в его стремлении к лучезарному и светлому искусству.

Среди крупных фигур времени, отдавших весомую дань фортепианной миниатюре, необходимо назвать и другого петербургского автора – С. Ляпунова, сочинения которого относятся к ярко выраженному концертному ее типу. В фортепианном наследии композитора, внесшего в свои сочинения живую струю народного мелоса, разнообразно представлен жанр непрограммной пьесы. В его творчестве встречаются востребованные временем баркаролы, вальсы, интермеццо, мазурки, новелетты, тарантеллы, экспромты, элегии, этюды, юморески – великолепные образцы русской романтической миниатюры, интересные своим органичным синтезом национального и европейского.

Выдающееся в своем роде явление представляет программный цикл С. Ляпунова Двенадцать этюдов высшей трудности ор.11 (1897 – 1905), в котором композитор выступает достойным продолжателем листовских традиций и продуктивных идей своего непосредственного предшественника – М. Балакирева.

В программной музыке С. Ляпунова также присутствуют весьма оригинальные опусы. Так, цикл «Святки» ор. 41 («Рождественская ночь», «Шествие волхвов», «Славильщики», «Коляда) (1910) развивает

национальную тему, ярко преломленную сквозь призму христианской идеи. Помимо рельефно выраженного мелодического начала, отметим также гармоническую красочность пьес, насыщающую музыкальную ткань тонкой колористической звукописью: композитор остается верен листовским идеалам, интерпретируя фортепианное звучание в оркестровом духе. В целом, традиции С. Ляпунова с его стремлением к массивности и пышности фортепианной фактуры в соединении с типично русской певучестью, значительно обогащают сферу миниатюры, придавая ей черты яркой самобытности.

Фортепианные пьесы занимают одно из главных мест в творчестве представителя московской школы А. Аренского, чей талант удивительно созвучен этому жанру. Композитор создал в общей сложности около 100 миниатюр, среди которых целая палитра ее видов – каприсы, прелюдии, экспромты, эскизы, этюды. Его сочинения, написанные с превосходным пониманием особенностей фортепианной фактуры, интересны не только своим ясно выраженным мелодическим обликом, но и изысканной гармонией[197]. Кроме того, пьесы А. Аренского становятся выразителем национальной фортепианной идеи, где востребованы такие качества, как душевная теплота и лиризм. В ряду его многочисленных фортепианных миниатюр выделяется цикл из 24 пьес ор. 36 (1894). Представленные в нем тончайшие акварельные зарисовки (достаточно назвать «Незабудку» или «Баркаролу») в полной мере раскрывают лирическое дарование композитора. Большой вклад вносит А. Аренский в развитие жанра характеристического этюда, обладающего в его творчестве несомненным своеобразием. Основанные на технике *jeu perle*, этюды композитора представляют типичные образцы его камерно- фортепианного стиля.

Истинно национальным композитором был и другой московский автор – В. Калинников, названный Б. В. Асафьевым «Кольцовым русской музыки».

---

[197] Так, С. Танеев в разговоре с одним молодым русским композитором как-то сказал: «Вашу гармонию я могу сравнить только с гармонией Аренского и это самый большой комплимент, который я могу вам сделать». Цит. по: Гартман Ф. А. Воспоминания о Танееве // Советская музыка. – 1965. – № 6. – С. 69.

Ранняя смерть не позволила в полной мере раскрыться его тонкому лирическому дарованию. В отпущенный ему краткий срок В. Калинников создает совсем небольшое количество фортепианных пьес. Не все они равнозначны по своим художественным достоинствам, но такие сочинения, как «Элегия» (1890-е гг.) и «Грустная песенка» (1892–1893), выражающие сущностные черты русской души, могут быть отнесены к неувядаемым образцам отечественной фортепианной миниатюры.

Продолжая обзор фортепианной миниатюры Серебряного века, нельзя не сказать о композиторах, чьи сочинения относятся к широко распространенным в этот период явлениям салонной культуры, среди которых С. Бармотин, С. Борткевич, С. Юферов и еще целый ряд авторов. Весьма типичным ее представителем являлся московский пианист и композитор А. Корещенко – один из учеников Н. Зверева, воспитавшего блистательную плеяду русских музыкантов.

Миниатюрам А. Корещенко, вобравшим в себя некий обобщенный тип салонной культуры, присущи светлое лирическое мироощущение, опора на песенно-романсовые интонации и декоративность музыкальной отделки. По словам Н. Полевского, истоки «замкнутого и аристократически обособленного»[198] творчества А. Корещенко заключаются в «старой русской школе романтического идеализма: впитав в себя результаты великих представителей этой школы, Арсений Николаевич строит свой мир, изящный и законченный»[199].

Рассматривая сочинения композиторов-традиционалистов, коснемся *феномена скрябинизма,* в большей степени свойственного композиторам московской школы, ориентирующимся в своем творчестве на камерно-инструментальные жанры, и, в частности, на фортепианную миниатюру.

Так, отпечаток стиля А. Скрябина ощутим в пьесах А. и Г. Крейнов, активно разрабатывавших в своем творчестве пласты еврейского мелоса. Его

---

[198] Полевский Н. В. Вступительное слово к концерту памяти А. Н. Корещенко // ГЦ ММК им. М. И. Глинки. – Ф. 158. – № 343–344.

[199] Там же.

влияние проявляется в характерных извивах мелодической линии, в изысканно-обостренном гармоническом мышлении, в приподнятом тонусе музыкального высказывания, в сопоставлении образов созерцательных и импульсивных. Примечательно, что оба композитора отдали значительную дань жанру поэмы, как уже отмечалось, расширившему свой смысловой диапазон благодаря сочинениям А. Скрябина.

Первые опыты И. Добровейна – рафинированные в гармоническом отношении Восемь прелюдий ор. 1, – также свидетельствуют об увлеченности исканиями Скрябина. Яркая пианистическая одаренность И. Добровейна способствует тонкому пониманию фортепианного стиля, что находит отражение в его последующих сочинениях – мазурках, поэмах, танцах, отмеченных меланхолическим лиризмом.

Еще один пример воздействия мощных скрябинских «флюидов» обнаруживается в творчестве Е. Гунста, создателя «Гейдельбергских эскизов» ор.6, «Сказки» ор. 7, Поэмы. Стилевые особенности этих миниатюр, по мнению Л. Сабанеева, демонстрируют «не заимствование в буквальном смысле слова, а только освещение творческим духом индивидуальности, сила которой временно покорила собственную индивидуальность автора»[200].

Следует сказать о том, что и сам Л. Сабанеев – автор многочисленных фортепианных пьес – испытывает воздействие творчества Скрябина, органично ассимилируя в своих миниатюрах элементы его стиля с собственной фортепианной манерой. Его музыка, основательная забытая в СССР, обнаруживает мастерское владение композиторской техникой и глубокое понимание особенностей фортепианной фактуры.

В числе почитателей А. Скрябина оказывается множество весьма интересных фигур, среди которых молодой Б. Пастернак, вдохновленный идеями своего кумира, о чем свидетельствуют Две прелюдии, сохранившиеся в архиве писателя.

---

[200] Сабанеев Л. Л. Молодые композиторы // Московская газета. – 1914. – 3 марта. – ГЦММК – ф. 239. – Инв. № 410. – №5892.

Изучая фортепианные миниатюры композиторов иностранного происхождения как существенной части творцов Серебряного века, представляется актуальным затронуть тему взаимодействия европейской и русской музыкальных культур.

Как отмечает А. Ф. Лосев, национальному типу мышления свойственно «внутреннее, интуитивное, мистическое познание сущего, его скрытых глубин»[201], в отличие от европейского, нацеленного на интеллектуальное постижение мира. Присущие русской ментальности иные черты – стихийность, антиномичность, универсализм – в той или иной мере сказываются на адаптации жанра в отечественных условиях, происходившей в тесном взаимодействии композиторского, исполнительского и педагогического творчества.

Широко известна ключевая роль западноевропейских музыкантов в создании русской пианистической школы. Именно они привнесли в отечественное искусство высочайшие достижения фортепианной культуры. Процесс ассимиляции европейских ценностей, стимулирующий появление самобытной ветви русского пианизма с отчетливым стремлением к инструментальной вокализации был весьма многогранен: отражаясь в преемственности фортепианного образования по линии «педагог-ученик», он затронул и жанр миниатюры как одну из востребованных форм концертной и педагогической практики.

Рассматривая развитие отечественной фортепианной миниатюры во взаимосвязи композиторских, исполнительских и педагогических установок, можно выявить такие национальные ее черты, как стремление к лирической нарративности и драматической повествовательности, особой певучести голосоведения и смысловому обособлению серединных голосов, т.е. к фактурному полимелодизму (как своего рода олицетворению количественной стороны стихийности). Иные аспекты «русского в русской музыке» (А. Лядов) сказались в воссоздании интонационного строя фольклора, в ритмическом и

[201] Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. – Москва: Политиздат, 1991. – С. 213.

ладогармоническом своеобразии (отметим, в частности, метрическую иррегулярность как внутреннее проявление стихийности), в ориентализме (как отражении евразийской сущности), в разработке плагальности, а также в имитации колокольности в ее самобытном темброво-гармоническом воплощении.

В данной связи следует отметить, что «русские иностранцы» придерживались, в основном, традиционалистских установок. Так, эстафету по сохранению основ музыкального искусства, инициированную Ц. Кюи, подхватил Н. Метнер, на протяжении всей жизни отстаивающий незыблемые романтические идеалы.

Коротко остановимся в этом ряду на некоторых, наиболее показательных для искусства Серебряного века, фигурах.

В композиторском наследии блестящего представителя польской культуры Ф. Блуменфельда значительное место занимает фортепианная миниатюра. Несмотря на большое количество танцевальных пьес польского происхождения, в его сочинениях очевидно влияние русской музыки со свойственной ей мелодической широтой. Одним из доминирующих жанров его творчества становится концертный этюд, в трактовку которого автор, в соответствии с духом времени, привносит черты программности. Наряду с использованием фресковой манеры фортепианного письма, а также со стремлением к вокализации инструментального начала, важнейшей чертой пианистического стиля Ф. Блуменфельда становится тяготение к передаче тонких колористических эффектов. Эта особенность, находящая отражение в этюде ор. 14 «Море», многогранно раскрывается в сюите «Звоны» ор. 40 (1909). Три ее части – «Колокола и колокольчики», «Звон погребальный», «Звон торжественный» – красочное фортепианное переложение многоголосного перезвона, причудливо гармонизованного и наполненного интересными регистровыми сопоставлениями.

В ряду авторов, культивировавших традиционное направление, особое место принадлежит Г. Катуару – композитору и теоретику французского

происхождения, чьи произведения, отличающиеся изысканной красотой, на долгое время исчезли из внимания исполнителей и слушателей. Исследователь музыки Г. Катуара А. Засимова причисляет его творчество к стилю русского арт-нуво[202]. Музыка композитора с точки зрения своего тяготения к рафинированной красоте действительно созвучна модерну в его консервативной ветви с ясно ощутимым влиянием славянской традиции, и, прежде всего, стиля П. Чайковского.

Жанры и тематика фортепианных пьес Г. Катуара отвечают предпочтениям Серебряного века. Большую часть его наследия составляют вечерние песни, воспоминания, интермеццо, каприччио, этюды. В творчестве автора получает развитие камерная ветвь жанра, связанная с домашним музицированием: «сумеречные» пьесы Г. Катуара отражают романтику длинных зимних вечеров. Типичным в этом отношении сочинением можно назвать ранний цикл ор. 2 (1887), включающий в себя три лирические миниатюры – «Задушевную песню», «Вдали от родины», «Зимний вечер». Линию камерной миниатюры продолжает также цикл из 4 пьес ор.12 (1890-е), отмеченный тонким изяществом и благородством вкуса.

Особый интерес вызывает фортепианный стиль Г. Катуара, генетически связанный с романтической традицией, но при этом явственно индивидуальный: сочинения композитора своеобразны, в первую очередь, с точки зрения своей фактурной организации – прихотливой и насыщенной разнообразными полиритмическими приемами. Следует добавить, что в эмоционально насыщенных фортепианных миниатюрах Г. Катуара соединяется рафинированный аристократизм, свойственный французской традиции, с искренней и страстной патетикой, присущей русской культуре, – сочетание достаточно редкое, учитывая разность менталитетов и эстетических предпочтений.

Рассматривая французские влияния в миниатюре Серебряного века,

---

[202] Zassimova A. Georges Catoire. Seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung. – Berlin: E. Kuhn, 2011. – 412 p.

назовем также сочинения Г. Конюса, более известного в советское время как теоретика, автора теории метротектонизма. Его фортепианным пьесам с ясными чертами двух культур присущи акварельная прозрачность фактуры и изысканность гармонического письма, вызывающие ассоциации с импрессионистским стилем.

В целом же, следует отметить, что творчество «русских иностранцев» – Ф. Блуменфельда, А. Гедике, Г. Катуара, Г. Конюса, Г. Пахульского, не говоря уже о Ц. Кюи и особенно Н. Метнере, в музыке которого присутствует паритет эмоционального и рационального, – сыграло значительную роль в обогащении отечественной фортепианной культуры, интегрирующей в своей основе многие европейские черты. Нельзя не сказать и о том, что синтез «своего» и «чужого» с особой отчетливостью проявился в жанре фортепианной миниатюры.

2.1.4 В поисках новых звуковых миров

Наряду с традиционалистскими подходами, в музыкальном искусстве Серебряного века особое место занимают течения, связанные с поиском новых звуковых миров. Их диапазон поистине впечатляющ – от умеренных модернистских новаций до радикальных художественных экспериментов, направленных на революционную смену всех элементов музыкального языка.

Какие новаторские идеи находят отражение в панораме фортепианной миниатюры?

Яркий импульс развитию жанра дает творчество С. Прокофьева, не так давно вступившего на композиторскую стезю. Целая серия его пьес (в их числе «Сарказмы» (1912–1914)), в буквальном смысле преображает фортепианный мир, затрагивая широкий спектр явлений, не только стилевых, но и образно-содержательных. Вероятно, впервые жанр фортепианной миниатюры с такой отчетливостью раскрывает несвойственные ему ранее грани, мигрируя в зону впечатлений, чуждых лирической образности XIX в. С другой стороны, космос Прокофьева, воплощенный в фортепианных пьесах, универсален – в

его пространстве находится место самым тонким лирическим откровениям, запечатленным, например, в «Мимолетностях» (1915–1917).

Рассматривая более радикальные течения времени, следует отметить, что «под знаком авангарда» объединяется в 1910-е гг. множество художников самых разнообразных стилевых ориентаций. Примечательно, что в жанре фортепианной миниатюры происходит, вероятно, наиболее разноплановая демонстрация его достижений, о чем свидетельствуют сочинения И. Вышнеградского, А. Лурье, Н. Обухова, Н. Рославца.

Один из тех, кто «штурмовал бастионы» музыкально-эстетического консерватизма в поиске неизведанных звуковых галактик, был Н. Рославец – «интереснейший русский композитор» (И. Стравинский), чье творчество по-прежнему малоизвестно в России[203].

Музыкальная манера Н. Рославца, выросшая из поздних исканий А. Скрябина, являет собой тесный синтез разнообразных тенденций модерна – от «стилизма» до футуристических элементов, воплотившихся в устремленности к искусству будущего[204]. При этом музыка композитора, когда-то написавшего об А. Шенберге, что он является «выразителем новой красоты», более всего сама соответствует этому определению.

Сравнительно немногочисленные фортепианные миниатюры, созданные автором в первый, экспериментальный период творчества, открывают рафинированный, отрешенно-прекрасный звуковой мир, в котором ощущается какая-то «личная нота» (Н. Мясковский). Стиль его ранних миниатюр фактурно многосложен, цветист и изысканно декорирован: генетически связанный с романтической эпохой, он является порождением совсем иного времени.

---

[203] Композитор трагической судьбы, безоговорочно принявший революцию, один из лидеров АСМ, в конце 1920-х гг. подвергся жестким политическим гонениям и был сослан в Узбекистан для поднятия национальной школы. Голод, лишения, нужда, музыкальная поденщина – таковы драматические реалии второй половины жизни одного из самых ярких композиторов-новаторов первой половины XX в. Подробнее о нем см.: Лобанова М. Н. Николай Андреевич Рославец и культура его времени. – Санкт-Петербург: Петроглиф, Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 384 с.

[204] Весьма показательны в этом отношении оформленные кубофутуристами А. Лентуловым и Д. Бурлюком обложки прижизненных изданий его фортепианных пьес.

Среди сохранившихся опусов – Три сочинения (1914), Три этюда (1914), Прелюд (1915), Два сочинения (1915), *«Ouasi prelude»* (1915), *«Ouasi poeme»* (1915), «Две поэмы» (1920), Пять прелюдий (1919–1922). Как представляется, именно эти лаконичные сочинения с наибольшей рельефностью иллюстрируют принципы, положенные в основу его музыкально-композиционной системы.

В чем же заключается ее суть?

«Новая система организации звуков» Н. Рославца основана на использовании «синтетаккордов» – группы звуков, из которых состоит и вертикаль, и горизонталь сочинения, играющих в его композиции двойную функцию: и колористическую, и замещающую тональность. Подобный композиционный прием можно отнести к образцам раннесерийной техники[205]. Яркой иллюстрацией данного композиционного подхода могут служить № 1 и 2 из Трех сочинений для фортепиано (1914), № 2 из Трех этюдов (1915) и *«Quasi Prelude»* из Двух сочинений для фортепиано (1915), построенные на материале одного транспонируемого звукового комплекса.

Другие новации Н. Рославца можно обнаружить в композиции миниатюр, основанной на изложении мотивов и свободных фигураций, нередко с арочными чертами; в сугубо инструментальной мелодике, абсолютно эмансипированной от классических вокальных образцов и обостренно-нервной из-за обилия хроматических интервалов; в метроритмической сфере, обогащенной изысканно-изобретательными ритмоформулами.

Значительные изменения вносит Н. Рославец и в трактовку жанра как такового: в панораме русской миниатюры впервые возникают «сочинения», предвосхищающие условно-нейтральные «композиции» второй половины XX в.

В ином русле – «мистического звукосозерцания» – проходят творческие

---

[205] См. об этом: Холопов Ю. Н. Николай Рославец: волнующая страница русской музыки // Предисловие к изданию фортепианной музыки Николая Рославца. – Москва: Музыка, 1989. – С. 5–12.

эксперименты еще одного пост-скрябиниста – Н. Обухова. Русско-французский композитор, один из первых русских додекафонистов, Н. Обухов остался в истории музыкального искусства изобретателем собственной нотации и электроакустических инструментов. Но главной целью его жизни следует, вероятно, считать попытку создания масштабной мистерии, получившей название «Книги жизни», в которой существует единая система названий и образов. При этом многие из сочинений «“перетекают” друг в друга: фрагменты одного переходят в другое, некоторые служат основой для последующих – более развернутых, либо же, наоборот, возникшие позже представляют собой редуцированные версии предшествующих»[206].

Таким образом, и ранние фортепианные пьесы, составляющие довольно значительную часть творческого наследия композитора, являются фрагментами той Книги, которую автор писал всю свою жизнь. Об этом свидетельствует, в первую очередь, их тематика, связанная с религиозными мотивами, – явление новое в жанре отечественной фортепианной миниатюры и более никем из композиторов так последовательно не утверждаемое[207]. Собственно, поэтому творческие опыты Н. Обухова нельзя рассматривать в отрыве от его философских и нравственно-этических представлений, теснейшим образом связанных с русскими духовными традициями.

Другой аспект, крайне важный для понимания художественно-эстетических идей Н. Обухова, выразившихся в создании системы «абсолютной гармонии», определяет его увлечение психологией. Вот что он, в частности, пишет в своем эссе «Эмоции в музыке»: «Усложнившаяся психология человека использует для выработки каждого чувственного образа неисчислимую гамму эмоций…Обязанность эта лежит, главным образом, на гармонии, являющейся основой музыки и придающей последней характер и

---

[206] Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. – Москва: Русский путь, 2008. – С. 8.

[207] Среди ранних непрограммных сочинений консерваторской поры (Обухов поступил в Петербургскую консерваторию в 1913, но так ее и не окончил) – шесть прелюдий, созданных в тональной манере, одна из которых посвящена А. Скрябину (1915). Интересно, что вторая прелюдия записана им в собственной нотации.

жизненную силу… Нельзя увеличить эмоциональное богатство гармонии, не увеличив богатств звучания. Совершенно очевидно, что последнее возможно сделать, лишь расширив ее вокабулярий, то есть число основных звуков и их возможных комбинаций»[208].

Свои опыты по созданию «абсолютной гармонии», включающей в себя все двенадцать тонов хроматической гаммы без удвоений, Н. Обухов запечатлевает в «Шести психологических картинах» (1915) – зарисовках разнообразных эмоциональных состояний, длящихся порой не более минуты. Не менее примечательны и другие его ранние пьесы – *«Prièris»* («Молитвы»), *«Les astres parlent…»* («Звезды говорят…»), *«Reflet sinister»* («Зловещий отблеск»), *«Invocation»* («Обращение с мольбой»), *«Révélation»* («Откровение»), *«Création de l'or»* («Сотворение золота»), в которых разветвленная система символов – словесных и графических – обретает особую многомерность и глубину[209].

Художественные поиски другого авангардиста – А. Лурье – протекают в содружестве с живописцем В. Татлиным и поэтом В. Хлебниковым. Претворяя в музыкальном искусстве их идеи, он становится глашатаем нового, невиданного ранее стиля, нашедшего отражение в цикле «Синтезы» (1914). Свои задачи композитор видит в том, чтобы преодолеть «текучую архитектонику линеарных воплощений во времени»[210], находящую отражение в длительности и высоте музыкальной композиции, а также открыть ее третье измерение, направленное «в глубину звуковых перспектив»[211]. Новые приемы

---

[208] Цит. по: Польдяева Е. Г. Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии. – Москва: Русский путь, 2008. С. 122–123.

[209] Об этом, в частности, пишет исследователь фортепианного творчества Н. Обухова – Н. Баркалая, отмечая среди наиболее существенных его символов Крест и Шар. Один лишь Крест включает в себя несколько разновидностей – Андреевский (состоит из двух диагонально пересекающихся линий; заменяет прежние звуки черных клавиш и знаки альтерации, получающие самостоятельные названия lo (до диез), te (ре диез), ra (фа диез), tu (соль диез) bi (ля диез)); Георгиевский (в дохристианских культурах – символ солнца), с кругом посередине и с арабской цифрой внутри, обозначающей номер т.н. «граней», «эмоций» или «напряжений», содержащих новый музыкальный материал. Наконец, последний вид креста – остроконечный с кругом в центре и римской цифрой внутри него – обозначает порядковый номер крупного раздела. См. об этом: Баркалая Н. О. Фортепиано как объект сверхискусства у Николая Обухова // Pianoforum. – 2012. – № 1. – С. 42–46.

[210] Польдяева Е. Г., Старостина Т. А. Звуковые открытия раннего русского авангарда // Русская музыка и XX век / ред-сост. М. Арановский. – Москва: ГИИ, 1997. – С. 602.

[211] Там же.

фортепианной композиции были опробованы А. Лурье в его цикле «Синтезы» (1914) – первом кубофутуристическом опусе автора.

Что же представляет собой это сочинение с точки зрения новизны его концепции?

Обобщая то главное, что привносит А. Лурье в свое сочинение, заострим внимание на следующих принципиальных моментах. В цикле наблюдается:

- эмансипация отдельных структурных элементов – интервалов, аккордов, фактурных и ритмических последовательностей, динамических, артикуляционных и тембральных пластов, приобретающих тематическое значение;
- раскрепощение диссонансов и их полноправное участие в процессе гармонического и линеарного развития;
- отказ от классической тональной системы и свободное использование в рамках цикла атональности, серийности и новой тональности.

Другое авангардистское сочинение А. Лурье, где композитор последовательно применяет серийный способ организации материала, – цикл из трех частей «Формы в воздухе» (1915), посвященный П. Пикассо. Его своеобразие заключается в совмещении рациональных приемов композиции с особой звукокрасочностью, ассоциирующейся с техникой кубизма и экспрессионизма. Брызги, всплески, звукопятна – такова музыкальная палитра сочинения, отличающегося особой рафинированностью фортепианной фактуры и приближающее «Формы в воздухе» к эстетическим идеалам импрессионизма. Кроме того, новаторские подходы А. Лурье в его цикле определяют такие параметры, как:

- полиладовость, полиаккордика;
- бестактовая форма записи;
- графические приемы оформления музыкального текста, включающие в себя разноуровневые конструкции из нескольких ярусов;
- использование элементов алеаторики;
- стремление к предельной динамической дифференциации.

Одновременно в цикле присутствуют элементы поздне-романтического стиля – своеобразные «росчерки пера», виньетки, связывающие его с предыдущей музыкальной традицией (рис. 7).

В целом, значение кубофутуристических циклов А. Лурье – сочинений с неоднозначными, глубинными смыслами – заключается в том, что в них были освоены такие принципы музыки XX в., как серийная организация материала, сонорность, новое понимание звукового пространства.

В обзоре фортепианных миниатюр, демонстрирующих новаторские идеи времени, следует отметить, что творческие устремления композиторов данного периода весьма многообразны, как многообразны и сами их индивидуальности. В этом смысле показательна, например, фигура «модерниста» В. Ребикова, фортепианные миниатюры которого в полной мере отражают протеизм его стиля.

Цикл «Вечерние огни» (1900) – одно из самых поэтичных творений автора. Пять малоконтрастных, на первый взгляд, миниатюр, рисуют сумеречные пейзажи в изысканных красочно-приглушенных тонах. Примечательна его композиция, которую можно характеризовать краткой метафорой – «от мрака к свету»: тонкие изменения живописно-музыкального колорита в четвертой и пятой пьесах рождают ассоциации с наступившим рассветом.

Обращаясь к стилевому облику сочинения, отметим тесное сплетение в нем импрессионистских и экспрессионистских приемов. Если импрессионистские черты выявляют себя в прозрачности фактуры, в тонкости и изысканности гармонического письма, то экспрессионистское влияние ощущается, скорее, в предельном обострении интонационной сферы. Гармонический облик пьес демонстрирует интенсивные поиски автора в области обновления музыкального языка: фортепианная фактура насыщается кварто-квинтовыми созвучиями[212], септ-и нон-аккордами, эллиптическими

---

[212] В сочинениях Ребикова цепочки параллельных квартовых последовательностей играют роль лейтинтервалов.

оборотами. Несмотря на то, что цикл создан в рамках тональной системы, в последней пьесе намечается попытка выхода за ее пределы – идея «открытого финала» реализуется в том числе и при помощи гармонических средств – тональной неопределенности и яркого утверждения в заключительных тактах нон-аккордового созвучия[213].

«Буколические сцены» ор. 28 («В виноградниках», «Пастораль», «Танец пастушек», «Танец пастухов», «Танец эльфов») (1900-е) рисуют картины совсем иного мира. В сочинении заложено множество смыслов, связанных с традициями французских клавесинистов (пасторальная тематика; использование формы миниатюрного рондо в первой пьесе); с языческими пластами культуры (воспевание дионисийских основ бытия и самой человеческой сущности в единстве мужской и женской природы); с уходом в ирреально-фантастические сферы. Обилие подтекстов и сам их характер обусловливают кардинальное изменение стилевых ориентиров: личностная, персонифицированная интонация, столь характерная для ранних сочинений В. Ребикова, растворяется здесь в сфере всеобщего (обратим внимание на использование уменьшенного лада в последней пьесе). Изменения проявляются и в трактовке формы: ее незавершенность является принципиальной чертой организации музыкального материала. Новизна художественных средств заключается также в особом переживании музыкального времени: в нем явственно проступают статические черты, что достигается, в том числе, благодаря культивированию мелодической, гармонической и фактурной остинатности. Все эти особенности свидетельствуют о предвосхищении В. Ребиковым одного из распространенных течений второй половины XX в. – минимализма.

В позднем творчестве В. Ребикова особое место занимает цикл из пяти миниатюр «Танцы» ор. 51 (1915), где происходит мистическая встреча земного и космического. Оригинальность сочинения во многом обусловливает особый

---

[213] Заключительная миниатюра впитала в себя и другие новаторские тенденции – обратим внимание, например, на особую роль пауз в этой пьесе, связанную с их смысловой эмансипацией.

гармонический колорит: сочетание белоклавишной диатоники, политональности и полиладовости, а также использование лейтинтервала – кварты, на которой строятся первые три пьесы цикла. Их образность, покоряющая первозданностью и буйством красок, более всего ассоциируется с яркими картинами архаического прошлого (рис. 8). Резкий стилистический и эмоционально-образный контраст в четвертой пьесе цикла выявляет своеобразие его композиционного строения: внезапный переход от телесного, чувственно-земного в область неведомого, потустороннего, сопряжен с отказом от метрических устоев и тактового дробления (примечательно, что данный тектонический сдвиг осуществляется при помощи простейшего политонального сочетания – разложенного *Fis-dur*'ного аккорда с оборотами белоклавишной диатоники) (рис. 9).

Заключительная, пятая миниатюра – еще один переход, но уже в иные космические галактики. Пьеса, целиком выдержанная в целотонном ладу, – пример истинно новаторского подхода, обладающего особым художественным эффектом: радостная энергия созерцания новых вселенных завораживает своим стихийным темпераментом и сочностью красок (рис. 10).

Захватывающие творческие открытия происходят в фортепианных миниатюрах А. Станчинского – композитора самобытной одаренности, проявившейся в «"несовместимом" сочетании абстрактно-конструктивного и чувственно-непосредственного восприятия мира, выраженных с равной силой»[214]. Будучи учеником С. Танеева, А. Станчинский, проживший всего 26 лет, явился его истинным продолжателем, перенявшим этически возвышенное отношение к искусству и высокий интеллектуализм мышления.

Среди жанров фортепианной миниатюры, которым автор отдает предпочтение, следует назвать, в первую очередь, прелюдию. Хотя некоторые из пьес являлись лишь опытами в решении сугубо технологических задач, сила его дарования позволяет обнаружить в них страницы подлинно живой и

---

[214] Левая Т. Н. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – Москва: Музыка, 1991. – С. 92.

глубокой музыки.

Остановимся несколько подробнее на одном из таких опытов – самобытной Прелюдии в лидийском ладу (1907), где в полной мере проявляются многослойность и масштабность фортепианного мышления А. Станчинского. Представляя собой органичный пример слияния гомофонно-полифонической формы, миниатюра, архаический облик которой определяет оригинальное сочетание ладовых особенностей и сложного метра (рис. 11), привлекает внимание неординарностью композиционного решения. Если ее крайние части выдержаны в неоклассическом стиле, то кульминационный раздел представляет собой типично романтический концертный эпизод с виртуозной аккордовой фактурой.

К вершинным художественным достижениям А. Станчинского относятся Прелюдии в форме канонов – монументальные музыкальные фрески, аккумулирующие в себе поиски автора в полифонической и метроримической сферах. Пытаясь выделить их сущностные черты, акцентируем внимание на тесном синтезе неоклассицистских и романтических приемов, преломленных сквозь призму национального мироощущения А. Станчинского. Так, прелюдия в форме канона соль мажор, завораживающая своим стихийным темпераментом и величественной фактурой, основана на пентатонной теме, выросшей из русских плясовых наигрышей (рис. 12). В ряду других сочинений автора она интересна сочетанием непринужденно-шутливого характера со множеством фактурно-полифонических изобретений: в ее многослойной фактуре обнаруживается ряд весьма остроумных элементов, таких, например, как затейливая инкрустация темы украшениями – мордентами и замедленными трелями, а также их октавная имитация в заключительном разделе (рис. 13).

Прелюдии в форме канонов представляют интерес и с точки зрения жанра, изобретенного А. Станчинским. Найденный им оригинальный синтез, соединивший строгую полифоническую форму с прелюдийной импровизационностью, оказался очень удачным: сложность фактуры и ее

рациональное строение не создают впечатления умозрительности и не препятствуют живому течению творческой мысли.

Особое место в фортепианном наследии А. Станчинского занимает цикл «Эскизы» ор.1 (1911–1913), о котором Н. Мясковский писал, что его поразительные находки «заставляют на себе остановиться не только со вниманием, но иной раз с изумлением»[215]. Двенадцать пьес – двенадцать кратких лирических зарисовок, выполненных в графической, суховатой, подчас лапидарной манере – концентрированное выражение мятущейся «русской души», мистическое предчувствие и собственной судьбы, и грядущих эпохальных перемен. Заключая в себе целый мир причудливых образов, в котором тесно переплетены инфернально-зловещие (№ № 1, 2, 3) эпико-архаические (№ № 4, 6), острохарактерные (№ № 5, 11) колокольные (№ 10) и лирические сферы (№ № 7, 8), «Эскизы» действительно самобытны с точки зрения своего художественного облика: гармонический язык, основанный на свободном сочетании расширенной тональности, диатонизма и новомодальности, интенсивные метроритмические поиски, «графическая» манера фортепианного изложения, лишенная артефактов романтического пианизма, – все это придает сочинению черты новейшей музыки.

2.1.5 Детская фортепианная миниатюра Серебряного века: от инструктивных экзерсисов к художественным достижениям

Вероятно, ни одна сфера фортепианной миниатюры Серебряного века не формировалась с такой степенью интенсивности, как область детской музыки. Этот факт обусловлен тем, что именно в 1900–1910-х гг. в России появляется целая плеяда композиторов, концентрирующих свои усилия на создании фортепианно-педагогического репертуара, значительную часть которого составляют произведения малой формы.

Следует отметить, что развитие детской музыки как специфической области фортепианного творчества происходило в отечественном искусстве

[215] Мясковский Н. Я. Творчество Станчинского // РГАЛИ. – ф. 2040. – ор.1. – ед. хр. 57.

довольно неравномерно. Ее основную проблему составляло неудовлетворительное качество сочинений, предлагавшихся детям в качестве музыкального материала для формирования художественного вкуса. Как писал В. В. Стасов, зачастую фортепианные педагоги «думают только об учении, о музыке – никогда: они ее вовсе не знают, и потому, когда речь доходит после экзерсисов, до “сочинений”, они ставят на пюпитр перед своими учениками всякую всячину: и создания высоких, талантливых композиторов, и жалкое кропание самых ничтожных и бездарных, – все тут идет запанибрата, все тут встречается, сталкивается и обнимается, все заучивается и вытверживается с одинаковым равнодушием и безучастием, потому что, по понятиям учителя и учительницы, все это зараз – прекрасно и превосходно, ничему нет отказа, ни запрета, всему двери настежь, а многое, дотла уже вовсе негодное, давно выдохшееся, еще выставляется тут как нечто наивысшее, значительнейшее, “классическое”»[216]. В эмоциональных высказываниях великого критика, кстати говоря, не потерявших своей актуальности и в современных условиях, ощущается искренняя заинтересованность в изменении существующего положения дел. Позитивные сдвиги в этом направлении намечаются в начале XX в., когда детская фортепианная литература обогащается произведениями А. Гедике, Р. Глиэра, А. Гречанинова, Г. Конюса, С. Майкапара. В это же время получает интенсивное развитие жанр детского альбома, к которому обращаются целый ряд композиторов – А. Ильинский, А. Копылов, А. Корещенко, Н. Ладухин, С. Ляпунов, Г. Пахульский, В. Ребиков, С. Юферов. В лучших детских сборниках наблюдается паритет художественного и дидактического подходов к фортепианному обучению. Некоторые из них, как например, сюиты В. Ребикова «Вокруг света» и «По славянским землям», обладают оригинальной программной концепцией. Другие – подобно пьесам Г. Конюса ор. 38, созданным специально для маленьких рук, – преследуют скорее дидактические цели. В целом, появление подобной литературы отражает все

[216] Стасов В. В. Избранные сочинения в 3-х томах. Т. 2. – Москва: Искусство, 1952. – С. 642.

возрастающий спрос на пьесы, предназначенные для домашнего музицирования. Одновременно в панораме времени появляются сочинения, в большей степени ориентированные на профессиональное фортепианное обучение.

Так, в 1900-е гг. начинает свою многолетнюю работу по созданию пьес педагогического репертуара А. Гедике. Уже первые его опыты, среди которых сборник пьес ор. 6, находят благожелательный отклик в прессе: «С удовольствием можно рекомендовать всякому учителю музыки эту тетрадь фортепианных пьесок; они мелодичны и вообще отличаются отсутствием обычной педагогической сухости, сводящей игру начинающих на метронимизированное выколачивание клавишей»[217]. Значение данного сборника заключается в том, что он представляет одну из первых антологий для начального обучения, заложивших основы советских фортепианно-дидактических изданий.

Много внимания созданию детской фортепианной миниатюры уделяет А. Гречанинов, сотрудничающий в период 1900-х гг. со школой сестер Гнесиных. Одна из причин популярности его искренней и светлой музыки, заключается в умении проникнуть в психологию ребенка, общаясь с ним на равных: «Этой способностью – как бы перевоплощаться в ребенка, вероятно, и нужно объяснить, что я с такой легкостью и с таким увлечением всегда сочинял музыку для детей»[218].

Жанровая палитра фортепианных миниатюр А. Гречанинова весьма разнообразна – в созданных им на протяжении жизни более чем 30 детских альбомах значительное место занимают образы природы со множеством поэтических названий: «Восход солнца», «Звездная ночь», «Духовой оркестр маков-самосеек», «Скитающиеся облака», музыкальные портреты: «Непослушная девочка», «Маленький мечтатель», «Папа и мама», «Маленькая попрошайка», игры и забавы: «Салки», «На качелях», «На велосипеде». Среди

---

[217] Не-педагог. Без названия // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 23–24. – Стлб. 591.
[218] Гречанинов А. Т. Моя жизнь. – Нью-Йорк, 1951. – С. 174.

них есть и маленькие шедевры, например, пьеса «Звездная ночь» из цикла «Пастели» ор. 3 – пример пантеистического отношения к природе. Представляя собой одно из самых поэтичных его творений, миниатюра отражает характерные черты фортепианного стиля А. Гречанинова – минимализм в выборе художественных средств и экономность фактурного оформления, образующие некий его концентрат (рис. 14).

Другой соратник семьи Гнесиных – Р. Глиэр – также уделяет большое внимание пополнению фортепианной миниатюры педагогического профиля. В 1900-е гг. он пишет более ста пьес для фортепиано, полагая, что музыкант уже с юных лет должен развивать свой эстетический вкус. Разделяя этические установки своего учителя – С. Танеева, Р. Глиэр не разграничивает область «серьезной» и «инструктивной» музыки. Его фортепианные миниатюры, отличающиеся светлым миросозерцанием и мягким лиризмом (в частности, такие как «Двенадцать пьес средней трудности» ор. 31), и по сей день составляют важную часть детского педагогического репертуара.

Рассматривая спектр пьес Серебряного века, следует сказать о еще одной важной тенденции, истоки которой обнаруживаются в творчестве Р. Шумана и М. Мусоргского. Речь идет о сочинениях, хотя и относящихся к сфере детства, но предназначенных для зрелого исполнения. Подобный подход отличает «Дивертисмент» ор. 35 С. Ляпунова – цикл из шести пьес («Серый волк», «Игра в коршуны», «Детский хоровод», «Слепой козел», «Детская песенка», «Горелки») (1909), посвященный играм и забавам. Виртуозное сочинение с элементами театрализации, созданное в живописно-красочном фортепианном стиле, захватывает свежестью музыкальных идей и относится, на наш взгляд, к лучшим страницам пьес отечественных композиторов о детях[219].

Эту же линию, связанную с миром детства, увиденном глазами взрослого, продолжает красочный альбом Н. Черепнина «Четырнадцать

[219] О том, что С. Ляпунов мыслил свой цикл в духе театрализованной постановки, свидетельствует словесный комментарий к первой пьесе, поясняющий правила игры.

эскизов к “Русской азбуке в картинках”» (1910), созданный в содружестве с художником Александром Бенуа. Подобно изобразительному первоисточнику, музыкальные эскизы Н. Черепнина также декоративны и театральны: они напоминают краткие балетные сцены, литературные подзаголовки которых представляют собой сжатый аналог либретто. Живописуя свои эскизы, композитор тщательно отделывает фортепианную фактуру, насыщая ее множеством колоритных деталей – выразительными интонационными ходами, эффектными ладовыми вкраплениями, виртуозными украшениями, являющимися одним из средств раскрытия художественного образа.

Каким образом композитор этого достигает? Не касаясь всего спектра приемов, обратим внимание лишь на один, наиболее характерный штрих в арсенале авторского стиля, включающий в себя частое использование фиоритур – своего рода расцвечивание фортепианной ткани. Так, в пьесе «Звезды» использование в теме длинного виртуозного форшлага усиливает царящий в ней дух галантности (рис. 15). Не менее важную роль играют красочные мелизмы и в пьесе «Лес», изобилующей тонкими звукоподражательными эффектами (рис. 16).

Рассматривая новые тенденции в жанре детской фортепианной миниатюры, нельзя не упомянуть альбом А. Лурье «Рояль в детской» (1917), созданный на стыке исторических и культурных периодов. Прелестные зарисовки в духе неоклассицизма, посвященные маленькой дочери, основаны на сочетании элементов славянского народного мелоса с политональными и полиладовыми приемами. Музыка цикла, подобно ее живописным иллюстрациям, выполненным П. Митуричем, отражает «детский» взгляд на мир, усложненный интересом к конструктивным элементам композиции.

Восемь миниатюр – восемь маленьких сценок из жизни ребенка – тонкое отражение его фантазий, переживаний и игр. При этом жанровая палитра пьес довольно разнообразна: музыкальная картинка в духе сельской идиллии («Фарфоровое пастбище») и шаржированные зарисовки детских фольклорных

персонажей («Пай», «Бяка», «Бука») чередуются здесь с танцами («Трепачек», «Мазурка»), токкатиной («Грибной дождик») и колыбельной («Бай»). Художественные приемы, применяемые А. Лурье в этом цикле, отличаются богатством творческой фантазии. Так, в первой миниатюре – «Фарфоровое пастбище» – изящество образа подчеркнуто тембрально-звуковым обрамлением, не лишенным, впрочем, терпкости – мелодия пастушеского наигрыша, интонационно родственная русским народным песням, дублируется левой рукой в интервалах ундецимы и кварты. Искусно используемый А. Лурье прием мотивно-вариантной повторности создает изысканно-прихотливую вязь музыкальной ткани. Еще одна пьеса цикла – «Трепачек» – пример острохарактерного преломления жанра, весьма популярного в русской музыке XIX в. На фоне известных его интерпретаций, связанных с юмористическими (П. Чайковский) и трагическими (М. Мусоргский) трактовками, «Трепачек» А. Лурье – нечто особенное: подобно первой миниатюре, «детский» взгляд на мир воплощается здесь в тембральном своеобразии (за редким исключением тема танца излагается в высоком и среднем регистрах). При этом доминантные свойства жанра – лихая удаль и бесшабашность – реализуются в целой серии остроумных художественных приемов. Обратим внимание, в частности, на появление залихватской бело-клавишной темы, не вписывающейся в строгие метрические рамки танца (рис. 17). Среди миниатюр цикла есть пьесы поразительной глубины, достигаемой при помощи, казалось бы, самых простых средств художественной выразительности. Такова «Колыбельная», в которой предельно остро ощущается магия таланта А. Лурье. Наивность мелодии, безыскусность гармонического языка, абсолютная ясность формы вместе с тонкой ритмической изобретательностью, проявляющейся в едва уловимых нюансах фактурного изложения, – все эти приемы, находящиеся на противоположном полюсе от революционных открытий А. Лурье-кубофутуриста, производят сильное художественное впечатление именно в силу своей парадоксальной простоты (рис. 18).

Резюмируя все сказанное, следует подчеркнуть, что рассмотренный фрагментарный срез фортепианной миниатюры призван выявить наиболее значимые процессы, происходящие в ее жанрово-стилевой сфере, среди которых:

- расширение внутривидового диапазона произведений;
- обогащение и развитие образно-эмоциональной сферы, обусловленные имманентным качеством миниатюры – программностью;
- присутствие широкого пласта сочинений, предназначенных для любительского музицирования;
- актуализация экспериментального потенциала жанра, способного к отражению наиболее новаторских идей времени;
- расширение звуковой палитры и средств пианистического изложения;
- многообразие стилевых образцов, представленных в пространстве отечественного музыкального искусства на рубеже столетий.

2.2 «Время экспериментов»

Послереволюционный период в жизни России представляет собой один из самых драматичных и стремительных этапов ее истории, когда целая череда потрясших страну эпохальных изменений приводит к кардинальному пересмотру существующих в обществе социальных и духовных ориентиров.

Рассматриваемое десятилетие отмечено необычайной плотностью спрессованных в нем политических, экономических и социально-культурных событий. Это время противоборства прошлого и настоящего, старого и нового, это время экспериментов во всех сферах человеческой жизни – иногда стремительно-резких, поражающих своей новизной и радикализмом.

На протяжении всей советской эпохи принципиальное значение для понимания и оценки тех или иных музыкальных феноменов, событий и фактов приобретает парадигма взаимоотношений «власть и художественная

культура». Ее различные периоды отличаются значительными колебаниями политического «климата» в стране – от стремительного «похолодания» в 1930-е гг. до памятной всем «оттепели» 1960-х.

Какие же идеи характеризуют в этом смысле период 1920-х гг.?

Как известно, первое послереволюционное десятилетие – период, внутренне неоднородный с точки зрения проводимой властью культурной стратегии, что обусловлено стремительно меняющимися в стране социально-политическими реалиями. После пятилетия хаоса, вызванного революционными катаклизмами (1917–1921), наступает период НЭПа (1921–1929), сопровождающийся интенсивным развитием всех сфер науки и искусства, многообразием культурных событий, относительной свободой политической и художественной жизни. Появление в 1925 г. резолюции ЦК ВКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» содержит тезис о «свободном соревновании различных группировок и течений»[220], а общей директивой по отношению к непролетарским писателям становится «директива тактичного и бережного …, то есть такого подхода, который обеспечил бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии»[221].

Однако последующие гг. (1929–1932) отмечены резкими изменениями в политической жизни страны, усилением репрессий, появлением пресловутого постановления ЦК ВКП (б) «О перестройке литературно-художественных организаций» (1932) и роспуском творческих объединений.

Главный лозунг, выдвинутый радикально мыслящими представителями советской власти в отношении искусства, заключался в его доступности самым широким массам и поддерживался такими музыкальными группировками как Пролеткульт, РАПМ и Проколл.

На другом полюсе художественных исканий 1920-х гг. находилась наиболее представительная по своему составу АСМ (Ассоциация

---

[220] История русской советской литературы / под ред. П. С. Выходцева. – Москва: Высшая школа, 1974. – С. 120.

[221] Там же.

Современной Музыки), куда входили Ан. Александров, Б. Асафьев, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Ю. Шапорин, В. Шебалин, Д. Шостакович, В. Щербачев. Деятельность АСМ, направленная на расширение международных контактов, оказывала значительное влияние на расстановку сил в решении задач нового культурного строительства: ее противоборство с РАПМ, рассматривавшей массовую песню как «основное звено» музыкального творчества, составляло одну из драматических коллизий времени. В пестрой панораме рассматриваемого десятилетия, таким образом, происходит столкновение различных принципов, обусловленное острой борьбой культурных установок. И все же, в целом, период 1920-х гг. можно определить как время относительной творческой свободы.

Хорошо известно, что наиболее востребованными жанрами данного периода были симфонии, оперы и балеты. Именно они олицетворяли собой идеологию нового строя, нацеленного на создание масштабных полотен, демонстрирующих мощь нового государства. Среди камерных сочинений предпочтение отдавалось песне и маршу как наиболее демократическим видам музыкального творчества.

Ясно обозначенные ориентиры не могли не повлиять на развитие фортепианной культуры во всех аспектах ее бытования. Несмотря на проявившиеся в начале XX столетия демократические тенденции, когда инструмент становится популярным в среде широких слоев населения, фортепиано по сути своей является неотъемлемой принадлежностью дворянской культуры, символическим олицетворением ее духа, чужеродным новым пролетарским установкам. Вместе с тем, сложные диалектические процессы, происходящие в раннесоветском социуме, способствуют тому, что фортепианная музыка, и в, частности, миниатюра, в новых исторических условиях становятся явлениями, обеспечивающими преемственность духовных традиций.

Несмотря на резкое изменение социокультурных обстоятельств, обусловившее тот факт, что в 1920-е гг. композиторы создавали относительно

малое количество камерных сочинений, существование жанра продолжается, отражая, с одной стороны, глубинную потребность в сокровенном художественном высказывании, а с другой – его незаменимую способность к экспериментально-поисковой деятельности, позволяющую назвать миниатюру «лабораторией творческого процесса».

Какие же основные стилевые тенденции обнаруживаются в панораме жанра 1920-х гг.?

Невзирая на многообразие эстетических принципов, характерных для данного периода времени, его развитие протекает в русле двух основных направлений. Одно из них связано с традициями корифеев фортепианного искусства – С. Рахманинова, Н. Метнера и особенно А. Скрябина, влияние которого остается по-прежнему значительным в первое послереволюционное десятилетие[222].

Второе направление, формирующееся под воздействием творчества С. Прокофьева, И. Стравинского, Д. Шостаковича, демонстрирует разнообразную палитру поисков – от умеренных новаций до радикальных экспериментов. Несомненно и то, что композиторы, разделяющие данные взгляды, учитывают продуктивный западноевропейский опыт – достижения австро-германской школы, французской Шестерки, игровой музыки П. Хиндемита, фольклорных разработок Б. Бартока.

Когда речь заходит о путях развития советской фортепианной миниатюры 1920-х гг., необходимо иметь в виду и еще одну тенденцию – традиционное деление отечественной композиторской школы на московскую и ленинградскую ветви, заметно отличающиеся в своих стилевых предпочтениях. Об особенностях деления по географическому принципу пишет, в частности, Д. Гойови, связывая эволюцию московской школы с *позднеромантическим модерном* (А. Абрамский, С. Фейнберг, Н. Чемберджи),

---

[222] Как отмечает, в частности, Ю. Тюлин в обзоре творчества одного из скрябинистов – композитора Ю. Крейна, в этот период времени «увлечение Скрябиным не только не остыло, но, напротив, достигло своего апогея и в среде композиторов – продолжателей его “пламенного” творчества, и в среде слушателей и любителей музыки». См. об этом: Тюлин Ю. Н. Юлиан Крейн. Очерк жизни и творчества. – Москва: Советский композитор, 1971. – С.14.

а ленинградской – с *линеарным* (В. Дешевов, Г. Попов, С. Прокофьев, И. Шиллингер, Д. Шостакович, В. Щербачев), придерживающихся противоположных эстетических принципов. Если представители позднеромантического модерна рассматривают музыкальное искусство сквозь призму чувств и переживаний (отсюда пристрастие к хроматизированной мелодике и аккордам, к плавной ритмике с исчезновением сильных долей тактов), то композиторы линеарного модерна видят в нем прежде всего интеллектуальную игру духа и ума (обращение к нейтральной диатонике, а также к политональным и полифункциональным конструкциям как к формам остранения прежних романтических ценностей).

Естественно, что в реальной художественной практике наблюдается смешение указанных принципов, приводящее к появлению фигур, занимающих промежуточное положение в данной классификации (Ан. Александров, А. Веприк, Л. Половинкин, А. Шеншин).

Вместе с тем, помимо внутренних особенностей – социокультурных и художественно-эстетических, определяющих своеобразие отечественного музыкального ландшафта 1920-х гг., следует отметить явления и более глобального порядка, свидетельствующие о кардинальных изменениях в мироощущении личности, связанных с трансформацией динамики жизни и ее ритма. Подобные метаморфозы с неизбежностью сказываются на процессах в сфере фортепианной культуры, обусловливая заострение антитезы «романтическое – антиромантическое» во всех ее аспектах. Так, наряду с эмоционально открытыми психологизированными сочинениями, культивирующими манеру *bel canto*, в 1920-е гг. появляются пьесы с иными художественными смыслами, отторгающими прежние романтические представления и вызывающими к жизни линеарные, графические аспекты исполнительского стиля. Несмотря на присутствие опусов, созданных в традиционно-романтической, «иллюзорно-педальной» манере (Л. Е. Гаккель), в панораме фортепианной миниатюры 1920-х гг. появляется целый пласт сочинений, ориентированных на установки неоклассицизма.

Рассматривая развитие миниатюры в более широкой плоскости, следует подчеркнуть наблюдающееся в этот период стремление к эксперименту в его многообразных жанровых и стилевых разновидностях. Данная особенность в силу известных политических обстоятельств в значительной степени нивелируется в 1930–1940-е гг., что приводит к изменению вектора развития советской музыки, неуклонно смещающегося по направлению к «социалистическому реализму». Но в первое послереволюционное десятилетие этот разворот еще не столь очевиден.

2.2.1 Топосы и жанры фортепианной миниатюры 1920-х годов: от мира дворянской усадьбы к раннесоветской музыкальной культуре

В первые революционные годы сильное психологическое влияние на процессы, происходящие в социальной и художественной практике, оказывает «фактор восприятия прошлого, как закрывшегося, исчерпанного времени с устарелой культурой “дворянских гнезд”, которая в новой реальности уже не нужна»[223]. Кардинальные трансформации претерпевает в этот период русский язык – появление нового алфавита и новых норм орфографии с неизбежностью влияет на его лексико-семантическое наполнение. И в этом смысле программная фортепианная миниатюра с ее внутренней установкой на «словоцентричность» являет собой характерный пример выражения духа 1920-х, метко фиксирующий летопись времени.

Вместе с тем, рассматривая моменты преемственности, обратим внимание на устойчивость ее жанровой системы, сохраняющей разнообразие традиционных видов. Вальсы, мазурки, музыкальные моменты, ноктюрны, поэмы, прелюдии, эскизы и множество других сочинений малых форм продолжают свою жизнь в различных музыкально-стилевых преломлениях, являясь зримым воплощением преемственности русской культуры, утратившей свою целостность, но сохранившей «память жанра». В этом смысле, например, показательно устойчивое внимание композиторов к

[223] Власова Е. В. 1948 год в музыке. – Москва: Классика-XXI, 2010. – С. 21.

универсальному жанру прелюдии, отражающему многообразную палитру художественно-стилевых поисков.

Одновременно в панораме периода можно констатировать значительное уменьшение – вплоть до единичных явлений – некоторых ее образцов. Такая судьба постигает, в частности, жанр баркаролы, мало востребованный новым укладом жизни (в творчестве А. Дроздова находим один из редких примеров ностальгической баркаролы-воспоминания); или, если речь идет о танцах, – жанр полонеза, заметно исчерпавший себя уже в культуре Серебряного века и полностью канувший в лету в советский период. В фортепианной музыке этого времени почти исчезают польки – исчезают, чтобы воскреснуть в детской музыке советских композиторов последующих десятилетий как живое напоминание о нитях, связывающих русскую фортепианную культуру в ее различные периоды.

С другой стороны, далеко не все танцы, принадлежащие миру «дворянских гнезд и усадеб», покидают авансцену истории. В фортепианном творчестве этого периода сохраняется, в частности, довольно устойчивый интерес к жанру мазурки, представленному сочинениями А. Дзегеленка, И. Добровейна, Л. Половинкина, что объясняется его укорененностью в отечественной культуре и вниманием к нему А. Скрябина. Продолжаются обращения авторов к жанру вальса – немногочисленные, но указывающие на традиционный интерес к этому танцу в русской культуре – то угасающий, то вновь оживающий в последующие десятилетия. Среди подобных примеров – «Калиостро-вальс» Р. Валашека (1924), Вальс А. Дианова из цикла «Три пьесы» ор.13 (1924), Вальс-каприс А. Хачатуряна (1926), *«Valse lente»* из цикла пьес ор. 9 В. Нечаева (1928).

В ряду сочинений этого жанра особое место занимает Вальс-каприс А. Хачатуряна – одна из ранних фортепианных миниатюр композитора, признанная современной критикой рапмовского толка «формалистическим» произведением. Между тем, в ней ясно ощущается своеобразие армянского музыкального колорита. Представляя собой концертный тип миниатюры,

пьеса, созданная в импровизационной манере, содержит целый спектр оттенков *f*, отражая весьма характерную особенность темпераментной музыкальной речи автора.

Наряду с традиционными жанрами, в фортепианной литературе 1920-х гг. обнаруживается поворот к танцам нового времени – рэгтайму, фокстроту, танго и другим видам популярной танцевальной музыки: получившие распространение в период НЭПа, они столь же быстро исчезают на его закате.

Известно, что джазовое искусство до наступления 1930-х гг. не подвергалось в России особым гонениям, чему в немалой степени способствовала политика НЭПа, стимулирующая развитие индустрии развлечений. Наряду с социальными причинами – формированием среднего класса (т. н. «нэпманов»), – популяризации джазовой культуры в отечественном музыкальном пространстве сопутствовали также общеевропейские тенденции, эстетизирующие «легкие жанры» – мюзиклы, эстрадные ревю, оперетты, американские танцы. Одновременно, распространенность джазовых влияний в раннесоветской музыкальной культуре (в том числе в сфере фортепианной миниатюры) свидетельствовала о неиссякаемой потребности общества в лучезарном и оптимистическом искусстве, выполняющем компенсаторную функцию по отношению к жизни, полной трагических событий.

В данном контексте следует сказать о том, что интерпретация модных американских танцев в условиях иной культуры имела существенный «советский акцент», отличный от аутентичной джазовой традиции. Пути развития легкого жанра в советский период определяет такой фактор, как «влияние польских и французских танцевальных оркестров с их аккордеонами и очаровательной наивной лиричностью»[224].

Примечательно, что первые фортепианные фокстроты и танго были созданы советскими композиторами, сделавшими впоследствии блистательную карьеру на поприще песенного жанра – М. Блантером,

---

[224] Елагин Ю. Б. Укрощение искусств. – Москва: Русский путь, 2002. – С. 294.

Ю. Милютиным, Д. Прицкером. Их джазовые миниатюры, воплощенные в первоначальных фортепианных версиях, продолжили свою жизнь в качестве оркестровых иллюстраций к различным театральным постановкам.

Одно из первых обращений к джазовой стилистике можно обнаружить в творчестве 23-летнего М. Блантера, знаменитого композитора-песенника зрелой советской поры, чей фокстрот «Джон Грей» (1923) становится в своем роде олицетворением музыкальной культуры НЭПа. Молодой М. Блантер активно работает в жанре эстрадной джазовой пьесы, создавая модные танцевальные миниатюры – «Сэйлинг Фокстрот» (1924), «Спринт» (1924), «Guignol Вальс-бостон», «Форест Чарльстон», «Спайя (Танго)», «Рудольф, Таманьо Блек-бостон».

Параллельно с ним начинает свою деятельность Ю. Милютин – будущий автор популярных оперетт и массовых песен. Выпускник музыкальных курсов В. Коссовского, актер Камерного театра, Ю. Милютин, будучи пианистом-аккомпаниатором в известном театральном объединении той поры – «Синей блузе», шлифует навыки эстрадного музицирования, сочиняя фокстроты, танго, вальсы и другие пьесы.

Искусство джаза привлекает и музыкантов высокой академической традиции. В конце 1920-х гг. у истоков своей блистательной карьеры находится джазовый пианист и композитор А. Цфасман, ученик Ф. Блуменфельда, своеобразие таланта которого заключается в органичном синтезе традиций классической фортепианной школы и джазового пианизма. Создатель ярких концертных сочинений, А. Цфасман одновременно является автором легких фортепианных пьес (среди них – «Эксцентрический танец» и «Грустное настроение» (1924)), адресованных самому широкому кругу любителей музыки.

В данной связи следует отметить, что стремление к адаптации инструментальной фактуры является чертой, наследующей дореволюционную традицию по созданию пьес для исполнителей-дилетантов. Это специфическое направление развития жанра по линии редукции

фортепианной фактуры, отражающее способность миниатюры к фиксации главной музыкальной идеи, пусть и в несколько усеченном виде, окажется перспективным и найдет продолжение в последующие периоды советской и особенно постсоветской истории[225].

Помимо любительской миниатюры, свежее дыхание джаза проникает и в сочинения композиторов-новаторов, получая развитие в творчестве одного из видных представителей первого русского авангарда Л. Половинкина. В его рукописях сохранились различные образцы этого танца, свидетельствующие о неподдельном интересе автора к наиболее актуальным современным тенденциям. Например, фокстрот *«Ski»* из цикла ор. 9, представляющий собой ироническую аллюзию на жанр с использованием политональных приемов, показателен с точки зрения джазовых моделей, воспроизводимых в отечественном музыкальном искусстве 1920-х гг. Подобные модели Д. Гойови относит к «скептическому типу» игровой музыки, распространенной в этот период времени в Германии и Франции[226]. Обращаясь к жанру фокстрота, Л. Половинкин сохраняет его ритмические очертания, одновременно используя эффект остранения при помощи смелых художественных приемов: чужеродных джазу недиатонической мелодики и политональных гармонических смещений (рис. 19). Похожий образец обнаруживается в пьесе *«American»* К. Корчмарева (1929), воссоздающей стилевую модель регтайма С. Джоплина, но значительно осовремененную с точки зрения своего мелодического и гармонического колорита.

В этот же период к джазовой стилистике обращается Ю. Крейн, воспитанник парижской консерватории, привнесший в русскую музыку тонкий аромат европеизма. Его юношеские сочинения – «Фокстрот», «Музыка

---

[225] Несмотря на то, что любительское музицирование, одной из основных форм которого является миниатюра, нельзя назвать «мейнстримом» советской фортепианной культуры, ориентированной прежде всего на профессиональные достижения, это явление в той или иной мере присутствует в советской музыкальной практике. Вместе с тем большой интерес представляет его активное развитие в постсоветский период, благодаря чему данный феномен обретает все более устойчивые очертания в культурной панораме современности.

[226] См. об этом: Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. – Москва: Композитор, 2006. – 368 с.

восьмого этажа», «Джаз-ноктюрн» (1929) – также отдают дань увлечения модными веяниями эпохи.

Джазовые отголоски можно обнаружить и в сочинениях, предназначенных для учебных целей, например, в «Танце» Н. Ракова (1928) или в «Маленькой сюите» Ан. Александрова (1929), где, наряду с другими пьесами из детского репертуара, автор помещает «Регтайм».

В целом, популярность танцевальных жанров в период 1920-х гг. является свидетельством формирования новых фортепианно-стилевых тенденций: преодоления влияния импрессионизма и пробуждение интереса к его антитезе – суховато-отчетливой и остро-ритмичной инструментальной фактуре.

Рассматривая панораму фортепианной миниатюры данного периода, следует отметить, что одним из актуальных жанров, определившим ее развитие на долгие годы вперед, становятся обработки народных мелодий. Среди первых образцов подобного рода можно назвать «Казахские песни в форме миниатюр на народные темы» композитора-этнографа А. Затаевича (1925–1928), обработки чеченских мелодий и песен А. Давиденко (1926), Узбекский и Туркменский танцы Г. Лобачева, Три песни («Посельная», «Застольная», «Надмогильная») А. Оленина (изд. 1928), а также «Две пьесы на узбекские темы» ор. 31 А. Мосолова (1929).

В данной связи отметим, что композиторы, разрабатывающие фольклорные материалы, следуют различными путями – от простых гармонизаций народных напевов (А. Затаевич) до создания оригинальных сочинений со сложной фортепианной фактурой, проникнутых подлинно национальным духом (А. Крейн). Примером фортепианных миниатюр второго типа являются ранние сочинения А. Хачатуряна – «Танец» (1926) и «Поэма» (1927), где остро ощущается дыхание современности. Фактурное своеобразие «Танца», построенного на разработке армянской и узбекской народных песен, заключается в эффектном подражании восточным ударным инструментам, а также в ритмической остинатности и использовании органного пункта как

наиболее характерных особенностей восточной музыки. Специфические приемы фортепианного изложения, имитирующие звучание народного инструментария (использование игры *martellato* и приемов перекрещивания рук), автор развивает и в другом своем сочинении – «Поэме», навеянной импровизационными традициями ашугов. Вместе с тем, воссоздавая специфический колорит восточного инструментария, композитор отнюдь не стремится превратить фортепиано в ударный инструмент, нередко подчеркивая его кантиленный потенциал. Синтез новых фортепианно-стилевых приемов, намечающийся в ранних миниатюрах А. Хачатуряна, представляет особенный интерес еще и потому, что, создавая свои пьесы, композитор не владел какими-либо существенными фортепианно-игровыми навыками. В его лице ярко проявляет себя «комплекс вундеркинда» (термин К. Мартинсена) с непосредственной направленностью слуховой воли на звуковую цель – клавиатуру – при второстепенном значении психофизической стороны (движений пальцев, кистей, рук). Обладая этим комплексом, композитор явно симфонического дарования прокладывает новые пути в развитии отечественной фортепианной миниатюры советского периода. Следует подчеркнуть, что представленная А. Хачатуряном модель миниатюры, опирающаяся на самобытность фольклорного материала в его оригинальном фортепианно-инструментальном обрамлении, станет наиболее востребованным образцом национальной пьесы в творчестве композиторов союзных республик.

К ярким сочинениям ориентальной тематики относятся «Танцевальная сюита» А. Крейна (1928) и «Еврейские пляски» ор. 13 А. Веприка (1927–1928), наиболее близкие творческому методу Б. Бартока в его внимании к архаичным пластам фольклора. Так, «Танцевальная сюита» А. Крейна, основанная на традиционных клезмерских народных мелодиях, представляет собой сплав архаичных интонаций (особенно интересен фортепианный эквивалент сложных мелодических орнаментов как органичной части аутентичного еврейского музыкального языка) с элементами позднеромантического

фортепианного письма – неоимпрессионизма и скрябинских влияний. Сочинение А. Крейна, отличающееся утонченным лиризмом и пышностью гармонического обрамления, служит еще одним подтверждением плодотворного синтеза фольклорной и академической традиции в поиске свежих красок инструментального звучания.

Глубоко самобытное претворение рассматриваемый жанр получает в музыке А. Мосолова («Туркменские ночи» (1928), Две пьесы на узбекские темы (1929)). В ряду обработок народных мелодий 1920-х гг. такое сочинение как «Туркменские ночи» заметно выделяется колоссальным виртуозным размахом и фактурной изобретательностью: цитируемые темы помещаются композитором в насыщенную полиладовыми и полигармоническими элементами фортепианную ткань, образующую богатую сонорными эффектами звучность.

Если обработки народных мелодий в 1920-е гг. лишь набирают силу как потенциально перспективная разновидность советской фортепианной миниатюры, то другой востребованный временем жанр – марш, широко распространенный в период Серебряного века, находится в этот период на излете своей популярности. Его активное бытование в фортепианной практике 1920-х гг. объясняется как недавними военными событиями, так и преемственностью с дореволюционной традицией по созданию маршей-мемориалов. В панораме времени представлены такие его виды, как «Буденный Марш» Дм. Покрасса (1920), «Красный марш» Г. Лобачева (1924), «Героический марш» и «Траурное шествие памяти вождя революции» М. Красева (1924), «Походный марш Красной армии» С. Василенко (1928), «Похоронный марш» Д. Васильева-Буглая (изд.1928), «Траурный марш» И. Шиллингера (1928).

Один из интересных раннесоветских фортепианных образцов представляет Марш-плакат В. Задерацкого из цикла «Тетрадь миниатюр» (1928), подтверждающий живую сопричастность композитора-конструктивиста своей динамичной эпохе. В данном контексте стоит обратить

внимание, что плакатная культура 1920-х гг., направленная на создание образа нового человека, связана с творчеством целой плеяды художников и литераторов (среди них – В. Дени, Д. Моор, А. Родченко, Э. Багрицкий; В. Катаев, М. Кольцов, В. Маяковский, И. Сельвинский), выражавших особенности советского мироощущения «шершавым языком плаката».

Примечательно, что интерес В. Задерацкого к музыкальному воплощению плакатных образов, ярче всего сказавшийся в симфонической сфере, впервые проявляется в лаконичной фортепианной пьесе. Подобно оркестровым полотнам[227], в компактном пространстве миниатюры ему также удается передать «интонацию плаката», хотя и в откровенно гротескной манере: острохарактерная интерпретация жанра, изобретенного автором и отнюдь не похожего на здравицу советской власти, заставляет вспомнить о сатирическом памфлете (рис. 20).

Рассматривая другую жанровую сферу миниатюры – сочинения, адресованные детской аудитории, отметим их относительную немногочисленность по сравнению с другими советскими периодами. Время расцвета фортепианно-педагогической миниатюры – в недалеком будущем, а в его преддверии появляются первые «ростки», намечающие новые векторы развития одной из важнейшей ветви советского композиторского творчества.

Следует сказать о том, что создание новой фортепианной литературы в области музыкально-педагогического репертуара было сопряжено с типичными для той поры острыми «классовыми» дискуссиями. Так, в конце 1920-х гг. М. Ф. Гнесин, полемизируя с нелепыми притязаниями рапмовцев на внедрение «пролетарских» методов обучения, в письме к И. В. Сталину пишет: «Овладение техникой какого-нибудь инструмента требует упражнения в известных приемах. Для этого существуют этюды или небольшие пьесы, имеющие определенной техническое назначение. Настаивать, чтобы такого рода пиески (октавные, триольные и т.п. этюды) писались на советскую

[227] Плакатные образы воплощаются композитором в целой серии симфонических полотен 1930-х гг., среди которых «Завод», «Конная армия», «Китайский марш», «Призыв», «Марш-плакат», «Партизанская лезгинка».

тематику, это значит открыть путь к приспособленчеству в совершенно неприкрытой форме и к дискредитированию классовой установки в искусстве. Учащиеся будут смеяться, когда этюды на “ломаные октавы” или “двойные терции” будут носить претенциозные названия: “Ударник сормовского завода за станком” или “Снятие паранджи с женщины Узбекистана”, такие сюжеты хороши для произведений, имеющих задания художественные; малоценно будет если и этого рода литература будет по неизбежности чисто механически отражать паровозы, тракторы и т.д.»[228].

Одним из первых сочинений, учитывающих изменившиеся социальные реалии, становится сборник из шести пьес В. Фере «Нашим ребятам» (1925), посвященный, судя по названию, новому поколению советских детей. В этот же период заявляет о себе пионерская тематика, широко распространенная в советское время. Не оспаривая безусловное лидерство Д. Кабалевского в данной сфере, приведем любопытную информацию, обнаруженную при составлении каталога фортепианной миниатюры первого послереволюционного десятилетия. Вполне возможно, что приоритет в рассматриваемом нами сегменте принадлежит армянскому композитору Г. Мирзояну, создавшему в 1924 г. пьесу «Сбор пионеров».

Актуальной темой советского музыкального образования в период 1920-х гг. становится проблема создания национального фортепианно-педагогического репертуара, что находит отражение, например, в концепции сборника И. Айсберга «10 восточных пьес средней трудности»[229].

Вместе с новыми тенденциями в создании фортепианно-педагогического репертуара происходит развитие дореволюционных традиций, заложенных в предыдущие десятилетия. Достаточно вспомнить, что в период 1920-х гг. музыку для детей продолжают создавать композиторы, ставшие в недалеком будущем эмигрантами. В их числе – А. Гречанинов,

---

[228] Цит. по: Власова Е. В. 1948 год в музыке. – Москва: Классика-XXI, 2010. – С. 136.

[229] См. издание: Айсберг И. 10 восточных пьес: Тетрадь 1. Ростов н/Д, б/г. Нотопечатня при 1-ой Госхромлитографии ДПБ.

фортепианные сборники которого («Детский альбом ор. 98, «На зеленом лугу» (1923–1924)) остаются созвучными традициям дворянской культуры.

Наряду с А. Гречаниновым, работу в области детской фортепианной миниатюры продолжает С. Майкапар. Одним из самых распространенных сочинений педагогического репертуара становится его цикл «Бирюльки» (1925–1926), на котором воспитывается не одно поколение учеников советских музыкальных школ.

Среди сочинений дидактической направленности следует упомянуть миниатюры Е. и О. Гнесиных, а также сборник А. Гольденвейзера «86 пьес для фортепиано легких, средней трудности и трудных (в 4 тетрадях)» (1929), продолжающие традицию создания систематического фортепианного репертуара с разделением пьес по принципу трудности. К подобным сочинениям относится и сюита ор. 33 Ан. Александрова – один из первых раннесоветских сборников, включающих в себя основной спектр педагогического репертуара – полифоническое произведение, этюд и разнохарактерные пьесы. В стилевом отношении сюита интересна своими ладово-колористическими и жанровыми экспериментами, созвучными художественным поискам Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита.

Акцентируя внимание на синтезе «старого и нового» в детской фортепианной литературе 1920-х гг., отметим появление «интерактивной» сюиты И. Ковнера «В игрушечном магазине» (1928), сопровождающейся театрально-игровым сценарием с участием кукол. Другой интересный пример обнаруживается в сюите В. Рамм «Из мира животных» (1924). Представленная в сочинении «зоологическая» тематика станет одним из широко распространенных топосов советской фортепианно-педагогической миниатюры последующих десятилетий.

2.2.2 Жанр в аспекте развития традиционалистских подходов

В период 1920-х гг. в отечественном музыкальном искусстве остро встает вопрос о дальнейших путях его развития, обусловленный не только

кардинальной сменой социокультурных ориентиров, но также типичными для русской ментальности проблемами самоопределения – в духе евразийских идеалов или, напротив, в русле общеевропейских представлений. Кроме того, не прекращается полемика о «старом» и «новом» искусстве, о традиции и новаторстве в их философской и художественно-эстетической сущности.

Рассуждая о традиции и новаторстве в концептуальной плоскости, затрагивающей саму систему музыкальных ценностей, следует иметь в виду и то, что творчество многих отечественных композиторов 1920-х гг. развивалось в тесной связи с идей преемственности и умеренных реформаторских тенденций. Добавим, что «серединные позиции» большинства авторов, рассматриваемые как устойчивый эстетический принцип, являются отражением неких вневременных констант творчества, не связанных с конкретными хронологическими рамками. Вместе с тем, отличительной особенностью первого послереволюционного десятилетия можно назвать эмиграционный отток этого большинства, приводящий к существенному изменению, и – как следствие – к обеднению отечественного культурного ландшафта.

Так или иначе, в первые послереволюционные годы продолжает свою деятельность ряд авторов, чьи творческие идеалы формируются на основе тесной связи с русским музыкальным прошлым. Среди них – И. Айсберг, Ф. Блуменфельд, А. Глазунов, Г. Катуар, Г. Конюс, династии Александра, Григория и Юлиана Крейнов, Константина и Олега Эйгесов. Менее известные имена представляют рано ушедший из жизни Е. Павлов; музыкальный критик А. Дроздов; потомок А. Фета А. Шеншин; член ПРОКОЛЛа В. Фере и другие авторы, создающие в период 1920-х гг. фортепианные пьесы. Примечательно, что почти все молодые композиторы, среди которых и крупные фигуры (например, В. Шебалин, широко известный автор симфонической и оперной музыки), и художники более скромного дарования, – обращаются к жанру фортепианной миниатюры на этапе становления своего профессионального мастерства. Иногда контакт с инструментом ограничивается лишь учебными

заданиями, чаще – продолжается на протяжении всей жизни. При этом у каждого автора возникает индивидуальное представление о ресурсах инструмента, о его облике – фортепианном или оркестровом, концертном или камерном.

Так, масштабный симфонист Н. Мясковский вносит вклад в развитие миниатюры, используя камерный потенциал фортепиано – «как удобный в смысле абстрактности своего звучания инструмент, которому более всего свойственно выражение диалектического процесса мышления»[230].

Три фортепианных цикла Н. Мясковского – «Причуды» (1922) «Воспоминания» (1927), «Пожелтевшие страницы» (1928), созданные в 1906–1917 гг., были существенно переработаны композитором в 1920-е гг. Изменения коснулись, в первую очередь, фактурных и гармонических особенностей миниатюр, переосмысленных и обогащенных автором. В своих кратких пьесах, заостряющих трагедийное начало, Н. Мясковский раздвигает границы жанра, насыщая его подлинно симфоническим развитием. Не только в крупных полотнах, но и в лаконичных «незатейливых вещицах» автор предстает большим художником трагедийного плана.

В период 1920-х гг. продолжает свою деятельность Ан. Александров. Его эстетические принципы, наследующие романтические идеалы, в значительной мере отражают традиционные подходы к художественному творчеству. Так, в своих размышлениях о путях развития музыки XX в. композитор называет европейскую тональную систему «природной», содержащей «все элементы закономерностей народной музыки»[231], в отличие от искусственно изобретенной додекафонии, представляющей собой «плод человеческой фантазии»[232].

Фортепианные миниатюры – в основном в виде циклов и сюит – занимают важное место в творчестве автора, длившемся феноменальный

---

[230] Друскин М. С. Новая фортепианная музыка / пред. И. Глебова. – Л.: Тритон, 1928. – С. 107.

[231] Анатолий Николаевич Александров: Страницы жизни и творчества / Сост. В. М. Блок, Е. А. Поленова. – Москва: Сов. композитор, 1990. – С. 120.

[232] Там же.

временной промежуток – от Серебряного века (первые прелюдии созданы им в 1907 г.) до начала 1980-х гг. («Прозрения» ор.111). На протяжении более чем 70 лет фортепианный стиль Ан. Александрова не претерпел кардинальных изменений, оставаясь артефактом романтического пианизма в сфере колористического богатства и виртуозных возможностей инструмента.

Вместе с тем, в период 1920-х гг. появляются отдельные его миниатюры в линеарно-графической манере, передающей мироощущение нового века. Помимо уже упоминавшегося «Регтайма» из «Маленькой сюиты» ор. 33, это острохарактерный «Танец» ор. 27 – сочинение гротескной образности в духе С. Прокофьева или Д. Шостаковича. И все же, несмотря на экспериментальные пробы пера, генеральная линия творчества композитора пролегает в иной – постромантической области, представленной в цикле «Видения» ор. 21 (1919–1923). Сочинение, состоящее из пяти зарисовок – «Из глубин памяти…», «Идиллия…», «Морское…», «Тревожное…», «Загадочное...», отражает такие черты авторского стиля, как интерес к претворению лирико-философских образов, тонкий мелос и свежесть гармонического языка, пластичность и гибкость фактуры, ювелирную отточенность деталей. Наследуя традиции К. Дебюсси (помимо символисткой образности, это расположение названий пьес в конце каждой композиции), Ан. Александров одновременно выступает продолжателем русской линии в искусстве, идущей от А. Скрябина и Н. Метнера (использование усложненного гармонического языка и полимелодизма).

Интенсивными поисками в сфере фортепианной музыки отмечено творчество соратника Ан. Александрова – С. Фейнберга. Следуя по пути изощренного усложнения традиционных основ, С. Фейнберг творит свою индивидуальную вселенную – интересную и глубокую, являясь олицетворением распространенного в прошлом универсального типа музыканта, в сознании которого процесс сочинения неотделим от исполнительских представлений. Отличительной особенностью созданного им трансцендентно-виртуозного стиля является сложнейшая фортепианная

фактура, основанная на предельной полифонизации музыкальной ткани. Яркой его иллюстрацией становятся Три прелюдии ор. 15 (1923), характеризующиеся взрывной музыкальной экспрессией. Созданные с использованием «техники звуковых комплексов» (Д. Гойови), прелюдии трудны в исполнении в том числе из-за метроритмических особенностей, обусловленных эстетической теорией С. Фейнберга о несуществующих оттенках и музыкальных элементах, ощутимых только для исполнителя (но не для слушателя).

Большой интерес с точки зрения отражения авторского стиля С. Фейнберга представляет его Первая сюита ор. 11 (1919), состоящая из четырех пьес в форме этюдов – лаконичных миниатюр, рафинированно-изысканных по своему фортепианному облику, в полной мере передающих особенности позднеромантического модерна в его стремлении к виртуозной фактуре и прихотливой ритмике. Характерной чертой ранних фортепианных миниатюр С. Фейнберга, согласующейся с особенностями его исполнительского стиля, можно назвать полнозвучность инструментальной фактуры, не переходящей, тем не менее, в массивность и тяжеловесность. Множество самостоятельных линий фортепианной ткани создают особое полифоническое пространство, в индивидуальной манере освещающее универсальные возможности инструмента.

В конце 1920-х гг. появляется еще одна миниатюра С. Фейнберга – «Колыбельная» ор. 19-а – очаровательная пьеса, в которой намечается поворот к более прозрачной фортепианной ткани, к простоте и ясности музыкального языка, характерных для его поздних сочинений.

Изучая многообразные пути развития фортепианной миниатюры 1920-х гг., следует упомянуть авторов, придерживающихся откровенно консервативных принципов, понимая под этим строгое следование канону. Именно такой тип личности олицетворял собой один из продолжателей идей «Могучей кучки» В. Золотарев, принявший активное участие в становлении советской музыкальной культуры в Белоруссии и на Украине. Фигура деятеля,

соединившего в своем облике прошлое и настоящее, черты дореволюционной отечественной культуры и их трансформацию в советских условиях, показательна с точки зрения воплощения самой сути преемственности как развития определенных идей в их содержательной плоскости. В этом отношении заслуживает внимания изящная «Музыкальная табакерка» из Четырех пьес ор. 43 (1921). Миниатюра, в которой незримо присутствует образ А. Лядова, свидетельствует вместе с тем о другой реальности – времени, авторе, стиле. Появившись в разгар гражданской войны, пьеса становится тонкой связующей нитью, соединяющей различные периоды музыкальной культуры.

В обзоре миниатюр композиторов-традиционалистов 1920-х-гг. весьма примечательна личность А. Шеншина[233]. Автор изысканных, наполненных мягкой поэтичностью прелюдий ор. 3 (1917–1918) и ор.10 (1923–1925), миниатюрист по складу дарования, А. Шеншин также продолжает традиции А. Лядова. Стиль его тональных пьес, лишенных метрических обозначений, близок постромантическому письму с характерной для него экспрессивностью интонаций, хроматизацией мелодики, фактурной изобретательностью.

В ряду скрябинистов 1920-х привлекает внимание Е. Павлов – композитор из круга С. Есенина, вслед за литераторами провозгласивший в 1921 г. «Музыкальный манифест» имажинизма. Такие его сочинения, как импрессионистский этюд «Море» (1918), «Вторая тетрадь лирики» (1918), «Вальс памяти Скрябина» (1921) сполна отдают дань романтической эстетике.

В близком стилевом направлении создает свой фортепианный цикл «Из южных впечатлений» ор.17 (1924) бывший футурист А. Дроздов, кредо которого иллюстрируют следующие авторские строки: «Любовь к звучанию, как к таковому, отыскивание и угадывание музыкальных элементов в звуках, шумах, и красках природы, улавливание и запечатление случайных звуковых

[233] А. Шеншин – один из первых советских деятелей, стоявших у руля новой системы музыкального образования. Филолог-латинист, единомышленник В. Кандинского, в своих увлечениях соединял интерес к композиторскому творчеству с вниманием к пластическим искусствам и живописи.

комплексов …»[234]. Вместе с тем, в данный период творчества композитору свойственны и неоклассицистские устремления: тяготение к античным сюжетам с использованием старинных ладов и интерес к передаче двигательных образов (танцы и пластические сцены).

На основе разнообразного импрессионистского опыта строят свои фортепианные композиции Гр. и Ю. Крейны. Наиболее интенсивно работает в жанре фортепианной миниатюры в этот период Гр. Крейн, скрипач, ученик М. Регера, не только одаренный мелодист, но также один из композиторов, обладающих сложным и оригинальным гармоническим языком. Так, в его Мазурках ор. 15 и ор. 19 намечается интересный синтез еврейского мелоса и импрессионистской гармонии, свидетельствующий о самобытной творческой манере автора.

В 1920-х гг. дебютирует в качестве композитор сын Григория Крейна – 10-летний Юлиан. Его первые прелюдии ор. 5 (1923–1924) отличаются значительной гармонической и фактурной сложностью и свидетельствуют об экстраординарном даровании юного автора. Мягкий лиризм, характеризующий дарование Ю. Крейна, – станет впоследствии доминантой его творчества, проявляющейся во все его периоды. Фортепианные миниатюры будущего выпускника Парижской консерватории представляют значительный интерес как жанр, к которому он обращается на протяжении всего своего творчества, начиная с раннего этапа (под влиянием французской школы композиции с ее рафинированным гармоническим мышлением) до зрелой поры, совпавшей с различными советскими периодами.

Другая музыкальная династия, сыгравшая заметную роль в отечественной культуре, представлена именами К. и О. Эйгесов. Если фортепианные миниатюры К. Эйгеса, обращающегося к созданию пьес еще в период Серебряного века, тяготеют к романтической эстетике во всех ее проявлениях – от тематики и жанровой палитры до музыкального языка, – то

[234] Дроздов А. Н. о своем творчестве // Современная музыка. – 1925. – № 11. – С. 21.

творчество О. Эйгеса в гораздо большей степени захватывают новаторские идеи, позволяя отнести его пьесы к сочинениям экспериментального ракурса. Вместе с тем, мощный поисковый импульс, характерный для первого послереволюционного десятилетия, затрагивает музыкальный язык многих традиционалистов, способствуя его эволюции. Подобный поворот намечается в стиле К. Эйгеса, мигрирующего в сферу позднеромантического модерна (Две поэмы ор. 19 (1924)). В его пьесах, не претендующих на стилевые новаторства, возможно, рельефнее, чем в сочинениях крупных композиторов, запечатлена атмосфера времени и тот интонационный словарь, который составляет его основу.

В целом, в лице К. Эйгеса мы можем говорить о некоем обобщенном типе музыкального деятеля, сформировавшемся в период Серебряного века. Он заключает в себе в себе основные черты дореволюционной культуры, в структуре которой композиторскому творчеству отведено место вместе с другими важными гуманитарными сферами, образующими нераздельное ядро личности. Собственно, эта традиция – тенденция к универсализму, рассматриваемая в более широком смысле как всесторонняя образованность и увлеченность разнообразным спектром занятий, а в узком – как формирование цельного облика музыканта, соединяющего в себе композитора, теоретика, исполнителя, преподавателя, критика, эта традиция, со всей полнотой проявившаяся в период Серебряного века, продолжает озарять и весь XX в., заметно угасая к концу столетия, отражаясь и в измельчении культурного ландшафта, и в стремлении к узкой специализации. Но в 1920-е она еще очень сильна и находит претворение в судьбе молодого Л. Оборина – одного из блистательных представителей советской пианистической школы. Ряд созданных им мелких фортепианных произведений, тяготеющих в стилевом отношении к творчеству С. Рахманинова и раннего А. Скрябина, свидетельствуют о значительной одаренности молодого композитора, избравшего впоследствии фортепианную карьеру.

Среди примечательных фигур 1920-х гг. – ученик Г. Катуара,

музыкальный критик и фольклорист А. Абрамский, сочинения которого отличает лаконизм и рафинированное изящество письма. Их характерной особенностью становится стремление к передаче выразительных словесных интонаций, что находит отражение в фортепианном цикле «Простые речи» (1924). Сочинению А. Абрамского, отмеченному печатью глубоко личностного высказывания, присущ ряд несомненных достоинств: от свежего мелоса до ясности формы и разнообразной гармонической палитры.

К жанру фортепианной миниатюры обращается еще один молодой московский композитор – В. Фере. Его фортепианная сюита «Пережитое» ор. 6 (1925) представляет собой четыре лаконичные, объединенные общим сюжетом пьесы. Заметное влияние А. Скрябина не затушевывает индивидуальности автора в этом содержательном, богатом мелодическими и гармоническими находками произведении, сыгравшем впоследствии в судьбе автора драматическую роль.

Интересный образец стилевого синтеза обнаруживается в раннем фортепианном творчестве К. Корчмарева – пианиста, музыкального критика, фольклориста, композитора. Три его пьесы, созданные в 1918–1922 гг., – «Весенняя песнь», «Импровизация», «Светлое» – примеры многообразного взаимодействия дореволюционных и зарождающихся советских традиций в их стремлении к музыкальной общительности и энергичному тонусу высказывания.

Предпринятый здесь далеко не полный обзор сочинений, созданных в 1920-е гг. отечественными авторами, выступающими преемниками музыкальных традиций, представляет некий срез наиболее характерных стилевых тенденций, встречающихся в фортепианных пьесах этой представительной и разнообразной группы.

2.2.3 Опыты 1920-х годов: в стремлении к этическим идеалам

Помимо многочисленных опусов, созданных в традиционалистском духе, развитие жанра продолжается по линии ассимиляции передового

западноевропейского художественного опыта. Рассматривая причастность отечественных художников к авторитетным направлениям 1920-х гг., следует подчеркнуть, что экспериментирование как «преимущественная ориентация на нарушение канона»[235] никогда не являлось для них самоцелью. Именно эту мысль подчеркивает М. Н. Лобанова, когда пишет о том, что если перед отечественной культурой «и возникала проблема “искусства для искусства”, если и были опыты в подобном направлении, то они отторгались от плоти русской культуры, оказывались чужеродными в ней»[236]. Эксперименты здесь всегда опирались на этические факторы – ключевую для русской ментальности «идею правды», получающую свою собственную интерпретацию, в том числе, в сфере фортепианной культуры[237], что находит весомое подтверждение в художественной практике первого послереволюционного десятилетия.

Среди крупнейших фигур периода 1920-х, прокладывающих новые пути в развитии фортепианной миниатюры, – С. Прокофьев и Д. Шостакович. Созданные С. Прокофьевым в этот период времени «Сказки старой бабушки» ор. 31 (1918) и Четыре пьесы ор. 32, отмечены интенсивным развитием неоклассицистских идей в жанровой сфере (отметим, например, обращение к старинным танцам в ор. 32), а также в области фактурных решений и музыкального языка (использование общих форм движения, гаммообразных последовательностей, трезвучий).

В экспериментальном русле протекает деятельность молодого Д. Шостаковича. Уже первые его сочинения – Три фантастических танца» ор. 5 (1922) и «Афоризмы» ор. 13 (1927) – ярко высвечивают отличительный

---

[235] Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва: Советский композитор, 1990. – С. 20.

[236] Там же.

[237] Так, характеризуя русскую фортепианную школу как явление глубокое и своеобразное, Г. Г. Нейгауз пишет, что она представляет собой «направление, ищущее правды в исполнительском искусстве, той правды, которой отмечено все великое русское искусство (Пушкин, Толстой, Чехов, Глинка, Чайковский, Ермолова, Станиславский…)». См. об этом: Нейгауз Г. Г. Размышления. Воспоминания. дневники. Письма к родителям. Избранные статьи. – Москва: Советский композитор, 1983. – С. 254. В подобном духе высказывается и С. Е. Фейнберг, обращая внимание, что в русской пианистической традиции все усилия интерпретатора «направлены на желание раскрыть перед слушателями глубочайшую сущность произведения». См. об этом: Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. – Москва: Классика-XXI, 2001. – С. 106.

авторский знак – «неприязнь к внешней мишуре пианистического наряда»[238] . Камерная трактовка фортепианного звучания, заметно модифицирующая романтические представления о статусе инструмента, – становится важнейшей стилевой чертой его пьес. Наиболее показательны в этом отношении «Афоризмы». Создавая свой цикл, выдержанный в графической манере, автор словно абстрагируется от долголетнего романтического опыта. Сочинение предоставляет также широкий простор в отношении жанровой интерпретации входящих в его состав пьес. Их парадоксальная трактовка, мало сочетающаяся с привычными характеристиками ноктюрна, марша, легенды, рождает гипотезы об остранении жанра, об экспериментальной его трактовке (Марш) или о соответствии духу нового времени (Ноктюрн).

В период 1920-х гг. возникает также целый ряд сочинений, заявляющих о способности фортепианной миниатюры быть жанром, находящемся на острие современных поисков, жанром, где осуществляются самые смелые эксперименты. Речь идет, в первую очередь, о фортепианных миниатюрах композиторов первого русского авангарда – лаконичных пьесах, в полной мере создающих представление о данном феномене как явлении, выходящем далеко за узкие рамки национальной школы.

Рассматривая эти сочинения как свидетельства причастности отечественного искусства самым современным западноевропейским тенденциям, следует учитывать еще одно важное обстоятельство: фортепианные миниатюры создавались деятелями первого русского авангарда, в основном, в начальный период творчества, когда политическое давление в стране еще не стало тем решающим фактором, который привел впоследствии многих авторов к трагическому отказу от их собственного музыкального языка. Не будет преувеличением поэтому сказать, что данные сочинения в наиболее ясном виде отражают саму идею эксперимента, которому не суждено было иметь продолжения.

---

[238] Друскин М. С. О фортепианном творчестве Д. Шостаковича // Советская музыка. – 1935. – № 11. – С. 55.

Каким же представляется расклад сил на «форпосте» авангардистских течений?

В 1920-е гг. продолжаются художественные поиски Н. Рославца – одного из самых последовательных реформаторов традиционной музыкальной системы. В этот период времени композитор все более склоняется к афористичному, емкому фортепианному письму. Среди сохранившихся опусов 1920-х гг. – «Две поэмы» (1920) и Пять прелюдий (1919–1922)[239], характеризующиеся заметным упрощением фортепианной фактуры, фиксирующей тончайшие градации эмоциональных состояний и едва уловимые изменения в сфере тематизма, метроритма, динамики и музыкального времени.

Подобно Н. Рославцу, бесстрашно ниспровергает устои традиционализма в раннюю пору своего творчества другой московский автор – А. Мосолов. Такие его сочинения, как Три пьески ор. 23-а и Два танца ор. 23-б (1926), а также Два ноктюрна (1927), созданные в концертно-виртуозной манере, насыщены типичными для стиля А. Мосолова концентрированной энергией, психологизмом и углубленным трагизмом.

Три пьески ор. 23-а привлекают внимание несоразмерностью своего названия и воплощенного в них художественного замысла. Вероятно, предельно лаконичная форма сочинений явилась основанием для подобного заголовка, акцентирующего их мнимую непритязательность. Между тем образный спектр миниатюр заключает в себе такой накал драматизма и глубины, который свойственен далеко не всякому крупному сочинению. Три пьески интересны также мимолетным преломлением иных настроений – гротескных, сатирических, иронических, мгновенно сменяющихся, но ощутимых (рис. 21).

Весьма показательны для творчества А. Мосолова 1920-х гг. Два ноктюрна (1927), отразившие в своем образном строе его увлечение поэзией

---

[239] Судьба многих фортепианных сочинений этой поры остается до сих пор неизвестной. Некоторые пьесы, сохранившиеся в набросках, реконструированы М. Н. Лобановой.

ночи, но поэзией особой – урбанистической. Характерными чертами лаконичных пьес А. Мосолова, кардинально реформирующих образный модус «ночной песни», становится мелодическая и ритмическая изощренность в сочетании с острым интересом к сонорной стороне фортепианной звучности. Несмотря на то, что количество фортепианных сочинений композитора относительно немногочисленно, он вошел в отечественное искусство как новатор, синтезировавший традиции романтического пианизма с собственной индивидуальной манерой, тяготеющей к охвату экстремального диапазона инструментального звучания. Одновременно пьесы малых форм заметно расширяют наши представления о А. Мосолове как о композиторе урбанистического направления. Вполне возможно, что трагическое дарование автора нашумевшего «Завода» ярче всего раскрывается именно в фортепианной сфере, воплотившей в себе разнообразнейший спектр эмоциональных состояний.

В сочинениях другого представителя первого русского авангарда – Л. Половинкина – обнаруживается своеобразный сплав традиций А. Скрябина и Н. Метнера с влиянием западноевропейских течений – французской Шестерки и Хиндемита. Черты стиля Л. Половинкина, запечатлевающего в своих фортепианных миниатюрах ироническую модель мира, метко охарактеризовал Н. Мясковский, оценивший дарование композитора как «крупное, самобытное и остро интересное явление», не чуждое, впрочем, противоречий.

Фортепианные миниатюры Л. Половинкина, улавливающего интонацию происходящих вокруг событий, передают особенности его внутреннего миросозерцания, позволяющего в бытовых явлениях обнаружить эстетический факт. Мир его образов интересен и ярок. В своих фортепианных сочинениях автор словно описывает хронику времени, в которой отражается и ритм большого города, и увлечение немым кинематографом с его специфическим музыкальным сопровождением, и сам дух эпохи,

трудноопределимый, но вполне явственный (фокстрот «Электрификат» из Трех пьес ор. 9 (1926)).

К сочинениям 1920-х гг., в полной мере отразившим черты раннего стиля Л. Половинкина (среди них – рельефно выраженный тематизм, использование диатонических звукорядов, полифонизированная фактура и сложноорганизованная ритмическая вертикаль), относится серия его фортепианных «Происшествий». Поясняя название пьес, соединяющих в себе урбанистическую направленность, антиромантический пафос и элементы экспрессионизма, композитор в присущей ему ироничной манере замечает: «В средневековую пору замков, рыцарских турниров и прекрасных незнакомок возникали баллады, а в наше время – время больших индустриальных городов, возникают лишь происшествия»[240].

Мир «Происшествий» многомерен – это не только отражение внешних событий, позволяющее соотнести их с реалистической музыкой, но также тонкая фиксация движений души – «происшествий», случающихся во внутреннем мире художника.

Пьесы с ярко выраженным национально-интонационным колоритом привлекают разнообразием представленных в них художественных приемов. Приведем лишь несколько наиболее характерных из них. Так, композиция первого «Происшествия» построена на искусных полифонических модификациях одной-единственной музыкальной фразы, приобретающей свойства символа (рис. 22).

Четвертая пьеса интересна своими гармоническими находками в виде контрастного использования диатонических и недиатонических звуковых комплексов. Кроме того, в этой лаконичной миниатюре рельефно запечатлен сам момент «происшествия», совпадающий с кульминационной точкой пьесы – кратким эмоциональным всплеском в виде стремительно-восходящего пассажа (рис. 23).

---

[240] Цит. по: Кабалевский Д. Б. О Леониде Алексеевиче Половинкине // РГАЛИ. – Ф. 1947. – оп. 2. – ед. хр. 82.

Седьмое «Происшествие», состоящее из 3 кратких частей, – музыкальных зарисовок различных психологических состояний, – привлекает внимание смелыми тембральными изобретениями, предвосхищающими звучание «подготовленного» фортепиано второй половины XX в.[241].

Популярные в период 1920-х гг. идеи музыкального конструктивизма своеобразно преломляет в своих фортепианных циклах В. Задерацкий. Такой жанр, как миниатюра сопровождает композитора на протяжении всего пути, отражая не только палитру его стилевых исканий в различные периоды творчества, но шире – события, происходящие в жизни страны. Уже первая его «Тетрадь миниатюр» (1928), отмеченная тонким ощущением фортепианного колорита, привлекает внимание соединением «романтического» и «антиромантического»: традиционные для жанра топосы, связанные с картинами природы или разнообразными психологическими состояниями («Облака», «Затаенное»), комбинируются здесь с новыми «технологическими сюжетами», захватывающими воображение композиторов-конструктивистов на стыке 1920 – 1930-х гг. («Авто», «Карусель»).

В соответствии с замыслом автора миниатюры лишены темповых и динамических обозначений, но содержат ремарки, определяющие характер исполнения: «Облака» (Созерцательно), «Авто» (Механизированно), «Затаенное» (Углубленно), «Карусель» (Ярмарочно), «Марш-плакат» (Плакатно). В пьесах, основанных на принципе остинатности, обращает на себя внимание фонизм сохраняющейся фактурной ячейки как особый сонорно-колористический прием – своеобразный авторский знак фортепианного стиля Задерацкого 1920–1930-х гг.

В целом, преобладание действенных образов, символизирующих энергию движения, позволяет отнести «Тетрадь миниатюр» к сочинениям, олицетворяющим собой раннесоветскую музыкальную культуру.

---

[241] По указанию автора, для достижения дребезжащего звука при нажатии клавиш определенного регистра на струны рояля необходимо положить почтовую карточку.

Интересный пример интерпретации жанра – как своего рода «мотто» последующего творчества – обнаруживается в цикле Б. Лятошинского «Отражения» (1925). Композитор создает свой первый атональный опус с использованием оригинальной серийной техники свободного типа, основанной на вертикальной регламентации музыкальной структуры с обязательным использованием септимы. Одновременно горизонталь, включающая в себя опевание основных тонов вертикали, допускает повторность звуков, открывая тем самым широкий простор для экспериментов по комбинированию интервалов. В каждой из семи частей цикла с вариационными повторениями тематического комплекса, где тема верхнего голоса является инверсией темы баса, происходят ее разнообразные «отражения» – модификации в виде ракохода, инверсии или чередования голосов.

Вместе с тем, символизм раннего цикла Б. Лятошинского, когда, подобно другим советским авторам, композитор не был еще стеснен в выборе художественных средств, – способствует более глобальным обобщениям. Тема сочинения, подвергаясь разнообразным трансформациям в других опусах (так, главная партия Четвертой симфонии повторяет первую часть «Отражений»), становится в обобщенном смысле символом пути художника.

Авангардистский опус Б. Лятошинского, отличающийся глубиной и трагизмом музыкального высказывания, примечателен и с точки зрения своего этического наполнения, являясь одним из экспериментов, вершившихся в поисках художественной правды. Синтезируя приемы авангардной техники с элементами позднеромантической стилистики, композитор создает собственное художественное пространство, насыщенное подлинно симфоническим развитием, в котором масштабность фортепианного письма соединяется с графичностью стиля[242].

---

[242] И. Бэлза, вспоминая своего учителя Б. Лятошинского, приводит слова Р. Глиэра, который говорил о том, что «приемы симфонического развития ощущаются иногда даже в небольших инструментальных пьесах, приводя в качестве примера фортепианный цикл “Отражения”». См. об этом: Бэлза И. Ф. О музыкантах XX века. Избранные очерки. – Москва: Советский композитор, 1979. – С. 55.

Отдельную страницу первого русского авангарда как школы «новой музыки», формировавшейся под влиянием В. Щербачева, открывают сочинения ленинградских композиторов 1920-х гг., опубликованные в сборнике «Северный альманах» (1927). Фортепианные пьесы В. Дешевова («Рельсы»), Г. Попова («Мелодия»), П. Рязанова («Запевка» из Сюиты ор. 5), Ю. Тюлина («De Profundis»), В. Щербачева («Инвенция») свидетельствуют не только о множестве ярких и продуктивных идей, составляющих сущность советского искусства 1920-х гг., но и о формировании новых эстетических принципов, находящихся на стыке западноевропейских и отечественных традиций .

Если музыкальный «Завод» А. Мосолова стал зримой оркестровой иллюстрацией конструктивизма, то его фортепианным олицетворением явились «Рельсы» (1926) В. Дешевова – композитора и пианиста, начавшего свою деятельность в период Серебряного века. Его пьеса длительностью в несколько минут вполне может быть названа музыкальным символом своего времени. Кроме того, различные периоды ее бытования в отечественной среде способны стать своеобразным историческим документом, фиксирующим изменения во вкусовых предпочтениях советского общества. В данном контексте приведем весьма любопытную выдержку из статьи О. Цехновицера, посвященную созданию нового музыкального репертуара, в которой критик пишет о попытке Секции Массовой Художественной Пропаганды Губпрофсовета «приблизить творчество революционных композиторов к пролетариату»[243]. Несмотря на сомнение в успехе подобного начинания, «все голословные утверждения были опровергнуты. Произведения Дешевова, Шиллингера и др. воспринимались рабочей массой с увлечением. Да это и понятно. Что ближе пролетарию: пессимизм Чайковского и “современная” (в кавычках), отстающая на столетие, героическая созвучность Бетховена или четкая ритмичность, взволнованность “Рельс” Дешевова?»[244].

---

[243] Цехновицер О. В. Новая музыка и пролетариат // Новая музыка. –1927. – №1. – С. 14.
[244] Там же.

Другой критик, оценивая в целом положительно сочинение В. Дешевова, высказывает недоумение по поводу его заголовка: «Название пьесы В. Дешевова “Рельсы” – не оправдывается музыкой этого сочинения, и совершенно непонятно, почему автор избрал именно “рельсы”; если уж так необходимо название “производственное” или “от станка”, то с неменьшим успехом подошло бы – и “паровоз”, и “трактор” и “Могес” и т.п. – музыка все вытерпит»[245].

Между тем фортепианная миниатюра, созданная на материале иллюстрации к театральной постановке[246], интересна не только своими конструктивистскими решениями в сфере художественной образности, но и композиционными особенностями, в которых отчетливо проявляются черты монтажности – нового способа организации музыкальной формы, порожденного молодым искусством кино. Строение токкаты основано на чередовании двух типов материала: «квазиурбанистического (с острыми диссонансами и остинатной моторикой) и жанрово определенного (с ясно выраженной диатонической природой ведущего мелодического голоса)»[247] (рис. 24 и 25). Происходящие при этом «жанровые модуляции» осуществляются (подобно кинематографическим приемам) посредством «кадрового монтажа», совмещающего различные по характеру темы (рис. 26).

В контексте размышлений о судьбах отечественной фортепианной миниатюры XX в., следует отметить, что у пьесы В. Дешевова сложилась непростая исполнительская жизнь, обусловленная политическими реалиями времени: широко популярная в конце 1920-х – начале 1930-х гг., она исчезает из концертной и педагогической практики в более поздний период, связанный с памятным всем Постановлением 1948 г., когда «Рельсы», среди прочих

---

[245] А. М. Без названия / Рецензия на сборник: Северный Альманах. Пять пьес для фортепиано // Современная музыка. –1927. – № 22. – С. 288.

[246] Это была музыка к производственной мелодраме Б. Папаригопуло (по роману П. Ампа), созданная для необычного состава оркестра: флейты, кларнета, тромбона, ксилофона, тарелок, большого барабана, двух скрипок, контрабаса и рояля с бумажными сурдинами – т.е., «подготовленного» рояля. Подобный опыт В. Дешевов повторит еще в одной театральной иллюстрации – в музыке для спектакля «Чанг Гайтанг», где для имитации звучания гонга он помещает металлическую цепочку на струны рояля.

[247] Воробьев И. С. Русский авангард и творчество А. Мосолова 1920–1930-х годов. – Санкт-Петербург: Редакционно-издательский отдел Санкт-Петербургской государственной консерватории, 2001. – С. 136.

сочинений, были объявлены «формалистическим произведением». Лишь в 1990-е гг. миниатюра, обладающая яркой образностью и свежестью музыкального языка, вернулась в репертуар пианистов, привлекая уже новое поколение исполнителей своими несомненными художественными достоинствами.

Фортепианные миниатюры Г. Попова – масштабного эпического симфониста, чье дарование характеризует оптимистическое мировосприятие в сочетании с мягким лиризмом – занимают в его творчестве весьма скромное место. Вместе с тем две пьесы ор. 1 – «Экспрессия» и «Мелодия» – показательны с точки зрения зарождения новых средств художественной выразительности, которые осваивал автор в 1920-е гг.

В дневнике композитора сохранились подробные записи, реконструирующие процесс создания этих экспериментальных сочинений в сфере разработки фортепианных возможностей «полифонически-линеарного напряжения мелоса»: «“Экспрессия” моя (февраль, 22-й день, 1925 год) – новый шаг в моем развитии, шаг к германо-венской школе современных композиторов. Влияние Шенберга – мой новый, чудный композитор – сказалось в лаконизме, контрастах (динамическая стремительность и прозрачность звучаний, объединение общим суровым колоритом), …ради музыкальной мысли, а не ради самих красок... Стравинский, Шенберг, Хиндемит, Прокофьев – вот мои звезды»[248]. Более конкретно суть своего творческого метода автор раскрывает в письме к Б. Л. Яворскому: «В знак искренней благодарности посылаю Вам свое последнее законченное сочинение “Экспрессию”. Это попытка в возможно лаконичной форме достигнуть наибольшей выразительности путем противопоставления элементов, как например: 1) спокойной певучести мелодического рисунка и 2) стремительно развертывающейся линии; 1) “голой” мелодики и 2) гармонически напряженно идущих голосов...»[249].

---

[248] Цит. по: Воробьев И. С. Композиторы русского авангарда. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – С. 106.

[249] Там же.

В этом же письме есть упоминание, касающееся и другой его пьесы из ор. 1: «Сейчас окончательно оформил одну лишь музыкальную мысль. Она такая простая, искренняя и напоена доверху мелодией. Как хороша может быть ясная, певучая мелодия, не боящаяся соседства “страшных” гармоний!»[250].

Несмотря на то, что обе пьесы помещены под одним опусом, в них ощущается кардинальное различие художественных задач. В первой миниатюре превалируют экспрессионистские тенденции – отсюда импульсивность фразировки, а также усиление роли фактурных, тембральных, артикуляционных и динамических контрастов.

Иные истоки у «Мелодии», предельно лаконичной по форме. Двухстрочная учебная миниатюра, написанная по заданию В. Щербачева для приобретения навыков развития мелодии в инструментальной сфере, выходит далеко за рамки дидактических целей. Овеянная ароматом юношеского чувства, зримо иллюстрируя мелодический дар Г. Попова, она одновременно является продуктивным опытом в соединении национальных традиций и достижений западноевропейской музыки (рис. 27).

В целом, стиль фортепианных пьес композитора интересен подлинно симфонической трактовкой камерного жанра: его миниатюры подобны масштабным оркестровым фрескам, лаконизм которых выявляет их специфическую фрагментарность.

Следует добавить, что увлечение отнюдь не самыми радикальными музыкальными новациями не прошло для композитора бесследно – сочинения Попова подверглись в 1930-е гг. жесткой партийной критике, вынудившей его в дальнейшем избрать карьеру кинокомпозитора и говорить на ином музыкальном языке.

Имя еще одного ленинградского новатора – русско-американского композитора И. Шиллингера – заслуживает особого внимания в силу оригинальности таланта, сочетающего в себе разнообразные грани. В памяти

---

[250] Воробьев И. С. Композиторы русского авангарда. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – С. 106.

современников И. Шиллингер остался не только как автор экспериментального опуса – «Первой аэрофонической сюиты» для терменвокса с оркестром, – но и как теоретик, создатель собственной системы музыкальной композиции, пропагандист джаза, педагог, воспитавший целое поколение американских музыкантов, художник, математик, философ.

Его новации зрелого периода (1922–1928) наглядно иллюстрируют фортепианные пьесы ор. 12 (1923) («Героическая поэма», «Пляс», «Погудка», «Эксцентрический танец», «Гротеск») и «Эксцентриада» ор. 14 (1924), состоящая из трех частей.

Какие же идеи заключают в себе сочинения, созданные, по определению автора, в стиле «эмоционального конструктивизма»?

Одно из открытий И. Шиллингера находится в сфере представлений о музыкальной форме, связанной с искусством кинематографа. Характеризуя основные черты этой новой музыкальной формы, которую он понимает скорее метафорически, поскольку не дает четких определений терминов «кадр», «перебивка», «наплыв», автор отмечает следующие особенности:

«а) принцип “кадрового” накопления тематического материала;

б) “монтаж” при помощи перебивки кадров;

в) принцип взаимоборства тематического материала;

г) “наплыв”, а также ряд приемов, встречавшихся уже и прежде, но особенно яркое воплощение нашедших в современной кинотехнике (например, замедленная и ускоренная киносъемка = проведение темы в увеличении и уменьшении, стреттный монтаж, “обратный пуск” формы)»[251].

Касаясь новаций автора, следует выделить главное: И. Шиллингер коренным образом переосмысливает понятия экспонирования и развития темы. Как отмечает И. А. Барсова, «именно склонность к повторениям в чередовании тем, и особенно к неточным, но близким, родственным повторениям тактов и разделов, отсутствие тематических контрастов, которые

[251] Грубер Р. И. Анкета по психологии музыкального творчества. Иосиф Шиллингер отвечает на вопросы Р. И. Грубера // ВМОМК. – Ф. 285. – ед. хр. 21/10.

критически настроенный слушатель склонен был бы называть отсутствием развития, Шиллингер как раз подлинным развитием и считает»[252]. Этот принцип ярко выражен, например, в пьесе «Гротеск» из ор.12, построенной на микроварьировании одного и того же материала.

Второе открытие автора связано с преобразованиями в сфере гармонии. Пытаясь выйти, по словам автора, из «стоячей гармонической заводи “Прометея”», он изобретает собственный звукоряд, служащий и восьмиступенной гаммой, и музыкально-конструктивной основой композиций.

Рассматривая образный строй фортепианных пьес И. Шиллингера, созданных в духе игровой музыки П. Хиндемита, следует отметить, что его сочинения явились отражением эксцентричного мира послевоенной поры. Композитору нельзя отказать в том, что он чутко улавливает веяния времени, воплощенные во внимании к гротеску как к специфическому художественному приему, востребованному европейским искусством 1920-х гг. Эти особенности подчеркивают опора на бытовые и танцевальные жанры, лапидарность и ритмизированность фортепианного изложения, острое чувство инструментального колорита.

В плеяде творцов русского авангарда особое место принадлежит одному из адептов четвертитоновой музыки И. Вышнеградскому – философу, музыканту, художнику, математику. Несмотря на то, что б*о*льшая часть его жизни проходит во Франции, свои первые опыты в ультрахроматической сфере Вышнеградский осуществляет в России.

Что же представляет собой художественно-эстетическая концепция автора, неразрывно связанная с его философскими убеждениями? Обратимся к высказыванию самого И. Вышнеградского: «Музыка есть умение наилучшим образом отражать Всезвучие»[253] – термин, интерпретируемый

---

[252] Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. А. Л. Бретаницкая. – Москва: МГК, 2015. – С. 31.

[253] Цит. по: Лишке А. К. Кончина Ивана Вышнеградского // Русская мысль. – 1979. – № 2380. – XI.

композитором как «символ космического сознания», путь к которому лежит через четвертитоновую музыку.

Одним из первых «опытов прозрения» неведомых музыкальных горизонтов становятся Четыре фрагмента ор. 5 (1918), существующие в двух версиях – полутоновой и четвертитоновой, запечатлевшие момент поисков нового музыкального языка. Вот что говорит И. Вышнеградский о рождении опуса, ставшего, по его признанию, «ключевым, таинственным произведением, открывшем ему путь»: « <…> Первая [пьеса] написана полутонами, во второй встречается одна четверть тона, в третьей их несколько, а четвертая просто кишит четвертями тона. Я написал эти вещи в едином порыве. Сел к роялю – и тут же начали возникать четверти тонов. Тогда я их не записал. Я просто начертил вертикальную прямую, например, между *c* и *cis*, – таким образом я знал, что между обеими нотами находилась еще одна <…>»[254]. В основе концепции сочинения – интересующая Вышнеградского идея квадратности, отраженная в графике нотного текста[255]. Музыкальный материал фрагментов основывается на гаммообразном тематизме, обобщенный характер которого позволяет адаптироваться в новом звуковом пространстве.

Каким же образом происходило исполнение композиций в условиях, когда еще не был создан четвертитоновый инструмент? Обратимся к свидетельству очевидца – музыкального критика Н. Стрельникова:

«Пишущему эти строки довелось слышать исполнение И. Вышнеградским некоторых его произведений, рассчитанных на “четвертитоновую систему”. Не дожидаясь наступления более благоприятных

---

[254] Цит. по: Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / сост. и ред. А. Бретаницкая, публ. Е. Польдяева. – Кн. 2. – Москва: Композитор, 2001. – С.95.

[255] «Квадрат, чаще всего характеризуемый как четырехугольник (тетрагон; греч.), – геометрический символ, который выражает ориентирование человека в пространстве, установку жизненной сферы на страны света и их сверхъестественных стражей, в смысле «четырехмерного определения местоположения… Интерес к квадрату (как и к кресту) объясняется в первую очередь желанием разобраться в хаотически проявляющем себя мире посредством введения направления и координат… Квадрат считается отражением соразмерного с человеком космоса, в центре которого находится небесный столб (ось мира)». См. об этом: Бидерманн Г. Энциклопедия символов. – Москва: Республика, 1996. – С. 112.

условий осуществления его идей, молодой автор уже приспособил в своей “лаборатории” два рояля к исполнению музыки по новой системе: два инструмента стоят бок о бок под прямым углом, допуская более или менее быстрый переход от одной клавиатуры к другой. Передача требует, конечно, некоторого навыка и сноровки, но особых трудностей не представляет. Как звучит для уха музыка четвертных тонов? Гораздо менее революционно, чем это можно было бы предполагать. <...> Мелодическая линия, построенная с употреблением четвертитонов, становится необыкновенно гибка, гармоническая ткань утончается и усваивает себе оттенки экспрессивности, выходящей за пределы выразительности обычно свойственного нам гармонического языка. Сейчас, впрочем, я говорю лишь о проектах реконструкции фортепьянной клавиатуры и потому вопрос о том, как звучит эта “музыка будущего”, – вопрос иного порядка. Будем дебатировать его при ближайшем более подробном знакомстве с реальными достижениями тех, кто “преодолевая темперацию”, настойчиво толкает вперед тоническое искусство к гребням высшего хроматизма»[256].

Завершая разговор о стилевых экспериментах 1920-х гг., еще раз подчеркнем условность принадлежности композиторов к тому или иному течению или группировке, поскольку реальная творческая практика оказывается неизмеримо богаче любых теоретических обобщений, пытающихся привести к единому знаменателю весь многообразный спектр художественных явлений. Поэтому совсем неудивительно, что лаконичный и мобильный жанр миниатюры стремительно запечатлевает парадоксальные образцы своего времени. Именно его экспериментальная направленность и объясняет такие метаморфозы, как то, что в раннем фортепианном цикле миниатюр будущего члена РАПМа и ПРОКОЛЛа Н. Чемберджи (1924) ощутимы влияния А. Скрябина, Б. Бартока и П. Хиндемита, или то, что автор любимой народом оперетты «Свадьба в Малиновке» и бессменный руководитель военного Ансамбля песни и пляски Б. Александров создает свои

[256] Стрельников Н. М. Музыка будущего // Жизнь искусства. – 1919. – № 326. – С. 1.

Две пьесы ор.1 (1928) в серийной манере.

В целом, предпринятый обзор фортепианной миниатюры 1920-х гг. выявляет важные изменения в исторической панораме жанра. Несмотря на количественное уменьшение фортепианных пьес, данное десятилетие представляется в высшей степени продуктивным творческим периодом, не скованным еще жесткими идеологическими ограничениями. В панораме периода наблюдаются следующие тенденции:

- изменение жанровых и тематических приоритетов миниатюры, обусловленное социокультурными и художественно-эстетическими причинами;
- формирование модели жанра, отпирающейся на самобытность национального фольклора;
- появление в период НЭПа джазовых сочинений, наследующих традицию дореволюционной любительской миниатюры; распространение джазового влияния в сфере профессионального творчества;
- формирование фортепианно-педагогической миниатюры советского образца;
- разнообразие стилевых модификаций – от пьес позднеромантической ориентации до экспериментальных авангардистских опусов.

Все перечисленное позволяет сделать вывод о том, что фортепианная миниатюра 1920-х гг. – полноправная наследница Серебряного века, подобно иным жанрам социалистического искусства, отражает его движение к новым художественно-эстетическим берегам.

2.3 Фортепианная миниатюра 1930-х годов: между новой программностью и традициями

1930-е гг. оказались одним из переломных периодов в истории отечественной музыки. Постепенное ужесточение социально-политического

режима привело к резко негативным последствиям в советском искусстве, выразившимся в постепенной утрате стремления ко всякого рода новациям и экспериментам. Наиболее драматичным событием этого периода явилась печально известная публикация в газете «Правда» (1936) «Сумбур вместо музыки», затронувшая творческие судьбы многих композиторов.

Согласно провозглашенной в 1930-е гг. доктрине социалистического реализма, основанной на требованиях «народности», «идейности», «партийности» и «содержательности», советская музыка должна «правдиво и ярко воплощать действительность во всем ее многообразии»[257]. Ее главные ориентиры – конкретность музыкальных образов, опора на песенность, разнообразие жанров и форм – были озвучены Д. Кабалевским в передовой статье журнала «Советская музыка»[258].

Новые установки, направленные на демократизацию музыкального искусства, целенаправленно проводились в жизнь. Много лет спустя о «“консонантной диете” из одних трезвучий» вспоминает, в частности, Ю. Крейн, когда пишет о том, что в данный период времени «во всех жанрах распространялся стиль, раньше бытовавший только в музыке для оркестра народных инструментов»[259].

Рассматривая в истории страны период 1930-х гг., многие исследователи отмечают его антиномичность, отражающуюся в социальном бытии, полном контрастов. Неоспоримые успехи в строительстве новой жизни в соединении с праздничной атмосферой демонстраций, в которых брезжил отсвет революционной мечты, воссоздают одну его грань. Вторую – трагическую – составляют массовые репрессии, голодомор 1930-х, тревожное ощущение надвигающейся войны. В этих условиях главной задачей искусства становится «проповедь бодрости» (М. Горький), с большой убедительностью

---

[257] Пути развития советской музыки / под ред. А. И. Шавердяна. – Москва; Л.: Музгиз, 1948. – С. 11.

[258] Кабалевский Д. Б. О советской тематике, стиле и музыкальной критике // Советская музыка. – 1934. – № 4. – С. 3.

[259] Музыкальная династия «Крейн и К». К юбилею композиторов Александра и Юлиана Крейнов / сост. Де-Кларк Ю. – Москва: Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки, 2014. – С. 52.

воплощенная в оптимистичных песнях Д. Шостаковича, И. Дунаевского, Л. Утесова. Долгое время именно эти сочинения, формировавшие «интонационный словарь эпохи» (Б. В. Асафьев), являлись «парадной витриной» советской музыки 1930-х гг.

Антиномичность свойственна и фортепианной культуре указанного периода. С одной стороны, феноменальные успехи советской пианистической школы[260], с другой – утрата композиторского внимания к этому виду творчества, и, как результат, – резкое уменьшение количества фортепианных сочинений.

О том, что данная область находится на «обочине» профессиональных интересов советских авторов, писали многие критики[261]. Ее развитию во многом препятствовала деятельность РАПМ, соотносившая фортепианное творчество с жанрами салонной буржуазной музыки. Отмечая негативные последствия рапмовщины, М. С. Друскин обращает внимание на то, что в результате подобных «“методов” перевоспитания психики художников развитие советской фортепианной музыки было заторможено» [262].

Документы эпохи – самое красноречивое свидетельство драматических событий 1930-х гг. Вот, например, выдержка из статьи В. Фере, в которой он совсем в духе нового времени, нацеленного на борьбу с «субъективно-интимной, крайне ограниченной по идейному содержанию лирикой», пересматривает свои прошлые творческие принципы: «Если проследить путь от фортепианной сюиты “Пережитое” ор.6 (1925), произведения сугубо

---

[260] Это обстоятельство, во многом объяснимое широко развитой преемственностью, издавна существовавшей в отечественной музыкальной культуре, позволяет предположить, что академическое исполнительское искусство в первые советские десятилетия являлось «тихой гаванью» в бурном океане новых социальных преобразований. Если во всех других сферах жизни принадлежность к дворянской культуре расценивалась как факт, игравший негативную, а порой, и трагическую роль в биографии строителя коммунистического общества, то в исполнительском искусстве связи с дореволюционным прошлым негласно признавались легитимными.

[261] См. об этом, в частности: Соколов М. М. О советском фортепианном творчестве. Заметки исполнителя // Советская музыка. – 1940. – № 4. – С. 66–68; Шлифштейн С. И. К вопросу о камерной музыке // Советская музыка. –1936. – № 6. – С. 45–48.

[262] Приведем лишь одну цитату Ан. Александрова: «Перед Седьмой сонатой (1932) я долгое время не писал – выбили рапмовцы из рабочего состояния... Теории рапмовцев вызывали рассуждения, что писать, как писать, запутался, не зная, что делать». Цит. по: Анатолий Николаевич Александров: Страницы жизни и творчества / Сост. В. М. Блок, Е. А. Поленова. – Москва: Сов. композитор, 1990. – С. 124.

индивидуалистического, пессимистического, и по своей сложности апеллирующего к очень ограниченному кругу музыкантов, до, скажем “Кавалерийской”, которую я часто слышу на улицах в исполнении красноармейских частей, физкультурников, пионеротрядов и т. д., то обнаружится “дистанция огромного размера”. Между тем путь этот был далеко не легок. Надо было пройти через ряд срывов и неудач... надо мной быть может, больше, чем над многими другими, тяготел груз старых навыков и приемов, груз “эстетства”, формализма, “современничества”. Чтобы преодолеть его, надо было очень много усилий, нужны были большие “издержки производства”, нужно было даже на некоторое время “замолчать” и ограничить себя»[263].

В своих размышлениях В. Фере не одинок. Так, в одном из писем В. Щербачеву П. Рязанов затрагивает тему переосмысления прежних идеалов как важную задачу, соответствующую духу новой эпохи: «Надо осознать большие идеи времени как свои идеи, найти метод художественного воплощения их, ими пронизать свое творчество, сделать его целеустремленным и воленаправленным. Надо оздоровиться, оставить мир сугубо личных, надрывных переживаний, мир настроений, ибо ими сейчас не наполнить не только симфонии, но даже маленькой пьесы для фортепиано. Надо отказаться от “масок”, от “гротеска”, преодолеть неясности замыслов, преодолеть упадочничество, надо выйти из тупика»[264].

Мысли, высказанные В. Фере и П. Рязановым, свидетельствуют о том, что кардинальная смена художественно-эстетических ориентиров ощущалась некоторыми авторами как естественная потребность в саморазвитии. Насколько отказ от сложного, диссонантного языка был сознательным или, напротив, вынужденным? Ответ на этот вопрос представляет собой одну из трудноразрешимых коллизий 1930-х гг., не поддающихся однозначной

---

[263] Фере В. Г. Несколько мыслей в связи со 2-й годовщиной постановления ЦК о перестройке художественных организаций // Советская музыка. – 1934. – № 4. – С. 38–40.

[264] Рязанов П. Б. Письмо В. Щербачеву. 4 февраля 1932 г. // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Ленинград: Советский композитор, 1985. – С. 282.

интерпретации, учитывая факт принятия новой идеологии частью музыкальных деятелей.

Так или иначе, происходящие изменения самым непосредственным образом коснулись фортепианного творчества: некоторые представители старшего поколения (Н. Мясковский, В. Щербачев, Ю. Шапорин), наряду с более молодыми А. Мосоловым и А. Хачатуряном, практически перестали сочинять для фортепиано, другие – Ан. Александров и С. Фейнберг – в значительной степени ограничили свою творческую инициативу.

Сложное положение, создавшееся в период 1930-х гг., отчасти сглаживает обращение к фортепианной музыке крупнейших композиторов современности – С. Прокофьева и Д. Шостаковича, стимулирующих творческие поиски новой генерации советских авторов. Не все созданное ими равноценно. У некоторых авторов, увлеченных триумфальными достижениями советской фортепианно-исполнительской школы, намечается стремление к внешней красочности, к преобладанию виртуозного начала в ущерб художественной глубине.

Анализируя наиболее характерные стилевые тенденции 1930-х гг., необходимо отметить, что в данный период советское искусство, и фортепианное творчество, в частности, выявляет себя как многонациональный феномен, обогащенный фольклором различных республик, входящих в состав молодого социалистического государства. В развитии национальных композиторских школ активное участие принимают посланники России – В. Фере и В. Власов в Киргизии, Г. Успенский и Г. Мушель – в Узбекистане, А. Шапошников – в Туркмении, Е. Брусиловский – в Казахстане. Одновременно появляются первые национальные кадры, начинающие свою деятельность в различных республиках Советского союза – К. Караев (Азербайджан), А. Арутюнян, А. Бабаджанян, Г. Егиазарян (Армения), П. Подковыров (Белоруссия), А. Жубанов (Казахстан), А. Кулиев (Туркмения). В 1940-е гг. к ним присоединяются М. Заринь (Латвия), С. Вайнюнас (Литва), Х. Эллер (Эстония), С. Няга (Бессарабия) и множество

других авторов, чье творчество наполняет свежими фольклорными интонациями пространство советской музыкальной культуры. В области фортепианного письма эти тенденции реализуются в создании и укреплении «фольклорного образа» инструмента, универсализм которого обретает новые смыслы.

Одновременно в творчестве советских авторов продолжается развитие актуальных для европейского искусства неоклассицистских тенденций (молоточковая трактовка инструментального звучания, стремление к ясности фортепианной фактуры, активизация ритмического начала).

Важной особенностью стилевого облика отдельных фортепианных пьес 1930-х гг. становится возрождение романтических традиций (использование специфической многозвучности фактуры и кантиленных приемов фортепианного туше).

В панораме периода встречаются также синтетические явления, объединяющие черты различных направлений, что приводит к созданию микстовых фортепианно-стилевых феноменов (в качестве наиболее показательных образцов подобного рода укажем на продуктивное соединение фольклорных и романтических тенденций, нашедших отражение в облике пьес композиторов Закавказья).

2.3.1 Миниатюризм как основной вектор советского фортепианного творчества 1930-х годов

Каким же образом «идеи времени» сказываются в этот период истории на развитии жанра миниатюры?

В целом, в камерной музыке наблюдается тенденция, противоположная генеральной линии советского искусства: уменьшение сочинений крупных форм и развитие композиторского внимания к миниатюре. Именно этот факт акцентирует в своем обзоре фортепианных сочинений 1930-х гг. М. М. Соколов: «Если в симфонической музыке сейчас преобладают эпические мотивы и монументальные формы, то в области фортепианной

литературы наметилась тенденция совершенно противоположная: интерес к мелким формам, к музыке небольшого диапазона. Миниатюризм – так можно было бы охарактеризовать основное направление советского фортепианного творчества последних лет»[265].

Впрочем, и миниатюры занимают в панораме времени весьма скромное место, что косвенно подтверждает выпуск нескольких томов «Антологии советской фортепианной музыки», в которой обнаруживается достаточно ограниченный ряд произведений малой формы.

Рассматривая количественное уменьшение фортепианных сочинений в период 1930-х гг. как знак эпохи тоталитаризма, И. С. Воробьев высказывает мысль о том, что данная сфера являлась для многих композиторов не лабораторией творческого процесса, как это принято нередко подчеркивать, а «скорее лирическим дневником или записной книжкой, в которых фиксировались сокровенные мысли и чувства»[266]. Именно поэтому «с наступлением тоталитарной эпохи закончилось и время дневников»[267]. Приведенную аргументацию можно принять лишь отчасти, распространяя ее на область коллективного сознания 1930-х гг., вступившего в противоречие с индивидуальными устремлениями личности. Вместе с тем, несмотря на изменение жанровых (внутривидовых) предпочтений, сфера миниатюры продолжает оставаться для композиторов областью, сопряженной с разнообразными художественными поисками – как экспериментально-стилевыми, так и направленными на постижение внутреннего мира личности.

Акцентируя внимание на новых тенденциях, следует отметить, что процессы советизации затрагивают пространство миниатюры с ее программной ориентацией в значительно большей степени, чем иные инструментальные жанры. По сравнению с прошлыми десятилетиями, анализ представленных в панораме времени разновидностей позволяет обнаружить

---

[265] Соколов М. М. О советском фортепианном творчестве. Заметки исполнителя // Советская музыка. – 1940. – № 4. – С. 66.

[266] Воробьев И. С. Стилевые особенности фортепианной музыки Владимира Щербачева // Грамота. – 2018. – № 12. – Ч. 2. – С. 328.

[267] Там же.

существенное преобладание обработок фольклорных мелодий, к созданию которых обращаются практически все авторы, связанные с фортепианным творчеством, – от только что вступивших на композиторскую стезю до признанных мастеров. Так, данная разновидность проникает даже в творчество С. Фейнберга, чьи художественно-стилевые ориентиры десятилетием ранее были связаны с искусством, обращенным к узкому кругу эстетов[268]. Рассматривая данный феномен с позиций «веяний времени», выскажем предположение: творческая «миграция» в сторону фольклорного направления представлялась одним из наиболее безопасных способов существования в новых социальных условиях.

С другой стороны, опора на фольклорные истоки – давняя традиция русской музыки, и в этом смысле фортепианная миниатюра причастна одному из распространенных направлений отечественного искусства, завещанных М. Глинкой и развитых С. Танеевым в его «ипорских тезисах»[269]. Другое дело, что в более ранней композиторской практике этот жанр встречается лишь эпизодически: представленный единичными образцами в каталоге Серебряного века, он заметно укрепляет свои позиции в музыке 1920-х гг., достигая кульминационных показателей в последующие советские периоды.

Признавая влияние идеологических факторов, актуальных для всех периодов советской истории, укажем и на другие причины, способствовавшие распространению фольклорных тенденций. Речь в данном случае идет о художественных поисках Б. Бартока – одного из последовательных приверженцев фортепианной миниатюры на фольклорном материале. Именно в его творчестве жанр ярко раскрывает свой потенциал как один их самых демократичных видов музыкального искусства, способных обеспечить ему значительный социокультурный резонанс. В исторической перспективе путь,

---

[268] Следует также отметить значительные изменения фортепианного стиля Фейнберга, эволюционирующего в сторону упрощения инструментальной ткани.

[269] «Не надо забывать, что прочно только то, что корнями своими гнездится в народе», – эта фраза Танеева из письма Чайковскому является кратким изложением идей, сформулированных им в Ипоре (Франция) летом 1880 г. См. об этом подробнее: Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / с предисл. М. Чайковского. – Москва: Юргенсон, 1916. – С. 50.

указанный Б. Бартоком, представляется животворящей альтернативой умозрительным поискам авангардистов, в полной мере обнаружившей свои творческие резервы уже в XXI в.

Изучая примеры использования народной музыки в жанре отечественной фортепианной миниатюры, нельзя не сказать о том, что в некоторых случаях здесь наблюдается картина, согласующаяся с общими тенденциями советского искусства с его опорой на измененные версии фольклора для выстраивания идеологической линии (и в этом смысле оно становится продолжателем имперских традиций). Естественно, что фольклорная волна 1930-х гг. в ее фортепианных проявлениях имеет существенные отличия, скажем, от неофольклорных сочинений Р. Щедрина, В. Гаврилина, В. Кикты, Ю. Буцко и ряда других отечественных авторов второй половины XX в., воссоздающих аутентичный строй народной музыки.

Обращаясь к периоду 1930-х гг., следует отметить, что анализ фольклорных сочинений выявляет два сложившихся в советском искусстве направления: одно из них связано с музыкой национальных авторов, создающих произведения для фортепиано, другое – с творчеством отечественных композиторов, разрабатывающих фольклорную линию в своих фортепианных пьесах. В первом случае речь идет о сочинениях А. Арутюняна, А. Бабаджаняна, Г. Егиазаряна, А. Баланчивадзе, А. Жубанова, А. Клумова, Н. Колессы, Ю. Мейтуса, Г. Мирзояна, А. Хачатуряна, Х. Эллера и многих других. Наряду с национальными авторами, свой вклад в развитие фольклорного направления в период 1930-х гг. вносят Ан. Александров, Е. Брусиловский, Ю. Бирюков, К. Корчмарев, Г. Крейтнер, Н. Раков, С. Фейнберг. Новизна их сочинений определяется соединением яркого национального колорита с плодотворными традициями русской культуры, заключающими в себе богатый опыт освоения фольклора. Наиболее талантливые образцы подобного рода демонстрируют воссоздание подлинного строя народной музыки и стимулируют появление новых приемов фортепианного изложения, представляющих несомненный пианистический

интерес. В этом отношении показательны, например, «Три миниатюры на башкирские темы» В. Белого (1939) или «Дунганские песни» К. Корчмарева (1938), имитирующие разнообразные способы звукоизвлечения на национальных инструментах.

В целом, панорама советской фортепианной миниатюры 1930-х гг. в ее фольклорном срезе представляет собой довольно противоречивую картину, где сочинения, принадлежащие перу профессиональных композиторов, сосуществуют с пьесами авторов, лишь постигающих азы музыкального искусства в стенах столичных консерваторий[270]. Отсюда – антиномичность представленных образцов: от миниатюр, оригинальным образом претворяющих фольклорные мотивы (включая использование цитат и стилизаций), до пьес, отличающихся нарочитым примитивизмом.

В данный период широко представлены сочинения композиторов Закавказских республик. Музыкальная культура региона, основанная на искусстве ашугов и сазандаров, играет особую роль в обогащении фортепианной фактуры тонкой орнаментальностью. Для многих авторов эталонным образцом в создании пьес на фольклорной основе становится «Токката» А. Хачатуряна (1932), ярко отразившая своеобразие армянской музыкальной культуры. Представляют интерес и первые шаги на композиторском поприще другого автора – А. Бабаджаняна, чей «Круговой танец» (1938) обнаруживает внимание к национальному фольклору, блестяще преломленный в более поздних его фортепианных сочинениях.

Среди молодых представителей национальных музыкальных культур, свободно использующих в своих фортепианных пьесах элементы фольклора, – «первый горский композитор» Г. Мепурнов[271]. В его миниатюрах присутствуют качества, особенно востребованные временем: «усвоение

---

[270] Ситуация, в целом типичная для миниатюры как жанра, являющегося «дидактическим пособием» для начинающих творцов, обретает в 1930-е гг. отчетливо советскую специфику, обусловленную появлением контингента, не имеющего музыкального образования.

[271] Будучи студентом Московской консерватории, Мепурнов создает в 1930-е гг. для фортепиано «Горские (северокавказские) эскизы», «Коллективный горский танец» и нескольких поэм, посвященных 10-летию автономной Чечни и памяти национального героя Асланбека Шерипова.

особенностей горской народной песни, доступность его произведений рабочей аудитории»; «попытки проложить дорогу новому композиторскому творчеству, построенному на органическом сочетании горских народных мотивов и тематики эпохи строительства социализма»[272].

Востребованность жанра нередко приводит к появлению в творчестве того или иного автора целого ряда фольклорных обработок, представляющих музыкальную культуру различных народностей. Так, А. Парусинов в течение нескольких лет создает «Казахские мелодии» (1929), «Семь пьес на чувашские мелодии» (1930), «Шесть пьес на таджикские народные мелодии» (1934), «Десять легких пьес на французские народные мелодии» (1936), «Маленькую сюиту на чувашские мелодии» (1936). Во многих пьесах получает отражение один из популярных советских мифов о нерушимой дружбе братских республик. Воплощаясь в серии «Пьес на темы песен народов СССР» (см. каталог), он проникает и в творчество маститого композитора Ан. Александрова, и в сочинения автора будущих популярных оперетт и киномузыки А. Лепина.

В панораме периода возникают также весьма экзотические образцы, обращенные к фольклору далеких стран. Таковы, например, жанровые зарисовки композитора-этнографа Г. Крейтнера «Индийская мелодия» (1938) и «Пантомима» (1938), свидетельствующие о тяготении композитора к терпким гармоническим звучаниям и оригинальной фортепианной технике, тонко воссоздающей дух ориентальной музыки. Индийские мотивы находят отражение и в творчестве Ю. Львовой – одной из первых профессиональных композиторов-женщин в России. Ученица А. Глазунова и А. Лядова уделяет много времени изучению экзотического фольклора, что воплощается в создании «Индийской сюиты», построенной на имитации его элементов.

Рассматривая особенности претворения программности в фортепианной миниатюре 1930-х гг. как одного из существенных показателей,

---

[272] Беляев В. М. Георгий Мепурнов – первый горский композитор // Советская музыка. – 1934. – № 7. – С. 21.

свидетельствующих о процессах в ее эволюции, следует подчеркнуть изменения, касающиеся уже самих заголовков сочинений. Если в 1920-е гг. в панораме жанра присутствуют «Видения», «Выдумки», «Происшествия», «Пожелтевшие страницы», «Былая одержимость», «Пережитое», «Отражения», то в данный период времени композиторы «отказываются от всякого рода причудливых названий, испещрявших нотные издания предшествующего десятилетия, и предпочитают обращаться к общепринятым жанровым наименованиям»[273]. Данная тенденция, представляющая собой одну из попыток избежать обвинений в индивидуально-личностных, субъективистских увлечениях, ведет к уменьшению в панораме периода сочинений, затрагивающих глубинные аспекты внутреннего мира личности.

Одновременно в период 1930-х гг. появляются циклы, «сюжеты» которых живо откликаются на социокультурные запросы времени. Наиболее репрезентативным фортепианным сочинением, отражающим ориентиры новой социалистической программности, является «Поэма о Днепре» И. Дзержинского. Автор масштабных оперных полотен «Тихий Дон» и «Поднятая целина», основанных на национально-песенном материале, оттачивает композиторские навыки в двухчастном фортепианном произведении, являющемся миниатюрным сколком его крупных форм. Будучи «адептом» фольклорного направления, композитор делает попытку синтезировать достижения романтического пианизма с широким привлечением элементов русской народной песенности, опираясь на различные литературные эпиграфы, посвященные теме Днепра. Так, в первой его части автор использует цитату Н. Гоголя – «Чуден Днепр при тихой погоде», а во второй – строки А. Безыменского – «Чуден Днепр при всякой погоде, когда вольно и плавно могучие краны несут на плотину бетон», связывая тем самым традиции русской классики с дискурсом социалистического реализма.

---

[273] Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка 1917–1945 гг. – Москва: Музыка, 1974. – С. 120.

В другом своем опусе – «Весенней сюите» (1933) – И. Дзержинский включает в фортепианную ткань интонационные обороты частушек, а также имитирует звучание массовой песни, помещая в последней пьесе цикла словесные ремарки: «как бы запевает несколько человек», «лихо подхватывают все». Как отмечает В. Дельсон, попытки адаптации фортепианной музыки к потребностям массовой аудитории имеют не всегда убедительные результаты вследствие слабой композиторской техники, «вынуждающей автора кое-где подменять подлинную художественную простоту элементарным примитивом»[274].

Еще один спектр новой программности 1930-х гг. составляют сочинения, посвященные деревенскому быту. Иллюстрацией к сказанному служит, в частности, фортепианная сюита Г. Воробьева «Праздник в колхозе» (конец 1930-х). Сочинение, состоящее из шести жанровых картинок, основано на разработке элементов чувашского фольклора, включающих в себя использование пентатоники и квинтовых параллелизмов.

«Деревенскую тему» разрабатывает в своем творчестве и другой автор – казахстанский композитор К. Кужамьяров. В его фортепианных сочинениях, основанных на фольклорных интонациях, можно обнаружить, например, пьесу под названием «Колхозная молодежь» (1938).

Наряду с сочинениями – социокультурными маркерами 1930-х гг., – продолжают появляться пьесы, не только наследующие романтические традиции, но и предвосхищающие некоторые тенденции развития музыкального искусства последующих периодов. Эта черта миниатюры, проявляющаяся на протяжении всего XX в., особенно привлекает внимание в периоды, когда под давлением внешних обстоятельств пространство художественного творчества стремительно сужается. Преимущества малого жанра при этом очевидны: его условная незначительность, влекущая за собой

---

[274] Дельсон В. Ю. Авторский Klavierabend И. Дзержинского (Зал им. Бетховена, 26 февраля 1936 г.) // Советская музыка. – 1936. – № 6. – С. 66.

пребывание в тени масштабных сочинений, предоставляет б*о*льший спектр возможностей для поисков различного рода.

К примечательным явлениям 1930-х гг. относится жанр мемориала, широко востребованный в советской музыке последующих десятилетий. Разнообразные «пьесы памяти…» станут отражением содержательного диалога «своего» и «чужого» слова, происходящего под знаком полистилистики. Один из ранних образцов подобного рода с использованием «однонаправленного двуголосового слова» (М. М. Бахтин) обнаруживается в творчестве Ю. Крейна. Миниатюра «В память о Поле Дюка» (1936), созданная им вскоре после возвращения из Франции, интересна не только с точки зрения воссоздания духа музыкальной культуры этой страны[275], но и с позиций тонких приемов стилизации, отсылающих к «Паване на смерть инфанты» М. Равеля: жанровые переклички, изысканность мелодизма, широта дыхания, рафинированное гармоническое наполнение, тип фортепианного изложения – все это свидетельствует о многогранных связях с прототипом, возникающих в полифоническом пространстве пьесы (рис. 28).

Другой пример посвящения – «Пять пьес памяти Лермонтова» ор. 18 (1939) Е. Голубева, сопровождающиеся стихотворными эпиграфами. Лаконичные и сумрачно-сдержанные миниатюры, отличающиеся ярко-выраженным аскетизмом фортепианной фактуры, отмечены влиянием Н. Мясковского.

Многообразные поэтические и живописные истоки – питательная эстетическая среда, формирующая облик жанра в самые различные периоды истории, и 1930-е гг. не представляют в этом отношении исключения.

Среди программных фортепианных произведений, вдохновленных поэтическим сюжетом, особое место принадлежит музыкальной картине

[275] О ее особенностях Ю. Крейн писал в одной из своих статей: «стремление к совершенству формы и фактуры, чувство меры, безупречный вкус, умение придать сжатым формам ярчайшее и интенсивнейшее выражение, избегая выкриков и мелодрамы, чувство внутреннего равновесия». См. об этом: Крейн Ю. Г. Музыкальная жизнь Парижа // Советская музыка. – 1935. –№ 4. – С. 107.

К. Караева «Царскосельская статуя» (1937)[276]. Самобытность ранней пьесы азербайджанского мастера, созданной им к 100-летию со дня гибели А. С. Пушкина, определяет оригинальное сочетание элементов национального музыкального языка (тонкое и очень опосредованное влияние фольклорного колорита) с европейскими традициями, претворенными в красочном фортепианном звучании[277].

Отдельное место в панораме периода занимает цикл В. Задерацкого «Фарфоровые чашки» (1932) – композитора-конструктивиста, так и не услышавшего свои сочинения при жизни. Между тем отсутствие перспектив как в публикации, так и в исполнении, имело неочевидные преимущества, предоставляя возможность творить вне предписаний. И в этом смысле «Фарфоровые чашки» продолжают более раннюю линию творчества В. Задерацкого, не изменяя коренным образом его направление.

Сочинение представляет интерес с точки зрения оригинального художественного синтеза, основанного на сочетании конструктивных элементов с неоромантическими и неоимпрессионистскими чертами. Цикл из четырех разнохарактерных миниатюр – «Полевые цветы», «Цирковой наездник», «Барабан и труба», «Гулянка», – объединен идеей «колористического остинато»[278]: гармонический фон на протяжении каждой пьесы остается неизменным. Убедительное претворение этой сложной задачи

---

[276] Исследователь творчества К. Караева Л. Карагичева отмечает, что в своем в раннем произведении молодой композитор тонко воспроизводит «оттенок легкой созерцательности, окрашивающий пушкинский гекзаметр». См. о этом: Карагичева Л. В. – Москва: Советский композитор, 1960. – С.13. Вместе с тем, в его музыкальной картине, подчеркивающей афористичность пушкинского образа, несколько теряется философский смысл, присущий первоисточнику: «она больше изображает пушкинский образ, чем выражает его» Там же.

[277] Как пишет Л. Карагичева, «в Центральном архиве литературы и искусства сохранились данные об обсуждении членами Союза композиторов пьесы «Царскосельская статуя» в связи с подготовкой пушкинского юбилея; среди критических замечаний звучали и упреки в национальной абстрактности» См.: Карагичева Л. В. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. – Москва: Композитор, 1994. – С. 39–40. Отводя значительную роль «опознавательным признакам» фольклора – интонационным оборотам, модальным элементам, ритмическим особенностям ашугской музыки – К. Караев никогда не считал их использование главной формой проявления национального в музыке: «… мы часто увлекаемся стороной чисто фольклористической, – говорил он, – забывая о национальном облике» и подтверждал сказанное, ссылаясь на Первую симфонию Гии Канчели: «Там грузинское начало в этнографическом смысле можно только в лупу разглядеть. И тем не менее ему удалось воссоздать национальный образ – образ родной земли, природы, национального характера, темперамента, мировоззрения, истории народа». Цит. по: Григорьев Л. Г., Платек Я. М. Беседы с мастерами: Кара Караев // Музыкальная жизнь. – 1974. – № 6. – С. 15.

[278] Термин В. В. Задерацкого-младшего.

в исполнительском ракурсе во многом зависит от поисков в сфере фортепианной звучности, стимулирующих интерпретатора к обнаружению специфической красочности в пьесах, казалось бы, ограниченных статичной гармонической схемой. И в этом отношении В. Задерацкий, рассматривающий рояль как многотембровый музыкальный инструмент с целой палитрой красок – от нежнейшей прозрачной акварели («Полевые цветы») (рис. 29) до более «плотных» и «осязаемых» тонов («Барабан и труба»), – выступает не только как безусловный продолжатель романтической традиции, но и как яркий новатор в области фортепианной колористики.

В период 1930-х гг. продолжает свою деятельность Л. Половинкин, однако направление его поисков в значительной степени демонстрирует отход от прежних авангардистских позиций, что находит отражение, например, в цикле «Магниты» (1933). Являясь переломным сочинением с точки зрения происходящих в нем стилевых изменений, цикл актуализирует герменевтические подходы к интерпретации (начиная с толкования названия и заканчивая некоторыми композиционными особенностями).

В данной связи следует отметить, что композитора-конструктивиста Л. Половинкина всегда привлекали технологические заголовки. Долгое время поиски новой образности ассоциировались в советской среде с проявлением эксцентризма и бравады: «Начиная от цикла “Происшествий”, названия многих сочинений Половинкина становятся своеобразной авторской позой, чистой декларацией свободы творчества, едкой иронией над набившими оскомину пьесами типа прелюдий, ноктюрнов… За всем этим – прежде всего стремление во всем быть оригинальным»[279]. Но только ли «своеобразной авторской позой» и «стремлением во всем быть оригинальным» можно объяснить парадоксальность подобных названий? Или за ними скрывается нечто большее – например, поворот к новым художественным ориентирам, отражающим идеалы современной урбанистической среды?

---

[279] Римский Л. Б. Материалы к биографии Л. Половинкина // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. – Москва: Советский композитор, 1975. – С. 153.

По всей видимости, в творчестве Л. Половинкина – полиглота и автора остроумных каламбуров – мы встречаемся с проявлением уже упоминавшейся символической программности, обусловившей появление таких сочинений, как «Происшествия», «Телескопы» и «Магниты». Вот что Л. Половинкин пишет по поводу своих оркестровых «Телескопов»: «Кстати, для рассеяния недоуменных вопросов о названии этой пьесы, хочу сообщить о том, что телескоп для меня – символ смотрения в даль или на большие явления, что часто – одно и то же»[280]. Подобная интерпретация возможна и в отношении его фортепианного цикла «Магниты», состоящего из четырех пьес – «Оставленное», «Тревожное», «Дівчіночка ж моя люба», «Плясовая»[281].

Присутствующая в сочинении антиномичность, ощутимая уже на жанровом уровне, проявляется в экспозиции двух контрастных начал – утонченно-рафинированного, связанного с миром прежних идеалов («Оставленное», «Тревожное»), и народно-реалистического («Дівчіночка ж моя люба», «Плясовая»), намечающего поворот к новым ориентирам. Так, если первые две миниатюры представляют собой ностальгические зарисовки различных психологических состояний, то заключительные пьесы опираются на жанры народной песни и танца – черта, ранее не свойственная фортепианному творчеству композитора, весьма далекому от советских фольклорных штудий 1930-х гг.

Каждая миниатюра интересна по-своему. «Оставленное» представляет собой прозрачную акварельную зарисовку в духе равелевской стилистики, но с ясно выраженной национальной интонационной основой (рис. 30)[282]. «Тревожное» – энергично-подвижная, мажорная, при этом внутренне беспокойная пьеса, характер которой определяет остинатный тип фактуры,

---

[280] Половинкин Л. А. Архив // РГАЛИ – Ф. 1947. – оп. 1. – ед. хр. 158.

[281] В рукописи сочинение озаглавлено автором более определенно – «Родные магниты». Известно, что в этот период времени Половинкин находился в длительной творческой командировке в Аргентине, что, по всей видимости, и объясняет подобное уточнение. Эта многозначная метафора представляла для композитора особый интерес, о чем свидетельствует остроумный афоризм из его дневника: «Крупно-намагниченные люди искусства и мелко-намагниченные карьеризмом». Половинкин Л. А. Дневник (1932–1935) // РГАЛИ. – Ф. 1947. – оп.1. – ед. хр. 96.

[282] Использование тональности fis-moll, тип фактуры, а также ее регистровое расположение создают ассоциации с первой частью Сонатины Равеля.

близкий конструктивному мышлению А. Мосолова. Лирический центр цикла – украинская народная песня «Дівчіночка ж моя люба», изысканно декорированная композитором. Финал сочинения – темпераментная, но внутренне ироничная «Плясовая» (рис. 31).

Черты цикличности выражены здесь довольно рельефно. Так, своеобразной аркой, скрепляющей цикл, является тема первой пьесы, повторяющаяся затем в финале уже в ином интонационном облике – как будто с трудом вписываясь в чужеродную плясовую стихию. Интересен сам момент перехода от третьей части к финалу, который Л. Половинкин осуществляет в присущей ему интригующе-ироничной манере. После завершения третьей миниатюры, на отдельной строчке композитор помещает два последних такта пьесы, повторяя их еще раз. В композиционном отношении подобный прием играет, по всей видимости, не только роль эффектной связки, подводящей к началу яркой и стремительной «Плясовой». Его смысл глубже – это метафорическая грань, разделяющая прошлое и настоящее (рис. 32).

Оценивая сочинение как переходное в творчестве Л. Половинкина, советский музыкальный критик Г. А. Поляновский замечает: «Значение этого произведения в том, что оно передает уже ощущение известной ломки миропонимания, перехода от реминисценций индивидуалистического порядка – к искренней, просто излагаемой лирике, полной теплого, ясного чувства»[283].

С точки зрения дня сегодняшнего, символизм цикла представляется более многомерным, транслирующим кардинальные приметы переустройства мира, в котором происходит трансформация прежних художественно-эстетических идеалов и замещение их новыми, навязанными извне, и оттого неорганичными. Половинкин улавливает момент этого болезненного перехода с обостренной чувствительностью художника, предельно внимательного и к звуку, и к слову. Его «Магниты», вобравшие в себя драматические коллизии времени, становятся летописью эпохи, запечатлевшей ее страницы в самые напряженные моменты бытия.

---

[283] Поляновский Г. А. О творчестве Л. Половинкина // Советская музыка. – 1934. – № 5. – С. 22.

Обобщая наиболее показательные моменты, происходящие в сфере программной миниатюры 1930-х гг., следует отметить, что здесь намечаются процессы, свидетельствующие, с одной стороны, о некотором смещении акцентов в интерпретации лирического жанра по линии «новой содержательности», а с другой – об устойчивости ядра, сохраняющего свою целостность в изменившихся социокультурных обстоятельствах.

Какие черты (с позиций превалирования тех или иных жанровых разновидностей) характеризуют в этот период сферу непрограммной миниатюры?

Рассматривая круг данных пьес, выделим жанр прелюдии, занимающий абсолютное первенство по числу обращений к нему авторов. Как отмечалось ранее, данная тенденция, характерная для всех этапов отечественной музыки, приобретает особенную устойчивость в различные советские периоды. Вместе с тем возрождение дореволюционных традиций по созданию масштабных циклов прелюдий становится характерной чертой именно 1930-х гг., являясь откликом миниатюры на актуальные запросы времени в формировании представлений о советском искусстве как об искусстве прежде всего «больших форм».

Исследуя жанр прелюдии в содержательном аспекте (от лат. *praeludere* – играть предварительно, на пробу), подчеркнем свойственную ему импровизационность. Данное качество, позволяющее гибко фиксировать зарождение музыкальной идеи, обусловливает подчас недостаточную отточенность ее воплощения, что находит отражение в композиторской практике 1930-х гг.: «Поток пьес импровизационного прелюдийного склада затопил русскую фортепианную литературу послескрябинской поры. В этих мелких произведениях, порою лишенных четкого формального плана, лишенных, в отличие от шопеновских и тем более баховских прелюдий, единства образа, настроения – фиксировался “сырой”, расплывчатый эмоциональный материал»[284].

---

[284] Друскин М. С. Советская фортепианная музыка // Советская музыка. – 1941. – № 1. – С. 42–43.

К созданию прелюдий обращаются в этот период времени такие авторы, как Г. Галынин, Б. Гольц, О. Евлахов, В. Желобинский, В. Задерацкий, Ю. Крейн, Б. Левитин, Д. Прицкер, Н. Раков, Г. Свиридов. Для некоторых из них художественным ориентиром становится цикл из 24 прелюдий ор. 34 Д. Шостаковича (1933), отличающийся разнообразием стилевых истоков. Одно из интереснейших сочинений времени, ознаменовавшее переход автора от схематизма и абстракции сочинений 1920-х гг. «к гибкости и полноте через пародию и пастиш»[285], не только ярко передает сатирическую сторону дарования Д. Шостаковича, но воплощает в себе «звуковой быт в разнообразнейших проявлениях: песня, танец, “учебная музыка”»[286].

«Под знаком Шостаковича» (подобно скрябинскому влиянию в еще недавнем отечественном прошлом) находится в этот период времени молодой ленинградский лирик Б. Гольц. Его цикл из 24 прелюдий ор. 2 (1935) привлекает внимание изобретательностью в сфере фортепианной фактуры и интересными находками в области формы.

Влияние Шостаковича в его мелодико-гармонических аспектах ощутимо в сочинении другого молодого автора – В. Желобинского, также обращающегося в своем творчестве к циклу из 24 прелюдий (1933). Миниатюрист по типу дарования, композитор насыщает фортепианную ткань интонациями русских народных и советских массовых песен 1930-х гг., что позволяет назвать его пьесы характерными инструментальными образцами, передающими звуковую атмосферу времени.

Монументальностью замысла отличается цикл из 24 Прелюдий В. Задерацкого. Вобравший в себя длительный европейский и отечественный опыт, воплотившийся в сочинениях, К. Дебюсси, А. Скрябина, С. Рахманинова, цикл отмечен рядом гармонических, фактурных и ритмических новаций.

---

[285] Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Советский композитор, 1976. – С. 264.
[286] Там же.

В 1939 г. появляются Прелюдии семнадцатилетнего Г. Галынина – композитора, чей «могучий, яркий, глубоко содержательный и умный талант» (Д. Шостакович) не был реализован в полной мере из-за его безвременного ухода. Являясь, по сути, автодидактом (осваивать азы фортепианной игры композитор начал лишь в 15 лет), он сумел создать сочинения, обладающие несомненными пианистическими достоинствами. Удивительная природная предрасположенность Г. Галынина к фортепианной музыке проявилась уже в самом начале пути. Характеризуя эту особенность дарования своего ученика, Г. Литинский пишет: «В раннюю пору творчества он любыми путями старался обойти задания, связанные с вокально-хоровым жанром... Герман неизменно приносил на урок либо пространный фрагмент музыки для фортепиано, либо очередную прелюдию, излучавшую свет, исполненную теплоты и лиризма»[287]. Его ранние опусы, для которых характерен особый тип романтического высказывания, присущий советскому времени, – не только вдохновенное продолжение русской традиции в лице А. Скрябина, М. Мусоргского и Д. Шостаковича, но и самобытный взгляд на мир, отличающийся эмоциональной взволнованностью, искренностью и серьезностью тона.

К наиболее ярким сочинениям 1930-х гг. относятся Десять прелюдий Ю. Крейна (1936), созданных в приподнято-романтическом стиле – с развитой формой и виртуозным размахом. Поэтичный и содержательный цикл, в гармонической ткани которого чувствуется «темперамент подлинного новатора» (Г. Нейгауз), становится одним из репертуарных сочинений пианистов того времени.

Картину периода дополняют пьесы Н. Ракова, в творчестве которого фортепианная миниатюра занимает одно из центральных мест. Пяти прелюдиям композитора (1936), созданным в неброской пианистической манере, свойственны благородный тематизм, органичность композиционного развития, светлый колорит.

---

[287] Литинский Г. И. Мой ученик // Герман Галынин: сб. статей. – Москва: Сов композитор, 1979. – С. 224.

В обзоре пьес 1930-х гг. заслуживает внимания факт, показательный с точки зрения потенциала миниатюры как жанра, вбирающего в себя важнейшие черты авторской поэтики. Речь в данном случае идет о детском сочинении – Пяти прелюдиях Б. Чайковского (1935), явственно отражающих своеобразие его дарования. Не случайно, что в середине 1980-х гг. автор опубликовывает свои юношеские опусы, практически не подвергая их переработке. Словно возвращаясь к собственным истокам, в последнее оркестровое произведение – «Симфонию с арфой» (1994) – композитор вводит автоцитату из раннего опуса.

Если прелюдии представляют одну из наиболее востребованных разновидностей фортепианной миниатюры 1930-х гг., то постлюдии, получающие распространение в отечественном искусстве конца XX – начала XXI вв., в данный период времени удалось обнаружить лишь в творчестве Л. Половинкина. Один из последних фортепианных циклов композитора – 24 Постлюдии (1938) – представляется сочинением, созданным в традиционно-академической манере, в котором нет ничего общего с опусами авангардистского периода. Исключая непреднамеренность названия, предположим, что автор подводит здесь некие итоги в значимой для него творческой сфере.

Рассматривая жанр этюда в контексте данного периода, отметим появление Пяти пластических этюдов ор. 18 О. Эйгеса. Созданные в духе неоклассицизма и изысканно гармонизованные, они не ставят перед исполнителями виртуозных задач и вызывают, скорее, ассоциации с хореографическим искусством. Иные их истоки заключаются в аналогиях с живописью (об этом косвенно свидетельствует посвящение одного из этюдов художнику А. Д. Тихомирову).

Лирические этюды ор. 10 П. Рязанова (1935–1936), написанные в этот же период времени, продолжают линию характеристических сочинений дореволюционной поры, о чем свидетельствуют и сами названия сочинений, помещенных в ор. 10, – Прелюд, Интермеццо, Экспромт, Вальс-шутка, Элегия,

Шествие, Пастораль. Стилистические ориентиры одного из представителей первого русского авангарда, тяготеющего во все периоды своего творчества к камерному типу высказывания, также подвергаются значительной трансформации: от жесткой линеарности фортепианной Сюиты (1926–1927) до реминисценций романтического мироощущения.

Жанр концертного этюда представлен в творчестве Н. Макаровой. Выполненные ею в безупречной пианистической манере Шесть этюдов ор. 16 (1936–1937) представляют собой музыкальные композиции, построенные на непрерывном развитии какой-либо одной фактурной идеи.

Исследуя срез непрограммной фортепианной миниатюры данного периода, нельзя оставить без внимания количественное уменьшение в ее панораме танцевальной музыки прошлого – гавотов, мазурок, менуэтов, полонезов, полек (исключение, пожалуй, составляет лишь наиболее демократичный жанр вальса, популярный во все периоды). При этом адаптация старинных жанров к новым социальным условиям иногда происходит по пути создания жанровых микстов (Менуэт-песня А. Парусинова (1936) или Песни-мазурки Л. Половинкина (1936)).

Обращаясь к образцам так называемого легкого жанра, получивших распространение в предыдущее десятилетие, следует отметить почти полное их исчезновение в каталоге 1930-х гг., что соотносится с изменениями в социокультурной и политической ситуации в стране – фортепианная миниатюра, подобно барометру, чутко определяющему малейшие изменения «политического климата», реагирует таким образом на постепенное вытеснение джазовой культуры, заполнявшей ранее сегмент развлекательного искусства.

В период 1930-х гг. продолжает совершенствоваться политика государства в области музыкального образования. Эффективные меры, предпринимаемые для создания полноценной системы детского обучения, стимулируют работу композиторов в данной области, что в немалой степени способствует появлению нового фортепианного репертуара.

Каким же представляется взгляд на детскую фортепианную миниатюру периода?

Одну из ее вершин представляет цикл С. Прокофьева «Детская музыка» ор.65 (1935), ставший эталонным сочинением в ряду пьес подобного рода. Отличительной особенностью цикла, созданного в «сонатинном» духе, является способность к передаче мироощущения самого ребенка. Продолжая традиции Р. Шумана, М. Мусоргского, П. Чайковского, «Детская музыка» одновременно является глубоко самобытным произведением. В компактном пространстве детской пьесы ясно обнаруживаются характерные стилевые черты крупнейшего композитора эпохи – поворот к «новой простоте», наметившийся в этот период в его творчестве, яркая образность, рельефность мелодизма.

Другой советский мастер – Н. Мясковский – работает в жанре инструктивной пьесы, обращаясь к первоначальному периоду фортепианного обучения. Его 10 очень легких пьесок ор. 43 (1938) адресованы самым маленьким детям, лишь постигающим азы исполнительского искусства.

Свой вклад в развитие детского обучения вносит А. Гольденвейзер, чьи «Семьдесят пьес для фортепиано легких и средней трудности» ор. 15 (1932) продолжают актуальную в советском музыкальном образовании линию, связанную с дифференциацией учебного репертуара по степени сложности. В пьесах А. Гольденвейзера явственно ощущается дидактический подход, направленный на формирование устойчивых исполнительских навыков, создающих полноценную основу для формирования технического аппарата юного пианиста. Данная тенденция, когда к созданию учебных пьес обращаются видные советские музыканты, совмещающие композиторскую, исполнительскую и преподавательскую сферы деятельности, становится одной из характерных особенностей отечественного фортепианного обучения как синтетической системы передачи мастерства (помимо Е. Гнесиной, достаточно упомянуть А. Гедике, А. Руббаха, К. Сорокина, обращавшихся в

различные советские периоды к жанру фортепианной педагогической миниатюры).

В период 1930-х гг. появляются сочинения Д. Кабалевского, ориентированные на новое поколение юных музыкантов. Его сюита «Из пионерской жизни» (1931) становится своего рода символом времени, инициирующим создание опусов аналогичной тематики и в более поздние периоды советской музыки. Характеризуя ее особенности, Л. В. Данилевич пишет, что эти пьесы «крепко спаяны с советской действительностью, окружающей наших детей, и в этом смысле принципиально отличаются от детской музыкальной литературы дореволюционного времени»[288]. Миниатюры композитора, входящие в сюиту, можно назвать также одним из первых опытов по созданию его будущей системы музыкального обучения с опорой на живое восприятие трех важнейших жанров – песни, танца, марша.

Отличительной чертой данного периода становится распространение детской фортепианной миниатюры в творчестве молодых национальных авторов, о чем свидетельствует появление ряда «Детских сюит» А. Зейналлы (1934), Г. Воробьева (1935), А. Кулиева (1937), состоящих из разнохарактерных жанровых сценок на фольклорном материале.

Рассматривая в целом срез детской фортепианной миниатюры 1930-х гг., можно сделать вывод о том, что данная сфера начинает приобретать все большее значение в пространстве советской музыки, образуя самостоятельную и важную часть композиторского творчества.

2.4 В годы войны

Трагические события 1940-х гг. не могли не оказать огромное воздействие на весь строй советского искусства, в котором тема войны звучит с особой пронзительностью. Она продолжает влиять на творчество советских художников долгие годы спустя, затрагивая и монументальные жанры, и

[288] Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалевского. – Москва: Советский композитор, 1963. – С. 165.

камерную сферу. В суровое военное время, рождающее множество героических сюжетов, люди испытывают особую потребность в выражении простых человеческих чувств. Одним из основных жанров этого периода по-прежнему остается песня, в которой используется целый комплекс интонаций – маршевых, гимнических, романсовых, что в значительной степени сказывается на развитии, в том числе, и фортепианной миниатюры.

Анализируя социально-политические тенденции послевоенного периода, следует отметить, что наиболее драматичным событием в истории советской музыки явилось постановление 1948 г., затронувшее творческие судьбы многих композиторов. Объектом уничижительной критики становятся не только масштабные оперно-симфонические полотна, но и камерные фортепианные сочинения, среди которых, помимо уже упоминавшихся «Рельсов», «Большая сюита» Г. Попова, Инвенция В. Щербачева, пьесы Д. Шостаковича и Ю. Тюлина, Партиты Г. Свиридова.

В период второй половины 1940-х гг. идеологические «баталии» затрагивают и область детской музыки, представляющейся, на первый взгляд, «тихой заводью» в сфере советского музыкального творчества. Однако данное предположение оборачивается не более чем иллюзией, рассеивающейся при обращении к критическим статьям конца 1940-х гг., направленным на борьбу с пресловутым «формализмом» именно в сфере детской фортепианной миниатюры.

Осуждению подвергается тематика, находящаяся вдали от генеральной тенденции времени – реализма: «Наши дети хотят найти в предназначенных для них пьесах не только образы любимых сказок или отзвуки любимых песен, но и живые картинки современной советской жизни. И вот это законное требование почти никогда не удовлетворяется. Просматривая сборники наших авторов, можно найти и «Заводную куклу», и «Воинственный танец», и даже… «Багдадского вора» (!?). Но очень редко встречаются живые зарисовки быта, окружающего ребенка дома, в школе, в пионерском отряде»[289].

---

[289] Ре–ми. О фортепианной музыке для детей // Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 106.

Нарекания вызывает и мелодика пьес, которой недостает песенности и запоминаемости: «Что могут сказать ребенку мелодические образы «Грустной сказки» Шостаковича, «Колыбельной» Кабалевского, «Грустной песенки» Раухвергера? Какой педагогической необходимостью вызвана надуманность мелодики детских пьес Левитина? Зачем навязывать детскому слуху изломанные “гротескные” интонации, как это делают чуть ли не все авторы? Беда в том, что в погоне за ложной оригинальностью они пренебрегли живыми интонациями… народных песен»[290].

Не остается без критического внимания и жанровая сфера детской фортепианной музыки, в которой композиторы «часто задают детям головоломки, вызванные несоответствием названия пьесы ее жанру и характеру музыки»[291].

С не меньшим пылом происходит борьба за искоренение «формалистических» тенденций в сфере музыкальной образности: «Можно много раз подряд проиграть «Грустную сказку» Шостаковича и остаться в недоумении, почему композитор счел возможным дать это название совершенно неподходящей ему музыке? Кого угодно собьет с толку коротенький ми-мажорный двутакт в «Страшной истории» Левитина, – так не вяжется он с предыдущим и последующим! И разве не удивительна легкомысленность того же автора, опубликовавшего в 1944 г. бутафорскую пьеску “Игра в войну”! Здесь уже приходится говорить об отсутствии общественного такта»[292].

Как следует из приведенных цитат, сочинения, созданные в жанре миниатюры, при всей кажущейся «незначительности», подвергались тем же нападкам, что и масштабные опусы.

---

[290] Ре–ми. О фортепианной музыке для детей // Советская музыка. – 1948. – № 4. – С. 106.

[291] Там же.

[292] Словно отвечая анонимному рецензенту много лет спустя, Л. Гаккель отмечает нетривиальный подход Шостаковича в создании разнохарактерных образов: «Пьесы “Детской тетради” задуманы и выполнены с тонкостью. Как хороши, например, “Веселая сказка” в миноре, а “Грустная сказка” в мажоре! Отвергая школьный трафарет “мажор-весело, минор-грустно”, композитор делает темп главным условием образности: “Грустная сказка” – это Adagio, а “Веселая” – Allegretto». См. об этом: Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Советский композитор, 1976. – С. 273.

2.4.1 Миниатюры военного времени: от пьес-афоризмов до масштабных сюит и лирических откровений

1940-е гг., несмотря на естественное уменьшение количества пьес, отмечены некоторыми новыми тенденциями в развитии жанра. Прежде всего они касаются расширения его содержательного спектра, обусловленного событиями военного времени.

Особое положение в ряду сочинений этого периода занимают миниатюры блокадной эпопеи, среди которых центральное место принадлежит фортепианному циклу О. Евлахова «Ленинградский блокнот» (1943). В своей записной книжке О. Евлахов отразил главную мысль сочинения: «Поднять тему блокады до общечеловеческого обобщения…»[293]. Представляя собой летопись героического подвига ленинградцев, цикл раздвигает привычные рамки жанра, насыщая его трагедийной образностью. С другой стороны, именно лиризм, камерность делают «Ленинградский блокнот» «частью советского музыкального эпоса о войне, своего рода историческим документом»[294], созданным от первого лица. Цикл, состоящий из пяти пьес, предельно лаконичен по форме и выдержан в повествовательной манере – строгой, резко очерченной, с графической ясностью голосоведения.

В данной связи следует отметить, что личность О. Евлахова – композитора, обладающего самобытной индивидуальностью, чьи сочинения сегодня довольно редко звучат, – приковывает к себе внимание не только потому, что его жизнь совпала с тяжелейшими военными испытаниями. Ученик Д. Шостаковича и учитель А. Петрова, В. Гаврилина, Б. Тищенко, Орест Евлахов жил и творил во времена, когда события 1948 г. определили жизнь целого поколения композиторов, пытавшихся отстаивать независимость своих художественных принципов. Поэтому трагическая интонация творчества О. Евлахова, явственно ощутимая в «Ленинградском

---

[293] Орест Евлахов – композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / сост. А. П. Петров. – Ленинград: Советский композитор, 1981. – С. 110.

[294] Там же. С. 9–10.

блокноте», подспудно вбирает в себя еще один аспект, связанный с иной – социально-политической несвободой[295].

Другим трагическим свидетельством времени является серия из девяти лирических ноктюрнов Б. Асафьева (1941). Находясь в тяжелейших условиях, классик советской музыковедческой мысли продолжает работать с высокой степенью интенсивности, фиксируя «в кратких афоризмах-пьесах впечатления о слышанных по радиосообщениях с фронта»[296]. Тему блокадного Ленинграда продолжает цикл М. Мильнера – «Фронт и тыл» (1943), состоящий из ряда зарисовок, выполненных в характеристически-четкой манере.

Наряду с краткими сочинениями, запечатлевшими события военного времени, в период 1940-х гг. обнаруживаются единичные масштабные опусы, принадлежащие перу В. Задерацкого. Среди них – девятичастная сюита «Фронт» (1944), представляющая собой яркий пример «творческого моделирования в малой форме крупных циклических форм»[297], где каждая пьеса играет определенную роль в создании единой драматургической концепции сочинения.

Как следует из заголовков («Дорога на фронт», «Родное пепелище», «Атака», «В землянке», «Над картою», «Письмо от любимой», «В тыл к врагу», «Над братской могилой», «Земля горит»), в сюите, опирающейся на принцип музыкальной картинности, композитор обращается к различным сферам военного бытия. Вместе с тем, представленная программа во многом условна, поскольку «содержание пьес нередко шире объявленных названий, а порою и вовсе им не соответствует»[298]. При всей масштабности замысла, автора более всего интересует не сами по себе батальные сцены (хотя они и

---

[295] Подробнее об этом: Композитор Орест Александрович Евлахов. Петербургский Ренессанс. Вступительное слово С. М. Слонимского. – URL: http://russkiydom.spb.ru/index.php/q-q/37-composer-orest-evlahov#comments (дата обращения 01.10.2023).

[296] Асафьев Б. В. В гг. Великой Отечественной войны: Воспоминания, материалы / под общ. Ред. В. Богданова-Березовского и И. Гусина. – Ленинград: Советский композитор, 1959. – С. 30.

[297] Назайкинский Е. В. Поэтика музыкальной миниатюры. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

[298] Задерацкий В. В. Per aspera… – Москва: Композитор, 2009. – С. 227.

занимают в сочинении значительное место), а душевное состояние человека в моменты трагических испытаний.

Уже первая пьеса, в строении которой обнаруживаются черты сонатной формы, – «Дорога на фронт» – наглядно демонстрирует сказанное. Острый конфликт между бездушной военной силой и живым человеческим началом – психологический лейтмотив сюиты – выражается в рельефном противопоставлении ostinato (ремарка *automaticamente* в партии левой руки) и главной темы (партия правой). Ярким кульминационным центром военных событий становится пьеса «Атака», написанная в трехчастной форме с кодой. Опираясь на ряд иллюстративных приемов (призывные фанфары, передающие барабанную дробь секундовые *martellato*, эффектные *glissando*, имитирующие свист пуль), автор блестяще передает накал битвы, нисколько не теряя при этом в глубине и драматизме музыкального повествования. Весьма показательна и кода пьесы, в которой В. Задерацкий использует жанр триумфального марша[299].

В целом, музыкальный облик сочинения характеризуется рельефным мелодическим началом, а также широким использованием приемов новотональной гармонии. Отдельного упоминания заслуживает специфика ладового мышления В. Задерацкого. Типичные для него вкрапления целотонного лада придают сочинениям ту иронически-гротескную интонацию, которая нередко затрудняет их смысловую интерпретацию. Приведем лишь наиболее характерные примеры. Так, в эпизоде *Danzando* («В землянке») автор активно использует целотонные фигурации, благодаря чему лирическая, на первый взгляд, тема обретает новые смысловые оттенки. Не менее показательный пример обнаруживается и в коде триумфальной «Атаки», когда настойчивое утверждение тонического трезвучия (*C-dur*) «остраняется» применением увеличенных гармоний (рис. 33).

---

[299] Данный прием можно охарактеризовать как типичный для стиля автора. В качестве примеров сошлемся на два симфонических плаката – «Конная армия» и «Завод», в которых закономерным итогом драматургического развития формы становится появление в коде сочинения марша.

Но, пожалуй, наиболее парадоксальное несоответствие заявленной идеи своему реальному воплощению автор демонстрирует в Марше, задуманном в качестве победного завершения «Фронта» (*Marcio. Fiero. Victorioso*)[24]. Так, уже после первых тактов барабанной дроби реплики «флейты пикколо» производят комическое впечатление, несовместимое с характером победоносного шествия. Более того, сам тематизм пьесы абсолютно неоднозначен с точки зрения своего смыслового наполнения: в нем можно обнаружить эпизоды почти опереточного характера (рис. 34). С чем связаны эти приемы жанрового смешения?

Выскажем предположение: В. Задерацкий, по всей видимости, остро ощущал двойственность происходящего, обусловленную, с одной стороны, колоссальными испытаниями, выпавшими на долю народа, а с другой – тоталитаристскими устремлениями времени. Эти глубокие противоречия, сказавшиеся в творчестве многих художников эпохи сталинизма, нередко обретают в его поэтике оксюморонный облик.

Обращаясь к фортепианно-стилевым особенностям сюиты, более всего ассоциирующейся с грандиозными оркестровыми полотнами, следует подчеркнуть, что беспрецедентная симфонизация жанра, насыщение его содержания трагедийными коннотациями воплощаются в разрастании формы отдельных частей (в некоторых из них наблюдаются черты сонатности), а также в специфически оркестровой трактовке фортепианной фактуры (о чем свидетельствуют многочисленные авторские ремарки, воссоздающие тембры отдельных инструментов). Среди наиболее характерных особенностей фортепианно-стилевого изложения выделим:

- ориентацию на партитурный способ записи;
- преобладание приемов крупной техники (последовательностей октав и аккордов);
- превалирование низких регистров фортепианного звучания, приводящее к затемнению его колорита.

Наряду с сочинениями, запечатлевшими трагические картины времени, в разгар военных событий продолжают появляться миниатюры, теснейшим образом связанные с романтической традицией. Одно из них – «Интермеццо» Ю. Кочурова (1944), созданное в дачной местности вблизи Ленинграда, куда нередко долетали артиллерийские снаряды. Строки из письма к родным запечатлевают момент его появления: «Странно, по эскизам это такая безмятежная музыка, абсолютно лишенная каких бы то ни было черт нашей жизни. Меня это обстоятельство крайне занимает. Отчего это? Впечатление может сложиться, что моя обстановка жизни ничем не отличалась от шумановской. Вот курьез!»[300].

Между тем, за этим «курьезом», скрывалось нечто большое, связанное, по всей видимости, с глубинными процессами художественного творчества, игнорирующими подчас внешние обстоятельства.

Здесь следует сказать о том, что Ю. Кочуров принадлежал к тому типу музыкантов, кто убежденно отстаивал право на собственное направление в искусстве, вектор которого отнюдь не совпадал с магистральными тенденциями времени. Являясь умеренным экспрессионистом» (С. Слонимский), Ю. Кочуров, с одной стороны, испытал влияния немецкой школы в лице Р. Вагнера, Г. Вольфа, Р. Штрауса, а, с другой, – оказался ярким продолжателем традиций, заложенных М. Глинкой, П. Чайковским, С. Рахманиновым.

Будучи композитором преимущественно вокальным (уроженец Саратова, Ю. Кочуров воспитывался в семье оперных певцов, что в немалой степени повлияло на формирование его эстетического вкуса, развивавшегося в атмосфере классического музыкального театра)[301], он создает инструментальный образец, представляющий безусловный интерес с точки зрения своих художественных особенностей.

---

[300] Юрий Владимирович Кочуров. Письма и материалы / отв. Ред. В. Горячих. – Санкт-Петербург: Композитор, 2016. – С. 359.

[301] Помимо романсов на слова великих русских поэтов, в наследии автора, пережившего блокадные испытания и умершего в 44 года от тяжелой болезни, представлены также несколько симфоний, музыка к театральным постановкам и кинофильмам.

В данном контексте необходимо затронуть сам жанр интермеццо (от лат. *intermedies* – находящийся посреди, промежуточный), заключающий в себе глубинные пласты лирики. Помимо аналогий с шумановскими и брамсовскими творениями, при знакомстве с пьесой возникают и иные ассоциации, обусловленные генезисом жанра как самостоятельного оркестрового эпизода театральной музыки, близкой Ю. Кочурову с точки зрения его профессиональных интересов. В фортепианном Интермеццо композитора также ощутимы вокальные истоки, связанные не только с вагнеровской оперной стилистикой, но и с сущностными основами русского музыкального искусства, определяющими певучесть всех элементов музыкальной речи – «от мелодии, всегда главенствующей, всегда несущей в себе основной образ пьесы (недаром, играя любое свое сочинение, он заразительно эмоционально поет), до мельчайших “поющих” подголосков, фигураций, контрапунктических “вязок” и гармонических “клеток”»[302].

Рассматривая миниатюру с точки зрения характерных особенностей авторского стиля, можно утверждать, что ей присущи качества, свойственные музыке композитора в целом – светлый, возвышенный строй, несомненное благородство вкуса, а также особая сердечность тона, отличающая лучшие образцы камерной русской музыки. Пьеса наполнена особой энергией, воплощающейся в последовательном и цельном развертывании бесконечной мелодической линии – и в этом отношении Ю. Кочуров предстает верным учеником В. Щербачева, неутомимого борца за развитие линеарности в русской музыке.

Своеобразие формы «Интермеццо» – в непрерывном импровизационном становлении, текучести, изменчивости музыкального материала. Вместе с тем наблюдающиеся здесь черты репризности сообщают ей некоторое (пусть и весьма отдаленное) сходство с традиционными классико-романтическими опусами. Музыкальный синтаксис Ю. Кочурова

---

[302] Богданов-Березовский, В. М. Из дневника блокадных лет // В годы Великой Отечественной войны: Воспоминания, материалы / под общ. ред. В. Богданова-Березовского и И. Гусина. – Ленинград: Советский композитор, 1959. – С.153–154.

основан на использовании фольклорного принципа – опевании кратких выразительных мотивов, внутри которых зарождаются новые мелодические зерна.

Обращаясь к некоторым исполнительским проблемам, следует отметить, что внешний облик пьесы (важно подчеркнуть, что композитор не выходит за рамки традиционной тональности), мало ассоциируется с сочинениями, раздвигающими горизонты привычных представлений. Его фортепианный стиль – явно «оркестрового» происхождения и наследует романтические представления о рояле как об инструменте многокрасочном и многотембровом.

В чем же, в таком случае, видится его новизна?

Вероятно, в ином, неоднозначном способе интонирования мелодической линии, на что указывает строение самой мелодии, обладающей не только глубиной и наполненностью тона, но и прихотливой изменчивостью контурной линии, прерываемой напряженными в психологическом отношении паузами. Обратим также внимание на утонченность, подвижность звуковой палитры, выдержанной в экспрессионистском духе, когда динамические указания отражают быстро меняющиеся нюансы эмоционального состояния. Наконец, немаловажное значение приобретает ритмическая организация пьесы, отражающаяся в создании трепетной, живой и неизменно текучей музыкальной материи, не подвластной сухому метрическому членению (рис. 35).

Резюмируя сказанное, обобщим: опираясь на завоевания европейского музыкального искусства (жанровые прототипы шумановского, брамсовского и вагнеровского творчества), на плодотворные отечественные традиции (фольклорные истоки, а также на отголоски национальных романтических мелодико-гармонических моделей), композитор создает образец *не прошлого, но будущего* времени с точки зрения энергетики, звуковой насыщенности, интонационных и метроримических особенностей. Именно с данных позиций миниатюра Кочурова предвосхищает грядущие тенденции метамодернизма.

К примечательным сочинениям военного времени относится цикл из 24 Прелюдий Д. Кабалевского (1943 – 1944), посвященный его учителю Н. Мясковскому. Цикл, состоящий из лаконичных пьес, основанных на народных мелодиях, культивирует идеи автора в сфере песенного инструментализма, являющиеся в целом одним из маркеров советского композиторского творчества. Сложившиеся в 1930-х гг. и получившие развитие в военный и послевоенный периоды времени, они олицетворяют собой молодость советской культуры в ее акцентировании светлых сторон жизни и динамичной энергии, направленной на созидание нового государства. Сочинение, содержащее целый спектр образов, нередко видоизменяющих оригинальные источники, продолжает романтические традиции, особенно сказывающиеся на его фортепианном облике (полнозвучность фактуры, ее кантиленность).

Рассматривая единичные явления в панораме миниатюры 1940-х гг., необходимо добавить, что период военного времени характеризуется также созданием пьес «легкого жанра», пришедшим на смену джазовым образцам. Несмотря на то, что внешние обстоятельства, казалось бы, не располагают к культивированию искусства подобного рода, в 1942 г. появляются Танго (рис. 36) и Серенада Н. Ракова – пьесы, отмеченные печатью тонкого вкуса и мастерства. Их ротапринтное издание в разгар военного времени может служить свидетельством стремления к простым радостям человеческого бытия. Одновременно они становятся предвестниками «третьего направления», соединяющего академическую и эстрадную сферы[303]. Следует подчеркнуть, что данная линия, лишь контурно намеченная Н. Раковым в 1940-е гг., не только найдет продолжение в его более поздних сочинениях, но и займет значительное место в творчестве А. Эшпая, В. Волкова, Ю. Слонова,

[303] Примечательно, что в воспоминаниях о своем учителе – Н. Ракове – известный композитор А. Эшпай отмечает данную черту поэтики композитора как сущностную черту его дарования: «В конце 40-х годов Раков был известен не только как автор “Марийской сюиты” или популярнейшего в то время Скрипичного концерта. Повсеместно звучали его эстрадные произведения <…> Нам, начинающим композиторам, чрезвычайно импонировала та свобода, с которой Николай Петрович мог сочинять в разных жанрах, и конечно, же, то, что уважаемый профессор мог писать не только серьезную, но и легкую музыку». Цит. по: Холопов Ю. Н. Симфония щедрой души. – Москва: Глобус, 2011. – С.106.

Р. Бойко, М. Таривердиева и многих других авторов, синтезирующих «серьезную» и «легкую» музыку в сегменте советского искусства 1950–1980-х гг.

2.4.2 Дуализм бытия: между теневой и официальной сферами советского фортепианного творчества

Рассматривая срез программной миниатюры периода, обратимся еще раз к творчеству В. Задерацкого, создающего в этот период времени целый ряд фортепианных сочинений, достойных пристального внимания не только с точки зрения их художественного облика, но и как знаковых опусов тоталитарной эпохи.

Мотив, связанный с личной драмой художника, вступившего в противоборство с бездушной идеологической системой, явственно ощутим в цикле «Легенды» (1944), состоящем из пяти пьес («Кровавый кактус», «Ущелье смерти», «Черный всадник», «Сад жемчужного винограда», «Синеок-цветок»). На первый план здесь выступают связи, обусловленные поэтическим содержанием: в сочинении присутствует развернутая литературная программа – сюжет, выдержанный в духе символистской поэтики. Следуя традиции К. Дебюсси, автор помещает текст после каждой пьесы. В этом синтезе, вновь актуализирующем идею *«Gesamtkunstwerk»*'а, помимо интереса к слову (и к цвету!) определенную роль играет также жанровая специфика легенды, вбирающая в себя множество разнообразных подтекстов, иллюстрирующих в данном случае тоталитарные устремления эпохи[304].

---

[304] Вот, например, текст, сопровождающий «Кровавый кактус»: «За седьмой пальмой, там, где вода рождается из песка, растет большой кактус. Этот кактус обладает чудесным свойством: как только приближается караван к оазису, он расцветает огромным роскошным цветком. Подойди к нему и посмотри вокруг. Ты увидишь, что около кактуса разбросаны человеческие кости. Пей воду и отдыхай под пальмой, но не прикасайся к цветку, иначе тебя сожжет самая страшная жажда из всех – жажда крови». Не менее символичен сюжет «Черного всадника»: «На тяжелом коне скачет огромный всадник в черных латах, в черном шлеме с опущенным забралом и черными перьями, прикрытый черным щитом, на котором нет девиза. Гремит его двуручный меч в широких черных ножнах и ветер треплет черный конский хвост на конце его копья… Грозный и нежданный появляется он на мирных землях от северных равнин до берега южного моря. Крестьяне падали под копытами его неудержимого коня, рыцари преграждали ему дорогу, но он вышибал их из седла с первого удара. Никто не поверг черного всадника на землю, никто не поднял его забрала, никто не

По сравнению с более ранними опусами, здесь присутствует весьма ощутимая тенденция к упрощению музыкального языка: сочинение, возникшее после тяжелейших лагерных испытаний, создано в новотональной манере[305].

Анализируя фортепианно-стилевые особенности цикла, в котором жанр музыкальной картины обретает двойственный облик – от масштабных фресок («Ущелье смерти», «Кровавый кактус» и «Черный всадник») до лирических камерных зарисовок («Сад жемчужного винограда» и «Синеок-цветок»), – следует отметить, что его нотный текст представляется наглядной демонстрацией оркестрового замысла (подтверждением сказанному может служить целая гамма авторских ремарок – *quasi arpa, corni, tromba, fagotto*). Принимая во внимание обстоятельства жизни В. Задерацкого (известно, что композитор не имел возможности работать с оркестром, вынужденно используя рояль как его эквивалент), можно предположить, что мы имеем дело не с продолжением листовской традиции по созданию фортепианной партитуры в ее иллюзорных оркестровых тембрах[306], а с обратным примером – интенсивной внутренне-слуховой деятельностью по превращению абстрактного фортепианного звучания в многоголосное инструментальное пространство.

Если «Легенды» продолжают романтическую линию фортепианной миниатюры, то масштабная сюита «Родина» (1946), представляющая собой еще одну попытку композитора быть услышанным, олицетворяет, на первый

увидел его лица, никто не узнал его девиза. Заслышав грозный топот, люди покидали селенья, в городах запирались в дома. Его путь узнавался по трупам, опустевшим селеньям, вытоптанным полям. И когда опустела земля от северных равнин до берегов благословенного южного моря, остановил коня черный всадник, поднял забрало и торжествующе захохотал страшным, леденящим смехом. Под черным шлемом торжествующе смеялся безглавый череп». Цит. по изданию: Задерацкий В. В. Легенды. Львов: Сполом, 2003.

[305] Обратим внимание на семантику тональностей, выражающих скорбно-меланхолические чувства: три пьесы из пяти написаны в fis-moll («Ущелье смерти», «Сад жемчужного винограда», «Синеок-цветок»), «Кровавый кактус» – в es-moll, «Черный всадник» – в f-moll.

[306] Термин «фортепианная партитура» впервые использовал Ф. Лист в своей транскрипции «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза Как пишет, в частности Е. Долинская, «секретами фортепианной инструментовки Лист…владел, используя пространственную дифференциацию пластов фактуры, объемность звучания разных (по артикуляции и колориту) голосов на выдержанных педалях, применяя всевозможные типы артикуляции». См. об этом: Долинская, Е. Б. Николай Метнер. – Москва: Музыка, П. Юргенсон, 2013. – С. 229.

взгляд, наглядную экспозицию социалистических ценностей. В многочастном опусе («Рельсы», «Тайга», «Завод», «Поля золотые», «Молодая смена», «Долина Аракса», «Колонна энтузиастов») получают отражение темы, связанные с урбанистическими идеалами 1930-х гг., образами природы и «нового человека», ощутимо различающиеся между собой в стилевом отношении. Так, «Рельсы» и «Завод» являются зримой иллюстрацией «музыки машин» – течения, распространенного в период первого русского авангарда. В сравнении с одноименной миниатюрой В. Дешевова, «Рельсы» В. Задерацкого – более развернутое сочинение (в его структуре присутствуют черты рондальности и сонатности). Более компактный по форме «Завод», создание которого относится к 1930-м гг., выдержан в строгой конструктивистской манере, насыщенной изобретательными звуковыми эффектами. В обеих пьесах автор тяготеет к использованию крайних регистров рояльного звучания.

В лирических центрах сюиты – пьесах «Тайга», «Поля золотые», «Долина Аракса» – проступают многогранные связи с русской музыкальной традицией, а также с интонационной сферой советской песенности, актуальной для отечественной практики 1930-х – 1940-х гг. Например, музыкальная картина «Тайга» представляется отзвуком романтического мироощущения, вызывающим ассоциации с рахманиновскими опусами. Другая колоритная зарисовка, наполненная пряным восточным ароматом, – «Долина Аракса» – отсылает к кучкистским традициям. Наиболее масштабные части «Родины» – «Молодая смена» и «Колонна энтузиастов» – выдержаны в стилистике типичных для Задерацкого «иронических» маршей, в которых интонация гротеска приобретает утрированное звучание.

Другим художественным документом времени, раскрывающим его драматические коллизии, становится пьеса «Серебряный ливень» (1948), написанная вскоре после памятного Постановления Политбюро ЦК ВКП (б). Музыкальный язык этой красочной неоимпрессионистской миниатюры, посвященной К. Дебюсси, кажется несовременным с позиций 1940-х гг. –

изысканная стилизация, выполненная в манере французского мастера, выглядит «чужеродным артефактом» на фоне актуальных советских тенденций. Как пишет В. Задерацкий-мл., «“Серебряный ливень”, конечно, при жизни автора никогда не исполнялся публично, но он ухитрился показать пьесу нескольким “друзьям” в домашних условиях…После обнаружения “доброжелателями” “Серебряного ливня” в него полетели стрелы как в неисправимого формалиста, не слышащего предписаний партии»[307].

В целом, сочинения В. Задерацкого, не опубликованные и не исполненные при жизни автора, относятся к теневой сфере советской музыкальной культуры, отразившей наиболее характерные тенденции тоталитаризма.

Другую ее часть – официальную – продолжает представлять область, связанная с разработкой фольклора национальных республик, обогащающаяся в этот период времени целым рядом новых сочинений. Среди них – зажигательно-виртуозная «Бессарабка» Ш. Няги (1940-е), колоритная жанровая зарисовка «Караван» В. Мухатова (1940), пластически выразительные «Таджикские танцы» А. Жубанова (1942–1955).

К блестящим достижениям советского фортепианного искусства 1940-х гг. относится «Вагаршапатский танец» А. Бабаджаняна (1944). Виртуозная пьеса, помещенная в антологию советской фортепианной музыки, не только демонстрирует разнообразные стилевые возможности нового – «фольклорного образа фортепиано», но становится украшением концертного и педагогического репертуара на долгие гг. вперед.

Еще один пример убедительного воплощения национального духа представляет танцевальная миниатюра грузинского композитора А. Мачавариани «Хоруми» (1943), построенная на искусной имитации древних фольклорных ритмов.

---

[307] По словам В. Задерацкого- мл., после возвращения из Москвы со съезда композиторов он сказал жене: «Послушай, Валя, они запретили Дебюсси. А я написал ему привет». Задерацкий, В. В. Per aspera… / В. В. Задерацкий. – Москва: Композитор, 2009. – С. 248.

В ряду пьес национальных авторов фольклорную линию представляют «Шевченковская сюита», Две прелюдии на основе украинских народных песен ор. 8-bis (194-е) и Пять прелюдий ор. 44 (1943) Б. Лятошинского, «Белорусская сюита» А. Клумова (1940), «Прелюдия в ашугском стиле» М. Насирбекова (1945). Общую ориентацию советского искусства на песенные источники поддерживают и представители прибалтийских республик. Образцы подобного рода обнаруживаются в творчестве Х. Эллера («13 пьес на эстонские мотивы» (1941)), Ю. Таллата-Кялпши («Четыре парафразы на тему литовской народной песни» (1946)) и А. Калныня («Пять латышских народных песен» (1946)).

С течением времени в фортепианной музыке советских композиторов ширится ее фольклорная «география». В конце 1940-х гг. начинает свою долголетнюю деятельность А. Эшпай. В его творчестве присутствует устойчивый интерес не только к родной марийской песенности, но и к народной музыкальной культуре различных стран.

Помимо национальных авторов, фольклорное направление продолжают развивать В. Белый, Ю. Бирюков, А. Гольденвейзер, Д. Кабалевский, М. Коваль и ряд других авторов.

Особенное внимание развитию фольклорного направления уделяет Ю. Крейн, стремящийся в своих обработках создать образцы музыки, доступной самой массовой аудитории. Таковы, например пьесы на темы казахских народных напевов «Акын» (1946).

Примечательно, что в период 1940-х гг. фольклорные мотивы «мигрируют» из его фортепианного творчества в оркестровые сочинения, а оркестровый материал перерабатывается в фортепианный. Так, созданные в 1945 г. пьесы на якутские темы, основанные на пентатонном звукоряде с обилием форшлагов и мелизматических украшений, частично используются автором в «Весенней сюите» для оркестра. В свою очередь, Сюита на темы народов СССР (1949), включающая в себя русские и казахские напевы, а также песни народов Поволжья, становится основой для создания «Десяти прелюдий

на народные темы» (1946–1952), дополненных чешскими и словацкими мелодиями. Подобные опыты демонстрируют интерес композитора к сфере колорита – оркестрового и фортепианного, в их плодотворном синтезе.

Наряду с указанными сочинениями, в 1940-е гг. продолжают появляться пьесы, наследующие традиции дореволюционной романтической миниатюры. Однако, по сравнению с другими периодами, такие опусы создаются советскими композиторами значительно реже. Подобная трансформация содержательных приоритетов обусловлена, вероятно, военными катаклизмами, косвенно затронувшими популярные ранее предпочтения. Например, в панораме времени присутствует довольно ограниченное количество пьес, связанных с образами природы. Среди немногочисленных образцов подобного рода можно назвать циклы «Лесные картинки» Л. Левитовой (1942), «Картинки природы» Ш. Тактакишвили (1943), «Русские пейзажи» В. Богданова-Березовского (1945) или «В старой Рузе» Е. Голубева (1949).

В ряду миниатюр данной тематики – серия пьес совсем еще юного А. Караманова. Созданные в неоромантической стилистике сочинения, рукописи которых сам автор считал утерянными[308], свидетельствуют об удивительной зрелости его творческой мысли. В своих пьесах – «В лесу», «Вечерний закат», «Осенний вечер», «У моря» (1944–1945), – будущий масштабный симфонист предстает тонким лириком, поэтизирующим образы природы.

Рассматривая традиционные тематические аспекты, обратим внимание на типичную для жанра связь с изобразительным искусством, воплощенную, в частности, в цикле М. Зариня «Греческие вазы» (1944). Восемь программных миниатюр, созданных в манере «колорированной графики» (А. Д. Алексеев) и переложенных впоследствии для оркестра, – выполнены с тонким вкусом и изяществом.

---

[308] Они были обнаружены в гигантском архиве композитора благодаря усилиям И. Силинг – популяризатора его творчества. Не случайно, что помимо других сочинений автора, именно на эти пьесы обратил внимание Д. Шостакович, высоко оценивая первые фортепианные опусы Караманова.

Еще один фортепианный цикл – «Русские художники» И. Дзержинского (1944) – представляет собой зарисовки музыкальных впечатлений, навеянных знаменитыми картинами В. Сурикова, И. Левитана, И. Шишкина, И. Крамского, В. Серова. Заключая в себе некие типические особенности творческой манеры композитора, он транслирует весьма характерную черту, свойственную автору, – стремление к передаче скорее внешних моментов, нежели внутренней сущности художественной идеи.

Некоторые авторы, обращаясь к традиционным сферам фортепианной миниатюры, отнюдь не всегда учитывают при этом «тонкости жанра». Подобный пример представляет, в частности, цикл из шести пьес М. Коваля «Музыкальная шкатулка» (1946). Анализируя его особенности, Д. В. Житомирский пишет: «Жанр характерной фортепианной миниатюры, к которому приложили свою руку Шуман и Мусоргский, Дебюсси и Лядов, требует от композитора острой афористичности мысли и тончайшей культуры отделки. Не обладая этими чертами, простодушно-“домашние” импровизации Коваля ни в коей мере не отвечают законным требованиям жанра»[309].

Примечательно, что в панораме 1940-х гг. встречаются также миниатюры, наследующие давнюю романтическую традицию в изображении звучащих механизмов, но преломляющие ее в соответствии со спецификой своего времени. Такой пример представляет пьеса Н. Мкртычяна «Куранты» (1940).

Расширение сферы художественной образности – устойчивая тенденция, наблюдающаяся в жанре фортепианной миниатюры в различные периоды его развития. В данном отношении весьма примечательна идея литовского пианиста и композитора С. Вайнюнаса создать «Маленькую сюиту насекомых» (1940), тематика которой генетически связана с романтической традицией. Входящие в нее пьесы – «Комар», «Бабочка», «Кузнечик», «Оса» – представляются остроумными фортепианными зарисовками, созданными в характеристической манере.

---

[309] Житомирский Д. В. Творческий вечер Мариана Коваля // Советская музыка. – 1946. – № 4. – С. 69.

Другие программные направления фортепианной миниатюры продолжают развиваться в творчестве Ан. Александрова, создающего в этот период времени сюиту «Отзвуки театра», – изящный неоклассический образец, состоящий из миниатюр, стилизованных в старинной манере. В нем можно обнаружить один из шедевров видного советского мастера – «Арию» – пьесу изысканной красоты, получившую заслуженное признание в советской исполнительской практике.

Период 1940-х гг. отмечен также появлением ряда сюит неоклассической направленности в творчестве Н. Ракова, Г. Галынина, Г. Свиридова. В ряду сочинений этого времени особое место принадлежит «Сюите» Г. Галынина (1945), навеянной театральной образностью – сферой, необычайно привлекательной для композитора. Как пишет исследователь его творчества Е. Мнацаканова, «“чистая” театральность и “чистая” инструментальность породили нечто новое для камерной музыки. Взаимное влияние и проникновение двух сфер: зрелища и мысли, образа, “маски” и обобщающе-логических закономерностей – вызвали к жизни удивительно цельное произведение, затрагивающее множество слоев внутренней жизни»[310]. В пяти частях сюиты (токката, интермеццо, танец, ария и финал), свободно преломляющих характерно-стилевые особенности старинных жанров и объединенных интонационной общностью, ярко выражены типично театральные черты: особая выпуклость музыкальных образов, воображаемое чередование массовых сцен и лирических эпизодов, хореографическая пластика движений.

Рассматривая срез непрограммной фортепианной миниатюры данного периода в сравнении с более ранним периодом 1930-х гг., следует отметить возрождение интереса к жанрам старинной танцевальной музыки – гавотам, мазуркам, менуэтам полонезам, полькам. Подобные образцы неоклассических стилизаций встречается в творчестве ряда крупнейших композиторов 1940-х гг.

---

[310] Мнацаканова Е. А. Герман Галынин. – Москва: Музыка, 1965. – С. 27.

Каталог танцевальной миниатюры фиксирует единичные образцы, актуальные для данного периода времени, в котором происходит символическая встреча «прошлого» и «настоящего». Подобную «экзотическую» палитру танцев представляет цикл из пяти пьес Л. Половинкина (1944), включающий в себя, помимо выдержанных в старинном духе Миранды (*alla Sarabanda*) и Ариэля (*alla Gavotte*), распространенные в этот период времени Танго, Румбу и Пасодобль.

Обращение к такой важнейшей сфере советской фортепианной миниатюры как детская музыка, позволяет обнаружить в панораме периода, с одной стороны, целые «россыпи» музыкального материала, представляющего «золотой фонд» пьес, широко востребованных в педагогической практике, а с другой – спектр сочинений, все еще неоцененных по своему достоинству.

В 1944–1945 гг. появляется «Детская тетрадь» ор. 69 Д. Шостаковича – семь миниатюр для начинающих музыкантов, посвященных дочери композитора, – своего рода «детская “раскраска” рядом с фресками о жизни и смерти...»[311]. Глубина погружения в образный мир ребенка, интересные жанровые находки (так, пьеса «День рождения», построенная на вальсовых интонациях, обрамляется звучанием туша), делают цикл, основанный на элементарных приемах фортепианной игры, ярким репрезентантом стиля Д. Шостаковича.

В обзоре выдающихся сочинений 1940-х гг. следует назвать также «Детский альбом» Г. Свиридова (1948) – пример довольно редкого обращения к сфере фортепианной музыки крупнейшего отечественного композитора XX в. Сочинение отмечено характерными стилевыми особенностями, присущими автору в мелодико-интонационной, гармонической и в ритмической сферах.

Среди детских сочинений периода совершенно особое место занимают циклы М. Вайнберга – три Детские тетради ор. 16, ор. 19 и ор. 23 (1944). Детская тема в его творчестве, являясь олицетворением нравственной

[311] Гаккель Л. Е. Фортепианная музыка XX века. – Л.: Советский композитор, 1976. – С. 264.

чистоты, рассматривается в контексте идеи вечности общечеловеческой культуры. Миниатюры М. Вайнберга настолько глубоки по своему содержанию, что вряд ли могут занять место в ряду фортепианных пьес подобной тематики, созданных советскими авторами в этот или в любой другой период времени (данное замечание в особенности касается пьес из тетрадей № 2 и № 3). В сочинениях М. Вайнберга получает предельное заострение тенденция, отмеченная в свое время Л. Е. Гаккелем в детских пьесах Р. Шумана и П. Чайковского, и выраженная в емкой формуле: «Детям – о себе». Лишенные программных обозначений, его краткие фортепианные высказывания в большей степени отражают авторский трагически-философский взгляд на мир.

Размышляя о роли детской музыке в становлении творческого облика того или иного композитора, стоит отметить, что работа в этой сфере нередко способствует концентрированному проявлению стилевых особенностей их поэтики. Именно здесь, в ограниченном пространстве детской пьесы – ограниченном прежде всего в фактурном смысле – нередко вызревают замыслы и наброски к более масштабным сочинениям, проводятся эксперименты в сфере поиска новых средств художественной выразительности.

Охватывая в целом область детской фортепианной миниатюры периода 1940-х гг., можно констатировать, что наиболее многочисленный ее пласт сочинений связан с прокофьевской линией, представляющей «мир глазами ребенка», о чем косвенно свидетельствуют уже сами названия пьес, лексика которых отражает особенности детской речи. Именно эта точка зрения становится преобладающей и в последующие периоды истории советской музыки[312].

---

[312] Вместе с тем, в художественной практике нередко бывает трудно провести водораздел между двумя творческими подходами в сфере, где «детский» и «взрослый» взгляд присутствуют в нерасторжимом единстве. Достаточно вспомнить «Детские сцены» Шумана, где в одном цикле собраны такие разные пьесы как «Пуганье» и «Грезы», «Верхом на палочке» и «Поэт говорит». Как отмечает В. Афанасьев, «“Детские сцены” могут до исступления довести своей взрослой детскостью, где угадывается насмешка мужчины над своей бывшей несмышленостью, а в заключительной пьесе поэт как бы измеряет дистанцию, которая пролегла

Линию фортепианных пьес С. Прокофьева, ориентированных, в первую очередь, на детское исполнение, продолжает сборник пьес А. Хачатуряна, увидевший свет в 1947 г. В своем подходе к созданию детских сочинений композитор сочетает доходчивость и ясность музыкального языка с оригинальностью индивидуальной манеры.

Детская тема в ее разнообразных модификациях получает отражение в творчестве целого ряда советских композиторов, среди которых А. Абрамский («Поездка в зоопарк», 1948), Ю. Бирюков («Детская сюита», 1940), Е. Голубев («Детский альбом», 1949), В. Задерацкий (Шесть детских пьес, 1944), Д. Кабалевский (Двадцать четыре легкие пьесы, 1944).

Следует также отметить, что в данный период времени получают дальнейшее развитие традиции Б. Бартока в сфере создания инструктивных пьес на основе фольклорных образцов. Среди подобных примеров – «Детский альбом» Ш. Тактакишвили (1944), «Восемь украинских мелодий», «Сванская колыбельная», «Две детские пьесы на венгерские мелодии» А. Парусинова (1947–1949), Альбомы украинских и киргизских миниатюр М. Раухвергера (1948), «Легкие пьесы на темы песен народов Поволжья» А. Эшпая (1949) и ряд других сочинений, свидетельствующих о возрастании роли детской фортепианно-педагогической миниатюры в творчестве советских композиторов 1940-х гг.

Подводя основные итоги сказанному, отметим значительное смещение акцентов, происходящее в пространстве фортепианной миниатюры данного отрезка времени. Период 1930–1940-х гг. характеризуется:

- значительным уменьшением количества произведений, обусловленным социокультурными и политическими факторами;
- изменением в творчестве ряда композиторов стилевых приоритетов, влекущим за собой трансформацию их фортепианного почерка;
- присутствием значительного спектра сочинений, отражающих

между настоящим и смертью». Афанасьев В. П. Что такое музыка?: Эссе. Мемуары. Стихи. – Москва: Аграф, 2007. – С. 67.

неоклассицистские, постромантические, фольклорные и микстовые фортепианно-стилевые тенденции;

- развитием концепции «песенного инструментализма»;
- расширением содержательного пространства жанра за счет сочинений военной тематики;
- активной миграцией жанровых и тематических приоритетов миниатюры в фольклорную сферу и в область детского творчества;
- исчезновением джазовых образцов и появлением единичных опусов – предвестников «третьего направления» в музыкальном искусстве последующих советских десятилетий.

ГЛАВА 3

Основные тенденции развития отечественной фортепианной миниатюры второй половины XX – начала XXI веков: от советской идентичности к метамодерну

3.1 Конец сталинского правления и «оттепель»

Развитие жанра фортепианной миниатюры в период 1950–1960-х гг. – десятилетий, отличающихся значительной неоднородностью художественных процессов, – происходит в напряженной политической и социокультурной атмосфере, отразившейся на судьбах советского музыкального искусства.

Так, в начале 1950-х гг. продолжается доминирование партийных установок, направленных на упрощение музыкального языка, его иллюстративность и доходчивость, существенно ограничивающих свободу творчества. Ориентация на разнообразные фольклорные источники как продолжение генеральной линии 1930–1940-х гг. во многом определяет существование фортепианной миниатюры в данный период времени. Вместе тем, указанная тенденция, приводящая подчас к стилистическому клишированию фортепианных пьес, создаваемых в духе народной музыки скорее по формальному принципу, начинает уступать место иным процессам, при которых работа с фольклором приобретает характер глубинного постижения основ той или иной национальной музыкальной культуры.

В 1950–1960-е гг. в развитии отечественной фортепианной миниатюры происходят и другие изменения: намечающийся в советском искусстве поворот от декларируемых приоритетов коллективного сознания к легитимизации индивидуального, личностно-сокровенного высказывания можно назвать периодом возрождения жанра, заметно расширяющего свой образный потенциал. Именно в этот период в его содержательной сфере обнаруживаются тенденции к усилению драматического и трагедийного начала, к заострению сатирической, иронической и гротесковой образности, а также к всестороннему развитию игровой идеи, заложенной в генетической

сущности миниатюры. Творческие поиски отечественных композиторов 1950–1960-х гг., запечатленные в их пьесах, происходят в атмосфере активного освоения техник XX в. – расширенной тональности, серийности, свободной атональности, неомодальности, сонористики, алеаторики, пуантилизма.

Как известно, советское искусство в конце 1950-х гг., опережая перемены в политике, становится одним из факторов «мягкой силы», способствующих демонтажу «железного занавеса». Появление шестидесятников, нацеленных, с одной стороны, на установление тесных контактов с западным миром, а с другой – на продолжение линии Серебряного века, тянувшейся «тончайшей ниточкой через несколько поколений»[313], во многом определяет пути развития жанра второй половины XX в.[314].

Стилевое многоязычие, свойственное данному периоду, обусловлено широким диапазоном представленных в советском музыкальном искусстве имен. Наряду с продолжающими работу в сфере фортепианной миниатюры Ан. Александровым и С. Фейнбергом, по-прежнему велико влияние С. Прокофьева и Д. Шостаковича, по которым сверяет свои ориентиры молодое поколение композиторов.

Масштабной фигурой времени становится Г. Свиридов, чье творчество (не столько фортепианное, сколько вокально-хоровое) опосредованно воздействует на процессы, происходящие в жанре фортепианной миниатюры. Простота и общительность романсовой интонации, заключенные в его музыке, способствуют продолжению русской традиции в деле вокализации инструментализма.

---

[313] Слонимский С. М. Свободный диссонанс: очерки о русской музыке. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – С. 133.

[314] Пересечения с Серебряным веком множественны и затрагивают сам жанр миниатюры, обретающий особую популярность в советском искусстве 1960-х гг. Именно тогда появляется целая серия короткометражных фильмов, среди которых «Хозяин и слуга» (1963), «Свадьба» (1964), «Короткие истории» (1964), «Двое» (1965), «Стюардесса» (1967) и ряд других кинолент. Схожие тенденции отмечаются в балетном творчестве. В 1958 г. Л. Якобсон осуществляет постановку программы «Хореографические миниатюры». В нее вошли 12 мини-спектаклей, которые критики сравнивали со «сборником стихов или новелл, где чередуются различные темы, жанры, образы». См. об этом: Добровольская Г. Н. Хореографические миниатюры // Балетмейстер Л. Якобсон. – Ленинград: Искусство, 1968. – С. 107. Опыты Л. Якобсона, начавшиеся в период 1920-х гг., были продолжены в Ленинградском театре «Хореографические миниатюры».

В то же время творческое мировоззрение представителей авангардистких течений формируется под влиянием идей К. Штокхаузена. Его фортепианные *«Klavierstucke»* становятся предметом штудий ряда молодых советских авторов[315].

Для многих молодых композиторов, открывших для себя мир западного искусства (проводником идей А. Шенберга и А. Веберна в Советском Союзе был, как известно, видный теоретик Ф. Гершкович), путь в новую музыку связан с творчеством Эдисона Денисова. Размышляя о его воздействии на умы и настроения молодого поколения, Дмитрий Смирнов писал: «Очень жалею, что многие разговоры и встречи с Денисовым я не зафиксировал. А ведь он для нас то же, что Шостакович для него»[316].

В общей картине музыкального искусства 1950–1960-х гг. особое место занимают национальные композиторские школы как самобытные ответвления многоликой советской фортепианной культуры. Данный период времени нельзя представить вне сочинений А. Бабаджаняна, В. Баркаускаса, Б. Дварионаса, М. Зариня, М. Кажлаева, К. Караева, А. Пярта, В. Сильвестрова, О. Тактакишвили и целого ряда других авторов.

Одновременно, рассматривая существование фортепианной миниатюры в контексте советского музыкального искусства 1950–1960-х гг., следует отметить, что область камерного творчества все еще находится на периферии

---

[315] Большое влияние на становление нового стилевого сознания в молодежной композиторской среде оказывают труды европейских теоретиков. Как отмечал один из представителей украинской ветви авангарда В. Годзяцкий, «большим событием стал для нас приезд в Киев чешского музыковеда и композитора Вацлава Кучеры, который буквально объездил весь Союз, изучая ситуацию с положением современной музыки. Он имел продолжительные беседы и вел дискуссии с руководящими деятелями Союза композиторов в разных городах СССР, убеждая их прекратить дискриминацию молодых композиторов-модернистов, а главное – он встретился со всеми нами, горячо поддерживая нас в нашей борьбе. В своей книге, вышедшей в Праге в 1967 г. – “Новые направления в советской музыке” – Кучера осветил творческие достижения каждого из композиторов, с которыми он встречался (а среди них был и Дмитрий Шостакович). Он подробно проанализировал главные сочинения, написанные ими, и – впервые в Европе наметил блестящую перспективу развития современной советской музыки. Особенно ценным для нас было то, что он отметил главное отличие киевских молодых композиторов – “модернисты” были во многих городах, но организованной группой они выступили именно в Киеве, представляя собой своеобразную “Могучую кучку”». См. об этом: Годзяцкий В. А. Жизнь в музыке. Творческая автобиография. – URL: http://godziatsky.kiev.ua/index.php/ru/avtobiografiya/13-glava-4-nachalo-kievskogo-avangarda (дата обращения: 20.06.2021).

[316] Смирнов Д. Н. Наброски к автобиографии. – URL: http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/dsketches.html (дата обращения 21.04.2023).

композиторского внимания. Долголетняя ориентация на критерии социалистического реализма вкупе с поисками специфической советской образности не могли не сказаться на жанровых предпочтениях многих авторов. Интерес к инструментальной музыке в целом и к фортепианным сочинениям, в частности, (не только к пьесам, но и к сонатам, концертам), утраченный в процессе политических репрессий 1930-х гг., не восстанавливается в полной мере и в последующие годы.

И все же миниатюра оказывается в несколько лучшем положении относительно других инструментальных жанров. Это обстоятельство обусловлено, на наш взгляд, ее малой формой как ключевой особенностью, играющей специфическую роль в различные периоды советского и постсоветского времени. Так, пребывание жанра в тени масштабных сочинений в тоталитарный период заключало в себе определенные преимущества, поскольку пьесы малых форм в значительно меньшей степени подвергались цензуре[317].

Среди наиболее очевидных преференций миниатюры, вновь обозначившихся в 1950–1960-е гг., – необходимость овладения новейшими композиционными техниками, когда маленький жанр становится незаменимым полем для экспериментов различного рода. В числе актуальных идей времени, проявившихся в его стилевом облике, – усвоение приемов сонористического письма (использование подготовленного фортепиано, разнообразные виды игры на струнах, применение кластеров), в основе которого заложено отношение к звуку как к явлению многосоставному, обладающему целым рядом дополнительных свойств.

---

[317] Косвенным подтверждением сказанного представляются размышления Э. Гилельса о фортепианном творчестве композиторов 1950-х гг.: «Почему после настоящего большого концерта А. Хачатуряна до сих пор так мало написано новых фортепианных концертов глубокого идейно-эмоционального содержания, смелого пианистического размаха? Почему наши композиторы столь охотно пишут “нейтральные” сонатины, но не сонаты? Мне не совсем понятно в инструментальном творчестве некоторых наших композиторов чрезмерное увлечение детской тематикой, порой определяющей и “облегченное” содержание, и “облегченную” форму-фактуру произведения». Гилельс Э. Г. Заметки об исполнительстве // Советская музыка. – 1952. – № 11. – С. 20–21. Сходные мысли высказываются в статье музыковеда А. Соловцова. Соловцов А. А. Новые фортепианные концерты // Советская музыка. – 1950. – № 11. – С. 24–32.

Другая причина, стимулирующая создание фортепианных пьес, – широкая распространенность жанра в концертно-исполнительской и педагогической практике. Опора на традицию как сущностную основу передачи исполнительского опыта обусловливает значимость консервативных устоев и влечет за собой стремление остаться в рамках привычных художественно-эстетических представлений.

Очевидно и то, что и экспериментальные, и консервативные тенденции не существуют изолированно: смешиваясь подчас в противоречивых комбинациях, они образуют многомерное художественное пространство, в котором фортепианная миниатюра обретает новые черты.

Рассматривая стилевые течения данного периода, следует остановиться, в первую очередь, на неофольклоризме как одном из перспективных направлений отечественной музыки второй половины XX в.

Его истоки берут начало в творчестве И. Стравинского и Б. Бартока, обращающихся к самым разным пластам фольклора. Известно, что новации этих мастеров (в особенности И. Стравинского, проявляющего особый интерес к частушке и уличному фольклору), в гораздо большей степени находят отклик у композиторов второй половины XX в., в то время как более ранние фортепианные опыты 1930–1940-х гг. свидетельствуют о продолжении традиций фольклорного инструментализма конца XIX – начала XX вв. (цитирование источников либо воссоздание их мелодико-интонационных и ладовых закономерностей, протяженный тематизм, вариационный тип развития). Продуктивное воздействие завоеваний И. Стравинского на сферу фортепианной миниатюры проявляется в опоре на характерно-речевой, попевочный способ развития музыкального материала, а также в использовании разнообразных приемов ритмического варьирования[318].

---

[318] В оценке опыта И. Стравинского представляется интересным также взгляд Валерия Гаврилина как тончайшего знатока отечественного фольклора и одного из самых ярких представителей новой фольклорной волны 1960 – 1980-х гг. Размышляя об экспериментах И. Стравинского в данной области, он отмечает лабораторный принцип работы с фольклором, характеризующийся предельной рациональностью и отчужденностью, не свойственный национальной традиции. «Русские музыканты общались с фольклором деликатно, благоговейно, отношение их было сыновье», – пишет В. Гаврилин, – обращая внимание на «характер познания» фольклора И. Стравинским, в котором вместо «сердцеведения» преобладает

Влияние Б. Бартока, в свою очередь, сказывается в таком методе работы с фольклорными источниками, когда почти неизменные мелодии соединяются с подчеркнуто усложненной остродиссонантной вертикалью.

Всплеск интереса к аутентичному фольклору вкупе с изучением новейших композиционных техник рождает множество самобытных синтезов, нашедших отражение в жанре советской фортепианной миниатюры 1950–1960-х гг. Ассимилируясь с новыми техниками, фольклорные элементы преломляются в условиях полиладовости (как в мелодическом, так и в вертикальном объединении), политональных сочетаний, кластеров, сонорных комплексов. Несмотря на многообразие творческих подходов, большинство из них происходит в русле взаимодействия «фольклорного с нефольклорным», когда фольклорные элементы инкрустируются в индивидуальный авторский стиль.

Рассматривая другие тенденции времени, следует отметить, что в конце 1950-х и особенно в 1960-х гг. в советской музыкальной среде усиливается джазовое влияние: представляя собой интонационный знак времени, джаз постепенно входит в академическую сферу. Этот момент тонко улавливает фортепианная миниатюра – в пространстве жанра, чутко реагирующего на появление в «интонационном словаре эпохи» новых веяний, контурно намечаются весьма перспективные синтезы, развитые впоследствии в более крупных сочинениях. Собственно, эта черта жанра – действовать на опережение, оказываясь в эпицентре творческих поисков, становится особенно очевидной в период стилевых прорывов, к которым относится и рассматриваемое двадцатилетие.

3.1.1 Жанровый портрет фортепианной миниатюры 1950–1960-х годов

Вторая половина XX в. – время, весьма показательное с точки зрения процессов, происходящих в жанровой сфере фортепианной миниатюры.

«рентгенография». См. об этом: Гаврилин В. А. О музыке и не только… Записи разных лет / сост. Н. Е. Гаврилина и В. Г. Максимов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – С. 208–209.

Исследуя векторы их развития, необходимо подчеркнуть, с одной стороны, многообразное воздействие консервативных тенденций (в том числе, характерных для предыдущих советских периодов), свидетельствующее о преемственности в развитии жанра. Как отмечалось, в 1950–1960-е гг. сохраняется важная особенность прошлых лет, когда одной из наиболее востребованных разновидностей фортепианной миниатюры становятся обработки народных мелодий. Выступая в качестве специфического маркера советского времени, данная разновидность играет то б*о*льшую, то меньшую роль в художественной практике. В рассматриваемый период ее удельный вес представляется значительным (см. каталог).

Другую актуальную сферу представляют альбомы детских пьес, к созданию которых обращается целый ряд авторов. В целом, область детской фортепианной миниатюры развивается весьма интенсивно на протяжении всего советского времени, что во многом обусловлено государственным заказом, формирующим издательскую политику по географическому и национальному принципу. В 1950–1960-е гг. количественный рост этой ветви становится особенно ощутимым по сравнению с предыдущим десятилетием, когда развитие жанра было заторможено военными катаклизмами. При этом содержание детских пьес, их программная ориентация отличается существенным разнообразием, что свидетельствует о происходящих в советском обществе социокультурных переменах. Так, в пьесах начала 1950-х гг. значительное место занимает *пионерская тематика* как один из устойчивых топосов отечественной фортепианной миниатюры различных десятилетий, играющих важную роль в утверждении феномена советской программности[319].

---

[319] В этот период времени по-прежнему ставится проблема создания «новых, идейно и художественно значительных пьес», убедительно претворяющих советскую тему. Ориентиры в сфере детской музыки поясняет, в частности, Гр. Фрид: «речь идет о том, чтобы научиться говорить с детьми ярким, образным языком, чтобы музыка воспитывала детей, мобилизовывала на борьбу за прекрасное будущее нашей Родины, чтобы герои музыкальных произведений жили той замечательной жизнью, какою живут, например, герои книг замечательного друга ребят – писателя Аркадия Гайдара». См. об этом: Фрид Г. С. О музыке для детей // Советская музыка. – 1950. – № 5. – С. 30–31.

В качестве иллюстрации сошлемся на сборник «Пионерский альбом»[320], составленный из произведений А. Аббасова («Марш школьников»), Е. Голубева («Зарядка»), Д. Кабалевского («Барабанщик», «Пионерская песня», «Походный марш»), К. Сорокина («Пионерское шествие»), В. Косенко («Пионерская песня), М. Чулаки («Веселая прогулка» и «Далекая песня» из цикла «В гостях у пионеров»). Примечательно, что одиннадцать миниатюр из тринадцати составляют марши, шествия или пьесы, созданные в характере и ритме марша. Помимо сборников, появляются и отдельные циклы, посвященные пионерской тематике. Характерный в этом отношении пример представляет сочинение эстонского композитора Я. Ряэтса «Картинки из пионерского лагеря» (1951)[321].

В соответствии с общими установками советского искусства, в сегменте детской фортепианной литературы велика доля сочинений, основанных на народных мелодиях. Типичный в этом отношении пример (характерный, в том числе, и для других зрелых советских периодов), представляют «Восемь пьес на тему русской народной песни» Н. Ракова (1950). Положенная в их основу свадебная песня Калужской губернии «На горе-то стоит елочка» видоизменяется путем различных жанровых модификаций, как усиливающих ее лирические черты («Песня», «Сказочка», «Колыбельная»), так и представляющих образ в контрастных танцевальных обликах (мечтательный «Вальс», жизнерадостная «Мазурка», гротескно-юмористическая «Полька»).

Схожие задачи художественного плана решаются в цикле Ан. Александрова «Башкирские мелодии» (1950), где фигурирует целая палитра жанров: незатейливые песенки (№№ 1, 2, 3), плясовые мелодии (№ 9), инструментальные наигрыши, имитирующие звучание национального инструмента курая (№№ 5, 9), музыкальные портреты («Салават Юлаев», «Зульхиза»), зарисовки природы («Уральские горы»).

---

[320] Пионерский альбом. Нетрудные пьесы советских композиторов для фортепиано. М.: Музгиз, 1952.
[321] Название цикла в постсоветский период было изменено на «Сцены из скаутского лагеря».

«Национальная тема» начинает более явственно звучать и в несколько ином аспекте, отражаясь, например, в появлении «Школы игры на фортепиано дагестанских композиторов» С. Агабабова, Г. Гасанова, Н. Дагирова, М. Кажлаева (1960). В сборнике реализуется идея, возникшая еще на заре 1920-х гг., – составление учебных пособий из пьес на основе национальных песен и танцев.

В данный период времени жанровый и образный спектр детской музыки обогащается также сочинениями, наследующими дореволюционные традиции по созданию детских альбомов сказочной тематики. Так, уже в конце 1950-х гг. появляются сюиты, основанные на литературных сюжетах («Золотой ключик» Г. Фиртича (1954), «По страницам русских сказок» В. Варицкого (1957), «Приключения Чипполино» (12 пьес по сказке Джанни Родари) В. Цытовича (1961–1967), «Сказки Андерсена» Д. Толстого (1962), «Дюймовочка» Н. Сниховской (1966) и ряд других сочинений (см. каталог)).

Среди топосов, передающих своеобразие жанровой палитры данного периода, – военная тематика, заявившая о себе в 1940-х гг. и продолжающая существование в пространстве фортепианной миниатюры 1960-х гг. как напоминание о трагических событиях недавнего времени (ее отражает, в частности, масштабный цикл белорусского композитора Л. Абелиовича «Фрески» (1966, I тетрадь)).

Другой топос, свидетельствующий о движении лирического жанра к иным – экспериментальным – берегам, связан с ключевой для миниатюры идеей игры, но игры, протекающей в интеллектуальной плоскости (циклы «Шахматы» Л. Балая, посвященный Б. Спасскому (1960), и «Силлогизмы» Г. Банщикова (1962)).

Любопытные программные синтезы образуются на почве поисков связей с точными и естественными науками – позитивизм 1960-х накладывает

отпечаток на процессы в эволюции жанра, особенно ярко проявившиеся в фортепианных пьесах композиторов киевского авангарда[322].

Рассматривая единичные явления в практике времени, следует отметить миниатюру «Аве Мария» (1950-е гг.) А. Караманова, впервые обращающегося в советском фортепианном творчестве к религиозной сфере.

В целом, появление новой, ранее несвойственной жанру образности, выразившейся, в том числе, в феномене *символической программности*, начинает набирать силу в период второй половины XX в., хотя его развитие подготавливается более ранними процессами: как отмечалось в предыдущих разделах исследования, пьесы с загадочными названиями появляются уже в художественном пространстве Серебряного века[323].

Одновременно с новаторскими тенденциями продолжает оставаться актуальной традиционная тематика фортепианной миниатюры, связанная с образами природы, музыкальными картинами, портретами. Тесная связь с романтическим жанром обнаруживается в цикле латышского композитора Р. Гринблата «Впечатления» (от стихотворения Я. Райниса, народной сказки, восточного танца, симфонии Бетховена, оперы Мусоргского, старинного гобелена) (1958), где имманентное свойство миниатюры – способность мгновенного эмоционального отклика на широкий круг эстетических явлений – получает свое рельефное выражение.

Одной из распространенных разновидностей отечественной фортепианной миниатюры различных периодов является жанр музыкальной картины, представленный в разнообразных авторских прочтениях. Период

---

[322] Мысли о взаимосвязи искусства и науки высказывают во второй половине XX в. и другие композиторы. Так, К. Караев, избегая прямолинейных параллелей, подчеркивает их общность в осознании художником новой картины мира: «Не следует думать, что постижение композитором проблемы кривизны пространства, квантовой теории или законов кибернетики найдут немедленное и прямое отражение в его музыке. Но столь же несомненно, что это отразится на его мировосприятии, духовном мире, а, следовательно, в какой-то форме, опосредованно скажется и на его творчестве». Без опоры на основы новейшего естествознания и философии как науки о сущности жизни и законов бытия «художник не в состоянии мыслить диалектически, проникнуть в психологию современного человека, отразить то, чем живет быстро меняющийся современный мир». Цит. по: Карагичева Л. В. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве– Москва: Композитор, 1994. – С. 184–185.

[323] Наиболее показательны в данном отношении сочинения А. Кнайфеля, во многом предвосхитившие тенденции 1990–2000-х гг.

оттепели отмечен появлением новых плодотворных синтезов, когда художественная идея, зародившаяся в пространстве фортепианной пьесы, переносится на большую сцену. Подобный пример обнаруживается, в частности, в фортепианном творчестве С. Слонимского. Две его пьесы – «Фавн и нимфа» (по скульптуре О. Родена) и «Проходящая красотка» (по рисунку П. Пикассо) (1963) обретают интересные хореографические воплощения в театре миниатюр Л. Якобсона.

В целом, в творчестве 1950-х гг. в большей степени ощущаются консервативные тенденции. Примером, отражающим преемственность в развитии жанра, становится музыкальная картина «Базалетское озеро» (1958) А. Мачавариани, созданная автором под впечатлением от одноименной баллады И. Чавчавадзе. Красочная миниатюра, обогащенная литературным сюжетом (по преданию, на дне Базалетского озера покоится спящий младенец в золотой люльке – поэтический символ Грузии), является примером органичного синтеза «общеевропейского» и «национального». Отдавая дань романтическому стилю (тональное мышление, мелодизм, фортепианная ткань, имитирующая оркестровые эффекты), композитор тончайшим образом вводит в ткань пьесы фольклорные элементы, опознаваемые, скорее, как некие обобщенные символы грузинской музыкальной культуры. Так, в начале пьесы на фоне колышущихся фигураций звучит мелодия длинного дыхания, напоминающая речь сказителя – мествире, повествующего о событиях давно минувших дней. Последующее драматургическое развитие, приводящее к масштабной кульминации в середине формы, более явно выявляет ладовое и ритмическое своеобразие миниатюры (использование дорийского лада и типичных для грузинской музыки ритмоформул).

Яркое фольклорное начало присутствует и в музыкальных картинах И. Шамо «Картины русских живописцев» (1959). Кроме типичных для русской музыки мелодико-гармонических формул, отметим также приемы подражания игре на народных инструментах, придающие фортепианному звучанию отчетливый национальный колорит.

В 1960-е гг. содержательная сфера фортепианной миниатюры обогащается связями с таким исконно русским жанром как частушка. Появление в 1962 г. «Деревенского альбома» Г. Белова раскрывает многослойный смысловой мир этой фольклорной формы, воплощенный при помощи разнообразных фортепианных средств.

Необходимо добавить, что фольклорный «акцент», выраженный в той или иной мере, – одна из характерных особенностей миниатюры данного периода времени: в своих фортепианных произведениях композиторы различных советских республик нередко воплощают представления о звучании родных инструментов. Весьма показательный в этом отношении пример представляет пьеса Н. Мендыгалиева «Легенда о домбре» (1964). Продолжая традиции классиков казахской фортепианной музыки – А. Затаевича и Е. Брусиловского, – композитор своеобразно претворяет особенности национальной музыкальной культуры, мастерски имитируя звучание домбры при помощи приемов репетиционной техники[324].

Развитие жанра в 1950–1960-е гг. продолжается и по линии связи с литературной программностью. В данный период появляется целый ряд подобных сочинений: сюиты по рассказу Л. Толстого «После бала» А. Репникова (1954) и «Тарасовы думы» И. Шамо (1960), Музыкальные зарисовки по поэме «Мертвые души» Н. Гоголя Н. Сильванского (1958) и В. Успенского (1962), цикл «Поэзия» В. Баркаускаса (по мотивам сб. стихов Э. Межелайтиса «Авиаэскизы») (1964).

В то же время получают новый импульс романтические жанры, группирующиеся вокруг многочисленных забытых, «пожелтевших» или «пестрых» страниц, а также различного рода «музыкальных дневников» с их исповедальной интонацией. Несмотря на то, что область тонких душевных переживаний относится к имманентным сферам жанра, само название – *«дневник»* – появляется в его панораме лишь в 1960-х гг. Именно в этот период

[324] В пьесе ощущается влияние И. Альбениса – его знаменитая «Астурия» из «Испанской сюиты» ор. 47 также основана на приемах репетиционной техники.

времени в творчестве Ан. Александрова возникает цикл «Страницы из дневника» (1967), затрагивающий проблему памяти в самых разнообразных ее преломлениях, где встречаются воспоминания-портреты, воспоминания-картины, воспоминания-исповеди. В более широком смысле сочинение становится своеобразным приношением романтизму: как отмечалось ранее, приверженность его идеалам композитор сохраняет на протяжении всего своего пути.

Помимо музыкальных дневников, другой перспективной разновидностью фортепианной миниатюры можно назвать *письмо*, в единичных экземплярах присутствующее в художественной практике времени (отметим, в частности, такие сочинения, как «Письма к лучшему другу» Е. Граубиня (1959) или «Четыре письма» В. Кривцова (1969)). Представляя собой довольно редкое явление в панораме миниатюры[325], фортепианные письма обретают новую актуальность в пространстве XXI в., выступая содержательной формой диалога между композиторами-классиками и современными авторами[326].

Рассматриваемое двадцатилетие представляет интерес не только с точки зрения предвосхищения некоторых тенденций в развитии жанра, но также с позиций отражения происходящих в обществе социокультурных изменений, – важного показателя для отечественной фортепианной миниатюры всех периодов.

Так, разнообразные метаморфозы происходят в 1950–1960-е гг. с жанром марша. Наряду с «Кавалерийским маршем» С. Мухамеджанова (1953), в композиторской практике обнаруживаются «Похоронные марши» А. Гедике (1953), продолжающие традиции Серебряного века. А уже спустя десятилетие

---

[325] В более ранней композиторской практике пьеса с таким названием присутствует в творчестве В. Ребикова, уделявшего особое внимание преломлению в фортепианной музыке речевой интонации.

[326] В данном случае речь идет о фортепианной композиции Н. Корндорфа «Письмо Владимиру Мартынову и Георгию Пелецису» (1999), а также о двух новейших фортепианных циклах А. Батагова «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013) и «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» (2017). Можно предположить, что востребованность этой разновидности миниатюры в современный период отражает глубинную потребность в существовании эпистолярного жанра, заметно переосмысленного информационной эрой, культивирующей формат электронных сообщений.

в творчестве В. Годзяцкого появляется эксцентрический «Марш дураков» (1962–1964), актуализирующий сатирический ракурс фортепианной миниатюры второй половины XX в.

Обращаясь к непрограммной миниатюре периода 1950–1960-х гг., следует еще раз подчеркнуть условность подобного деления, поскольку часть сочинений, относящихся к данному корпусу пьес, в той или иной мере обладают чертами программности (если рассматривать данное понятие как явление широкого содержательного спектра).

Анализируя вместе с тем наиболее характерные тенденции в непрограммной сфере, объединяющие все периоды XX в., следует отметить существенное преобладание жанра *прелюдии*, свидетельствующее о его важной роли в творческом процессе композиторов самых различных стилевых направлений – от консервативно-охранительных до авангардистских.

Нередко сочинения этого жанра становятся начальным дидактическим материалом для освоения композиторских навыков, как это происходит, например, в творчестве А. Шнитке. Но его «Пять прелюдий и фуга» ор. 6 (1953–1954) – не просто ученический опус. Значение этого сочинения шире: являясь свидетельством поисков, ассимилирующих предшествующий художественный опыт, оно отражает дыхание эпохи, в которой жил и творил композитор. Помимо интонаций, разнообразно претворяющих влияние Ф. Шопена, А. Скрябина, С. Рахманинова, здесь ощущается также воздействие советского интонационного строя – весьма самобытного явления, отразившегося также в интонационном словаре отечественной фортепианной миниатюры различных периодов[327].

---

[327] В музыкальной прессе более позднего периода (в 1970-е гг.) ведется дискуссия о правомерности употребления самого термина «советский интонационный строй». В частности, Б. Ярустовский, полемизируя с А. Сохором, считающим преждевременным его использование, пишет о том, что основу понятия составляют «лучшие советские массовые песни, создававшиеся в знаменательные тридцатые гг.», насыщенные не только интонациями русской народной и профессиональной музыки, но и интонациями международной революционной песни – «Интернационала», «Марсельезы», «Варшавянки» и «Красного Веддинга», а также «ораторскими призывами митингов, походных маршей и ритмодекламациями агитбригад». В его формировании принимает также участие тематизм крупных форм – советских опер, симфоний и т.д.» как «своеобразный знак интонационной системы» в сфере ее музыкальной образности». См.: Ярустовский Б. М. Есть советский интонационный строй! Две реплики А. Сохору // Советская музыка. – 1973. – № 3. – С. 28–31. В формировании советского интонационного строя значительную роль сыграли также лирические песни как

В случае с фортепианными прелюдиями А. Шнитке, созданными композитором-непианистом, важен также момент, обусловленный их скромным фактурным обликом: в разреженной инструментальной ткани, обнажающей интонационное ядро, жанр выступает непосредственным проводником музыкального смысла.

В конце 1950 – начале 1960-х гг. появляются Шесть прелюдий М. Кажлаева, запечатлевшие «смену времен» в советском искусстве. Если первые три прелюдии (1956) – не только в хронологическом аспекте, но и в стилевом отношении – творения 1950-х (две первые миниатюры носят созерцательно-лирический характер; третья – темпераментная лезгинка, в ее токкатной фактуре присутствуют приемы подражания народным инструментам), то пьесы 1960-х гг. – совершенно иные по образности, они гораздо более драматичны и даже объединены неким общим сюжетом, о чем свидетельствуют их программные названия, помещенные композитором в скобки («Созидание», «Плач», «Протест») – весьма любопытная деталь, еще раз подтверждающая сложность разграничения миниатюры по программному принципу.

Но, несмотря на очевидную стилевую эволюцию, пьесы М. Кажлаева – и ранние и более поздние – объединяют общие черты: яркое мелодическое начало, свежесть гармонического языка, изобретательность и отточенность фортепианной фактуры. Истоки его музыки разнородны (и это еще одна особенность времени, отразившаяся в творчестве многих мастеров) – интонации дагестанского фольклора, яркие краски джаза, отзвуки сочинений французских импрессионистов. «Я стремился к выработке стиля, объединяющего черты симфонической и джазовой музыки, или камерной и джазовой»[328] – говорил композитор в одном из своих интервью, подчеркивая широкие возможности объединения различных видов музыки. Именно такой

один из самобытных пластов советской музыкальной культуры различных периодов. Линию фортепианной миниатюры, воплотившую в себе наиболее характерные черты советского интонационного строя, ярко представляют пьесы Г. Галынина 1930–1940-х гг., а в более позднее время – циклы В. Арзуманова, эмигрировавшего во Францию в 1970-х.

[328] Якубов М. А. Мурад Кажлаев известный и неизвестный. – Москва: Эхо Кавказа, 2002. – С. 50.

пример синтеза представляет его Шестая прелюдия («Протест»), где композитор использует типичные приемы джазовой техники с акцентированием слабых долей. Особый интерес представляет заключительный такт этой яркой миниатюры (локтевой кластер в обеих руках), высвечивающий новые смыслы в названии сочинения.

По пути синтеза музыкальных культур следует и Г. Окунев – один из молодых ленинградских композиторов, посланных в Киргизию для подъема академической музыкальной культуры. Внедряя элементы национального фольклора в полифонизированную фактуру своих фортепианных прелюдий (1959) и ориентируясь на достижения Б. Бартока, композитор достигает интересных творческих результатов.

Помимо отдельных сочинений и пьес, объединенных в компактные циклы, в период 1950–1960-х гг. продолжается традиция создания монументальных опусов, нашедшая отражение в творчестве целого ряда советских авторов (см. каталог).

Среди открытий XXI в. – цикл из 24 Прелюдий и фуги Г. Римского- Корсакова, внука великого музыканта – акустика, композитора, исследователя творчества А. Скрябина. Один из главных его интересов составляла четвертитоновая музыка[329], но другую – и тоже существенную часть – занимали фортепианные опусы, сочиненные в традиционном духе. Здесь примечателен именно параллелизм исканий, не пересекавшихся в своих разнонаправленных векторах.

Создававшийся на протяжении более 30 лет (1924–1955) цикл наследует традиции Ц. Кюи в организации его тонального плана (каждая последующая пьеса написана в тональности третьей ступени предыдущей). Но если сочинение Ц. Кюи венчает *C-dur*'ная прелюдия, то Г. Римский-Корсаков избирает для эпилога микроцикл – Прелюдию и фугу *f-moll*, посвящая его памяти выдающейся русской пианистки М. Бариновой.

---

[329] Будучи соратником И. Вышнеградского, он осуществлял опыты по созданию ультрахроматических сочинений, нередко исполнявшихся у него дома, где находились два инструмента – рояль и фортепиано, настроенные с разницей в четверть тона.

Длительное время, в течение которого формировался цикл – своего рода записная книжка автора на протяжении нескольких десятилетий, – обусловливает множество присутствующих здесь интонационных истоков: от музыкальной звукописи – наследия великого предка – до скрябинских влияний и ощутимой порой советской песенности.

Другой пример цикла из 24 Прелюдий (1967) присутствует в творчестве нижегородского композитора, пианиста, дирижера А. Касьянова. Его творческая деятельность, начавшаяся в период Серебряного века, захватила б*о*льшую часть XX столетия. Окончив Петербургскую консерваторию (среди учителей А. Касьянова – М. Балакирев, с которым он встречался в юные гг., Н. Соколов и С. Ляпунов), русский по духу и воспитанию композитор, остается верным продолжателем кучкистских традиций. Его сочинение, заключающее в себе интонационное родство с широкими пластами романтической музыки, многогранно репрезентирует национальную тему: материал пьес основан на глубоком погружении в русскую (№ 12), польскую (обращение к жанрам мазурки и полонеза), испанскую (№ 22) музыкальную культуру. Интернациональная картина дополняется виртуозной обработкой татарской колыбельной песни (№ 13) (черноклавишная пентатоника).

Заметное явление фортепианного искусства рассматриваемого периода составляют 24 Прелюдии классика азербайджанской музыки К. Караева. Цикл из четырех тетрадей (1951–1963) в полной мере отразил этапы становления творческого мастерства. Если первые двенадцать прелюдий в большей степени связаны с жанрово-бытовой образностью (их создание совпало по времени с работой над балетом «Семь красавиц»), то миниатюры третьей тетради, перекликаясь с музыкальным материалом другого балета – «Тропою грома», – акцентируют лирико-психологическую линию творчества азербайджанского мастера. Углубленно-созерцательные по характеру заключительные шесть пьес транслируют философский взгляд на мир. Впрочем, и в этом субцикле есть парадоксальные контрасты. Так, двадцать третья прелюдия F-dur, в сравнении предыдущей Пассакалией, своего рода

масштабной органной фреской, написана в джазовой манере с присущими ей синкопированной ритмикой, колкими басами и характерной блюзовой гармонизацией. Вместе с тем, как отмечает М. Ройтерштейн, «гармонии здесь чуть сложнее и интеллигентнее, чем в обычной джазовой пьесе, тональное движение самобытно, развитие не укладывается в рамки традиционных стандартных квадратов, смены фактуры не совпадают с гранями формы. Звучит не джаз, а игра в джаз, играет в него – Караев, и “играет” именно в жанре прелюдии»[330].

С точки зрения композиционного замысла привлекает внимание завершающая пьеса лирико-созерцательного характера – один из примеров «тихого» окончания в музыке. Его можно интерпретировать как послесловие к циклу, вопрошающее о смысле человеческого бытия. Поясняя характер заключительной прелюдии, автор говорит о ее шекспировском прообразе: «Это ведь “Песня Офелии”, которую я хотел ввести в балет о принце датском… Балет не получился, но тихая жалоба Офелии все время преследует мое воображение…Удачно ли окончание всего цикла, – не мне судить…»[331].

Касаясь сущностных основ стиля азербайджанского композитора, нашедших отражение в его цикле, следует прежде всего отметить стремление к синтезу европейской и восточной музыкальных культур: внимание к традиции, укорененной в европейской музыке (композиционные приемы организации цикла, где пьесы располагаются по принципу одноименной тоники; разнообразие жанровой палитры) сочетается с обостренным ощущением национального колорита (ладовое своеобразие; типы развития формы, напоминающие мугамные построения; оригинальные фактурные решения). Отметим также использование в пространстве цикла нетипичных

---

[330] Ройтерштейн М. И. 24 Прелюдии Кара Караева // Кара Караев. Статьи. Письма Высказывания – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 264.

[331] Цит. по: Карагичева Л. В. Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве. – Москва: Композитор, 1994. – С. 78.

для миниатюры вариационных схем, приводящих к разрастанию ее формы (№ 22, тема с пятью вариациями)[332].

Если прелюдию можно назвать бесспорным лидером жанра с точки зрения частотности обращения к нему советских композиторов, то внимание к другим разновидностям непрограммной миниатюры характеризуется более скромными показателями. Остановимся лишь на некоторых, наиболее просматривающихся тенденциях времени.

Рассматривая жанр *поэмы*, распространенный как в дореволюционной, так и в советской фортепианной культуре, можно заметить, что, если в первой трети XX в. его популярность объясняется воздействием скрябинского влияния, то в последующие гг. он приобретает отчетливую фольклорную окрашенность в фортепианных пьесах А. Хачатуряна, О. Тактакишвили, Р. Щедрина, Э. Мирзояна. Их фольклорные очертания различны с точки зрения композиторских подходов: так, в ранней миниатюре Отара Тактакишвили (1951) национальное не конкретизировано и ощущается скорее как «восточное», нежели «грузинское».

Менее популярная в творчестве советских композиторов *багатель* представляется, тем не менее, одной из перспективных разновидностей жанра более поздних периодов, отражающей сущность миниатюры в ее антиномии внешней непритязательности (от фр. *bagatelle* – безделица, пустяк) и глубокого смыслового наполнения. К жанру багатели обращается, в частности, Э. Денисов. Его ранний тональный цикл из семи пьес (1960), объединенный интонационной общностью, – сочинение яркое, красочное, свежее, обнаруживающее тяготение к музыкальной живописи; по своим художественным средствам выразительности оно относится скорее к опусам, закрепляющим традиции (в частности, Б. Бартока и А. Веберна).

В период 1950–1960-х гг. продолжается жизнь романтических жанров, несмотря на количественное уменьшение некоторых разновидностей

---

[332] В целом, как отмечалось ранее, «игра с формой» в сторону ее увеличения, или, напротив, резкого уменьшения, истаивания, становится одной из особенностью эволюции жанра второй половины XX в.

миниатюры. Так, в ходе исследования удалось обнаружить лишь несколько обращений к жанру ноктюрна (например, в творчестве С. Балея, создающего на протяжении 30 лет шесть тетрадей пьес (1958–1988)). В танцевальном сегменте наиболее востребован жанр вальса как универсальный феномен, легко адаптирующийся к различным социальным условиям (в каталоге периода присутствует, например, «Колхозный вальс А. Михайлова (1961)).

С другой стороны, многочисленные фортепианные сюиты и циклы советских авторов, построенные по контрастному принципу, включают в себя большое количество лирических и танцевальных пьес с чертами тех или иных жанров.

В отдельных случаях наблюдается фрагментарное преломление данных признаков, как, например, в цикле Ю. Николаева «Настроения» (1960-е гг.), где происходят существенные изменения по линии сжатия музыкальной формы. Тональное сочинение из 22 миниатюр, длящееся 4 минуты, – одна из попыток запечатлеть все более ускоряющийся темп жизни: отдельные пьесы занимают всего лишь несколько секунд. В некоторых из них ощущаются жанровые черты вальса (№ 3), колыбельной (№ 7), этюда (№ 19), мюзета (№ 20), в силу предельной краткости намеченные лишь эскизно.

Новизна интерпретаторских задач в этом сочинении обусловлена:

- специфическим конструированием формы на макро- и микроуровне (очевидно, что исполнение сочинения возможно только целиком);
- мгновенным переключением внимания;
- поиском концентрированной интонационности, отражающей краткость и, вместе с тем, многомерность музыкального высказывания.

Рассматривая сферу любительской миниатюры, необходимо более четко разграничить отличия двух десятилетий. Опубликованные в период 1950-х гг. немногочисленные фортепианные версии эстрадных танцев, несколько десятилетиями ранее составлявшие устойчивый сегмент миниатюры, свидетельствуют о происходящих в обществе социокультурных процессах: острая полемика вокруг легкой музыки способствует если не полному

исчезновению блюзов, танго и фокстротов из быта данного периода времени, то значительному их уменьшению[333]. Попытку их замещения представляют новые бальные танцы – основанный на интонациях массовых советских песен «Русский бальный» А. Кизнова, подражающий народным плясовым «Украинский бальный» Г. Носова, белорусский танец «Зика» Д. Прицкера[334].

С течением времени положение меняется: в более поздних образцах легкой музыки джазовое влияние вполне ощутимо и находит отражение в медленных вальсах Ю. Владимирова, Ю. Слонова и С. Туликова, в танго В. Волкова, в фокстротах А. Лепина и А. Цфасмана, продолжающих традицию любительской фортепианной миниатюры 1920-х гг.

Если в сегменте развлекательной музыки джазовое влияние в период 1960-х гг. имеет достаточно сильные позиции, то в академической среде пьеса с названием «Блюз» (1963) украинского композитора М. Скорика относится скорее к единичным опусам, предвосхищающим расцвет джазовой фортепианной миниатюры последующих десятилетий. Вместе с тем, дыхание джаза, устойчиво ассоциирующегося в советском обществе с образом «свободного мира», проникает во многие фортепианные пьесы не в виде названий, а в виде намеков, отсылок, аллюзий – жанровых, ритмических, гармонических.

В целом, оценивая происходящие изменения в жанровой палитре фортепианной миниатюры, следует отметить, что сплетение старого и нового, консервативного и экспериментального как одна из коллизий существования маленького жанра, широко распространенного в композиторской практике, становится особенно очевидным в этот исторический промежуток.

---

[333] В своей статье о легкой музыке в советском музыкальном искусстве послевоенного времени Л. Утесов, в частности, писал: «Наши композиторы очень неохотно сочиняют легкую инструментальную музыку. Почему? Легкая инструментальная музыка немыслима без живых танцевальных ритмов. Отказываясь от использования в новых произведениях ритмики современных танцев, ограничиваясь преимущественно маршем, вальсом и старинными формами так называемых бальных танцев, композиторы лишают себя многих возможностей для создания яркой и увлекательной легкой музыки». Засилье маршевых и вальсовых интонаций в этой сфере он связывал с естественными для того времени опасениями: «Некоторые композиторы остерегаются выходить за пределы установленных ритмических шаблонов. Напишешь “на два”, в быстром темпе, скажут – фокстрот, медленно – блюз или танго. Страшновато…». См. об этом: Утесов Л. О. О песне и легкой музыке // Советская музыка. – 1953. – № 11. – С. 41.

[334] Сборник бальных танцев для фортепиано. Москва: Музгиз, 1950.

3.1.2 «Путь по центру»

Немалое число композиторов придерживается в период 1950–1960-х гг. центристских позиций. Как показывает время, стремление к «золотой середине» обеспечивает достижение наиболее убедительных художественных результатов.

Рассматривая период 1950–1960-х гг. с точки зрения его кульминационных свершений, определяющих место жанра в отечественной фортепианной культуре, следует прежде всего назвать миниатюры Р. Щедрина – «Поэму» (1954), «Юмореску» (1957), «Тройку» (1959), «В подражание Альбенису» (1959), вошедшие в золотой фонд музыкально-исполнительского искусства XX в. Овеянные ароматом свежести, наполненные ощущением радости жизни, юмором, иронией, пьесы, синтезирующие приемы неофольклоризма, неоромантизма, авангарда и классических традиций, остаются непревзойденной вершиной в фортепианном творчестве мастера – великолепного знатока инструмента и его уникальных возможностей в отражении художественной картины мира.

Как композитор подлинно национальный, Р. Щедрин глубоко погружается в русскую тему – литературу, быт, природу. Две его миниатюры – «Поэма» и «Тройка», перекликающиеся с творчеством Н. Гоголя, – становятся олицетворением русского духа с точки зрения образности, колорита, интонационного и эмоционального строя. Каждая из пьес глубоко символична и обладает своеобразным художественным решением.

Привлекающая эпическим размахом, широтой инструментального дыхания и полимелодизмом фактуры «Поэма» представляет несомненный интерес с точки зрения своей жанровой интерпретации. Перерастая в содержательном плане рамки камерной разновидности, компактная по форме пьеса тяготеет скорее к симфоническим образцам жанра. Ее фактурный облик – величественная аккордовая поступь, широкие скачки, охватывающие все пространство клавиатуры, – олицетворяют собой необозримость русского пейзажа. Национальное своеобразие подчеркивают ладовый колорит

(переменный лад с элементами дорийского), метрические особенности (сочетание 5/4 и 7/4), а также интенсивная полифоническая работа, основанная на принципах микроварьирования материала (рис. 37).

Иные ипостаси русского миросозерцания раскрывает пьеса «Тройка», созданная в трехчастной форме с монтажным сопоставлением контрастного материала. В основе ее образной сферы – несколько ключевых национальных представлений, воплотившихся в гоголевских творениях: птица-тройка с бубенцами и дорога как вечные символы русской души.

Присущий Р. Щедрину дар емких, острых и ярких характеристик выражается в создании рельефного тематизма, сотканного из различных мотивов: *ostinato* тройки в контрастных регистровых сопоставлениях (своего рода «лейттемы» миниатюры) (рис. 38); синкопированной приплясывающей темы (рис. 39); задорного инструментального наигрыша (рис. 40); выразительного лирического напева (рис. 41); краткого хорального эпизода, ассоциирующегося с древними церковными песнопениями (рис. 42). Сплетаясь в горизонтальных и вертикальных модификациях, они образуют многомерное звуковое пространство, обладающее символическим эффектом: яркая музыкальная картина становится одновременно сжатой эмблемой страны, кратким выражением ее духа.

Примечательно, что связующим звеном, контрапунктически сопровождающим темы (кроме хоральной вставки – весьма символичный штрих!), является мотив тройки. Отточенное полифоническое мастерство позволяет композитору виртуозно модифицировать его на принципах микроварьирования. В качестве лишь одного примера укажем на искусное видоизменение данного мотива в эпизоде с инструментальным наигрышем, когда он редуцируется до краткой интонации, состоящей из аккорда и одинарной ноты (рис. 43).

Другой оригинальный творческий прием, сообщающий пьесе особый динамизм, – применение элементов монтажной формы с резким переключением образных планов.

Следует заметить, что при всей опоре на русскую песенность, музыкальный язык Р. Щедрина с терпкими вкраплениями кластерного звучания и многочисленными политональными наслоениями воспринимается как явление, соответствующее своему времени. И в этом смысле пьесы композитора, отражающие стилевые реалии второй половины XX в., и, одновременно, учитывающие запросы слушателей, могут служить своеобразным коммуникативным ориентиром для современного академического искусства, направленным на пропаганду смелых находок и нестандартных решений.

Показательно, что и сам композитор задумывался о путях налаживания контакта с аудиторией: «Пишу для публики. Как заставить публику слушать музыку? Как ее гипнотизировать, чтобы произведение игралось не один раз? Такая мысль мною владеет фанатически, я все время об этом думаю. Какие существуют ныне современные открытия – все их перевариваю, и аудитория это хорошо понимает. И все-таки помню, что пишу для слушателей. Не хочу рвать с ними, не хочу уходить, чтоб не заблудиться; стараюсь быть на той ветви культуры, которая не оторвалась от самого дерева»[335]. На протяжении всего творческого пути автор развивает принцип «драматургии слушательского восприятия» – понятия, определяемого Б. В. Асафьевым как «направленность формы на слушателя». Размышляя о коммуникативном потенциале фортепианных миниатюр Р. Щедрина, следует упомянуть об интересном претворении автором идеи игры, рассматривая ее сквозь призму свойственной музыке «внутренней театральности» (термин Т. А. Курышевой[336]). Данное понятие возможно интерпретировать как ассоциативное выстраивание музыкального сюжета, отражающее на образно-психологическом уровне внутреннюю связь музыки с театром. Особенно ярко

[335] Щедрин Р. К. Материалы к творческой биографии / ред.- сост. Е. С. Власова. – М: Композитор, 2007. – С. 270–271.

[336] См. об этом: Курышева Т. А. Театральность и музыка. – Москва: Советский композитор, 1984. – 201 с.

это качество проявляется в таких миниатюрах Р. Щедрина, как «Юмореска» и «В подражание Альбенису».

Жанр юморески, представленный в русском фортепианном творчестве вершинными достижениями П. Чайковского и С. Рахманинова, характеризуется лирической направленностью, светлым восприятием жизни и ощущением радости бытия. Юмор как таковой ощущается в этих пьесах очень опосредованно, растворяясь в скерцозно-плясовой стихии. Своеобразие трактовки Р. Щедрина – в его сатирическом прочтении, в заострении комической образности при помощи целого ряда остроумных деталей, в активном использовании тембровой персонификации и регистровых переключений. И в этом смысле «Юмореска» продолжает скорее линию Прелюдий Д. Шостаковича по созданию гипертрофированных сатирических образов, перевернувших звуковой мир отечественной фортепианной миниатюры 1930-х гг. Вместе с тем, взгляд Р. Щедрина иной – в нем присутствует лукавый юмор из русских народных сказок, придающий пьесе характер дружеского и вполне добродушного шаржа.

Задумываясь о воплощении юмористических черт в музыке как о своеобразном нарушении ожиданий – гармонических, фактурных, пространственных, – отметим целый ряд находок, позволяющих отнести пьесу к эталонным (и весьма немногочисленным) образцам фортепианной миниатюры, отражающим различные аспекты комического.

Важную роль в создании юмористической образности играют здесь пространственные эффекты: расположение темы и аккомпанемента на расстоянии пяти октав; комические скачки шестнадцатыми в правой руке; контрапункт разнохарактерных тем, находящихся на противоположных краях клавиатуры.

Анализируя проявления игрового начала в художественном пространстве пьесы, следует отметить прием театральной персонификации образов путем использования «принципа тембровой имитации» (Е. А. Ручьевская). Так, изложение основной темы «Юморески» сопряжено с

рядом регистровых модификаций (подражание деревянным духовым и медным инструментам), что в сочетании с подчеркнуто-угловатой басовой линией, опирающейся на элементарные кварто-квинтовые ходы, придает ей явственно комический характер. Гаммообразная реплика, пародирующая звучание тромбона (т. 12), вносит в музыкальный сюжет еще одну характерную тембральную краску. Компактная середина (пьеса создана в двухчастной репризной форме) с остроумной политональной и полиладовой гармонизацией нового мотива плавно переходит в репризу, построенную на оригинальном контрапунктическом соединении двух разнохарактерных образов – основного скерцозного и псевдо-лирического (имитация виолончели). Наиболее впечатляющий игровой прием автор использует в заключении – резкий тональный сдвиг в последнем такте (ослепительный *Es-dur*) служит эффектным завершением *Des-dur'* ной пьесы.

Еще в большей степени элементы внутренней театральности ощутимы в другой миниатюре 1950-х гг. – «В подражание Альбенису», посвященной Майе Плисецкой. Они воплощаются не только в создании эффектов многотембровой звуковой игры, но и в блестяще реализуемой Р. Щедриным идее диалога, особенно созвучной его дарованию. Одновременно, пьеса, созданная в духе темпераментного народного танца Андалузии (в ее жанровой основе присутствуют черты фанданго или фламенко), становится приношением искусству прославленной балерины.

Многочисленные «хореографические подтексты» выражаются в пластике мелодической линии, в вихреобразных пассажах, в цезурах и ферматах, символизирующих остановку движения, в тончайшей агогической игре (*sempre poco rubato*), составляющей суть этой импровизационной пьесы, построенной на мгновенных сменах эмоциональных состояний.

Рассматривая миниатюру с точки зрения проявления «своего» и «чужого», следует отметить отсутствие в ее тексте прямых цитат: дух испанской музыки воссоздается композитором при помощи искусной имитации, основанной на синтезе художественных приемов – паттернов,

характеризующих стиль И. Альбениса, и особенностей, выступающих репрезентантом фортепианной манеры Р. Щедрина. Этот многогранный синтез испанских ритмов (явно ощутимых или завуалированных) с экспрессивной и несколько изломанной мелодической линией обнаруживается уже в первых тактах пьесы (обратим внимание, например, на выразительный скачок верхнего голоса на интервал увеличенной ундецимы). Вместе с тем, и в очертаниях мелоса присутствуют испанские мотивы (наиболее показательна в этом отношении фигура триольных шестнадцатых как очевидная отсылка к стилю И. Альбениса).

Еще один штрих, типичный для испанской музыки, – гитарное сопровождение, играющее в этой фортепианной пьесе роль лейттембра. Имитация гитарных приемов игры весьма разнообразна: подражание *pizzicato* (аккорды в манере *secco*), использование выдержанной средней ноты на фоне ритмичных аккордов в крайних голосах, длинные форшлаги с прописанной автором микродинамикой.

Изучая черты, характерные для фортепианно-стилевой манеры Р. Щедрина, следует, в первую очередь, указать на особенности его полифонического мышления, проявляющиеся в создании тембрально независимых пластов инструментальной ткани, даже если речь о гомофонно-гармоническом типе изложения (тт. 5–9, 29–36); на интересные гармонические находки (так, реприза пьесы начинается в *g-moll*, а ее продолжение – в основной тональности *a-moll*); на эффектное вкрапление приемов современной фортепианной техники (прием *col pugno* – кулаком).

В целом, художественные достоинства фортепианных миниатюр Р. Щедрина 1950-х гг. не остались без внимания скрипачей, виолончелистов, а также музыкантов ряда других специальностей: транскрипции и переложения «Юморески» и «В подражание Альбенису» занимают устойчивые позиции в их репертуаре. Более того: существуют мнения, согласно которым фортепианный оригинал уступает в своем звучании скрипичным или виолончельным обработкам. Не подвергая сомнению

целесообразность переложений, выявляющих множество свежих тембральных красок, скрытых в абстрактном фортепианном звучании, отдадим должное пианистическому мастерству Р. Щедрина, создавшему во второй половине XX в. блестящие концертные пьесы именно для фортепиано.

Рассматривая в панораме времени спектр пьес, отразивших тенденции неофольклоризма, остановимся на цикле «Наигрыши» (1967) И. Якушенко – раннем, забытом, но очень ярком сочинении композитора разнообразных творческих интересов, отдавшему в более поздних фортепианных опусах дань джазовому искусству.

Состоящий из пяти пьес цикл «Наигрыши» («Город Суздаль», «Переборы», «Кружева», «Баюшки», «Переплясы») сохраняет тесную связь с русским народным творчеством и представляет собой самобытный образец преломления национальных фольклорных моделей. Методы развития ритмоинтонаций напоминают в данном случае технику И. Стравинского русского периода, но лишены того «рентгенографического» взгляда, о котором упоминает В. Гаврилин. С ювелирной тонкостью шлифуя фольклорные элементы, И. Якушенко применяет иной художественный подход, синтезирующий неоромантические и неоклассические тенденции. В сочинении также ощущается дыхание джаза: его ритмоинтонации искусно вплетены в музыкальную ткань. Это даже сам не джаз, а его предчувствие – как предчувствие своего будущего пути.

Объединенные единым замыслом пять пьес образуют контрастную композицию. Музыкальная картина «Город Суздаль», открывающаяся рожечным наигрышем, завораживает своей мягкой красочностью (в фактуре пьесы ощущается влияние неоимпрессионизма – аккордовые параллелизмы, резонирующие педальные басы, эффекты тонко претворенной колокольности, модальное колорирование народных распевок) (рис. 44 и 45).

В быстрых частях цикла разнообразно претворяется идея виртуозности как таковой с опорой на многообразные фортепианные традиции. Так, пьеса «Кружева» основана на использовании романтической техники *leggiero* (для

нее характерны невесомость пальцевого прикосновения и гибкость интонирования мелодической линии) (рис. 46). В «Переборах» и в «Переплясах» – заключительной миниатюре, отличающейся масштабностью и виртуозным размахом, – ощущается влияние джазовой манеры игры с особой энергией фортепианного туше, обилием нон легатной артикуляции, акцентированием слабых долей, занимающих в классической метрике подчиненное положение (рис. 47).

В целом, после знакомства с сочинением И. Якушенко возникает мысль о том, что его название выходит за рамки конкретных этнографических представлений, охватывая важнейшую для миниатюры идею игры в самых различных ее интерпретациях.

Яркий национальный колорит присутствует и в фортепианных миниатюрах А. Бабаджаняна, сочетающего технику свободной додекафонии с интонационным своеобразием, присущим армянской музыкальной культуре. Если «Вагаршапатский танец», наследующий романтические традиции, отличается непосредственностью эмоционального высказывания и пышностью инструментального обрамления, то более поздние сочинения – цикл «Шесть картин» (1964) и «Поэма» (1966) – демонстрируют стремление к концентрации музыкальной мысли, ясности и графичности фортепианной фактуры.

Нет сомнений в том, что пьесы 1960-х гг. – опусы экспериментального характера. Композитор преследует здесь, в первую очередь, практические цели: создание на основе серийной техники новых современных сочинений. С другой стороны, особенности дарования А. Бабаджаняна, его талант мелодиста исключают умозрительный подход к решению художественных задач и способствуют появлению пьес, обладающих новой, волнующей выразительностью[337].

---

[337] Примечательно, что спустя всего лишь несколько лет композитор, вновь обращаясь к фортепианной миниатюре, создает совсем простые пьесы – Анданте, Мелодию, Юмореску, Элегию, фактурный облик которых отсылает к сочинениям Комитаса.

Так, «Шесть картин» («Импровизация», «Народная», «Токкатина», «Интермеццо», «Хорал», «Сасунский танец») рисуют сцены из народной жизни, сплетая в органичное целое архаические (элементы армянской монодии, интонации ашугских сказаний, национально-жанровые особенности народных танцев) и современные черты (использование серийной техники, джазовые ритмоформулы).

Не меньший интерес с точки зрения своего композиционно-стилевого облика вызывает «Поэма», созданная автором как обязательная пьеса к III международному конкурсу имени П. Чайковского (1966). В форме сочинения, относящегося к типу концертной миниатюры (ее отличительные особенности – блестящая виртуозность и контрастность тематизма), обнаруживаются черты свободно претворенной сонатности.

Основу композиции «Поэмы» составляют два серийных ряда, представленные уже во вступлении в горизонтальном и вертикальном изложении (рис. 48). Раздел *Andante cantabile* (он выполняет функцию главной партии) построен на сочетании интонационно-выразительной мелодии, состоящей из нескольких кратких мотивов (использование типичного для армянской музыки ритмоинтонационного комплекса с увеличенной секундой служит безошибочным «опознавательным знаком» его национальной принадлежности), и сопровождающего ее фона – горизонтально изложенной серии в виде цепочки восьмых (рис. 49).

Серединная часть – *Presto brilliante* – основана на разработке горизонтального серийного ряда, где виртуозная феерия целого потока шестнадцатых дает мощный динамический импульс развертыванию всей формы в целом (рис. 50).

Синтез традиций и новаций в пьесах А. Бабаджаняна разнообразен, как разнообразны источники, из которых он черпает идеи для своих фортепианных сочинений: блистательный пианизм, полученный в классе Я. Флиэра; пьесы Комитаса, вобравшие в себя музыкальное мироощущение народа; оригинальное претворение опыта советских композиторов (помимо

А. Хачатуряна, следует отметить несомненное влияние С. Прокофьева в создании эпизодов моторного, динамичного характера); джазовые интонации, чутко улавливаемые автором в атмосфере оттепели. Органичное сочетание всех этих факторов, преломленное сквозь призму индивидуального таланта, и рождает тот художественный результат, который позволяет отнести пьесы А. Бабаджаняна к блестящим достижениям советской фортепианной миниатюры.

Период 1950–1960-х гг. становится временем, когда формируются творческие принципы Г. Окунева – одного из заметных представителей ленинградской школы композиции, оставивших свой след в истории советской фортепианной миниатюры. В его музыке – камерной по существу, избегающей внешних эффектов, – остро ощущается автобиографический подтекст: пройдя испытание блокадным временем, автор транслирует свои переживания сквозь призму экзистенциального опыта – стихийного восприятия внутренней душевной жизни, которую «личность пытается сама себе уяснить, усвоить, означить»[338]. В метафорическом смысле этот опыт олицетворяет собой «путешествие в свой собственный внутренний мир через передачу спонтанного, уникального, живого чувства»[339].

Композитор самобытного дарования, рано ушедший из жизни, Г. Окунев не успел воплотить все свои идеи. Однако «Отзвуки Севера» (1966) – фортепианный цикл из десяти частей, исполняемый без перерыва, – дает многообразное представление о гранях его драматического таланта. Созданный под впечатлением картины художника Б. Козлова «Кижи», цикл нельзя назвать музыкальной иллюстрацией в прямом смысле: детали его художественного образа, навеянного самобытной архитектурой и природой русского Севера, проступают скорее в мимолетных ассоциациях и воспоминаниях.

---

[338] Знаков В. В., Красавина Н. А, Синеокая Ю. В. Экзистенциальный опыт: таинство и проблема // Философский журнал. – 2018. – Т. 11. – № 2. – С. 124.

[339] Там же.

Присущее автору тонкое мастерство интонационного и ритмического варьирования способствует естественному преобразованию тематизма, объединяющего различные части цикла, когда рождение материала – лаконичного и образного – происходит из мелодического мотива, или, напротив, – из контрастирующего фрагмента сопровождения. Специфической чертой почерка Г. Окунева становится присущая его музыке интонационная напряженность, особая глубина каждой ноты, мотива, фразы, концентрирующих в себе те или иные детали художественного замысла, – шорохов природы (призвуки флажолетов в первой пьесе); колокольного звона – мягко-обволакивающего или гулкого; впечатлений от уникального памятника, вписанного в ландшафт скромной северной природы, воплотившихся в сонорных наслоениях красочных аккордовых последовательностей (рис. 51).

Не заключая в себе радикальных трансформаций музыкального языка, творчество Г. Окунева предвосхищает некоторые важные тенденции развития искусства последующих периодов. Прежде всего, это новации в области фортепианного тембра, приобретающего в его сочинениях особую красочность. С другой стороны, здесь можно говорить и о самобытном воплощении постлюдийной интонации, характерной для музыки 1990-х гг.

3.1.3. Под знаком авангарда

Исследуя разнообразные стилевые эксперименты, затронувшие жанр фортепианной миниатюры в рассматриваемый период времени, следует отметить, что с наибольшей интенсивностью они осуществляются в 1960-е гг., в то время как завершающее сталинскую эпоху десятилетие скорее закрепляет консервативные тенденции предыдущих лет. Вместе с тем, уже в первой половине 1950-х гг. начинают зарождаться процессы, свидетельствующие о новых веяниях в советском музыкальном искусстве.

Наиболее ранним их проявлением становятся Двенадцать прелюдий (1953) Г. Уствольской – композитора, создавшего свой собственный мир в

искусстве второй половины прошлого столетия. Ее творчество, отличающееся трагически-исповедальным тоном, переживает в настоящий момент период возрождения: почти полное отсутствие внимания в советское время сменяется интересом со стороны исполнителей и слушателей XXI в. Рассмотрение прелюдий с чертами зрелого стиля[340] в контексте интересующего нас жанра возможно лишь с определенной степенью условности, поскольку Г. Уствольская неоднократно повторяла, что ее музыка имеет иную – некамерную – природу: «Некамерность моей музыки – это новое, это плод мучительной моей жизни, и дело не в количестве исполнителей, а в сути самой музыки»[341]. Духовная (и динамическая) мощь ее инструментальных сочинений такова, что слушать их в ограниченном камерном пространстве – значит нарушать свойственные им законы восприятия.

С другой стороны, обращаясь к жанру прелюдии, Г. Уствольская так или иначе следует многолетней традиции по созданию пьес малой формы, наполняя эту малую форму подлинно трагедийным содержанием. В контексте размышлений о способах организации материала в рамках компактного пространства, следует отметить, что фортепианная ткань ее прелюдий (по сравнению, например, с сонатами), имеет более разреженную музыкальную ткань – часто это сочетание нескольких полифонических линий, изложенных, в основном четвертями (отсюда – впечатление шагов, как бы составляющих один из образных пластов ее музыки). Фортепианная манера Г. Уствольской лишена артефактов виртуозного пианизма, среди главных ее примет – линеарность и аскетизм инструментальной фактуры. Интонационная сфера прелюдий является своеобразным «знаком» авторского стиля: сочетание обезличенности с вкраплениями мотивов выразительного характера как неких ключевых точек композиции образуют содержательный центр той или иной

[340] Его репрезентантом в полной мере является уже Октет, созданный Уствольской в 1946 г., а также Первая и Вторая фортепианные сонаты.

[341] Галина Уствольская. Музыка подсознания. Телеканал «Культура» (Россия). Программа «Царская ложа». 2004. –. URL: https://www.rtr.spb.ru/culture/images/c_loga/loga_160.jpg (дата обращения 25.03.2021).

пьесы (так, в первой прелюдии особое выразительное значение приобретает интонация сексты (c^2-e^1-c^2) (рис. 52).

В целом, эзотеричность остро-диссонантного, предельно антиномичного языка Г. Уствольской (с точки зрения гармонического наполнения, а также динамических и тесситурных контрастов) в значительной степени актуализирует герменевтическую проблему музыкального творчества. Ее музыка ставит перед исполнителями и слушателями множество вопросов. Так, пианисты, воспитанные на классико-романтических моделях с заложенными в них идеями красоты и гармонии, сталкиваются здесь с иным миром – апокалиптическим, страшным, нередко вызывающим психологическое отторжение, а главное – требующим переосмысления самой природы фортепианного звукоизвлечения. Как пишет исследователь творчества Г. Уствольской О. И. Гладкова, «рояль у композитора – не мелодический, не струнный и даже не ударный инструмент»[342]. Наиболее подходящие тембровые ассоциации уместны в данном случае с «кубом деревянным» – авторским музыкальным инструментом, используемым Уствольской в Симфонии № 5 *«Amen»* и Композиции № 2 *«Dies irae».* Не менее трудные задачи стоят и перед слушателями, обнаруживающими в этих опусах не источник эстетического наслаждения или изысканной интеллектуальной игры, а некое проявление нравственной позиции художника, представляющей, по меткому выражению Э. Шенбергера, «лакмус музыкальной совести»[343]. Постижение мира Г. Уствольской, проникнутого духом аскетичной и одновременно яростной медитации, сопряжено с колоссальными усилиями, о чем говорила и она сама, уповая на растущее самосознание слушательской аудитории: «Всю себя, все свои силы вкладываю

[342] Гладкова О. И. Пламенеющий рояль. Фортепианные сонаты Г. Уствольской // Кафедра фортепиано. Исследования и материалы / под общ. Ред. Д. Щирина. – Санкт-Петербург: ГИК, 2018. – С. 18.

[343] Шенбергер Э. Искусство жечь порох / пер. с нидерл. И Лесковской под ред Б. Филановского. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. – С. 147.

в свои сочинения… И слушать меня надо по-новому, тоже вкладывая свои силы. Слишком по-старому судят…Верю, что в будущем будет не так…»[344].

Конец 1950-х гг. отмечен появлением «Эго-сюиты» Б. Тищенко (1957). Путь одного из учеников Г. Уствольской и Д. Шостаковича, в будущем маститого симфониста, автора балетов и крупных инструментальных сочинений (в том числе, фортепианных сонат), вполне предсказуемо начинается с создания малых форм (помимо «Эго-сюиты» ор. 6, в начале 1960-х гг. возникают «Причуды» ор. 11, «Три загадки» и «Три полифонюдии» ор. 19), наполненных, вместе с тем, ярко-индивидуализированным содержанием.

Вспоминая студенческие годы, сопряженные с драматическими дискуссиями о путях развития советского музыкального искусства Б. Тищенко, отчисленный с первого курса композиторского факультета Ленинградской консерватории и восстановленный двумя годами позднее, говорит о том, что вынужден был отстаивать право на выражение собственной позиции. Вероятно, этот аспект отразился в «Эго-сюите» («Характер», «Слово не воробей», «Ради красного словца», «Попытка лирики», «Несдержанность», «Все-таки я»), приближенной к жанру автопортрета, где последняя часть повторяет первую, символизируя цельность внутреннего ядра личности. Одновременно «Эго-сюита» с ее рельефным тематизмом и графической строгостью письма становится опусом, запечатлевшим процесс поиска индивидуальных творческих установок, связанных с более поздними высказываниями Б. Тищенко о том, что «музыка – наука точная»[345], что «музыкальный материал не рождается, а его создают, или … конструируют»[346].

---

[344] Галина Уствольская. Музыка подсознания. Телеканал «Культура» (Россия). Программа «Царская ложа». 2004. –. URL: https://www.rtr.spb.ru/culture/images/c_loga/loga_160.jpg (дата обращения 25.03.2021).

[345] Дмитревская М. Ю. Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре. – URL: http://ptj.spb.ru/blog/pamyati-borisa-tishchenko/ (дата обращения 20.05.2020).

[346] Монолог души. Фильм о Борисе Тищенко. – URL: https://vk.com/video85789387_157548875 (дата обращения 21.07.2020).

В целом, фортепианный стиль Б. Тищенко, зиждется на принципах, распространенных во второй половине XX в., – брутальной энергии и ударном звукоизвлечении. Эти качества, ярко проявляющиеся в его сонатах – своего рода симфонических фресках, написанных широкими, броскими мазками, в лаконичных циклах миниатюр несколько завуалированы – сказывается разность подходов к созданию крупной и малой формы[347].

Вместе с тем, в художественной практике времени обнаруживается интересный пример их синтеза, осуществленный В. Сильвестровым в жанре элегии (1967). Представляя собой один из символов романтического мироощущения, потребность в котором «не может иссякнуть»[348], элегия занимает особое место в творчестве композитора и часто встречается как в его симфонической, так и в камерно-инструментальной музыке[349].

Сочинение, задуманное как соната, в своем окончательном варианте превращается в жанровую пьесу длительностью около 5 минут (в ее основе – мелодическая линия, расположенная в верхних регистрах и усложненная на стыках формы аккордами-кластерами). Композицию опуса возможно интерпретировать как сонатную форму в предельно концентрированном воплощении; с содержательной же точки зрения она представляет собой «пропетую структурную музыку» или «додекафонию на слух»[350].

Затрагивая фортепианное творчество В. Сильвестрова 1960-х гг., нельзя не коснуться других сочинений группы киевских авангардистов, объединившей учеников Б. Лятошинского – В. Годзяцкого, Л. Грабовского и В. Загорцева. Наиболее ранней фортепианной пьесой, сыгравшей роль своеобразного манифеста этого объединения, становится сочинение В. Годзяцкого «Разрывы плоскостей» (1963), где, по словам автора, «отражен

---

[347] В качестве иллюстрации сказанного коснемся лишь одной, наиболее характерной детали – использования кластеров – локтевых (в сонатах и концертах) и более компактных (в «Эго-сюите»).

[348] Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / авт. ст., сост., собеседница М. Нестьева. – Киев: б. и., 2004. – С. 126–127.

[349] В более широком смысле элегичность предстает важной особенностью «метафорического» стиля композитора – направления, появившегося в его творчестве в более поздний период времени.

[350] Морозова Л. Островной человек. К 80-летию В. Сильвестрова. Интервью с Е. Громовым. – URL: // https://karabas.live/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova (дата обращения 12.06.2021).

процесс распада функциональных связей в музыке, потеря ведущей роли мелодии, гармонии, лада, отсутствие стабильной фактуры и определенного тематизма»[351]. Сочинение, написанное в технике свободной додекафонии, было создано под впечатлением книги австрийского писателя и журналиста Роберта Юнга «Ярче тысячи солнц», повествующей об эволюции ядерной физики и разработке атомной бомбы. Музыкальными же его прообразами явились «*Klavierstücke*» №№ 1 – 8 К. Штокхаузена[352].

Каким образом композитор выстраивает параллели между музыкой и ядерной физикой?

В своих аналогиях он отталкивается от процессуальности музыкальной формы, становление которой способно, по его мнению, «передать последовательные стадии ядерной реакции»[353] (названия эпизодов отражают стадиальность процесса – «Первозданность», «Вибрация материи», «Пересечение», «Натяжение», «Разрывы», «Катаклизмы», «Обновление материи», «Распад»). Они получают отражение в «энергетической программе» сочинения, где наряду с «первозданной материей» (отдельными звуками, уподобляющимися радиоактивным частицам), можно уловить «вибрации, пересечения, натяжения, разрывы и катаклизмы», приводящие к «восстановлению материи» и «периоду распада»[354].

Важную роль в художественном пространстве пьесы играют визуальные образы. Автор представляет здесь «звуковую материю в виде стереоэкрана с периодически пульсирующими звуковыми вспышками. Отдельные ритмически заряженные мотивы силятся объединиться в единую звуковую беспрерывность. Отсюда и термин – звучащая плоскость, то есть, сплошное, непрерывное звучание»[355].

---

[351] Годзяцкий В. А. Жизнь в музыке. Творческая автобиография. – URL: http://godziatsky.kiev.ua/index.php/ru/avtobiografiya/13-glava-4-nachalo-kievskogo-avangarda (дата обращения: 20.06.2021).

[352] Как вспоминал автор, труднейший нотный текст этих пьес он переписал от руки. См. об этом: там же.

[353] Там же.

[354] Морозова Л. «Дерзкий дух свободы». Киевский музыкальный авангард шестидесятых. – URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/ (дата обращения 25.07.2021).

[355] Там же.

В 1968 г. другой композитор киевского авангарда – Л. Грабовский – приступает к созданию «Гомеоморфий» (первая и третья написаны для одного фортепиано, вторая – для двух) – пьес, хотя и протяженных по времени, но являющихся одним из прообразов миниатюры будущего с характерным для нее типом статической композиции. Для отнесения этих экспериментальных сочинений к интересующему нас жанру есть некоторые предпосылки. Остановимся на них подробнее.

В самом общем смысле композитор развивает здесь жанр фортепианного этюда, основанного на использовании различных фигураций, – линий, рисунков, узоров, играющих важную роль в создании сонористических композиций – средоточии поисков Л. Грабовского конца 1960-х гг. Так, если основой первой пьесы становятся гаммообразные пассажи, располагающиеся в различных регистрах клавиатуры, то в третьей композитор использует тираты и форшлаги. Эффектные контрасты достигаются путем сочетания педальных эпизодов (ярких колористических пятен с флером послезвучия в долгих паузах различной протяженности) и сухих беспедальных фрагментов, обнажающих молоточковую природу рояля. Именно подобие приемов (название «гомеоморфия» подразумевает в данном случае однотипность конструктивных элементов) и позволяет рассматривать эти сочинения как единый цикл пьес[356].

Помимо сонористических особенностей, важных для понимания стиля Л. Грабовского, фортепианные «Гомеоморфии» явились промежуточным этапом в создании алгоритмических композиций, основанных на применении математических методов для моделирования музыкальных процессов. Вот что говорит об этом времени сам автор[357]: «Когда я собирался писать «Гомеоморфии», то представлял себе мощные звуковые блоки, конгломераты, которые надвигаются, вытесняют, валятся друг на друга. Но как все это

---

[356] В 1970 г. серия фортепианных «Гомеоморфий» дополняется одноименным оркестровым опусом.

[357] О том, что годы. с 1968 по 1973 стали главными в поиске его собственного пути, автор говорит в видеоматериале, посвященном презентации книги «Композитор Леонід Грабовський». Харьков: Акта, 2021. См. об этом: Карась Е. Леонид Грабовский и Александр Щетинский. Интервью. – URL: https://youtu.be/b2qrj4vYpBI (дата обращения 30.08.2021).

воплотить? Помогла математика»[358]. Метод алгоримической композиции на основе случайных чисел, применяемый в «Гомеоморфиях», связан с понятием «порождающей грамматики», развитым в недрах структурной лингвистики. Несмотря на сложность претворения подобных идей в бескомпьютерной среде конца 1960-х гг., сочинение становится важной вехой на пути обновления традиционного музыкального языка, нуждающегося, по мнению авангардистов, в кардинальной реконструкции.

Фортепианное сочинение «Ритмы» (1967–1969) В. Загорцева также отражает напряженный процесс поиска новой выразительности. В письме к И. Блажкову композитор пишет о том, что он пытается найти «внутренний ритм формообразующих тяготений»[359] как неких «точек, границ, отсечений»[360], представляющих саму «жизнь в бесконечном»[361]. Толчком к реализации этих идей послужило чтение трудов Л. Фейербаха, а экспериментальной площадкой для их разработки стала композиция с чертами сонатности, создававшаяся автором на протяжении двух лет.

Одна из сложных исполнительских задач этого додекафонного сочинения, в концентрированном виде отразившем характерные черты стиля Загорцева, связана с конструированием исполнительской формы на макро- и микроуровнях – с определением границ мотивов и более развернутых построений, способствующих ее целостности. Если в стратегическом представлении эта задача относительно ясна – кульминацией композиции становится центральный раздел с применением локтевых кластеров, – то в локальном плане речь идет о напряженном интонировании каждого элемента фактуры, позволяющем приблизиться к пониманию смысла этой музыки и ее своеобразной красоты.

---

[358] Кирилловская Т. Я только сейчас начинаю жить. Интервью с Леонидом Грабовским. – URL: https://ru.molbuk.ua/vnomer/kultura/31218-rus_leonid-grabovskijj-ja-lishe-pochinaju-zhiti.html (дата обращения 30.08.2021).

[359] Цит. по: Войтенко А. С. Памяти композитора Владимира Загорцева. – URL: http://mus.art.co.ua/pam-yati-kompozytora-volodymyra-zahortseva/ (дата обращения: 27.06.2021).

[360] Там же.

[361] Там же.

В целом, фортепианный опыт композиторов киевского авангарда, созвучный своему времени, выступает резкой антитезой по отношению к советскому художественному канону. Их сочинения представляют относительно немногочисленный пласт советской фортепианной миниатюры, соотносимый с таким западноевропейским течением как «новая сложность» в лице, например, Д. Лигети или Б. Фернихоу. Для создания убедительных интерпретаций этих опусов, обладающей иной, по сравнению с классико-романтическим искусством, интонационностью, необходим новый тип исполнителя, осознающего тектонические сдвиги в искусстве второй половины XX столетия[362].

Интенсивное развитие жанра наблюдается в этот период времени и в московской композиторской школе. Так, в 1960-е гг. начинает свою деятельность один из учеников Э. Денисова – Д. Смирнов, опирающийся в своих композициях на приоритет интеллектуального начала. Будучи многогранной личностью, композитор не ограничивается областью лишь музыкального творчества, включая в сферу своего творческого внимания поэзию, живопись, литературный перевод[363]. Эти разнообразные интересы находят проявление в жанре фортепианной миниатюры, к которому Д. Смирнов обращается на протяжении всего пути. Большое наследие, оставленное композитором (множество фортепианных циклов и отдельных

---

[362] Об этой проблеме размышляет, в частности, пианист А. Глазков. См. об этом: Глазков А. Ю. Evryali Яниса Ксенакиса. Опыт исполнительского анализа // ReMusicorg. – 2010. – № 3. – URL: https://web.archive.org/web/20110223043906/http://www.remusik.org/alexeyglazkov-article (дата обращения 30.08.2021). Опираясь на терминологию точных наук, он в качестве образного аналога ссылается на теорию корпускулярно-волнового дуализма, обнаруживая в фортепианной фактуре Я. Ксенакиса «ячейки-синтагмы» двойственной природы. С одной стороны – это «звуковые зерна, частицы, выражаясь физическим термином – корпускулы». С другой, действуя как энергетический сгусток, они образуют волну. Размышляя о способах отражения новой картины мира в фортепианном искусстве, А. Глазков пишет, что, «воспринимая данные звуковые массивы, слух пианиста, а затем и слушателя, должен представлять и даже ощущать движения энергии, придавать волновую форму ячейкам-синтагмам. Другими словами, речь идет об особого рода интонационности фактуры, о подобии отношений между ее элементами отношению гармонических функций в классико-романтической системе гармонии, об особого рода тяготениях. Исполнение, которое учитывает все перечисленные факторы, в состоянии придать музыке необходимый пространственно-звуковой рельеф». Там же. Идеи, высказываемые А. Глазковым в отношении фортепианного сочинения Я. Ксенакиса, коррелируют с исполнительскими проблемами, возникающими в опусах композиторов киевского авангарда.

[363] Особое значение приобретает для него личность Уильяма Блейка – английского поэта, художника, мыслителя. О его роли в творчестве Д. Смирнова см. более подробно: Смирнов Д. Н. Наброски к автобиографии. – URL: http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/dsketches.html (дата обращения 21.04.2023).

пьес), свидетельствует о его природном тяготении к краткому и концентрированному высказыванию.

Уже ранние фортепианные тетради (1963–1965) (около 100 пьес) отражают направление его поисков, связанное с применением додекафонной техники и сонористики, числового и буквенного символизма. Композитор утверждает, что в подобной работе он находит множество приемов, пробуждающих его творческое воображение: «В методе буквенной мелодии меня привлекает то, что вдруг возникает материал, который привнесен, задан мне как бы “свыше”, и я его воспринимаю как некий музыкальный символ, который должен быть расшифрован в музыке»[364].

Один из первых опытов в этом направлении Д. Смирнов осуществляет в «Маленьком триптихе» (1965–1966), используя собственную систему буквенно-числовых соотношений, построенную на извлечении музыкального материала из слов. Вот ее алгоритм: «12 основных букв соответствуют звукам хроматической гаммы от *c* до *h*: о-е-и-в-н-а-л-с-р-т-д-м. Следующие 12 букв соответствуют тем же звукам, но исполняемым дважды: п-ч-к-ь-ы-б-г-я-й-у-ж-з. Третий ряд букв – неполный: ш-х-ц-б-э-ф-щ-ъ, звуки от *c* до *g*, исполняемые трижды»[365].

Описывая замысел сочинения, композитор добавляет, что в основе двух его частей – «Скоморохов» и «Меланхолии» – заложена идея случайности: «В “Меланхолии”, пронумеровав все клавиши инструмента, я наугад с закрытыми глазами попадал карандашом в таблицу логарифмов, таким образом преобразовывая числа в звуки»[366].

---

[364] Смирнов Д. Н. Наброски к автобиографии. – URL: http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/dsketches.html (дата обращения 21.04.2023).

[365] Там же.

[366] Там же. Примечательно, что первое обращение Д. Смирнова к буквенно-числовой символике предопределяет направление его творческой мысли на долгие гг. вперед: использование всевозможных шифров становится своеобразным «лейтмотивом» многих его фортепианных пьес. Так, в цикле «Магические квадраты» (1971) автор при помощи додекафонной техники исследует музыкальные возможности магического (волшебного) квадрата, известного по древним арабским и китайским рукописям. Он состоит из девяти цифр, расположенных на трех строчках, сумма которых по вертикали, горизонтали и диагонали составляет число 15. Композитор использует эту идею в организации ритмической структуры произведения: каждый такт музыки соответствует одному из этих чисел, имеющему одинаковое количество ритмических единиц, при этом их итоговая сумма в каждых трех тактах равна 15. Музыкальные шифры присутствуют и в фортепианном цикле «Семь ангелов Уильяма Блейка» (1988) – сочинении, вдохновленном «пророческими

Другой атональный цикл, созданный Д. Смирновым еще в студенческие годы, – «Пять маленьких пьес» ор. 4 (Прелюдия, Скерцино, Серенада, Хорал, Бурлеска). В этом лаконичном сочинении (сам композитор считал его своей творческой удачей) прослеживаются тесные связи с традициями нововенской школы, и, в частности, с творчеством А. Веберна. Данное замечание справедливо не только в отношении предельного сжатия музыкального времени – ключевого структурно-композиционного принципа А. Веберна, распространяющегося на все уровни музыкальной композиции – мелодику, гармонию, тембр, форму (конструкция всех пьес не выходит за рамки периода). Традиции А. Веберна просматриваются также в особой разреженности фактуры, в конструктивной роли пауз, в единстве интервального состава горизонтали и вертикали музыкальной ткани, а также в стремлении к симметричной организации всех ее пластов. Одновременно в цикле присутствуют черты экспрессионизма, свойственные ранним фортепианным пьесам А. Шенберга (сочетание открытой и напряженной эмоциональности с резкой штриховой очерченностью). Все эти влияния, не скрывают, тем не менее, его собственного своеобразия, представляющего для исполнителей художественный интерес как с точки зрения многообразия жанровых сфер – экспрессивного *lamento*, скерцозной стихии, изысканной серенадности, сдержанной и строгой хоральности, острого гротеска, воплощенных скорее в духе аллюзии на жанр, так и с точки зрения ресурсов «новой выразительности», понимаемой в духе Б. Л. Яворского, когда отсутствие ладовых опор приводит к усилению роли «мельчайшего значимого элемента, равного иногда мелодическому интервалу»[367]. Обращаясь к

книгами» английского мастера. Рисуя музыкальные портреты древнееврейских богов и демонов, занимающих определенное место в мифологической вселенной Блейка, Д. Смирнов создает композицию, основанную на соответствии букв английского алфавита восходящим и нисходящим интервалам. Последующие его фортепианные сочинения (среди них – «Листки из альбома» (1997), «Шифры» (2005)) также демонстрируют неослабевающий интерес композитора к системам музыкального кодирования. В частности, цикл «Шифры», включающий в себя азбуку Морзе и ряды Фибоначчи, представляет собой их коллекцию, собранную за долгие гг. работы. Одно из последних его опусов – Шестая «Блейк-соната», основанная на звучащих буквах William Blake. Таким образом, интерес к числу и слову в их многообразном взаимодействии в значительной степени определяет творческую индивидуальность Д. Смирнова, выявляя его предрасположенность к строгой организации звукового материала.

[367] Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла. – Москва: Классика- XXI, 2005. – С. 23.

особенностям исполнительской интерпретации фортепианных пьес Д. Смирнова, следует учесть, что он относится к композиторам, в полной мере наследующим традиции И. Стравинского и А. Шенберга. В поле авторского внимания попадает весь спектр исполнительских вопросов, включающий в себя артикуляционно-штриховые, темповые, метроритмические, динамические, агогические аспекты интерпретации[368]. Для его почерка характерна своеобразная «партитурность» записи, проявляющаяся в дифференциации фортепианной фактуры, что позволяет обнаружить в ней потенциально заложенные оркестровые приемы и краски. Подобный текст обладает большими возможностями в плане интерпретаторского поиска, активизируя воображение и слух в преодолении известной проблемы, обусловленной универсальными возможностями фортепиано: способность к воспроизведению тесситуры любого инструмента одновременно таит в себе опасность так называемой нейтральной, бескрасочной игры.

В целом, фортепианные пьесы композитора, отличающиеся рафинированностью замысла, лишены избыточной схематичности; их элитарный язык не приводит к выхолащиванию музыкальной сути, являясь зримым свидетельством многообразия звуковых миров, представленных в жанре миниатюры.

Среди других авангардистских проектов 1960-х гг. – созданный в додекафонной манере цикл Л. Блинова «Струения мигов» («Двенадцать стихотворений Велимира Хлебникова» для фортепиано и чтеца) (1963), отражающий особенности его философского и поэтического мировоззрения. Свое творческое кредо автор формулирует следующим образом: «Занятия тем или иным видом искусства – это как бы попытка уловить мгновение, запечатлеть его в звуке, в слове ли, усмотреть в жизни постоянно ускользающего от нас мгновения приметы вечности. Они струятся, эти миры,

---

[368] Почти все фортепианные композиции автора снабжены точным временным обозначением длительности произведения.

рождая целые миры разнообразнейших эмоциональных состояний»[369]. Цикл интересен специфическим отношением к соединению слова и музыки, сопряженных единым дыханием в своих звучащих структурах. Акцентируя внимание на звуках человеческой речи как самодостаточном явлении (вне их семантического наполнения), композитор ищет в них музыкальный смысл, подобно тому, как это происходило в поэзии В. Хлебникова, стремившегося к обретению «самоценного», «самовитого» слова, когда поиски в области фонетических языковых конструкций (так называемой «зауми») становятся способом выявления тончайших нюансов мировосприятия – «пограничных зон между музыкой речи и речью музыки»[370].

Композитора привлекает также свойственная В. Хлебникову интерпретация времени – не как обыденного феномена, обладающего хронометрической функцией, а как явления, заключающего в себе идею персонификации, когда любой предмет или образ представляют собой персонифицированное время. Как поясняет автор, «мне было интересно и заманчиво уловить тот настрой, те эмоциональные сдвиги, при помощи которых поэт овеществляет ускользающие мгновения, превращая образ времени то в камыши-времыши на берегу некоего озера, где время превращается в каменья, а камни становятся опять-таки временем…, то в “табун кобылиц сутконогих”, чьи тела “времяшерстны”, то есть покрыты шерстью времени...»[371]. Свою задачу композитор видит в создании музыкально-звукового эквивалента этому «струению мигов», не используя приемы внешней иллюстрации, а выстраивая внутренний диалог слова и музыки, «то сопрягая, то разделяя эти самодостаточные художественные сущности, соответствующим образом высвечивая их в потоке овеществленного хлебниковского времени»[372].

---

[369] Лоренс Блинов. Композитор. Поэт. Философ. Страницы жизни и творчества: Сборник статей и материалов / сост. Р. Г. Усеинова, М. П. Файзулаева, общ. ред. М. П. Файзулаевой. – Казань: АсториЯ, 2019. – С. 84–85.

[370] Там же. С. 78–79.

[371] Там же.

[372] Там же.

В пестрой картине авангардистских поисков особое место принадлежит сочинениям, казалось бы, внешне далеким от радикальных стилевых трансформаций, но являющимся таковыми по своей сути. Подобный тип миниатюры представляет однострочная пьеса А. Кнайфеля «Лань» (1962), основанная на мелодии его неопубликованного вокального сочинения, впоследствии использованного композитором в опере «Алиса в стране чудес».

Пожалуй, больше всего загадок содержит ее фактурный облик – как правило, однострочные фортепианные сочинения адресованы детям. Но в данном случае пьесу трудно назвать детской – за аскетичным нотным текстом, вмещающим в себя насыщенное смысловое пространство, скрывается глубина, вряд ли доступная ребенку. Художественный образ миниатюры – хрупкий и возвышенный – находит отражение в предельно лаконичных, но очень концентрированных средствах выразительности – звуковысотных, метроритмических, штриховых, динамических (нюансы в тексте отсутствуют, но есть ремарки, определяющие характер исполнения) (рис. 53).

Размышляя о наиболее совершенных музыкальных инструментах, автор называет, в первую очередь, голос, затем – виолончель. Можно предположить, что в ранней фортепианной миниатюре он опирается на линеарные слуховые ощущения, выработанные в процессе предыдущего музыкального опыта (косвенным подтверждением сказанному служит использование в коде приемов *pizzicato* – «нежных щипков одной из струн указанных тонов»)[373]. Вероятно, отсюда возникает стремление нивелировать виртуозные возможности инструмента, одновременно расширяя его тембральные перспективы: трепетная мелодия в верхнем регистре, лишенная примет традиционного фортепианного изложения, открывает ресурсы новой красочности, поддержанной и развитой уже в XXI в.

---

[373] А. Кнайфель начинал свое музыкальное обучение в виолончельном классе ленинградской ССМШ, поступив далее в МГК в класс М. Ростроповича.

3.1.4 В модусе детства

Несмотря на то, что сфера детской музыки – явление самодостаточное, взгляд на нее интересен и с позиций стилевой эволюции того или иного композитора: благодаря фортепианным пьесам, адресованным юным исполнителям, мы можем судить о том, какой путь прошли в своем развитии, в частности, А. Караманов («Окно в музыку») или Ю. Буцко («Пасторали»), каким образом в их творчестве происходила эволюция музыкального языка. С другой стороны, в пространстве детской миниатюры становится более очевидной устойчивость художественных принципов, мало подверженных радикальным изменениям (Б. Чайковский «Восемь детских пьес», С. Губайдулина «Музыкальные игрушки», Н. Сидельников «Саввушкина флейта»). В контексте размышлений о детской музыке немаловажен и аспект постижения индивидуального мира творца: когда композитор создает любую, самую простую пьеску, он пишет ее о себе, попутно намечая художественные приемы, которые станут в будущем специфической чертой его почерка.

В данной связи обратимся к пьесе Г. Уствольской «На реке», созданной в конце 1950-х гг., хотя и не включенной автором в список своих сочинений, но ценной уже с точки зрения принадлежности перу этого мастера. Хотя пьеса в характере баркаролы не содержит радикальных новшеств (она написана в тональной манере и прозрачна по изложению), в фактурном облике этой пасторальной миниатюры есть одна весьма любопытная деталь, предвосхищающая типичный прием зрелых сочинений Г. Уствольской – секундовые интервалы в гармоническом сопровождении, исполняемые одним первым пальцем, – своего рода прообраз четырехзвучных гроздьев-кластеров из ее крупных инструментальных опусов, где используется аналогичный способ игры.

Размышляя о новых стилевых тенденциях, проявившихся в сфере детской музыки, нельзя обойти вниманием сочинения традиционного склада, в которых ощущается биение живой музыкальной мысли. Среди ярких достижений 1950-х гг. – цикл Д. Шостаковича «Танцы кукол» (1952),

наполненный оптимизмом, светлыми лирическими эмоциями и остроумными звуко-изобразительными находками, – чертами, хотя и подвластными универсальному дарованию одного из крупнейших композиторов XX в., но нечасто встречающимися в его звуковом мире, где преобладают трагические тона[374]. Художественная ценность детских пьес Д. Шостаковича раздвигает сферу их бытования, охватывая, помимо педагогической, концертно-исполнительскую практику.

История появления «Танцев кукол» связана с балетным творчеством композитора («Золотой век», «Болт», «Светлый ручей»), столкнувшегося в условиях советской цензуры с жесткой критикой своих театральных сочинений. Отсутствие сценических перспектив подвигает автора к созданию оркестровых транскрипций балетной музыки, а несколько позже – ее фортепианной версии, состоящей из семи пьес.

Не все миниатюры цикла отвечают его названию: к миру заводных кукол и механических музыкальных инструментов можно отнести лишь пять номеров – Гавот (№ 2), Польку (№ 4), Вальс-шутку (№ 5), Шарманку (№ 6) и Танец (№ 7). «Лирический вальс» (№ 1) и особенно «Романс» (№ 3) представляют иную линию, связанную с воплощением тонких поэтических чувств[375].

Синтезируя в себе черты различных искусств, цикл становится зримым выражением их тесной связи – балетный жест, грация движений в разнообразных танцевальных па, или, напротив их разбалансировка как остроумная деталь, характеризующая поломку механизма, воплощаются композитором с ювелирным мастерством (обратим внимание на приемы использования репетиционной техники, ассоциирующейся с танцем на пуантах в «Лирическом вальсе» и в «Вальсе-шутке»; или на репризу того же «Вальса-шутки» как отголоска «Музыкальной шкатулки» А. Лядова, где автор

---

[374] Среди сочинений Д. Шостаковича, созвучных циклу своим эмоциональным тонусом, – широко известная «Песня о встречном».

[375] Особенности композиции сочинения, отражают, по всей видимости, процесс переноса замысла из сферы балетного творчества в более локальную область детской музыки.

в аккомпанементе сначала пропускает вторые четверти такта, а затем смещает расстановку сильных долей в басовой линии, имитируя таким образом неисправность устройства).

Примечательно, что визуальный потенциал, заключенный в сочинении, получит впоследствии художественную реализацию в мультфильме И. Ковалевской (1985). Этот же фактор становится одним из залогов успешной жизни «Танцев кукол» в XXI в., ориентированном на визуальную культуру.

Другой пример с точки зрения перспективных для нашей современности тенденций представляет «Детский альбом» С. Фейнберга (1962), созданный композитором в последний год жизни. Собранные в сборнике разнохарактерные пьесы с определенными творческими заданиями (так, миниатюру «Накрапывает дождик» автор предлагает сыграть в двух тональностях – в фа и фа диез мажоре) отражают принцип системного подхода в воспитании маленького музыканта. Так, наряду с сольными пьесками для начального фортепианного обучения, автор помещает здесь ряд ансамблей и переложений. Особого внимания заслуживают мастерские обработки греческой и мексиканской песен, сохраняющие свой национальный облик и одновременно выявляющие черты индивидуальной манеры С. Фейнберга.

Переложения сборника знакомят также с музыкой Прелюдии из кантаты А. Марчелло, с избранным отрывком из симфонии «Фауст» Ф. Листа (в этой несложной фортепианной пьесе композитор берет за основу тему Гретхен, добавляя собственную коду), а также с одной из частей Второй фортепианной сюиты самого С. Фейнберга, изложенной в облегченном виде (пьеса «В старинном стиле»).

С композиционной точки зрения подход С. Фейнберга к составлению «Детского альбома» представляется не совсем типичным для советских образцов и заключает в себе особенности его универсального музыкального дарования. Особенно следует отметить плодотворную для миниатюры идею адаптации (как с позиций редукции большой формы – использования ее в виде

фрагмента, – так и с точки зрения фактурного облегчения материала), осуществленную композитором в своем сборнике.

В период 1960-х гг. появляются детские пьесы В. Гаврилина, не только самобытно отражающие национальные традиции, но и вбирающие в себя философию его творчества, ориентированного на воспитание просвещенного любителя музыки[376]. В своих размышлениях об особенностях восприятия академического искусства, композитор пишет о необходимости специального изучения языка музыки – искусства программного по своей сути. Обращаясь к истории учебно-педагогического репертуара, он подчеркивает, что еще несколько столетий назад обучение детей происходило на материале не только бытовавшей ранее, но и вновь созданной музыки.

В создании пьес для детей автор акцентирует проблему возрастных особенностей: «У самых маленьких больше натренирован глаз, ухо же, в основном, натренировано на восприятие слова. Поэтому музыка для таких детей должна быть конкретно-образной, связанной с тем, что ребенок видел, о чем ему можно рассказать словами»[377]. Анализируя собственные достижения в этой сфере, он отмечает некоторые продуктивные итоги, выходящие за рамки непосредственно детского творчества: «У меня есть “Три музыкальные истории” для фортепиано, к которым я написал прозаические тексты, и могу похвастать, что ребята с одинаковым интересом слушали и тексты, и музыку. С этих же историй я начал и другой опыт – омузыкаливание речи, передачи ее интонаций в музыкальном образе»[378].

Что конкретно имеет в виду композитор?

---

[376] В. Гаврилин, отличавшийся остроумием и парадоксальностью суждений, вспоминает один эпизод в своей творческой деятельности: «В Малом зале метресса программ пригласила меня сыграть в концерте для детей. “Вы единственный, кто пишет у нас доступную музыку для бытового музицирования”, – сказала она при этом. В лице же у нее появилось такое отвращение и гадливость, которые не могли скрыть даже двусмысленная улыбка, что я решил – что сочинение для бытового музицирования – то же самое, что бытовое разложение». См. об этом: Гаврилин В. А. О музыке и не только… Записи разных лет / сост. Н. Е. Гаврилина и В. Г. Максимов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – С. 206.

[377] Цит. по: Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2009. – С. 183.

[378] Там же.

Вероятнее всего, под «омузыкаливанием речи» понимается использование речевых подтекстовок как приема, подчеркивающего семантическую общность музыкального языка со словесным текстом. Подобный способ автор применяет, например, в своих «Сказках» (так, название миниатюры «Поехал Тит по дрова» укладывается в первую же музыкальную фразу; в другой пьесе – «Заиграй, моя гармошка» – нижний и верхний голос «проговаривают» заголовок в контрапунктическом соединении).

Композитор пишет также о том, что в детском восприятии приоритет сохраняется за движением и ритмом, составляющими «материю музыки», в то время как отношение к мелодическому началу – ее «сознанию» – отстает (свои высказывания автор основывает на фольклорном опыте, где «движущей силой является ритм, а мелодическое начало задается лишь элементарно»[379]). Именно поэтому все новшества в этой сфере должны быть тщательно выверенными.

Современные по музыкальному языку детские пьесы В. Гаврилина (помимо выразительных мелодических оборотов, их ткань насыщена терпкими диссонансами и кластерными аккордами) примечательны, прежде всего, претворением фольклорных традиций в фортепианной сфере. Так, в уже упоминавшихся «Сказках» – своего рода миниатюрных театральных действах – угадывается отдаленная связь с народными представлениями, где песня «играется» (в трех пьесах из шести композитор использует литературную программу). Яркое своеобразие пьесам придает юмористическая окраска, истоки которой берут начало в представлениях скоморохов с их острыми шутками и гротескными комментариями.

Наиболее примечательна в данном отношении пьеса «Генерал идет» (картинка из старой книги)[380], где живое слово рождает зримую музыкальную

---

[379] Тевосян А. Т. Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина. – Санкт-Петербург: Композитор, 2009. – С. 183.

[380] Вот ее сюжет: «Идет по улице генерал. Грудь вся в орденах, сапоги со скрипом, в глазах молнии, и от него прямо-таки пахнет пальбой и командами, и чувствуется, что это ужасно отважный генерал и что даже просто герой. И все, кто был в это время на улице, относятся к нему с большим уважением. Все

интонацию: все подробности маленького театрального сюжета передаются композитором при помощи целого ряда эффектных звукоизобразительных деталей – маршевых интонаций (прием «обобщения через жанр»), остинатных формул (выражение непреклонного характера главного героя, его военной выправки), скрипа сапогов (игра интервалов, расположенных на белых и черных клавишах), использования тяжеловесных *sforzando* в левой руке (прихрамывание на левую ногу), имитации отголосков фанфар и труб (свидетельство героического прошлого персонажа), комических форшлагов с кластерами (глазеющая публика спешит уступить дорогу). Несмотря на то, что интерпретация музыкального сюжета в его текстовом «переводе» всегда вариативна, метод, применяемый В. Гаврилиным, – создание художественного пространства в опоре на внешние и внутренние визуальные ассоциации – и порождает, в сущности, тот феномен «фортепианного театра», о котором пишет исследователь его творчества А. Тевосян[381]. Следует подчеркнуть, что этот плодотворный опыт «по омузыкаливанию речи» и ее театрализации автор с успехом применяет в своих масштабных опусах – сценических кантатах и театральных сочинениях.

Рассматривая интересующий нас период с точки зрения появления новых тенденций, обусловливающих коренные изменения музыкальной лексики, следует отметить, прежде всего, такие циклы, как «Окно в музыку» А. Караманова (1963), «Пасторали» Ю. Буцко (1966), «Музыкальные игрушки» С. Губайдулиной (1969). Созданные авторами-шестидесятниками пьесы были призваны, в первую очередь, расширить интонационные представления маленьких музыкантов, поскольку, как справедливо отмечал

остановились, чтобы показать ему свое почтение, а многие совсем сошли на мостовую, чтобы как можно лучше уступить ему дорогу и тем самым уважить его еще больше. Тем более, что генерал до невозможности старый. Такой старый, что просто даже дряхлый. И он вот-вот рассыплется. Тем более, что он хромает на левую ногу. И все очень уважают его за это. А может, просто боятся его задеть, чтобы как-нибудь нечаянно не разрушить».

[381] Интересно, что подобные попытки в начале XX в. предпринимал С. Борткевич, сопровождая свои многочисленные фортепианные пьесы не только литературными сюжетами, но словесными комментариями, содержащими элементы театрализации. Учитывая нюансы биографии автора (Борткевич после революции 1917 года жил за рубежом), здесь не приходится говорить о преемственности, скорее речь идет о схожих эстетических позициях по отношению к детской музыке.

Н. А. Копчевский, наряду с признанными шедеврами, в детском репертуаре еще немало «“инерционного” материала, который воспитывает ученика в стандартных формулах ладового тяготения, ритма, конструкции, не приучая его мыслить творчески, думать, переживать»[382]. Следует подчеркнуть, что некоторые из сочинений предназначены скорее для слушания музыки, как, например, цикл Ю. Буцко – не только сложный по языку, но и насыщенный глубокими символическими подтекстами. Его фортепианная фактура выдержана в экспериментальном духе: отсутствие привычных инструментальных формул, нацеленных на развитие конкретных игровых навыков, а также изысканность интонационных и метроритмических структур наводят на мысль о принадлежности опуса к сочинениям, повествующим «детям о себе».

Экспериментальные задачи обнаруживаются и в произведении С. Губайдулиной «Музыкальные игрушки». Ее цикл, состоящий из 14 пьес, – сочинение тонкое, многогранное, вбирающее в себя несколько уровней восприятия – «звуковой, иллюстративный и “мета-акустический”»[383]. Именно последний уровень высвечивает мистичность концепции и ее устремленность в иной мир, где простые вещи обретают глубокий и неоднозначный философский смысл. Исследуя его, И. Г. Соколов выделяет в сочинении собирательный образ леса как символ таинственной сферы, вбирающей в себя экзистенциальные проблемы бытия – поиска собственного пути художника, одновременно акцентируя внимание на присутствующих здесь сакральных числах (число пьес, входящих в сборник равно 14 – числу, символизирующему баховскую фамилию), барочных риторических фигурах, монограммах, интонациях Dies irae [384].

Само название сборника, задуманного как посвящение своему детству, отражает не столько обращение к сфере ребяческих забав и развлечений,

---

[382] Копчевский Н. А. Новые тенденции в детской музыке // Советская музыка. – 1973. – № 6. – С. 106.

[383] Козловская Е. А., Меркулов А. М. Нечаянная радость. О цикле фортепианных пьес «Музыкальные игрушки» Софии Губайдулиной // Музыкант. – 2012. – №11–12. – С. 9–17.

[384] Соколов И. Г. Цикл кратких лекций о выдающихся современных композиторах. Мини-лекция 5. София Губайдулина. – URL: https://vk.com/video498140003_456239202 (дата обращения 22.03.2021).

сколько интерес художника к теме музыкальной игры в самых разнообразных ее ипостасях – в особом внимании к тембру, к краске («Заводная гармошка», «Птичка-синичка»), к архаическим и современным ритмам («Медведь-контрабасист и негритянка»), к жизни отдельного звука («Дятел»), к разнообразным пространственным эффектам («Снежные сани с бубенцами», «Эхо»).

Цикл С. Губайдулиной представляет собой многогранное художественное явление: наследуя традиции А. Шенберга и А. Веберна (с точки зрения музыкально-языковых новаций, стремления к предельному лаконизму формы, а также внимания к деталям нотного текста – микродинамическим указаниям, артикуляционно-штриховым и мотивным особенностям), он также несет на себе отпечаток влияния философии Дж. Кейджа (в аспекте существования звука как автономного явления). Вместе с тем цикл обладает несомненным своеобразием – каждая его пьеса, филигранно сконструированная (конструктивный дар – особый талант С. Губайдулиной), основана на блестящей интеллектуальной игре со звуком, составляющей суть творческой манеры автора.

Рассматривая существование цикла в фортепианно-исполнительской практике, следует отметить его б*о*льшую востребованность в среде зрелых музыкантов, чему в немалой степени способствует свойственная авангардистским установкам элитарность средств выразительности. Ценностные ориентиры «новой интонационности» второй половины XX в., – несколько отстраненной и холодноватой, – получают здесь свое рельефное отражение.

Одну из своеобразных страниц детской фортепианной миниатюры 1960-х гг. открывает цикл Н. Сидельникова «Саввушкина флейта» (1966), рисующий сцены летней жизни ребенка. Хотя пьесы композитора близки красочным миниатюрам импрессионистов, они отражают особенности второй половины XX в. – времени контрастов и парадоксов.

Чем привлекает цикл?

В самом общем плане, тонким пониманием детской психологии, о чем свидетельствуют как сами названия пьес, так и их жанровая природа. В цикле присутствуют танцы – классические (вальс «Настенька будет балериной», «Мамин вальс») и народные (плясовая «Новгородский мужичок», «Хоровод»), марш (В цирке»), песни («Уж как я свою коровушку люблю», «За рекой поют частушки»), картинки природы («Облака и море», «Надвигаются сумерки»), психологические зарисовки («Обиделся»), фольклорные наигрыши («Саввушкина флейта», «Пастушок»). Показательно также обращение к идее разнообразного движения как действия, близкого и интересного ребенку («Всадник», «За околицей несутся поезда», «На качелях», «Едем в Ригу», «Еду в такси»)[385].

Изучая преломление новых тенденций в цикле Н. Сидельникова, отметим, в первую очередь, целый спектр колористических эффектов, открывающих детям перспективы музыкальной красочности XX в. Среди них – ладовые и полиладовые комбинации (увеличенный лад в «Саввушкиной флейте», дорийский и элементы пентатоники – в «Пастушке» (рис. 54 и 55), сочетание натурального минора и фригийского лада – в песне «Уж как я ль свою коровушку люблю»), политональные приемы («Облака и море») (рис. 56), кластеры (мягкие и завораживающие («Пастушок») или юмористические («В цирке»)).

Черты стиля Н. Сидельникова, проступающие в цикле, гармоничным образом соединяют две далекие стихии – русскую народную песенность и джаз. Но если в масштабных сочинениях (например, в опере «Бег») этот синтез проявляется более ярко, наглядно, выпукло, то в детском цикле он намечается скорее фрагментарно, избирательно, в виде едва заметных, но ощутимых штрихов, придающих особое обаяние музыке автора.

---

[385] Рассматривая музыкальную ткань миниатюр, следует подчеркнуть адаптивность приемов фортепианного письма, свидетельствующую о глубинном понимании особенностей детского пианизма.

Русское начало, помимо ладовой сферы, выявляется в использовании мелодических формул вариантно-вариационного развития, трихордовых попевок, частушечности, а также интонаций городской песенности.

Джазовые вкрапления тоньше. Среди подобных деталей – заключительный такт пьесы «В цирке» (эллиптический оборот джазового происхождения (рис. 57); эффектная вставка в миниатюре «Всадник» как мгновенная и остроумная метроритмическая метаморфоза (рис. 58); цепочка джазовых последовательностей «Ночь приносит сны» (рис. 59).

Применяя новые средства выразительности, придающие музыке оригинальное и свежее звучание, композитор не чурается использования традиционных приемов, как будто не совсем уместных в пространстве музыки второй половины XX в. – например, привычных секвенций. Но в их применении нет и намека на тривиальность – скорее это некие «коммуникационные мосты», соединяющие «новаторское» с «традиционным».

В целом, мир композитора, открывающийся в его детских пьесах, глубокий и своеобразный, служит еще одним подтверждением «всемирной отзывчивости русской души», способной к созданию удивительных творческих синтезов.

Подводя итоги всему сказанному выше, резюмируем некоторые его выводы. В развитии фортепианной миниатюры 1950–1960-х гг. происходит ряд изменений, обусловленных появлением новых тенденций в советском искусстве указанного периода. Среди них:

- расширение стилевых горизонтов жанра, связанных с неофольклоризмом, неоромантизмом, сонорностью, джазовыми тенденциями, освоением техники додекафонного письма;
- развитие символической программности как специфической образности, характерной для искусства второй половины XX в.;

- усиление экспериментальных свойств жанра, повлекших за собой создание опусов, нацеленных на выявление связей с точными науками; появление сочинений, воплощающих ту или иную конструктивную идею;
- возрастание роли детской фортепианной миниатюры, обогащение ее сферы новыми сочинениями, расширяющими традиционные интонационно-слуховые представления.

3.2 1970–1980-е: итоги и достижения

Двадцатилетие 1970–1980-х гг., именуемое в отечественной истории «периодом застоя», вносит новые веяния во все сферы жизни. Импульс, заданный оттепелью, активизирует подспудные процессы в развитии социума, существенно изменяя его культурный ландшафт. Но, если период 1950–1960-х гг. характеризуется радостным ожиданием перемен, усиливающих экстравертные черты советского искусства, то 1970–1980-е гг. – скорее, интровертный взгляд, устремленный в себя, в свою историю, а с позиций XXI в. – еще и подведение разнообразных итогов советской эпохи.

Именно в этот период в обществе заметно обостряется чувство исторической, социальной и культурной памяти как символической передачи опыта прошлых поколений, традиций, идущих из глубины веков. Открытие связи времен влечет за собой новое осмысление категорий нравственности, смысла жизни, предназначения личности. Типичным для рассматриваемого двадцатилетия становится обращенность к «малым устоям» (А. Вознесенский) как к незыблемым моральным ценностям, определяющим законы человеческого существования.

Отмечая ведущие образные тенденции, а также смысловые и эмоциональные приоритеты, доминирующие в музыкальном искусстве данного периода, Е. Б. Долинская пишет о том, что его главной отличительной чертой «становится воплощение личностного начала через лирику во

множестве ее оттенков и градаций»[386].

Многогранность самовыражения находит отклик в появлении различных типов высказывания – исповедально-ностальгического, углубленно-философского, медитативного, наделенных в отечественном искусстве особой «психологической вибрацией»[387], окрашивающей лирический дискурс тонкими оттенками эмоциональных переживаний.

В период 1970–1980-х гг. наблюдается новый всплеск интереса к «вечной» теме – проблеме соотношения традиционного и новаторского в искусстве. Обозначившийся в данный период времени кризис идей второго авангарда обостряет проблемы культурной коммуникации, во многом обусловливая возврат к «новой простоте» и тональному мышлению как к традиционному набору языковых средств[388]. Ранний метамодернистский поворот, совершающийся в 1970-х гг., становится в буквальном смысле событием для музыкального мира. Не ограничиваясь локальной сменой художественно-эстетических концепций, он затрагивает фундаментальные мировоззренческие сферы. Примечательно, что именно в фортепианных пьесах композиторов различных советских республик этот поворот отражается особенно явственно.

Вместе с тем, в 1970–1980-е гг. оказывается очевидной широта стилевых поисков, когда само «понятие композиторского направления теряет смысл»[389], а «творческая свобода ищет себя во “вненаходимости” по отношению к историческому движению»[390]. Полистилистика становится знаком времени, а наиболее авторитетным его течением – неоромантизм, подразумевающий

---

[386] Долинская Е. Б. Канонизация в рамках новаторства и традиции: стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века // Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред. М. Е. Тараканов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 208.

[387] Шаляпин Ф. И. Маска и душа. – Москва: Московский рабочий, 1989. – С. 284.

[388] С точки зрения Н. А. Хрущевой, обнаруживающей в советском искусстве брежневской поры приметы раннего метамодернизма, «отличие этого поворота 1970-х от кризиса идей развития – в том, что он означает не просто констатацию кризиса (невозможности), но обретение нового стиля и языка (возможности)». См. об этом: Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – Москва: Группа компаний «РИПОЛ-классик», 2020. – С. 177–178.

[389] Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 212.

[390] Там же.

«диалог эпох»[391]. Все эти процессы способствуют обновлению фортепианной миниатюры: словно возвращаясь к своим истокам, лирический жанр обращается к типично романтическим темам, сюжетам и принципам, преломленным сквозь призму мироощущения XX в.

Одновременно, тяготение к экспериментальным формам обусловливает появление в его панораме новых художественных решений, связанных с применением импровизации и алеаторики, с развитием идей инструментального театра. Однако по сравнению с общеевропейскими тенденциями, эти и некоторые другие радикальные течения не получают в советском искусстве магистрального развития, оставаясь в узком сегменте экспериментальных направлений. В подобном подходе проявляется его своеобразие, отсутствие стремления соответствовать так называемому «мейнстриму» времени. И причина здесь не только в социокультурной изоляции, формирующей «отставание» на несколько десятилетий искусства «развитого социализма» от современных ему западноевропейских течений. Более глубокое отличие коренится, скорее, в ментальных свойствах русской культуры – в приоритете этического начала и смысловой содержательности как ключевых ее особенностях. Созданный советскими композиторами пласт фортепианных миниатюр 1970–1980-х гг., заостряющий проблему смысла художественного высказывания и его глубины, – еще одно свидетельство «своего пути» отечественного искусства, не отвергающего, в целом, новации, но и не стремящегося во что бы то ни стало занимать передовые рубежи в освоении практик, ориентирующихся лишь на технологические достижения. Не случайно, что облик многих фортепианных пьес определяют стили С. Рахманинова, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, И. Стравинского во всей

---

[391] Сходные явления наблюдаются и в литературном творчестве, что отмечает, в частности, И. Подгаецкая: «Настойчивость, с которой поэты призывают к детализированному вглядыванию в пейзаж, к скрупулезной перепроверке образов своей поэзии, пишут о боязни пропустить что-то существенное в себе самом или в окружающем мире, соседствует с мотивами гармонии человека и реальности с эстетическим утверждением единства добра и красоты, правды и истинной человечности, прекрасного и реального в искусстве. Эти размышления сопровождаются цитатами и реминисценциями из Лермонтова, Тютчева, Фета, которыми как бы меряются истинность и ценность творческих исканий современников». См. об этом: Подгаецкая И. Ю. Историзм лирики // Вопросы литературы. – 1980. – № 12. – С. 49.

разнообразной палитре идей, представленных в музыке классиков XX в. Речь в данном случае не идет о подражательных сочинениях эпигонского характера, лишающих традицию живого дыхания, а о более тонком продолжении творческих связей с прошлым.

Рассматривая иные, актуальные для советского искусства тенденции, отметим фольклорное направление, развитие которого сопровождается в эти гг. вниманием к архаическим пластам народной музыки. Художественная практика времени выявляет некоторые параллели между аутентичным фольклором и новейшими композиционными средствами – алеаторическими комбинациями и сонорными эффектами. Наряду с интересом к интонационной природе фольклора, композиторов привлекает также фиксация манеры народного пения. Эти тенденции в той или иной мере находят отражение в жанре фортепианной миниатюры, раздвигая его содержательно-смысловые рамки и способствуя дальнейшему формированию «фольклорного образа» инструмента.

В период 1970–1980-х гг. становятся также востребованными поиски новой интонационности, способной расширить музыкальные горизонты академического искусства. Анализируя его текущее состояние, А. Шнитке отмечает определенный «интонационный голод, “истраченность” тематических ресурсов и необходимость поисков новых мелодических возможностей»[392].

Одним из путей преодоления сложившейся ситуации становится развитие *третьего направления*, объединяющего академическую и так называемую легкую музыку. Играя существенную роль в формировании эстетического противовеса по отношению к низкопробной массовой культуре, оно совмещает «приемы, технологию и эстетику музыки серьезной, классической, с одной стороны, с доступностью, простотой <…> музыки развлекательной, легкой»[393].

---

[392] Шнитке А. Г. Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р. Щедрина // Советская музыка. –1975. – № 2. – С. 25.

[393] Щедрин Р. К. Опера в драматическом театре // Юность. – 1982. – № 2. – С. 87.

Формирование данной тенденции в условиях отечественной культуры обладает существенным своеобразием. Известно, что многие советские композиторы создавали музыку для кино, в которой особое значение приобретают коммуникативные ориентиры – ее доступность широкому кругу зрителей и слушателей. Песни из советских фильмов различных периодов – самобытный пласт отечественной музыкальной культуры, формирующий ее интонационный словарь. Период 1970–1980-х гг. представляет в этом отношении весьма плодотворное время, открывающее новые перспективы для фортепианной миниатюры как одного из жанров третьего направления[394]. Рассматривая положение фортепианной миниатюры в данном контексте, нельзя не учитывать и того места, которое занимает инструмент в социуме: престиж фортепиано как специфического маркера советской действительности – своеобразного символа духовной жизни – достигает в период 1970–1980-х гг. кульминационных показателей[395]. В немалой степени этому способствуют достижения советского фортепианного образования, отражающиеся в различных сферах музыкальной культуры.

В интересующей нас области обратим также внимание на феномен композитора-пианиста – явление, хотя и весьма распространенное в отечественном искусстве на протяжении всего XX в., но в современной практике встречающееся значительно реже[396]. Период 1970–1980-х

---

[394] Подобные пьесы присутствуют, в частности, в фортепианном творчестве А. Эшпая («Вальс», «Игра»), А. Бабаджаняна («Юмореска», «Мелодия»), М. Таривердиева (цикл «Настроения. 24 простые пьесы для фортепиано»).

[395] Вместе с тем уже вторая половина 1980-х гг. становится переломным десятилетием в судьбе акустического инструмента. Постепенное падение его популярности, связанное с развитием электронных технологий, – общемировое явление, затрагивающее сущностные основы музыкального искусства. Масштабы совершающейся в этот период времени «тихой» революции, все еще не оцененные в полной мере, предстоит осмыслить лишь в XXI столетии.

[396] В данном случае уместно говорить о типе музыканта (его ярчайшие представители – С. Рахманинов и Н. Метнер), в творческом процессе которого композиторское и исполнительское начало сплетено воедино и представляет собой органическое целое. Иными словами, процесс создания музыки в творчестве подобных художников неотделим от ее исполнительской интерпретации, а исполнение сочинений других авторов становится «вторым творением», когда «чужой» нотный текст фактически отождествляется со «своим». Вот что говорит об опыте совмещения двух профессий И. Соколов: «Фортепианная деятельность помогает мне находить импульсы для композиции, а композиторская помогает фортепианной (хотя и в меньшей степени). Я по-прежнему внутренне мыслю себя композитором, хотя внешне у большинства числюсь в графе “пианист”, и как у пианиста у меня больше успеха и технического мастерства. Но мне нравится сочинять даже больше, чем играть, хотя исполнение доставляет мне огромное удовольствие спонтанностью». Цит. по: Дубинец Е. А. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. – Москва: Музиздат, 2016. – С.210.

демонстрирует в этом отношении разнообразные синтезы в творчестве Р. Щедрина, А. Эшпая, Т. Смирновой, Н. Капустина, И. Соколова, М. Аркадьева и ряда других авторов.

3.2.1 О жанровых разновидностях фортепианной миниатюры 1970–1980-х годов

Как отмечалось ранее, множественность пьес, объединенных названием «фортепианная миниатюра», представляет собой фактор, существенно затрудняющий определение наиболее общих закономерностей в ее развитии. Тем не менее, именно жанровая структура сочинений, исследуемая, в том числе, с позиций количественных показателей, дает представление о социокультурном своеобразии того или иного отрезка времени[397].

Какие же приоритеты отражаются в жанре фортепианной миниатюры в заключительный советский период?

Наиболее значительный пласт пьес охватывает детская фортепианная миниатюра, представленная широким спектром композиторских имен. Именно в эти годы крупнейшие издательства Москвы и Ленинграда осуществляют целые серии ее выпусков. Чтобы оценить масштаб работы, приведем лишь несколько фактов: в Ленинградском отделении издательства «Советский композитор» на протяжении 1969–1988 гг. было выпущено шестнадцать сборников под названием «Пьесы ленинградских композиторов» (составитель – С. Вольфензон), причем б*о*льшую часть из несколько сотен миниатюр составляли ранее не публиковавшиеся новинки. Среди авторов этой серии – В. Цытович и Ю. Фалик, С. Слонимский и В. Гаврилин, Ж. Металлиди и Г. Корчмар, И. Ельчева и Г. Окунев, а также ряд других композиторов, воплотивших в своих сочинениях многоцветный мир детства[398].

---

[397] Следует также отметить, что само определение «советский», включающее в себя множество семантических подтекстов, несет, прежде всего, мощный идеологический посыл, объединяющий различные этапы отечественной истории.

[398] Аналогичную работу проводили и московские издательства. Активную деятельность по отбору и публикации лучших детских пьес советских авторов вел Н. Копчевский, организовавший несколько ранее выпуск семи серий «Современной фортепианной музыки для детей» (1966–1971).

В целом, популяризация пьес, созданных авторами в 1970–1980-е гг., – один из знаков времени, характеризующих процессы в культурном пространстве Советского Союза, где особое внимание уделяется стимулированию творчества композиторов национальных республик[399]. Все эти многочисленные издания представляют собой своего рода антологию советской фортепианно-педагогической миниатюры, зримо иллюстрирующую идею «дружбы народов». Чаще всего эта идея транслируется посредством обработок народных мелодий, как это происходит, например, в фортепианных пьесах З. Ткач, обращающейся к таким ярким репрезентантам молдавской песенно-танцевальной культуры, как дойна, хора, бэтута, жок.

Национальный облик пьес формируется, в основном, посредством имитации игры на народных инструментах. В сегменте детской фортепианной миниатюры сошлемся, в частности, на сборники В. Кикты с весьма характерными названиями «Березовый рожок» и «Гусли звончатые», где подражание фольклорным инструментам становится специальной художественной задачей.

Рассматривая в более широкой плоскости область программной миниатюры, следует отметить тесный сплав традиционного и новаторского в ее жанровых решениях.

Новое дыхание в период 1970–1980-х гг. обретают традиционные разновидности миниатюры, и, в частности, *жанр музыкальной картины*, особенно востребованный неофольклорным направлением. В группе подобных сочинений – «Армянские барельефы» Г. Читчян (1972); «Суздальские картины» (1972) Т. Смирновой; «Армянская графика» Р. Саркисяна (1973); «Грузинские фрески» (1975) А. Мачавариани; «Русский лубок» А. Костина (1979).

---

[399] Укажем лишь несколько из них: Детские пьесы композиторов Таджикистана. Для фортепиано / Ред.-составители М. Губайдулина и С. Кузнецова. М.: Музыка, 1975; Произведения эстонских композиторов для детей. Для фортепиано / Ред.-составитель А. Пыльдмяэ. Л.: Музыка, 1986.

Нередко новые произведения раздвигают рамки привычных образных представлений, насыщая художественное пространство миниатюры современными социокультурными реалиями. В частности, «Путевые тетради» (1985) Я. Ряэтса, состоящие из 6 частей (по 4 миниатюры в каждой), транслируют взгляд на мир, в котором реалистическое перекликается с вневременным. Так, первая часть под названием «Я – революционер» включает в себя пьесы, интерпретирующие различные смысловые аспекты заявленной темы: «В Мавзолее», «Статуя Шопена», «Корейская революционная песня», «На могиле Маркса»; вторая – «О мире» – затрагивает круг явлений, связанных с осмыслением войны, ее итогов («Манифестация Мира», «Руины Дрезденской Фрауэнкирхе», «На бывшем поле битвы», «Цветы к Памятнику Победы»); третья – «Работа и люди» – объединяет этнический и трудовой ракурсы («Японка», «На Волжском автозаводе», «Большой и малый бизнес в Париже», «Грузовые поезда в пути»); четвертая – «Экзотик» – развивает идею национального своеобразия в аспекте «свое» – «чужое» («Гавана Тропикана», «Беседа с Тормисом», «В фольклорном духе», «Народные музыканты»); пятая часть – «Природа» – посвящена описанию красот различных уголков Земли («Индия», «Солнце над океаном», «Горы», «Грузия»); шестая – «Разное» – иллюстрирует отдельные эпизоды путешествий («Вместе с гидом в Музее изобразительных искусств», «Интерлюдия», «Дрезденский часовой завод»), выполняя вместе с тем финальную функцию («Заключительная часть»).

Исходя из тематики пьес, «Путевые тетради», с одной стороны, продолжают давнюю романтическую традицию рассказа «о людях и странах», с другой – привносят в нее особенности, свойственные уже советской культуре с характерными для нее чертами социалистического реализма. Одновременно сочинение можно назвать средоточием авторского стиля, где особое значение приобретают карнавальные характеристики: калейдоскопичность образов, неожиданность и парадоксальность составляющих их контрастов, а в более

обобщенном философском плане – способность к принятию мира во всем разнообразии его явлений[400].

Следует дополнить, что фортепианная миниатюра – одна из важных сфер творчества эстонского композитора, отражающих многие направления художественных поисков 1970–1980-х гг. В частности, можно отметить характерное для жанра тяготение к синтезу искусств, проявляющееся в этот период времени в весьма оригинальных творческих решениях. Так, в 1977 г. появляются Двадцать четыре прелюдии Я. Ряэтса к эстонским народным песням, соединяющие инструментальную музыку с пением. Данный опыт представляет собой интересную попытку налаживания коммуникации в сфере «композитор – исполнитель – слушатель»[401].

Еще один вид экспериментальной синтетической композиции обнаруживается в творчестве другого эстонского композитора – Л. Сумера. В насыщенной разнообразными смыслами миниатюре с названием *«Pardon, Fryderyk!»* из Двух пьес (1981) фортепианная «партитура» обогащается звуками чечетки. Интрига увлекательной и весьма нетривиальной пьесы, созданной в технике музыкального коллажа, заключается уже в названии, отсылающем к имени великого польского композитора. Мемориальный колорит усиливает развернутое цитирование мазурки Шопена a-moll op. 17 № 4 (почти буквальное в начале и несколько измененное в заключительной части композиции). Середина формы – свободное развертывание собственной мысли, как будто выросшей из незаконченной, трепетно поникшей шопеновской фразы. Доминантовый органный бас, мотивные повторы, в которых угадываются очертания испанской музыки и джаза (увеличенная секунда в мелодической линии, специфические ритмические перебивки), – таков внешний абрис центрального раздела пьесы. Интересна жанровая модуляция – от музыки к танцу, – когда звуки чечетки рождаются на фоне

---

[400] Об особенностях мышления Ряэтса говорит, например, название второй части его Сонаты № 8 – «Рондо-карнавал (Шуман, Моцарт, Бах, Чайковский, Шостакович, Брамс, Дунаевский, Тормис, Черни)» с кратким перечислением композиторов, так или иначе повлиявших на творчество эстонского автора.

[401] Первое исполнение сочинения состоялось 12 февраля 1979 г. в Таллиннской ратуше, когда пианист Матти Рейманн выступил с народным эстонским ансамблем «Leegajus».

напряженного, постепенно истаивающего доминантового органного пункта. Нарастая, они достигают кульминации в сольном эпизоде и, постепенно истаивая, вновь сменяются музыкальной «импровизацией». Повторное цитирование шопеновского текста в заключительном разделе пьесы дополняется тонким авторским штрихом – варьированным включением в его музыкальную ткань доминантного баса, на фоне которого происходит драматургическое развитие пьесы.

Углубленная интерпретация захватывающей своим сюжетом пьесы предполагает осознание различных уровней того многогранного диалога, который ведет Л. Сумера с великим романтиком. Наметим лишь некоторые его позиции:

- классическое – современное;
- академическое – неакадемическое;
- законченное произведение – импровизация;
- мазурка – степ.

В данном контексте необходимо отметить, что мемориальный аспект в пьесе *«Pardon, Fryderyk!»* представляется некой обобщенной чертой фортепианной миниатюры 1970–1980-х гг. Как уже отмечалось, мемориальная тема становится важнейшей составляющей творчества авторов различных школ и направлений, что объясняется не только событиями недавней войны[402], но и более субъективными причинами, обусловленными интересом к той или иной выдающейся личности. Ключевое для 1970–1980-х гг. чувство памяти способствует расширению жанровых и языковых горизонтов музыкального высказывания, отражаясь в появлении многообразных «приношений» и «посвящений», созданных в «рефлексивном стиле» (В. В. Медушевский). Широкий спектр сочинений-мемориалов этого периода представляют «Три поклона Скарлатти» В. Соколова (1974); *«DSCH»* А. Эшпая (1975); «Элегия

[402] В каталоге заключительного советского периода военная тематика еще представлена рядом сочинений, среди которых «Фрески» Л. Абелиовича (вторая тетрадь) (1970); «Фронтовые эскизы» Н. Пузея (1970); циклы «У обелиска» Б. Гибалина (1979) и «Помните» Н. Устиновой (1979).

памяти Бажова» О. Ниренбурга (1977); «Поминальная Пиросмани» А. Мачавариани (1979); «Эпитафия Янушу Корчаку» Б. Тобиса (1981); «Элегия памяти Сибелиуса» (1988) С. Слонимского; «Посвящение Д. Скарлатти» Т. Смирновой (1988) и ряд других миниатюр.

В целом, и без конкретных программных названий, стилевой облик многих фортепианных пьес обретает мемориальный колорит благодаря использованию приемов полистилистики – цитат и аллюзий, воссоздающих атмосферу прошлого.

Нередко эта атмосфера передается путем обращения к излюбленным жанрам в творчестве тех или иных классиков, а также посредством репрезентации наиболее характерных черт их музыки, как, например в «Пяти пьесах» Ан. Александрова ор. 110 (1979). Цикл, предваряющийся эпиграфом из стихотворения Ф. Тютчева «Душа моя – элизиум теней», посвящен памяти С. Фейнберга, А. Скрябина, С. Рахманинова, Н. Метнера[403]. Заключительная пьеса – «Эпилог» – представляет своего рода автопортрет Ан. Александрова – его благоговейный взгляд на творчество корифеев отечественного искусства.

По воспоминаниям автора, концепция цикла оформилась не сразу. Задумывая сочинение, композитор не стремился к созданию «пьес в духе» своих учителей и соратников. В качестве отправной точки для воображения Ан. Александров выбирает более опосредованный подход, сосредоточиваясь на «комплексе характерных черт, ассоциирующихся с данным композитором»[404]. Поясняя свой метод, автор говорит: «Я не подражаю им, а как бы играю этих лиц, принимая в себя некоторые характерные черты этих

---

[403] Примечательно, что среди классиков русской фортепианной культуры, оказавших значительное влияние на последующие поколения композиторов, оказывается и фигура С. Фейнберга, творчество которого Ан. Александров ценил очень высоко. Вот что сам автор говорит об этом: «Почему я включил в цикл посвящение Фейнбергу? Может быть, это не совсем логично, поскольку и Скрябин, и Рахманинов, и Метнер – признанные гении и композиторы другого поколения. Но я, не в пример другим моим сверстникам, считаю Фейнберга в каком-то отношении гениальным композитором и поэтому, желая особенно подчеркнуть свое восхищение им и поставить на пьедестал, решил представить его в серии композиторов, которые находятся в этом “элизиуме теней”». Цит. по: Анатолий Николаевич Александров: Страницы жизни и творчества / Сост. В. М. Блок, Е. А. Поленова. – Москва: Сов. композитор, 1990. – С. 247.

[404] Там же.

людей. Это дает ритм, тон вещи»[405]. Так, Прелюдия, посвященная С. Фейнбергу, не имея видимой общности со стилем данного композитора, резонирует его музыке с точки зрения рафинированности фортепианного изложения. Вторая пьеса – «Зыбкий образ», навеянная скрябинским творчеством среднего периода (ранее композитор включил ее в цикл «Страницы из дневника под названием «Воспоминание о Скрябине»), также не является изящной стилизацией в прямом смысле слова. Композитор использует здесь, по его словам, «подробности», заставляющие вспомнить об излюбленных скрябинских оборотах. Кроме того, пьеса, выполняющая в цикле роль интермедии, вызывает ассоциации с музыкой А. Скрябина в более общем плане – с точки зрения стремления к гармонической изысканности и прихотливой агогике.

Для воссоздания образов рахманиновских творений автор обращается к жанру этюда-картины, фиксируя в нем такие присущие композитору черты, как мужественная виртуозность (крайние части простой трехчастной формы) и теплая, сердечная лирика (середина), составляющие двуединство его фортепианного стиля.

Наконец, посвящая пьесу Н. Метнеру, чьи эстетические принципы были созвучны автору, Ан. Александров использует жанр, устойчиво ассоциирующийся с именем «последнего романтика» – жанр сказки.

Заключительная пьеса цикла – углубленно-философский «Эпилог», выдержанный в характере торжественного шествия (автор называет его «прочувствованным памятником»), служит убедительным завершением сочинения, являющегося значительным достижением отечественной фортепианной миниатюры второй половины XX в. Очерчивая круг знаменательных для русской музыкальной культуры имен, Пять пьес ор. 110 завершают романтическую линию жанра в его традиционном облике – как с точки зрения своего языка, так и с точки зрения фортепианной фактуры,

---

[405] Анатолий Николаевич Александров: Страницы жизни и творчества / Сост. В. М. Блок, Е. А. Поленова. – Москва: Сов. композитор, 1990. – С. 247.

представляющей модель инструментального высказывания конца XIX – начала XX вв.

Мемориальные «грани» фортепианной миниатюры существенно обогащает обращение к жанрам прошлых веков. Сюиты старинных танцев, состоящие из гавотов, сарабанд, менуэтов, бурре, ригодонов, обретают новую жизнь во множестве стилизаций, соединяющих прошлое с современностью. Так, Д. Смирнов в «Сюите в стиле барокко» (1980), избирая в качестве жанровой основы старинные европейские танцы, искусно синтезирует их элементы (интонационные формулы, полифонические приемы, мелизматику) с гармонией и интерваликой XX в. Другой интересный пример обнаруживается в творчестве Н. Капустина, использующего структурную модель барочной сюиты для создания новаторского сочинения, сочетающего в себе черты классического искусства и джаза («В старинном стиле» (1977)).

Помимо моментов преемственности, в эволюции жанра наблюдаются тенденции, схожие с общими направлениями искусства этого времени. Примечательно, что именно в 1970-е гг. появляется традиция отказа от жанрово-конкретного наименования сочинений, заменяющего его «жанрово-нейтральным, но выводящим к системе более высокого класса названием “музыка”»[406]. Подобные образцы обнаруживаются, например, в творчестве латышского композитора П. Васкса, создающего в 1978 г. «Маленькую ночную музыку» для фортепиано, а спустя несколько лет – «Осеннюю музыку» (1981)[407].

«Маленькая ночная музыка» – сочинение примечательное во многих отношениях. Автор ведет здесь многоплановый диалог с прошлой традицией – в первую очередь, с Моцартом, о чем говорит название композиции, окрашенное в данном случае совсем иными эмоциональными смыслами –

---

[406] Лобанова М. Н. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – Москва: Советский композитор, 1990. – С.155– 156.

[407] Название «музыка» присутствует и во множестве других сочинений П. Васкса. Назовем лишь некоторые: «Musica seria per organo» (1988), «Musica dolorosa» (1983), «Musica adventus» (1996) и «Musica apassionata» (2002) для струнного оркестра, Музыка для летнего вечера» (2009) для фортепиано, «Маленькая летняя музыка» для альта и фортепиано (2012).

пронзительно-трагическими, с элементами иронии. Семантическое поле сочинения многообразно: в ночной музыке П. Васкса, где ощущается атмосфера «Ноктюрнов» А. Мосолова и Д. Шостаковича, наблюдается момент перехода от его раннего экспериментального стиля к более позднему неоромантизму. Особый интерес представляет фортепианная фактура: помимо минималистских паттернов, составляющих основу композиции (чередование остинатных гармонических последовательностей), здесь широко используется репетиционный принцип, напоминающий прием Ф. Шуберта в его вокальной балладе «Лесной царь».

Еще один пример композиции с подобным названием обнаруживается в творчестве М. Аркадьева, преломляющего свои идеи сквозь призму философской, культурологической, пианистической практики. Его *«Eine kleine Zaubermusic»* («Маленькая волшебная музыка») (1989) – яркий образец камерной миниатюры. Продолжая классико-романтическую линию развития жанра, она одновременно вбирает в себя тенденции XX в. Пьеса (ее название вызывает ассоциации и с «Волшебной флейтой», и с «Маленькой ночной серенадой») изысканна по фактурным и тембровым решениям: в произведении с ясным трехголосным изложением присутствует специфический флейтовый колорит (тембральную характеристику мелодии подчеркивает ремарка автора – *quasi flauto*). Тончайшие «ночные» краски (трепетный *f-moll*, усложненный истаивающими кластерами), ювелирная отделка деталей (обратим внимание на рафинированную полифоническую имитацию одного из мелодических фрагментов) создают мистическую атмосферу волшебного действа (рис. 60).

Другим примером нового «имени» жанра – скорее единичным – могут служить «Маргиналии» (1979–1980) Я. Ряэтса (от лат. *marginalis* – находящийся на краю). Записки на полях или мысли вслух – таков содержательный спектр названия, родившегося из литературного термина. Характерными особенностями маргиналий являются мгновенный переход от одной мысли к другой, широта смыслового диапазона, соединение высокого с

обыденным. Обладая стройностью формы, графической ясностью и интеллектуальной дисциплиной, афористичные миниатюры Я. Ряэтса вбирают в себя дух музыки барокко и бытовых жанров современности[408].

Наряду с новыми тенденциями, в 1970–1980-е гг. продолжают существование традиционные разновидности фортепианной миниатюры. По-прежнему многочисленны обращения к жанру *прелюдии*, занимающего весомое место в каталоге периода. Разнообразно представлен *этюд* – концертный (этюды-картины Э. Тырманд (1971–1972), А. Штогаренко (1976) и Г. Вдовина (1978), этюды-настроения Д. Михайлова (1977), виртуозные пьесы на основе репетиционной техники В. Клина (1974), джазовые этюды Н. Капустина (1984) и Д. Крамера (1987)); и инструктивный (отметим лишь некоторых авторов, среди которых В. Кикта, Н. Раков, И. Соколова).

В целом, в 1970–1980-е гг. вновь пробуждается интерес ко многим разновидностям романтической фортепианной миниатюры (см. каталог). Так, А. Касьянов в своей трехчастной фортепианной Сюите (1978) обращается к излюбленным шопеновским жанрам (экспромту, ноктюрну, мазурке), развивая их в духе М. Балакирева и С. Ляпунова. Наряду со стремлением к расширению формы[409], здесь присутствуют русская распевность и тонкий восточный аромат, свидетельствующие о многосторонних связях с кучкистскими традициями.

Выделяя жанры, наиболее созвучные времени, назовем *элегию*: ее мемориальный облик органично вписывается в культурный контекст периода. В конце 1970-х гг. к данному жанру обращается А. Бабаджанян, чей фортепианный стиль в последний период его творчества эволюционирует в сторону прозрачного камерного письма. Кроме того, в поздней фортепианной пьесе А. Бабаджаняна отчетливо проявляется мастерство композитора-

---

[408] Изобретенное название показалось композитору перспективным: несколькими годами позже появляются 24 Маргиналии для двух фортепиано, раздвигающие звуковое пространство инструментального звучания. Идеи Я. Ряэтса находят продолжение в практике XXI в. Так, в 2021 г. А. Сысоев также создает Маргиналии для двух фортепиано.

[409] Так, в ноктюрне обнаруживаются черты сонатности; мазурка, в свою очередь, создана в сложной трехчастной форме.

песенника, заключающееся в специфической вокализации фортепианной фактуры – специфической с точки зрения своей генетики, отсылающей к лучшим образцам массового жанра. «Элегия» (1978), посвященная памяти А. Хачатуряна, представляет собой двойной мемориал: в пьесе звучит мелодия «Пока я жив для тебя» ашуга XVIII в. Саят-Новы, высоко ценимого армянским классиком. В своей фортепианной миниатюре А. Бабаджанян сохраняет аутентичную мелодию, бережно расцвечивая ее тонкими гармоническими красками. Пьеса, соединившая три выдающихся личности в истории армянской музыкальной культуры, является также своеобразным символом преемственности национального искусства.

Один из самобытных вариантов интерпретации элегии присутствует в творчестве Е. Фирсовой (1979), преломляющей ее наиболее характерные жанровые черты сквозь призму собственной философии. Сочинять, с точки зрения Е. Фирсовой, развивающей эстетические традиции Э. Денисова, – значит создавать изысканный мир рафинированной красоты. Направленность ее поисков связана скорее с классическим типом сознания, когда сама музыка, ее формы, временные отношения представляют собой имманентные феномены, лишенные тех или иных символических подтекстов.

В миниатюре, созданной с использованием свободной серийности, сонорных групп, аметричной ритмики, присутствуют такие маркеры авторского стиля, как репризные повторы, выраженный в кратких формулах мелодический тематизм, кантиленность линий. Помимо несомненного влияния эстетики и фактурных приемов Э. Денисова, в фортепианном облике пьесы ощущается также свободно преломленная скрябинская традиция: рафинированная фактура, полетность пассажей, внимание к мельчайшим интонационным деталям (рис. 61).

Наряду с отмеченными мемориальными тенденциями, жанр находит также новые «точки роста». Одна из них располагается в сфере джазовой стилистики, получающей в этой период времени активное развитие. Данная тенденция становится особенно очевидной в заключительное советское

двадцатилетие как времени окончательной легитимизации джаза в Советском Союзе, когда появляются сочинения В. Аралова, Н. Капустина, Д. Крамера, А. Рогачева, А. Руденко, Ю. Чугунова.

Рассматривая многообразные процессы в развитии фортепианной миниатюры, нельзя не сказать и о таком стимулирующем факторе, как создание пьес к творческим событиям различного ранга – смотрам, конкурсам, фестивалям. Как правило, эти произведения, продолжающие линию развития концертной миниатюры, имеют ярко выраженный виртуозный облик. Назовем, в частности «Токкату» Я. Ряэтса, созданную как обязательное сочинение к IV Международному конкурсу имени П. И. Чайковского (1970), или «Каприччио» молдавского композитора С. Лунгула (1970-е гг.), написанное для республиканского конкурса пианистов.

Отличительная черта советской концертной миниатюры 1970–1980-х гг. – возросший интеллектуализм письма, связанный с использованием серийной техники. Ряд пьес, созданных в этот период, построен на использовании неоклассических типов фактуры – рафинированной и линеарно-графической («Три пьесы» Б. Арапова и «Экзерсис» Ю. Фалика).

Интенсивные процессы происходят и в области камерной миниатюры. Неоромантические тенденции, свойственные периоду, проявляются в интровертной трактовке фортепианного звучания, в поиске новых средств выразительности, расширяющих сферу лирического, а также в возврате к салонному «образу рояля» – линии, в полной мере обозначившей свою актуальность уже в XXI столетии.

3.2.2 Неофольклорные течения в фортепианной миниатюре 1970–1980-х годов

Фольклорная ветвь жанра рассматриваемого периода представляет собой красочное полотно, расцвеченное сочинениями композиторов различных национальных республик. Заключительное советское двадцатилетие – время достижений отечественной фортепианной миниатюры

как феномена многонационального, теснейшим образом связанного с музыкальной культурой того или иного народа.

Фольклорное начало многолико в своих проявлениях. И все же есть некие константы, позволяющие говорить о сущностных национальных чертах, воплощенных в музыкальном искусстве. Так, размышляя об особенностях латышского менталитета, П. Васкс отмечает свойственную его народу особую связь с природой: «Можно сказать, что моя музыка родилась из природы. Я думаю, что это и национальная черта, не случайно все латышские дайны – богатейший многовековой пласт народного творчества – буквально наполнены природой»[410].

Другое качество латышского мировосприятия – объективность взгляда на мир, отсутствие экспрессивных эмоциональных реакций, проявляющиеся, по словам П. Васкса, в своеобразном отрицании быстрых темпов. Важен для него и этический посыл, заключенный в сочинении.

Все эти качества получают отражение в его фортепианных пьесах, как более ранних, так и созданных уже в XXI в. Среди них – «Белый пейзаж» (1980) – одно из диатонических сочинений композитора (важно, что диатонику он называет своим родным языком), вобравших в себя типичные особенности его авторской манеры.

«Белый пейзаж» написан в технике минимализма. Здесь два ряда паттернов: ряд восьмых (рис. 62) и ряд гармонических последовательностей (рис. 63), варьирующихся с помощью микроизменений на протяжении всей формы. Медленная пьеса с обилием фермат, где течение музыкального времени в иллюзорном смысле застывает, отличается тонким звуковым колоритом и свежими красками, характерными для «северного импрессионизма».

---

[410] Лебедева Е. Петерис Васкс. Смотреть на мир добрыми глазами // Советская музыка. – 1989. – № 12. – С. 21.

Не менее интересны и музыкальные краски юга, запечатленные в сочинениях композиторов республик Закавказья, – полнокровные, терпкие, напитанные солнцем.

Выше уже говорилось об изменении подходов к фольклору в творчестве советских авторов второй половины XX в., об их стремлении приблизиться к аутентичным сферам народного искусства. Так, поиски новых средств выразительности, основанные на исконных музыкальных «диалектах» различных грузинских регионов, получают отражение в сюитах О. Тактакишвили – «Родные напевы» («Ингури», «Сванская башня», «Шаири», «Алазанская долина», «Походная») (1971) и «Подражание грузинским национальным инструментам» («Свирель и чонгури», «Пандури», «Дудуки», «Доли») (1973), представляющих музыкальный портрет Грузии в его «географическом» и инструментальном ракурсах. Интерпретаторские задачи, возникающие в этих сочинениях, во многом обусловлены данными особенностями. Их национальная хар*а*ктерность находит яркое отражение в искусстве народных певцов, чья исполнительская манера основана на экспрессивной подаче текста, ритмической гибкости, тонком использовании нетемперированных интонаций, свободной фразировке. Естественно, что фортепианная «транскрипция» подобных образцов представляет собой искусство переноса фольклорных традиций в иную культурную сферу, связанную с историей и возможностями западноевропейского инструмента. Именно универсальность фортепиано, позволяющая, благодаря своим нейтральному звуковому облику, синтезировать эстетические явления различной природы, служит залогом успешных и разнообразных творческих адаптаций фольклорного искусства в рамках интересующего нас жанра.

Каким же образом осуществляет синтез «национального» и «европейского» О. Тактакишвили? Попробуем рассмотреть наиболее характерные его черты на примере миниатюры «Алазанская долина» из сюиты «Родные напевы».

Следует отметить, что жанр используемой здесь музыкальной картины – один из распространенных в фортепианных сюитах грузинского композитора (в данном случае речь идет о такой ее разновидности, как музыкальный пейзаж).

Особую роль в музыкальном пейзаже, концентрирующем в себе эффект созерцания, играет гармония, обладающая ярко выраженным колористическим началом. Так, в «Алазанской долине» показательно уже само вступление, где автор использует нейтральные красочные созвучия для передачи звуковой атмосферы, напоенной ароматами природы, создавая, в некотором роде аллюзию на импрессионистский стиль (рис. 64). Этот же музыкальный материал со смягченными ладовыми тяготениями положен в основу заключительных тактов пьесы: подобное обрамление играет роль своеобразной рамки, подчеркивающей черты ее целостно-пространственного, симультанного образа.

Дальнейшее развитие (в пьесе импровизационного характера обнаруживаются черты трехчастной формы) более выпукло раскрывает ее самобытные национальные черты, однако «национальное» и «европейское» соединяются здесь неразрывными узами. Фортепианный стиль композитора основан на создании многослойной фактуры, образующей ряд пластов, контрастирующих с точки зрения своих ладовых особенностей, тембральных красок, регистров. Использование всех этих средств выразительности в цельном музыкальном потоке, где мелодическое начало и фон становятся равноправными компонентами развития, создает объемную, «дышащую» звуковую атмосферу, напоминающую об опытах импрессионистов.

В целом, в пейзаже О. Тактакишвили возникает впечатление единого полифонического пространства: отдельные «знаки» грузинской музыки – ритмоинтонации и ладовые обороты, опознаваемые как типично национальные, – органично инкрустируются в музыкальную ткань пьесы. Исполнительская манера народных певцов преломляется здесь в специфическом сочетании острых акцентных звуков и мягких

«нетемперированных» связок, во временной свободе интонирования, в отчетливых синтаксических построениях, разделяющих грани формы.

Еще более тесные связи с аутентичным фольклором обнаруживаются в миниатюре «Сванская башня» – лаконичной 24-тактной пьесе, воссоздающей строй древнейших многоголосных грузинских песен с характерными для них диатоникой, плавным движением по секундам или терциям, кварто-квинтовыми параллелизмами. Имитация звучания вокального ансамбля происходит здесь с типичным для сванского многоголосия распределением «ролей»: малоподвижным басом, выполняющим функцию гармонической основы, относительно статичным средним голосом и развитой мелодией (рис. 65).

В другой сюите – «Подражание грузинским национальным инструментам» – композитор решает задачи воссоздания фортепианными средствами тембров и специфических игровых приемов народных музыкантов.

Обратимся к пьесе «Дудуки» – одному из вдохновенных образцов претворения фольклорного начала в фортепианном изложении.

Общий для народов Закавказья духовой инструмент обладает мягким звуком специфической окрашенности и богатыми интонационными возможностями. Как правило, игра на дудуки предполагает совместное музицирование двух участников, когда один выводит мелодию, а другой – сохраняет выдержанный бас. Именно такой звуковой образ становится художественной основой миниатюры О. Тактакишвили, где для создания эффекта остинатности в условиях затухающего фортепианного звучания композитор использует трель, сопровождающую мелодический голос на всем протяжении формы. «Диалог инструментов» далек от статики: трель чутко отражает происходящие в мелодии эмоциональные изменения, модифицируясь в тремоло по мере нарастания драматического накала. Оригинальное художественное решение, найденное О. Тактакишвили, предполагает исполнительские поиски в сфере тембровой колористики,

речитативно-декламационной и агогической выразительности, свойственных духу грузинской музыки.

Пьесы неофольклорной направленности многогранно отражают своеобразие, присущее той или иной национальной культуре, как это происходит в цикле «Русский лубок» (1979) А. Костина, раскрывающем различные грани наивного искусства.

«Потешные картинки», как еще назывались лубки, появились в России в XVII в. Изготовленные на основе техники ксилографии и офорта из тонкого слоя древесины (т. н. луба), они представляли собой незамысловатые иллюстрации бытовой жизни, дополненные шутливыми стихами. Нередко в основе сюжета лубков заложены реальные события, обогащенные вымыслом автора. К подобным примерам обращается в своем фортепианном цикле А. Костин. В двух его частях – «Гиспанское чудище» и «Сильный зверь слон» – мифологические и фантастические мотивы переплетаются с реальными событиями[411]. Стилистика лубка – грубоватый штрих, яркая раскраска, сознательная игра с масштабом (изображение гигантских животных или птиц в ограниченном пространстве композиции) коррелирует с простотой и лаконизмом фортепианного изложения, с особенностями штриховой и динамической палитры цикла.

Рассматривая другие сочинения неофольклорной направленности, остановимся на пьесах В. Гаврилина как одной из самобытных страниц советской фортепианной миниатюры 1970-х гг.

Прежде чем перейти к исследованию наиболее характерных их черт, следует сказать об особой роли жанра в творчестве композитора. Несмотря на то, что лабораторный характер представляется важнейшей чертой фортепианной миниатюры (данный факт подтверждает практика многих композиторов), в творчестве В. Гаврилина уместно говорить о более последовательном и многообразном претворении этого принципа. Достаточно

---

[411] Если «Гиспанское чудище» навеяно заметкой в «Московских ведомостях» от 11 июля 1765 г. о чудище, найденном в Испании, то «Сильный зверь слон» описывает события из жизни московского простонародья конца XVIII в. (показ в столице экзотических животных).

вспомнить, что некоторые из его фортепианных пьес становились впоследствии частями масштабных произведений: так, «Частушка» из «Детской сюиты» зазвучала в симфонической поэме «Военные письма»; «Эпитафия герою» была переработана в оркестровую картину «Шествие на Петровскую площадь» (V часть оратории «Скоморохи»); а такие миниатюры, как «Генерал идет», «Каприччио», «Маленькая поэма», «Воспоминание о Листе» получили новое звуковое воплощение в балете «Анюта». Иногда «миграция» художественных идей охватывает сразу несколько опусов: в частности, пьесы «Нежная» из цикла «Портреты» и «В старом доме» из цикла «Деревенские эскизы» содержат один и тот же музыкальный материал, еще раз использованный композитором в четвертом номере вокального цикла «Вечерок». В пятом номере этого же опуса звучит дуэт «Ах, мой милый Августин», дублирующий колыбельную из «Деревенских эскизов» («Баю-баюшки-баю»), в шестом – вокальный аккомпанемент повторяет без каких-либо купюр в фактуре фортепианную миниатюру «Воспоминание о вальсе», в девятом – музыкальный материал совпадает с пьесой «Последний танец».

О чем свидетельствуют все эти факты?

В попытке их интерпретации следует принять во внимание индивидуальный метод работы В. Гаврилина: автор накапливал свои музыкальные впечатления без соотнесения с определенным жанром. Долго вынашивая план того или иного сочинения, он реализовывал его в нотной записи лишь в том случае, если был найден конкретный исполнитель. Именно поэтому часть его музыки не сохранилась: замыслы, существовавшие во внутреннем представлении, не получили практического воплощения из-за отсутствия ближайших исполнительских перспектив. И в этом смысле миниатюра становится записной книжкой, фиксирующей их зарождение и развитие. Обращаясь к своим фортепианным эскизам и зарисовкам как к сфере универсальной музыкальности, композитор черпает в них идеи для сочинений различных жанров и форм.

Исследуя вклад композитора в развитие фортепианной миниатюры, следует отметить появление в его пьесах новой образности – «деревенской темы», созвучной поискам советской литературы 1960–1980-х гг. Неофольклорные изыскания В. Гаврилина, наполнившие фортепианную музыку первозданным мелосом с архаичными песенно-речевыми интонациями, стали подлинным открытием второй половины XX в. Отмечая особенность работы композитора с фольклорным материалом, И. И. Земцовский пишет о том, что он глубоко погружается в стихию народного музыкального языка, «не копируя, а претворяя эту речь»[412].

Продолжатель линии А. Бородина и М. Мусоргского в своих фортепианных миниатюрах рассказывает о главном – о времени, о природе, о человеческой жизни: его пьесы, простые и сложные одновременно, сочетают традиционные средства выразительности с концепционной и образной многоплановостью. Они привлекают внимание не технологической изощренностью и виртуозным блеском, а ясным выразительным мелодизмом, ладогармоническим и ритмическим богатством, в основе которых – разнообразное взаимодействие диатоники и хроматики, изысканная ладовая и метроритмическая игра, терпкие политональные сочетания и использование кластеров. Разнообразные в жанровом отношении фортепианные пьесы В. Гаврилина (портреты, танцы, лирические зарисовки и эскизы) интересны проявлением своего интонационного богатства, обнаруживающего глубинное родство с деревенской прозой В. Белова, чья главная сила – «в смысле слова, в темпах фраз, предложений, в их комбинации, в чередовании слов по окраске...»[413].

Все эти качества, имеющие давние традиции в русской музыке, ярко иллюстрирует цикл «Деревенские эскизы» (1970-е) («В старом доме», «Баю-

---

[412] Земцовский И. И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. – Москва; Ленинград: Советский композитор, 1978. – С.114.

[413] Гаврилин В. А. О музыке и не только… Записи разных лет / сост. Н. Е. Гаврилина и В. Г. Максимов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – С. 174.

баю-баюшки», «Частушка», «Загрустили парни»), в афористичной форме аккумулирующий особенности творческого почерка Гаврилина.

Уже первая пьеса – «В старом доме» – вводит в самобытный мир его музыки: плавное течение времени, архаические интонации, диатонический колорит, остинатность, ажурная полиритмия мелодии и сопровождения (мотивная и штриховая) – все это создает неповторимую ауру фортепианного стиля композитора (рис. 66).

«Баю-баю-баюшки» тончайшим образом отражает тему сна как многозначного символа человеческой жизни. Вспомним, что композитор создает ее вокальный вариант, используя слова старинной австрийской хороводной песни «Ах, мой милый Августин», появившейся в период чумной эпидемии. Мотив скоротечности жизни, воплощенный в сложной мелодической и полифонической вязи секундовых интонаций (рис. 67), уступает место более просветленной коде с цепью аккордов симметричного строения (обратим внимание на такой часто встречающийся в музыке автора прием, как секундовое расщепление верхнего голоса аккордовых последовательностей, нередко перерастающих в кластерные звучности) (рис. 68).

Многообразное претворение получают неофольклорные черты в «Частушке», отражаясь в абрисе мелодии, в строении формы, подражающей народным образцам с характерными для них повторами заключительных фраз, в имитации балалаечного сопровождения.

Ярким своеобразием отличается заключительная пьеса – «Загрустили парни». В ее лапидарном вступлении ощущается дух старинных напевов, построенных на декламационных интонациях, – острых и резких в своем звучании (рис. 69). Композиция миниатюры интересна постепенным разворачиванием «сюжета»: интенсивным тональным развитием секвенционного плана и эмоциональной насыщенностью, типичными для авторского стиля.

Размышления об особенностях фортепианной манеры композитора – скупой, иногда даже аскетичной – вновь актуализируют проблему многообразия путей фортепианного искусства XX в. Достигнув пика в романтическую и постромантическую эпоху, оно не иссякло во второй половине прошлого столетия, но обрело новое дыхание в своей камерной ветви, еще раз подтверждая мысль об универсальной природе инструмента. Рафинированные образцы камерной миниатюры, представленные в творчестве В. Гаврилина, вносят свежую струю в фортепианное искусство второй половины XX в. и высвечивают в облике инструмента неизвестные ранее грани.

3.2.3 «Советские композиторы – детям»: от пьес и сборников к концепционным замыслам

Детский сегмент фортепианной миниатюры 1970–1980-х гг., как уже отмечалось, составляет едва ли не доминирующую ее часть. Подобно сфере «взрослой» музыки, здесь также продолжается поиск новых художественных средств, нередко связанных с тембральными характеристиками фортепианного звучания[414]. Данный период отмечен также появлением пособий и сборников концептуального характера. Остановимся более подробно на некоторых из них.

Путь, развивающий традиции Б. Бартока, намечает в своем сборнике «Радуга» (1970-е гг.) Г. Окунев, придерживаясь в его организации дидактического принципа нарастания трудностей. Краткие авторские комментарии, сопровождающие пьесы, облегчают ученику понимание их музыкального языка.

Важно отметить, что одну из основных своих задач автор видит в воспитании нестандартного мышления и вдумчивого отношения к явлениям искусства. Пьесы Г. Окунева, вполне традиционные по своей тематике (круг

---

[414] Так, инструментальную ткань миниатюр Э. Захарова («Эхо в горах») и Г. Фрида («Осенний дождик», «Марш») расцвечивают фортепианные флажолеты; а «партитуру» пьесы С. Слонимского «Колокола» обогащают удары по струнам.

образов охватывает детские впечатления, внутренние состояния героя и картинки природы), ориентированы, в первую очередь, на преодоление устойчивых шаблонов в восприятии музыки – предсказуемой интонационности, квадратной структуры или периодических метров. Автор достигает своих целей за счет внешне простых средств – ясной фактуры (использования двухголосия или даже одноголосия) и гибкой метрики. Отсутствие видимых пианистических сложностей позволяет сосредоточиться на интонационных задачах. Так, в пьесе «Тишина», созерцательной по своему характеру, абрис мелодии заставляет вслушиваться в каждую ее деталь. Аналогичные слуховые задачи, связанные с обостренным фортепианным интонированием, возникают и в миниатюре «Цветок», где зарождение и развитие музыкального материала можно сравнить с естественными процессами в живой природе (рис. 70).

В целом, сборник Г. Окунева 1970-х гг. с его «нестандартным» пианистическим наполнением актуален и для XXI в., в пространстве которого идеи интонационно содержательной игры по-прежнему является одной из насущных задач фортепианного обучения.

Взгляд на детскую миниатюру как на явление, созвучное современности, присутствует и в «Тетради для юношества» Р. Щедрина (1981). Вот что пишет об истории создания цикла сам автор: «Летние месяцы тех лет я несколько раз проводил в Доме композитора в южном городе Сухуми. Стены в этом доме были словно из картона – так слышно было, что играли, о чем говорили поблизости. Мои соседи несколько раз менялись, но не менялся репертуар их детей, упражнявшихся на рояле. Одни и те же пьесы, одни и те же пьесы. Я рассердился и стал писать свой фортепианный цикл для юношества – just for change – чтобы “отомстить” своим соседям. Так и родился этот опус, предназначенный, однако, не только для юных, но и для продвинутых, концертирующих пианистов»[415]. Последнее замечание композитора

[415] Цит. по: Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. – Москва: Композитор, 2000. – С. 290.

представляет особенный интерес: заключая в себе множество ярких идей, сочинение предполагает глубокое погружение в авторский стиль, связанное с художественными задачами, а не с привычным разделением на взрослый и детский репертуар.

В сборнике представлен спектр пьес различной жанровой и стилевой направленности – этюды («Арпеджио», «Терции», «Обращения аккордов», Этюд в ля); пьесы неофольклорной ориентации («Знаменный распев», «Хор», «Величальная», «Деревенская плакальщица»); стилизации («Играем оперу Россини», «Петровский кант»); серийный образец («Двенадцать нот»), характерная миниатюра («Погоня»).

Присутствующие здесь неофольклорные миниатюры примечательны обращением к архаическим пластам народной музыки, а также фиксацией некоторых исполнительских ее особенностей, воспроизведенных при помощи современного типа нотации. Например, в пьесе «Деревенская плакальщица», воссоздающей жанрово-интонационную модель плача с вокально-речевой интонационностью, регистровой контрастностью и гибкой агогикой, получают отражение такие черты народной манеры, как имитация фортепианными средствами нетемперированного интонационного строя и импровизационность исполнения[416].

Другой интересный тип нотации обнаруживается в миниатюре «Разговоры», максимально приближенной к стилистике обыденной речи и ее интонациям. В тексте отсутствуют метрическая основа и паузы – исполнительское произношение определяется авторскими указаниями (ремарка *sotto voce*; акценты, выставленные композитором в скобках; лиги, соединяющие два звука). Среди других деталей, требующих осмысления в процессе создания исполнительской интерпретации, – редкие в нотном тексте восьмые, определенным образом организующие интонационно-временную

[416] Неслучайно, что в одном из своих интервью Р. Щедрин отмечает способность современной нотации к отражению аутентичных свойств фольклора, подчеркивая ее парадоксальное приближение «к тембровому первоисточнику народной традиции». См. об этом: Советская музыка на современном этапе: Статьи, интервью / ВНИИ искусствознания; сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 351.

структуру композиции; пространственные промежутки, заменяющие паузы; авторская расстановка дыхания («Хор» и «Величальная»), подразумевающая его вокально-речевой подтекст.

В самом общем смысле сборник Р. Щедрина можно назвать энциклопедией современной фортепианной миниатюры, погружающей исполнителей (как юных, так и взрослых) в мир музыки XX в. и значительно расширяющей их интонационные и визуальные представления[417]. Следует добавить, что концепция «Тетради для юношества» с ее принципом «универсальности адресата» получает распространение и в творчестве других выдающихся советских авторов (В. Гаврилин и С. Слонимский).

Наряду с указанными сборниками, в конце 1980-х гг. появляется «Русская школа игры на фортепиано» Т. Смирновой – многолетний труд, связавший исполнительскую, композиторскую и педагогическую сферы ее деятельности. Продолжая традиции Б. Бартока, З. Кодая, К. Орфа, Т. Смирнова синтезирует плодотворный отечественный опыт, отбирая в жанровом и интонационном отношении наиболее хар*а*ктерные русские народные песни. Хотя б*о*льшая часть миниатюр представляет собой авторские сочинения, некоторым пьесам, основанным на фольклорном материале, предшествуют эпиграфы в виде подлинных народных мелодий, позволяющие проследить их дальнейшее развитие.

В чем суть этого замысла?

С точки зрения композитора, обучение на родном музыкально-языковом материале – органичный путь к выработке интонационно выразительной игры. Несмотря на то, что виртуозные возможности учащихся во второй половине XX в. многократно возрастают, в фортепианной педагогике, как уже упоминалось, все еще достаточно остро встают проблемы интонационно-содержательной игры. Обращаясь к отечественным традициям, Т. Смирнова

---

[417] Последнее замечание, касающееся кардинальных изменений нотного текста в новом и новейшем искусстве, представляет особую важность в контексте понимания тенденций современной музыки, поскольку «графическое изображение звука в XX в. стало еще одной сферой новаторства, не менее репрезентативной, чем сам предмет изображения». См. об этом: Теория современной композиции: уч. пос. / Г. В. Григорьева и др.; отв. ред. В. С. Ценова. – Москва: Музыка, 2007. – С. 64.

подчеркивает присущее национальной школе отношение к звуку как к музыкальной материи, обладающей вокально-речевыми характеристиками. Среди важнейших особенностей русского фортепианного наследия – бережное отношение к туше, кантиленность и протяженность звука, внимание к линии, искусство фразировки.

Ценность труда Т. Смирновой видится в комплексном подходе, соединяющем исполнительскую, педагогическую и композиторскую сферы через важнейшее в музыкальном искусстве понятие интонации.

Рассматривая многообразные образцы детской фортепианной миниатюры 1970–1980-х гг., объединенные единым художественным замыслом, обратим к циклу «Звоны» Р. Бойко (1970). Задуманный первоначально для фортепиано, несколько позднее он обретает оркестровые воплощения (в 1972 г. появляется версия для оркестра народных инструментов, а в 1980 – транскрипция для симфонического оркестра).

Миниатюры, которые автор называет «музыкальными картинками к детским и юным годам жизни Петра I», связаны с конкретными страницами истории России[418]. К восьми пьесам из двенадцати существуют авторские комментарии – лаконичные сюжеты, повествующие о жизни и деяниях царя[419].

Одной из характерных особенностей сочинения является опора на интонации старинных песен: хотя в некоторых номерах используются мелодии, собранные еще М. Мусоргским[420], в более общем плане национальный колорит проявляется в интонациях знаменного распева (опевание опорного тона и возврат к нему); а также в метроритмических особенностях изложения (переменность, использование пяти-семидольных размеров).

---

[418] 1. Вступление; 2. Колыбельная; 3. Большая деревянная пушка; 4. Барабаны бьют; 5. Стрелецкий набат; 6. Марш Потешной семеновской дружины; 7. Звоны (на взятие крепости «Азов»); 8. Два голландских пейзажа. Осенний пейзаж. Весенний пейзаж; 9. По Белу-морю корабли плывут; 10. Заморские гости; 11. Памятник русским воинам; 12. Фейерверк.

[419] Они были напечатаны в первом издании сочинения, опубликованном на правах рукописи (М.: Музфонд, 1970), а также в оркестровой партитуре, получившей название «Петровские звоны» (М.: Композитор, 2001).

[420] Но есть и авторские находки: так, в основу «Колыбельной» положена мелодия старинной черкесской песни.

Помимо сюжета, еще одной объединяющей идеей становится заявленная в названии колокольность, отражающаяся во множестве эмоционально-образных подтекстов: радостный звон во «Вступлении»; приглушенный, но явственно ощутимый в «Колыбельной»; гулкий в «Большой деревянной пушке»; мрачный и зловещий в начале «Стрелецкого набата» (в коде пьесы он обретает мощный и торжественный характер, иллюстрируя, по словам композитора, «неожиданный царский выход»[421]); мемориальный – в «Памятнике русским воинам»[422].

Для имитации звона – праздничного или набатного – автор применяет целый ряд фортепианно-исполнительских приемов – использование крайних регистров и специфических «колокольных» созвучий, сопоставление различных пластов фактуры с кратными ритмическими длительностями, игру тембров в изображении колоколов и колокольчиков, разнообразные педальные эффекты.

Примечательно, что созданное более 50 лет назад сочинение приобретает в XXI в. особую актуальность: соединяя страницы истории России с самобытным музыкальным материалом, оно способно стать интересным опытом просветительской направленности[423].

В соответствии с общими тенденциями советского искусства 1970–1980-х гг., сфера детской фортепианной миниатюры характеризуются также активным развитием *джазового* направления. Среди подобных пьес центральное место занимает «Джазовый альбом для детей и юношества» И. Якушенко (1982), состоящий из шестнадцати музыкальных картин, моделирующих джазовые стили и жанры.

Большую помощь в понимании стилистических особенностей пьес

---

[421] Цит. по: Юрова Т. В. Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре. – Москва: Музыка, 2010. – С. 25.

[422] Колокольные эффекты можно ощутить даже в экспозиции «чужой» образности – в «Осеннем пейзаже», репрезентирующем голландскую картинку. Оппозиция «свое – чужое» проявляется также в жанровом подходе: если русский дух находит выражение в маршах, то образ европейской страны воплощается в жанре сицилианы.

[423] В данной связи следует отметить, что, несмотря на предрасположенность жанра к многосторонним связям с литературой и живописью, обращение к историческим событиям в его панораме – явление достаточно редкое.

оказывают авторские пояснения, раскрывающие черты того или иного направления – кантри («Деревенские музыканты»), спиричуэлса («У истока большой реки»), регтайма («Синематограф»), блюза («Ночное небо»), буги-вуги («Старый паровозик»), кула («Приветливая», «Шестнадцатая весна»), бибопа («Час пик»), вест-коста («Свежий ветер» – синтез кула и бибопа), барокко-джаза («Когда Бах улыбается») и джаз-рока («Гигантские шаги»).

Так как джаз – искусство по преимуществу совместной игры, в фактурном облике пьес нередко улавливается имитация звучания инструментального ансамбля (джаз-бэнд 1920-х гг. в пьесе «Очень галантный кавалер» или более масштабный биг-бэнд в миниатюре «Уходя на цыпочках»).

Пьесы И. Якушенко дают представление об особенностях артикуляции, принятой в джазовой музыке, о манере ее произнесения, акцентуации и фразировки. По сравнению с академическими установками речь идет об импульсивности музыкальной речи и специфическом туше – неполном легато с ясным произнесением всех элементов фактуры и активном выделении слабых долей такта.

Рассматривая представленные в сборнике фортепианные миниатюры, следует отметить их адаптивность по отношению к практике импровизационного музицирования. Это свойство проявляется, например, в строении формы, тяготеющей не к типичной для джазовых образцов так называемой корусной структуре (тема плюс импровизированные эпизоды на ее основе, затем – итоговое проведение темы), а к академической традиции использования двух- и трехчастных форм. Данная особенность приближает эти пьесы к привычным формам академического музицирования, способствуя появлению особого пласта фортепианных миниатюр, основанного на синтезе различных музыкальных культур.

В целом, оценивая достижения альбома И. Якушенко, следует в первую очередь, подчеркнуть его просветительский ракурс: несмотря на ощутимый, хотя и спорадический интерес к джазу в различные периоды советского времени, данный учебный сборник явился, вероятно, первой попыткой

создания мозаичной картины джазового искусства, освещающей основные этапы его становления.

3.2.4 Эксперименты времени: сонористика, алеаторика, инструментальный театр и третье направление

Период 1970–1980-х гг. характеризуется интересными экспериментами в области фортепианного творчества, по своему масштабу и разнообразию отнюдь не уступающими периоду оттепели. Эксперименты эти можно назвать двоякими по своей сути: с одной стороны, они отражают направления поисков, происходивших в западноевропейской музыке несколькими десятилетиями ранее; с другой – фиксируют типично советские явления, характерные для отечественной культуры данного времени.

Наиболее радикальные новации обнаруживаются в «Колористической фантазии» С. Слонимского (1972), являющейся, по меткому определению А. С. Александровой-Старухиной, «энциклопедией приемов игры за пределами клавиатуры»[424]. Сама идея сочинения – развитие представлений о фортепианной красочности при помощи нетрадиционных приемов звукоизвлечения – учитывает опыт начала XX в., а также эксперименты К. Штокхаузена и А. Пуссера, трактующих произведение не как законченный опус, а как «поле возможностей»[425].

Претворение этой концепции в пьесе С. Слонимского связано с целым рядом новаций, затрагивающих как сферу нотной графики, так и фортепианное звучание. Есть здесь и приемы, расширяющие исполнительское сознание, – импровизационные эпизоды, использование ограниченной алеаторики. Естественно, что в столь сложно организованном звуковом пространстве автор применяет ряд указаний, позволяющих интерпретатору ориентироваться в новых для себя условиях.

---

[424] Александрова-Старухина А. С. Нотация: вопросы теории и практики: дипломная работа. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2003. – С. 38.

[425] Речь в данном случае идет о сочинении А. Пуссера «Перемены», в отношении которого он применяет данную метафору, интерпретируемую нами расширительно.

Каковы же эти условия?

Наряду с более или менее устоявшимися графическими новациями (отсутствие тактов), привлекает внимание сочетание пятилинейной нотных станов (над ними располагаются нотные знаки и штрихи) с безлинейными фрагментами текста. Звуковысотность в последнем случае определяется при помощи ключей – скрипичного, басового и альтового с импровизационным изменением регистров (рис. 71).

Спектр использующихся в «Колористической фантазии» новаторских приемов включает в себя игру на струнах в различных ее модификациях: беззвучное нажатие, тремоло, быстрые пассажи короткими пальцевыми ударами обеих рук с указанием аппликатуры, удар сжатыми пальцами по нескольким струнам, глиссандо. Помимо этого, в партитуре С. Слонимского обнаруживается взаимодействие с немузыкальными звуками, вовлекающими в звуковое пространство пружину замка крышки клавиатуры.

Высокая степень исполнительской свободы обусловлена многообразными способами варьирования и импровизации, намеченными композитором. Вот лишь некоторые из них: приблизительные повторения мотива или пассажа с произвольными ритмическими и динамическими изменениями; импровизация на основе заданных звуковых комплексов, импровизация в каденциях; свободное фактурное варьирование отдельных фрагментов текста. Масштаб импровизаций различен и определяется как автором, так и исполнителем. Кроме того, в зоне исполнительской ответственности находится определение общего темпа сочинения, его оттенков, ритмической и темповой группировки нот.

В данном случае можно предположить, что композитор ратует за создание «открытого произведения» (У. Эко), отражающего художественные реалии последней трети XX столетия[426]. Следует добавить, что, будучи

---

[426] Комментируя разницу между классическим музыкальным произведением и новым эстетическим феноменом, Эко пишет, что первое «представляло собой всю совокупность звуковой реальности, которую автор организовывал вполне определенным, законченным образом, предлагая ее слушателю, или с помощью условных знаков наставлял исполнителя так, чтобы он в основном воспроизводил ту форму, которая была задумана композитором; что касается <…> новых произведений, то они, напротив, предполагают не

сочинением сугубо экспериментальным, «Колористическая фантазия» заостряет поисковый ракурс жанра, особенно востребованный музыкальным искусством прошлого столетия.

Новые художественные задачи возникают и в другом экспериментальном сочинении – «Краткой истории музыки» Д. Смирнова (1978). Жанр миниатюры, в основе которого заложен принцип «большое в малом», играет в данном случае роль «интертекстуальной энциклопедии» (У. Эко) с собранием цитат наиболее значимых композиторов, определивших, по мнению автора, развитие музыкального искусства. «Краткую историю музыки» можно назвать также одним из типичных опусов постмодернизма, опирающихся на сложную систему перекрестных ссылок и игру аллюзий[427].

Крайние разделы пьесы (в основе ее композиции – приемы алеаторики, коллажной полистилистики и музыкального символизма) включают в себя стремительные алеаторные пассажи и краткие тематические цитаты, а компактная середина служит иллюстрацией «чужого» материала, где порядок появления цитат (темы из сочинений И. Гайдна, В. Моцарта, Л. Бетховена, Ф. Шуберта, И. Брамса, Р. Вагнера, Г. Малера, А. Шенберга, А. Веберна) символизирует смену поколений.

Звуковые символы Баха (*b-a-c-h*) и самого Д. Смирнова (*d-es*) – фигурируют на протяжении всей пьесы, то растворяясь в алеаторной ткани пьесы, то вновь обретая черты индивидуального тематизма. Весьма символично окончание опуса, свидетельствующее о «конце времени композиторов»: трехкратное утверждение авторского символа приводит к его последующему растворению в алеаторных пассажах.

Иные эксперименты времени получают отражение в феномене

законченное и определенное сообщение, не строго определенную форму, а возможность различной музыкальной организации произведения, которая предоставляется исполнителю, и, следовательно, предстают не как законченные произведения, требующие чтобы их пережили и постигли в заданном структурном направлении, но как произведения “открытые”, которые завершает исполнитель». См. об этом: См. об этом: Эко У. Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с ит. Александра Шурбелева. – Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – С. 69.

[427] Можно предположить, что, создавая свою «Краткую историю музыки», Д. Смирнов учитывал опыт Л. Берио, объединившем в своем *Recital I* (1972) 44 цитаты из самых различных произведений – от Монтеверди до Стравинского.

инструментального театра, распространенного в советском культурном пространстве 1980-х гг. Открытость границ, приезд видных деятелей западноевропейского искусства – П. Булеза, М. Кагеля, К. Штокхаузена, фестивали новейшей музыки – все это способствует формированию культурной среды, вдохновляющей на творческие поиски в духе авангардистской эстетики.

Одним из популяризаторов инструментального театра становится композитор и пианист И. Соколов. Его «Тринадцать пьес для фортепиано» и «Волокос» (1988) являются не только важными вехами в обретении индивидуального стиля, но и поисками ответа на вечный вопрос, что есть музыка[428].

Идеи, которые И. Соколов развивает в своих фортепианных пьесах, связаны с областью концептуализма, где музыка, по словам автора, не мыслится вне «дополнительного поддерживающего литературного, концептуального пласта», требующего разъяснения заложенного в сочинении содержания.

Так, «Тринадцать пьес» («Часы!», «Самолет!», «Мыслитель!», «Акробат!», «Море!», «Жизнь!», «Смерть!», «Счастье!». Катастрофа!», «Алфавит!», «Вселенная!», «Молекулы!», «Прощание!»), основанные на использовании словесных текстов, жестикуляции, элементов пантомимы, пения, свиста, звуков пластмассовой свирели, маракасов и бубенчиков, представляют собой попытку постмодернисткого осмысления мира, существующего на принципах фрагментарности и ризомности[429].

---

[428] Вот что говорит сам композитор об этом времени: «Почему я обращался к инструментальному театру? Мне хотелось материю музыки испытать на прочность и проверить, что именно она способна выразить. Мне хотелось дойти до какого-то такого уровня, где уже нужно движение назад. Например, когда ребенок получает игрушку, он хочет увидеть, что у нее внутри – сломать ее. Так и композиторы – им хочется сломать музыку. И когда они ее ломают, они лучше ее понимают. И я тоже хотел сломать музыку, и когда сломал, то многое увидел…Залезание на рояль, катание пианистов на рояле, закладывание куклы в рояль... Все это был отчасти бессознательный процесс такого азартного блуждания по незнакомому лесу. Интересно знать, что это такое – музыка. Но однозначного ответа никогда не будет». См. об этом: Давыдова Т. Иван Соколов: «Не хватает нашей импровизационности». Интервью. – URL: https://www.belcanto.ru/04090901.html (дата обращения 30.04.3031).

[429] Объясняя свой последующий отход от экспериментов в сфере экспериментального театра, И. Соколов подчеркивает, что подобные средства обедняют музыку как искусство, обладающее богатейшими смыслами: «Именно это – то, что музыка лишается своей прозрачности, объемности и многомерности – меня

Помимо авангардистских проектов той или иной степени радикальности, в жанре фортепианной миниатюры получают отражение эксперименты в сфере «третьего направления». Самобытный пример в этом отношении представляют собой фортепианные пьесы Н. Капустина – уникального автора, синтезировавшего джазовые и академические традиции[430].

Чем же привлекателен этот синтез?

Обращаясь в своих сочинениях к традиционным жанрам – прелюдиям, этюдам, багателям, токкатинам, интермеццо – Н. Капустин насыщает их пространство джазовыми идиомами. При этом текст его трансцендентных сочинений, продолжающих линию романтического пианизма, выписан с детальными подробностями ритма и артикуляции. Влияние виртуозной стихии в его пьесах настолько существенно, что все созданное Н. Капустиным в жанре миниатюры возможно интерпретировать как концертный этюд, яркий и масштабный в своем фортепианном изложении. Справедливо и обратное утверждение: его этюды нередко заключают в себе черты той или иной разновидности жанра («Шутка», «Пастораль», «Интермеццо» (рис. 72) из 8 концертных этюдов). Глубокое своеобразие данного опыта заключается в том, что подобные пьесы могли быть созданы музыкантом, для которого и академическая и джазовая традиция ценны в равной мере. Отсюда сложность интерпретаторских задач: для адекватного исполнения академическому музыканту необходимо владеть джазовым языком и быть знакомым с фортепианными стилями Э. Гарнера и О. Питерсона, а джазовому – иметь классическое образование, ощущая преемственность с музыкой Ф. Шопена,

---

подсознательно смущало в том, что я делал. В конце концов, мне захотелось такой музыки, которая была бы не в русле идей, а просто глубоко входила бы в саму естественную стихию музицирования». Там же.

[430] Н. Капустин – один из последних учеников А. Гольденвейзера, соединяющий в своем лице (подобно А. Цфасману) блистательного академического пианиста и музыканта, поглощенного стихией джаза. Но если у А. Цфасмана превалировали джазовые наклонности, то дарование Н. Капустина развивалось в паритете этих интересов, рождая весьма неожиданный результат. Рано отказавшись от сольной академической карьеры, казалось бы, предназначенной для феноменально одаренного в пианистическом отношении музыканта, он долгое время работает с джазовыми коллективами, выступая в различных ипостасях – и как композитор (хотя профессионального образования он не получил), и как исполнитель.

А. Скрябина или С. Рахманинова[431].

Наряду с пьесами Н. Капустина, представляющими тип концертной миниатюры, в сфере «третьего направления» существуют и камерные ее разновидности, обретающие в советской культуре, как уже отмечалось, особый стилевой колорит[432].

Один из образцов, наиболее наглядно иллюстрирующих этот синтез, представляет собой цикл М. Таривердиева «Настроения. 24 простые пьесы для фортепиано» (1986). Следует подчеркнуть, что интонационный состав миниатюр, собранных в сборнике, многолик, поскольку стиль композитора вобрал в себя разнообразные классические и современные веяния – от баховских традиций до сочинений С. Прокофьева, Д. Шостаковича, А. Хачатуряна. Ощутимы в его музыке пересечения и с творчеством Ф. Лея, чьи поиски в области киномузыки оказались близки стилистике М. Таривердиева[433].

Несмотря на то, что образная и стилистическая палитра «Настроений» весьма многопланова, многие миниатюры цикла, такие как «Дуэт», «Забытый мотив», «Картина строго мастера», «Льдинки», «Наедине с собой», «Нежность», «Просьба», «Утешение», связаны с этой основной линией в его музыке, отражающей, по словам А. Петрова, одно из главных ее качеств – поэтичность, то есть «мир явлений и образов возвышенных, приподнятых над повседневным, одухотворенных»[434].

Рассматривая данные фортепианные пьесы как некий концентрат его стиля, важно подчеркнуть роль инструмента в жизни композитора. Как пишет В. Таривердиева, рояль всегда был для него «знаком собственного “Я”,

---

[431] Именно поэтому идеальными интерпретаторами сочинений Н. Капустина, помимо его самого, становятся такие пианисты, как Николай Петров и Марк-Андре Амлен – виртуозы «высшей пробы», имеющие универсальное дарование.

[432] Если в западноевропейском искусстве синонимичное понятие *«crossover»* устойчиво ассоциируется с джазовыми тенденциями, проникающими в стихию академического творчества, то в отечественной среде более уместна расширительная его трактовка.

[433] Однако, несмотря на определенную интонационную общность их кинематографических опусов, сказывающуюся в увлечении джазовым направлением «cool» и французскими «chanson», в музыке композитора явственно присутствуют и иные истоки, воплотившиеся в таком самобытном явлении, как советская песенность.

[434] Цит. по: Цукер А. М. Микаэл Таривердиев. – Москва: Советский композитор, 1985. – С. 12.

заявлением этого “Я”, его продолжением, частью самого себя»[435].

Еще один «срез» понимания истоков фортепианной манеры композитора связан с осознанием синтетичности образующих ее приемов. Не случайно сам М. Таривердиев говорил о том, что сочиняет «как бы между жанров»: «если предполагается песня, то это будет слияние романса и песни, если камерное сочинение – сочетание музыки инструментальной и вокальной»[436].

В поисках констант стиля М. Таривердиева обратимся к миниатюрам, представляющим своеобразные фортепианные «образцы» его киномузыки.

Какие элементы заложены в их основании?

В первую очередь, необходимо отметить типичный для многих пьес полифонический склад фактуры. Барочные очертания, отсылающие к инвенциям Баха с ярко выраженной в них идеей «выдумки, изобретения» (совсем не случайно, что одна из пьес композитора именно так и называется) – составляют абрис многих его миниатюр. Вполне естественно, что эти барочные традиции преломляются сквозь призму художественного сознания 1970–1980-х гг., на формирование которого существенно повлияли джазовые течения, распространенные в данный период времени. Здесь следует упомянуть, в первую очередь, популярность «барокко-джаза», соединяющего стилевые модели музыки XVII–XVIII вв. с особенностями джазового искусства. Черты данного направления становятся важными элементами пьес М. Таривердиева, определяя тем самым их своеобразие.

Другой джазовый исток пьес связан со стилем *«cool»*, с характерными для него эмоциональной сдержанностью и постоянным нарушением метрических ожиданий.

Вместе с тем, в его фортепианных сочинениях ощутимы и иные влияния, связанные с отечественными традициями. Так, в своих миниатюрах автор нередко использует вкрапления подголосочной полифонии, ориентируясь на

---

[435] Таривердиев М. Л. Я просто живу. Биография музыки. – Москва: Зебра Е, 2004. – С. 648.

[436] Цит. по: Петрушанская Р. И. Советские композиторы – лауреаты премии ленинского комсомола– Москва: Советский композитор, 1989. – С. 119.

смешанный тип фортепианного изложения, в котором главенствует мелодия. Встречается в его пьесах и дуэтный тип фактуры с ясно очерченными партиями женского и мужского голоса («Нежность», «Утешение»). Нередко в этих эпизодах, явственно вокального характера, ощущается интонационное родство с музыкой из кинофильмов. Но, помимо общих интонационных истоков, есть в фортепианных пьесах М. Таривердиева и другие ее черты – лаконизм, мозаичность, фрагментарность, спрессованность во времени, обусловленная быстрой сменой кадров «разработочность» музыкального материала, когда краткий мелодический оборот становится ядром всего развития. На использовании подобных приемов строится, в частности, пьеса «Нежность» – краткая зарисовка, вырастающая из одного, искусно варьированного мотива (рис. 73). Микроизменения – ритмические, мелодические – достигаются путем вычленения из него более мелких синтаксических единиц (рис. 74).

Иные аналогии с киномузыкой обнаруживаются в появлении протяженной по меркам миниатюры коды, в которой образ как бы визуально удаляется, истаивает (данное впечатление усиливает остинатность вертикали) (рис. 75).

Обобщая сказанное, следует отметить, что пьесы М. Таривердиева отчетливо иллюстрируют способность фортепианной миниатюры к созданию различных синтезов, ее глубинное свойство находиться как бы между стилей и течений музыкального искусства, представляя собой, по сути, тот самый третий его пласт.

3.2.5 «Новая простота» как предчувствие метамодерна

Переход к «новой простоте», обозначившийся в 1970-е гг. в творчестве целой группы композиторов, ярко запечатлен в жанре фортепианной миниатюры[437]. Этот поворот, происходивший путем кардинальной ломки

[437] Сам термин, объединяющий между собой весьма различные музыкальные феномены, был предложен немецким композитором Арибертом Райманом. Он применил его в отношении ряда немецких авторов, культивировавших в своем творчестве возврат к классическим формам и позднеромантическим

прежних эстетических принципов, особенно ощутим в рядах авангардистов 1960-х. Одно из самых впечатляющих преображений происходит в фортепианной музыке А. Пярта. Миниатюра «Для Алины» (1976) – концентрированное выражение его стиля «tintinnabuli» – не только олицетворяет собой эволюцию творческого пути мастера, но становится одним из наиболее заметных явлений жанра второй половины XX в.

Появлению пьесы предшествовал долгий кризис. После увлечения авангардистскими техниками (выражением позитивистских взглядов А. Пярта можно назвать его «Диаграммы» (1964) – сериалистическую композицию с элементами алеаторики и визуальными эффектами – синими, желтыми, зелеными и розовыми кругами, объединяющими серию звуков в мотивы и фразы) наступает период молчания, завершившийся в 1976 г.

«Для Алины» – сочинение действительно особенное[438]. С одной стороны, оно продолжает многолетнюю традицию создания пьес-посвящений; с другой – намечает новые пути развития фортепианно-исполнительского искусства, коренным образом редуцируя инструментальную фактуру.

Стиль *«tintinnabuli»*, впервые проявившийся в фортепианном сочинении А. Пярта, характеризуется максимальной простотой музыкального языка, как будто сотканного из первоэлементов – отдельных звуков, интервалов, кратких попевок. В основе пьесы, обращенной к традициям григорианского пения и контрапунктического письма раннего многоголосия, – две антиномичные линии, представляющие, тем не менее, единое целое, где М-голос (мелодический) развивается по звукам диатонической гаммы, а Т-голос (*«tintinnabuli»*) располагается по тонам трезвучия. По словам композитора, «М-голос всегда определяет субъективный мир, его изменчивость, в то время как Т-голос – это объективная область, область “прощения” и “примирения”. Может казаться, что М-голос блуждает, но он всегда очень прочно

лексемам. В дальнейшем семантическое поле термина заметно расширилось, охватывая течения минимализма, неоромантизма, элементы фольклора экзотических стран.

[438] Пьеса посвящена восемнадцатилетней дочери знакомой А. Пярта. Ее семья распалась, дочь уехала с отцом в Лондон, а мать осталась в Таллинне.

сдерживается Т-голосом. Это можно сравнить с вечным дуализмом тела и духа, земли и неба; но два голоса в действительности один, это двуединая сущность»[439].

Композицию миниатюры составляет аддитивная конструкция с применением числовых закономерностей, что позволяет отнести ее к «алгоритмическим форме или форме с числовым программированием» (Е. А. Токун), основанной на способе мелодической аддиции (автор использует здесь приемы прямой и обратной арифметической прогрессии, а также элементы зеркальной симметрии)[440].

Обращаясь к аспектам исполнительской интерпретации пьесы, следует подчеркнуть новизну возникающих здесь художественных задач, во многом обусловленную редуцированием возможностей инструмента (рис. 76). Подобный подход, где музыкальный смысл обнажается в его предельном лаконизме, влечет за собой иную степень энергетического и интонационного наполнения: чем меньше нот, тем больше концентрации необходимо для их исполнения. В условиях аскетичной фортепианной фактуры важное значение приобретает своеобразная перенастройка слуховых и ментальных ощущений, связанная с иным течением музыкального времени. Эти изменения затрагивают исполнительскую форму пьесы, в которой ощущается дыхание вечности. В интерпретации миниатюры, завораживающей своей глубиной (*Ruhig, erhaben, in sich hineinhorchend* – мирно, возвышенно и инстроспективно), особое значение приобретает поиск фортепианного тембра – отстраненного, кристально чистого, символизирующего ее метафизическую сущность.

Исследуя проявления раннего метамодерна в советской фортепианной

---

[439] Цит. по: Токун Е. А. Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02. – Москва, 2010. – С. 12–13.

[440] В тексте пьесы из пятнадцати тактов с ясной тональной основой (h-moll) присутствуют лишь два типа длительностей: целые и четверти (без штилей). Первый такт открывается гулкой октавой, символизирующей колокольное начало. В каждом последующем такте композитор добавляет по одному звуку, доводя максимальное количество нот до восьми и затем сокращает их количество в обратном направлении, используя в последнем такте число три – символ святой Троицы. Таким образом, числовая конструкция миниатюры получает следующее выражение: 123456787654323.

миниатюре 1970–1980-х гг., остановимся на других сочинениях прибалтийских композиторов, внесших значительный вклад в развитие новых тенденций музыкального искусства.

Дыхание времени, обусловленное влиянием минимализма, обнаруживается в «Новогодней музыке» (1977) Г. Пелециса. Весьма объемную ее форму возможно интерпретировать как видоизмененный цикл: вбирая в себя множество тесно спаянных между собой микроэпизодов, «Новогодняя музыка» напоминает вариации на детские песни и темы протестантских хоралов. Опираясь на барочные и классические представления о сущности искусства, когда «между прекрасным и жизнью стоял знак равенства»[441], Г. Пелецис воплощает здесь близкие ему идеалы эвфонии и калокагатии, основанные на эстетике несовершенного консонанса – наслаждении благозвучностью терции и сексты. Особое значение приобретает в данном случае фортепианная фактура, то имитирующая хоровое звучание (рис. 77), то подражающая сольным юбиляциям – приему, обладающему, с точки зрения автора, «бездонным потенциалом»[442] в передаче метафизической сущности искусства (рис. 78). По мнению Н. А. Хрущевой, возникающая здесь атмосфера праздника созвучна метамодернистской эйфории, длящейся «без начала и конца»[443].

Можно предположить, что в творчестве этого и других прибалтийских авторов намечается один из путей эволюции фортепианной миниатюры, когда сочинение минималистской ориентации становится сложносоставным опусом, демонстрирующим новое прочтение жанра.

Еще одно сочинение с использованием принципов минимализма, – «Пьеса из 1981 года» Л. Сумера – одно из самых известных произведений эстонского автора, отличающееся хрупкой, изысканной красотой. Эта миниатюра, положенная в основу главной темы его Первой симфонии,

---

[441] Пелецис Г. Интервью А. Мунилову. «Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль». – URL: http://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/ (дата обращения 30.09.2021).

[442] Там же.

[443] Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее / Н. А. Хрущева. – Москва: Группа компаний «РИПОЛ-классик», 2020. – С. 262.

характеризуется важными особенностями стиля Л. Сумера – опорой на мелодические попевки диатонического типа[444], ювелирной работой в ритмической сфере с преобладанием сложных полиритмических структур, искусным соединением автономных пластов фактуры (рис. 79).

Разнообразный в своих проявлениях минимализм, возникающий на стыке композиторского и импровизационного искусства, иногда называют музыкой состояний или репетитивной музыкой[445]. Подобное уточнение уместно в отношении сочинений А. Рабиновича-Бараковского, также проповедующего в своем творчестве идеалы красоты. Кроме того, композитор испытывает интерес к архаике как к явлению, в котором особую роль играет понятие ритуала с его фиксацией повторяющихся действий[446]. В приемах репетитивности, основанных на романтических паттернах Ф. Шуберта, Р. Шумана, Ф. Листа, С. Рахманинова, автор обнаруживает не только способ сосредоточения мысли, но и особый психотерапевтический эффект[447].

Одним из первых опытов в данном направлении становится его фортепианный опус – «Музыка печальная, порой трагическая» (1976)[448]. Сочинение, апеллирующее к чувству, не лишено в то же время определенной

---

[444] Характеризуя направление его поисков в искусстве, Р. Леденев говорит: «Кто-то сказал, что нужны не новые средства, а новый взгляд на средства… В Эстонии, например, сегодня многие композиторы пошли по стопам Лепо Сумера. Он широко использовал небольшие построения и развивал их путем повторов. Возникает очень симпатичная картина, часто пейзажная может быть, по музыке не драматическая, а скорее изобразительная. Мне это нравится, поскольку в основу материала положены мелодия, мелодические попевки. В этом прогресс, залог будущего». См. об этом: Роман Леденев: Статьи. Материалы. Исследования: монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М. И. Катунян. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П. И. Чайковского. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – С. 36.

[445] На подобном определении настаивает, частности, А. Любимов. С его точки зрения «термин “минимализм” размыт и сужает музыку до технологических приемов». См. об этом: Кондаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я нисколько не горюю». – URL: https://www.colta.ru/articles/music...ii-klassicheskogo-duha-ya-niskolko-ne-goryuyu (дата обращения 30.10. 2021).

[446] Свой холистический подход к музыке композитор определяет термином *«terza pratica»*, рассматривая музыкальную деятельность в качестве духовного опыта, объединяющего ритуалы, метафизику сакральных чисел, алхимические эксперименты.

[447] Как говорит один из крупнейших интерпретаторов минималистской музыки А. Любимов, композиции А. Рабиновича-Бараковского представляют собой «аналог психоаналитического погружения, при котором человеческие травмы излечиваются благодаря укрупненным и сфокусированным исследованиям процессов, скрытых в психике. Сам автор рассматривает свои сочинения как ритуал очищения от подобных травм и одновременно приближения к центру этих процессов». См. об этом: Кондаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я нисколько не горюю». – URL: https://www.colta.ru/articles/music...ii-klassicheskogo-duha-ya-niskolko-ne-goryuyu (дата обращения 30.10. 2021).

[448] Называя свою музыку «красивой», «прекрасной», «печальной», композитор вступает в полемику с представителями авангардистских течений.

иронии, границы которой предстоит определить исполнителю и слушателю. Опус, где цитируется тема из средней части Экспромта *As-dur* ор.90 Шуберта, основан на многократном повторении структурированных паттернов с цифровой сакральной символикой – виртуозно-экзальтированных арпеджио, аккордов, репетиций, одинарных нот, исполняемых на клавишах и струнах рояля. Следует отметить сам способ цитирования, положенный в основу конструкции сочинения, – использование кратких фрагментов шубертовской пьесы, подобно всполохам озаряющим его вибрирующее музыкальное пространство.

Рассматривая в целом интерпретаторские проблемы, обозначившиеся в фортепианных пьесах советских композиторов 1970-х гг., следует в первую очередь подчеркнуть кардинальные изменения в восприятии музыкального времени, принципиальным образом повлиявшие на создание исполнительской формы сочинений минималистской направленности. Концепция динамической формы с четкими или относительно четкими композиционными разделами, где есть начало, развитие и конец, теряет здесь свое значение, уступая место пониманию времени как вечности. Как известно, идея репетитивности, почерпнутая из восточных практик, основывается на повторении кратких формул, погружающих слушателя в медитативное состояние. Этот поток, в сущности, бесконечен – именно из этих философских установок и возникает идея количественного варьирования повторений паттернов, обусловливающая грандиозное разрастание формы – свидетельство нарушения закономерностей линейного времени. Ощущение «выпадения» из него – то новое, что привносит в исполнительское искусство минималистский опыт: бесконечная череда повторений дарит удовольствие от пребывания в потоке музыки, который может становиться «шире, уже, мельче, глубже, прозрачнее, темнее, может освещаться разными цветами, на первый взгляд, не меняясь»[449]. Принципы повторности и вариантности, составляющие

[449] Кондаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я нисколько не горюю». – URL: https://www.colta.ru/articles/music...ii-klassicheskogo-duha-ya-niskolko-ne-goryuyu (дата обращения 30.10.2021).

основу минималистского опуса, предполагают разнообразие деталей – фактурных, ритмических, динамических, определяемых приставкой «микро». Таким образом, богатство и разнообразие репетитивной музыки, ускользающие от поверхностного слуха, связаны именно с ограниченностью используемых композитором художественных средств и с тонкой вариативностью их применения.

Хотя «новая простота» 1970-х гг. – явление многоликое, в нем можно выделить некую центральную идею, связанную с идеей музицирования, стихия которого захватывает в этот период времени творчество В. Сильвестрова. Такое его сочинение, как фортепианная «Китч-музыка» (1977), становится знаком кардинальной эволюции авторского стиля, мигрирующего из области авангардистских новаций в сферу иной музыкальности.

В чем же заключается новизна музыки, как будто выросшей из романтических идиом Ф. Шопена, Р. Шумана, И. Брамса, Р. Вагнера?

Использование в «Китч-музыке» неоромантической стилистики представляется в своем роде обращением к вечным истинам, перерастающим в диалог в духе М. М. Бахтина, когда «каждое высказывание прежде всего нужно рассматривать как ответ на предшествующие высказывания…»[450]. При этом ответность может проявиться «в обертонах смысла, в обертонах экспрессии, в обертонах стиля, в тончайших оттенках композиции»[451].

Опираясь на внешне традиционные музыкальные структуры в своем тональном цикле из пяти миниатюр, исполняющихся *attacca*, автор использует особые средства выразительности – всевозможные лакуны, многоточия, остановки, фермaты, неожиданные гармонические обороты, выпадающие из романтической стилистики. Своеобразие поэтики цикла заключается в сложном синтезе традиционных средств музыкальной выразительности (отнюдь не являющихся простой стилизацией) с неким новым звуковым

---

[450] Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. – Москва: Искусство, 1979. – С. 271.
[451] Там же.

пространством, обладающим прерывистой структурой. «Акварельное» письмо В. Сильвестрова словно окутывает прозрачность, «нездешняя» легкость и слабое дуновение ветерка[452].

К наиболее отличительным чертам цикла отнесем:

- обращение к внешне традиционным музыкальным структурам, наполненным иным, по сравнению с романтическим дискурсом, смыслом;
- изменение «внутренней формы» сочинения, выражающейся в его новом эстетическом содержании;
- переосмысление концепции драматургии цикла, основанной на принципе микроконтрастов (все пьесы цикла строятся на общности фактурных приемов).

В данной связи следует отметить, что «Китч-музыка» стала одним из первых фортепианных произведений, наметивших новые камерно-исполнительские горизонты XXI в. Достаточно сказать о том, что здесь впервые обнаруживаются конфигурации будущего «багательного стиля» композитора (его синонимами выступают понятия «метафорического» или «слабого» стиля, а также домашней музыки, вобравшей в себя приметы салонного пианизма XIX в.) с характерной для него парадоксальной простотой, крайне сложной в своем исполнительском воплощении. Так, одна из проблем, возникающих в процессе интерпретации сочинений В. Сильвестрова, связана с повышенной информационной плотностью его текстов, в буквальном смысле испещренных авторскими ремарками[453]. Парадоксальность подобного подхода заключается в том, что он существенно сужает горизонты исполнительской интерпретации.

Еще одним проявлением «новой простоты» становится «Вертер» (1983)

---

[452] Погружению в художественный строй произведения способствует авторское предисловие: «Играть тихо (pp) и предельно тихо (ppp), как бы издалека. Мелодию выделять очень осторожно, играть ее как можно ближе к аккомпанементу!! Играть очень нежно, сокровенным тоном, как бы осторожно прикасаясь музыкой к памяти слушателя, чтобы музыка звучала внутри сознания, как бы память слушателя сама пела эту музыку».

[453] Так, по словам известного скрипача Гидона Кремера, «он слишком точно знает, как должно звучать его произведение… Идеально же для него воплощение каждой строчки так, как он ее слышит сам». См. об этом: Кремер Г. М. Признания миражиста. –Москва: НЛО, 2013. – С. 158.

Ю. Красавина – миницикл из шести частей с подзаголовком «Сентиментальная музыка».

Рассматривая данный опус в рамках интересующего нас течения, следует отметить, что стиль Ю. Красавина – композитора, вобравшего в своем творчестве многие веяния времени, не вписывается в рамки конкретного направления или школы. Его первоначальный интерес к творчеству Дж. Кейджа постепенно исчерпывает себя, ему на смену приходит диалог с музыкой различных эпох, который можно было бы охарактеризовать термином «рекомпозиция»[454]. В «Вертере» об этом приеме можно говорить скорее в метафорическом смысле: при отсутствии цитат как таковых, сам дух музыки свидетельствует о глубоком погружении в мир немецкого романтизма, но с иных позиций – позиций художника конца XX в. Примечательно, что данный подход становится преобладающим в музыкальном искусстве метамодерна, возвращающегося от цитирования конкретных текстов к использованию архетипических формул.

Другая черта, присущая творчеству Ю. Красавина, – концептуализм, находящий проявление и в его фортепианной музыке. Так, в «Вертере» концептуальный жест связан с выстрелом из пистолета в коде сочинения[455].

Чем интересно это сочинение, завоевавшее популярность в исполнительской практике?

Несмотря на то, что цикл является программным сочинением, автор избегает прямолинейно-иллюстративных связей, используя литературные образы в качестве импульса для воображения[456]. Рассматривая данный опус на

---

[454] Этот термин Ю. Красавин употребляет в отношении своего балета «Магриттомания» (1998), построенном на свободном использовании цитат из сочинений Л. Бетховена. По впечатлениям критика, в спектакле «завораживала странная музыка – “отравленный” Бетховен, распадающийся, разлезающийся на сегменты, фразы, фонемы и звуковые атомы, как прелое рядно. Автор назвал примененный им прием “рекомпозицией”. На разломах бетховенских глыб – например, Allegretto из Седьмой симфонии – временами нет-нет, да сверкали, как крупинки кварца, минимальные “красавинские” примеси; слушать было приятно и очень интересно» См. об этом: Садых-заде Г. Т. Весенние премьеры Большого театра // Санкт-Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 37. – С. 39.

[455] Не настаивая на его необходимости, композитор в примечании к нотному тексту пишет о такой возможности.

[456] В частности, в интервью Н. Хрущевой Красавин говорит о том, что «вся его музыка – о музыке». См об этом: Начало времени композиторов. Вып. 2. Интервью Н. Хрущевой с Ю. Красавиным. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=nsCvmYuiPwo (дата обращения 25.10.2021).

композиционном уровне, можно обнаружить связь с шумановскими циклами – череда настроений вместе с заключительным «словом поэта» (№ 6) – наиболее общие маркеры стиля великого романтика, возникающие в «сентиментальной музыке» Ю. Красавина (сжатость формы позволяет отнести ее к микроциклам).

Связь с романтическим искусством осуществляется и на жанровом уровне, когда композитор при помощи ритмоинтонационных деталей воссоздает облик полонеза (№ 4) или «Песни без слов» (№ 5).

Вместе с тем, в этой искусной романтической «стилизации» обнаруживаются особенности раннего метамодерна, о чем свидетельствует инструментальная фактура с чертами наивного детского стиля. Уже первый номер вводит нас в эту атмосферу, напоминая о «Музыкальных шкатулках» – очаровательных пьесах, составляющих традиционный пласт фортепианной миниатюры. Впрочем, иллюзия обманчива: «минимальные “красавинские” примеси» в виде тончайших перечений или еле уловимой смены метра в тревожно-волнующем соль мажоре и создают флер его поставангардистской музыки, обретающие новые смысловые обертоны (рис. 80). Совсем неслучайно в автокомментариях композитор называет свой стиль «симуляцией красоты», «перебиранием почти мертвых куколок»[457]. Данная авторская позиция во многом обусловливает концептуальный ракурс исполнительского поиска.

В ряду новаторских сочинений 1970–1980-х гг., тяготеющих к «новой простоте», нельзя обойти вниманием пьесы В. Арзуманова – композитора, создающего вот уже на протяжении более 60 лет свой фортепианный мир[458]. Его судьба сложилась удивительным образом: родившись на крайнем Севере, получив образование в Ленинградской консерватории, он в 1974 г. женился на француженке, изучавшей в СССР русскую литературу, и с тех пор живет во Франции. Все детали биографии В. Арзуманова – этого «исконно русского

---

[457] Начало времени композиторов. Вып. 2. Интервью Н. Хрущевой с Ю. Красавиным. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=nsCvmYuiPwo (дата обращения 25.10.2021).

[458] Первые фортепианные прелюдии В. Арзуманова датированы 1958 г.

композитора, в котором нет ни капли русской крови»[459], – очень важны в контексте понимания особенностей его фортепианных пьес, составляющих значительную часть его творчества. Музыкальное становление автора, чье имя называлось в числе самых талантливых молодых советских композиторов, происходило сложными путями: помимо традиций отечественной культуры, определившей своеобразие стиля В. Арзуманова, на формирование его художественных установок повлиял О. Мессиан (у него он продолжил свое музыкальное образование в Парижской консерватории), а также традиционная восточная музыка и рок-культура.

Большая часть его пьес появляется во второй половине 1980-х гг., когда композитор создает свой макроцикл «Фортепианный мир» из тринадцати тетрадей, содержащих в общей сложности более 400 миниатюр. Часть из них автор называет «легкими», что позволяет предположить их педагогическую направленность.

Но насколько «легки» пьесы В. Арзуманова при ближайшем рассмотрении?

Для ответа на вопрос обратимся к одному из самых ярких сочинений композитора – циклу «Двадцать семь легких пьес» ор. 74 (1985), впервые прозвучавшему в Советском Союзе в 1989 г. после вынужденного пятнадцатилетнего перерыва.

Предваряя обзор сочинения, следует заметить, что тетради пьес В. Арзуманова стали появляться после длительного кризиса, сопряженного с погружением в иную культурную среду. Сам композитор интерпретирует их создание как попытку каталогизации своих музыкальных впечатлений, как своего рода «гигантский ретроспективный дневник жизни за все прошедшие годы»[460].

---

[459] Дубинец Е. А. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. – Москва: Музиздат, 2016. – С. 73.

[460] Рахманова М. П. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 36.

У этих пьес различные жанровые и образные прототипы – народные и массовые советские песни; бытовые жанры – вальсы, марши, танго; зарисовки; посвящения композиторам (среди адресатов – Б. Барток, Ю. Буцко, К. Дебюсси, Г. Малер, Ф. Мендельсон, С. Франк) или артистам (П. Лещенко). Объединяя различные пласты культуры, они составляют «музыкальную автобиографию»[461] В. Арзуманова, «увиденную, точнее – услышанную – со стороны»[462]. Вспоминая время создания цикла, автор говорит, что его «единственным желанием было сделать так, чтобы ни один пласт действительности не оставался в подсознании. Я хотел все вытащить на поверхность. Результаты получились довольно пестрые – как человеческая жизнь: сегодня я пошел на танцплощадку и услышал танго, а завтра – по радио сонату Бетховена. Моя звуковая среда никогда не отличалась фольклорной чистотой: я жил, как все, и слышал то, что все»[463].

Двадцать семь легких пьес ор. 74, входящие в макроцикл «Фортепианный мир», – сочинение, в котором явственно ощущаются метамодернистские черты. Прежде всего, здесь присутствует авторство иного типа – с опорой на общеизвестные интонации, когда критерии индивидуального стиля утрачивают свою значимость.

Модус детского – еще одно отличие метамодерна – проступает в фактуре изложения, весьма своеобразной, как будто редуцированной, но на самом деле вполне самодостаточной с точки зрения концепции *звучащей повседневности*, составляющей суть эстетической позиции В. Арзуманова. Используя ее в своих пьесах, он опирается на три основополагающих жанра музыкальной культуры – песню, танец, марш.

Особое значение приобретает в авторской концепции марш: один из характерных его ритмических элементов пронизывает многие пьесы цикла, символизируя собой историю страны, пережившей немало войн. Так, в пьесе

---

[461] Рахманова М. П. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 36.

[462] Там же.

[463] Там же.

«Посвящение Лещенко», соединяющей черты аргентинского танго с интонациями русского бытового романса, вкрапления маршевой символики создают эффект тревожной остраненности (рис. 81). Подобный эффект, динамизирующий художественное пространство миниатюры, возникает и в возвышенно-созерцательной «Молитве» (рис. 82), и в сотканной из интонаций романса А. Варламова пьесе «Подожди немного, отдохнешь и ты…» (рис. 83), где маршевый элемент придает лирико-философскому модусу скрытую активность; в миниатюре «Позабыт, позаброшен», где маршевые интонации переплавляются уже в сфере лирической протяжной песни.

Своеобразно претворяется в сочинении В. Арзуманова центральная для его творчества идея диалога различных национальных культур и рождения на этой основе новой интонационной целостности, придающей музыке композитора несомненную самобытность. Так, в «Последнем вальсе», начинающемся с интонаций знаменитой песни Э. Пиаф *(«Padam, Padam»*) (рис. 84), тончайшие интонационные «модуляции» приводят к утверждению иной музыкальной сферы, погружающей в атмосферу дореволюционного русского вальса (рис. 85).

В диалогах с западноевропейскими классиками также утверждается идея собственной культурной идентичности. Например, в «Посвящении Малеру», стилистика австрийского автора улавливается скорее в кратких оборотах и в облике фортепианной фактуры, встречающейся в его вокальных сочинениях. В целом же мелодико-гармонический стиль пьесы заключает в себе черты советской музыкальной культуры, вызывая яркие ассоциации с такими ее репрезентантами, как песни В. Соловьева-Седого (рис. 86).

В отдельных посвящениях аллюзии на конкретный стиль более ощутимы («Посвящение Мендельсону»). Но, представляя портрет композитора (близкая Ф. Мендельсону интонационная сфера, использование терций как характерных особенностей его фортепианного письма и альбертиевых басов как принадлежности классической традиции),

В. Арзуманов неизменно погружается в стихию собственной культуры, синтезируя различные элементы в единое целое (рис. 87).

Многообразное развитие получают в цикле ритмические идеи О. Мессиана[464], преломленные сквозь призму индийской музыкальной практики. Обратим внимание в этом отношении приемы тончайшего ритмического варьирования (затакты в маршевой части «Позабыт-позаброшен» (рис. 88)); метроритмические «контрапункты» в правой и левой руках («Забытый край»); отсутствие тактового дробления как тяготение к единому музыкальному потоку вне метрических ограничений; использование сложносоставных размеров («Воспоминание о Лезгинке» – 19/8, «Перед экзаменом» 58/4) и их частую смену[465] (рис. 89).

Ощущается в его пьесах и импровизаторское начало (обратим внимание на яркие, броские пассажи в пьесе «Позабыт-позаброшен» – отражение цыганской стихии, составляющей неотъемлемую часть русской культуры).

Все эти художественные открытия в интонационных, фактурных метроритмических сферах позволяют сделать вывод о формировании в пьесах В. Арзуманова самобытного камерно-фортепианного стиля, соединяющего множество культурных истоков.

Возвращаясь к вопросу о принадлежности пьес к сегменту детской фортепианной миниатюры, отметим, что, цикл В. Арзуманова с его обилием смыслов вряд ли доступен пониманию ребенка. И здесь мы вновь сталкиваемся с антиномией миниатюры как жанра, с одной стороны, вмещающего в себя «мир» композитора (и не только фортепианный), а с другой – иллюзорно легкого (что в случае с данным циклом не совсем справедливо).

Следует сказать и о другом: «Легкие пьесы» В. Арзуманова, по образному выражению их вдумчивого интерпретатора М. Коллонтая, – это

---

[464] В беседе с Е. Дубинец В. Арзуманов ссылается на слова О. Мессиана: «У русских есть все, только им не хватает ритма». См. об этом: Дубинец Е. А. Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья. – Москва: Музиздат, 2016. – С. 73.

[465] Так, в «Посвящении Буцко» размер меняется в каждом такте.

«кровью написанное сочинение»[466], – опередив советское время на несколько десятилетий, гг. спустя становятся флагманом совсем другой эпохи.

Подводя итоги, выделим главные идеи данного раздела. В период 1970– 1980-х гг. в существовании жанра намечаются следующие тенденции:

- усиление мемориального колорита, обусловленное интровертными чертами советского искусства;
- появление новых разновидностей жанра;
- утверждение фортепианной миниатюры как многонационального феномена;
- дальнейшее формирование сегмента детской фортепианной миниатюры как отдельной и самостоятельной области композиторского творчества, появление ряда сборников концептуального характера;
- развитие жанра в рамках третьего направления по линии синтеза с киномузыкой и джазом;
- отражение в его панораме наиболее влиятельных стилевых течений времени, перспективных с точки зрения будущего развития музыкального искусства.

3.3 Фортепианная миниатюра 1990–2020-х: навстречу метамодерну

Период, рассматриваемый в данной части исследования, отличается внутренней неоднородностью: если двадцатилетие 1990–2010-х представляется относительно завершенным отрезком прошлого, то 2010–2020-е гг., связанные с наступлением четвертой промышленной революции, – история, совершающаяся на наших глазах. Именно поэтому ее тенденции могут быть намечены лишь в самых приблизительных своих очертаниях.

---

[466] Цит. по: Рахманова М. П. Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 38.

Двадцатилетие 1990–2010-х гг. в отечественной музыкальной культуре характеризуется, в первую очередь, тектоническими сдвигами, обусловленными стремительными изменениями в социокультурном пространстве единой прежде страны. Распад Советского Союза, замена коммунистической идеологии утопией «деидеологизации», проведение болезненных социальных преобразований – все эти события опосредованно влияют на процессы в области культуры, формируя новую, постсоветскую реальность. Именно в рамках этой новой реальности появляется такое объединение, как «композиторы из бывшего СССР», хотя и не отменяющее национальные и геополитические критерии, но подчеркивающее культурно-историческую общность авторов из суверенных ныне стран.

В период 2010–2020-х гг. становятся очевидными и более глобальные перемены, нашедшие отражение в концепции метамодерна голландских философов Тимотеуса Вермелена и Робина ван ден Аккера[467]. По мнению авторов, в основе современной культуры, балансирующей между полюсами модерна и постмодерна, заложен принцип маятника: раскачиваясь между «энтузиазмом модерна и постмодернистской насмешкой, между надеждой и меланхолией, между простодушием и осведомленностью, эмпатией и апатией, единством и множеством, цельностью и расщеплением, ясностью и неоднозначностью»[468], метамодерн сглаживает возникающие таким образом противоречия.

Наступление новой эпохи ученые связывают с четвертой промышленной революцией, отмечая в качестве характерных ее особенностей появление «больших данных», виртуальной и дополненной реальности, 3D-печати, роботизации, тотального высокоскоростного интернета. Сопутствующие им радикальные трансформации приводят не только к смещению социальных и политических границ, но затрагивают также область

---

[467] Вермелен Т., ван ден Аккер Р. Заметки о метамодернизме // Metamodern. – 2015. – 2 дек. – URL: https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (дата обращения: 25.03.2021).

[468] Там же.

самоиндентификации индивида (отметим, в частности, стирающиеся на наших глазах различия между профессионализмом и дилетантизмом).

Еще более кардинальные изменения охватывают человеческое сознание, сталкивающееся в новой реальности с нарастанием информационного потока и одновременным снижением способности к его восприятию. «Испарению смыслов» (Ж. Бодрийяр) содействует и распространение тотального интернета, когда непрерывный «скроллинг» новостных лент становится одним из отличительных знаков времени.

Наиболее характерные черты метамодерна, как полагают его исследователи, проявляются в синтезе постмодернистского опыта и новых тенденций, где, наряду с постиронией, обнаруживается стремление к искренности, глубине и историчности.

Несмотря на глобальные социокультурные трансформации, на форпостах отечественного искусства сохраняется более или менее привычная расстановка сил. Вот как описывает ее философ и композитор авангардисткой ориентации Л. Блинов. По его мнению, и сегодня существуют «художники-традиционалисты, следующие в своем творчестве устоявшимся, академическим нормам технической оснащенности. Есть и противоположный полюс – крайних авангардистов, как их ныне называют (прежде они звались – в разные периоды развития этого направления – декадентами, модернистами, формалистами и т.д.)»[469]. Между этими полярностями находится «множество разного рода переходных стилей, в той или иной мере отклоняющихся, от условно говоря, экваториальной полосы»[470].

Отмечая специфические черты искусства XXI в., обозначившиеся во втором его десятилетии, Блинов говорит о том, что глубокие общественные потрясения (природные катаклизмы, «тупики» техногенной цивилизации и потребительского общества, угрозы терроризма, а ныне – вызовы пандемии и

---

[469] Лоренс Блинов. Композитор. Поэт. Философ. Страницы жизни и творчества: Сборник статей и материалов / сост. Р. Г. Усеинова, М. П. Файзулаева, общ. ред. М. П. Файзулаевой. – Казань: АсториЯ, 2019. – С. 76.

[470] Там же.

экстремальные геополитические риски) затрагивают фундаментальные основы процесса художественного творчества, утрачивающего тонус и мотивацию к поиску.

Нет сомнений, что существуют и иные причины отказа от радикальных новаций в сфере музыкального языка. Одна из них связана с преодолением техникоцентризма, господствовавшего в академической музыке второй половины XX в. Представляя собой «последний, кризисный, упаднический этап эволюции опус-музыки, своеобразный опус-музыкальный “маньеризм”»[471], техникоцентризм зиждется на константах, которые Г. Г. Эггебрехт определяет как «духовность, теоретичность и элитарность»[472]. Характеризуя данный подход, Т. Адорно констатирует: «Композиция теперь не что иное, как решение технических картинок-загадок, а композитор – единственный, кто в состоянии их прочитывать, кто понимает собственную музыку»[473].

Преодолевая эти элитарные тенденции, многие авторы стремятся к созданию музыки, сохраняющей связь с аудиторией. Многочисленные эксперименты с «новой музыкальной выразительностью» ставят под сомнение приоритет рационального начала, демонстрируя отказ от чистого конструирования. С течением времени эти тенденции приобретают все более явственные очертания, отражаясь в веяниях метамодерна, фиксирующего запрос на *собственно музыкальное*. Так, уже в XXI в. на сайте общества композиторов, создающих новую консонантную музыку, появляется эпиграф со словами К. Дебюсси: «Музыка должна смиренно стараться доставлять удовольствие. Крайняя сложность противоположна искусству»[474].

Что данный период вносит нового в облик фортепианной миниатюры как жанра восприимчивого к социокультурным веяниям?

---

[471] Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – Москва: Группа компаний «РИПОЛ-классик», 2020. – С. 206.

[472] Цит. по: Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 165.

[473] Адорно Т. В. Философия новой музыки. – Москва: Логос, 2001. – С.88–89.

[474] О новой консонантной музыке см.: URL: https://www.newconsonantmusic.com.

Новейший период истории – это время идей, концептов, коммуникаций, интерактива, мультимедиа. Все перечисленные тренды как знаковые явления эпохи представляют собой совокупность факторов, существенным образом влияющих на позиции жанра в современном культурном пространстве. Так, особую роль в информационном обществе играет способность к лаконичному художественному высказыванию[475].

Помимо лаконизма формы, не менее важное значение в условиях цифровой среды приобретает такое ключевое свойство миниатюры как программность, способствующая формированию ее коммуникативного, интерактивного и мультимедийного потенциала, востребованного информационным обществом.

Для объективной оценки перспектив развития фортепианной миниатюры необходимо учитывать также положение самого инструмента в конце XX – начала XXI вв., испытывающего на себе разнообразные влияния электронных технологий. Они проявляются в диалоге акустического и синтезированного звучания – в использовании родес-пиано, записанных битов, микшеров, MIDI-контроллеров и т.п.[476]. Воздействие цифровых технологий сказывается и на исполнительском творчестве: помимо несомненных утилитарных преимуществ, обеспечиваемых электронными устройствами (например, возможности заниматься в любое время суток), существует риск снижения интонационно-содержательной игры, являющейся достоинством акустического инструментария. И в этом отношении жанр миниатюры как концентрат интонационного смыслообразования способен выполнять охранительную роль в среде академического искусства.

---

[475] Размышляя о времени, в котором мы живем, С. Зятьков говорит о том, что «композиторам сейчас рекомендуется писать четко и коротко». См. об этом: Романова М. Композитор Сергей Зятьков – о нотном твиттере, плоском мире на черепахах и Сургуте как крайней точке, где пишется музыка. – URL: https://ugra-news.ru/23.07.2020 (дата обращения 15.04 2022).

[476] Так, современный исландский автор О. Арналдс – создатель хрупких фортепианных пьес, находит органичным сочетание новейших технологий и возможностей акустического инструмента, высказывая предположение, что «в наше время Шопен обязательно работал бы в Pro Tools». В своих сочинениях композитор использует «специально разработанный генеративный алгоритм, который реагирует на нажатие клавиш рояля, преобразует звук в MIDI и отправляет его в программу Ableton Live. Этот же звуковой сигнал синхронизируется со световым оборудованием и двумя дисклавирами, образуя своего рода секвенцию». См. об этом: URL: https://neoclassica.ru/arnalds/ (дата обращения 14.04.2022).

С другой стороны, рояль рассматривается сегодня некоторыми музыкантами как отголосок романтической эпохи или как инструмент, у которого словно отсутствует прошлое. Подчеркнем звучавшую ранее мысль: для многих художников эпохи романтизма процесс сочинения самым непосредственным образом был связан с фортепиано – они не только творили за роялем, но являлись первыми исполнителями своих произведений. Сохраняясь до середины XX столетия, данная тенденция, утверждавшая феномен композитора-пианиста, заметно иссякает во второй его половине[477], отражаясь в снижении функции виртуозности, в преобладании сухой, разреженной, а подчас и аскетичной фортепианной фактуры. Игровой, а порой и откровенно иронический подтекст в трактовке рояльного звучания сказывается в конце XX – первых десятилетий XXI вв. в появлении сочинений, сводящих возможности инструмента к элементарному музицированию.

Как уже отмечалось, в композиторской практике прошлого присутствовали два типа фортепианной миниатюры – концертный и камерный. Подобное соотношение остается, в целом, актуальным и для нашего времени. Вместе с тем концертная миниатюра, в отличие от камерной, выходящей в творчестве современных авторов на передний план, представляет собой явление скорее уходящее, что связано, в первую очередь, с истощением романтических представлений о фортепиано как об инструменте, обладающем ярким виртуозным потенциалом. В данный период времени становятся менее востребованы классико-романтические модели изложения, изобилующие рояльными *tutti*, мощными аккордовыми построениями, блестящими пассажами и иными эффектными инструментальными решениями. Новый облик фортепианной миниатюры второй половины XX в. нередко определяют усложненная ритмика и метрика, вкрапления алеаторики и серийной техники, кластеры.

---

[477] Как показывает художественная практика конца XX – начала XXI вв., в современный период появляется ряд музыкантов, обладающих барочными представлениями об искусстве и, если можно так выразиться, барочной музыкальной «квалификацией», подразумевающей отсутствие разграничений между сферами деятельности. Так, яркими фигурами подобного типа становятся в пространстве отечественного искусства И. Соколов и А. Батагов.

В то же время, уже начиная с 1970-х гг., в эволюции жанра происходят изменения, обусловленные течениями «новой простоты», когда фортепианная фактура переосмысливается в духе иных художественно-эстетических установок – идей консонантной музыки, сближения легких и серьезных жанров, третьего направления[478].

Обобщая сказанное, можно утверждать, что конец 1990 – начало 2000-х гг. характеризуется расцветом камерной разновидности фортепианной миниатюры. Дальнейшее ее развитие во втором десятилетии XXI в. лишь усиливает данную линию: весьма симптоматично появление в фортепианной музыке простых и очень простых пьес не только в профессиональной среде, но и в сфере дилетантского творчества, выступающего одним из специфических маркеров метамодерна.

Можно ли в таком случае говорить об однонаправленном процессе – очевидном сужении спектра фортепианной фактуры?

Скорее речь идет об антиномичных явлениях, поскольку, наряду с камерной ветвью жанра, по-прежнему существует его концертная разновидность, обусловленная генетической памятью инструмента. Ее развитие, хотя и менее интенсивное чем в прошлые периоды, происходит в рамках востребованных XXI в. неоромантических и неофольклорных тенденций.

В целом, широта стилевых поисков, присущая современности, свидетельствует о том, что фортепиано по-прежнему выполняет задачи универсального инструмента. Это свойство находит отражение и в жанре миниатюры, синтезирующем классико-романтические приемы с приемами, обусловленными ударной трактовкой инструмента, техниками композиции XX в. и новейшими тенденциями метамодерна.

---

[478] И в этом смысле можно отметить скорее разнонаправленные тенденции в отечественной и западноевропейской фортепианной миниатюре. Так, начиная со второй половины XX в. одним из авторитетных западноевропейских течений становится «новая сложность», объединившая поиски в сфере фортепианной звучности целый ряд авторов, таких как Я. Ксенакис, П. Булез, Д. Лигети, К. Штокхаузен, А. Праду, Б. Фернихоу, Р. Сондерс.

3.3.1 Жанр к началу третьего десятилетия XXI века: константы и метаморфозы

Рассматривая существование фортепианной миниатюры в отечественном искусстве, следует отметить устойчивость ее жанровой системы, сохраняющей, в целом, стабильность. Распространенная в современном творчестве ориентация на романтические модели, способствующая сохранению традиционных разновидностей миниатюры, обретает в новом веке усиливающееся ностальгическое звучание[479].

Подобно 1970–1980 гг., активное развитие получает в современной миниатюре «диалог с классикой», происходящий в виде цитирования или стилизации, работы с моделью или игры с традицией. Нередко он возникает путем обращения к творчеству того или иного мастера, преимущественно романтической эпохи («“В стране фьордов”. Маленький триптих Э. Григу» Т. Смирновой (2001), «К Кларе Вик» (не написанное Р. Шуманом произведение) В. Иголинского (2006), «Посвящение Брамсу. Семь коротких пьес в терциях» В. Арзуманова (2007)); или, объединяя различные исторические периоды, основывается на синтезе западных и восточных традиций («Как если бы Доменико Скарлатти жил в степях» (2007), «Мне снился сон, и в нем Даулеткерей рассказывал о небе» (2011)) А. Жемчужникова.

Современный период характеризуется также частым обращением к жанрам прошлого, приобретающим ностальгически-мемориальный оттенок («Воспоминания о XIX веке» С. Слонимского (1993), «Воспоминание о сарабанде» Б. Гецелева (2000), «Воспоминание о романсе» А. Корепанова (2001)).

---

[479] Характеризуя атмосферу современного информационного мира, А. Гребенюк пишет: «Постоянные колебания между субъективным и объективным, вымышленным и реальным, виртуальным и действительным, вызывают своеобразную мечтательность, волнующее предчувствие чего-то ускользающего. <...> Это способствует возрождению интереса к утраченным ценностям, к уважительному, а не ироничному цитированию образцов, лиризму, деидеологизации исторического наследия и надежде на светлое будущее (“новый романтизм”)» См. об этом: Гребенюк А. А. Основы метамодернистской // Metamodern. – 2017. – 31 окт. – URL: htpp://metamodernizm.ru/metamodernizm-psychology/ (дата обращения: 12.01.2024).

Одна из обозначившихся тенденций современности – возрождение на новом витке жанра вальса, к которому обращаются многие авторы, создавая, в частности, пьесы-посвящения. Так, в творчестве Г. Белова появляется Букет вальсов с эффектным названием «Лента Мебиуса» (2016). Опус, посвященный другу композитора Дитриху Мебиусу, возрождает традиции сочинений-монограмм (в пьесах варьируется интонационная формула *Mi-B-Es*, фонетически созвучная фамилии юбиляра)[480]. Присущий современности мемориальный колорит находит в данном жанре многообразное претворение: если миниатюре «В старом парке» О. Долгополова (2009) воссоздается атмосфера дореволюционной России, то пьеса В. Раннева *«Valse triste»* (2020) содержит явную отсылку к творчеству Я. Сибелиуса.

В современный период продолжается развитие фортепианного *этюда*, приобретающего различные стилевые облики: от концертного (Р. Щедрин, «Чайковский-этюд» (2010)) до джазового (Н. Сидельников (1990), Н. Капустин (1992)) и концептуально-минималистического (Три этюда С. Загния с использованием простейших музыкальных интервалов (1990)).

Рассматривая концертный тип этюда в практике современности, обратимся к творчеству российско-таджикского композитора Т. Шахиди. Своеобразие его этюдов-картин «Суфий и Будда» (2002) и «Играем в нарды» (2008) заключается в оригинальном синтезе национального и европейского. Так, «Суфий и Будда» неожиданным образом соединяет сакральную тематику с виртуозной стихией. Называя свое сочинение «этюдом-картиной», автор одновременно подчеркивает философский аспект в сопоставлении картин мира Суфия и Будды, каждая из которых обладает собственной интонационной сферой (хроматизированная, с тонким вкраплением восточных мотивов у Суфия, и, основанная на пентатонических элементах, у Будды)[481].

---

[480] Несмотря на то, что заголовок сочинения указывает на известную геометрическую фигуру, в содержательном отношении какие-либо аналогии не просматриваются.

[481] По мнению композитора, сочинение с концептуальной точки зрения – это «беседа в пустыне двух мудрецов о Боге, которая привела к тому, что они не заметили, как потеряли друг друга … в крутящемся вихре

Композиция этюда-картины представляет собой свободную трехчастную форму с повторяющимся вступительным разделом медитативного характера, красочным, с тончайшей звукописью и игрой тембров. Середина – раздел токкатного характера, завораживающий богатством своей фактуры в ее подлинно романтической трактовке.

Иные виртуозные грани открывает этюд-картина «Играем в нарды», где принцип токкатности применяется в конструктивно-технологическом ключе. Сквозное его использование приводит к созданию цельной композиции из повторяющихся гаммообразных блоков.

Этюды-картины Т. Шахиди, продолжающие романтические и конструктивистские традиции фортепианно-стилевого изложения, заключают в себе и другие – визуальные – смыслы. Примечательно, что появление этих сочинений совпало с пребыванием композитора в Тегеране в качестве преподавателя Университета изящных искусств, где состоялось его знакомство с режиссером и оператором М. Бемани. Их творческое содружество принесло интересные плоды в виде киноэтюдов на музыку из мировой классики, а несколько позже и на музыку самого Т. Шахиди[482].

Рассматривая подробнее данный феномен, заострим внимание на том, что композитор сознательно избегает употребления термина «клип», хотя с позиций современных технологий в его киноэтюдах можно найти ряд общих точек соприкосновения с этим распространенным явлением. И все же киноэтюды Т. Шахиди и М. Бемани – скорее маленькие фильмы, в которых фрагментарность микроэпизодов подчинена логике единого сюжета[483]. И, если в «Суфии и Будде» можно говорить о яркости и сочности красок, характерных в целом для иранского кинематографа, то «Играем в нарды» – взгляд

песка. Песок – как итог…» См. об этом: Толибхон Шахиди. Времен контрасты. Интервью, статьи, письма, фотографии: сб. статей / под ред. Л. Джумановой. – Москва: Композитор, 2014. – С. 40.

[482] Киноэтюды «Суфий и Будда» и «Играем в нарды» (режиссер и оператор М. Бемани, солистка Е. Мечетина) – явление в панораме миниатюры XXI в. далеко не случайное. Помимо несомненного влияния визуальной культуры, распространенной в информационном обществе, здесь обнаруживаются также отголоски культуры начала XX в.: переклички с веяниями столетней давности становятся в современном мире все более явственными, выражаясь в стремлении к синтезу искусств.

[483] Следует отметить мастерство иранского режиссера, в высшей степени органично соединившего музыку и визуальный ряд с помощью достижений современных компьютерных технологий.

художника-конструктивиста, заостряющий идею формы (кубик для игры, внешнее пространство, решенное в конструктивистском ключе); графические образы (преобладание черно-белого изображения); а также принципы движения, скорости, остинатности.

В целом, благодаря использованию технологий мультимедиа, киноэтюды Т. Шахиди и М. Бемани заметно расширяют семантическое поле жанра фортепианной миниатюры, обогащая его новыми смысловыми подтекстами.

Другим востребованным жанром современности становится *багатель*. На его развитие значительное влияние оказывает творчество В. Сильвестрова, в фортепианной музыке которого «багательность» приобретает метастилевой характер, если понимать под этим не столько внимание к «незначительному» жанру, сколько особый – *leggier'ный* характер звукоизвлечения, выступающий специфической особенностью его авторского почерка[484], а в более обобщенном смысле – маркером зарождающегося «багательного» стиля.

Данный жанр также подвергается разнообразным веяниям времени (в том числе, мультимедийным). Так, интересные идеи, затрагивающие сферу инструментального звучания, реализуются в пьесе О. Пайбердина «Ave, багатель» (2008).

Пьеса, посвященная пианистке Моне Хабе, представляет собой еще один пример расширения звуковых горизонтов рояля XXI в. Вот что говорит сам композитор о своем опыте в этой сфере: «Для меня фортепиано – это…инструмент фатальности, так как специфика его звукообразования – удар (атака) и последующее неизбежное угасание звука. Мне хотелось преодолеть это хотя бы косвенным путем. Нельзя заставить фортепиано "пропевать" звук,

[484] Влияние Сильвестрова сказывается и в более широком плане, раскрываясь в отношениях «композитор – исполнитель», когда автор снабжает свои тексты подробными указаниями интерпретационного характера (см., например, такую пьесу, как «Das Lied» (2015) Е. Рачьи, сопровождающего нотный текст следующими комментариями: «Играть пьесу следует мягко, осторожно и трепетно – с чувством ответственности за каждый исполняемый звук. Использование педали желательно во всей пьесе для создания певучести; трактовка ее свободна (исключение – места, где выписаны взятие и снятие. Остальное отдано на усмотрение исполнителя с условием не препятствовать действию музыкального образа). Контрасты беспедальные /с педалью возможны и приветствуются)».

“раздувать” его, крещендировать или филировать – но возможно апеллировать к пению, используя мелизматические звучания в верхних регистрах, сочетая их с выдержанными басовыми педальными тонами»[485].

Своеобразие изысканной по своему музыкальному языку пьесы, созданной в импровизационной форме с элементами вариационности, ярко раскрывается в фактурном плане. Противопоставление контрастных регистров с заполнением верхнего в его хрустальном диапазоне трепетной вязью мелодических фигураций (пение птиц) не только создает ощущение особой свежести фортепианного звучания, но и вызывает ассоциации с пространственными идеями визуального характера (рис. 90). И появление видеоряда – маленького фильма, в течение которого звучит эта фортепианная пьеса, представляется в данном случае естественным ее продолжением.

В данном контексте следует пояснить, что О. Пайбердин – композитор, активно работающий в сфере мультимедийного искусства. В визуальную эпоху эти средства играют особую роль в восприятии серьезной музыки, заметно облегчая ее понимание. Одновременно можно говорить и о расширении смысловых горизонтов этого понимания. Так, в микрофильме О. Пайбердина основой «сюжета» становится подмосковная природа – ее просторы, ощущение привольности, воздуха, рассматриваемые в медитативном ключе. Другой важный символический подтекст – дорога, в обобщенном смысле представляющая собой дорогу к дому. Все эти смыслы – явные и скрытые, отсылающие к национальным архетипам и ментальным представлениям, – значительно обогащают восприятие слушателя, постигающего современную музыку – и шире – современный мир – сквозь призму «незначительного» жанра.

Жанр багатели становится также экспериментальным полем в творчестве концептуалиста Ю. Красавина. Его «Девять багателей» (2010) – интересная попытка соединения непритязательного жанра с элементами

---

[485] См. об этом: Концерты ГАМ-Ансамбля «Петер Ружичка. ГАМ-Ансамбль: Новая Россия – Новая Европа». – URL: https: //gamensemble.ru/calendar/040.php (дата обращения 10.04.2022).

инструментального театра, превращающая исполнителя в пианиста-мима с необычайно подвижной пластикой (беззвучная игра на деревянных частях рояля, хлопки в ладоши, дирижирование).

В данном контексте остановимся несколько подробнее на феномене инструментального театра, где визуальный и звуковой аспекты имеют равное значение. Его определения весьма многообразны: «форма представления, которая использует жестикуляцию, содержит визуальные компоненты и находится в связи с музыкой» (М. Кагель)[486]; «театр без литературы» (Т. В. Чередниченко)[487]; явление, тесно связанное «с целебной потребностью в провокации» (Ф. Караев)[488]. Последнее определение более всего раскрывает идею пьесы-перформанса Ю. Красавина «Кража» (1990) – близкого инструментальному театру направления, в которой композитор полностью цитирует багатель Бетховена «К Элизе»[489].

Обосновывая эстетические принципы инструментального театра, композитор С. Левковская пишет: «Сцена просит, настаивает, требует. Не только звука, но и движения… Из музыкального звука уже извлечено практически все и в отношении филировки, и тембра, и сонористических эффектов. А виртуозная техника в работе с этими эффектами достигла таких высот, что уже давно пора (и не я это открыла) предлагать исполнителю новые по качеству задачи… Мне кажется, что само качество звука должно поменяться (а если точнее – обогатиться) и перерасти в новое качество звукоизвлечения, вернее – озвучания. Настолько новое, что потребуется режиссура, сценография»[490]. Свои идеи композитор воплощает на практике.

---

[486] Цит. по: Петров В. О. Инструментальный театр XX века: автореф. дисс. … док. иск.: 17.00. – Саратов, 2014. – С. 9.

[487] Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 123;

[488] Караев Ф. Лекция об инструментальном театре. – URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения 06.02.2022).

[489] Помимо исполнения, в задачи пианиста входит объявление названия сочинения до (Юрий Красавин. «Кража») и после игры (Вы прослушали произведение Юрия Красавина «Кража») – своего рода концептуальный жест, усиливающий психологическое воздействие на слушателей. Представляя собой форму, альтернативную традиционному музицированию, данный опус снимает, таким образом, существующие разграничения в авторской, исполнительской и слушательской сферах.

[490] Левковская С. С. Слова. Звуки. Движения // Musicus. – 2010. – № 1–2. – С. 41, 43.

Так, в фортепианном творчестве С. Левковской представлены разнообразные формы инструментального театра, нередко связанные с образами животных и птиц. В частности, в концертной пьесе «Лев сияющий» (1998) автор использует многочисленные приемы из арсенала театрального искусства: рык, топот, прыжки, движения, изображающие львиные повадки[491]. Определить сверхзадачу исполнителя возможно следующим образом: не увлекаясь внешними эффектами, создать символический образ царственного животного.

В другой пьесе С. Левковской – «Феникс» для фортепиано и огня (2009) – известный мифологический сюжет обыгрывается при помощи спичек, которые пианист зажигает трижды (в кульминационной фазе композиции спичка сгорает полностью). Символическое значение в данном случае приобретает синхронизация «жизни огненной стихии» и «жизни звука» (для иллюстрации огня композитор использует трели и приемы *martellato*), истаивающего в момент, когда спичка гаснет.

В целом, рассматривая сферу инструментального театра в его фортепианном бытии, следует отметить, что данный феномен представляет собой скорее «уходящую натуру»: относительная востребованность этой формы в практике 1990–2000-х гг. сменяется ее исчезновением в 2010–2020-х.

Среди важнейших тенденций времени – увеличение количества программных сочинений с использованием сложных закодированных заголовков и названий на иностранных языках, нуждающихся в дополнительном осмыслении. Современные словесные обозначения могут быть ироничными или забавными, мистическими или побуждающими слушателей к различным интеллектуальным играм, к манипуляции смыслами, к нахождению тайных знаков и значений. Во многих сочинениях слово, отделяясь от музыки, играет роль «бренда для музыкального опуса»[492], обогащая его смысловое поле дополнительными внемузыкальными идеями.

---

[491] Текст сочинения снабжен выразительными ремарками. Например, «над струнами – колдовать» (прием игры ногтями по струнам как имитация движений когтистой лапы).

[492] Левковская С. С. Там же. С. 44.

Помимо новых тенденций, сохраняется также тесная связь музыки и слова в ее традиционном понимании, когда композиторы создают пьесы, обращаясь к различным литературным источникам. Таковы, в частности, циклы О. Дардыкиной («Летние наброски. Музыкальные иллюстрации к произведениям И.С. Тургенева» и «Приглашение к балу. Музыкальные иллюстрации к роману И.С. Тургенева “Дым”» (2021)), или миниатюра «Ирис Ансельма» (по Г. Гессе) С. Зятькова (2012).

Остановимся подробнее на последней пьесе С. Зятькова как интересном явлении в новейшей истории жанра. Она существует в нескольких версиях: в ансамблевой (с участием электропиано) и в акустической (для сольного исполнения).

Обращение к сказке Г. Гессе с ее разветвленной символикой – одна из попыток С. Зятькова исследовать внутреннее пространство души, опираясь на поиски «новой эмоциональности» в современном музыкальном искусстве[493]. Философия Гессе оказывается созвучной композитору, стремящемуся запечатлеть в своих сочинениях «метафизическое путешествие духа»[494].

«Медитация Ансельма над цветком ириса, чтобы ожили сердце и память (забытое детство)» – так композитор трактует программу своей пьесы, естественным образом ограничивая сюжетные линии литературного первоисточника. Но, несмотря на фрагментарность, присущую жанру миниатюры, ему удается передать дух изысканного творения Гессе.

Один из способов погружения в его завораживающий мир автор видит в создании «многослойного саунда» с обилием воздуха, пространства и оттенков, что дает возможность придать звуку текучесть и мерцание. Статичная, на первый взгляд, фактура сочинения наполнена богатой

---

[493] См. об этом: Музыка для присутствия иного: как сургутский композитор Сергей Зятьков создает свой музыкальный мир. – URL: https://www.stribuna.ru/articles/culture/muzyka_dlya_prisutstviya_inogo_kak_surgutskiy_kompozitor_sergey_zyatkov_sozdaet_svoy_muzykalnyy_mir/#titleNumber1 (дата обращения 20.03.2022).

[494] Мотив гармонии сфер, сокрытый в голубом цветке (одном из символов йенского романтизма), соединяется в поэтичной сказке Гессе с мотивом тернистого пути, индивидуализма и потустороннего зова – тех внутренних источников, которые позволяют состояться человеку как личности. Открытие «ворот духа» в финале сказки – противопоставление всему внешнему, материальному, символизирует возвращение к основам бытия как к недрам всего сущего.

внутренней жизнью с тончайшими переливами звуковысотности, ритма, тембра и динамики внутри кратких полифонизированных фрагментов, составляющих ее дышащую ткань. В подобном типе изложения, учитывающем, прежде всего, опыт долголетнего развития западноевропейской музыки (в том числе, разнообразных школ XX в.), видится один из прообразов фортепианной фактуры будущего (рис. 91).

Помимо многообразных связей с литературной программностью, остается актуальным для современной фортепианной миниатюры и круг тем, связанных с природой. Среди подобных сочинений – «Гимн весне» Е. Фирсовой (1993), «Вечерние птицы» (1999) и «Летний пейзаж» (2000) И. Соколова, «Четыре времени года» А. Флярковского (2001), «Настенный календарь» (Двенадцать характеристических пьес) И. Рябова (2004) и другие пьесы.

В ряду произведений, посвященных природе, особое место занимает «Сортавальский триптих» Р. Леденева, входящий в первую тетрадь его фортепианного цикла «Цветные открытки» (2009). «Розовые облака», «Белая ночь», «Синее озеро» в полной мере отражают черты стиля этого художника, для которого характерны «несуетная проникновенность, высокая простота, индивидуальная тонкость интонирования» (С. Слонимский). Элегический тон музыки, углубленность созерцания, внимание к интонации, «сведенной к кратчайшей модели…мысли-формуле, содержащей в себе все последующее развертывание»[495], – таковы художественно-эстетические ориентиры композитора, вобравшего опыт русской национальной школы от М. Глинки до С. Прокофьева и Г. Свиридова, но не чуждого и влияния А. Веберна с его стремлением к краткости высказывания и отточенности деталей[496]. Размышляя о пройденном пути, Р. Леденев говорит: «Если в 60-х гг. я много экспериментировал, используя современные композиторские техники, …то

[495] Катунян М. И. «Наполнить музыку лирическим содержанием». Беседа с Р. Леденевым // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / ред.-сост. М. И. Катунян. – Москва: МГК, 2007. – С. 16.

[496] Как говорит автор в беседе с М. Катунян, «под влиянием Веберна я заинтересовался экономным типом письма. Мне было важно одной строчкой, одной интонацией достигнуть того, чего я достигал ранее партитурной страницей». Там же. – С. 21.

сейчас почувствовал необходимость в иной манере. В моих последних работах я обратился к ладотональной организации материала, к диатонике, стремился создать рельефную мелодику»[497]. Все эти черты присутствуют в «Сортавальском триптихе», отражающем глубинные основы его пантеистического мировоззрения[498].

Представленные здесь музыкальные картины интересны также отношением к цвету как к важной части их содержательного наполнения. Решая эту художественную задачу, автор применяет комплексный, но в каждом случае индивидуальный набор средств – гармонических, мелодических, тембральных, динамических, позволяющих запечатлеть ускользающее мгновение. Так, в первой пьесе автор использует изысканные гармонические последовательности (целотонные лады, лады Мессиана), создающие образ скользящих по небу облаков с тончайшей игрой колористических оттенков (рис. 92)[499]; в «Белой ночи» – поэтической зарисовке природы русского Севера с его приглушенными сумеречными красками – сосредоточивает внимание на процессах линеарного развертывания (не случайна общность названия с пьесой великого русского мелодиста) (рис. 93); в «Синем озере» – красочном полотне водной глади – делает акцент на сонорно-статическом использовании тональности (рис. 94).

В целом, «Сортавальский триптих» запечатлевает весьма своеобразную черту авторского стиля Р. Леденева – его «уклон… к тихости и неторопливости»[500], выявляющий еще одну звуковую грань рояля.

Рассматривая другие содержательные аспекты миниатюры, в практике 1990–2000-х гг. можно обнаружить продолжение ее «дневниковой ветви» в

---

[497] Катунян М. И. «Наполнить музыку лирическим содержанием». Беседа с Р. Леденевым // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / ред.-сост. М. И. Катунян. – Москва: МГК, 2007. – С. 16.

[498] Р. Леденев – певец русской природы, продолжатель линии Н. Рубцова, ощущавшем ее своеобразие в мягком облике, неярких красках, плавности течения рек, широте, просторе. Но, поддаваясь ее чарам, он рассматривает ее не как живописующее начало, а как воспроизведение органичной связи природы и человека.

[499] Используя приемы микроварьирования и микродинамики (в них видится опыт А. Веберна, преломленный сквозь призму собственной индивидуальности), композитор рисует быстро меняющуюся картину закатного неба.

[500] Холопова В. Н. «Тихая моя Родина!». Константы стиля Романа Леденева // Роман Леденев: Статьи. Материалы. Исследования. – Москва: МГК, 2007. – С. 55.

творчестве крупнейших композиторов современности – Ю. Буцко и Р. Щедрина. Особенностью дневникового дискурса, согласно исследованиям филологов, является фрагментарность высказывания, но фрагментарность специфическая, в которой присутствует обобщенная семантика, обнажающая «ключевые, значимые концепты авторского мировидения»[501]. Среди них такие фундаментальные категории бытия, как человек, любовь, жизнь, смерть, счастье, творчество.

Цикл Ю. Буцко «Из дневника», теснейшим образом связанный с русской культурой, состоит из четырех тетрадей фортепианных пьес, к которым композитор обращался на протяжении 17 лет (1990–2007). В первую тетрадь (1990) входят шесть миниатюр с программными названиями и поэтическими послесловиями («На кресте», «Загадка», «Воспоминание о детстве», «Ночная птица», «Неотправленное письмо», «В круге последнем»), преломляющие «вечные темы» человеческого бытия в соответствии с присущим автору религиозным типом сознания.

Исследователь творчества Ю. Буцко С. Лукерченко называет данный цикл «художественно-биографическим музыкальным текстом»[502] из-за разветвленной системы символов, автоцитат и аллюзий, насыщающих его пространство повышенной семантической плотностью. Их философская образность выявляет себя в формах монодийного высказывания, сохраняющего вместе с тем черты импровизационности. Подобно другим сочинениям, здесь присутствуют такие специфические черты авторского стиля, как длительное развитие одного образа, отсутствие резких контрастных сопоставлений, медитативность, ладовое своеобразие (использование двуединого лада с мерцающей мажоро-минорной терцией), непрерывное мелодическое развертывание. Очень своеобразно интерпретируется автором фортепианная фактура – сочетание гомофонных, гетерофонных и

---

[501] Вознесенская И. М. Дневник: особенности семантической структуры и речевой организации // Мир русского слова. – 2006. – № 3. – С. 47.

[502] Лукерченко, С. В. Цикл «Из дневника» как художественно-биографический музыкальный текст. – URL: https://www.butsko.ru/post/светлана-лукерченко-цикл-из-дневника-как-художественно-биографический-музыкальный-текст (дата обращения 19.05.2022).

полифонических элементов с насыщенным звучанием вертикальных комплексов колокольного склада рождает эффект объемного пространства, наполненного обертональным богатством.

Исполнение пьес Ю. Буцко предполагает глубокое погружение в его музыкальный мир, напряженное вживание в его специфические особенности – образные, интонационные, ладово-гармонические. Существенное значение приобретает в данном случае принцип «структурной модуляции» (термин автора), заключающийся во внутреннем преобразовании элементов музыкальной материи – концептуальных носителей смысла, связанных с содержательным изменением эмоциональной роли того или иного интервала. В качестве примера сошлемся на заключительную пьесу цикла – «В круге последнем» – емкий образец авторского стиля, запечатлевший сущностные его черты. Несмотря на лаконизм формы, пьеса с точки зрения своей колоссальной внутренней энергии, мощи и глубины, ассоциируется с масштабной фреской. Бездонные смыслы творения Данте воплощаются здесь в строгом и почти аскетичном фортепианном изложении: синтез двух контрастных линий (механически-бесстрастного *ostinato* – октавного хода в левой руке и выразительной, основанной на интонациях *lamentoso* партии правой руки) создает невероятно напряженное семантическое пространство, соединяющее вневременное и личное. Этому же эффекту способствуют возникающие в пьесе многообразные жанровые аллюзии (пунктирный ритм и октавные шаги, ассоциирующиеся с похоронным маршем; экспрессивные ламентозные фразы, напоминающие об ариозном стиле), а также интервальная семантика (рис. 95). Так, многозначные смыслы открываются в интонационной интерпретации октавного хода в левой руке, разложенного (имитация бесстрастного шага в начале пьесы) или собранного (хроматические ходы в ее кульминации). Использование принципа структурной модуляции прослеживается в теме, состоящей из малой терции и двух секунд, – малой и увеличенной, выразительно-напряженное

интонирование которой представляется в данном случае исполнительской сверхзадачей[503].

Подобно сочинению Ю. Буцко, «Дневник» Р. Щедрина (2002) также отражает особенности авторского стиля, вбирая в себя такие его черты, как рельефный тематизм, модальное мышление с гибким соединением диатонических и хроматических элементов, своеобразие ритмической организации. Семь пьес, составляющих «Дневник» (очевиден символизм числа, объединяющего множество содержательных подтекстов), – своего рода концепты, раскрывающие мировоззрение автора. Впитывая сущностные основы русской музыкальной культуры, композитор претворяет их сквозь призму европейского взгляда, склонного к тонкой интеллектуальной игре.

«Дневник», созданный в поздний периода творчества, заметно отличается от более ранних сочинений, заостряя черты «портативности», монтажности, «телеграфного письма», свойственные Р. Щедрину. Так, уже первая пьеса, состоящая из пяти тактов, содержит важнейшие для авторской поэтики жанровые прообразы хорала и плача, явственно опознаваемые в своих характерных фактурных и интонационных деталях. Монтажность мышления проявляется здесь в мгновенном переключении образных сфер, в их предельно контрастном сопоставлении (рис. 96). Весьма характерно окончание пьесы – своеобразный «росчерк пера», выполненный при помощи легкого форшлага (аналогичный прием встречается в пьесе № 4, завершающейся полетным виртуозным пассажем). «Дневник» ярко репрезентирует и такие индивидуальные черты фортепианного стиля, как репетиционные фактурные модели, использующиеся в создании различных контрастных сфер, – трепетного раздумья (№ 2) или захватывающей игровой стихии (№ 4).

Есть в этой условно непрограммной музыке «посвящение» М. Плисецкой (№ 3; среди наиболее выразительных штрихов – четырехзвучный мотив шестнадцатых, исполняемых полетным *staccato*);

---

[503] Если в начале пьесы в терцовом мотиве преобладает экспрессивное, насыщенное звучание, то в заключительных тактах пьесы он приобретает иной характер, определяемый ремаркой автора (tranquillo molto).

полифонические страницы с экспрессивными интонациями плача (№ 5); блестящие токкатные эпизоды(№№ 4 и 6) неоклассицистского образца с типичными для авторского стиля ритмическими перебивками.

Очень содержательно заключение «Дневника» (№ 7 *Sostenuto alla Campane*). В многообразии фортепианных интерпретаций колокольной музыки Щедрин находит свои собственные краски, используя в создании насыщенного обертонального звучания сонорные эффекты – остро диссонирующие форшлаги (отголоски интонаций плача, мастерски инкрустированные в аккорды-звоны – еще один пример виртуозной монтажной техники) и последовательность акцентированных секундовых интервалов, исполняемых параллельно двумя руками в динамике ff (прием *«quasi glissando»*).

Тема хорала, сменяющего звонный эпизод, с характерной для позднего авторского стиля авторской ремаркой (*from afar*) – одна из самых проникновенных страниц цикла, отражающего продолжающиеся поиски Р. Щедрина в сфере инструментальной звучности (рис. 97).

Анализируя процессы, происходящие в жанровой сфере миниатюры, нельзя не отметить их сопричастность своему времени. Так, наряду с одним из самых распространенных жанров – *прелюдией*, представленных целым рядом масштабных циклов, начиная от 12 прелюдий С. Слонимского (2003) и заканчивая 31 прелюдией, речитативом и эпилогом И. Соколова (2012), позднее получившим название «Евангельские картины», в конце 1990-х гг. появляется ряд *постлюдий*, запечатлевших дух уходящего XX в. в творчестве В. Белунцова, Ф. Караева, И. Рябова, Л. Сарьяна, и других композиторов.

Одна из заметных их особенностей – появление программных сочинений, среди которых цикл из 24 прелюдий «Ангельский мир» В. Скобелкина (1996), 4 прелюдии В. Кобекина («Рассвет», «Всадники», «Мелодия», «Снежная пляска») (2000), цикл прелюдий «Русская рулетка» А. Хевелева (2006). Усиление программных тенденций отражает современное

состояние жанра миниатюры, в котором уже почти не встречается пьес без названий.

Прелюдии, создающиеся композиторами в XXI в., подтверждают свойственную данной разновидности экспериментальную направленность. Так, в цикле С. Слонимского, где чередуются певучие и токкатные пьесы, танцы и этюды, роль тональности замещают определенные тоны, расположенные не вверх по хроматическому звукоряду, а вниз от *c* к *des.* Автор продолжает здесь и свои ритмические эксперименты, используя в предпоследней миниатюре квантовую ритмику с долгими, полудолгими и короткими длительностями без метрономического отсчета (подобный тип ритмики был ранее апробирован им в «Колористической фантазии»).

Встречаются в практике современности и типично постмодернистские образцы, как, например, в творчестве кинокомпозитора И. Вдовина, обращающегося в своем цикле из 24 Прелюдий (2012) к полифоническим жанрам, к искусству клавесинистов, к романтической и авангардистской стилистике; или в 24 Прелюдиях джазового пианиста И. Яковенко (2018), следующего в своем творчестве по пути объединения различных академической и развлекательной музыки[504].

Примечательно, что идея игры, лежащая в основе жанра (*от лат. – ludus*) становится стимулом для создания *минилюдий* в творчестве композитора и пианиста Г. Корчмара. Его Двенадцать фортепианных пьес под названием «Минуты» (2021) – отражение стремительного ускорения информационных процессов, приводящее к постановке чисто конструктивных хронологических задач, когда каждый номер длится одну минуту. Одновременно это философское, полное многозначных символов сочинение заостряет идею времени в его психологическом ракурсе, способного (в зависимости от того или иного душевного состояния) ускорять или замедлять

[504] В разнообразии направлений современной фортепианной миниатюры становится особенно заметным влияние джазовой традиции – от элементарных интонаций в простейших детских пьесах до высоких образцов в творчестве Н. Капустина, ушедшего из жизни в 2020 г.

свой ход. Так, последняя минилюдия (точный ракоход первого номера) становится метафорой времени, идущего вспять.

В другом сочинении Г. Корчмара – цикле «Страницы» (2004), также состоящим из двенадцати пьес (для автора актуальна числовая символика, в которой дюжина олицетворяет собой «счастливое число»), обозначена пространственно-конструктивная задача – каждая пьеса занимает ровно страницу текста. В более широком метафорическом смысле сочинение становится художественным отражением многообразных коллизий – тех или иных страниц биографии, музыкальных впечатлений, прочитанной литературы, запечатлевших окружающие явления методом «стоп-кадра».

Подобно Г. Корчмару, тонко улавливающему важность временных ограничений в мире, перенасыщенном информацией, сходные идеи развивает в своем фортепианном цикле С. Лошаков («Письма из WhatsApp'а» (2020)). Целью опуса, создающего галерею обобщенных типажей, становится афористичное выражение состояний и чувств, возникающих в процессе интернет-общения. Представляя собой одну из актуальных форм эпистолярного жанра, «Письма из WhatsApp'а» оказываются его современным музыкальным аналогом.

Наряду с ярко выраженным стремлением к сжатию композиции, существуют и противоположные тенденции, обусловленные разрастанием формы сочинений (в их числе, серии импровизаций и элегий М. Аркадьева)[505].

В целом, жанровая палитра фортепианной миниатюры 1990–2020-х гг., демонстрируя тесную связь с прошлым, обнаруживает ряд новых тенденций, обусловленных изменениями, происходящими в современном социуме.

---

[505] Размышляя о жизни жанра в XXI в., следует упомянуть и об изменениях, затрагивающих традиционное соотношение крупной и малой форм. Так, Марк Булошников говорит о том, что его фортепианную Сонату, не вписывающуюся в привычные рамки о жанре, можно было бы обозначить как цикл миниатюр с заголовком «Обычные истории: фортепиано». Называя свое сочинение сонатой, автор подчеркивает, что «она представляет собой нечто более фундаментальное, чем просто пьеса», ссылаясь на опыт композитора Евы-Марии Хубен в создании сонат, выполненных как «цикл простейших пьес», но позиционируемых вместе с тем «как что-то более важное». Композитор находит в этом продолжение традиции Д. Скарлатти. См. об этом: Новикова Т. В. Марк Булошников: «Не хочу навязывать себя музыке». – URL: http://archive.gazetaigraem.ru/2015-06 (дата обращения 23.03. 2022).

3.3.2 В фольклорной парадигме

Как отмечалось ранее, в истории советской фортепианной миниатюры одно из важных мест занимают обработки народных мелодий, на протяжении более чем семидесяти лет обладающие статусом жанра, поддерживаемого государством. В период 1990–2000-х гг. ситуация меняется: с крушением советской идеологии надобность в подобных символах отпадает. Но это не значит, что композиторы исключают его из зоны своего внимания. Несмотря на утрату былых позиций, интерес к данной разновидности миниатюры в той или иной степени сохраняется, о чем свидетельствует ряд сочинений, помещенных в каталоге. Среди них – как более ранние пьесы, созданные еще в период существования Советского Союза (сюита «Эстонские руны» Ю. Багрия (1990); Двадцать четыре Колядки И. Польского (1990); «Апшеронский мотив», семь азербайджанских песен В. Барыкина (1991)), так и более поздние – «Мотивы старинных булгар» Л. Любовского (1999), Двадцать пять русских народных песен В. Рябова (1999), «Якутская сюита» К. Степанова (2006), «Народные песни Кубани» И. Неупокоевой (2016).

В некоторых миниатюрах заметно внимание к аутентичным образцам фольклора, представляющим тот или иной регион России, как, например, в Семи прелюдиях из «Тяжинской тетради» (1994) В. Шергова, обобщившей долголетний опыт работы композитора в экспедициях по Кемеровской области[506]. Сохраняя локальный фольклорный колорит, автор синтезирует его особенности с приемами современной композиционной техники. Инструментальная интерпретация народно-песенной лирики выдержана в хоровой манере – с применением подголосочной полифонии, имитацией внутрислоговых распевов, с приемами подражания аутентичному исполнению в сольных запевах.

---

[506] Особенностью данного региона становится разнообразие культурных традиций, обусловленное происходившими в России XX в. интенсивной миграцией населения и межэтническими взаимодействиями: помимо русских, население региона составляют потомки белорусов украинцев, татар, немцев, шорцев, телеутов, хантов, чувашей, мордвы. Становление песенных традиций региона происходило также под влиянием межконфессиональных взаимодействий (старообрядческих общин и казачьей культуры).

Национальное своеобразие ощущается и в ряде фортепианных пьес З. Степанова (цикл «Краски Севера (2002) и К. Герасимова («Узоры якутской зимы» (2008)) – представителей якутского этноса, опирающихся в своих обработках на традиционные жанры национального фольклора. Два песенных стиля якутской музыки – дэгэрэн (малораспевный стиль с опорой на попевки в объеме терции или кварты) и дьирэтии (цветистое, плавное пение) (т.н. «раскрывающийся» лад, обилие украшений, фальцетные призвуки – «кылысахи», образующие «сплошное мерцающее “зарево”, обволакивающее главную мелодическую линию и придающее общему звучанию неповторимый колорит»[507]) – преломляются в их фортепианных миниатюрах, отражаясь в поиске красочных звучаний, основанных на кластерах и полифункциональных последовательностях, в имитации импровизационной манеры исполнения, в поиске фактурных решений, отражающих ее самобытность.

В целом, нельзя не отметить, что фольклорные истоки современной фортепианной миниатюры многообразны, как многообразны индивидуальности авторов, обращающихся в своих пьесах к народному творчеству. Но есть и общие знаки времени: особенностью современного подхода в работе с фольклором становится не столько цитирование, сколько воспроизведение композиторами «свойств фольклорной интонации, <…> варьирование ее в собственной манере»[508].

Рассматривая в отечественном фортепианном искусстве ряд миниатюр, созданных в народном духе, отметим жизнеспособность свиридовской традиции с ее самобытным взглядом на мир, торжеством классицистских принципов, культом мелодии, почвенным языком. Опусом, органично претворяющим заветы мастера, становятся «Шесть миниатюр к картинам Татьяны Мавриной» А. Вульфова («Клусово», «Хор стариков с Байкала», «Река Истра. Лодки», «Заболотье. Этюд», «Александровская слобода», «Звенигород») (1990-е). Соединяя различные пласты отечественной истории и

---

[507] Алексеев Э. Е. Есть ли у якутов многоголосие? // Советская музыка. – 1967. – № 5. – С. 104.

[508] Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки. –Москва: Композитор, 2005. – С. 209.

культуры, А. Вульфов создает в своем весьма сжатом цикле (общая протяженность пьес составляет около 10 минут) красочную картину русской жизни.

Обращение к творчеству Т. Мавриной, близкому народному искусству, придает циклу особый колорит. Круг созвучных художнику образов – русский мир во всем его своеобразии: природа, иконы, лубки, вышивки, глиняные игрушки. Интерес к ярким цветовым решениям, преломленный сквозь призму постимпрессионизма, находит отражение в «музыкальном бытии» картин Т. Мавриной. Композитору удается отразить его наиболее характерные «приметы» – самобытность красок, окутанных первозданной свежестью, что во многом достигается благодаря использованию политональных приемов и кластеров[509].

Первая пьеса цикла – «Клусово» – картина, навеянная блоковскими местами. Музыкальная иллюстрация тонко передает ощущение воздушного розового пейзажа, чему способствует неторопливость развития, мелодика широкого дыхания, гармонический диатонизм.

Иную ипостась русского открывает «Хор стариков с Байкала». Вот как вспоминала сама Т. Маврина историю создания этой картины: «Сделала на золотой бумаге. Самое интересное – лица. Смешные старички из сказок. Такие они и были. Сидели на московской сцене с нескрываемым удовольствием; в сапогах, в флисовых шароварах, шелковых рубахах с бисерными поясами. И все четверо разные»[510].

Создание музыкального портрета, синтезирующего внутренние и внешние свойства персонажей, обусловлено имманентными возможностями звукового искусства – передачей речевой выразительности, жеста, возможных в инструментальной сфере на уровне ассоциативного восприятия. В данном случае художественное решение основано на имитации хорового пения,

---

[509] Большую часть пьес составляют музыкальные пейзажи, своеобразие которых заключается в неспешности показа пространственных объектов (природных или архитектурных).

[510] Дмитриева Н. А. Татьяна Маврина. Графика, живопись. – Москва: Советский художник, 1981. – С. 69.

типичных мелодико-гармонических оборотах и переменном метре, присущих русской музыке. Вместе с тем, есть здесь и оригинальные гармонические находки, и свежесть музыкального языка (рис. 98).

Миниатюра «Река Истра. Лодки» построена на использовании принципа «обобщения через жанр»: водная стихия находит воплощение в баркарольных ритмоинтонациях и в пастельных гармонических красках, близких импрессионисткому стилю.

«Александровская слобода» рисует одну из драматических страниц русской истории, связанных с правлением Ивана Грозного. Несмотря на малые размеры, картина Т. Мавриной производит впечатление масштабного драматического полотна. Подобное ощущение возникает не за счет передачи бытовых деталей, а благодаря особой краске – сгущающемуся грозовому небу и парящей мифологической фигуре кентавра Китовраса. В музыкальном воплощении национальный колорит воссоздается при помощи многогранно преломленной колокольности (сопоставления звучания больших и малых колоколов), песенных интонаций, характерной для русской музыки интервалики (рис. 99).

«Заболотье. Этюд» – яркая жанровая зарисовка, полная красочных деталей, раскрывающих особенности миросозерцания Т. Мавриной в его юмористических гранях. В центре композиции – лихой наездник, мчащийся над деревней. Выдержанная в токкатном духе, пьеса, соединяющая в интонационной сфере маршевость и частушечность, осязаемо передает моторную энергию движения.

Заключительная миниатюра цикла – «Звенигород» – картина ранней весны с ярким солнцем, синим небом и старинным собором в центре композиции. В основе музыкальной иллюстрации, завершающей цикл, – два символа национальной культуры – тройка с бубенцами (их переливы отражает прием ostinato в правой руке) и храм (аккордовая тема в самобытном гармоническом обрамлении) (рис. 100 и 101).

Рассматривая в целом фортепианный облик цикла, отметим, что свиридовская традиция находит продолжение в самом духе музыки, в ладовых и фактурных решениях, соединяющих две ипостаси национального духа – песенность и колокольность. При этом «фольклорный образ» рояля лишен атрибутов виртуозного стиля; нет здесь и «оркестровой партитуры» с ясно различимыми тембрами «голосов». В интерпретации А. Вульфова рояль становится универсальным инструментом в широком культурологическом понимании – инструментом музыки, выражающим атмосферу традиционной русской культуры с типичными для нее образами простора, земли, неба, дороги[511].

Творчество Г. Свиридова становится в широком смысле отправной точкой и для другого русского композитора – И. Вишневского, обратившегося к фольклорной теме в пьесе «Ярославская деревня. XXI век» (2015). Но если в пьесах А. Вульфова царит светлое мировосприятие, то миниатюра И. Вишневского передает свойственное национальному характеру ощущение трагизма бытия. Соединяя в обобщенно-символическом плане архаику с современностью, она становится выразителем некоего вневременного начала русской истории.

Чем интересно данное сочинение?

И. Вишневский – хоровой композитор, что не могло не сказаться на трактовке фортепианной фактуры, в которой присутствуют тембрально и ладово самостоятельные голоса[512]. Разреженная двухголосная ткань (две темы, звучащие в напряженно-выразительном контрапункте) (рис. 102) постепенно уплотняясь, обогащается новыми подголосками; появление кластеров придает развитию драматическую окраску и приводит к кульминации, соединяющей несколько пластов фактуры. Есть в этой «хоровой партитуре» с мастерским

---

[511] Цикл автора получил современное исполнительское прочтение: в пространстве интернета существует его видеоверсия с иллюстрацией картин Мавриной.

[512] Интересно, что коллега и друг И. Вишневского А. Вульфов вспоминает, что в юности они «выдумывали песни в русском аутентичном стиле и распевали их на два голоса». Именно такой тип фактуры присутствует в этой пьесе. См. об этом: Вульфов А. Б. Иван Вишневский: восторженное сердце. – URL: https://www.belcanto.ru/18102501.html (дата обращения 20.01.2022).

мотивным развитием основных тем и разнообразно претворенная колокольность: трезвон больших колоколов (вступающих временами на слабые доли такта) в сочетании с подвижными взволнованными голосами малых (рис. 103). По мере нарастания напряжения удары становятся все более мощными и постепенно перерастают в набат (множественные кластеры с повторяющимися глиссандо). Внезапная смена звучности и регистров в коде сочинения, а также возвращение к первоначальному контрапункту тем, приходящих наконец в согласие, воспринимается как неожиданное завершение этой драматической композиции, вместившей в себя антиномии национального характера (рис. 104).

Одно из наиболее примечательных событий XXI в. – появление масштабного цикла Л. Десятникова «Буковинские песни. 24 Прелюдии» (2017), продолжающего традиции концертной фортепианной миниатюры.

Как отмечалось ранее, в художественной практике второй половины XX в. концертная разновидность жанра представлена относительно немногочисленными сочинениями, если понимать под концертностью виртуозный размах, масштабность и разноплановость фортепианной фактуры, а также особую контактность пьес, нацеленных на взаимодействие с большой аудиторией. Появление данного сочинения ставит под сомнение распространенную в авангардистских кругах идею о том, что дальнейшее развитие фортепианной музыки связано с концепциями препарированного рояля, а его звучание в «чистом виде» лишено перспектив – слишком обширен репертуар, созданный для этого инструмента, слишком богата его история, полная ярких имен. Традиционное и новаторское здесь переплетено: в цикле явственно ощущается не только преемственность с прошлым, но и выход за его пределы, происходящий не за счет радикальной трансформации инструментального звучания, а путем продолжающегося постижения его универсальной природы.

Каким образом композитору удается осуществить столь сложную задачу?

В данном случае можно говорить о целом комплексе творческих решений, способствующих успеху замысла.

Одно из них находит отражение в концепции, в которой особую роль играет используемый Л. Десятниковым кинотермин «макгаффин», позволяющий, по словам А. Хичкока, «закрутить сюжет». В данном случае роль «макгаффина» выполняют буковинские песни, отобранные автором, родившемся на Украине, из советской хрестоматии[513].

Тема Украины, остроактуальная в контексте современных реалий, отражается во множестве семантических нюансов. С одной стороны, в позиции Л. Десятникова можно обнаружить либеральный жест. Одновременно здесь присутствует вневременной аспект – обращение к музыке, любимой с детства[514] и, вдобавок, весьма перспективной в фортепианном преломлении за счет обилия свежих мелодических, ритмических, ладовых идей в ярком букете украинских, молдавских, румынских, еврейских народных мелодий.

Название сочинения, соединяющее песню с прелюдией, представляется одним из важных смысловых акцентов, позволяющих сблизить академическую музыку с жанром, близким каждому[515].

Обращаясь к созданию монументального фортепианного цикла из 24 Прелюдий, Л. Десятников опирается на предыдущий художественный опыт (так, его тональное сочинение строится по кварто-квинтовому принципу, а названия песен, в соответствие с традицией К. Дебюсси, помещены в конце каждой пьесы). Присутствуют в цикле и типичные для автора реминисценции – цитаты из музыки Ф. Шуберта и Р. Шумана, игра со стилями С. Рахманинова, Б. Бартока, Д. Шостаковича, В. Гаврилина.

---

[513] Как пишет автор в примечании к изданию, «моим источником были “Буковиньскі народні пісні”, изданные Академией наук Украинской ССР в 1963 г. См.: Буковинские песни. 24 прелюдии для фортепиано. – СПб.: Композитор, Санкт-Петербург, 2019. – С. 4.

[514] Вспоминая о своих юношеских годах, Л. Десятников говорит: «Вы можете не обращать на это внимание, но организм впитывает такого рода мелодику, это много лет во мне жило и в какой-то момент показалось, что я должен отдать дань этой музыке». Цит. по: Фомина Е. Леонид Десятников: в соответствии со временем. – URL: https://culturavrn.ru/music/34118 (дата обращения 06.02.2022).

[515] Примечательно, что в недавнем советском прошлом уже были подобные попытки. Так, Прелюдии-песни (1969) встречаются в творчестве украинского композитора В. Тылика.

В создании рояльной «партитуры», изобилующей сложнейшей мотивной работой и разнообразными ритмическими находками, несомненно влияние И. Стравинского. Есть и менее очевидные параллели, связанные с фортепианным творчеством В. Арзуманова, представившего в самобытном изложении мир русской и советской песенности. Вместе с тем, помимо интертекстуальных отсылок, аллюзий и цитат того или иного рода, в прелюдиях, разнообразных по характеру, жанровым истокам и образной сфере, присутствует собственная манера Л. Десятникова. Среди ее характерных особенностей – «сухость, жесткость, ясность, беспедальное фортепианное звучание <…> Холод, холод. Текстура выбеленных временем костей, что-то такое»[516]. Метафора точная: молоточковое качество туше, доведенное до некоего предела, становится у Л. Десятникова визитной карточкой стиля.

Другая его сторона – сложнейшая фортепианная фактура с подробной детализацией составляющих ее элементов[517]. Музыкальная ткань пьес организована таким образом, что минимальное расхождение ее голосов образует объемное, живое, дышащее полифоническое пространство. Так, в Прелюдии, открывающей цикл («Повіяв вітер степовий»), тема песни, изложенная двухголосно, помещена автором в правую руку. В левой располагается голос, хотя и выполняющий функцию второго плана, но тембрально независимый и весьма прихотливый в ритмическом отношении. По сути, сопровождение образует активную самостоятельную линию, варьирующуюся на протяжении пьесы. Несовпадение мелодии и сопровождения создает своеобразный эффект прерывистости дыхания (пример). Подобная фактурная организация присутствует и в Прелюдии *c-moll* (Кажуть люди, що я помарніла) (рис. 105).

---

[516] Мунипов А. Ю. Леонид Десятников. «Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд». Интервью. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/leonid-desyatnikov-2015/ (дата обращения 20.12.2021).

[517] Весьма показательно высказывание композитора, свидетельствующее о пристрастии к рафинированной отделке деталей: «Я пытаюсь делать небольшие отполированные предметы». См. об этом: там же.

Одна из излюбленных деталей фортепианной фактуры Л. Десятникова – использование хроматических форшлагов, придающих фортепианному звучанию характер «фольклорного переченья». Это искусная имитация народного пения, фортепианная адаптация приема, когда «поют две бабульки в октаву примерно одно и то же, но у одной в партии фа-диез, а у другой – фа-бекар»[518] (рис. 106).

Изящество фактуры и элегантность – таков внешний облик фортепианной музыки Л. Десятникова, лишь на первый взгляд кажущейся салонной и светской. По мнению С. Невского, стиль композитора представляет собой весьма причудливый феномен: «там всегда есть некая избыточность, указывающая на критическую дистанцию по отношению к тому благозвучному языку, который он для себя избрал. Это что угодно, но не наив! Это очень сложное взаимодействие с низкими жанрами, с бытовой музыкой, с классической традицией, с неоклассицизмом. Кстати, очень русское, такой обобщающий взгляд извне на европейскую традицию»[519].

Резюмируя сказанное, можно предположить, что в современной отечественной практике с ее многообразной палитрой стилей тема «композитор и фольклор» получает новое дыхание, подтверждая слова А. Черепнина о том, что «линии музыкального фольклора – это вечные линии музыки, линии ее выживания»[520].

3.3.3 Новые концепции обучения: расширение географии, общность культуры и любительское музицирование

Облик детской фортепианной миниатюры конца XX – первых десятилетий XXI вв. во многом определяют сочинения крупных композиторов эпохи – Б. Чайковского, С. Слонимского, Р. Леденева и некоторых других

---

[518] Мунипов А. Ю. Леонид Десятников. «Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд». Интервью. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/leonid-desyatnikov-2015/ (дата обращения 20.12.2021).

[519] Цит. по: Мунипов А. Ю. Фермата. Разговоры с композиторами. – Москва: Новое издательство, 2019. – С. 49.

[520] Корабельникова Л. З. Александр Черепнин: Долгое странствие. – М: Языки славянской культуры, 1999. – С. 247.

авторов, говорящих с детьми на высоком языке академической музыки. В той или иной мере все они осознанно или непреднамеренно ставят своей целью приобщение ребенка к выразительным средствам новейшего искусства в соответствии с собственной философской и художественно-эстетической картиной мира.

Весьма показательный в этом отношении пример представляет собой цикл из пяти пьес «Пентатоника» Б. Чайковского, посвященный детям Южной Кореи (1993)[521]. Примечательно, что особенности иной ментальности воплощаются автором через характерное для восточных культур натурфилософское ощущение природы, где основными эстетическими категориями являются понятия *«саби»* (скрытая красота) и *«ваби» (*сельская простота)[522]. Делая акцент в своем содержательном замысле на образах природы, композитор, таким образом, входит в согласие с древними традициями восточной философии[523].

Рассматривая цикл с точки зрения особенностей авторской поэтики, обратим внимание на некоторые его специфические черты. Так, по сравнению с более ранними опусами, в цикле наблюдается *изменение конструкции миниатюры* – своеобразное истаивание формы, превращающее композицию в «музыкальный момент». Конечно же, подобная эволюция не случайна: лаконизм пьес рождает ассоциации с такими формами восточной поэзии как хокку и танка, воплощающими в себе умение сказать многое в кратком выражении. Компактность формы навевает сравнения и с изобразительным

---

[521] История его создания тесно связана с историей страны: открытие границ, появление большого количества иностранных учащихся в музыкальных заведениях России становится отличительной чертой 1990-х гг.

[522] Один из принципов дзен-буддизма заключается в достижении глубины при скромности используемых средств, находящее отражение в тезисе: «Великое искусство похоже на неискусность».

[523] Известно, что природа в некоторых восточных культурах представляет собой сакральное одушевленное начало, в которой все сущее – горы, вода, цветы, деревья – наделяется животворящей энергией. Многие философские идеи и понятия, связанные с восточной ментальностью, зашифрованы особым образом. Так, светлая мужская энергия «янь» ассоциируется в дзен-буддистских верованиях с горами, а темное женское начало – «инь» – символизирует водная стихия. Другой чертой восточного мировоззрения можно назвать специфическое ощущение времени. Соединение импровизационности с неизменностью рождает неосуществимое желание: остановить и запечатлеть ускользающее мгновение.

искусством: техника восточных миниатюр строится на основе тончайшего линейного рисунка в сочетании с использованием чистых цветовых пятен.

Живописность «Пентатоники» в звуковом воплощении ассоциируется, прежде всего, с сонористикой и фонизмом, красочностью и зримостью. Это качество проявляется в общей прихотливости и изменчивости музыкальной фактуры, в интересных тембральных находках, а также в неповторимом ощущении ладового своеобразия. Пентатоника как лад особой красочности, привносит в эмоционально-образную сферу цикла тонкий аромат востока. Не обладая субъективной выразительностью хроматики, пентатоника заключает в себе весьма существенный элемент внешнего, объективного, описательного. В ней отсутствует драматизм человеческой эмоции, она выражает тот тип вневременного мышления, который ближе всего связан с созерцательностью и умиротворенностью в восприятии окружающего мира.

Для иллюстрации сказанного обратимся к двум музыкальным пейзажам, представленным в цикле.

«Далекие горы» представляет собой один из тех образцов программной музыки, которые соединяют зрительные и слуховые ощущения в единое нераздельное целое[524]. В созданной композитором красочной картине природа как будто оживает – эффекты эха, шелест ветра на фоне далеких гор рисуют зримый образ «звучащего созерцания». Абрис горных вершин почти осязаемо передается в музыкальной «партитуре» графическими средствами: четырехтактные структуры описывают подъемы и спады рельефа, а ощущение достижения горной вершины связано с четко выверенными интонационными подъемами мелодической линии (рис. 107).

Особенности фактурного изложения проявляются в распределении мелодической линии между правой и левой рукой, рождающем эффект пространственности изображения. Изменение прихотливого ритмического

[524] Об этой взаимосвязи писал еще Р. Шуман: «Бессознательно рядом с музыкальной фантазией часто действует какая-либо идея, наряду с ухом функционирует глаз, и этот всегда деятельный орган удерживает среди звучаний известные контуры, которые вместе с развитием музыки принимают все более отчетливые черты». См. об этом: Шуман Р. Избранные статьи. – Москва: Музгиз, 1956. – С.180.

рисунка, появление шестнадцатых нот в виде типичной для автора «замедленной трели» напоминает игру светотени, когда краски природы меняются каждое мгновенье. Этому зыбкому ощущению изменчивости соответствует и динамика пьесы – ирреальное пианиссимо в кульминационной точке композиционной формы воспринимается как неожиданное исчезновение горной панорамы в туманной дали.

Светлое «мужское» начало, которое олицетворяет собой образ горы, раскрывается в эмоционально-сдержанном типе высказывания, в неторопливости развертывании сюжетной линии, в значительности и весомости каждой музыкальной фразы.

В другом музыкальном пейзаже – «Река течет» – также большое значение приобретает тип используемой композитором фортепианной фактуры. Плавные фигурации триольных восьмых, в которых мелодический голос и сопровождение сплетаются в малоконтрастные полифонические линии, образуют наполненное обертонами звуковое пространство (вся миниатюра исполняется на одной педали). Возникновению зрительных ассоциаций, связанных с картиной величавой реки, способствует усиление колористической роли гармонии: «белоклавишная» пентатоника, присутствующая во всех пьесах цикла, уступает здесь место «черноклавишной»[525] (рис. 108).

В целом, изысканная стилизация восточного колорита в «Пентатонике» представляет собой пример тонкого взаимодействия с иной ментальностью: обращаясь к далекому интонационному материалу, Б. Чайковский – художник истинно русский – создает на новой для себя почве подлинно самобытное сочинение.

---

[525] Нельзя исключить, что эта звуковая краска является скрытой ассоциацией с «темным» женским началом, олицетворяющим водную стихию. Касаясь некоторых вопросов исполнительской интерпретации, заострим внимание на ее тембрально-колористических аспектах. Очевидно, что исполнение черноклавишной пьесы будет значительно отличаться именно в тембровом плане. Особенный интерес представляют поиски звуковых красок в сопоставлении с предыдущей пьесой – в характерной для рояля оппозиции «белого и черного» сосредоточено множество коннотаций, способных вдохновить исполнителя в его работе. Представляется, что «темный» тембр отличается более «теплым», «мягким», «глубоким» звучанием в сравнении с «холодным» и «прозрачным» «белым».

Другой крупный композитор современности С. Слонимский – проповедник музыкальной культуры, объединяющей различные исторические периоды, страны и континенты, – видит перспективы развития искусства XXI в. в идее синтеза музыкальных достижений. Затрагивая тему фортепианного воспитания, С. Слонимский говорит о важности погружения юной аудитории «в более широкий мир, где бы нашлось место и музыке романтического стиля и даже, может быть, староклассическому стилю, XVIII в., гайдновскому – но и стилю прокофьевскому, и послепрокофьевскому, и бартоковскому, и послебартоковскому, и Лютославскому, и после Лютославского...», незаметно приближаясь «к миру наших дней, где игра на струнах существует наравне с игрой на клавишах» [526].

Эту концепцию «общности культуры» он развивает в целой серии фортепианных сборников – как в более ранних (Пять тетрадей «От пяти до пятидесяти», объединивших пьесы разных лет); так и в более поздних – «Первые шаги на клавиатуре» (2003) (с применением античных ладов); «Три лесные истории» (2003) (миниатюры здесь объединены в небольшие сюжеты с имитацией в одной из пьес звучания рок-ансамбля); в циклах «В Африке» (2012) и «В виртуальном мире» (2012). Последний опус интересен изобретением специфических исполнительских приемов (комбинация зажатых струн с одновременной игрой на клавишах рождает эффект «компьютерного» звучания).

Есть в наследии мастера сочинение, продолжающее фольклорную линию Н. Римского-Корсакова и А. Бородина («Из русских народных сказок» (2012)); цикл, написанный под влиянием Р. Шумана – П. Чайковского («Летний день» (2011), иллюстрирующий идею прожитого ребенком дня как целой жизни); цикл, возрождающий традиции В. Ребикова («Музыкальное путешествие по странам и континентам» (2011).

---

[526] Харьковский А. З. Сергей Слонимский. Фортепианные циклы для детей и юношества. Интервью с продолжением. – URL: https://compozitor.spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php (дата обращения 22.05.2022).

В целом, пьесы С. Слонимского – пример очень живого и современного подхода композитора к детской теме: увлекательные фантазийные сюжеты, стихи, нетрадиционные игровые приемы раздвигают границы детской миниатюры, отражая происходящие изменения во взгляде на фортепианную педагогику, целью которой становится «обучение с увлечением».

Еще один типичный образец «нескучной» музыки, концентрирующий в себе черты современного фортепианно-образовательного подхода, обнаруживается в «Детском альбоме» Т. Сергеевой (2010). Собранные здесь миниатюры одного из ярких представителей русской фортепианной школы не только оригинальны с точки зрения музыкального языка, но обладают еще одним важным качеством: они максимально учитывают пианистические возможности ребенка, не форсируя их, а органично развивая в привычной для детей игровой стихии.

Пьесы, в которых композитор ведет увлекательный «диалог с классикой», очень непосредственны, пронизаны тонкой иронией и юмором. Весьма показателен в этом отношении «Этюд с мечтою об Элизе», построенный на разработке мотива знаменитой пьесы Бетховена. Его интонационный облик, определяемый авторскими ремарками, многообразен: от «ритмичной, скучной, учебной» игры до «свободного и поэтичного» исполнения (рис. 109).

Другой этюд – «Из пункта “А” в пункт “Б”» – также ставит перед маленькими исполнителями инструктивные задачи в увлекательной форме. Фрагменты диатонических и хроматических гамм, репетиции, аккордовые последовательности становятся здесь «игровыми фигурами», из которых и слагается музыкальное путешествие.

Интересные и разноплановые колористические задачи, решенные минимальными художественными средствами, содержит миниатюра «Розы и птицы», где правая рука подражает пению птиц и стуку дятла (удары по корпусу рояля), а левая создает изысканный гармонический фон (образ розы). В этой четырехстрочной миниатюре, адресованной совсем юным музыкантам,

присутствует свойственная манере композитора аскетичная статика, когда «несколько аккордов или мелодический ход повторяются, поворачиваются вокруг незаметно смещающейся оси – сомнамбулически рассматривают сами себя словно в стирающем отражение зеркале, и так долго, пока в них не откроется слуху звучащая тишина»[527] (рис. 110). Не случайно в другой пьесе – «Сумерки» – автор использует ремарку «niente», акцентируя внимание маленького исполнителя на тишине, возникающей в результате длительного истаивания аккорда.

В пьесе «Башня» композитором найдено остроумное пространственное решение изобразительной задачи (ощущение грандиозного сооружения – высокой башни – обыгрывается с помощью широких нисходящих и восходящих скачков: горизонтальные движения, охватывающие всю клавиатуру рояля, становятся здесь звучащей метафорой вертикали.

Пьесы Т. Сергеевой в полной мере раскрывают закономерность композиторского творчества: личность автора, его почерк просвечивают и в детских двухстрочных миниатюрах.

Один из наиболее актуальных современных трендов – появление занимательных крошечных пьесок (размером со строчку), авторы которых сознательно избегают дидактических акцентов в занятиях с начинающими. В новейшей методике, опирающейся на жанр миниатюры, сильны идеи театрализации, синтеза искусств и визуализации: ярко иллюстрированные пьесы, исполняющиеся маленькими учениками, поются и играются[528].

Изучая особенности детской фортепианной миниатюры современного периода, следует отметить внимание авторов к интонационно содержательному исполнению: одна из насущных тем фортепианного обучения приобретает ныне особенно актуальный характер. Именно поэтому

---

[527] Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – С. 219.

[528] Концепция многих сборников основывается на связи слова и музыки («Куда идет слоненок. Фортепианные пьесы со стихами» П. Ладыженского (2018); «Сюрпризы» (2018), с иллюстрациями и текстом, объединяющим миниатюры в единую сказочную историю К. Чемберджи; в состоящем из трехсот пьес фортепианном альбоме Т. Зебряк «Пословица – всем делам помощница» (1998), где яркие образцы устного фольклорного творчества представлены в народно-стилизованном облике.

многие композиторы в аннотациях к своим детским пьесам подчеркивают важность их выразительного интонирования. Так, в предисловии к своему фортепианному альбому екатеринбургский композитор В. Кобекин пишет: «Сочиняя, я рассчитывал на красочную образную фантазию, свойственную детям. Важно только, чтобы эта драгоценная способность нашла воплощение в звуках. Все, и особенно то, что касается мелодии, следует интонировать смелее и ярче – будь то crescendo или diminuendo, акценты, штрихи или разная динамика в голосах. Многие пьесы требуют подчеркнутой ритмической упругости. Короче – все отчетливо, выпукло, броско, смело!»[529].

Более индивидуализированно в современной фортепианно-педагогической миниатюре рассматриваются вопросы физиологических особенностей ученика, о чем свидетельствует, например, появление сборника пьес Н. Сниховской «Талантливый левша», предназначенного «для ребенка с доминирующей левой рукой, а также для развития техники левой руки для ребенка с доминирующей правой рукой» (2013).

В период 1990–2000-х гг. продолжается традиция создания фортепианных школ, учитывающих новые веяния в детском музыкальном образовании. Наиболее показательным в этом отношении является труд А. Мыльникова «Рождение игрушки», над которым автор продолжает работать на протяжении вот уже более 20 лет[530]. Главную задачу изучения пьес, основанных на свободном использовании образов и форм клавирной и фортепианной миниатюры XVIII–XX вв., А. Мыльников определяет как умение самостоятельно ориентироваться в существующих музыкальных стилях и направлениях. Опираясь на классико-романтические стилевые архетипы и композиционные модели миниатюры, композитор выстраивает антологию выразительных средств фортепианной музыки. Пятнадцать тетрадей современного издания включают в себя пьесы, расположенные по уровням обучения – от музыкальной азбуки до училищного этапа.

---

[529] См.: Кобекин В. Фортепианный альбом. Екатеринбург: Уральское отделение Союза композиторов России, 1995. С. 2.

[530] Первое издание школы увидело свет в 1999 г.

Представляет интерес появление в последнем издании «миниатюр в сонатной форме» как тренда, коррелирующего с миром «взрослой» музыки.

Рассматривая концепцию «обучения с увлечением» как некую новую парадигму современной фортепианной культуры, нельзя не сказать о еще об одном факторе, повлиявшем на жизнь жанра в XXI в. Речь идет о таком явлении как любительское музицирование, вновь получившем широкое распространение на рубеже веков.

С чем связана его популярность в наши дни?

Вероятно, реалии современного социума – информационная избыточность, роботизация, стремительное развитие искусственного интеллекта – способствуют тому, что человек пытается найти в этом «новом дивном мире» увлечения, позволяющие ощутить себя живой, одушевленной, творческой личностью. Обращение к фортепианному музицированию и к миниатюре как важнейшей содержательной его части позволяет восполнить эту духовную потребность. Естественно, что в данном сегменте преобладает камерный тип жанра, нередко с облегченной фортепианной фактурой, учитывающей возможности любителей. Отсюда появление «домашних» и «семейных» альбомов, «нескучных» и «простых» пьес, а также сочинений, представляющих собой фортепианную адаптацию киномузыки – одного из важнейших трендов любительского музицирования XXI в.

Именно такой тип миниатюры представляет альбом из 33 пьес Г. Канчели «Простая музыка» (2010), иллюстрированный рисунками Р. Габриадзе. Собранные в сборнике миниатюры (некоторые из них занимают всего несколько строчек) обобщают долголетний опыт работы Г. Канчели в театре и кино. Вместе с тем, в этих маленьких пьесах, как в капле воды, отражается мир его масштабных симфоний – среди характерных примет авторского стиля отметим медитативность, особую трепетность интонации, использование контрастной динамики в ее экстремальных диапазонах. Миниатюры интересны также тонким преломлением национальных

особенностей грузинской музыки, сочетанием простоты и глубины, доступности и захватывающей новизны (рис. 111).

Среди миниатюр, пришедших в фортепианную литературу из мира кино, – «Уличные мелодии в смокингах» (2005) А. Петрова – сборник, представляющий собой двойную адаптацию киномузыки, сначала переложенную композитором для оркестра, а несколько позднее переработанную С. Баневичем, В. Сапожниковым, Г. Фиртичем для фортепиано.

В аннотации к диску с вариантом для симфонического оркестра А. Петров пишет об идее, положенной в основу этой концепции – сближении «разобщенных музыкальных миров»[531], где композиторы общаются со слушателями «на разных языках»[532]. Работая в самых различных жанрах, создавая симфонии и песни, балеты и романсы, он не раз задумывался об этой проблеме. «Уличные мелодии в смокингах» – попытка объединения простой и доступной музыки, звучащей в кинофильмах, с богатыми возможностями симфонического оркестра; возможность придать бесхитростным мелодиям филармоническое звучание. В свою очередь, их облегченная фортепианная адаптация запечатлевает переход киномузыки из пространства концертного зала в сферу востребованного XXI в. домашнего музицирования.

Как уже отмечалось, этот процесс ориентирован на развитие внутренних потребностей личности и, в отличие от исполнительства, не предполагает присутствия слушателей. Данная концепция находит отражение в сборнике пьес В. Цвибеля под названием «Уроки музицирования» (1998), в котором автор стремится к благозвучию и мелодизму как к основным его особенностям. Оставляя на вкус исполнителя фразировку и динамику пьес, В. Цвибель обращает пристальное внимание на аппликатуру, справедливо считая ее фундаментом пианизма, в том числе, и любительского.

---

[531] Петров А. П. Аннотация к диску Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской консерватории. – Санкт-Петербург: Записи Петербургской студии Грамзаписи, 1987 и 2002.

[532] Там же.

К сфере домашнего музицирования относится также альбом Е. Доги «Белая тетрадь на черном рояле» (2011), в котором каждая пьеса посвящена определенному дню недели. В своих миниатюрах с подчеркнуто облегченной фортепианной фактурой Дога остается кинокомпозитором, привнося в них стилистику кинематографа – опору на ясный и краткий мелодизм[533].

Встречается в пространстве любительской фортепианной миниатюры и обращение к романтическим жанрам, как например, в творчестве Е. Рушанского, чей цикл из трех тетрадей «Песенки без слов» (2004) продолжает традицию Ф. Мендельсона по созданию сочинений для домашнего музицирования. «Лирические и танцевальные мелодии» – таков подзаголовок миниатюр, представляющих «третье направление» в музыке XXI в. Джазовые мотивы в комбинации с элементами современной эстрады становятся определяющим стилевым вектором этого опуса.

Несколько позже появляется еще один сборник пьес Е. Рушанского «От старинного менуэта до джаза» (2010), обобщающий опыт фортепианного музицирования на примере наиболее распространенных жанров прошлого и настоящего. Опираясь на демократические песенные интонации, композитор создает пьесы для широкого круга любителей музыки.

Стремление к популяризации современного искусства проявляется также в создании сборников, предназначенных для слушателей фортепианной музыки. Несмотря на кажущуюся простоту, представленные в них миниатюры обращены к профессиональным исполнителям, способным передать тонкие детали внешне несложного текста. Вместе с тем, атмосфера этих сочинений и содержащийся в них эмоциональный посыл тесно связаны с идеей музицирования как таковой. В качестве наиболее характерного примера можно назвать цикл из 12 миниатюр «Дамы филармонического общества»

---

[533] Востребована в современный период и музыка для театра в ее фортепианном воплощении: пьесы-посвящения артистам, основанные на музыке из спектаклей, создает Г. Портнов, объединивший их в «Театральный блок нот» (2005). Игра слов в названии сборника – часть замысла, подчеркивающего его концепцию.

О. Пайбердина (2021), продолжающий традицию создания венка пьес-посвящений.

Как отмечалось, О. Пайбердин – один из представителей новой консонантной музыки, общительной, благозвучной, располагающей к вхождению в мир академического искусства. Выразительные средства его музыки убедительны – они просты, но не вторичны. Именно эти качества ясно ощущаются в его фортепианных пьесах «слабого стиля», хотя и отмеченных влиянием неоромантических и репетитивных тенденций, но преломленных сквозь призму собственного миросозерцания. Одна из главных идей, коррелирующих современному восприятию, – пребывание здесь и сейчас, погружение в медитативное состояние, позволяющее рассматривать глубины того или иного образа, где порой отсутствуют контрастные состояния. Рассматривая их коммуникативные аспекты, можно отметить, что наиболее действенный прием О. Пайбердина – нарушение исполнительских и слушательских ожиданий, слом инерции в восприятии интонационных, гармонических и композиционных структур, как будто привычных и в то же время новых. Обращаясь к фортепианному звучанию, композитор насыщает его свежими акустическими идеями, применяя, в частности, сложную педализацию, смешивающую гармонические и мелодические краски.

Резюмируя сказанное, отметим, что современная художественная практика чутко реагирует на разнообразные запросы социума – как в деле совершенствования идей развивающей фортепианной педагогики, так и в возрождении на новом этапе любительского музицирования, что подтверждает появление целого ряда сборников, предназначенных для этих целей.

3.3.4 Тренды современности: постнеоклассика, «незначительная музыка» и минимализм

Большое количество течений, представленных в сфере современной музыки, не существует изолированно: их пересечения и взаимовлияния

образуют многомерное полифоническое пространство. Жанр фортепианной миниатюры, живо откликаясь на то новое, что появляется в социуме, дает возможность изучить срез этих явлений.

Рассматривая те или иные стилевые направления, нельзя обойти вниманием распространение в современной культуре такого неоднозначного феномена как «постнеоклассика», соединяющего академическое искусство с течениями рока, джаза, электронной музыки, эмбиента и минимализма. Эти тенденции обнаруживаются, в частности, в фортепианной музыке И. Бешевли, Ф. Бирючева, Е. Гринько, Г. Колядина, М. Мищенко, К. Рихтера, Д. Стельмаха, представляющих поколения т.н. миллениалов и зумеров. В самом общем плане их и ряд других авторов можно назвать последователями творчества итальянского композитора Л. Эйнауди, чья музыка, отражая запросы коммерческого характера, представляет собой явление скорее социального порядка, нежели художественного. Вместе с тем, множественность примеров подобного рода обусловливает стремление обозначить данный феномен как один из трендов развития современной фортепианной миниатюры.

В качестве наиболее характерного образца обратимся к сочинениям петербургского автора Г. Колядина, сочетающего внимание к классической сфере с интересом к роковой культуре[534]. Автор музыки к театральным и хореографическим постановкам является также создателем фортепианных пьес. Его альбом – *«Water movements»* (2021) становится весьма показательным явлением с точки зрения некоторых актуальных тенденций, характеризующих современность.

Как говорит композитор, «музыкальное развитие уже пришло к тому, что не остается ничего кроме повторения или смешения жанров, стилей. Все уже было, все написано»[535]. Оценивая перспективы музыкального искусства, автор связывает его будущее с возвратом к классике: «Если рассматривать

---

[534] В данном случае немаловажно, что композитор получил академическое фортепианное образование.

[535] Топчий А. Глеб Колядин: искренность переборет все сомнения. – URL: https://mooncake-media.ru/art/gleb-koljadin-iskrennost-pereboret-vse-somnenija (дата обращения 23.03.2022).

вообще историю музыки, то в последнее столетие все стало распадаться на какие-то отдельные фрагменты, стили, жанры. Это коррелирует с информационным потоком сегодняшнего времени, когда информации настолько много, что рано или поздно наступит коллапс и все вернется к минималистичной форме»[536].

Альбом *«Water movements»* – распространенный в современной культуре тип музыкального высказывания медитативного характера. Входящие в него пьесы – зафиксированные импровизации, живописные и экспрессивные. Иллюстрируя различные образы водной стихии, они представляет собой некий поток, в который погружается исполнитель и публика. Их концертный показ вписывается в современные представления о способах взаимодействия со слушателем: эффектный видеоряд (различные водные пейзажи) и темный зал создают особую камерную атмосферу, привлекающие публику. Вместе с тем, воздействие этой музыки ограничивается скорее внешними моментами, оставляя в стороне глубинные смысловые критерии.

В контексте изучения наиболее актуальных современных тенденций представляет интерес проект композитора и пианиста А. Шмурака «Незначительная музыка» (2013). Концепция мероприятия, предполагающего создание лаконичных (не более 5 минут) двадцати четырех фортепианных пьес свободной стилевой ориентации[537], сформулирована следующим образом: «Музицирование, лишенное значительности и акцентированной концертности. Тихая непритязательная малособытийная музыка для фортепиано, предназначенная для исполнения на пианино и/или неконцертных кабинетных роялях»[538].

В озвученных автором установках, видится, в первую очередь, сознательный отход от идеи концертирования как эстетического принципа,

---

[536] Топчий А. Глеб Колядин: искренность переборет все сомнения. – URL: https://mooncake-media.ru/art/gleb-koljadin-iskrennost-pereboret-vse-somnenija (дата обращения 23.03.2022).

[537] Показателен символизм числа как некого противопоставления масштабным циклам, существующим в художественной практике.

[538] Цит. по: Хрущева Н. А. Метамодерн в музыке и вокруг нее. – Москва: Группа компаний «РИПОЛ-классик», 2020. – С. 253.

распространенного в культуре последних столетий, а также признание музицирования его эквивалентной заменой. Сказанное можно дополнить тем, что здесь имеет место деконструкция привычного взгляда на композиторское творчество, освобождение от неких профессиональных клише через взаимодействие с различными пластами культуры.

Эта многогранная по своей сути идея получает разнообразное воплощение в проекте. Одну из любопытных ее реализаций можно обнаружить, например, в пьесе «Картинка с выставки» (2013) А. Вустина. Знакомство с миниатюрой, недвусмысленно отсылающей к масштабному сочинению М. Мусоргского, наводит на размышление о характере этого диалога с чертами постиронии как сложного синтеза самоиронии и искренности[539]. Ощутимые в пьесе интонации русской музыки (знак общности двух композиторов) не затемняют главной антитезы, заявленной в проекте. Отсюда ряд оппозиций – как концептуальных (множество – единичность), так и фактурных («рояль-оркестр» у М. Мусоргского – чередование одноголосных линий и кластеров у А. Вустина).

Иные грани «диалога с классикой» обнаруживаются в «Тихих и незначительных вальсах» С. Сибилева, также созданных для проекта А. Шмурака. Мозаичный микроцикл из семи вальсов – остроумная игра со стилем М. Равеля в духе задач, озвученных в концепции мероприятия. «Снятая», усеченная романтическая фактура (а точнее – ее осколки), динамика (нюанс p в диапозоне от mp до pppppp) становятся действенными художественными средствами для создания целой галереи образов: живых картинок или музыкальных коллажей с богатыми содержательными подтекстами (рис. 112).

---

[539] О его смысловых горизонтах рассуждает, в частности, А. В. Павлов, ссылаясь на трактовку постиронии Л. Константину и Р. Вильямсом. По мнению исследователя, в западной научной мысли данное понятие отнюдь не порывает с постмодернистскими установками, являясь по сути дела попыткой преодоления всепоглощающей иронии постмодерна в описании новой «структуры чувства». См. об этом: Павлов А. В. Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов // Горизонты гуманитарного знания. – 2019. – № 3. – С. 16–31. – URL: http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1042 (дата обращения: 04.04.2021).

Сосредоточенность на собственно музыкальном – так можно выразить идею другой пьесы, участвующей в проекте, – «Янго» (2013) С. Загния. «Незначительность» музыки, похожей на отголосок танго, предельно элементарной по своему облику (звучащая на расстроенном инструменте тема, состоящая из расхожих, узнаваемых интонаций в сопровождении аккомпанемента, не оставляющего сомнения в его жанровой принадлежности), проявляется и в самой манере исполнения – нарочито домашней, тихой, и, одновременно, ироничной.

Еще одна пьеса С. Загния, заявленная в проекте, – «Не торопись, Чепаев» (примечательно, что ее жанр Н. Хрущева определяет как нечто промежуточное – это одновременно и «недопьеса и недопесня»[540]). Ее слова, сочиненные самим С. Загнием, пропеваются очень тихо, как бы про себя, создавая лишь иллюзию пения.

В подобном духе выдержана и миниатюра Д. Хорова «Мама», представляющая собой белоклавишную пьесу в «наивном» до мажоре с включением цитаты из «Подмосковных вечеров». Ее фактурный облик (одноголосие, использование верхнего регистра, модус наигрыша, а не игры) запечатлевает одну из тенденций метамодерна в его стремлении к нарочито «детскому» высказыванию.

В рамках проекта появляются также «Восемь линий» М. Булошникова, предпочитающего медленное и тихое звучание. Объясняя свои пристрастия, автор говорит о том, что «при обычной, нормальной динамике слушатель перестает фокусироваться, и даже громкое звучание мы вскоре перестаем остро воспринимать. А вот очень тихое – провоцирует на прислушивание, сосредоточенность»[541]. Ощущая в современных сочинениях переизбыток информации (наиболее яркий пример – фортепианное творчество представителя «новой сложности» Б. Фернихоу) композитор пытается компенсировать повышенную событийность, рассматривая звуковые

---

[540] Хрущева Н. А. Там же. С. 253.

[541] Уваров С. Марк Булошников: после каждого произведения происходит полное обнуление. – URL: https://muzlifemagazine.ru/mark-buloshnikov-posle-kazhdogo-proizv/ (дата обращения 20.03 2022).

процессы в замедленных темпах, что позволяет фиксировать происходящие в них микроизменения.

В зоне внимания М. Булошникова – «интерес к минимальным процессам в музыке (не путать с минимализмом), к аскетизму, к простоте на новом уровне»[542], что находит отражение в его сочинении «Восемь линий». В пьесе превалирует специфический авторский взгляд, нацеленный на пристальное изучение пространства фортепианного звучания – от завораживающего-глубинного басового до открытых верхних регистров.

Поэтика незначительного проявляет себя и в цикле «Игрушечная музыка. Призрачные действия» С. Зятькова (2009) как еще одной иллюзии наивного музицирования. Поясняя замысел своего опуса, обращенного к миру ребенка, композитор говорит о многозначности идей, заложенных в его названии. «Игрушечная» в интерпретации автора – это:

- музыка, в которую играют;
- музыка без больших задач;
- попытка саморефлексии (может быть, другого во мне и нет);
- стремление к обретению стиля («когда пишешь проще – есть шанс, что обнажится стиль»)[543].

Сочиняя цикл, автор представлял, что обладает интуицией ребенка, вслушивающегося в случайные звучания и быстро утрачивающего внимание к найденному материалу. Детские игры – своего рода «призрачные действия», которые автор ассоциирует с термином А. Эйнштейна о движениях микрочастиц, позволяющих почувствовать жизнь материи. Ощущая связь с эстетикой А. Веберна, С. Зятьков призывает исполнителя видеть в этой музыке не импровизированную стихийность, а рациональную звуковую структуру. Одновременно, погружаясь в состояние игры, необходимо сохранять пластичность, стремясь к спонтанности в выстраивании исполнительской

---

[542] Уваров С. Марк Булошников: после каждого произведения происходит полное обнуление. – URL: https://muzlifemagazine.ru/mark-buloshnikov-posle-kazhdogo-proizv/ (дата обращения 20.03 2022).

[543] Зятьков С. С. Я как проект (эскизы к автобиографии). – URL: http://nenuda.ru/сергей-зятьков-я-как-проект.html (дата обращения 20.03.2022).

формы («вдруг остановиться и слушать (конец 2-го номера), вдруг доиграть (4-й)»)[544].

Наряду с различными формами наивного музицирования, одной из основных творческих стратегий в искусстве XXI в. становится минимализм с его статическим переживанием времени, противостоящий «информационной травме и одновременно рефлексирующий ее»[545].

Так, более ранние пьесы уже упоминавшегося С. Загния – композитора, активно работающего в сфере фортепианной музыки, – созданы в технике минимализма, основанной на репетитивности. В частности, пьеса № 1 (1990) построена на многократных повторениях коротких мотивов, искусно варьирующихся с помощью мелодических и ритмических микроизменений, находящихся в зоне исполнительской ответственности. Происходящая здесь виртуозная игра с единичным звуком, интервалами или аккордами отличается особой рафинированностью и эстетизмом, по-новому высвечивая камерный облик рояля (рис. 114).

Типично минималистские способы организации музыкального материала (использование паттернов и репетитивность) находят также отражение в масштабных фортепианных циклах А. Батагова «Избранные письма Сергея Рахманинова» (2013) и «Где нас нет. Письма игумении Серафимы» (2017) – своего рода метатекстах, актуализирующих идею исторической памяти в самых разнообразных ее интерпретациях.

В концепции «Избранных писем Сергея Рахманинова», состоящих из 10 частей, заложена интересная и далеко неочевидная гипотеза влияния крупнейшего русского композитора на творческое сознание целого ряда авторов XX–XXI вв., в числе которых Ф. Гласс, В. Мартынов, В. Мертенс, А. Пярт, С. тен Хольт, Л. Эйнауди, а также рок-музыканты П. Гэбриэл и Б. Ино. Общность их эстетической позиции композитор обнаруживает в

---

[544] Зятьков С. С. Я как проект (эскизы к автобиографии). – URL: http://nenuda.ru/сергей-зятьков-я-как-проект.html (дата обращения 20.03.2022).

[545] Хрущева Н. А. Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. – 2019. – №1. – URL: www: https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v akademiches (дата доступа: 01.10.2020).

способах мотивной работы – в создании бесконечной мелодии, вырастающей из краткого зерна.

Исследуя особенности музыки А. Батагова, некоторые исследователи говорят о его таланте стилизатора[546]. Между тем способность композитора к погружению в иные звуковые миры в большей степени сродни эмпатии – настолько естественным представляется переживание «чужого» как «своего» в сочинении, принципиально не использующем ни одной цитаты. Идея резонанса как отзвука стиля того или иного мастера становится квинтэссенцией цикла, органично соединяющего в себе черты прошлого, настоящего и будущего.

Второе сочинение А. Батагова – «Где нас нет. Письма игумении Серафимы», являясь по сути его социальным высказыванием, продолжает линию «Избранных писем Сергея Рахманинова»: проблема памяти преломляется здесь сквозь призму истории семьи, разлученной в гг. Великой Отечественной войны[547]. Опираясь на эпистолярный жанр – фрагменты писем семьи Янсон к друзьям и сыну, – А. Батагов создает многомерное звуковое пространство, где «русская идея» обретает множество эмоционально-смысловых подтекстов.

Рассматривая стилевой облик цикла, ярко претворяющий национальные традиции, важно отметить влияние колокольного звона как некоего вневременного фактора, соединяющего различные пласты русской истории. Одновременно, как отмечает композитор, сочинение – «и по своему строению, и по духу, и по принципам работы с материалом»[548] продолжает рокерскую линию его музыки с особой культурой прикосновения к инструментам – гитарам и клавишным.

---

[546] Пантелеева Ю. Н. «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова: к проблеме «функция-автор» в современном музыкальном дискурсе // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2018. – № 4. – С. 166–194.

[547] Цикл основан на письмах Наталии Янсон, очутившейся вместе с мужем в немецком плену, в то время как ее сын был призван на фронт. После окончания войны, опасаясь репрессий, они вынужденно эмигрируют в Америку, где после смерти мужа Наталия Янсон принимает монашество в Ново-Дивеевском монастыре. Ее встреча с сыном состоялась спустя 29 лет после разлуки.

[548] Цит. по: Мунипов, А. Ю. Фермата. Разговоры с композиторами. – Москва: Новое издательство, 2019. – С. 329.

В целом, феномен композиторского творчества А. Батагова неотделим от его исполнительского стиля, совмещающего опыт игры старинной музыки с джазовым, рокерским, ньюэйджевым, минималистским и авангардистским пианизмом, предстающим в виде конструктора, из которого он собирает свои сооружения. Богатство смыслов, серьезность и глубина фортепианных циклов А. Батагова становятся еще одним знаком метамодерна, отражающим движение его маятника к универсальным ценностям человеческого бытия. Вместе с тем появление подобных фортепианных сочинений служит подтверждением гипотезы, исследующей современные тенденции в аспекте проявлений «позднего модернизма» как течения, продолжающего традиции первой четверти XX столетия[549].

Минималистские паттерны, обогащенные национальными подтекстами, присутствуют и в фортепианном творчестве Н. Хрущевой, рассматривающей возможности рояля сквозь призму русской культуры XIX в. – как инструмента салонного и ностальгического.

Ее «Русские тупики» – цикл микропьес, постепенно разрастающийся (на данный момент существует его третья версия (2021)). Сочинение имеет театральные истоки, оно появилось на свет благодаря музыке из спектакля «Фразы простых людей» и представляют собой попытку музыкального воплощения этих фраз[550]. Следует добавить, что существуют также оркестровая версия «Русских тупиков» и балет с одноименным названием.

Какие экзистенциальные смыслы содержит опус?

Комментируя его название, автор говорит об отсутствии в нем негативного наклонения: «Это цикл о красоте, это рефлексия на тему музыки XIX в., признание в любви Чайковскому, это купание в бесконечных гармонических оборотах»[551]. Блуждание в этих тупиках (повторение

---

[549] См. об этом: Цареградская Т. В. «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – №3. С. 8–27.

[550] Жалнин В. В. Александр Артемов. Настасья Хрущева. «Фразы простых людей». Театр ТРУ, Санкт-Петербург. – URL: http://maskbook.ru/aleksandr-artyomov-nastastya-hrushheva/ (дата обращения 22.03.2022).

[551] Малиновская Р. А. «Русская хтонь» Настасьи Хрущевой. – URL: https://whitehall.spbstu.ru/media/news/culture/russkiy-khton-nastasi-khrushchevoy/ (дата обращения 20.03.2022).

паттернов) охватывает целый мир образов, ассоциирующихся с русской культурой.

Микропьесы или, точнее, фрагменты, повторяющиеся неограниченное количество раз, включают в себя элементы классической гармонии XIX в. Цитаты как таковые отсутствуют, но все звуковое пространство «Русских тупиков», основанное на принципах копирования и самоцитирования музыкального материала, пронизано связями с музыкой М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, С. Рахманинова (рис. 114 и 115). Проявление русского культурного кода многогранно: лирические эпизоды в соединении с соборностью, залихватской удалью, юродством. Его фортепианная реализация простирается от механистического, аэмоционального начала до утверждения приемов романтического пианизма. Представляя собой метамодернистский опус, сочинение отражает идею «нового салонного музицирования», обретающего свое место в пространстве отечественной культуры XXI в.

Резюмируя сказанное, подведем некоторые итоги. В новейшей истории жанра в период 1990–2020-х гг. происходят антиномичные процессы. С одной стороны, форма миниатюры стремительно уменьшается, как будто приближаясь к своему пределу, с другой – разрастается, обнаруживая перспективу в минималистских сочинениях и в иных опусах экспериментальной направленности.

Эволюционные явления характеризуются следующими тенденциями:

- моделированием классико-романтических стилей;
- усилением программных тенденций;
- стремлением к театрализации;
- влиянием цифровых технологий, появлением мультимедийных опусов;
- обращением на новом уровне к фольклорным источникам;
- включением в академические сочинения элементов выразительности бытовых жанров, созданием опусов третьего направления;

- подъемом любительской ветви жанра, представленной камерным типом миниатюры;
- активным развитием детской фортепианной миниатюры;
- расширением стилевого диапазона жанра, а также новыми открытиями, происходящими в его образной и звуковой сферах.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Отечественная фортепианная миниатюра XX – первой четверти XXI вв. представляет собой многогранный феномен в художественной практике времени. Зримо иллюстрируя его генеральные тенденции, выступая в роли экспериментального жанра, находящегося в авангарде смелых творческих поисков, она продолжает вместе с тем оставаться сферой вдохновенных лирических высказываний. Этот многогранный комплекс позволяет назвать фортепианную миниатюру одним из самых привлекательных жанров композиторского творчества.

Исследование миниатюры как историко-культурного и художественного феномена выявляет целый спектр ее свойств. Привнесенная в музыкальную сферу из области изобразительного творчества, она сохраняет свои генетические черты – тесную связь с бытом, содержательную емкость, филигранность отделки. Немало общего обнаруживает жанр в сравнении со своими литературными аналогами. Их сходство проявляется в спонтанности зарождения замысла, в строении композиции, фрагментарной и многослойной. Вместе с тем, своеобразие музыкальной миниатюры определяет ее временная природа, где сжатие формы подчинено не сюжетной логике, а интонационным процессам. Фортепианная миниатюра как универсальная разновидность жанра вбирает наиболее характерные его черты. Являясь органичным элементом стилевой системы композитора, она отражает главные ее установки.

Особую актуальность приобретает жанр миниатюры в современной композиторской, концертно-исполнительской и фортепианно-педагогической практике, играя существенную роль в формировании камерного фортепианно-исполнительского стиля, для которого характерны утонченность интонирования, разнообразие артикуляционных и агогических нюансов, внимание к гармоническим и фактурным деталям. Обладая ярко выраженными пространственно-конструктивными и композиционно-

содержательными особенностями, фортепианная миниатюра становится важной частью современных концертных программ, тяготеющих к философско-концептуальным и художественно-синтетическим решениям.

Оценивая перспективы миниатюры в социуме XXI в. с его избыточной информационной плотностью, следует подчеркнуть ее значительный коммуникативный потенциал в попытке краткого, но содержательного сообщения о художественных событиях прошлого и настоящего. И в этом смысле способность фортепианной миниатюры к отражению стилевого многообразия как сущностной особенности XX–XXI вв. становится «визитной карточкой» жанра, запечатлевшего в своей панораме ход истории. Особый интерес вызывает хронотопичность жанра, открывающая возможность художественного комментария того или иного фрагмента действительности.

Анализируя основные направления его развития в различные периоды дореволюционного, советского и постсоветского времени, следует отметить, что, подобно иным сферам человеческого бытия, и здесь наблюдается свой, особый путь, отличающийся от актуальных европейских тенденций. Своеобразие этого пути во многом обусловлено сложными перипетиями отечественной истории, ее стремительным и противоречивым течением, придающим специфические особенности каждому отрезку времени.

Так, в период Серебряного века отмечается многообразие разновидностей жанра, связанное с динамикой исторических процессов и особенностями духовных устремлений эпохи. Характерной чертой времени становится появление большого количества сочинений, созданных, с одной стороны, в консервативно-охранительном духе, а с другой, – отражающих зарождающиеся авангардистские принципы. Помимо естественной для миниатюры способности к мгновенной фиксации широкого спектра лирических переживаний, одна из важнейших особенностей, наметившихся в данный период времени, связана с актуализацией ее экспериментальных свойств. Динамика развития фортепианной миниатюры Серебряного века подчеркивает, в общей сложности, одну из доминантных черт, свойственных

русской культуре в целом, – ее антиномичность, стремление к многообразию стилей, казалось бы, совершенно исключающих друг друга. В художественной практике времени обнаруживаются экспрессионистские, импрессионистские, неоклассические и неоромантические образцы, заметно расширяющие традиционные средства пианистического изложения.

Советская эпоха, каждый из периодов которой обладает значительным своеобразием, вносит свои коррективы в существование жанра. Так, первое послереволюционное десятилетие стимулирует дальнейшее развитие его экспериментального потенциала. Представляя собой самобытный пласт раннесоветского фортепианного искусства, миниатюра 1920-х гг. демонстрирует оригинальные образцы смелых поисков в жанровой, образно-художественной и конструктивной сферах композиторского творчества. Вместе с тем ее развитие позволяет проследить преемственность традиций, свойственных русской фортепианной музыке. Среди явлений, наблюдающихся в панораме периода, – изменение жанровых и тематических предпочтений миниатюры, обусловленное социокультурными причинами; формирование ее фольклорной модели, актуальной для всех последующих периодов советской истории; распространение в пьесах отечественных авторов джазового влияния.

1930-е гг. – новый этап в развитии советского искусства, отмеченный рядом негативных процессов – от репрессий, которым подверглись представители русского авангарда, до запрета на свободу творчества, повлекшего за собой известную унификацию художественно-стилевых тенденций. Данные изменения наглядно проявляются в сфере фортепианной миниатюры, отражаясь не только в общем снижении интереса к области камерной музыки, но и в существенной модификации ее жанрового «портрета». Этот факт выявляет каталог сочинений 1930-х гг., фиксирующий преобладание обработок фольклорных мелодий, заметно потеснивших в данный период времени иные ее виды. С другой стороны, отмеченный фактор стимулирует появление сочинений, обогащающих звуковой облик

фортепиано новыми фольклорными интонациями.

Схожие тенденции наблюдаются в советском искусстве и в 1940-е годы. Вместе с тем, в военный период появляется ряд сочинений, насыщающих эмоциональную сферу фортепианной миниатюры трагедийной образностью. Следует также отметить, что в жанре фортепианной миниатюры как в наиболее лаконичной форме музыкального высказывания присутствуют образцы, мало согласующиеся с общими тенденциями времени. Эта особенность миниатюры, открывающая иные грани советской фортепианной музыки, представляется особенно ценной в контексте представлений о нелинейных путях развития отечественного искусства.

В целом, двадцатилетие 1930–1940-х гг. характеризуется значительным уменьшением количества созданных фортепианных пьес; развитием концепции «песенного инструментализма»; изменением стилевых приоритетов, влекущим за собой трансформацию фортепианного почерка многих авторов; расширением содержательного пространства жанра за счет сочинений военной тематики; исчезновением джазовых образцов и появлением единичных опусов – предвестников «третьего направления» в искусстве последующих советских десятилетий.

Период 1950–1960-х гг. отличается значительной неоднородностью художественных процессов, что во многом обусловлено происходящими в советском обществе социокультурными изменениями. Если в начале 1950-х гг. продолжается курс на демократизацию музыкального языка в рамках доктрины социалистического реализма, то в период оттепели становятся заметны тенденции, связанные с освоением техник XX в. – расширенной тональности, серийности, свободной атональности, неомодальности, сонористики, алеаторики, пуантилизма. Широкое распространение получает в этот период времени неофольклорное течение, соединяющее интерес к народному творчеству с приемами новейших композиционных техник. Данные тенденции ярко преломляются в фортепианных пьесах национальных авторов, представляющих многоликую советскую музыкальную культуру. В

пространстве миниатюры рассматриваемого периода ощущается также влияние джазового искусства, постепенно входящего в академическую сферу.

В 1960-е гг. заметно обогащается содержательный потенциал жанра, прирастающий сочинениями драматической и трагедийной направленности, а также пьесами сатирического, иронического и гротескового характера. Следует подчеркнуть, что расширение содержательной сферы миниатюры происходит, в том числе, под влиянием символической программности как специфической образности музыкального искусства второй половины XX в. В этот период существенно усиливается экспериментальный потенциал жанра, что проявляется в поиске аналогий с точными науками и созданием пьес конструктивного характера. Многообразное развитие получает идея игры как важная составляющая часть генетического кода миниатюры.

Оценивая в целом итоги 1950–1960-х гг., можно сказать о том, что это время является одним из наиболее ярких периодов развития жанра, вносящих весомый вклад в художественное наследие XX в.

1970–1980-е гг., пришедшие на смену оттепели, характеризуются рядом новых тенденций. Именно в этот период заметно усиливается чувство исторической, социальной и культурной памяти как символической передачи опыта прошлых поколений, что отражается в появлении сочинений углубленно-философского и медитативного характера. Одним из влиятельных течений времени становится неоромантизм, в котором диалог эпох обретает новое измерение. В эти же гг. продолжает активно развиваться неофольклорное направление, характеризующееся вниманием к архаическим пластам народной музыки. В практике времени наблюдаются интересные синтезы, основанные на взаимодействии элементов аутентичного фольклора с приемами алеаторики и сонористики.

Происходящий в 1970-е гг. ранний метамодернистский поворот, обусловленный кризисом авангардистских идей, способствует созданию пьес в духе «новой простоты». Характерные для данного периода поиски «новой интонационности» влекут за собой попытки объединения академической и

легкой музыки, формируя тем самым «третье направление» в советском искусстве. Жанр миниатюры, испытывающий влияние джазовой стилистики и киномузыки, принимает в этом процессе самое непосредственное участие.

Заключительный период, рассматриваемый в данном исследовании (1990–2020-е гг.), охватывает более чем тридцатилетний отрезок времени, сопровождающийся радикальными социальными трансформациями. Его водоразделом становятся 2010-е гг., отмеченные началом четвертой промышленной революции. Сопутствующие ей глобальные перемены (появление «больших данных», тотального высокоскоростного интернета, роботизации и т.д.) затрагивают не только социокультурную сферу жизни, но и сознание индивида, сталкивающегося с нарастающим информационным потоком и одновременным снижением способности к его восприятию.

Для современной культуры, развивающейся в условиях метамодерна, характерен целый спектр тенденций, получающий отражение в жанре фортепианной миниатюры. Одна из них связана со сжатием формы, как будто стремящейся к своему пределу. С другой стороны, в пьесах минималистской направленности намечается противоположная тенденция, сопряженная с разрастанием конструкции миниатюры.

В современной панораме жанра обнаруживается также изменение векторов современного художественного поиска: от радикальных авангардистских экспериментов он смещается в сторону «консонантной» и «незначительной» музыки, минимализма, а также ряда новых тенденций, еще не получивших своего названия. Иные изменения связаны с активным влиянием цифровых технологий, о чем свидетельствует появление мультимедийных опусов.

Как жанр третьего направления миниатюра привлекает внимание не только профессиональных композиторов, но и любителей музыки, сочиняющих фортепианные пьесы самой различной стилевой ориентации. Одновременно становится очевидным растущий интерес профессиональных авторов к созданию несложных опусов, доступных для домашнего

музицирования.

Продолжающийся в современных условиях «диалог с классикой» отличается особой многогранностью: преломляясь в различных художественно-стилевых интерпретациях, традиционные разновидности миниатюры получают в XXI в. новую жизнь. Немалую роль в этом процессе продолжает играть символическая программность, раздвигающая содержательные границы жанра и обогащающая его многообразными семантическими подтекстами.

Несмотря на то, что каждый период дореволюционного, советского и постсоветского прошлого отмечен своими характерными чертами, согласующимися с общими тенденциями отечественной культуры, в существовании жанра можно выделить доминантные линии, сохраняющие свою актуальность на всем протяжении времени. Так, сферой весьма активного развития фортепианной миниатюры становится область детской музыки, представленная широким спектром циклов и пьес. Ее интенсивный рост в период Серебряного века продолжается в советскую и постсоветскую эпоху, отражая наиболее типичные тематические и стилевые предпочтения каждого периода.

Другая важная черта миниатюры – установка на эксперимент в широком смысле слова: от радикальных авангардистских новаций до пьес, созданных в стилистике «новой простоты» или «незначительной музыки». Примечательно, что фортепианная миниатюра в своих единичных образцах нередко становится предвестником грядущих стилевых трансформаций – не только в локальном плане (в творчестве того или иного композитора), но и в масштабе эпохи. Еще одна ее экспериментальная особенность – выход в сферу универсальной музыкальности, когда материал пьесы становится основой для более масштабных произведений. Созвучна миниатюре и идея адаптации оркестровой, театральной или киномузыки путем создания ее фортепианной версии.

Исследуя особенности жанра, связанные с дифференциацией по типу фактуры (концертный и камерный типы миниатюры), следует отметить, что в целом это разделение в рассматриваемый период сохраняется. Вместе с тем, к концу XX в. и особенно в XXI столетии концертная ветвь жанра заметно иссякает, уступая приоритет камерной его разновидности. Данная ситуация отчасти объясняется тем, что в первой половине XX в. жили и творили крупнейшие композиторы эпохи – С. Рахманинов, А. Скрябин, Н. Метнер, С. Прокофьев. Будучи выдающимися пианистами, определявшими пути развития исполнительского искусства XX в., они внесли значительный вклад в развитие жанра, ориентируясь в большей степени на его концертный тип. Во второй половине века положение меняется: феномен композитора-исполнителя становится все более редким явлением в панораме времени. Соответственно, концертная миниатюра вытесняется более адаптивной к различным авторским стилям камерной моделью, не претендующей на пианистический блеск, но сохраняющей смысловое ядро жанра.

Анализируя стилевые аспекты развития отечественной фортепианной миниатюры XX–XXI вв. с точки зрения ее национального своеобразия, необходимо подчеркнуть, что в творчестве русских композиторов сильны консервативные устои, с особой наглядностью обнаруживающие себя в рассматриваемом жанре.

В каждый период отечественной истории фортепианная миниатюра представляет множество примеров, близких с точки зрения своих музыкально-стилевых модификаций ее традиционному романтическому облику. Сказанное отнюдь не означает, что сочинениям отечественных авторов чужд экспериментальный ракурс, столь ярко проявившийся в развитии западноевропейской ветви жанра. Свидетельством обратного могут служить фортепианные пьесы композиторов Серебряного века – В. Ребикова, А. Станчинского, Н. Рославца, А. Лурье, Н. Обухова, И. Вышнеградского, или опусы авангардистов второй волны – С. Губайдулиной, Н. Каретникова, А. Караманова, В. Сильвестрова, олицетворявшие сам дух поиска, волнующий

и непредсказуемый. И все же магистральные пути развития отечественной фортепианной миниатюры XX в. во многом определяются консервативными тенденциями. И этот факт нельзя, по всей вероятности, рассматривать в контексте лишь внешних идеологических причин.

Известно, что XX в. стал эпохой ярких индивидуальностей. А. Скрябин, С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович, – каждый из этих музыкантов оказал мощное воздействие на последующие поколения отечественных авторов. Одновременно творческий облик композиторов XX в. формировался под растущим влиянием идей западного авангарда. Однако данная тенденция с ее «стерильным рационализмом» (М. Г. Арановский) не была укоренена в отечественном искусстве, изначально связанном с нравственными и этическими идеалами. В данном контексте представляют интерес размышления советского композитора А. Веприка о методе А. Шенберга[552]. Он пишет о нем как о выдающемся музыканте, но «одиноком» и обреченном на «условное признание» в элитарном кругу и чуждом русской музыкальной культуре. А. Шенберг, по определению А. Веприка, «в конечном итоге опирается на пустоту, – его музыка, воспринимаемая не в своем реальном звучании, а как графическое начертание, рассчитана в буквальном смысле на кучку высокоразвитых музыкальных интеллектов»[553].

Сходные идеи высказывает в более позднее время и композитор Р. Леденев, когда говорит о том, что отечественную музыку, тяготеющую к

---

[552] См. об этом: Веприк А. М. Арнольд Шенберг // Музыка и революция. – 1928. – № 4. – С. 18–21; Веприк А. М. Музыка на Западе. (Педагогика, творчество). Доклад в коллегии Главпрофобра по возвращении из заграничной командировки // Музыкальное образование. –1928. – № 1. – С. 9–21.

[553] Веприк А. М. Музыка на Западе. (Педагогика, творчество). Доклад в коллегии Главпрофобра по возвращении из заграничной командировки // Музыкальное образование. – 1928. – № 1. – С. 16–17. Примечательно, что даже в суровые военные гг. серьезные музыканты раздумывают о дальнейших путях развития отечественного искусства. Вот что пишет, например, Б. Л. Яворский в конце своего последнего труда «Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина» (1942), вполне в духе времени используя обороты военной лексики: «Освобождение творчески конструктивной мощи музыкальной энергии <...> – это задача новой творческой эпохи. <...> Разрушающие музыкальные танки на своих омни- и политональных гусеницах уже прошли по этим дорогам, формалистично превращая пройденную территорию в хаос раздавленных внутренних слуховых настроек. <...> Остается найти конструктивные принципы установления “воздушной трассы полета” – то есть свободного развития творческой энергии, не прикованной ни к проселкам и шоссейным дорогам, ни к рельсам, ни к асфальтированным путям». См. об этом: Яворский, Б. Л. Избранные труды. – Т. II. – Ч. 1. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–1915) / общ. ред. Д. Шостаковича; сост. И. Рабиновича. – Москва: Советский композитор, 1987. – С. 232–233.

эстетике реализма, «всегда отличало стремление к высокой содержательности, а не к игре языка»[554].

Рассматривая другие черты русского музыкального искусства, нельзя не сказать о его стремлении к общительности, т.е. «конкретной жизни музыки в ее непосредственном восприятии» (Б. В. Асафьев). И в этом смысле миниатюра как наиболее коммуникативный музыкальный жанр становится важнейшим репрезентантом сущностной особенности национальной культуры.

Размышляя о консерватизме русского пути, проявляющемся в музыкальном искусстве XX в., стоит сказать и о других причинах, обусловивших своеобразие отечественных традиций, заложенных классиками национального искусства. Вспомним, например, о глинкинской линии, намеченной в русском фортепианном искусстве, противопоставившей «романтическому “беспорядку” и эффектности “звуковых шумов” листианства <…> высокое право суровой классической разумности, требовавшей смыслового художественного оправдания каждого интонационного мига, отчета и учета каждой капли звука в длящемся потоке»[555]. Представляется, что именно в жанре миниатюры как концентрате музыкального смыслообразования эта глинкинская традиция находит наиболее убедительное свое претворение.

Нельзя не упомянуть и о других самобытных особенностях русского фортепианного искусства, наглядно проявившихся в исследуемом жанре. Прежде всего, отметим вокализацию инструментального звучания, обусловленную коренным свойством русской музыки – ее распевностью. Вбирая в себя широкую пространственность дыхания, ровность и длительность ведения фразы, способность к волнообразному развитию и накоплению интонационной энергии, она охватывает все слои инструментальной ткани, образуя протяженные мелодические линии в

---

[554] Леденев Р. С. Искусство не может не касаться больших тем. Беседа с О. Бугровой // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 22.

[555] Асафьев Б. В. М. И. Глинка. – Ленинград: Музыка, 1977. – С. 12.

различных пластах фактуры. Достигнув вершин в творчестве С. Рахманинова и Н. Метнера, это качество становится одним из определяющих особенностей отечественной фортепианной музыки, с наглядностью проявившихся в исследуемом нами жанре.

Существенную роль играет в ней также речитативное начало, трудно отделимое в русском языке от песенного из-за плавного и певучего его строя. Как отмечает М. А. Смирнов, «русскими композиторами воплощено множество абсолютно новых для мировой фортепианной литературы интонационных формул»[556], благодаря чему интонационная техника «стала гораздо более человечески-конкретной, характеристичной»[557].

Богатая эмоционально-смысловая амплитуда, присущая русскому распеву, получает отражение в стремлении к театрализации, выступающей не только художественным методом, но и особым типом восприятия действительности в ее психологическом осмыслении. Ярко реализованная в наследии композиторов «Могучей кучки», эта тенденция продолжает свою жизнь в пьесах В. Гаврилина, С. Слонимского, Р. Щедрина и еще целого ряда авторов.

Важное значение приобретают в русской музыке традиции звукоизобразительности, завещанные М. Балакиревым, М. Мусоргским, Н. Римским-Корсаковым. Так, одну из звукоизобразительных линий миниатюры XX–XXI вв. представляют приемы фортепианной имитации балалаек, гармошек, гуслей, восточного инструментария или инструментов различных национальных республик. Особая роль в фортепианной палитре отводится колокольности, представленной широкой гаммой тембров, – от радостных ярко-красочных перезвонов до зловеще-мрачного звучания набата. Способы ее имитирования включают в себя использование гармонической остинатности (парных тритоновых гармоний), регистровых контрастов, акцентированного аккордового звучания.

---

[556] Смирнов М. А. Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия. – Москва: Музыка, 1983. – С. 290.

[557] Там же.

Рассматривая иные аспекты фортепианного творчества, обогатившие отечественную миниатюру прошлого и настоящего, отметим продолжение скрябинской ветви, тяготеющей к рафинированности, полетности, особой «нервности» инструментального туше; а также самобытные приемы ударного звукоизвлечения, заложенные С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, Р. Щедриным.

Таким образом, синтез традиций и новаций представляет собой нерасторжимое целое, соединяющее множество плодотворных линий в отечественной фортепианной миниатюре. Вместе с тем, очевидный акцент на преемственности заставляет вспомнить остроумную мысль Б. М. Гаспарова о том, что «неспособность или нежелание русских поспевать за “поездом прогресса” обратила их в почетных пассажиров – если не водителей – транспортных средств постмодернизма»[558]. Вполне вероятно, что уже в недалеком будущем мы станем свидетелями еще одного исторического момента – разворота к формирующимся на наших глазах ценностям метамодернизма, в котором неуслышанная музыка русских композиторов сыграет свою ключевую роль.

120 лет – срок более чем значительный. «Океан музыки», таящийся в сокровищнице фортепианной миниатюры, поистине безбрежен. Упомянуть всех отечественных композиторов, писавших фортепианные пьесы в XX в. и продолжающих их создавать в современный период, не представляется возможным. Вполне естественно, что за рамками данного исследования остается множество аспектов, детальное изучение которых – дело будущего. В дальнейшем научном осмыслении миниатюры представляется продуктивным создание социологических исследований или работ, направленных на изучение ее классификационных характеристик. В свою очередь, миссию данного труда можно обозначить, как расширение наших представлений о жанре, удивительно созвучном духу эпохи. Не менее важной

[558] Гаспаров Б. М. Пять опер и симфония. Слово и музыка в русской культуре. – Москва: Классика-XXI, 2009. – С. 41.

представляется и другая задача: привлечь внимание самого широкого круга профессионалов и любителей музыки к еще одному пласту отечественного искусства, содержащему в себе множество невостребованных художественных богатств.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ И ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Адорно, Т. В.* Избранное: Социология музыки / Т. В. Адорно. – Москва; Санкт-Петербург: Университетская книга, 1998. – 445 с.

2. *Адорно, Т. В.* Философия новой музыки / Т. В. Адорно. – Москва: Логос, 2001. – 352 с.

3. *Акопян, Л. О.* Возможные модели музыкальной герменевтики / Л. О. Акопян // Музыка, искусство, наука, практика. – 2018. – № 3. – С. 61–77.

4. *Александров, Ан. Н.* Самуил Фейнберг / Ан. Н. Александров // Современная музыка. – 1924. – № 5. – С.129–132.

5. *Александров, Ан. Н.* Ю. Г. Крейн / Ан. Н. Александров // Советская музыка. – 1963. – № 3. – С. 140–142.

6. *Александрова-Старухина, А. С.* Нотация: вопросы теории и практики: дипломная работа / Александрова-Старухина Антонина Сергеевна. – Санкт-Петербург: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2003. – 119 с.

7. *Алексеев, А. Д.* Клавирное искусство: очерки и материалы по истории пианизма. Вып. 1. / А. Д. Алексеев. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1952. – 252 с.

8. *Алексеев, А. Д.* Русская фортепианная музыка конца XIX – начала XX века / А. Д. Алексеев. – Москва: Наука, 1969. – 391 с.

9. *Алексеев, А. Д.* Русская фортепианная музыка. От истоков до вершин творчества. Предглинковский период. Глинка и его современники. А. Рубинштейн. Могучая кучка / А. Д. Алексеев. – Москва: Изд-во Акад. наук СССР, 1963. – 272 с.

10. *Алексеев, А. Д.* Советская фортепианная музыка 1917–1945 гг. / А. Д. Алексеев. – Москва: Музыка, 1974. – 248 с.

11. *Алексеев, Э. Е.* Есть ли у якутов многоголосие? / Э. Е. Алексеев // Советская музыка. –1967. – № 5. – С. 98–105.

12. А. М. Без названия / Рецензия на сборник: Северный Альманах. Пять пьес для фортепиано // Современная музыка. –1927. – № 22. – С.288.

13. *Аматуни, С. Б.* Арно Бабаджанян. Инструментальное творчество: исследование / С. Б. Аматуни. – Ереван: Советакан грох, 1985. – 204 с.

14. *Амрахова, А. А*. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова // Журнал Общества теории музыки. – 2016. – № 3. – С. 18–29.

15. *Ананян, К. А.* Пути развития фортепианной миниатюры в творчестве армянских композиторов XX века (К проблеме эволюции музыкального языка, фактуры, принципов формообразования, жанровой и образной структуры): автореф. дис. ... канд. иск.: 17.00.02 / Ананян Карен Арменович. – Ереван, 2000. – 26 с. – Место защиты: Институт искусств Национальной академии наук республики Армения.

16. Анатолий Николаевич Александров: Страницы жизни и творчества / Сост. В. М. Блок, Е. А. Поленова. – Москва: Сов. композитор, 1990. – 342 с.

17. Античная культура и современная наука: сборник статей, посвященных А. Ф. Лосеву / ред. Б. Б. Пиотровский. – Москва: Наука, 1985. – 343 с.

18. Антон выходит из леса // Desillusionist. – 2013. – № 23. – С. 76. – URL.: http://www.deiz.ru/data/23/04.htm (дата обращения 03.04.2021).

19. *Арановский, М. Г.* Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – Москва: Композитор, 1998. – 343 с.

20. *Арановский, М. Г.* Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / М. Г. Арановский. – Москва: ГИИ, 1998. – С. 7–24.

21. *Арановский, М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг.: исследовательские очерки / М. Г. Арановский. – Ленинград: Советский композитор. Ленингр. отд-ние, 1979. – 287 с.

22. *Арановский, М. Г.* Что такое программная музыка? / М. Г. Арановский. – Москва: Музгиз, 1962. –119 с.

23. *Арнонкур, Н.* Музыка языком звуков. Путь к новому пониманию музыки / Н. Арнонкур. – URL: https:// https://archive.org/details/harnoncourt-nikolaus-2002-musik-als-klangrede/page/n5/mode/2up?view=theater (дата обращения 20.01.2024).

24. *Асафьев, Б. В.* Антон Григорьевич Рубинштейн / Б. В. Асафьев // Избранные труды Т. 2. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954. – С. 201–207.

25. *Асафьев, Б. В.* В гг. Великой Отечественной войны: Воспоминания, материалы / под общ. Ред. В. Богданова-Березовского и И. Гусина. – Ленинград: Советский композитор, 1959. – С. 27–37.

26. *Асафьев, Б. В.* Избранные труды Т. 2. / Б. В. Асафьев. – Москва: Издательство Академии наук СССР, 1954. - 384 с.

27. *Асафьев, Б. В.* Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Ленинград.: Тритон, 1929. – 399 с.

28. *Асафьев, Б. В.* М. И. Глинка / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1977. – 312 с.

29. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Москва: Музыка, 1971. – 376 с.

30. *Асафьев, Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е изд. / Б. В. Асафьев. – Ленинград: Музыка, 1979. – 344 с.

31. *Асафьев, Б. В.* Ценность музыки / Б. В. Асафьев. – Петроград: De musica, 1923. –191 с.

32. *Афанасьев, В. П.* Что такое музыка?: Эссе. Мемуары. Стихи / В. П. Афанасьев. – Москва: Аграф, 2007. – 335 с.

33. *Бажанов, Н. С.* Фортепианные конкурсы и современное исполнительское искусство / Н. С. Бажанов // Вестник музыкальной науки. – 2016. – № 3. – С. 13–25.

34. *Баркалая, Н. О.* Фортепиано как объект сверхискусства у Николая Обухова / Н. О. Баркалая // Pianoforum. – 2012. – № 1. – С. 42–46.

35. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика: пер. с фр. / сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова / Р. Барт. – Москва: Прогресс, 1989. – 616 с.

36. *Басин, Е. Я.* «Двуликий Янус»: (О природе художеств. таланта) / Е. Я. Басин. – Москва: Магистр, 1996. – 61 с.

37. *Батагов, А. А.* Где нас нет. Письма игумении Серафимы / А. А. Батагов. – URL: (дата обращения 10.05.2021).

38. *Батагов, А. А.* Избранные письма Сергея Рахманинова / А. А. Батагов. – URL: https://www.batagov.com/zvuki/rachmaninoff.htm (дата обращения 10.05.2021).

39. *Бахтин, М. М.* Работы 1920-х годов / М. М. Бахтин. – Киев: Next, 1994. – 383 с.

40. *Бахтин, М. М.* Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – Москва: Искусство, 1979. – 423 с.

41. Без автора и названия. Рецензия на сборник Г. Пахульского // Музыка. –1913. – № 147.

42. *Белый, А.* Вместо предисловия: Предисловия в сборнике «Стихотворения», 1923 // Стихотворения и поэмы / А. Белый; сост. Т. Хмельницкая. – Москва, Ленинград: Советский писатель, 1966. С. 550–553.

43. *Беляев, В. М.* Анатолий Александров / В. М. Беляев // Современная музыка. –1926. – № 12. – С. 47–51.

44. *Беляев, В. М.* А. В. Мосолов / В. М. Беляев // Современная музыка. – 1925. – № 11. – С. 81–88.

45. *Беляев, В. М.* Георгий Мепурнов – первый горский композитор / В. М. Беляев // Советская музыка. – 1934. – № 7. – С. 20–30.

46. *Беляев, В. М.* Мясковский, Гедике, Александров / В. М. Беляев // Современная музыка. –1925. – № 8. – С.17–29.

47. *Беляева-Экземплярская, С. Н.* Музыкальная герменевтика / С. Н. Беляева-Экземплярская // Искусство. – 1927. – Т. 3. – Кн. 4. – С. 127–138.

48. *Бердяев, Н. А.* Кризис искусства / Н. А. Бердяев. – Москва: СП Интерпринт, 1990. – 48 с.

49. *Бердяев, Н. А.* О русской философии. Ч. 1, 2 / Н. А. Бердяев. – Свердловск: Издание Уральского университета, 1991. – 528 с.

50. *Бердяев, Н. А.* Смысл творчества / Н. А. Бердяев. – Москва: АСТ, 2007. – 164 с.

51. *Бернстайн, Л.* Музыка – всем / Л. Берстайн. – Москва: Советский композитор, 1978. – 258 с.

52. *Берченко, Р. Э.* В поисках утраченного смысла / Р. Э. Берченко. – Москва: Классика-XXI, 2005. – 370 с.

53. *Бидерманн, Г.* Энциклопедия символов / Г. Бидерманн. – Москва: Республика, 1996. – 333 с.

54. *Бобрик, О. А.* Венское издательство «Universal edition» и музыканты из Советской России. История сотрудничества в 20–30-е гг. / О. А. Бобрик. – Санкт-Петербург: Галина-скрипсит, 2011. – 472 с.

55. *Богданов-Березовский, В. М.* Из дневника блокадных лет / В. М. Богданов-Березовский // В гг. Великой Отечественной войны: Воспоминания, материалы / под общ. ред. В. Богданова-Березовского и И. Гусина. – Ленинград: Советский композитор, 1959. – С.128–174.

56. *Борев, Ю. Б.* Художественный стиль, метод и направление / Ю. Б. Борев // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения / ред. кол. Н. К. Гей и др. – Москва: Наука, 1982. – С. 76–90.

57. *Бодрийяр, Ж.* Симулякры и симуляция / Ж. Бодрийяр; пер.с фр. А. Качалова. – Москва: Постум, 2017.– 240 с.

58. *Брянцева, В. Н.* Фортепианные пьесы Рахманинова / В. Н. Брянцева. – Москва: Музыка, 1966. – 206 с.

59. *Бузальская, Е. В.* Функции концепта в современном эссе / Е. В. Бузальская // Вестник Санкт-Петербургского университета. – 2015. – Сер. 9. – Вып. 2. – С. 76–84.

60. *Бурлина, Е. Я.* Культура и жанр: Методологические проблемы жанрообразования и жанрового синтеза / Е. Я. Бурлина. – Саратов: Изд-во Саратовского университета, 1987. – 165 с.

61. *Бэлза, И. Ф.* О музыкантах XX века. Избранные очерки / И. Ф. Бэлза. – Москва: Советский композитор, 1979. – 295 с.

62. *Былинкина, М. И.* Жизнь в двух мирах. Вступительная статья / М. И. Былинкина // Борхес Х. Л. Библиотека Вавилонская. Новеллы. Эссе. Миниатюры / Х. Л. Борхес; пер. с исп. – Москва: ОЛМА ПРЕСС, 2005. – С. 5–12.

63. *ван ден Аккер, Р.* Метамодернизм. Историчность, Аффект и Глубина после постмодернизма / Р. ван ден Аккер; пер. с англ. В. М. Липки; вступ. ст. А. В. Павлова. – Москва: РИПОЛ классик, 2020. – 496 с.

64. *Веприк, А. М.* Арнольд Шенберг / А. М. Веприк // Музыка и революция. – 1928. – № 4. – С. 18–21.

65. *Веприк, А. М.* Музыка на Западе. (Педагогика, творчество). Доклад в коллегии Главпрофобра по возвращении из заграничной командировки / А. М. Веприк // Музыкальное образование. –1928. – № 1. – С. 9–21.

66. В. И. Ребиков о себе // РМГ. – 1909. – № 43. – Стб. 949.

67. *Веревкина, Ю. В.* Академическая музыка в непривычных условиях (систематика концертных форм) / Ю. В. Веревкина // Южно-российский музыкальный альманах. – 2012. – № 1 (10). – С. 42–47.

68. *Вермелен, Т., ван ден Аккер, Р.* Заметки о метамодернизме / Т. Вермелен, Р. ван ден Аккер // Metamodern. – 2015. – 2 дек. – URL: https://metamodernizm.ru/notes-on-metamodernism/ (дата обращения: 25.03.2021).

69. «Верю в тебя, Россия…» Книга о жизни и творчестве композитора Ю. В. Николаева / сост. А. Ю. Николаева; ред. Л. Л. Тумаринсон. – Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив, 2019. – 512 с.

70. *Власова, Е. В.* 1948 год в музыке / Е. В. Власова. – Москва: Классика-XXI, 2010. – 455 с.

71. *Вознесенская, И. М.* Дневник: особенности семантической структуры и речевой организации / И. М. Вознесенская // Мир русского слова. – 2006. – № 3. – С. 41–48.

72. *Войтенко, А. С.* Памяти композитора Владимира Загорцева / А. С. Войтенко. – URL: http://mus.art.co.ua/pam-yati-kompozytora-volodymyra-zahortseva/ (дата обращения: 27.06.2021).

73. *Воробьев, И. С.* Композиторы русского авангарда / И. С. Воробьев, А. Е. Синайская. – Санкт-Петербург: Композитор, 2007. – 156 с.

74. *Воробьев, И. С.* Русский авангард и творчество А. Мосолова 1920–1930-х годов / И. С. Воробьев. – Санкт-Петербург: Редакционно-издательский отдел Санкт-Петербургской государственной консерватории, 2001. – 291 с.

75. *Воробьев, И. С.* Стилевые особенности фортепианной музыки Владимира Щербачева / И. С. Воробьев // Грамота. – 2018. – № 12. – Ч.2. – С. 326–332.

76. *Вульфов, А. Б.* Иван Вишневский: восторженное сердце / А. Б. Вульфов. – URL: https://www.belcanto.ru/18102501.html (дата обращения 20.01.2022).

77. *Выготский, Л. С.* Мышление и речь / Л. С. Выготский // Собрание сочинений: В 6-ти т. Т. 2. Проблемы общей психологии / Л. С. Выготский под ред. В. В. Давыдова. – Москва: Педагогика, 1982. – С. 5–361.

78. *Гаврилин, В. А.* О музыке и не только… Записи разных лет / В. А. Гаврилин; сост. Н. Е. Гаврилина и В. Г. Максимов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2003. – 344 с.

79. *Гаврилин, В. А.* Слушая сердцем… Статьи. Выступления Интервью / В. А. Гаврилин. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 456 с.

80. *Гаврилина, Н. Е.* Воспоминания / Н. Е. Гаврилина // Воспоминания современников: беседы, выступления. Вологда: б.и., 2000. – URL: https://www.booksite.ru/gavrilin/book2/gavrilin.rar (дата обращения 25.03.2021).

81. *Гаккель, Л. Е.* Серьезно, значительно, очень важно / Л. Е. Гаккель // Музыкальная академия. – 2006. – № 1. – С.135–138.

82. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века / Л. Е. Гаккель. – Ленинград: Советский композитор, 1976. – 286 с.

83. Галина Уствольская. Музыка подсознания. Телеканал «Культура» (Россия). Программа «Царская ложа». 2004. –. URL: https://www.rtr.spb.ru/culture/images/c_loga/loga_160.jpg (дата обращения 25.03.2021).

84. *Гартман, Ф. А.* Воспоминания о Танееве / Ф. А. Гартман // Советская музыка. – 1965. –№ 6. – С. 68–72.

85. *Гаспаров, Б. М.* Пять опер и симфония. Слово и музыка в русской культуре / Б. М. Гаспаров. – Москва: Классика-XXI, 2009. – 320 с.

86. *Гаспаров, М. Л.* Лирика науки / М. Л. Гаспаров // Вопросы литературы. –1978. – № 7. – С. 265–270.

87. *Геймбух, Е. Ю.* Поэтика жанра лирической прозаической миниатюры: лингвостилистический аспект: автореф. дис. … докт. филолог. наук: 10.02.01 / Геймбух Елена Юрьевна. – Москва, 2006. – 35 с. – Место защиты: Московский педагогический государственный университет.

88. Георгий Эдуардович Конюс. 1862 – 1933. Материалы, воспоминания, письма / сост. Л. А. Кожевникова. – Москва: Советский композитор, 1988. – 400 с.

89. *Гладкова, О. И.* Пламенеющий рояль. Фортепианные сонаты Г. Уствольской / О. И. Гладкова // Кафедра фортепиано. Исследования и материалы / под общ. Ред. Д. Щирина. – Санкт-Петербург: ГИК, 2018. – С. 15–22.

90. *Глазков, А. Ю.* Evryali Яниса Ксенакиса. Опыт исполнительского анализа / А. Ю Глазков // ReMusicorg. – 2010. – № 3. – URL:

https://web.archive.org/web/20110223043906/http://www.remusik.org/alexeyglazkov-article (дата обращения 30.08.2021).

91. *Глебов, И.* Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания / И. Глебов // Задачи и методы изучения искусств. – Петроград: Госиздат, 1924. – С. 70–84.

92. *Гилельс, Э. Г.* Заметки об исполнительстве / Э. Г. Гилельс // Советская музыка. – 1952. – № 11. – С. 20–21.

93. *Гинзбург, Л. Я.* О лирике / Л. Я. Гинзбург. – 2-е изд., доп. – Л.: Советский писатель, 1974. – 407 с.

94. *Гиренок, Ф. И.* Антропологические конфигурации философии / Ф. И. Гиренок // Философия науки. Вып. 8: Синергетика человекомерной реальности. – Москва: ИФ РАН, 2002. – С. 415–420.

95. *Гиршман, М. М.* Стиль литературного произведения / М. М. Гиршман // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – Москва: Наука, 1982. – С. 257–300.

96. *Говар, Н. А.* Фортепианные миниатюры Дмитрия Смирнова: особенности композиции и интерпретации / Н. А. Говар // Курс фортепиано для разных специальностей. Современные направления работы: Сб. трудов коллектива кафедры фортепиано. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2012. – С.127–145.

97. *Говар, Н. А.* Фортепианная миниатюра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.: проблемы стиля и интерпретации: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Говар Наталья Алексеевна. – Москва, 2013. – 249 с. – Место защиты: Российская академия музыки им. Гнесиных.

98. *Говар, Н. А.* Фортепианные миниатюры В. Сильвестрова и стиль времени / Н. А. Говар // Философия и искусство: Материалы II Международной конференции / ред. Т. П. Заборских. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2013. – С.155–159.

99. *Говар, Н. А.* Музыкальная миниатюра в коммуникативном пространстве эстетики постмодерна / Н. А. Говар // Философия современного искусства: Материалы VI Овсянниковской международной эстетической конференции. Москва, 13–14.11.2014 / Философский факультет МГУ им. М. В. Ломоносова. – Москва: Издатель Воробьев А. В., 2014. – С. 280–286.

100. *Говар, Н. А.* К вопросу о герменевтических аспектах исполнительской интерпретации / Н. А. Говар // Философия и искусство: Материалы III Международной конференции / ред. Т. П. Заборских. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2014. – С. 64–71.

101. *Говар, Н. А.* К вопросу обоснования жанра фортепианной миниатюры. Дом Бурганова / Н. А. Говар // Пространство культуры. – 2014. – № 4. – С. 234–245.

102. *Говар, Н. А.* О коммуникативной роли миниатюры в фортепианно-исполнительской деятельности / Н. А. Говар // Музыка и время. – 2015. – № 1. – С. 3–7.

103. *Говар, Н. А.* Из музыкальной сокровищницы Серебряного века: фортепианные миниатюры В. И. Ребикова / Н. А. Говар // PianoФорум. – 2015. – № 3. – С. 69–74.

104. *Говар, Н. А.* Фортепиано или синтезатор? Опыт сравнения двух инструментов в эпоху постмодернизма / Н. А. Говар // Музыка и время. – 2015. – № 5. – С. 25–28.

105. *Говар, Н. А.* Идея синтеза искусств в «Русской азбуке в картинках» Н. Черепнина: взгляд сквозь призму модерна / Н. А. Говар // Пространство культуры. – 2016. –№ 3. – С. 273–285.

106. *Говар, Н. А.* Алексей Станчинский: между романтической экзальтированностью и строгой самоорганизацией / Н. А. Говар // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2016. – № 3. – С. 52–64.

107. *Говар, Н. А.* «Неугомонный искатель новых путей» / Н. А. Говар // PianoФорум. – 2016. – № 3. – С. 80–86.

108. *Говар, Н. А.* Космические миры Федора Акименко / Н. А. Говар // Философия и искусство: Материалы V Международной конференции / отв. ред. Т. Заборских. – Москва: РАМ им. Гнесиных, 2016. – С. 184–196.

109. *Говар, Н. А.* «Эксперимент без продолжения»: о фортепианных композиторах первого русского авангарда / Н. А. Говар // Музыка и время. – 2016. – № 11. – С.67–72.

110. *Говар, Н. А.* Артур Лурье: всепоглощающий дух эксперимента / Н. А. Говар // Вестник РФФИ. – 2017. – № 1 (86). – С. 101–111.

111. *Говар, Н. А.* Артур Лурье: начало пути / Н. А. Говар // Пространство культуры. – 2017. – № 1. – С. 118–125.

112. *Говар, Н. А.* Музыка или звуковое искусство? / Н. А. Говар // Культура и искусство. – 2017. – № 5. – С. 25–32. – URL: http://e-notabene.ru/pki/article_20725.html

113. *Говар, Н. А.* Николай Черепнин. «Сказка о рыбаке и рыбке»: от замысла к воплощению / Н. А. Говар // Пространство культуры. – 2017. – № 2. – С. 197–203.

114. *Говар, Н. А.* О претворении некоторых традиций бидермейера в русской фортепианной культуре XIX – начала XX вв. / Н. А. Говар // О России с любовью. Лики России: материалы II Международного межвузовского форума. Санкт-Петербург. 24–25 марта 2017 г. – Санкт-Петербург: ИВЭСЭП, 2017. – С. 245–353.

115. *Говар, Н. А.* «В зеркале времени»: тематика и жанровое своеобразие фортепианной миниатюры в русской культуре XIX – начала XX вв. / Н. А. Говар // Человек и культура. – 2017. – № 6. – С. 34–41.

116. *Говар, Н. А.* «В ритмах джаза»: из истории советской фортепианной миниатюры 1920-х годов / Н. А. Говар // Музыка и время. – № 3. – 2017. С. 38–41.

117. *Говар, Н. А.* Всеволод Задерацкий: между неоимпрессионизмом и конструктивизмом / Н. А. Говар // Пространство культуры. – 2017. – № 3. – С. 170–178.

118. *Говар, Н. А.* «Из века XX в век XXI»: об одной фортепианной миниатюре Ю. В. Кочурова / Н. А. Говар // Пространство культуры. – 2017. – № 4. – С. 178–186.

119. *Говар, Н. А.* «В тисках “знаковой цивилизации”»: фортепианная миниатюра сквозь призму социокультурных проблем гипермодерна / Н. А. Говар // Музыка и время. – 2018. – № 7. – С. 21–26.

120. *Говар, Н. А.* «Музыка будущего»: о некоторых проявления экспрессионизма в отечественной фортепианной миниатюре XX века / Н. А. Говар // Судьбы абстрактного экспрессионизма. К 100-летию со дня рождения Ги де Мон-лора (1918– 1977): сб. статей. – Москва: РГГУ, 2018. – С. 317–327.

121. *Говар, Н. А.* Фортепианная миниатюра отечественных композиторов первой половины XX века: монография / Н. А. Говар. – Москва: Юрайт, 2019. – 347 с.

122. *Говар, Н. А.* Особенности воплощения литературной программы в фортепианных сюитах Н. Черепнина и В. Щербачева / Н. А. Говар // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2019. – № 4. – С. 63–78.

123. *Говар, Н. А.* Фортепианная миниатюра Владимира Дешевова «Рельсы» как музыкальный символ конструктивизма / Н. А. Говар // Бюллетень Международного центра «Искусство и образование». – 2022. – № 2. – С. 171–184.

124. *Говар, Н. А.* Фортепианная миниатюра как репрезентант камерной сферы музыкального творчества / Н. А. Говар // Искусство и образование. – 2022. – № 3. – С. 24 –30.

125. *Говар, Н. А.* «Я и рояль»: размышления о фортепианных миниатюрах Валерия Гаврилина / Н. А. Говар // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2022. – № 1. – С. 87–97.

126. *Годзяцкий, В. А.* Жизнь в музыке. Творческая автобиография / В. А. Годзяцкий. – URL: http://godziatsky.kiev.ua/index.php/ru/avtobiografiya/13-glava-4-nachalo-kievskogo-avangarda (дата обращения: 20.06.2021).

127. *Гойови, Д.* Новая советская музыка 20-х годов / Д. Гойови; пер. с нем. и общ. ред. Н. Власовой. – Москва: Композитор, 2006. – 368 с.

128. Гольденвейзер А. Б. Статьи, материалы, воспоминания / сост. и общ ред. Д. Д. Благого. – Москва: Советский композитор, 1969. – 488 с.

129. *Горячкина, Е. А.* Творческая интерпретация космоса в музыке XX века: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Горячкина Евгения Андреевна. – Москва, 1995. – 230 с. – Место защиты: Российская академия музыки им. Гнесиных.

130. *Гребенюк, А. А.* Основы метамодернистской психологии / А. А. Гребенюк // Metamodern. – 2017. – 31 окт. – URL: https://metamodernizm.ru/ (дата обращения: 12.01.2024).

131. *Гречанинов, А. Т.* Моя жизнь / А. Т. Гречанинов. – Нью-Йорк, 1951. – 155 с.

132. *Григорьев, Л. Г., Платек, Я. М.* Беседы с мастерами: Кара Караев / Л. Г. Григорьев, Я. М. Платек // Музыкальная жизнь. – 1974. – № 6. – С. 15.

133. *Григорьева, Г. В.* Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления / Г. В. Григорьева // Теория современной композиции. – Москва: Музыка, 2007. – С. 24–37.

134. *Гройс, Б. Е.* Политика поэтики / Б. Е. Гройс // Сборник статей / Б. Е. Гройс. – Москва: Ад Маргинем Пресс, 2012. – 400 с.

135. *Грубер, Р. И.* Анкета по психологии музыкального творчества. Иосиф Шиллингер отвечает на вопросы Р. И. Грубера / Р. И. Грубер // ВМОМК. – Ф. 285. – ед. хр. 21/10.

136. *Гуляницкая, Н. С.* Введение в современную гармонию: учеб. пособие / Н. С. Гуляницкая. – Москва: Музыка, 1984. – 256 с.

137. *Гуляницкая, Н. С.* Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – Москва: Музыка, 2009. – 254 с.

138. *Гуляницкая, Н. С.* Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. –432 с.

139. *Давыдова, Т.* Иван Соколов: «Не хватает нашей импровизационности». Интервью / Т. Давыдова, И. Соколов. – URL: https://www.belcanto.ru/04090901.html (дата обращения 30.04.2023).

140. *Данилевич, Л. В.* Творчество Д. Б. Кабалевского / Л. В. Данилевич. – Москва: Советский композитор, 1963. – 199 с.

141. Две жизни Иосифа Шиллингера. Жизнь первая: Россия. Жизнь вторая: Америка / сост. А. Л. Бретаницкая. – Москва: МГК, 2015. – 560 с.

142. *Дельсон, В. Ю.* Авторский Klavierabend И. Дзержинского (Зал им. Бетховена, 26 февраля 1936 г.) / В. Ю. Дельсон // Советская музыка. – 1936. – № 6. – С. 66–67.

143. *Дельсон, В. Ю.* Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева / В. Ю. Дельсон. – Москва: Советский композитор, 1973. – 286 с.

144. *Демченко, А. И.* Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века / А. И. Демченко. – Москва: Композитор, 2006. – 262 с.

145. *Денисов, А. В.* Миниоперы Дариуса Мийо – парадоксы жанра / А. В. Денисов // Израиль-XXI. – 2012. – № 32. – URL: http://www.21israel-music.com/Milhaud.htm (дата обращения 12.12.2020).

146. *Дмитревская, М. Ю.* Все, что связано с Борисом, у меня в си бемоль миноре / М. Дмитревская. – URL: http://ptj.spb.ru/blog/pamyati-borisa-tishchenko/ (дата обращения 20.05.2020).

147. *Дмитриева, Н. А.* Татьяна Маврина. Графика, живопись / Н. А. Дмитриева. – Москва: Советский художник, 1981. –127 с.

148. *Добин, Е. С.* Искусство детали // Сюжет и действительность / Е. С. Добин. – Ленинград: Советский писатель, 1981. – С. 300–430.

149. *Добровольская, Г. Н.* Хореографические миниатюры / Г. Н. Добровольская // Балетмейстер Л. Якобсон / Г. Н. Добровольская. – Ленинград: Искусство, 1968. – С. 104–123.

150. *Долинская, Е. Б.* Канонизация в рамках новаторства и традиции: стилистические тенденции отечественной музыки последней трети XX века /

Е. Б. Долинская // Человек и Фоносфера. Воспоминания. Статьи / ред. М. Е. Тараканов. – Санкт-Петербург: Алетейя, 2003. – С. 205–218.

151. *Долинская, Е. Б.* Николай Метнер / Е. Б. Долинская. – Москва: Музыка, П. Юргенсон, 2013. – 328 с.

152. *Долинская, Е. Б.* О русской музыке XX века (60–90-е гг.) / Е. Б. Долинская. – Москва: Композитор, 2004. – 127 с.

153. *Долинская, Е. Б.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия. Исследовательские очерки / Е. Б. Долинская. – Москва: Композитор, 2005. – 560 с.

154. *Долинская, Е. Б.* Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского / Е. Б. Долинская. – Москва: Сов. композитор, 1980. – 208 с.

155. *Драч, Н. Г.* Основные стилевые тенденции в отечественном фортепианном искусстве второй половины XX века: дис. …канд. иск.: 17.00.02 / Драч Наталья Григорьевна. – Саратов, 2006. – 261 с. – Место защиты: Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова.

156. *Драч, Н. Г.* Складывающаяся система / Н. Г. Драч // Музыкальная академия. – 2009. –№ 2. – С. 112–116.

157. *Дробышева-Разумовская, Л. И., Бородин, Б. Б.* О русской традиции жанра «Фортепианный альбом для детей и юношества» / Л. И. Дробышева-Разумовская, Б. Б. Бородин // Художественное образование и наука. – 2017. – № 3. – С. 29–37.

158. *Дроздов, А. Н.* А. Н. Скрябин и его место в современной музыке / А. Н. Дроздов // Кубанский край. – 1912. – 26. 01 (№10). – С. 13.

159. Дроздов А. Н. о своем творчестве / А. Н. Дроздов // Современная музыка. – 1925. – № 11. – С. 21–22.

160. *Дружкин, Ю. С.* Песня как социокультурный феномен / Ю. С. Дружкин // Обсерватория культуры. – 2010. – № 3. – С. 63–67.

161. *Друскин, М. С.* Клавирная музыка / М. С. Друскин. – Л.: Музгиз, 1956. – 284 с.

162. *Друскин, М. С.* Новая фортепианная музыка / М. С. Друскин; пред. И. Глебова. – Л.: Тритон, 1928. – 117 с.

163. *Друскин, М. С.* О фортепианном творчестве Д. Шостаковича / М. С. Друскин // Советская музыка. – 1935. – №11. – С. 52 – 59.

164. *Друскин, М. С.* Советская фортепианная музыка / М. С. Друскин // Советская музыка. – 1941. – №1. – С. 42 – 53.

165. *Дубинец, Е. А.* Моцарт отечества не выбирает. О музыке современного русского зарубежья / Е. А. Дубинец. – Москва: Музиздат, 2016. – 312 с.

166. *Дуков, Е. В.* Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 254 с.

167. *Елагин, Ю. Б.* Укрощение искусств / Ю. Б. Елагин. – Москва: Русский путь, 2002. – 382 с.

168. *Жалнин, В. В.* Александр Артемов. Настасья Хрущева. «Фразы простых людей». Театр ТРУ, Санкт-Петербург / В. В. Жалнин. – URL: http://maskbook.ru/aleksandr-artyomov-nastastya-hrushheva/ (дата обращения 22.03.2022).

169. *Жижек, С.* Событие. Философское путешествие по концепту / С. Жижек. – Москва: Рипол-классик, 2018. – 240 с.

170. *Житомирский, Д. В.* Н. К. Метнер: Заметки о стиле / Д. В. Житомирский // Избранные статьи / Д. В. Житомирский. – Москва: Советский композитор, 1981. – С. 283– 329.

171. *Житомирский, Д. В.* Творческий вечер Мариана Коваля / Д. В. Житомирский // Советская музыка. – 1946. – №4. – С. 69.

172. *Задерацкий, В. В.* В диапазоне восьми октав / В. В. Задерацкий // PianoФорум. – 2010. – № 1. – С. 1–2.

173. *Задерацкий, В. В.* Переступая грань десятилетий / В. В. Задерацкий // PianoФорум. – 2012. – № 1. – С. 2.

174. *Задерацкий, В. В.* Per aspera… / В. В. Задерацкий. – Москва: Композитор, 2009. – 364 с.

175. *Зайцева, С. В.* Нотация в камерных произведениях С. М. Слонимского / С. В. Зайцева // Musicus. – 2013. – № 1. – С. 16–22.

176. *Земцовский, И. И.* Фольклор и композитор. Теоретические этюды / И. И. Земцовский. – Москва; Ленинград: Советский композитор, 1978. – 173 с.

177. *Зенкин, К. В.* Музыка. Эйдос. Время. А. Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К. В. Зенкин. – Москва: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.

178. *Зенкин, К. В*. Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма / К. В. Зенкин. – Москва: МГК, 1997. – 509 с.

179. *Знаков В. В., Красавина Н. А, Синеокая Ю. В.* Экзистенциальный опыт: таинство и проблема / В. В. Знаков, Н. А. Красавина, Ю. В. Синеокая // Философский журнал. – 2018. – Т.11. – № 2. – С. 123–137.

180. *Зятьков, С. С.* Я как проект (эскизы к автобиографии) / С. С. Зятьков. – URL: http://nenuda.ru/сергей-зятьков-я-как-проект.html (дата обращения 20.03.2022).

181. Иван Вышнеградский: Пирамида жизни: Дневник, статьи, письма, воспоминания // Русское музыкальное зарубежье в материалах и документах / сост. и ред. А. Бретаницкая, публ. Е. Польдяева. – Кн. 2. – Москва: Композитор, 2001. – 320 с.

182. *Иванова, Е. Р.* Литература немецкого бидермейера / Е. Р. Иванова. – Москва: Флинта, 2012. – 140 с.

183. *Игламова, А. А.* Фортепианное исполнительство как феномен культуры: дис. … канд. философ. наук: 24.00.01 / Игламова Аделя Ахметовна. – Казань, 2006. – 138 с. – Место защиты: Казанский государственный университет культуры и искусств.

184. *Идлис, Г. М.* Революции в астрономии, физике и космологии / Г. М. Идлис. – Москва: Наука, 1985. – 232 с.

185. *Иссова, Л. Н*. Жанр «Стихотворений в прозе» в русской литературе (И. С. Тургенев, В. М. Гаршин, В. Г. Короленко, И. А. Бунин): автореф. ... дис.

канд. филолог. наук / Иссова Лариса Николаевна. – Воронеж, 1969. – 20 с. – Место защиты: Воронежский государственный университет.

186. История отечественной музыки второй половины XX века / под. ред. Т.Н. Левой. – Санкт- Петербург: Композитор, 2005. – 556 с.

187. История русской советской литературы / под ред. П. С. Выходцева. – Москва: Высшая школа, 1974. – 736 с.

188. *Кабалевский, Д. Б.* О Леониде Алексеевиче Половинкине / Д. Б. Кабалевский // РГАЛИ. – Ф. 1947. – оп.2. – ед. хр. 82.

189. *Кабалевский, Д. Б.* О советской тематике, стиле и музыкальной критике / Д. Б. Кабалевский // Советская музыка. – 1934. – № 4. – С. 3.

190. *Казанцева, Л. П.* Музыкальный жанр и его содержание / Л. П. Казанцева // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2007. – № 4. – С. 90–94.

191. *Кандинский, В. В.* О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – Ленинград.: СППО-2 Ленуприздата, 1990. – 66. с.

192. *Капинос, Е. В.* Малые формы поэзии и прозы (Бунин и другие) / Е. В. Капинос. – Новосибирск: ООО «Открытый квадрат», 2012. – 334 с.

193. *Карагичева, Л. В.* Кара Караев / Л. В. Карагичева. – Москва: Советский композитор, 1960. – 300 с.

194. *Карагичева, Л. В.* Кара Караев: Личность. Суждения об искусстве / Л. В. Карагичева. – Москва: Композитор, 1994. – 286 с.

195. *Караев, Ф. К.* Лекция об инструментальном театре / Ф. Караев. – URL: http://www.karaev.net/t_lection_instrumtheater_r.html (дата обращения 06.02.2022).

196. *Карась, Е.* Леонид Грабовский и Александр Щетинский. Интервью / Е. Карась, Л. Грабовский, А. Щетинский. – URL: https://youtu.be/b2qrj4vYpBI (дата обращения 30.08.2021).

197. *Каратыгин, В. Г.* Молодые русские композиторы/ В. Г. Каратыгин // Аполлон. 1910. № 11–12. – URL: http://az.lib.ru/k/karatygin_w_g/ (дата обращения 15.04.2023).

198. *Каратыгин, В. Г.* Морис Равель / В. Г. Каратыгин // Вестник театра и искусства. – 1922. – 3–6 февраля.

199. *Катунян, М. И.* «Наполнить музыку лирическим содержанием». Беседа с Р. Леденевым / М. И. Катунян // Роман Леденев. Статьи. Материалы. Исследования / ред.-сост. М. И. Катунян. – Москва: МГК, 2007. – С. 14–39.

200. *Кирилловская, Т.* Я только сейчас начинаю жить. Интервью с Леонидом Грабовским / Т. Кирилловская, Л. Грабовский. – URL: https://ru.molbuk.ua/vnomer/kultura/31218-rus_leonid-grabovskijj-ja-lishe-pochinaju-zhiti.html (дата обращения 30.08.2021).

201. *Клюев, А. С.* Музыка как звучащая философия / А. С. Клюев // Звучащая философия: сборник материалов конференции / ред. Д. У. Орлов, К. С. Пигров, А. К. Секацкий. – Санкт- Петербург: Изд-во Санкт- Петербургского философского общества, 2003. – С. 99–100.

202. *Кнабе, Г. С.* Древо познания и древо жизни / Г. С. Кнабе. – Москва: РГГУ, 2006. – 752 с.

203. *Кнабе, Г. С.* Письмо Й. Вейнбергу от 17. 11. 2009 / Г. С. Кнабе // Памяти Г. С. Кнабе. Кн. I / под общ. ред. Н. И. Немцовой, М. А. Бюменкранца. – Харьков: ООО «Издательство права человека», 2014. – С. 214–215.

204. *Коган, Г. М.* Работа пианиста / Г. М. Коган. – Москва: Музгиз, 1963. – 200 с.

205. *Козаржевский, А. Ч.* Учебник древнегреческого языка / А. Ч. Козаржевская. – Москва: МГУ, 1975. – 408 с.

206. *Козловская, Е. А., Меркулов, А. М.* Нечаянная радость. О цикле фортепианных пьес «Музыкальные игрушки» Софии Губайдулиной / Е. А. Козловская, А. М. Меркулов // Музыкант. – 2012. – № 11–12. – С. 9–17.

207. *Кокто, Ж.* Петух и Арлекин / Ж. Кокто. – Санкт-Петербург: Кристалл, 2000. – 878 с.

208. *Колесников, В. С.* О фортепианном творчестве А. А. Касьянова. Вступительная статья / В. С. Колесников // Касьянов А. А. Фортепианные

произведения / А. А. Касьянов. – Москва: Советский композитор, 1985. – С. 196–200.

209. *Комелова, Г. Н., Принцева, Г. А.* Вступительная статья / Г. Н. Комелова, Г. А. Принцева // Портретная миниатюра в России XVIII – начала XX века из собрания Государственного Эрмитажа. – Ленинград.: Художник РСФСР, 1986. – С. 5–32.

210. Композитор Орест Александрович Евлахов. Петербургский Ренессанс. Вступительное слово С. М. Слонимского / С. Слонимский. – URL: http://russkiydom.spb.ru/index.php/q-q/37-composer-orest-evlahov#comments (дата обращения 01.10.2023).

211. *Кондаурова, Л.* Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я нисколько не горюю» / Л. Кондаурова. – URL: https://www.colta.ru/articles/music...ii-klassicheskogo-duha-ya-niskolko-ne-goryuyu (дата обращения 30.10. 2021).

212. *Коненко, С. А.* Художественная микроминиатюра как средство построения микрокосма культуры: дисс. ... канд. философских наук: 09.00.13 / Коненко Станислав Анатольевич. – Омск, 2009. – 144 с. – Место защиты: Омский государственный педагогический университет.

213. Концерты ГАМ-Ансамбля «Петер Ружичка. ГАМ-Ансамбль: Новая Россия – Новая Европа». – URL: https: //gamensemble.ru/calendar/040.php (дата обращения 10.04.2022).

214. *Копчевский, Н. А.* Новые тенденции в детской музыке / Н. А. Копчевский // Советская музыка. – 1973. – № 6. – С. 106–112.

215. *Корабельникова, Л. З.* Александр Черепнин: Долгое странствие / Л. З. Корабельникова. – М: Языки славянской культуры, 1999. – 299 с.

216. *Коробова, А. Г.* Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А. Г. Коробова. – Москва: МГК, 2007. – 173 с.

217. *Корсакова, И. А.* Музыкальная коммуникация: генезис и историко-культурные трансформации: автореферат дис. ... доктора культурологии:

24.00.01 / Корсакова Ирина Анатольевна. – Москва, 2014. – 48 с. – Место защиты: Московский государственный институт культуры.

218. *Корыхалова, Н. П.* Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработок в современной буржуазной эстетике / Н. П. Корыхалова. – Ленинград: Музыка, 1979. – 208 с.

219. *Крейн, Ю. Г.* Музыкальная жизнь Парижа / Ю. Г. Крейн // Советская музыка. – 1935. –№ 4. – С. 107–111.

220. *Кремер, Г. М.* Признания миражиста / Г. М. Кремер. – Москва: НЛО, 2013. – 276 с.

221. *Куприн, А. И.* Капельные рассказы / Полное собрание сочинений в 7 томах / А. И. Куприн. – Москва: Художественная литература, 1964. – Т. 7. – С. 312–318.

222. *Курт, Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт. – Москва: Музыка, 1975. – 552 с.

223. *Курышева, Т. А.* Театральность и музыка / Т. А. Курышева. – Москва: Советский композитор, 1984. –201 с.

224. *Ландовска, В.* Старинная музыка / В. Ландовска. – Москва: Юргенсон, 1913. – 136 с.

225. *Лебедева, В. В.* Цикл программных пьес и прелюдий в русской фортепианной музыке XX века: традиции и новые тенденции: автореф. дисс. … канд. иск.: 17.00.02 / Лебедева Виктория Владимировна. – Москва, 2008. – 26 с. – Место защиты: Российская академия музыки им. Гнесиных.

226. *Лебедева, Е.* Петерис Васкс. Смотреть на мир добрыми глазами / Е. Лебедева // Советская музыка. –1989. – №1 2. – С. 21–24.

227. *Левая, Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – Санкт-Петербург: «Галина скрипсит», 2017. – 424 с.

228. *Левая, Т. Н.* Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи / Т. Н. Левая. – Москва: Музыка, 1991. – 166 с.

229. *Левковская, С. С.* Инструментальный театр: Зрительно-звуковой диктат сцены / С. С. Левковская // Musicus. – 2008. – № 1. С. 41–43.

230. *Левковская, С. С.* Слова. Звуки. Движения / С. С. Левковская // Musicus. – 2010. – № 1–2. – С. 43–45.

231. *Леденев, Р. С.* Искусство не может не касаться больших тем. Беседа с О. Бугровой / Р. С. Леденев // Музыкальная академия. – 1997. – № 2. – С. 19–23.

232. *Лемэр, Ф.-Ш.* Музыка XX века в России и в республиках бывшего Советского Союза / Ф.-Ш Лемэр. – Санкт-Петербург: Гипереон, 2003. – 526 с.

233. *Либерман, Е. Я.* Творческая работа пианиста с авторским текстом / Е. Я. Либерман. – Москва: Музыка, 1988. – 234 с.

234. *Лиотар, Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / Ж.-Ф. Лиотар. – Санкт-Петербург: Алетейя 2016. – 160 с.

235. *Литинский, Г. И.* Мой ученик / Г. И. Литинский // Герман Галынин: сб. статей. – Москва: Сов композитор, 1979. – С. 224–228.

236. *Лихачёв, Д. С.* Развитие русской литературы X – XVII веков. Эпохи и стили / Д. С. Лихачёв. Избранные работы: в 3 томах. – Т. 1. – Ленинград: Художественная литература, 1987. – С. 24–260.

237. *Лихачёв, Д. С.* Повествовательное пространство как выражение «повествовательного времени» в древнерусских миниатюрах / Д. С. Лихачёв // Литература и живопись. – Ленинград: Наука, 1982. – С. 93–111.

238. *Лихачёв, Д. С.* Поэтика древнерусской литературы / Д. С. Лихачёв. – Ленинград: Художественная литература, 1971. – 415 с.

239. *Лишке, А. К.* Кончина Ивана Вышнеградского / А. К. Лишке // Русская мысль. – 1979. – № 2380. – XI.

240. *Лобанова, М. Н.* Музыкальный стиль и жанр. История и современность / М. Н. Лобанова. – Москва: Советский композитор, 1990. – 221 с.

241. *Лобанова, М. Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени / М. Н. Лобанова. – Санкт-Петербург: Петроглиф, Центр гуманитарных инициатив, 2011. – 384 с.

242. Лоренс Блинов. Композитор. Поэт. Философ. Страницы жизни и творчества: Сборник статей и материалов / сост. Р. Г. Усеинова, М. П. Файзулаева, общ. ред. М. П. Файзулаевой. – Казань: АсториЯ, 2019. – 268 с.

243. *Лосев, А. Ф.* Философия. Мифология. Культура / А. Ф. Лосев. – Москва: Политиздат, 1991. – 524 с.

244. *Лукерченко, С. В.* Цикл «Из дневника» как художественно-биографический музыкальный текст / С. В. Лукерченко. – URL: https://www.butsko.ru/post/светлана-лукерченко-цикл-из-дневника-как-художественно-биографический-музыкальный-текст (дата обращения 19.05.2022).

245. *Лукина, Н. В.* Владимир Алексеевич и его сын композитор Николай Владимирович Зубов / Н. В. Лукина // Вологодские дворяне Зубовы. – URL: http://www.booksite.ru/usadba_new/zubov/4_13.htm (дата обращения 21.07.2023).

246. *Лукьянович, О. В.* Особенности творческого мышления А. К. Лядова: на примере фортепианной миниатюры: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Лукьянович Ольга Викторовна. – Санкт-Петербург, 2005. – 288 с. – Место защиты: Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена.

247. *Лурье, А. С.* Наш марш / А. С Лурье // Музыкальная жизнь. – 1994. – № 7. – С. 36–39.

248. *Мазель, Л. А.* Строение музыкальных произведений / Л. А. Мазель. – Москва: Музыка, 1979. – 536 с.

249. *Маклюэн, М.* Галактика Гутенберга / М. Маклюэн. – Киев: Ника-центр, 2003. – 206 с.

250. *Маклюэн, М.* Понимание медиа: Внешние расширения человека / М. Маклюэн. –Москва: Кучково поле, 2018. – 418 с.

251. *Малинковская, А. В.* Класс основного музыкального инструмента. Искусство фортепианного интонирования / А. В. Малинковская. – Москва: Владос, 2005. – 381 с.

252. *Малиновская, Р. А.* «Русская хтонь» Настасьи Хрущевой / Р. А. Малиновская. – URL: https://whitehall.spbstu.ru/media/news/culture/russkiy-khton-nastasi-khrushchevoy/ (дата обращения 20.03.2022).

253. *Мамардашвили, М. К.* Идея преемственности и философская традиция. Беседа с Юрием Сенокосовым, 1989. Публикация Д. Рындина / М. К. Мамардашвили. – URL: https://mamardashvili.com/archive/interviews/continuity.html (дата обращения 05.07.2020).

254. *Манович, Л. З.* Язык новых медиа / Л. З. Манович. – Москва: Ад маргинем пресс, 2018. – 400 с.

255. *Мартинсен, К. А.* Индивидуальная фортепианная техника / К. А. Мартинсен. – Москва: Музыка, 1966. – 220 с.

256. *Мартынов, В. И.* Зона Opus Posth, или Рождение новой реальности / В. И. Мартынов. – Москва: Классика-XXI, 2005. – 288 с.

257. *Мартынов, В. И.* Казус vita nova / В. И. Мартынов. – Москва: Классика-XXI, 2010. – 160 с.

258. *Мартынов, В. И.* Конец времени композиторов / В. И. Мартынов. – Москва: Русский путь, 2002. – 296 с.

259. *Медведев, П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Критическое введение в социологическую поэтику / П. И. Медведев. – Ленинград: Прибой, 1928. – 232 с.

260. *Медушевский, В. В.* Двойственность музыкальной формы и восприятие музыки / В. В. Медушевский // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. – Москва: Музыка, 1980. – С. 178–194.

261. *Медушевский, В. В.* Музыкальный стиль как семиотический объект / В. В. Медушевский // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30–39.

262. *Медушевский, В. В.* О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. В. Медушевский // Восприятие музыки: сб. статей / ред.-сост. В. Н. Максимов. – Москва: Музыка, 1980. – С. 141–155.

263. *Метнер, Н. К.* Письма / Н. К. Метнер; сост. и ред. З. А. Апетян. – Москва: Сов. композитор, 1973. – 615 с.

264. *Мильштейн, Я. И.* Вопросы теории и истории исполнительства / Я. И. Мильштейн. – Москва: Советский композитор, 1983. – 262 с.

265. *Мироненко, Е. С.* Штрихи к портрету В. И. Ребикова / Е. С. Мироненко // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе: сб. статей. – Москва: Композитор, 2010. – С. 202–216.

266. *Михайлов, А. В.* Романтизм / А. В. Михайлов // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 5. – С. 20–23.

267. *Михайлов, А. В.* Стиль и интонация в немецкой романтической лирике / А. В. Михалов // Обратный перевод / сост., подгот. текста и коммент. Д. Петрова и С. Хурумова. – Москва: Языки русской культуры, 2000. – С. 58–90.

268. *Михайлов, А. В.* Языки культуры: учебное пособие по культурологии / А. В. Михайлов. – Москва: Языки русской культуры, 1997. – 909 с.

269. *Михайлов, М. К.* Стиль в музыке: исследование / М. К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1981. – 264 с.

270. *Мнацаканова, Е. А.* Герман Галынин / Е. А. Мнацаканова. – Москва: Музыка, 1965. – 88 с.

271. *Молчанов, В. К.* Урасин Р. «Шопен до сих пор мне кажется необъятным…». Рандеву с дилетантом / В. Молчанов, Р. Урасин // Радио классической музыки «Орфей». – 10.12. 2016. – URL: https://orpheusradio.ru/programs/randevu-s-diletantom/2016-12-10/8890-rem-urasin-shopen-do-sikh-por-mne-kazhetsya-neobyatnym (дата обращения 01.11. 2023).

272. Монолог души. Фильм о Борисе Тищенко. – URL: https://vk.com/video85789387_157548875 (дата обращения 21.07.2020)

273. *Морозова, Л.* «Дерзкий дух свободы». Киевский музыкальный авангард шестидесятых / Л. Морозова. – URL: https://life.pravda.com.ua/culture/2015/05/6/193131/ (дата обращения 25.07.2021).

274. *Морозова, Л.* Островной человек. К 80-летию В. Сильвестрова. Интервью с Е. Громовым / Л. Морозова, Е. Громов. – URL: // https://karabas.live/ostrovnoj-chelovek-k-80-letiyu-valentina-silvestrova (дата обращения 12.06.2021).

275. Музыка для присутствия иного: как сургутский композитор Сергей Зятьков создает свой музыкальный мир. – URL: https://www.stribuna.ru/articles/culture/muzyka_dlya_prisutstviya_inogo_kak_surgutskiy_kompozitor_sergey_zyatkov_sozdaet_svoy_muzykalnyy_mir/#titleNumber1 (дата обращения 20.03.2022).

276. Музыкальная династия «Крейн и К». К юбилею композиторов Александра и Юлиана Крейнов / сост. Де-Кларк Ю. – Москва: Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры им. М. И. Глинки, 2014. – 64 с.

277. *Мунипов, А. Ю.* Леонид Десятников. «Сидишь и снимаешь стружку. Совершенно кустарный труд». Интервью / А. Мунипов. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/leonid-desyatnikov-2015/ (дата обращения 20.12.2021).

278. *Мунипов, А. Ю.* Фермата. Разговоры с композиторами / А. Ю. Мунипов. – Москва: Новое издательство, 2019. – 446 с.

279. *Мясковский, Н. Я.* Автобиография / Н. Я. Мясковский // Статьи, письма, воспоминания. – Т.2. – Москва: Советский композитор, 1960. – 588 с.

280. *Мясковский, Н. Я.* Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика (1913) / Н. Я. Мясковский // Собрание материалов: в 2 тт. / ред., сост. и примеч. С. И. Шлифштейна. – 2-е изд. – Т. 2. – Москва: Музыка, 1964. –С. 115–125.

281. *Мясковский, Н. Я.* Творчество Станчинского / Н. Я. Мясковский // РГАЛИ. – ф. 2040. – ор.1. – ед. хр. 57.

282. *Назайкинский, Е. В.* Логика музыкальной композиции / Е. В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с.

283. *Назайкинский, Е. В.* Поэтика музыкальной миниатюры / Е. В. Назайкинский. – URL: http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=193#top (дата обращения 15.01.2024).

284. *Назайкинский, Е. В.* Стиль и жанр в музыке: уч. пособие / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.

285. Начало времени композиторов. Вып. 2. Интервью Н. Хрущевой с Ю. Красавиным / Н. Хрущева, Ю. Красавин. – URL: https://www.youtube.com/watch?v=nsCvmYuiPwo (дата обращения 25.10.2021).

286. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры / Г. Г. Нейгауз. – Москва: ДЕКА-ВС, 2007. – 312 с.

287. *Нейгауз, Г. Г.* Размышления. Воспоминания. дневники. Письма к родителям. Избранные статьи / Г. Г. Нейгауз. – Москва: Советский композитор, 1983. – 524 с.

288. Не-педагог. Без названия // Русская музыкальная газета. – 1903. – № 23–24. – Стлб. 591.

289. *Никитина, Л. Д.* Советская музыка. История и современность / Л. Д. Никитина. – Москва: Музыка, 1991. – 278 с.

290. *Николина, М.* Левашкевич Л. «Миниатюра – жанр времени». Беседовала Марианна Николина / М. Николина. – URL: http://www.maestrospb.ru/files/article.html#article_17 (дата обращения 20.05.2021).

291. *Новикова, Т. В.* Марк Булошников: «Не хочу навязывать себя музыке» / Т. В. Новикова, М. Булошников. – URL: http://archive.gazetaigraem.ru/2015-06 (дата обращения 23.03. 2022).

292. Нотографические заметки. Новые издания эстонской музыки // Советская музыка. – 1959. – № 6. – С. 198–199.

293. *Овсянкина, Г. П.* Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича: автореф. дис. … докт. иск.: 17.00.02 / Овсянкина Галина Петровна. – Новосибирск, 2004. – 42 с. – Место защиты: Новосибирская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки.

294. *Овчинников, И.* Пьер-Лоран Эмар: «У меня своя стратегия» / И. Овчинников, П.-Л. Эмар. – URL: https://www.classicalmusicnews.ru/interview/pierre-laurent-aimard-2012/ (дата обращения 28.08.2023).

295. *Оже, М.* Не-места. Введение в антропологию гипермодерна / М. Оже. – Москва: Новое литературное обозрение, 2017. – 136 с.

296. *Онеггер, А.* О музыкальном искусстве / А. Онеггер; пер. с фр., коммент. В. Н. Александровой, В. И. Быкова. – Ленинград: Музыка, 1979. – 264 с.

297. *Ордин, С. В.* Нано или новый образ мышления / С. В. Ордин. – URL: режим доступа: www.rusnor.org (дата обращения: 12.10.2023).

298. Орест Евлахов – композитор и педагог. Статьи. Материалы. Воспоминания / сост. А. П. Петров. – Ленинград: Советский композитор, 1981. –128 с.

299. *Орлицкий, Ю. Б.* Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории / Ю. Б. Орлицкий. – Воронеж: Изд-во Воронеж. Ун-та, 1991. – 200 с.

300. *Орлов, Г. А.* Древо музыки / Г. А. Орлов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 440 с.

301. Очерки и материалы по истории пианизма. – Вып. 1. Клавирное искусство: уч. пос. для консерваторий / сост. А. Д. Алексеев. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1952. – 252 с.

302. Очерки советского музыкального творчества / ред. коллегия: Б. В. Асафьев, А. А. Альшванг и др. – Москва; Ленинград: Музгиз, 1947. – 320 с.

303. *Павленко, А. Н.* Европейская космология: основания эпистемологического поворота / А. Н. Павленко. – Москва: Интрада, 1997. – 256 с.

304. *Павлов, А. В.* Дивный, новый «цифровой мир»: постирония как ценностная установка мировоззрения миллениалов / А. В. Павлов // Горизонты гуманитарного знания. 2019. № 3. С. 16–31. – URL: http://journals.mosgu.ru/ggz/article/view/1042 (дата обращения: 04.04.2021).

305. *Пантелеева, Ю. Н.* «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Батагова: к проблеме «функция-автор» в современном музыкальном дискурсе // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2018. – № 4. – С. 166–194.

306. *Пелецис, Г.* Интервью А. Мунилову. «Искусство спустилось с небес на землю. Очень жаль» / Г. Пелецис, А. Мунилов. – URL: http://daily.afisha.ru/archive/volna/heroes/ (дата обращения 30.09.2021).

307. *Перепелица, М. Ю.* Проявления театральности в нетеатральных музыкальных жанрах / М. Ю. Перепелица // Искусство и образование. – 2015. – № 1. – С. 77–94.

308. Переписка Л. А. Половинкина. Публикация Л. Б. Римского: Держановский В. В. Письмо Л. А. Половинкину 20 марта 1942 г. / В. В. Держановский // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1 / сост. Т. Н. Ливанова. – Москва: Советский композитор, 1975. – С. 172–209.

309. *Петров, А. П.* Аннотация к диску Академического симфонического оркестра Санкт-Петербургской консерватории / А. П. Петров. – Санкт-Петербург: Записи Петербургской студии Грамзаписи, 1987 и 2002.

310. *Петров, В. О.* Инструментальный театр XX века: автореф. дисс. … док. иск.: 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. – Саратов, 2014. – 47 с. – Место защиты: Саратовская государственная консерватория (академия) им. Л. В. Собинова.

311. *Петрушанская, Р. И.* Советские композиторы – лауреаты премии ленинского комсомола / Р. И. Петрушанская. – Москва: Советский композитор, 1989. – 319 с.

312. Письма П. И. Чайковского и С. И. Танеева / с предисл. М. Чайковского. – Москва: Юргенсон, 1916. – 188 с.

313. *Подгаецкая, И. Ю.* Историзм лирики / И. Ю. Подгаецкая // Вопросы литературы. – 1980. – № 12. – С. 40–73.

314. *Полевский, Н. В.* Вступительное слово к концерту памяти А. Н. Корещенко / Н. В. Полевский // ВМОМК. – Ф. 158. – № 343–344.

315. *Половинкин, Л. А.* Дневник (1932–1935) / Л. А. Половинкин // РГАЛИ. – Ф. 1947. – оп.1. – ед. хр. 96.

316. *Половинкин, Л. А.* Архив. / Л. А. Половинкин // РГАЛИ. – Ф. 1947. – оп. 1. – ед. хр. 158.

317. *Польдяева, Е. Г., Старостина, Т. А.* Звуковые открытия раннего русского авангарда / Е. Г. Польдяева, Т. А. Старостина // Русская музыка и XX век: сборник статей / ред-сост. М. Арановский. – Москва: ГИИ, 1997. – С. 589–622.

318. *Польдяева, Е. Г.* Послание Николая Обухова: Реконструкция биографии / Е. Г. Польдяева. – Москва: Русский путь, 2008. – 292 с.

319. *Поляновский, Г. А.* О творчестве Л. Половинкина / Г. А. Поляновсикий // Советская музыка. – 1934. – № 5. – С. 13–25.

320. *Поповская, О. И.* Символическая программность в советской музыке 70-80-х годов: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Поповская Ольга Ивановна. – Л., 1990. – 17 с. – Место защиты: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии им. Н. К. Черкасова.

321. *Приходько, В. И.* Музыкальная фактура и исполнитель / В. И. Приходько. – Харьков: Фолио, 1997. – 208 с.

322. *Прохоров, Г. А.* «Межкартинные связи» в русской живописи второй половины XIX века. Проблемы цикла и серии / Г. А. Прохоров // Советское искусствознание. –1990. – Вып. 26. – С. 184–209.

323. Пути развития советской музыки / под ред. А. И. Шавердяна. – Москва; Л.: Музгиз, 1948. – 139 с.

324. *Пыстин, Г. А.* Я играю там, где меня ждут. Интервью с Мариной Логиновой / Г. А. Пыстин // PianoForum. – 2018. – № 4. – С. 69–74.

325. *Рабинович, Д. А.* Исполнитель и стиль / Д. А. Рабинович. – Вып. 2. – Москва: Советский композитор, 1981. – 229 с.

326. *Раку, М. Г.* Идеологическая рецепция музыкальной классики в раннесоветской и сталинской культуре: автореф. дисс. … докт. иск.: 17.00.02 / Раку Марина Григорьевна. – Москва, 2015. – 55 с. – Место защиты: Государственный институт искусствознания.

327. *Рахманинов, С. С.* Моя прелюдия cis-moll / С. С. Рахманинов. – URL: https: //senar.ru/articles/cis-moll (дата обращения 09.06.2020).

328. *Рахманова, М. П.* Валерий Арзуманов. Возвращение в свою культуру / М. П. Рахманова // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 35–38.

329. *Ревякин, П. П.* Техника акварельной живописи / П. П. Ревякин. – Москва: Государственное издательство литературы по строительству, архитектуре и строительным материалам, 1959. – 224 с.

330. Ре–ми. О фортепианной музыке для детей // Советская музыка. – 1948. –№ 4. – С. 105–106.

331. *Римский, Л. Б.* Материалы к биографии Л. Половинкина / Л. Б. Римский // Из прошлого советской музыкальной культуры. Вып. 1. – Москва: Советский композитор, 1975. – С. 142–210.

332. *Ройтерштейн, М. И.* 24 Прелюдии Кара Караева // Кара Караев. Статьи. Письма Высказывания / М. И. Ройтерштейн. – Москва: Советский композитор, 1978. – С. 247–266.

333. Роман Леденев: Статьи. Материалы. Исследования: монографический сборник. Очерки творчества / ред.-сост. М. И. Катунян. Науч. труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2007. – 292 с.

334. *Романова, М.* Композитор Сергей Зятьков – о нотном твиттере, плоском мире на черепахах и Сургуте как крайней точке, где пишется музыка

/ М. Романова, С. Зятьков. – URL: https://ugra-news.ru/23.07.2020 (дата обращения 15.04 2022).

335. Русские писатели о литературе (XVIII – XX вв.): отрывки из писем, дневников, статей, записных книжек, художественных произведений: в 3 т. Т.1 / под общ. ред. С. Балухатого; сост. М. Бриксман. – Ленинград: Советский писатель, 1939. – 497 с.

336. *Ручьевская, Е. А.* Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века / Е. А. Ручьевская // Работы разных лет: сб. ст.: в 2-х т. – Санкт-Петербург: Композитор, 2011. – Т. 1. – Статьи. Заметки. Воспоминания. – С. 337–388.

337. *Ручьевская, Е. А., Кузьмина, Н. И.* Цикл как жанр и форма / Е. А. Ручьевская, Н. И. Кузьмина // Форма и стиль: сб. науч. трудов / Ленинградская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова; редкол.: Е. А. Ручьевская (отв. ред.) и др. – Ленинград: ЛОЛГК, 1989. – С. 129–173.

338. *Рязанов, П. Б.* Письмо В. Щербачеву. 4 февраля 1932 г. / П. Б. Рязанов // Щербачев В. В. Статьи, материалы, письма / сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Ленинград: Советский композитор, 1985. – С. 282.

339. *Сабанеев, Л. Л.* Воспоминания о России / Л. Л. Сабанеев. – Москва: Классика-XXI, 2004. – 268 с.

340. *Сабанеев, Л. Л.* Молодые композиторы / Л. Л. Сабанеев // Московская газета. – 1914. – 3 марта. – ГЦММК – ф. 239. – Инв. № 410. – №5892.

341. *Садых-заде, Г. Т.* Весенние премьеры Большого театра / Г. Т. Садых-заде// Санкт-Петербургский театральный журнал. – 2004. – № 37. – С. 39–42.

342. *Сарабьянов, Д. В.* Стиль Модерн. Истоки, история, проблемы / Д. В. Сарабьянов. – Москва: Искусство, 1989. – 294 с.

343. *Северина, И.* Дмитрий Смирнов: «Не знаю ничего лучше Бетховена» / И. Северина // Играем с начала. – 19.05.2015. – URL: https://gazetaigraem.ru/article/10564 (дата обращения 08.01.2021).

344. *Селицкий, А. Я.* Парадоксы бытовой музыки / А. Я. Селицкий. – URL: http://opentextnn.ru/music/interpretacija-teksta-muzyki/selickij-a-paradoksy bytovoj-muzyki/ (дата обращения 13.02.2024).

345. *Сильвестров, В. В.* Дождаться музыки. Лекции-беседы. По материалам встреч, организованных С. Пилютиковым / В. В. Сильвестров. – Киев: ДУХ І ЛІТЕРА, 2010. – 368 с.

346. *Сильвестров, В. В.* Музыка – это пение мира о самом себе… Сокровенны разговоры и взгляды со стороны: беседы, статьи, письма / В. В. Сильвестров; авт. ст., сост., собеседница М. Нестьева. – Киев: б. и., 2004. – 265 с.

347. *Сильвестров, В. В.* Улыбка музыки / В. В. Сильвестров // Музыкальная академия. – 2019. – № 2. – С. 16.

348. *Скворцова, И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX – XX вв. / И. А. Скворцова. – Москва: Композитор, 2009. – 354 с.

349. *Скребков, С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей / С. С. Скребков. – Москва: Музыка, 1973. – 446 с.

350. *Слонимский, Н.* Абсолютный слух / Н. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – 424 с.

351. *Слонимский, С. М.* Мысли о композиторском ремесле / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2006. – 26 с.

352. *Слонимский, С. М.* Раздумья о Третьем авангарде и путях современной музыки (заметки композитора) / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2014. – 16 с.

353. *Слонимский, С. М.* Свободный диссонанс: очерки о русской музыке / С. М. Слонимский. – Санкт-Петербург: Композитор, 2004. – 141 с.

354. *Смирин, И. А.* Миниатюра в системе малых жанров / И. А. Смирин // Проблемы типологии литературного процесса. Межвузовский сборник научных трудов. – Пермь: Пермский ун-т, 1981. – С. 114 – 122.

355. *Смирнов, Д. Н.* Наброски к автобиографии / Д. Н. Смирнов. – URL: http://homepage.ntlworld.com/dmitrismirnov/dsketches.html (дата обращения 21.04.2023).

356. *Смирнов, М. А.* Русская фортепианная музыка: Черты своеобразия / М. А. Смирнов. – Москва: Музыка, 1983. – 336 с.

357. *Смирнова, М. В.* Обучение игре на фортепиано в контексте теории поколений / М. В. Смирнова // PianoФорум. – 2023. – № 1. – С. 4–9.

358. *Советкина, Э. В.* Эстетические особенности музыкальных видеоклипов: дис. …канд. иск.: 17.00.03 / Советкина Эрика Васильевна. – Москва, 2005. – 129 с. – Место защиты: Институт повышения квалификации работников телевидения и радиовещания.

359. Советская музыка на современном этапе: Статьи, интервью / ВНИИ искусствознания; сост. Г. Л. Головинский, Н. Г. Шахназарова. – Москва: Советский композитор, 1981. – 406 с.

360. *Соколов, И. Г.* Мысли о Сати / И. Г. Соколов // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. –2016. – № 3. – С. 77–85.

361. *Соколов, И. Г.* Цикл кратких лекций о выдающихся современных композиторах. Мини-лекция 5. София Губайдулина / И. Г. Соколов. – URL: https://vk.com/video498140003_456239202 (дата обращения 22.03.2021).

362. *Соколов, М. М.* О советском фортепианном творчестве. Заметки исполнителя / М. М. Соколов // Советская музыка. – 1940. – № 4. – С. 66–68.

363. *Соколов, О. В.* Морфологическая система музыки и ее художественные жанры / О. В. Соколов. – Нижний Новгород: Изд-во Нижегородского университета, 1994. – 214 с.

364. *Соловцов, А. А.* Новые фортепианные концерты / А. А. Соловцов // Советская музыка. – 1950. – № 11. – С. 24–32.

365. *Сохор, А. Н.* Социология и музыкальная культура / А. Н. Сохор. – Москва: Советский композитор, 1975. – 202 с.

366. *Спектор, Н. А.* Фортепианная прелюдия в России (конец XIX – начало XX века) / Н. А. Спектор. – Москва: Музыка, 1991. – 80 с.

367. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка / Сост. М. Козлова, Н. Яценко. – Москва: Советский композитор, 1977. – 599 с.

368. *Станиславский, К. С.* Моя жизнь в искусстве / К. С. Станиславский. – Москва: АСТ: Зебра Е; Владимир: ВКТ, 2010. – 608 с.

369. *Стасов, В. В.* Избранные сочинения в 3-х томах. Т. 2. / В. В. Стасов. – Москва: Искусство, 1952. – 775 с.

370. *Степанов, Г. В.* О границах лингвистического и литературоведческого анализа / Г. В. Степанов // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – Москва: Наука, 1982. – С. 19–31.

371. *Степанов, Ю. С.* Концепты: Тонкая пленка цивилизации. – Москва: Языки славянских культур, 2007. – 248 с.

372. *Сторожко, М. Л.* «Эстетический космологизм» XVII в. и концепция художественного творчества Нового времени / М. Л. Сторожко // Старинная музыка в контексте современной культуры: проблемы интерпретации и источниковедения: Материалы музыковедческого конгресса. 27 сентября – 1 октября 1989 г.). – Москва: МГК, 1989. – С. 108–117.

373. *Стравинский, И. Ф.* Хроника моей жизни / И. Ф. Стравинский. – Л.: Гос. Музыкальное изд-во, 1963. – 271 с.

374. *Стрельников, Н. М.* Музыка будущего / Н. М. Стрельников // Жизнь искусства. – 1919. – № 326. – С. 1.

375. *Таривердиев, М. Л.* Я просто живу. Биография музыки / М. Л. Таривердиев, В. Г. Таривердиева. – Москва: Зебра Е, 2004. – 656 с.

376. *Тевосян, А. Т.* Перезвоны: жизнь, творчество, взгляды Валерия Гаврилина / А. Т. Тевосян. – Санкт-Петербург: Композитор, 2009. – 615 с.

377. Теория современной композиции: уч. пос. / Г. В. Григорьева и др.; отв. ред. В. С. Ценова. – Москва: Музыка, 2007. – 616 с.

378. *Токун, Е. А.* Арво Пярт. Tintinnabuli: техника и стиль: автореф. дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Токун Елена Анатольевна. – Москва, 2010. – 26 с. Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.

379. Толибхон Шахиди. Времен контрасты. Интервью, статьи, письма, фотографии: сб. статей / под ред. Л. Джумановой. – Москва: Композитор, 2014. –120 с.

380. *Толстых, Н. П.* Москва: начало пути / Н. П. Толстых // PianoФорум. – 2011. – № 1. С. 32–39.

381. *Томпакова, О. М.* Владимир Иванович Ребиков. Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. – Москва: Музыка, 1989. – 78 с.

382. *Томпакова, О. М.* Николай Николаевич Черепнин: Очерк жизни и творчества / О. М. Томпакова. – Москва: Музыка, 1991. – 111 с.

383. *Топчий, А.* Глеб Колядин: искренность переборет все сомнения / А. Топчий. – URL: https://mooncake-media.ru/art/gleb-koljadin-iskrennost-pereboret-vse-somnenija (дата обращения 23.03.2022).

384. *Тоффлер, Э.* Шок будущего / Э. Тоффлер. – Москва: АСТ, 2008. – 580 с.

385. *Тынянов, Ю. Н.* Литературный факт / Ю. Н. Тынянов // Поэтика. История литературы. Кино. – Москва: Наука, 1977. – С. 255–269.

386. *Тюлин, Ю. Н.* О программности в произведениях Шопена / Ю. Н. Тюлин. – Москва: Музыка, 1968. – 66 с.

387. *Тюлин, Ю. Н.* Юлиан Крейн. Очерк жизни и творчества / Ю. Н. Тюлин. – Москва: Советский композитор, 1971. – 264 с.

388. *Уваров, С.* Марк Булошников: после каждого произведения происходит полное обнуление / С. Уваров, М. Булошников. – URL: https://muzlifemagazine.ru/mark-buloshnikov-posle-kazhdogo-proizv/ (дата обращения 20.03 2022).

389. *Усачева, О. В.* Тембровая имитация в произведениях российских композиторов второй половины XX века / О. В. Усачева // Манускрипт. – 2020. – Т. 13. – Вып. 2. – С. 174–178.

390. *Усмов, А. И.* Аналогия в практике научного исследования / А. И. Усмов. – Москва: Наука 1970. – 264 с.

391. *Утесов, Л. О.* О песне и легкой музыке / Л. О. Утесов // Советская музыка. – 1953. – № 11. – С. 39–41.

392. *Учитель, К. А.* Юрий Красавин: композитор на рубеже эпох / К. А. Учитель // Грамота. – 2019. – Т. 12. – Вып. 10. – С. 241–245.

393. *Федоров-Давыдов, А. А*. Русский пейзаж XVIII – начала XX века / А. А. Федоров-Давыдов. – Москва: Советский художник, 1986. – 300 с.

394. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг. – Москва: Классика-XXI, 2001. – 335 с.

395. *Фере, В. Г.* Несколько мыслей в связи со 2-й годовщиной постановления ЦК о перестройке художественных организаций / В. Г. Фере // Советская музыка. – 1934. – № 4. – С. 38–40.

396. *Фомина, Е.* Леонид Десятников: в соответствии со временем / Е. Фомина. – URL: https://culturavrn.ru/music/34118 (дата обращения 06.02.2022).

397. *Фрейверт, Л. Б.* Общие принципы формообразования в невербальных искусствах: дис. …канд. философ. наук: 09.00.04 / Фрейверт Людмила Борисовна. – Москва, 2003. – 160 с. – Место защиты: Государственный институт искусствознания.

398. *Фрид, Г. С.* О музыке для детей / Г. С. Фрид // Советская музыка. – 1950. – № 5. – С. 28–32.

399. *Фрумкис, Т. И.* Дух рискованной свободы. К портрету Валентина Сильвестрова / Т. И. Фрумкис // Музыкальная Академия. – 2008. – № 1. – С. 23–35.

400. *Фуко, М.* Слова и вещи / М. Фуко. – Москва: Прогресс, 1977. – 407 с.

401. *Хараджанян, Р. И.* Петерис Васкс: песнопения, послания и птицы / Р. И. Хараджанян // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей / ред-составитель В. Ценова. Вып. 2. – Москва: Композитор, б. г. – С. 304–319

402. *Хараджанян, Р. И.* Фортепианное творчество Арама Хачатуряна / Р. И. Хараджанян. – Ереван: Айастан, 1973. – 194 с.

403. *Харьковский, А. З.* Сергей Слонимский. Фортепианные циклы для детей и юношества. Интервью с продолжением / А. З. Харьковский. – URL: https://compozitor.spb.ru/our-autors/interview/sergey-slonimsky.php (дата обращения 22.05.2022).

404. *Хейзинга, Й.* Homo ludens. Человек играющий / Й. Хейзинга. – Москва: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 350 с.

405. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 2000. – 319 с.

406. *Холопова, В. Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В. Н. Холопова. – Москва: Композитор, 2000. – 310 с.

407. *Холопова, В. Н.* София Губайдулина. Жизнь памяти: София Губайдулина беседует с Энцо Рестаньо. Шаг души / В. Н. Холопова, Э. Рестаньо. – Москва: Композитор, 1996. – 360 с.

408. *Холопова, В. Н. «*Тихая моя Родина!». Константы стиля Романа Леденева / В. Н. Холопова // Роман Леденев: Статьи. Материалы. Исследования. – Москва: МГК, 2007. – С. 51–70.

409. *Холопов, Ю. Н.* Николай Рославец: волнующая страница русской музыки / Ю. Н. Холопов // Предисловие к изданию фортепианной музыки Николая Рославца. – Москва: Музыка, 1989. – С. 5–12.

410. *Холопов, Ю. Н.* Симфония щедрой души / Ю. Н. Холопов. – Москва: Глобус, 2011. –184 с.

411. *Хохлов, Ю. Н.* О музыкальной программности / Ю. Н. Хохлов. – Москва: Музыка, 1963. – 146 с.

412. *Хрущева, Н. А.* Метамодерн в музыке и вокруг нее / Н. А. Хрущева. – Москва: Группа компаний «РИПОЛ-классик», 2020. – 303 с.

413. *Хрущева, Н. А.* Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке / Н. А. Хрущева // Музыкальная академия. – 2019. – №1. – URL: www: https://mus.academy/articles/postironiya-i-eyforiya-o-metamoderne-v akademiches (дата обращения 01.10.2020).

414. *Цареградская, Т. В.* «Поздний модернизм» в музыке конца XX – начала XXI века: некоторые наблюдения / Т. В. Цареградская // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – № 3. – С. 8–27.

415. *Цехновицер, О. В.* Новая музыка и пролетариат / О. В. Цехновицер // Новая музыка. –1927. – № 1. – С. 14.

416. *Цукер, А. М.* Микаэл Таривердиев / А. М. Цукер. – Москва: Советский композитор, 1985. – 288 с.

417. *Цуккерман, В. А.* Музыкальный жанр и основы музыкальных форм / В. А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1964. – 159 с.

418. *Цыпин, Г. М.* А. С. Аренский / Г. М. Цыпин. – Москва: Музыка, 1966. – 179 с.

419. *Цыпин, Г. М.* Обучение игре на фортепиано: учеб. пособие для студентов пед. вузов / Г. М. Цыпин. – Москва: Просвещение, 1984. – 176 с.

420. *Чередниченко, Т. В.* Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – Москва: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с.

421. *Чередниченко, Т. В.* Избранное / ред.-сост. Т. С. Кюрегян / Т. В. Чередниченко. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2012. – 360 с.

422. *Черепнин, А. Н.* Письмо В. В. Киселеву. 17 октября 1966 / А. Н. Черепнин // РГАЛИ. – Ф. 2985. – оп. 1.– ед. хр. 391.

423. *Чинаев, В. П.* Исполнительские стили в контексте художественной культуры XVIII–XX веков: (На примере фортепианного исполнительского искусства): автореф. дис. ... докт. иск.: 17.00.02 / Чинаев Владимир Петрович. – Москва, 1995. – 48 с. – Место защиты: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского.

424. *Чинаев, В. П.* Юрий Фаворин: парадоксы фортепианной реальности / В. П. Чинаев, Ю. Фаворин // PianoForum. – 2020. – № 1. – С. 4–15.

425. *Чон, Э. К.* Обзор I-музыкального образования / Э. К. Чон // Ученые записки РАМ им. Гнесиных. – 2016. – № 3. – С. 34–51.

426. *Шабшаевич, Е. М.* Фортепианная музыка в концертной жизни Москвы XIX столетия / Е. М. Шабшаевич. – Москва: МГК, 2014. – 648 с.

427. *Шагинян, М. С.* Воспоминания о С. В. Рахманинове / М. С. Шагинян // Воспоминания о Рахманинове / сост., ред., коммент. и предисл. З. Апетян. В 2-х томах. – Т. 2. – Москва: Музыка, 1974. – С. 94–164.

428. *Шаляпин, Ф. И.* Маска и душа / Ф. И. Шаляпин. – Москва: Московский рабочий, 1989. – 384 с.

429. *Шенбергер, Э.* Искусство жечь порох / Э. Шенбергер / пер. с нидерл. И. Лесковской под ред Б. Филановского. – Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбаха, 2007. – 400 с.

430. *Шиллингер, И. М.* В преддверии нового Баха / И. М. Шиллингер // Театр. Литература. Музыка. Балет. Графика. Живопись. Кино. – 1922. – № 7. – С. 5–7.

431. *Ширяева, О. Ф.* Жанр музыкальной картины в творчестве композиторов Сибири и Дальнего Востока / О. Ф. Ширяева // Вестник культуры и искусств. – 2018. – № 1 (53). – С. 91–101.

432. *Шлифштейн, С. И.* К вопросу о камерной музыке / С. И. Шлифштейн // Советская музыка. –1936. – № 6. – С. 45–48.

433. *Шнитке, А. Г.* Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р. Щедрина / А. Г. Шнитке // Советская музыка. –1975. – № 2. – С. 25.

434. *Шольц, У.* Жанр миниатюры в творчестве М. М. Пришвина (30-40-е гг.): дис... канд. филол. наук: 10.01.02 / Шольц Уте. – Л., 1986. – 165 с. – Место защиты: Ленинградский государственный педагогический институт им. А. И. Герцена

435. *Шостакович, Д. Д.* О подлинной и мнимой программности / Д. Д. Шостакович // Советская музыка. –1951. – № 5. – С. 76–78.

436. *Шуман, Р.* Избранные статьи / Р. Шуман. – Москва: Музгиз, 1956. – 400 с.

437. *Шуман, Р.* О музыке и музыкантах: Собр. ст. в 2-х т. Т. 1. / Р. Шуман; сост. и коммент. Д. В. Житомирского; пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой. – Москва: Музыка, 1975. – 406 с.

438. *Щедрин, Р. К.* Материалы к творческой биографии / Р. К. Шедрин; ред.- сост. Е. С. Власова. – М: Композитор, 2007. – 488 с.

439. *Щедрин, Р. К.* Опера в драматическом театре / Р. К. Щедрин // Юность. – 1982. – №2. – С. 86–89.

440. *Щербачев, В. В.* Статьи, материалы, письма / В. В. Щербачев; сост. Р. Слонимская; общ. ред. А. Крюкова. – Ленинград.: Сов. композитор, 1985. – 360 с.

441. *Щеславская, М. В.* Оценочные критерии в музыкальной культуре России рубежа XIX – XX веков: дис. … канд. иск.: 17.00.02 / Щеславская Мария Викторовна – Ростов-на Дону, 1996. – 243 с. – Место защиты: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

442. *Эко, У.* Открытое произведение. Форма и неопределенность в современной поэтике / У. Эко; пер. с ит. Александра Шурбелева. – Санкт-Петербург: Symposium, 2006. – 408 с.

443. *Эпштейн, М. Н.* Постмодерн в русской литературе / М. Н. Эпштейн. – Москва: Высшая школа, 2005. – 495 с.

444. *Юиг, Р.* Культура и современный мир / Р. Юиг; пер. К. Акопяна. – URL: http: // karen-akopyan.com/Huyghe_culture.html#_edn1 (дата обращения 12.01.2024).

445. Юрий Владимирович Кочуров / Е. А. Ручьевская, Ю. В. Кочуров. Письма и материалы / Отв. Ред. В. Горячих. – Санкт-Петербург: Композитор, 2016. – 670 с.

446. *Юрова, Т. В.* Фортепианные произведения современных отечественных композиторов в педагогическом репертуаре / Т. В. Юрова. – Москва: Музыка, 2010. – 144 с.

447. *Яворский, Б. Л.* Избранные труды. – Т. II. – Ч.1. Заметки о творческом мышлении русских композиторов от Глинки до Скрябина (1825–

1915) / Б. Л. Яворский; общ. ред. Д. Шостаковича; сост. И. Рабиновича. – Москва: Советский композитор, 1987. – 366 с.

448. *Яворский, Б. Л.* Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1 / Б. Л. Яворский. – Москва: Советский композитор, 1972. – 711 с.

449. *Яворский, Б. Л.* Строение музыкальной речи. Ч. 2 / Б. Л. Яворский. – Москва: Тип. Г. Аралова, 1908. – 8 с.

450. *Якубов, М. А.* Мурад Кажлаев известный и неизвестный М. А. Якубов. – Москва: Эхо Кавказа, 2002. – 591 с.

451. *Ярустовский, Б. М.* Есть советский интонационный строй! Две реплики А. Сохору / Б. М. Ярустовский // Советская музыка. – 1973. – № 3. – С. 28–31.

452. *Bertensson, S., Leyda J.* Sergei Rachmaninoff. A lifetime in music / S. Bertensson, J. Leyda. – New York: Indiana University Press, 1956. – 464 p.

453. *Eggebrecht, H.-H.* Opusmusik / H. H. Eggebrecht // Schweizerische Musiczeitung. – 1975. – №1. – P. 2–11.

454. *Hall, E. T.* The Hidden Dimension / E. T. Hall. – New York: Anckor Books, Doubleday, 1966. – 201 p.

455. *Sabaneev, L.* Modern Russian Composers / L. Sabaneev; transl. Judah H. Joffe. – London: Martin Lawrence; New York: International Publishes, 1927. – 253 p.

456. *Schidlof, L.* The miniature in Europe in the 16th, 17th 18th and 19th Centuries. Vol. I: A-L / L. Schidlof. – Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1964. – 430 p.

457. *Small, C.* Musicking: The meanings of performing and listening / C. Small. – Hanover: Weslayn University Press, 1998. – 509 p.

458. *Zassimova, A.* Georges Catoire. Seine Musik, sein Leben, seine Ausstrahlung / A. Zassimova. – Berlin: E. Kuhn, 2011. – 412 p.

Федеральное государственное бюджетное
научно-исследовательское учреждение
«РОССИЙСКИЙ НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ
КУЛЬТУРНОГО И ПРИРОДНОГО НАСЛЕДИЯ ИМЕНИ
Д. С. ЛИХАЧЁВА» (Институт Наследия)

На правах рукописи

ГОВАР Наталья Алексеевна

ФОРТЕПИАННАЯ МИНИАТЮРА ОТЕЧЕСТВЕННЫХ КОМПОЗИТОРОВ XX – ПЕРВОЙ ЧЕТВЕРТИ XXI ВЕКОВ КАК ИСТОРИКО-КУЛЬТУРНЫЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ФЕНОМЕН

5.10.1. Теория и история культуры, искусства

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Том 2

Научный консультант:
Соколова Алла Николаевна,
доктор искусствоведения, профессор

Москва
2024

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А
Нотные примеры …… 3

Приложение Б
Каталог фортепианной миниатюры ……... 83
Каталог фортепианной миниатюры Серебряного века …… 84
Каталог фортепианной миниатюры первого послереволюционного десятилетия …… 106
Каталог фортепианной миниатюры 1930-х годов …….. 117
Каталог фортепианной миниатюры 1940-х годов …….. 125
Каталог фортепианной миниатюры 1950–1960-х годов …… 136
Каталог фортепианной миниатюры 1970–1980-х годов …… 159
Каталог фортепианной миниатюры 1990–2020-х годов ……... 180

Приложение А

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Рис. 1. Н. Черепнин. Сказка о рыбаке и рыбке

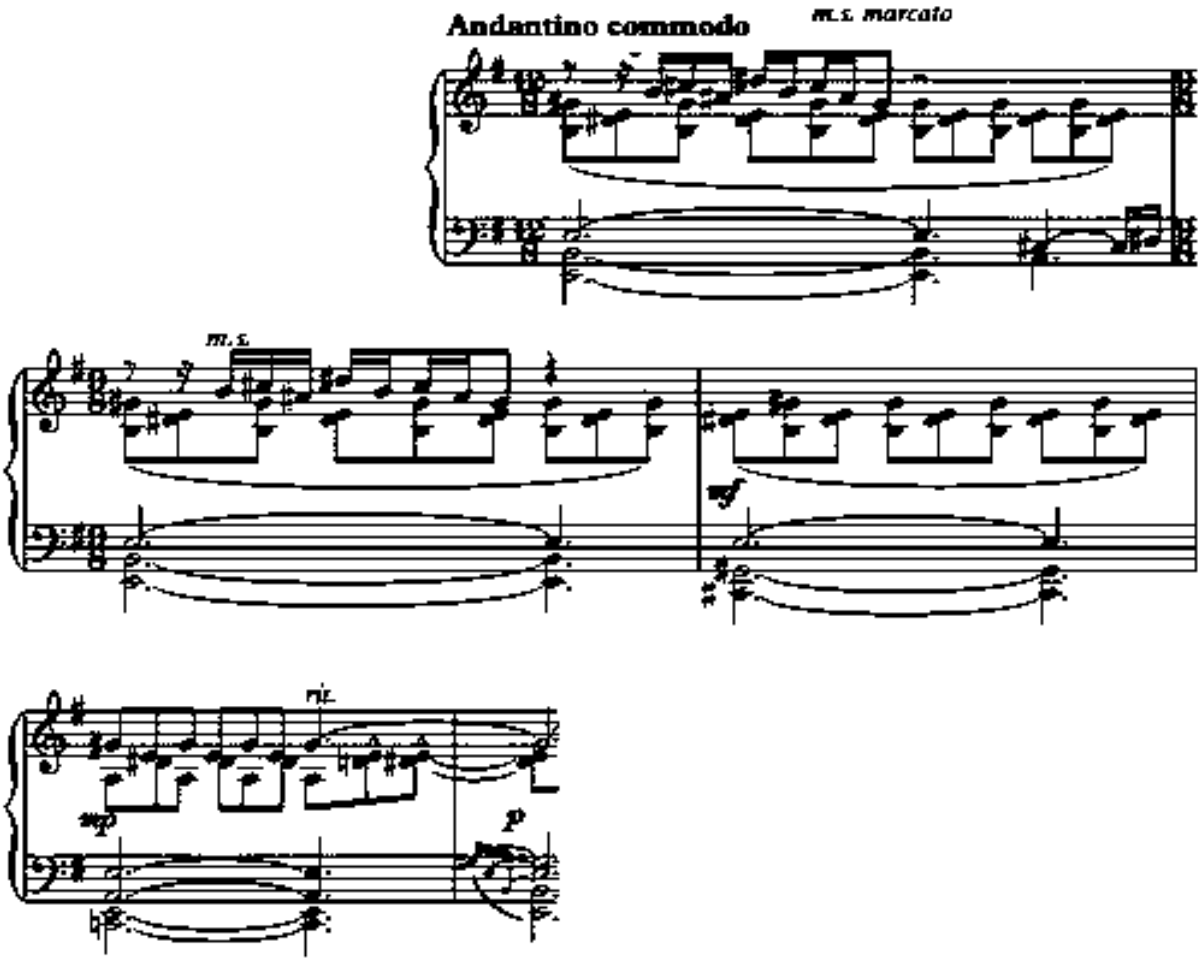


Рис. 2. Н. Черепнин. Сказка о рыбаке и рыбке

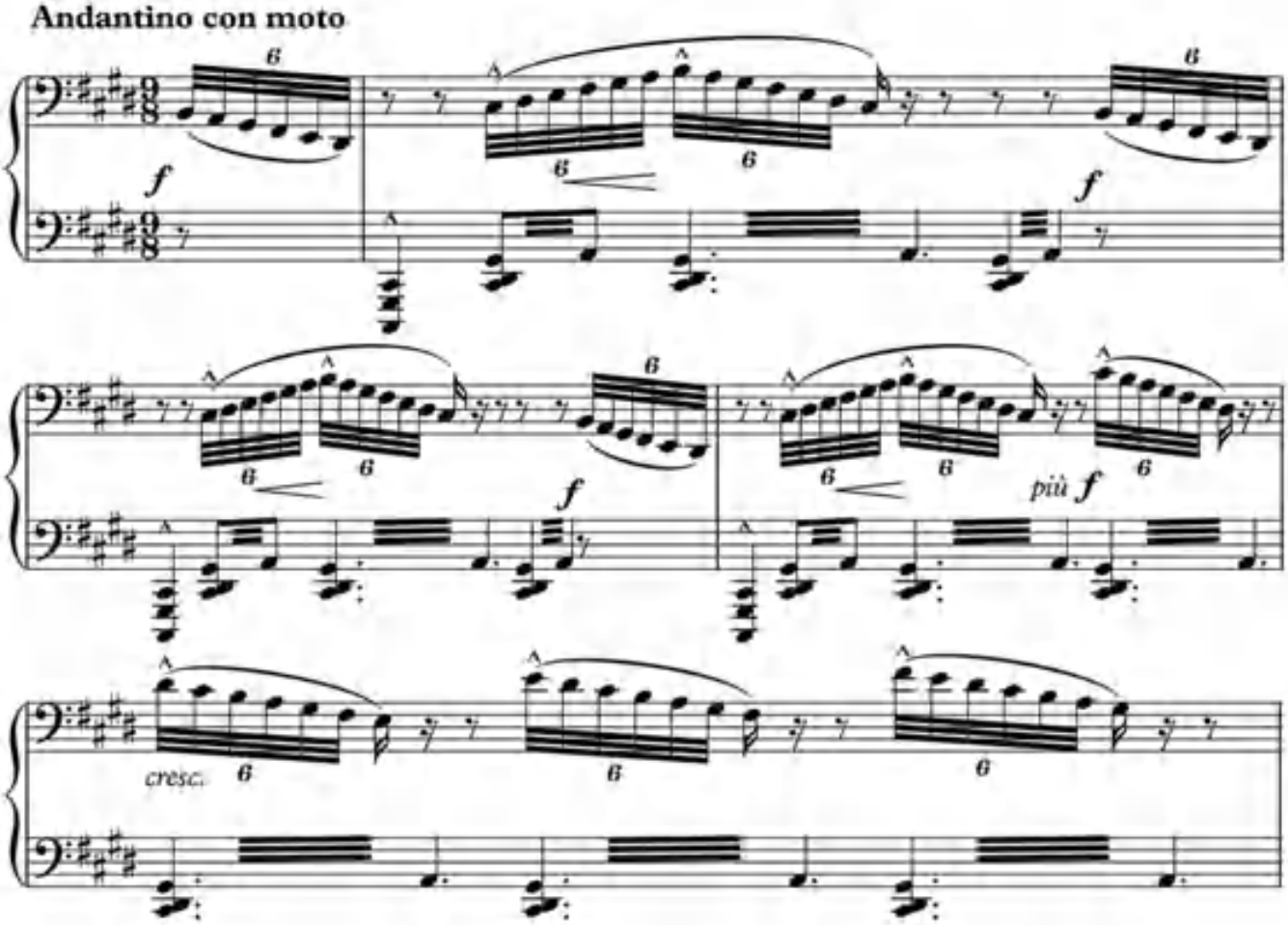


Рис. 3. Н. Черепнин. Сказка о рыбаке и рыбке

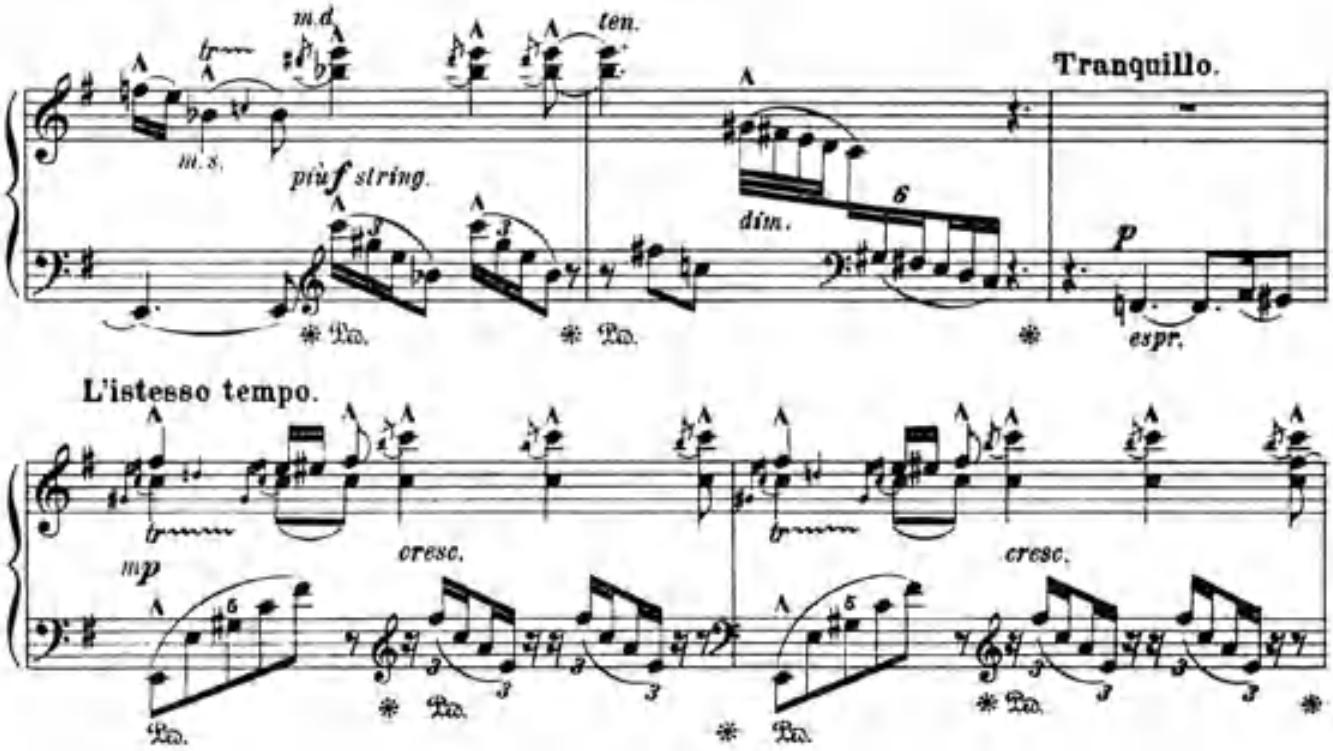


Рис. 4. Н. Черепнин. Сказка о рыбаке и рыбке

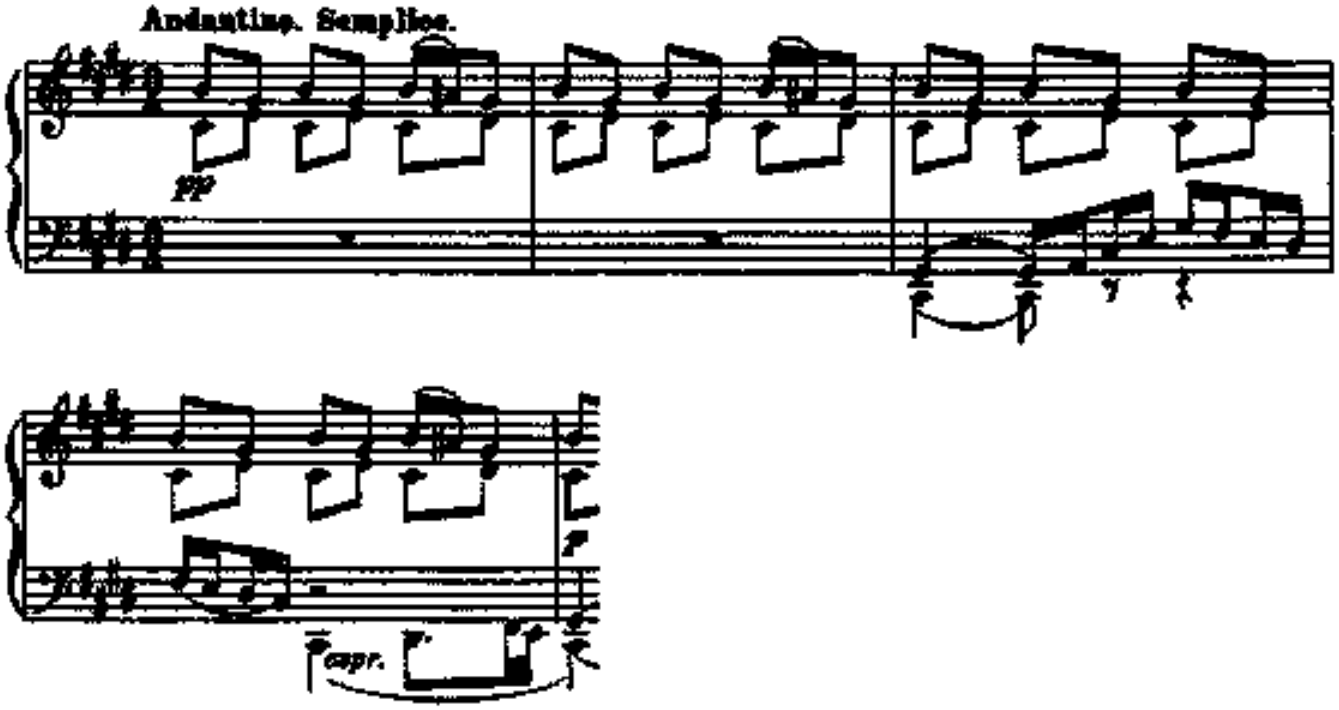


Рис. 5. Н. Черепнин. Сказка о рыбаке и рыбке

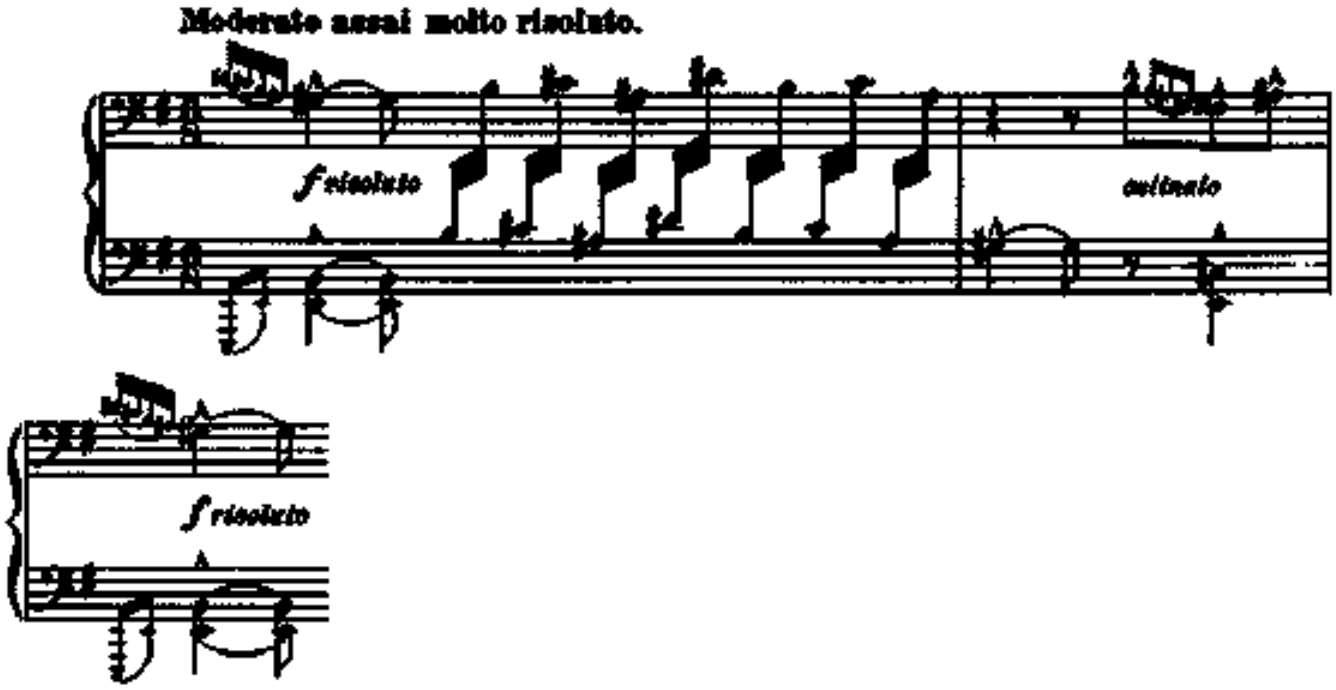


Рис. 6. С. Рахманинов. Осколки

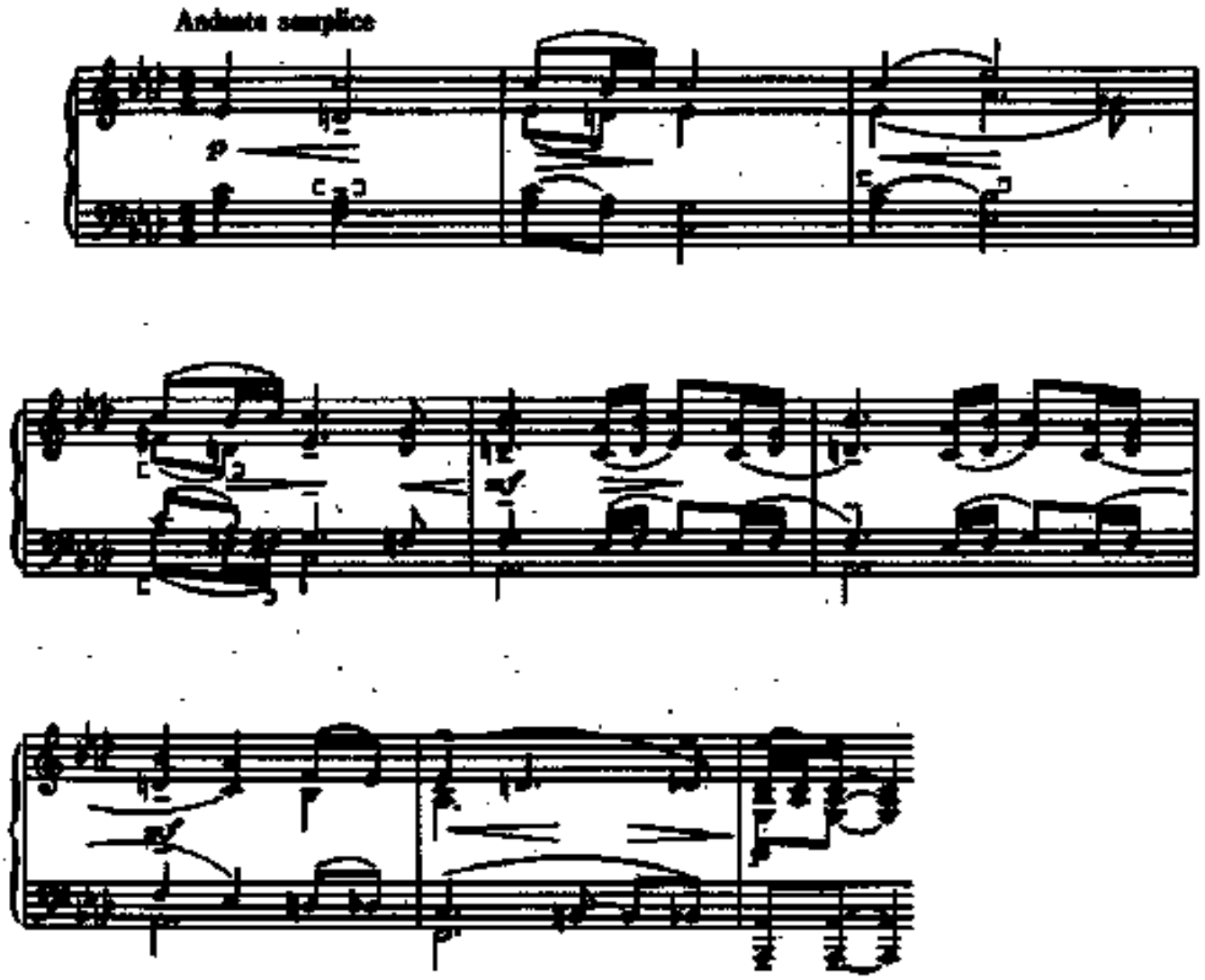


Рис. 7. А. Лурье. Формы в воздухе

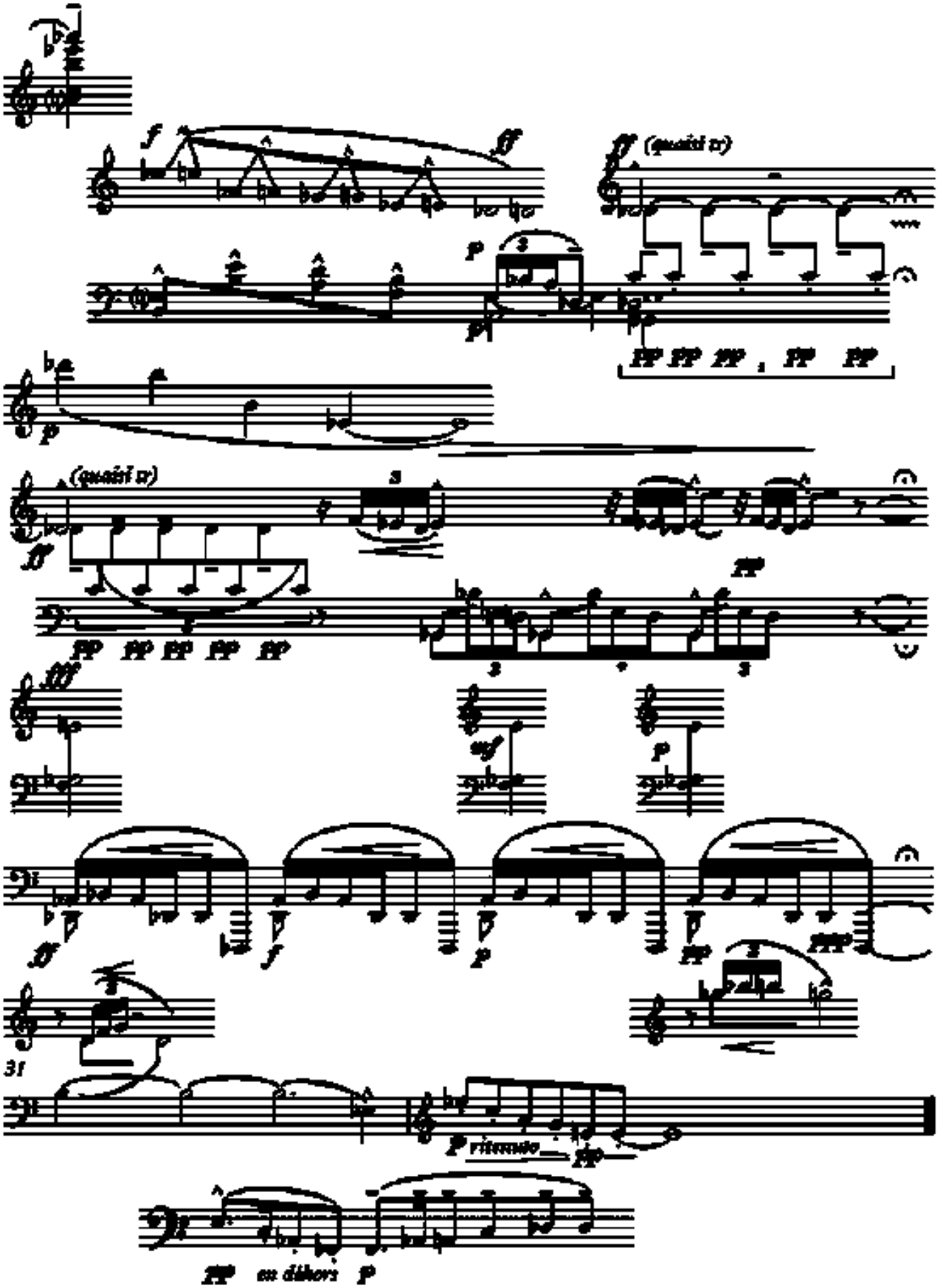


Рис. 8. В. Ребиков. Танцы. № 3

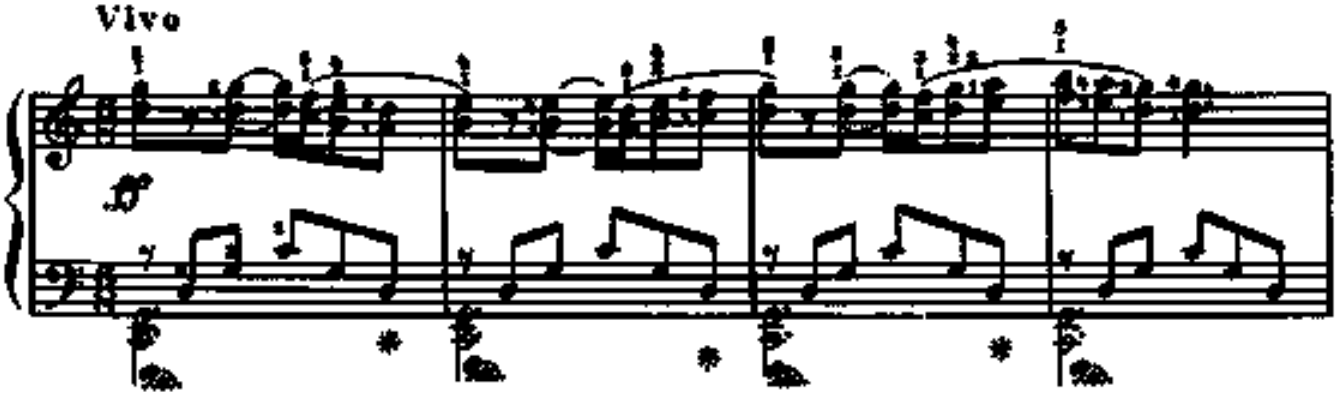


Рис. 9. В. Ребиков. Танцы. № 4

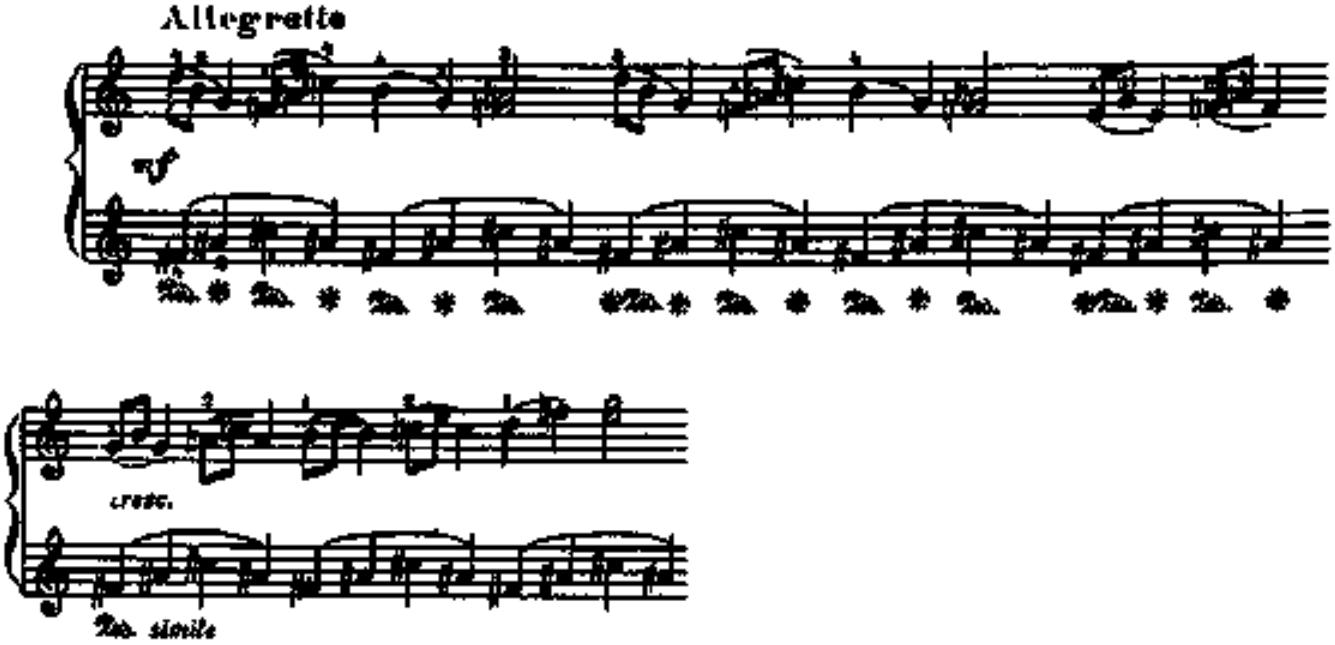


Рис. 10. В. Ребиков. Танцы. № 5

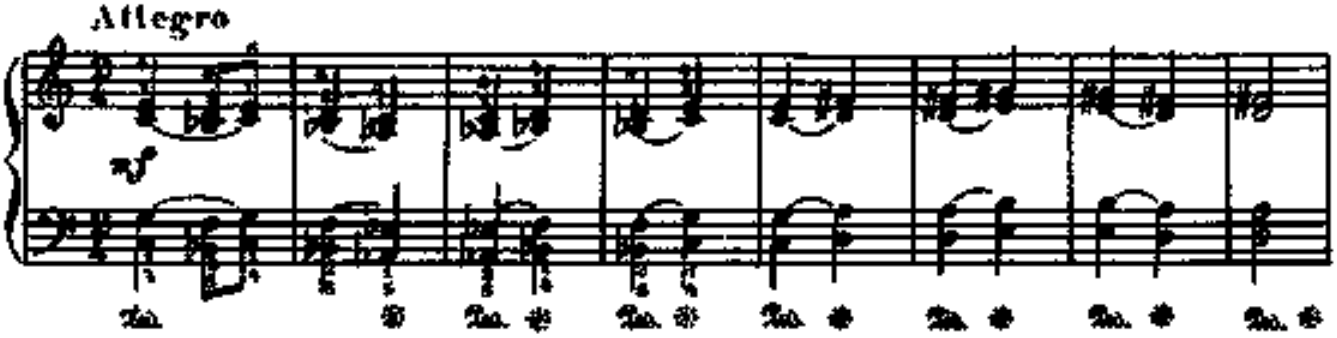


Рис. 11 А. Станчинский. Прелюдия в лидийском ладу

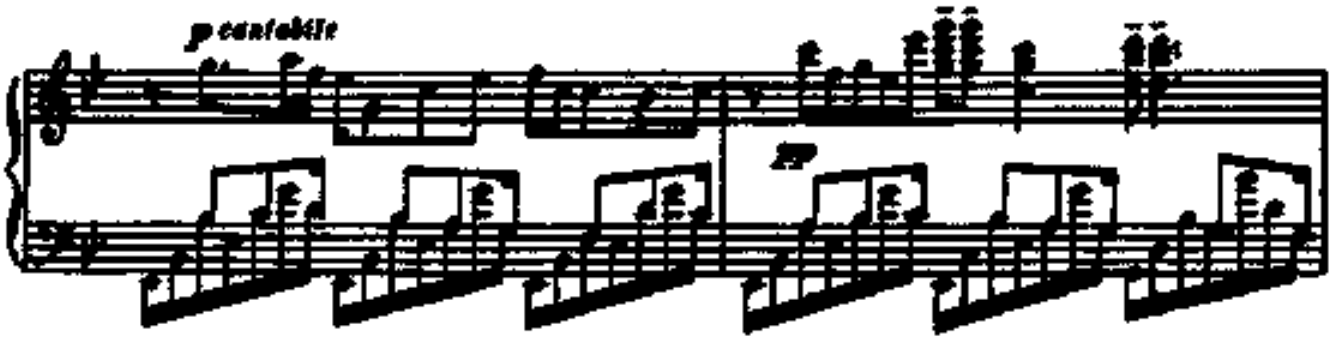


Рис. 12. А. Станчинский. Прелюдия в форме канона соль мажор

Рис. 13. А. Станчинский. Прелюдия в форме канона соль мажор

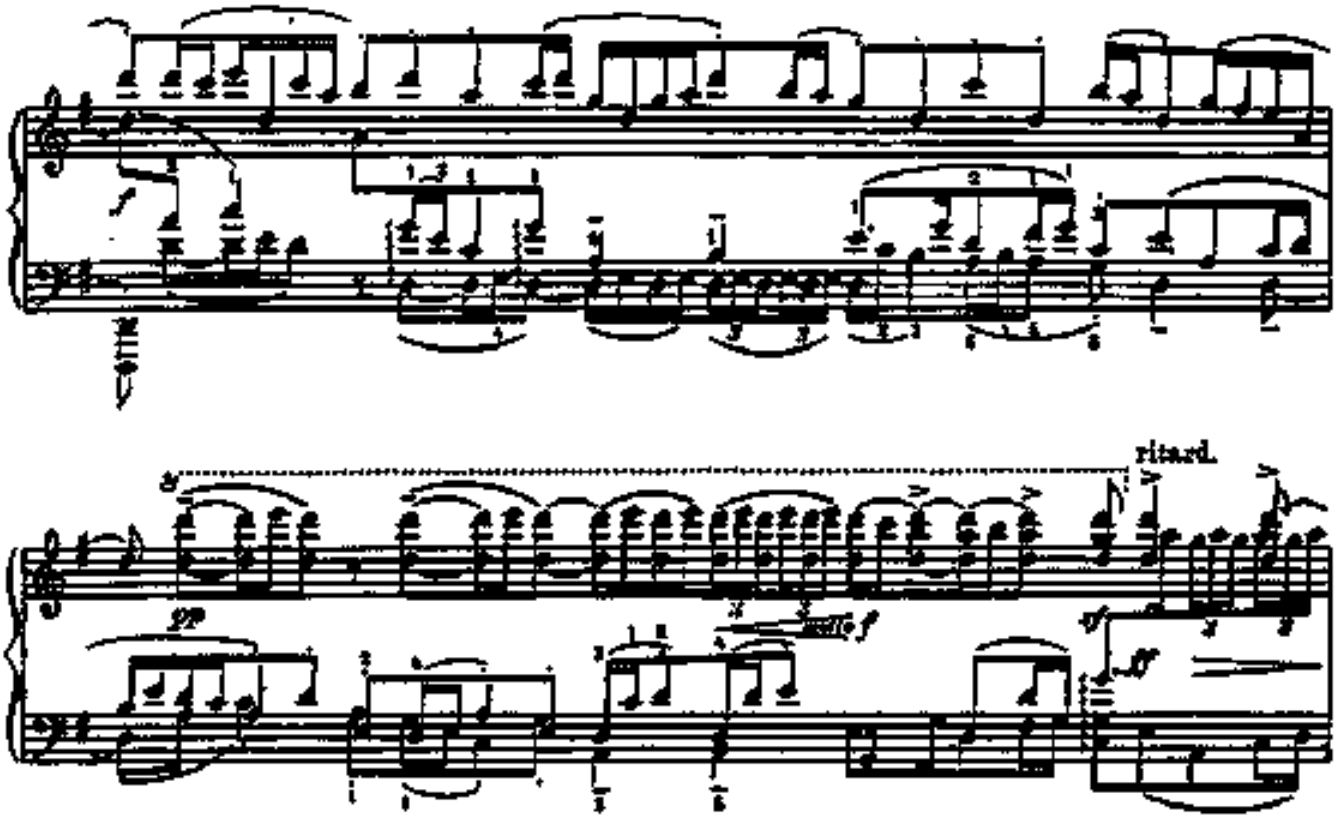


Рис. 14. А. Гречанинов. Пастели. Звездная ночь

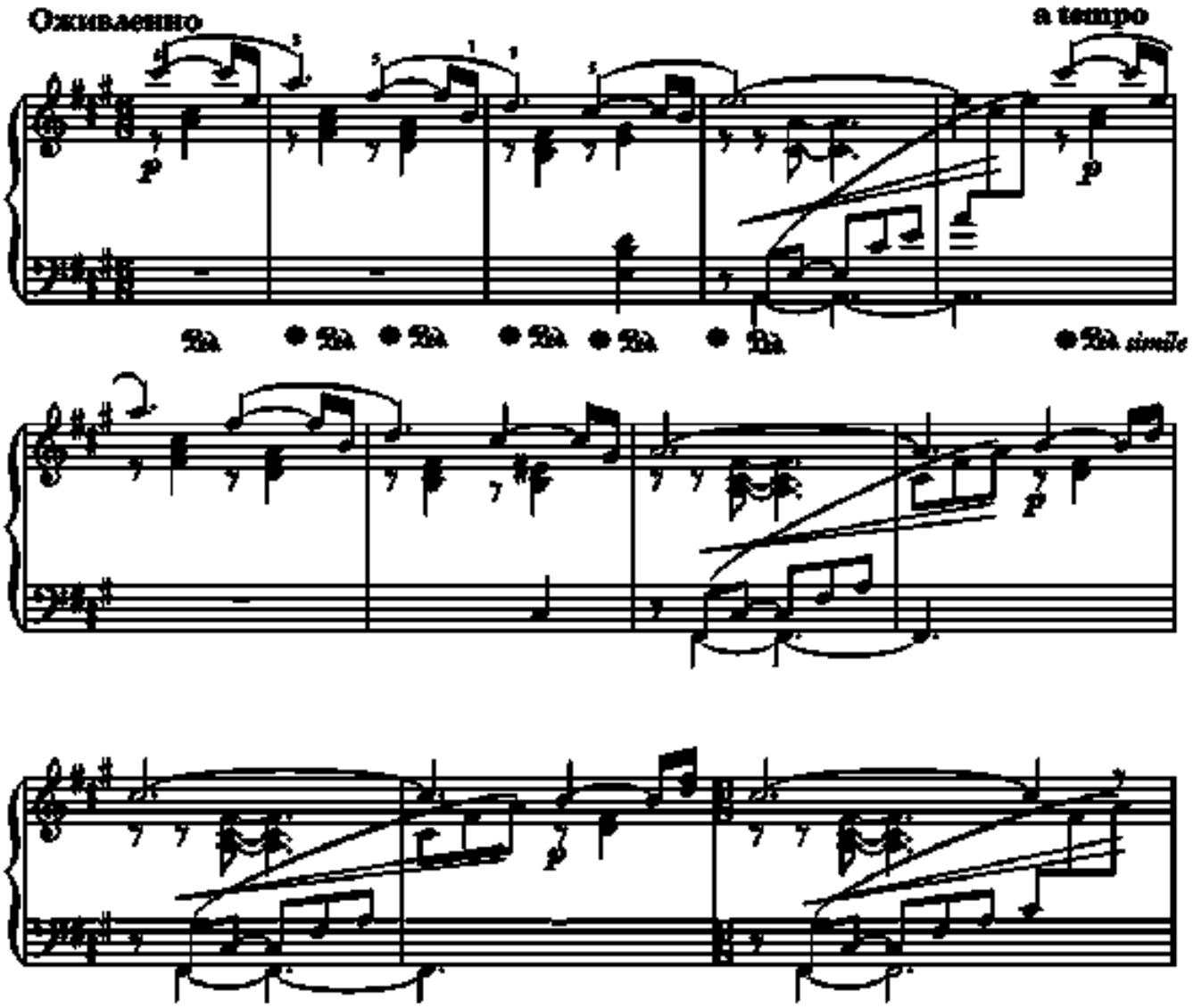


Рис. 15. Н. Черепнин. Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках». Звезды

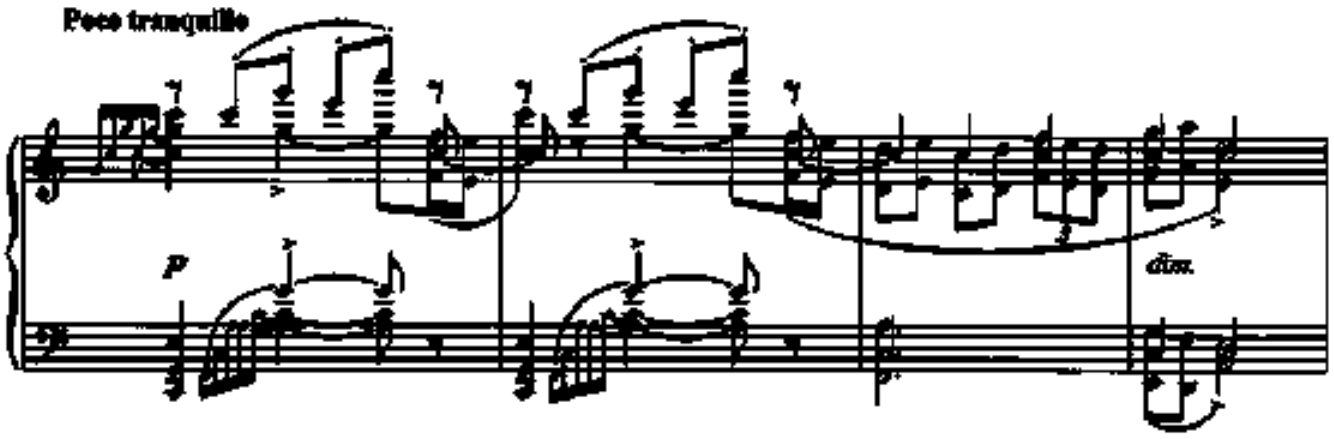


Рис. 16. Н. Черешнин. Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках». Лес

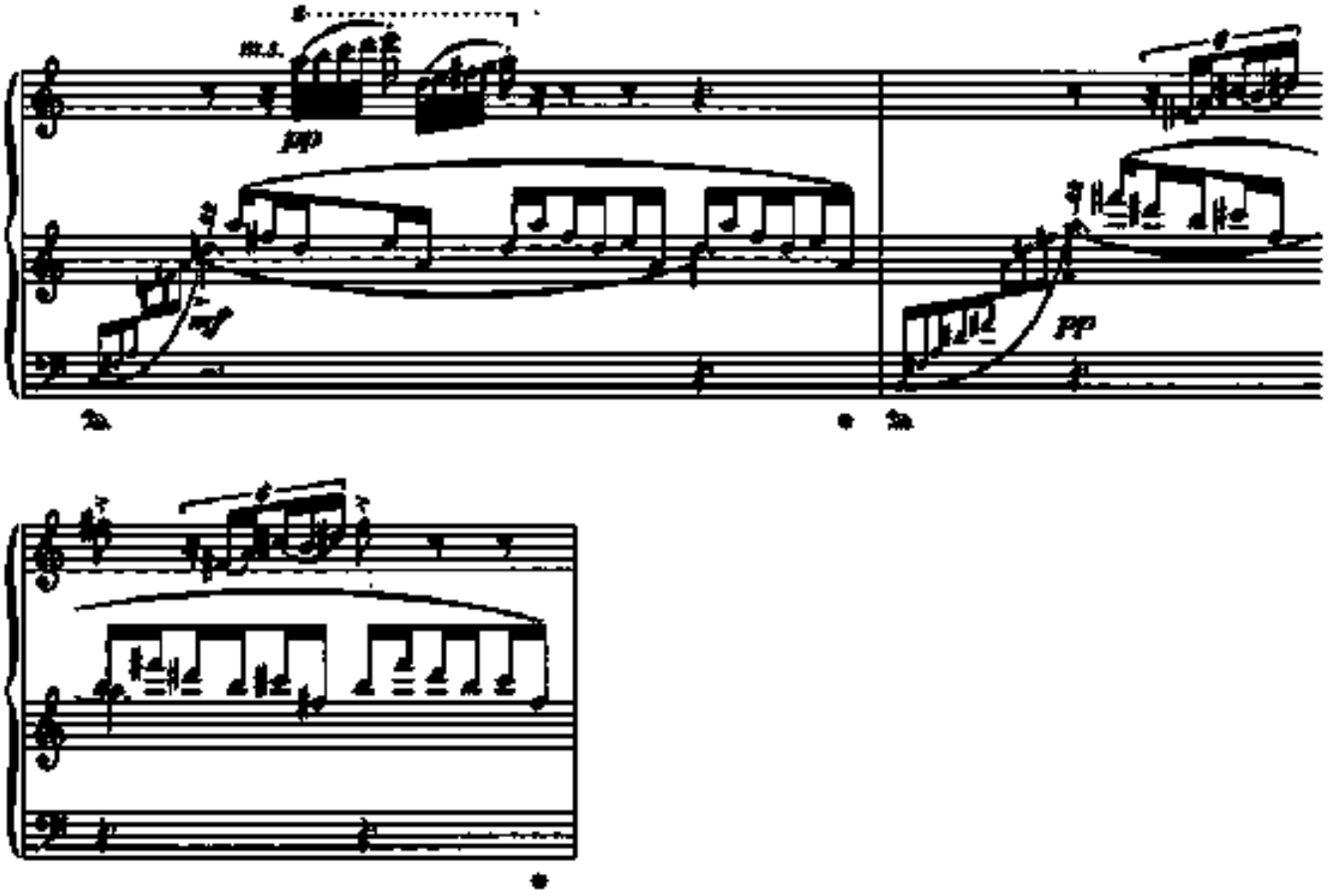


Рис. 17. А. Лурье. «Рояль в детской». Трепачек

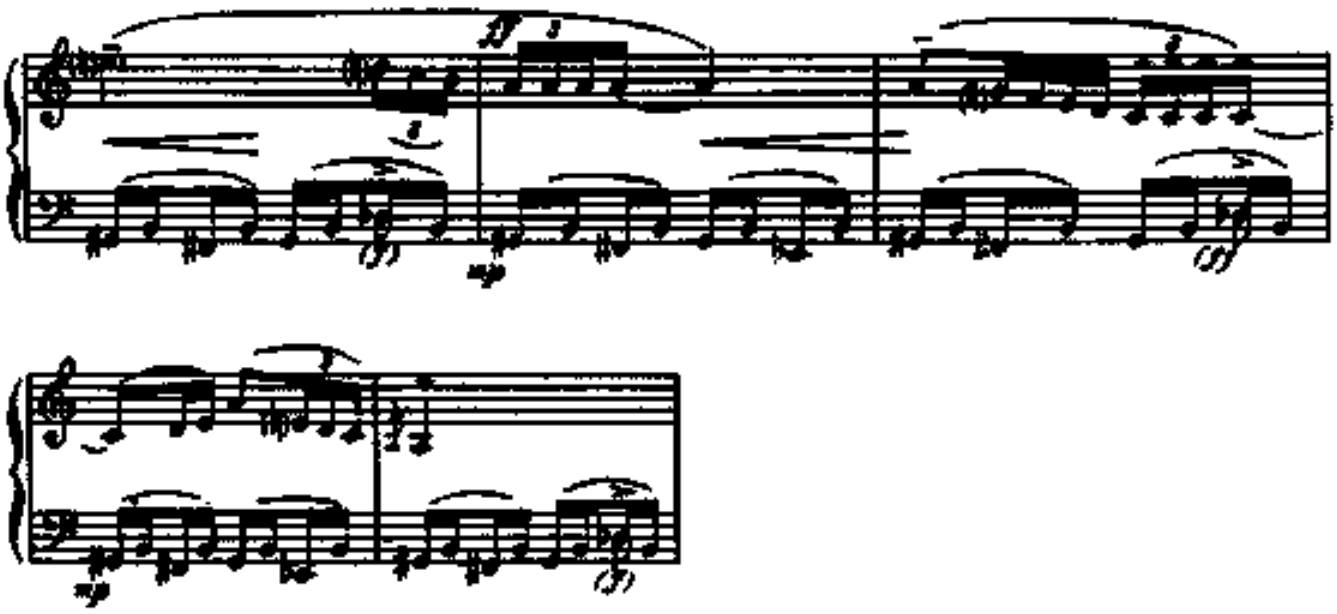


Рис. 18. А. Лурье. «Рояль в детской». Колыбельная

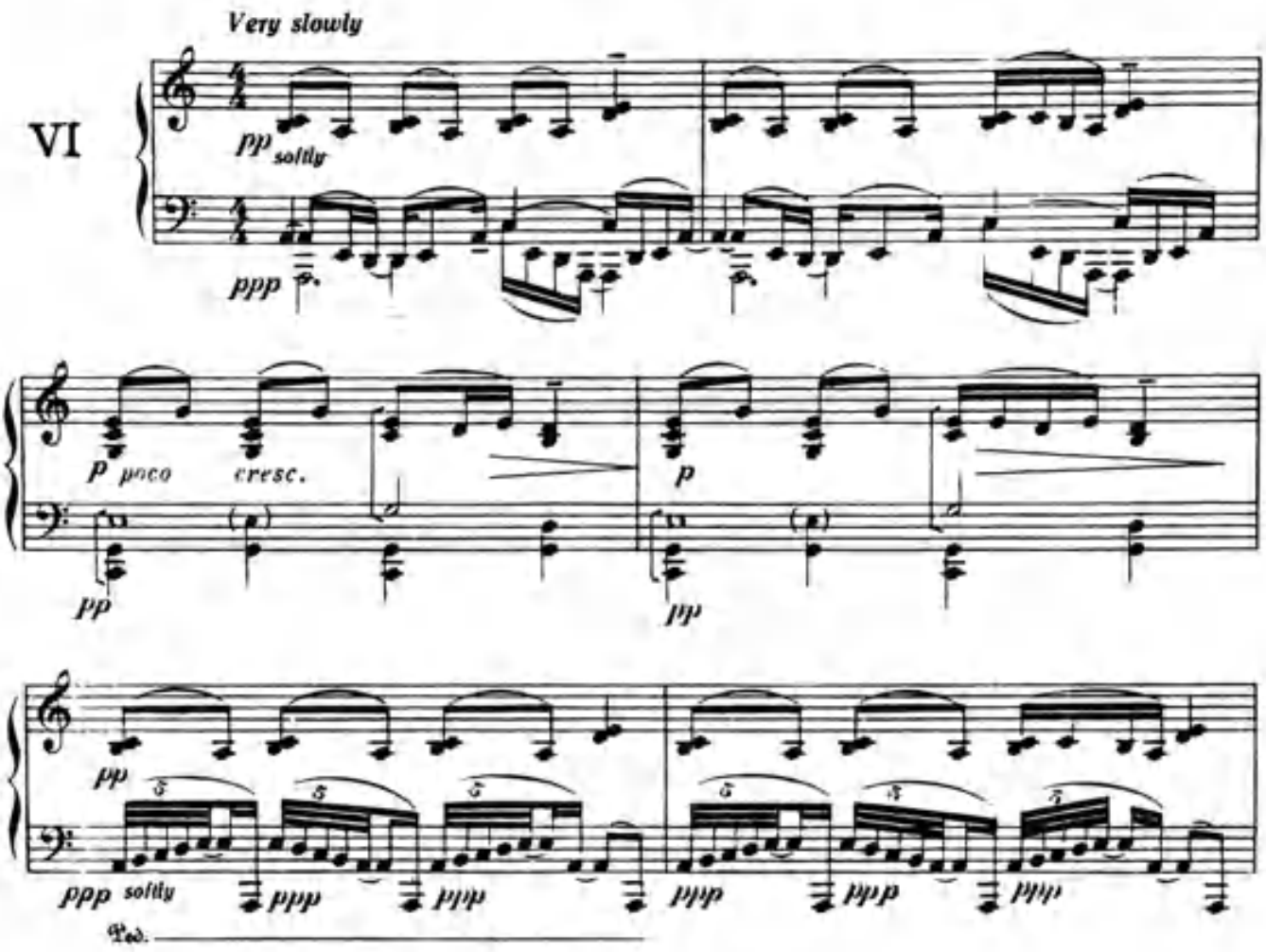


Рис. 19. Л. Половинкин. Фокстрот

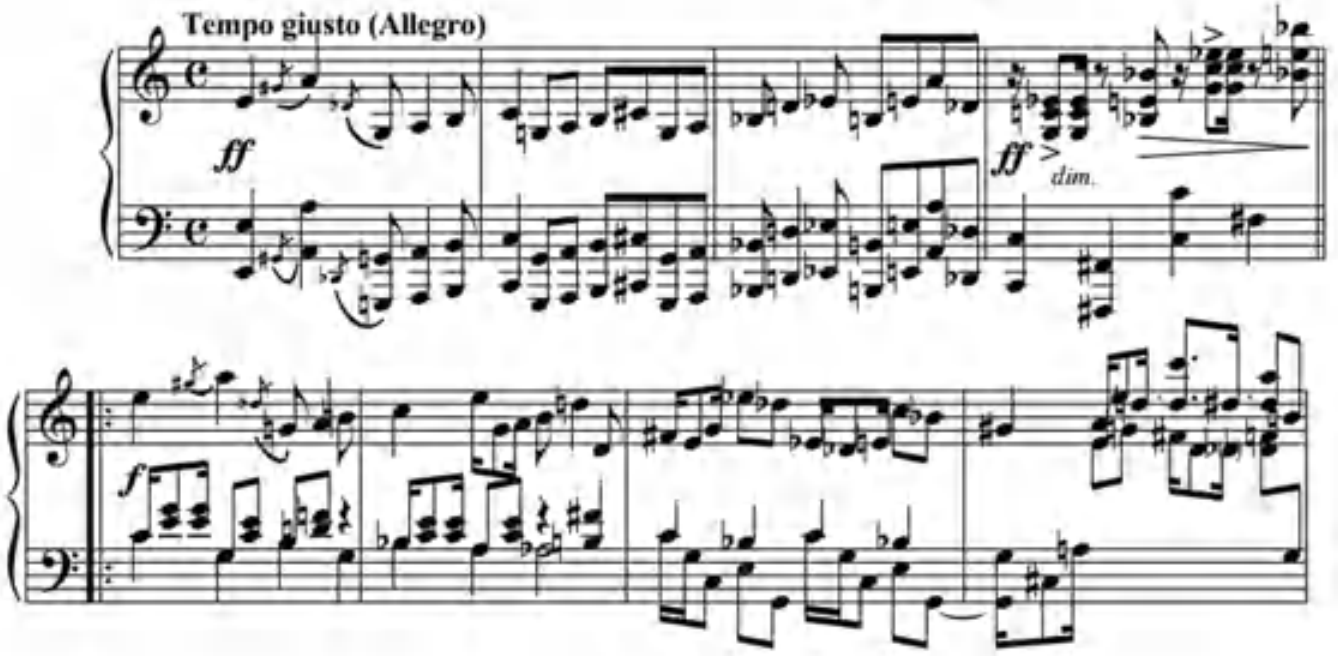


Рис. 20. В. Задерацкий. Тетрадь миниатюр. Марш-плакат

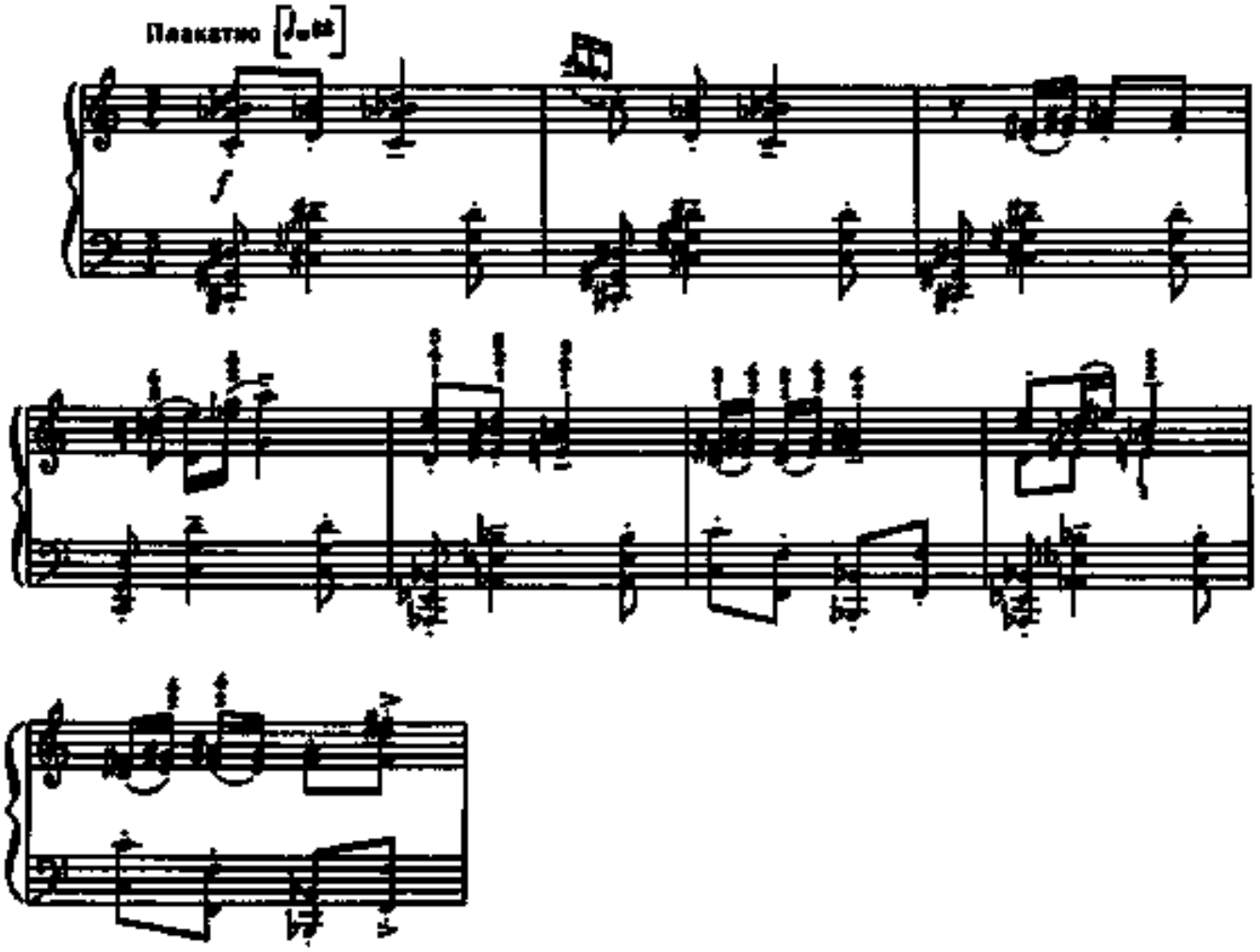


Рис. 21. А. Мосолов. Пьеска № 3

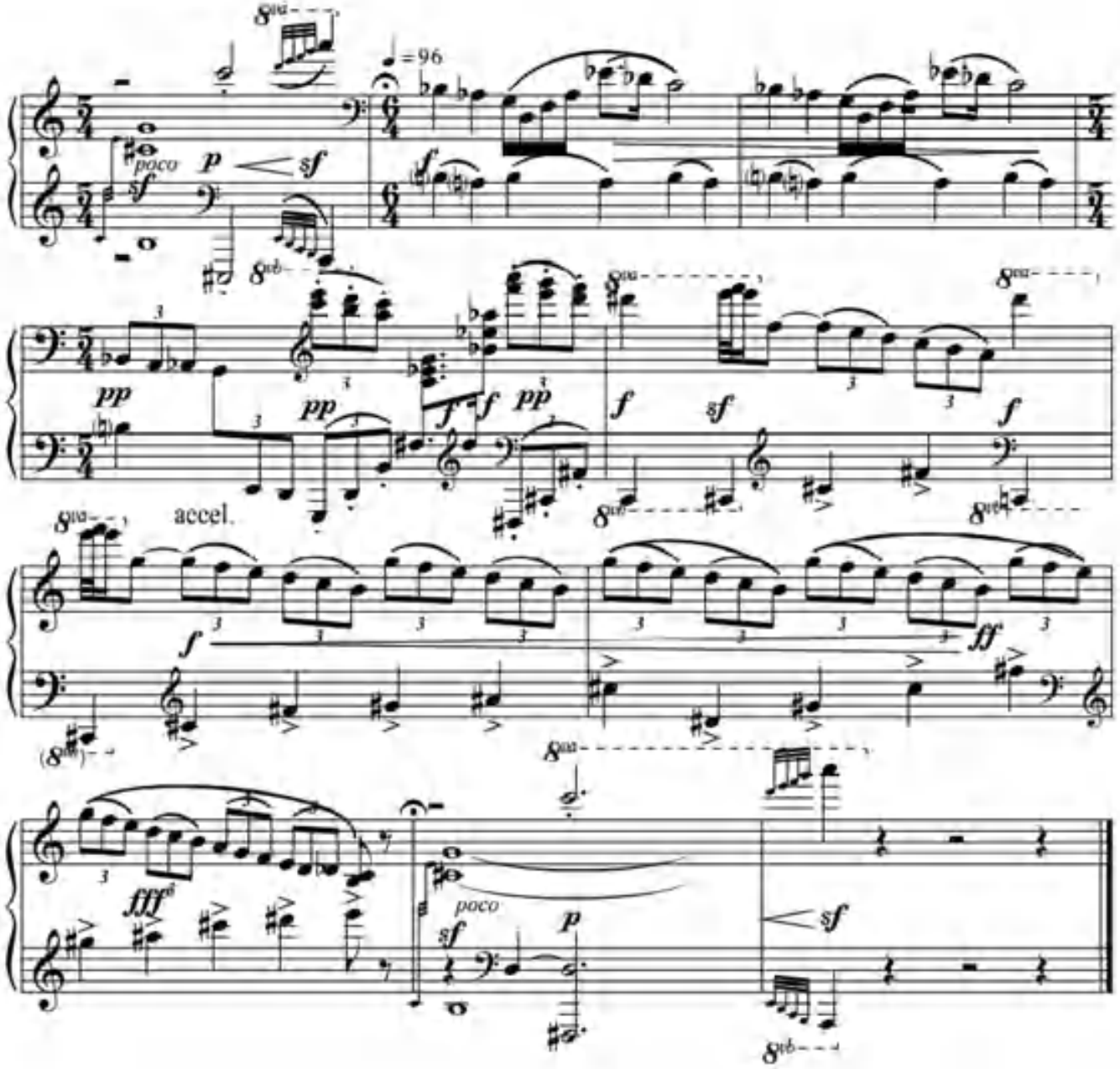


Рис. 22. Л. Половинкин. Происшествие I

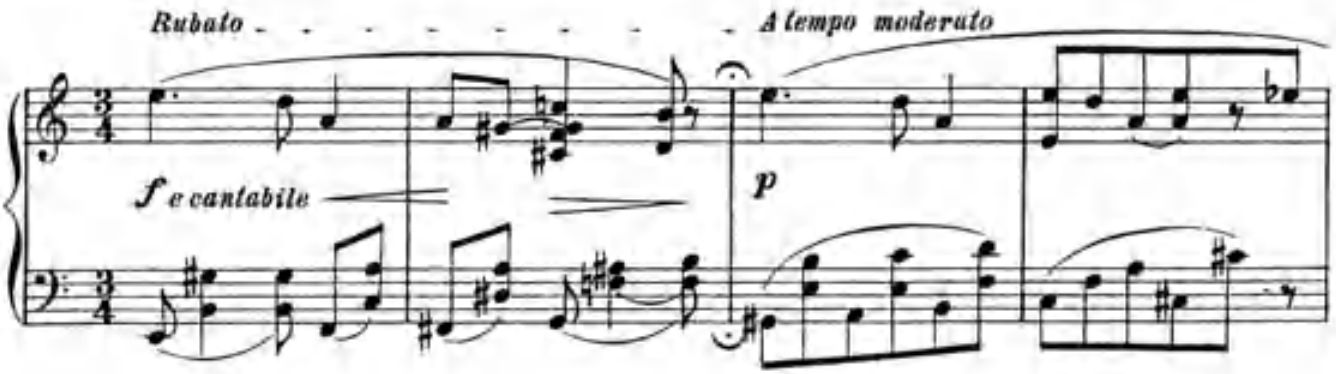


Рис. 23. Л. Половинкин. Происшествие IV

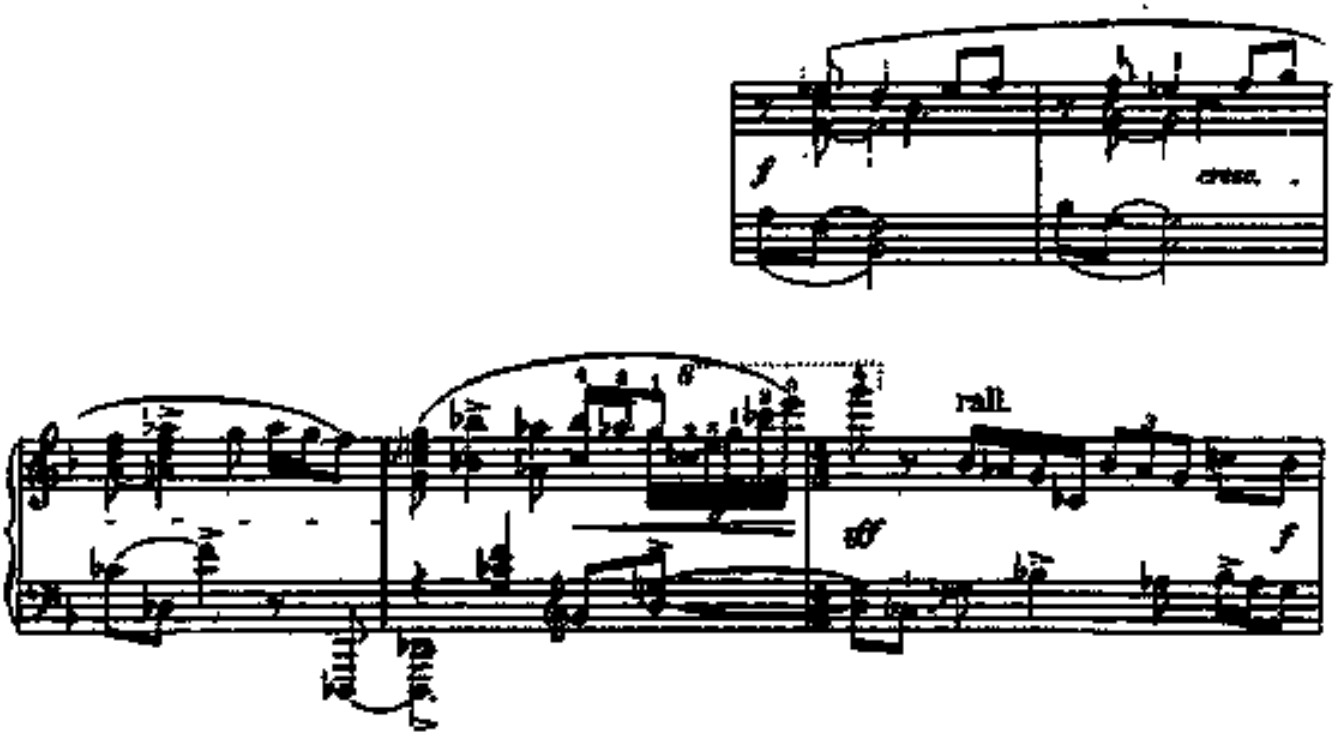


Рис. 24. В. Дешевов. Рельсы

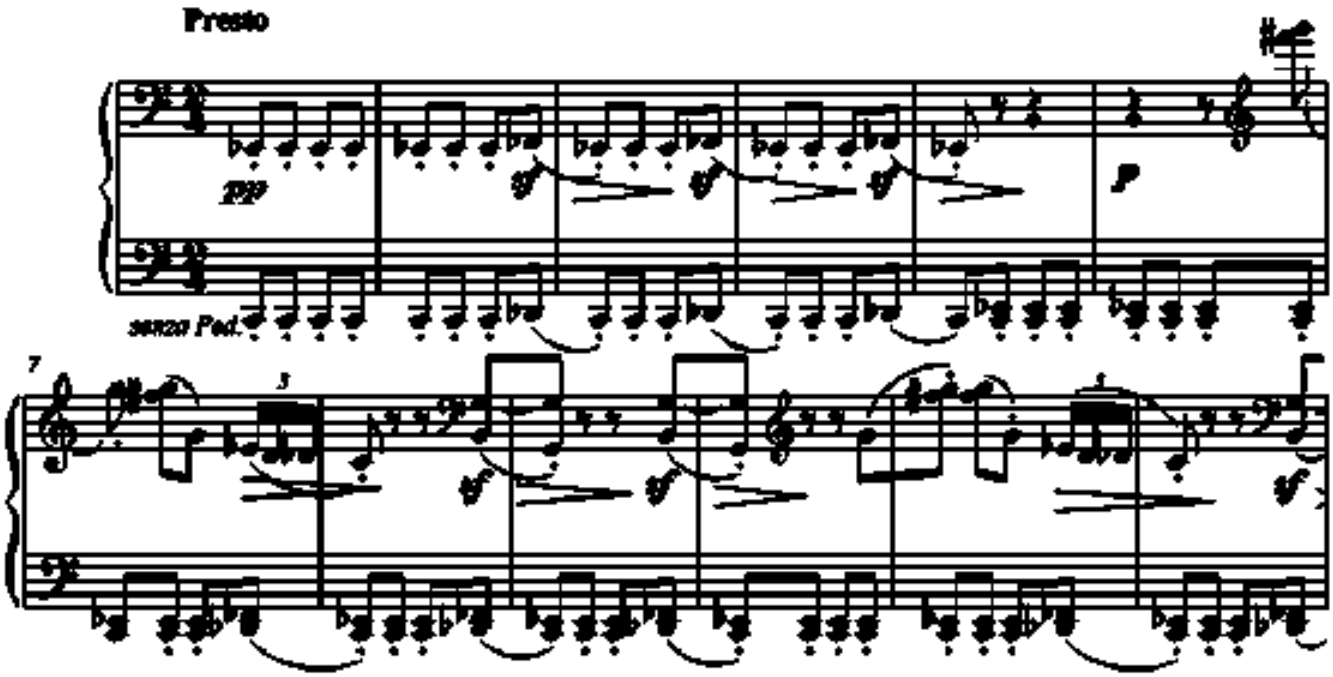


Рис. 25. В. Дешевов. Рельсы

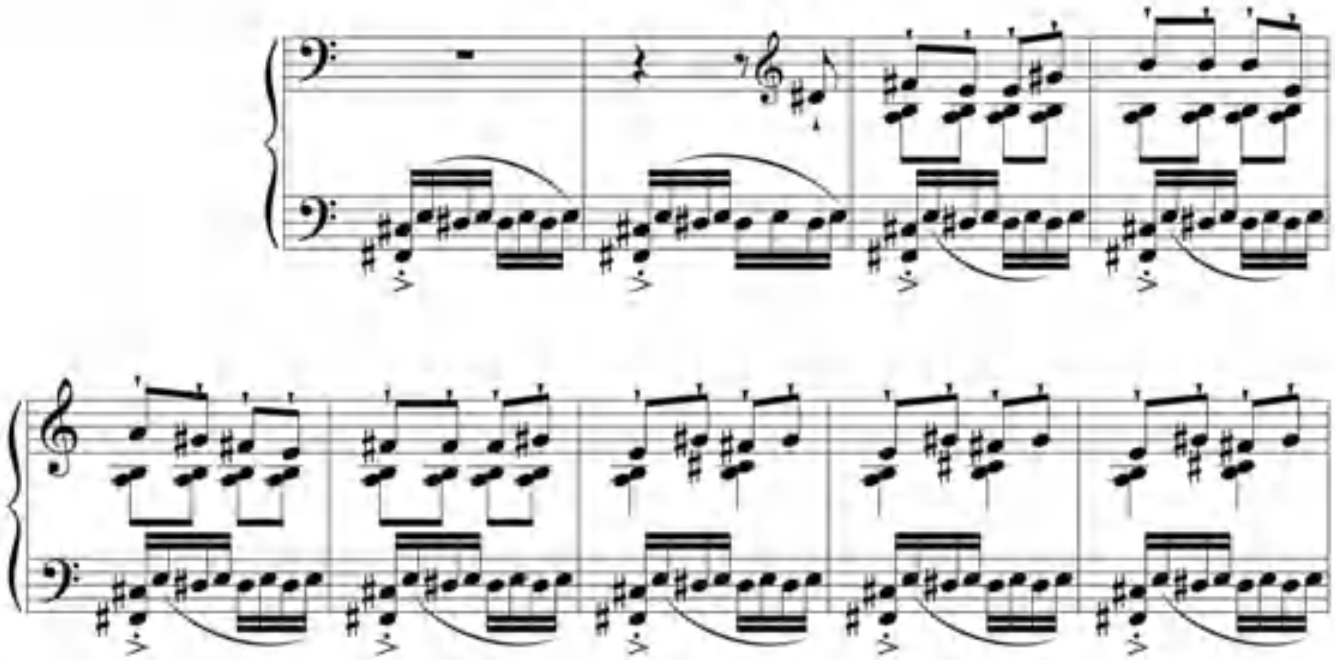


Рис. 26. В. Дешевов. Рельсы

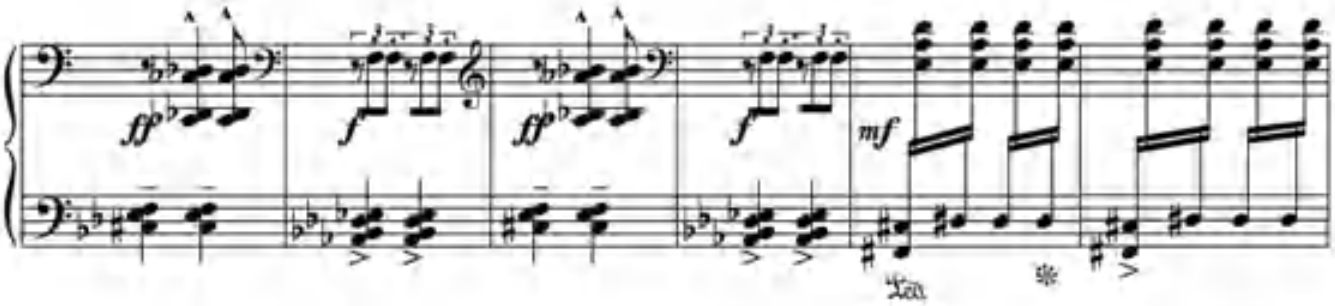


Рис. 27. Г. Попов. Мелодия

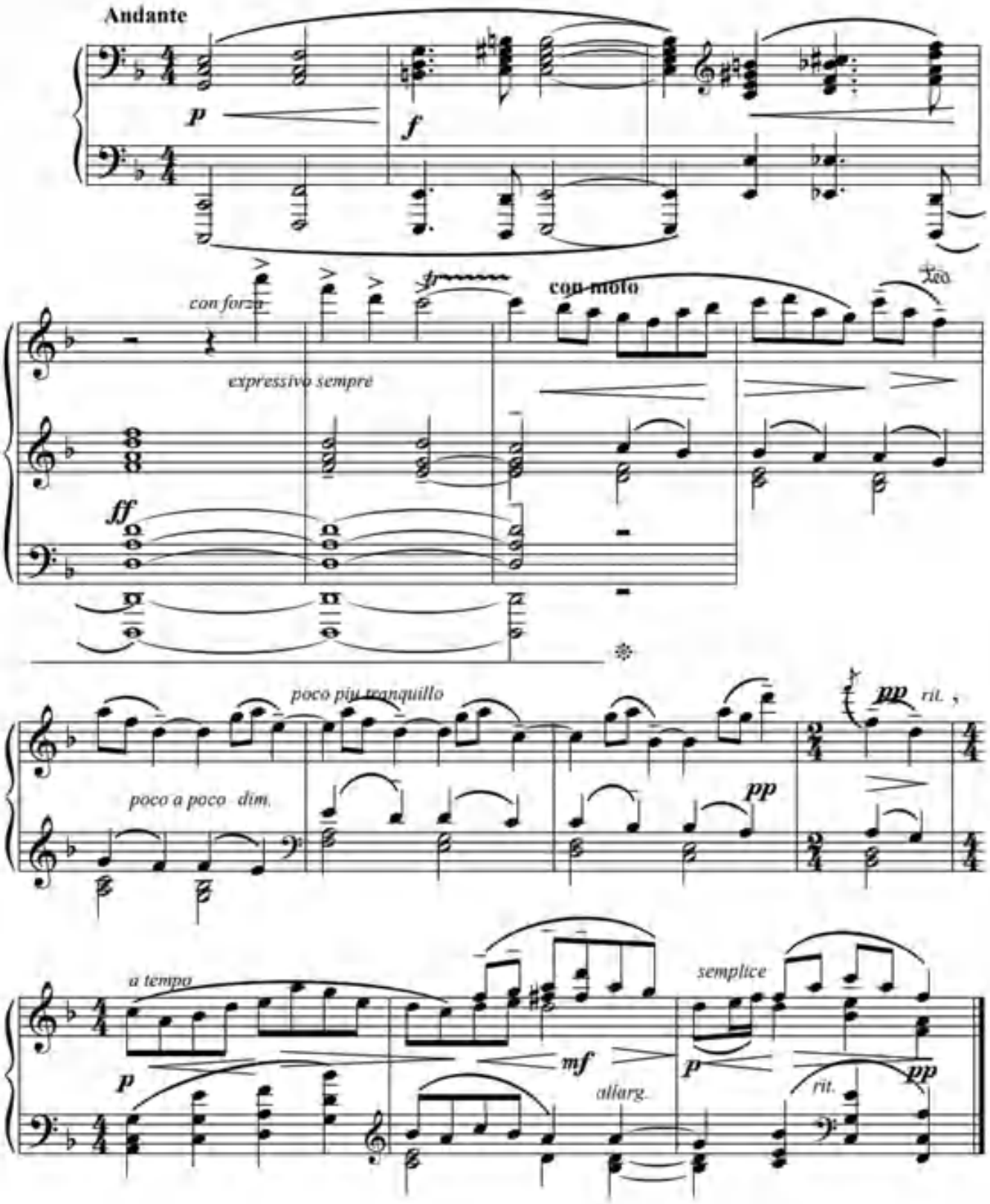


Рис. 28. Ю. Крейн. В память о Поле Дюка

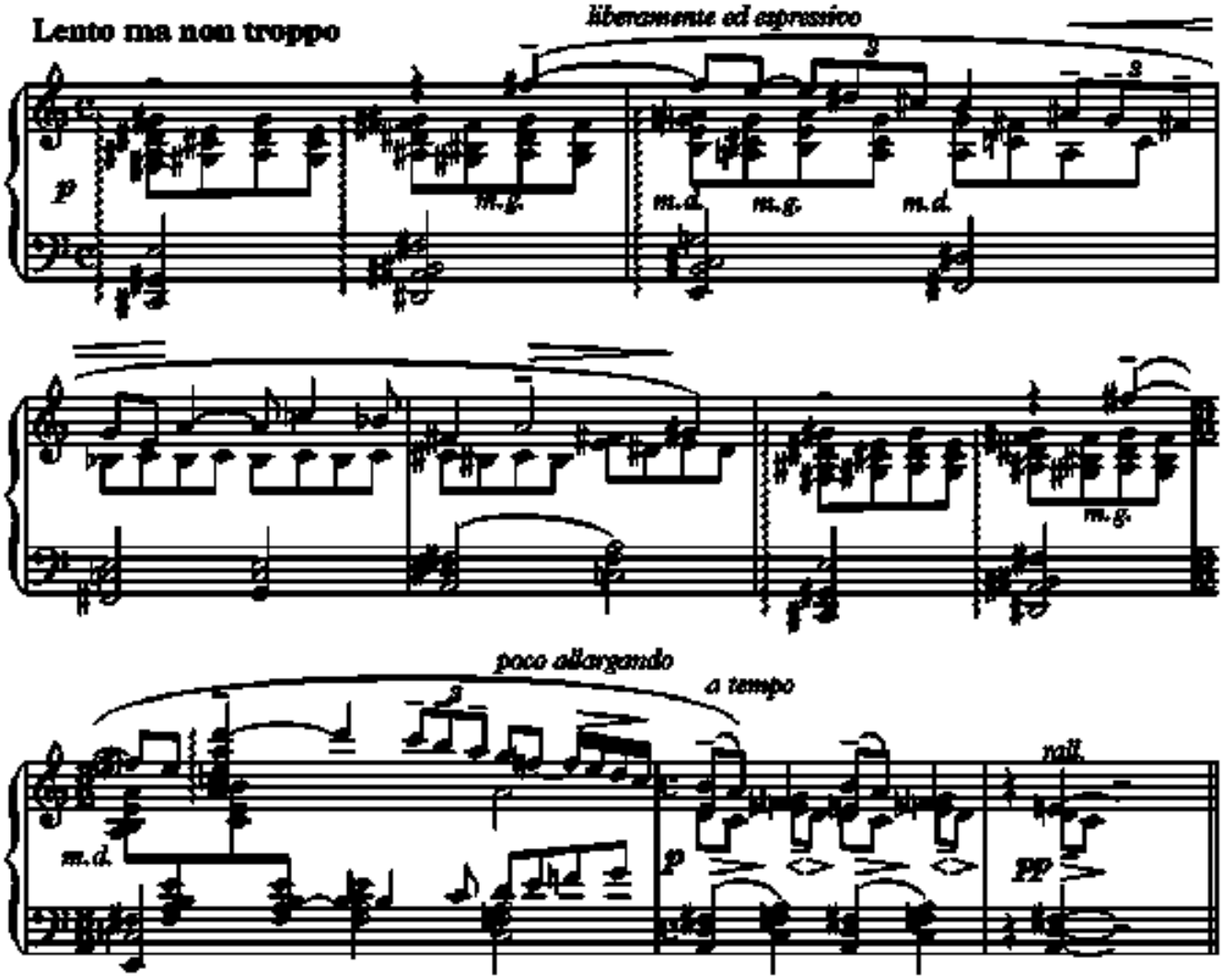


Рис. 29. В. Задерацкий. Тетрадь миниатюр. Полевые цветы

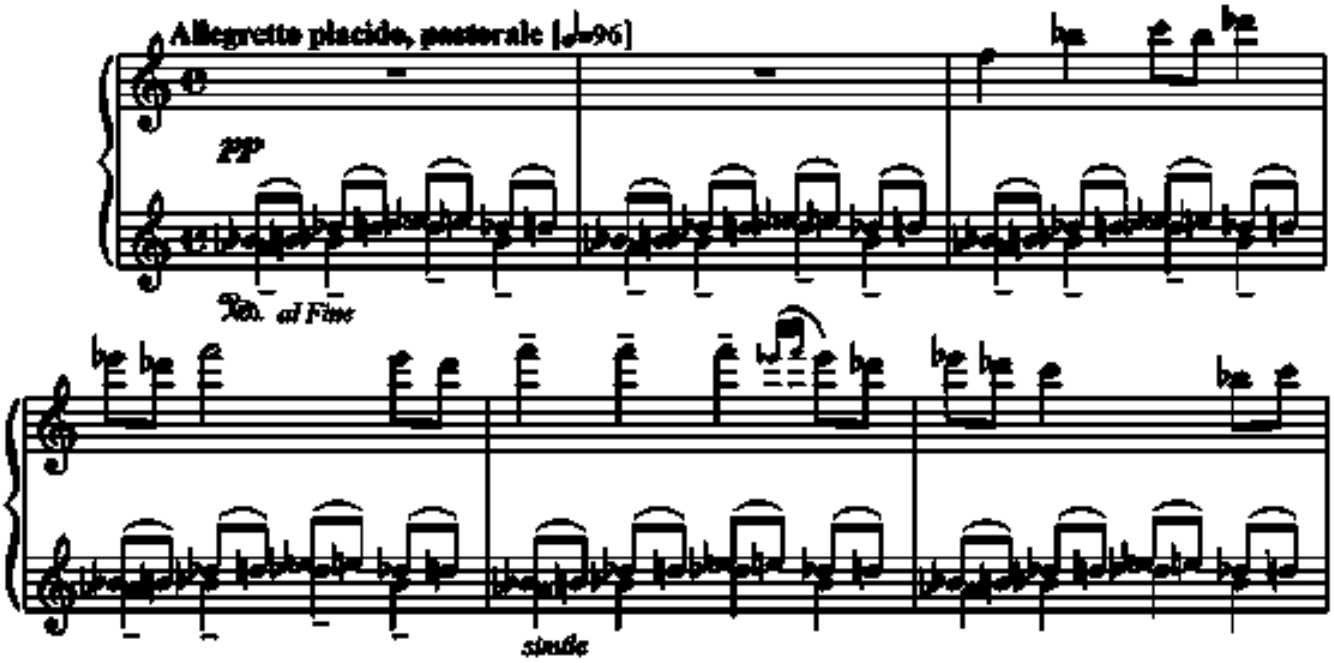


Рис. 30. Л. Половинкин. Магниты. Оставленное

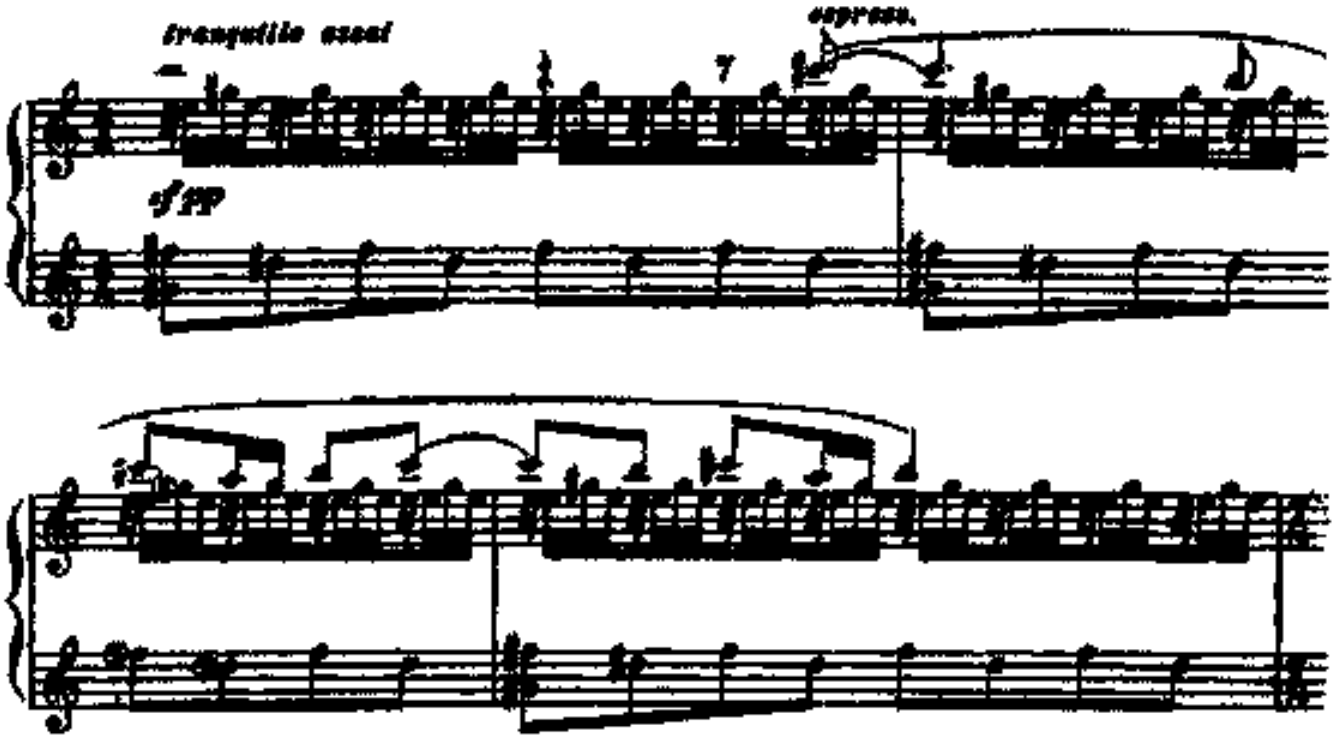


Рис. 31. Л. Половинкин. Магниты. Плясовая

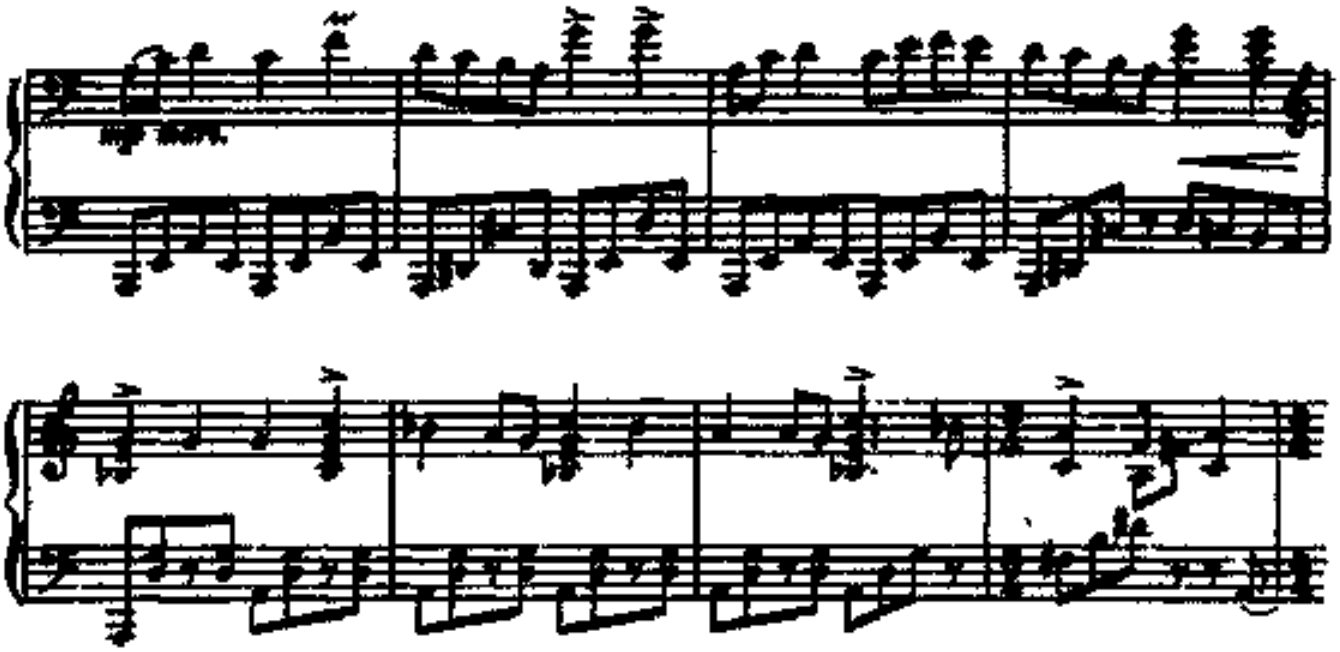


Рис. 32. Л. Половинкин. Магниты. Переход к финалу

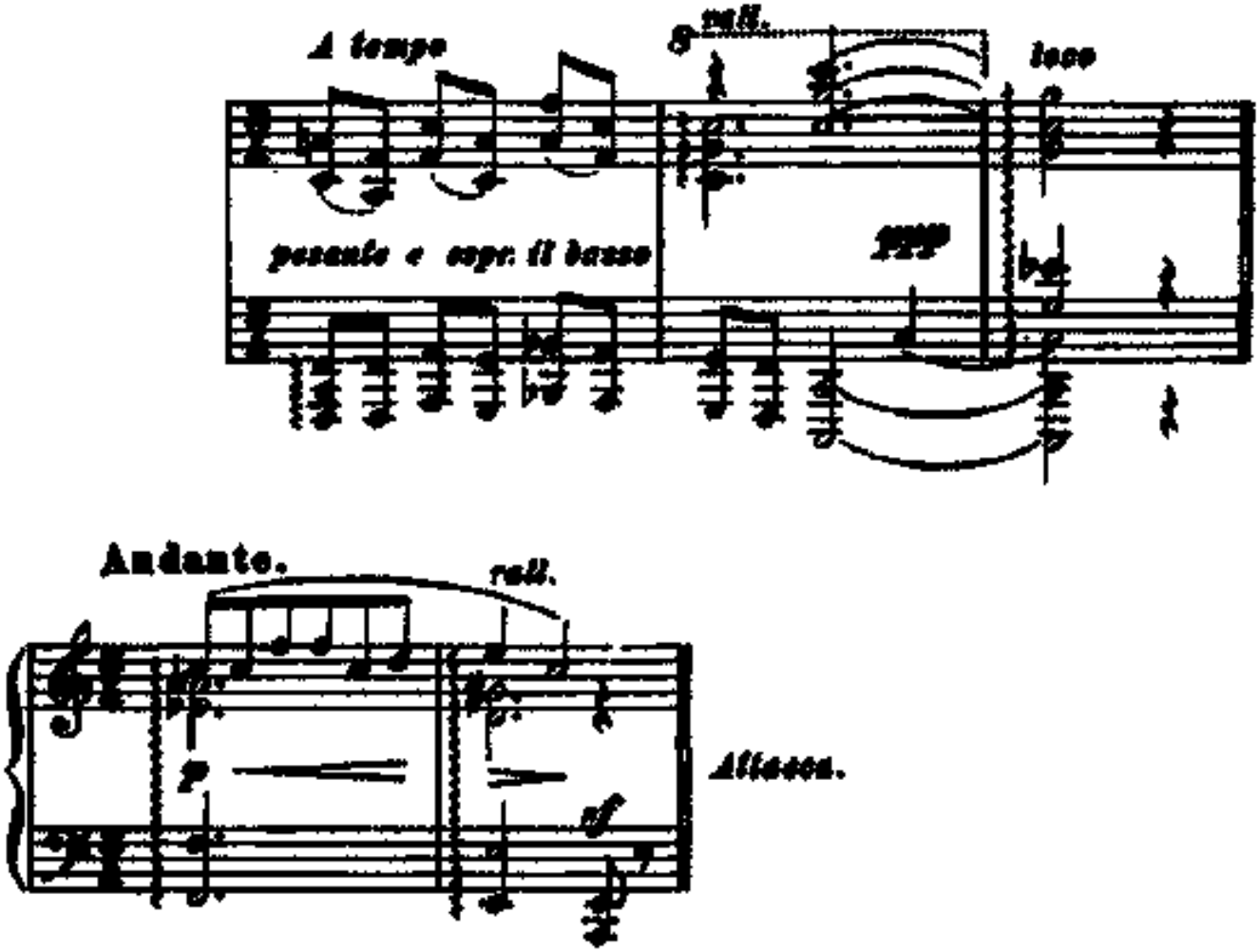


Рис. 33. В. Задерацкий. Фронт. Атака

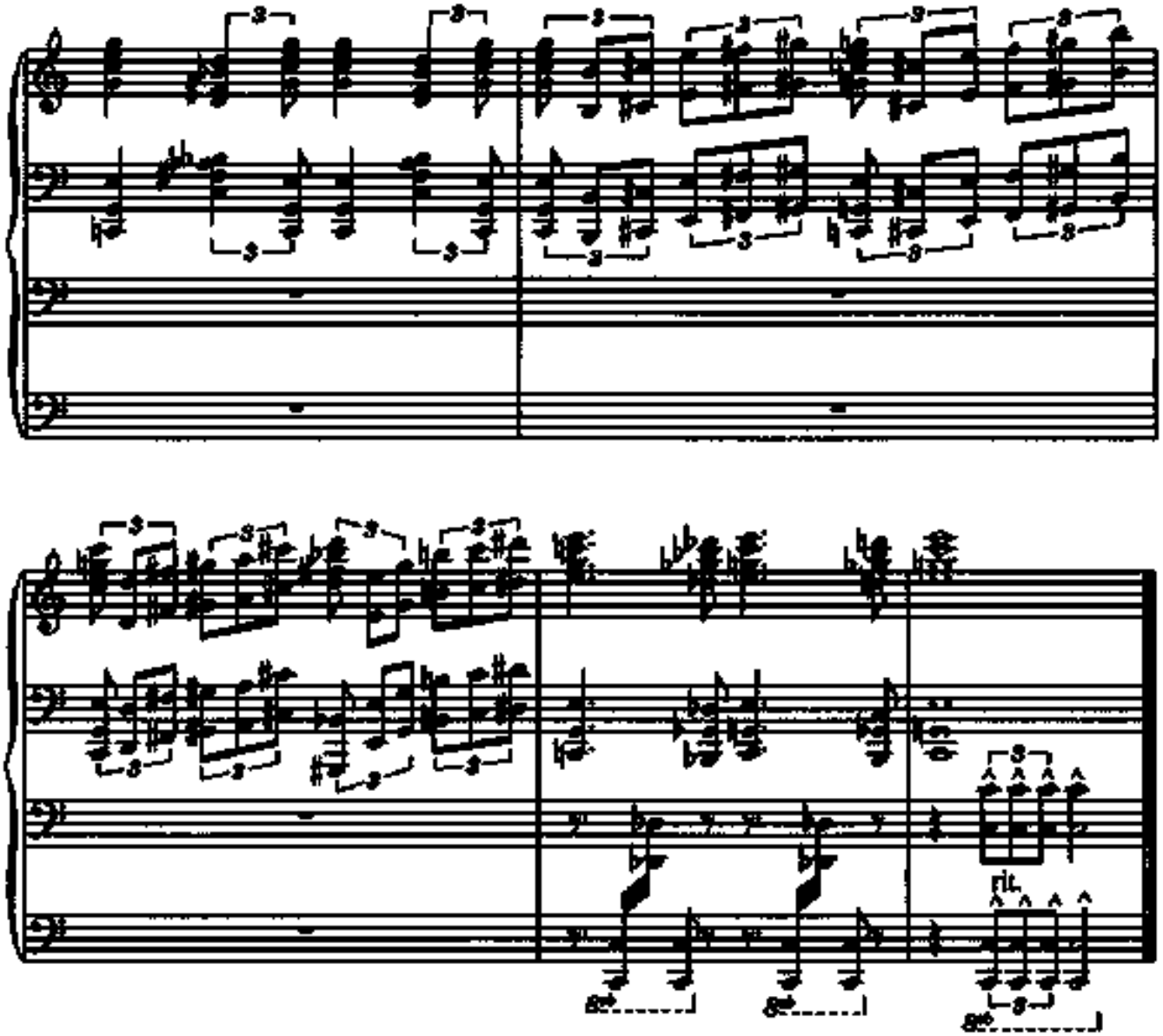


Рис. 34. В. Задерацкий. Фронт. Марш

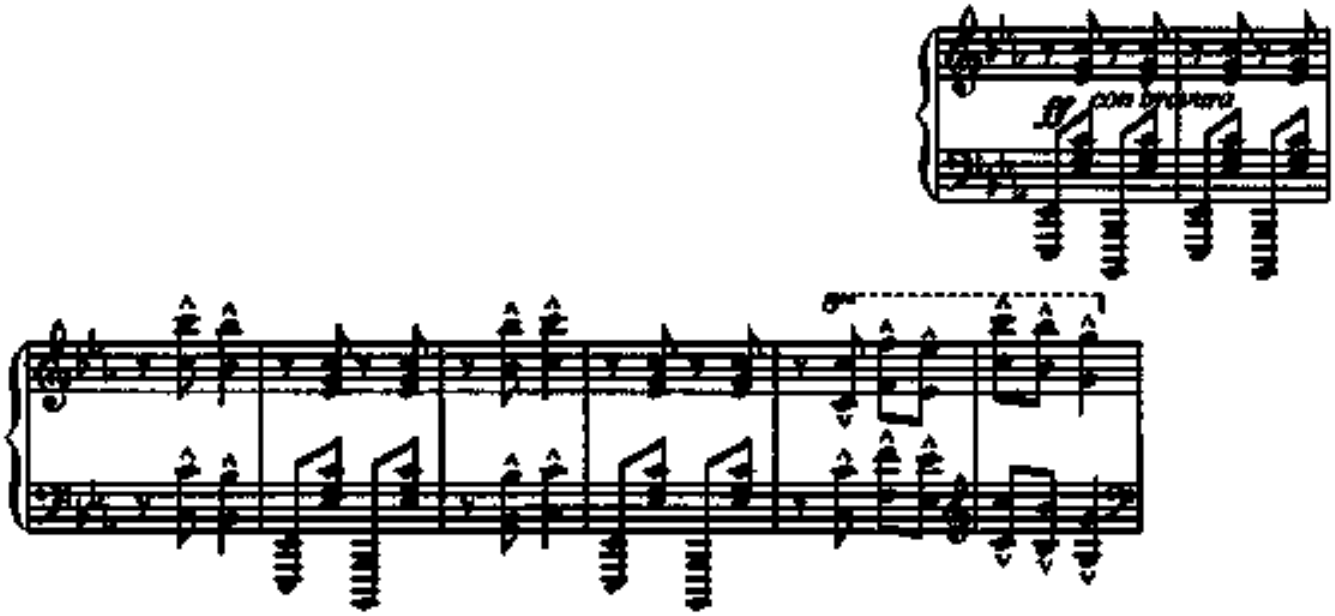


Рис. 35. Ю. Кочуров. Интермеццо

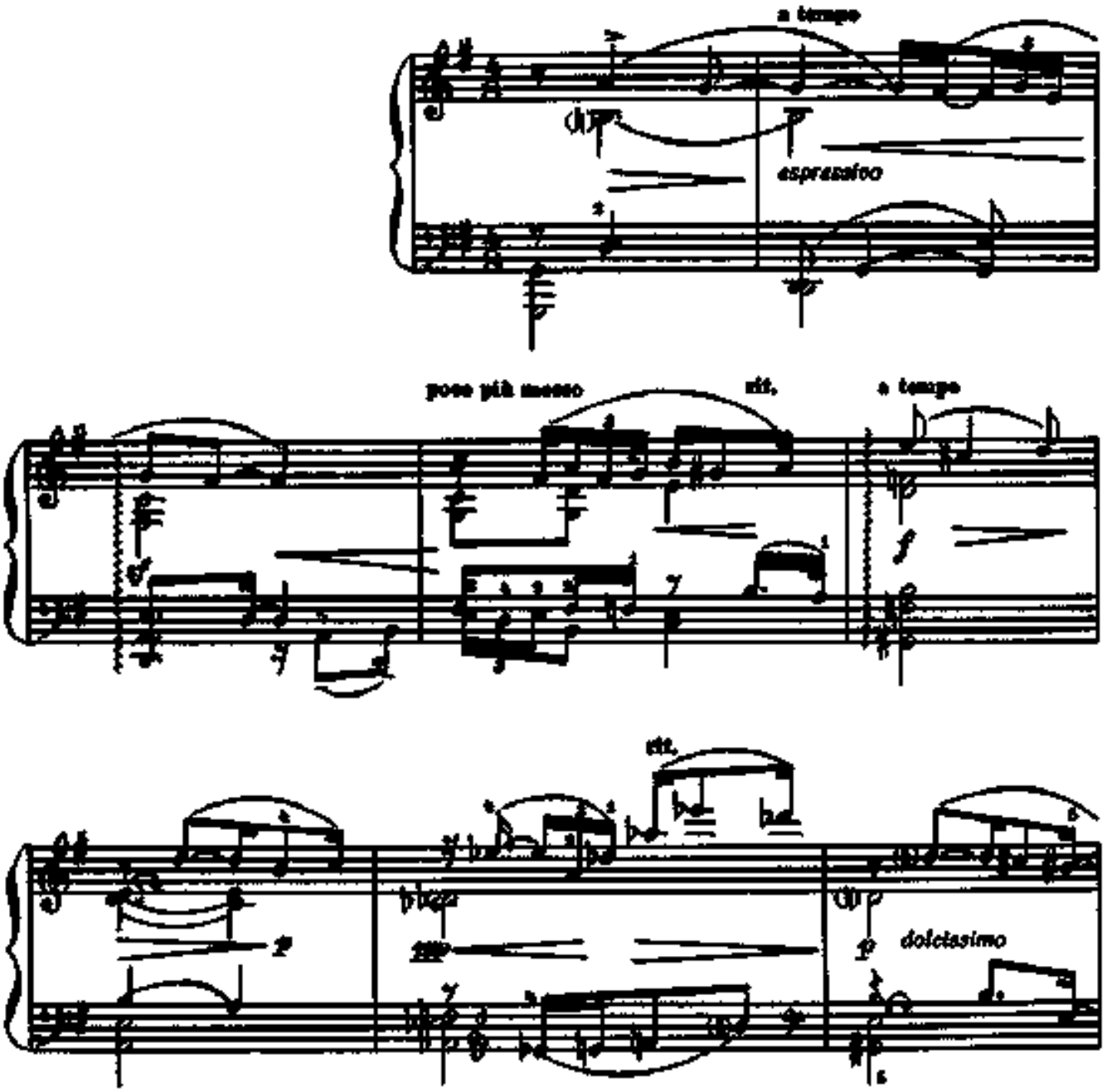


Рис. 36. Н. Раков. Танго

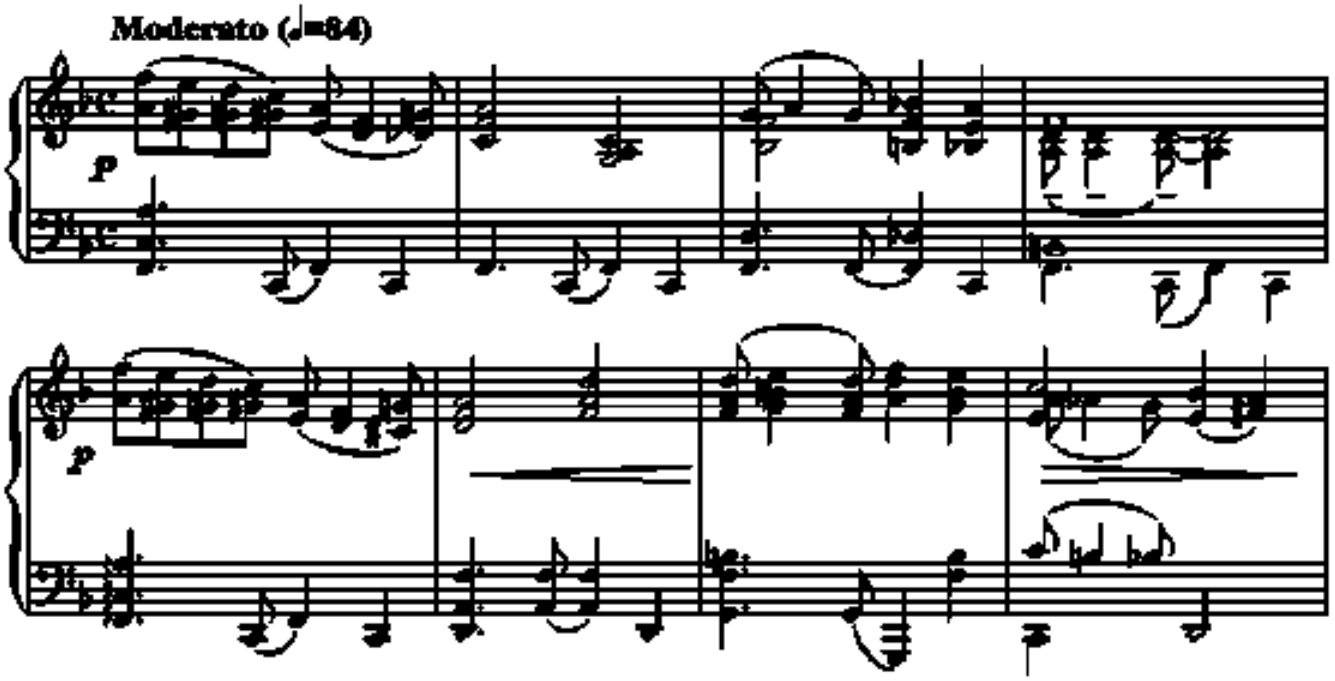


Рис. 37. Р. Щедрин. Поэма

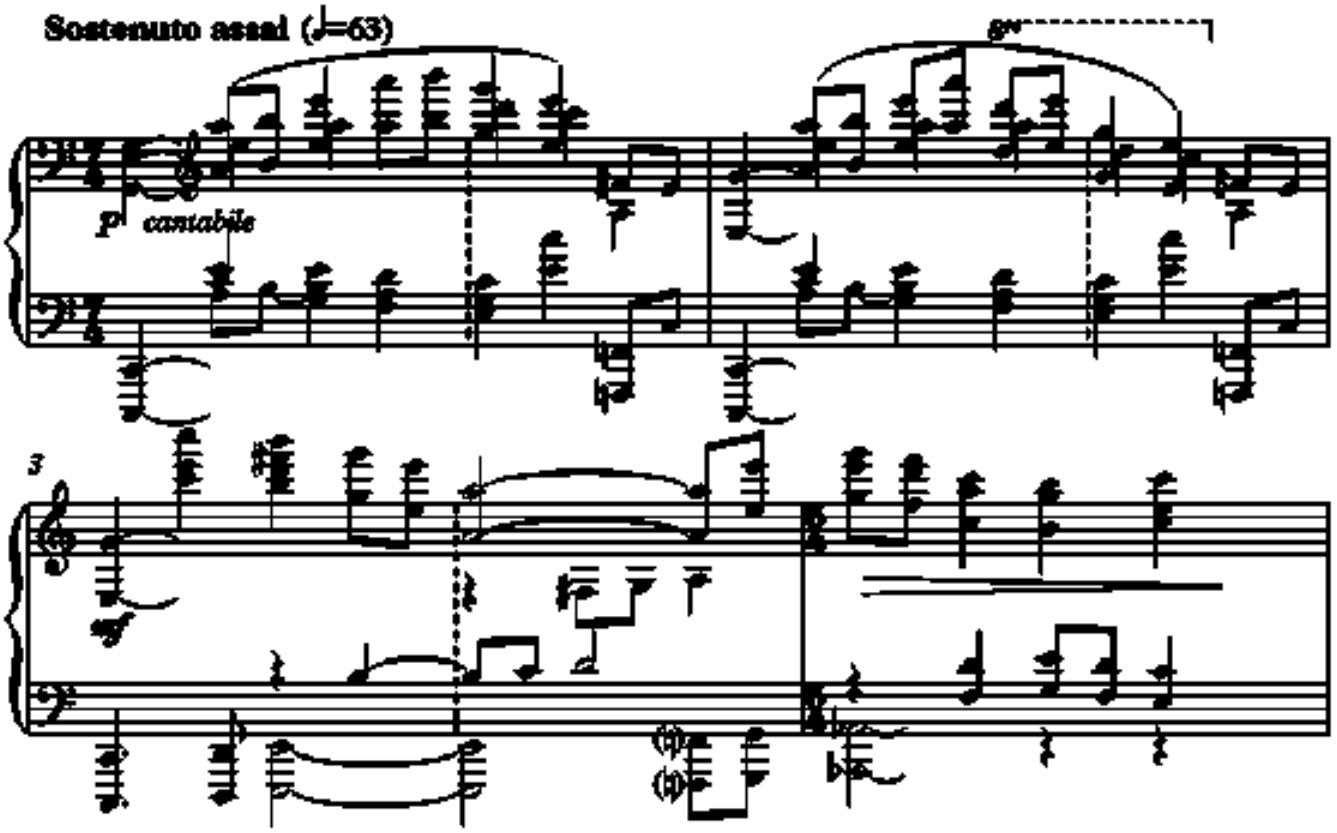


Рис. 38. Р. Щедрин. Тройка

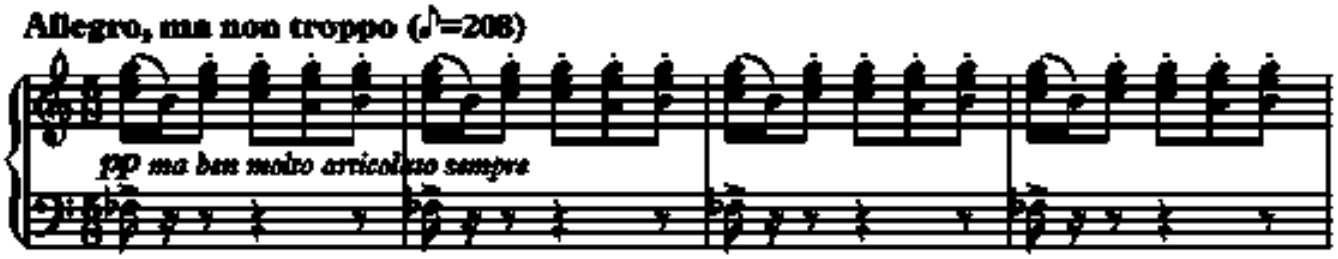


Рис. 39. Р. Щедрин. Тройка

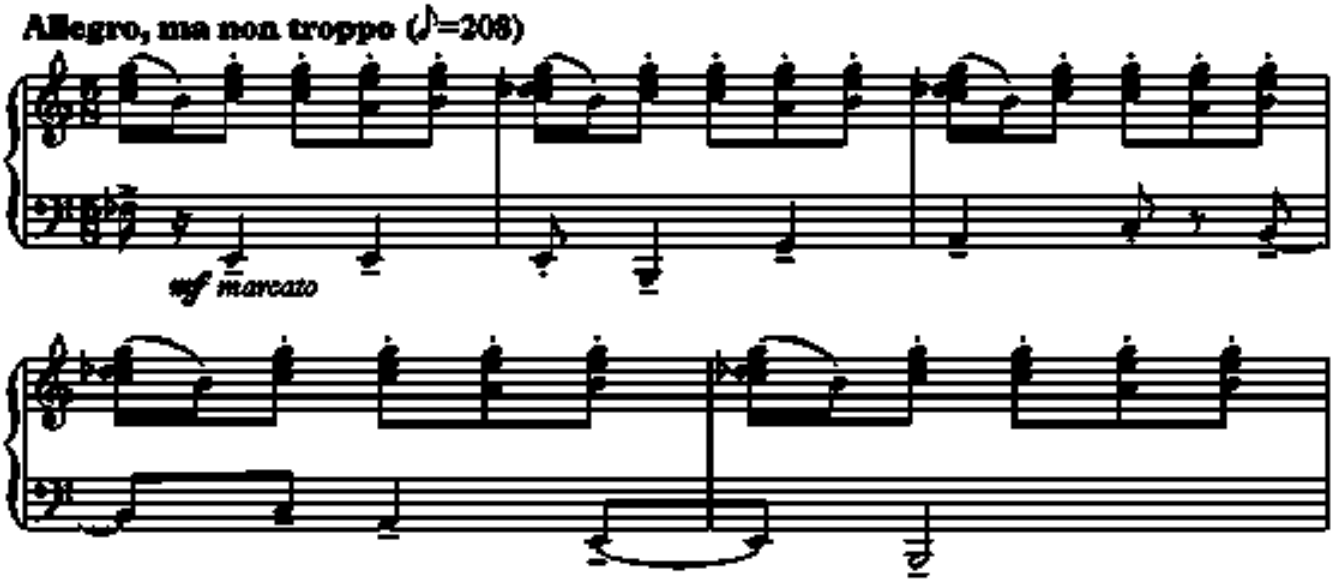


Рис. 40. Р. Щедрин. Тройка

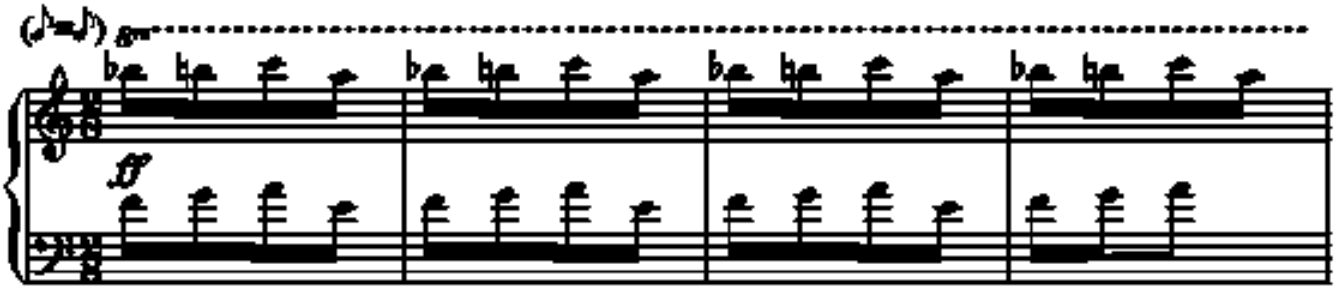


Рис. 41. Р. Щедрин. Тройка

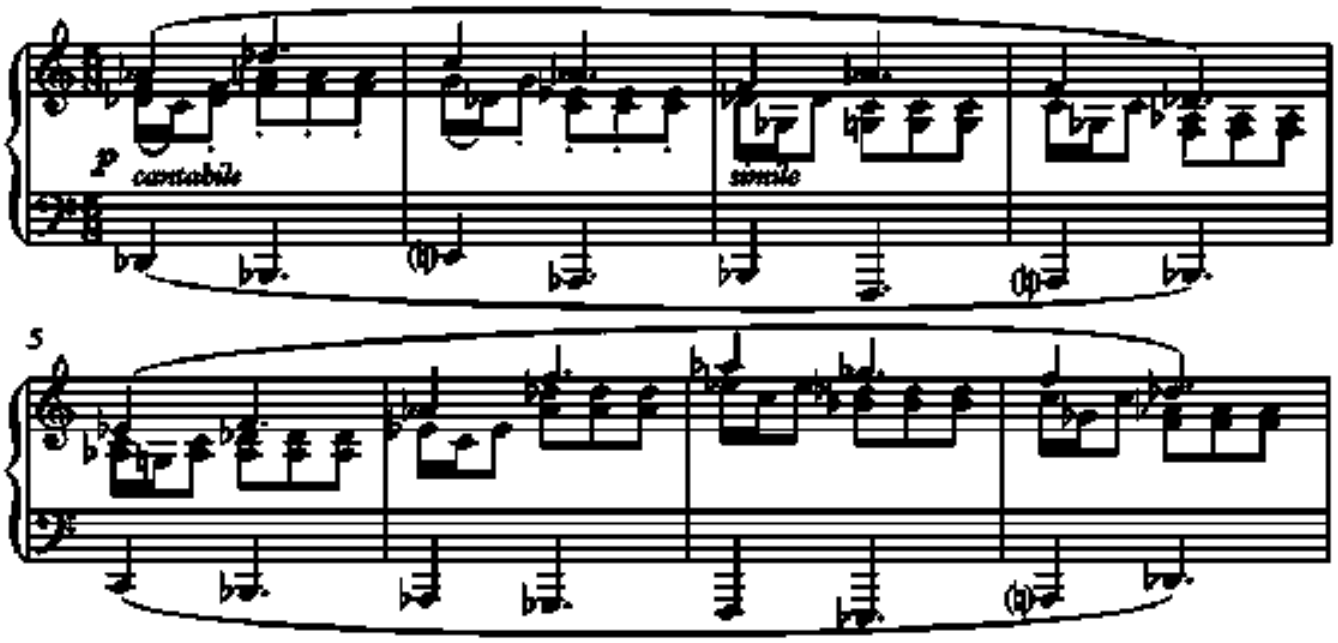


Рис. 42. Р. Щедрин. Тройка

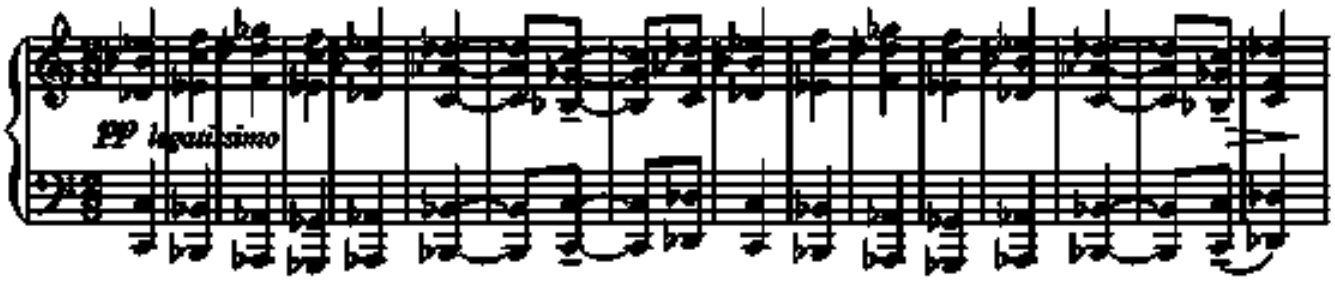


Рис. 43. Р. Щедрин. Тройка

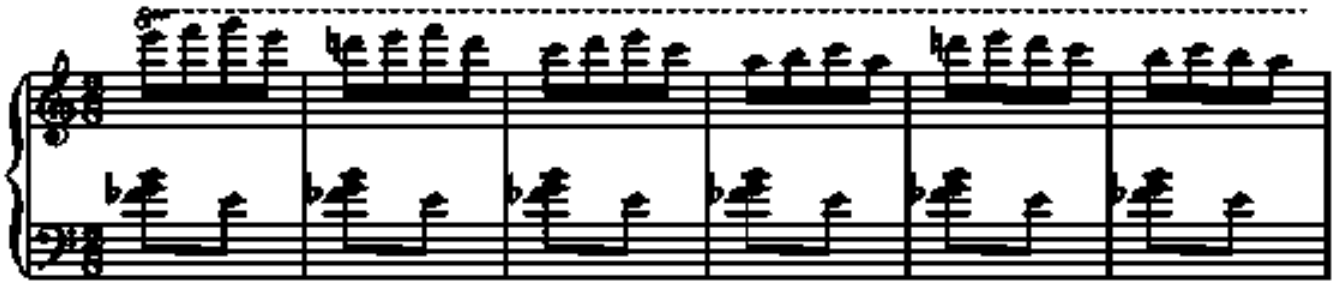


Рис. 44. И. Якушенко. Наигрыши. Город Суздаль

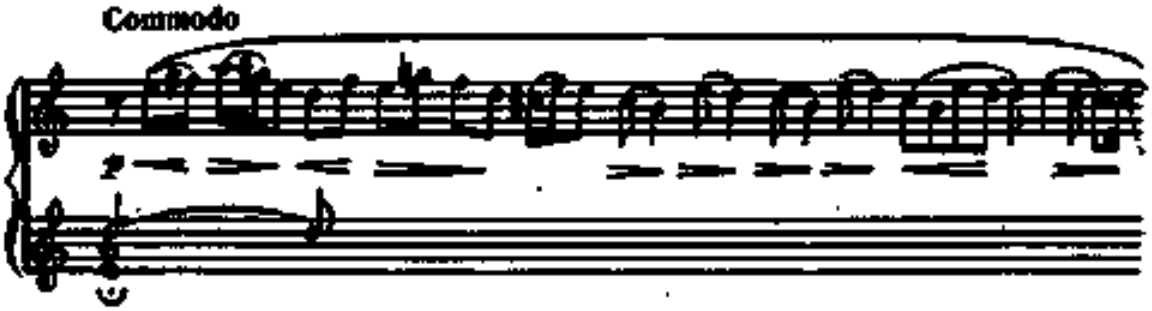


Рис. 45. И. Якушенко. Город Суздаль

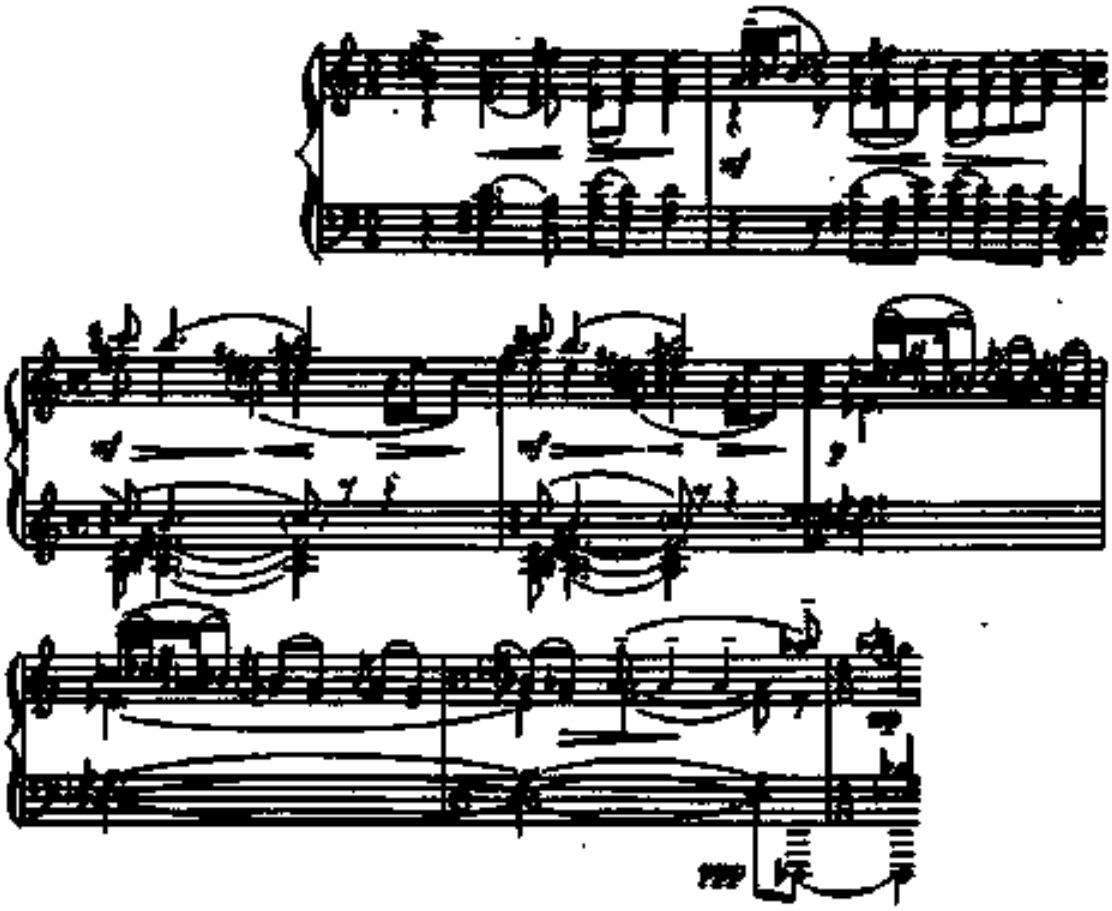


Рис. 46. И. Якупенко. Кружева

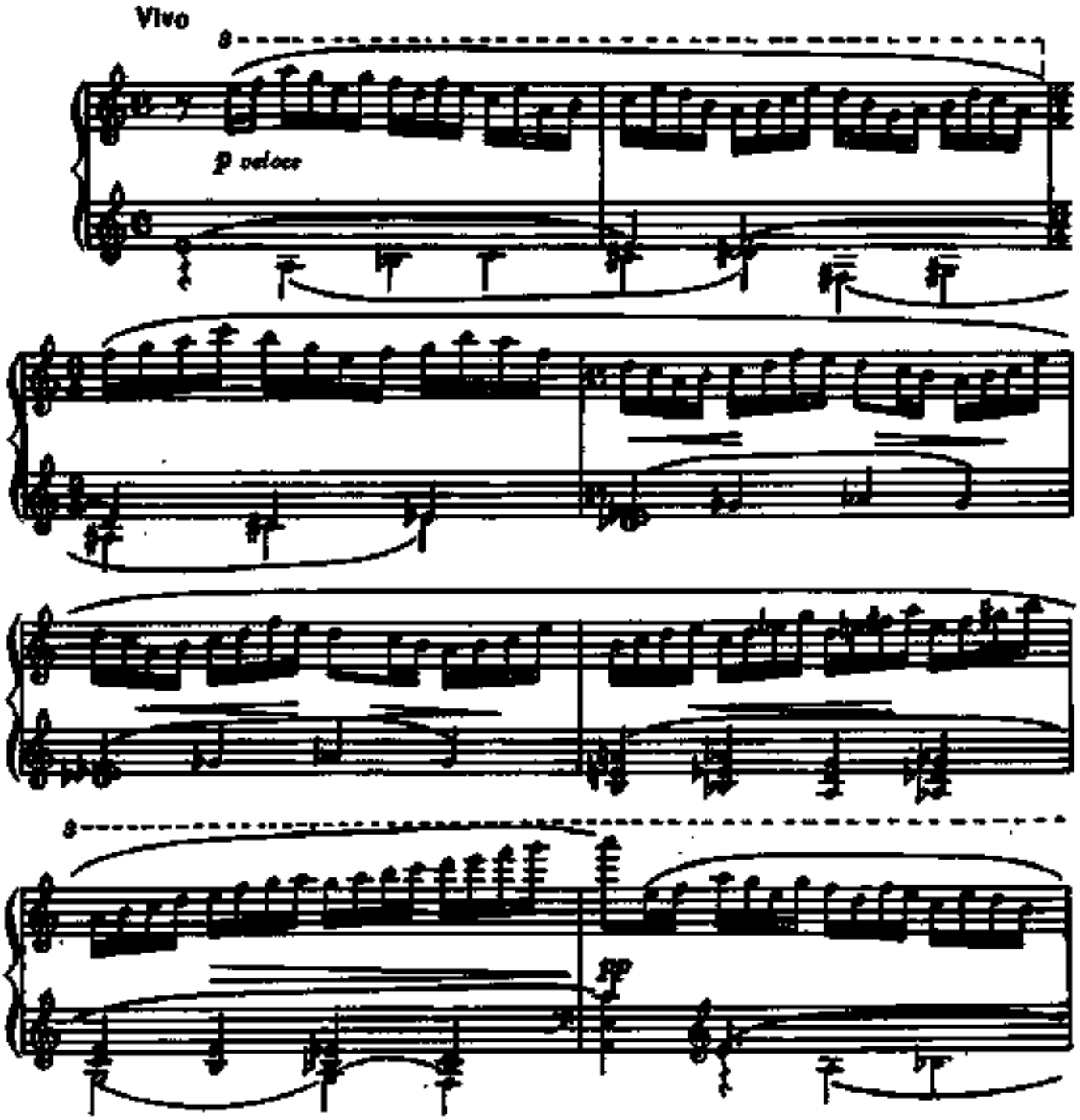


Рис. 47. И. Якушенко. Переплясы

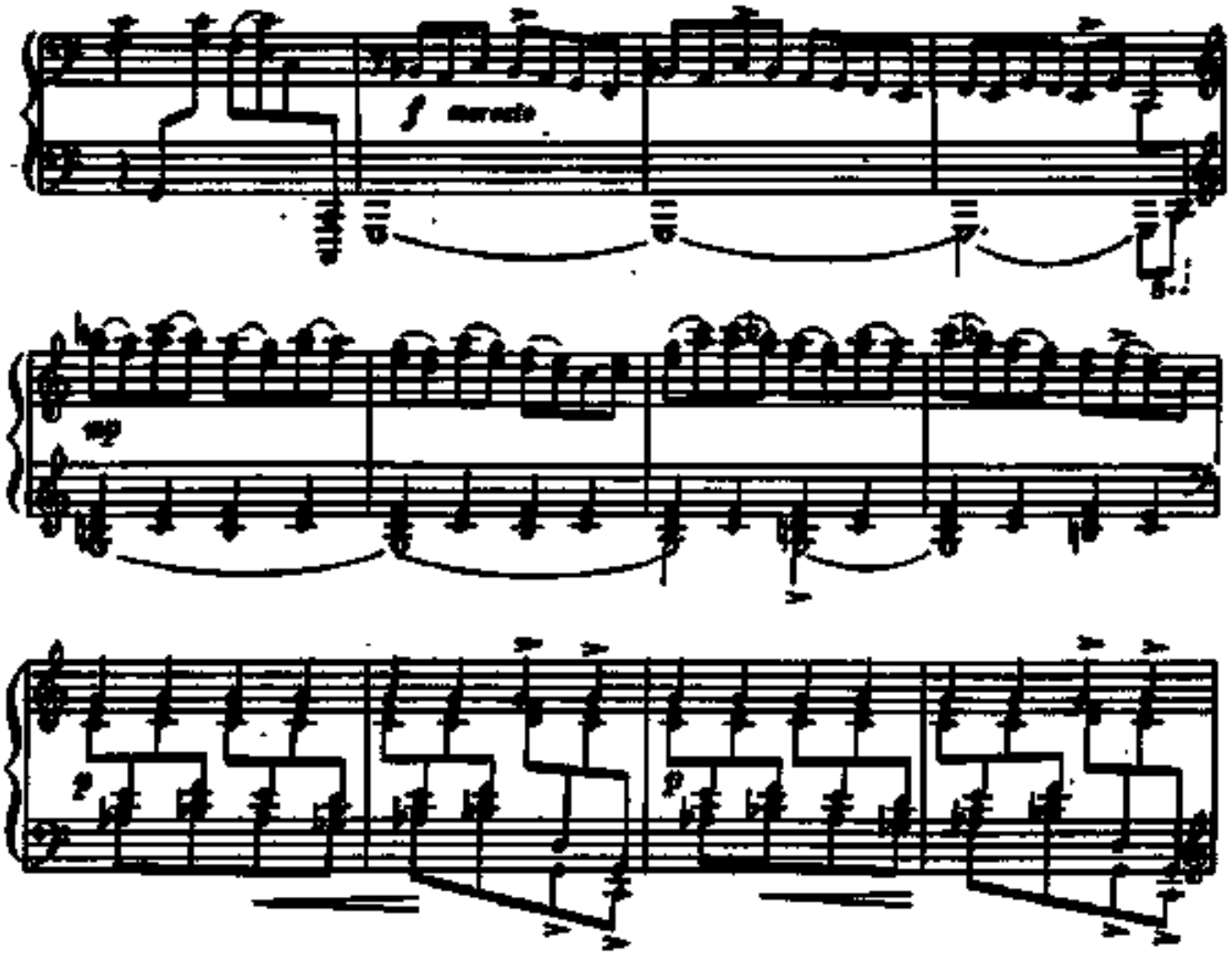


Рис. 48. А. Бабаджанян. Поэма

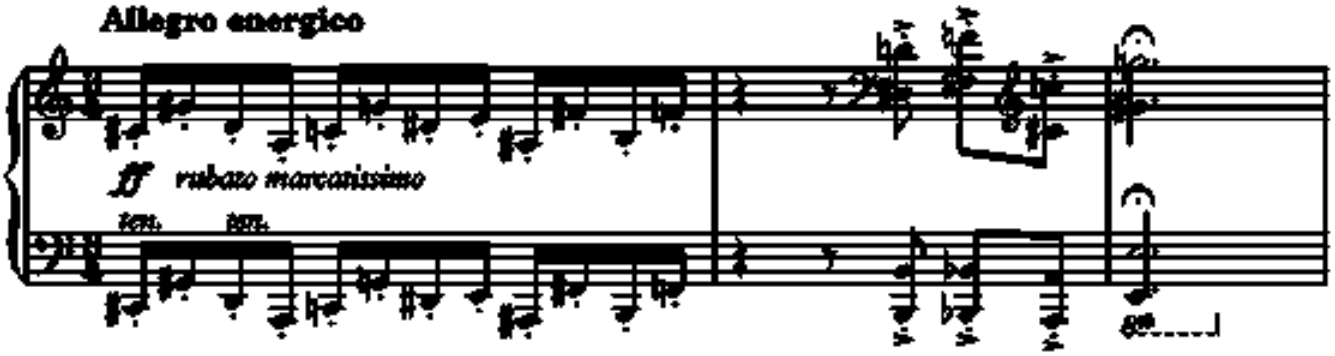


Рис. 49. А. Бабаджанян. Поэма

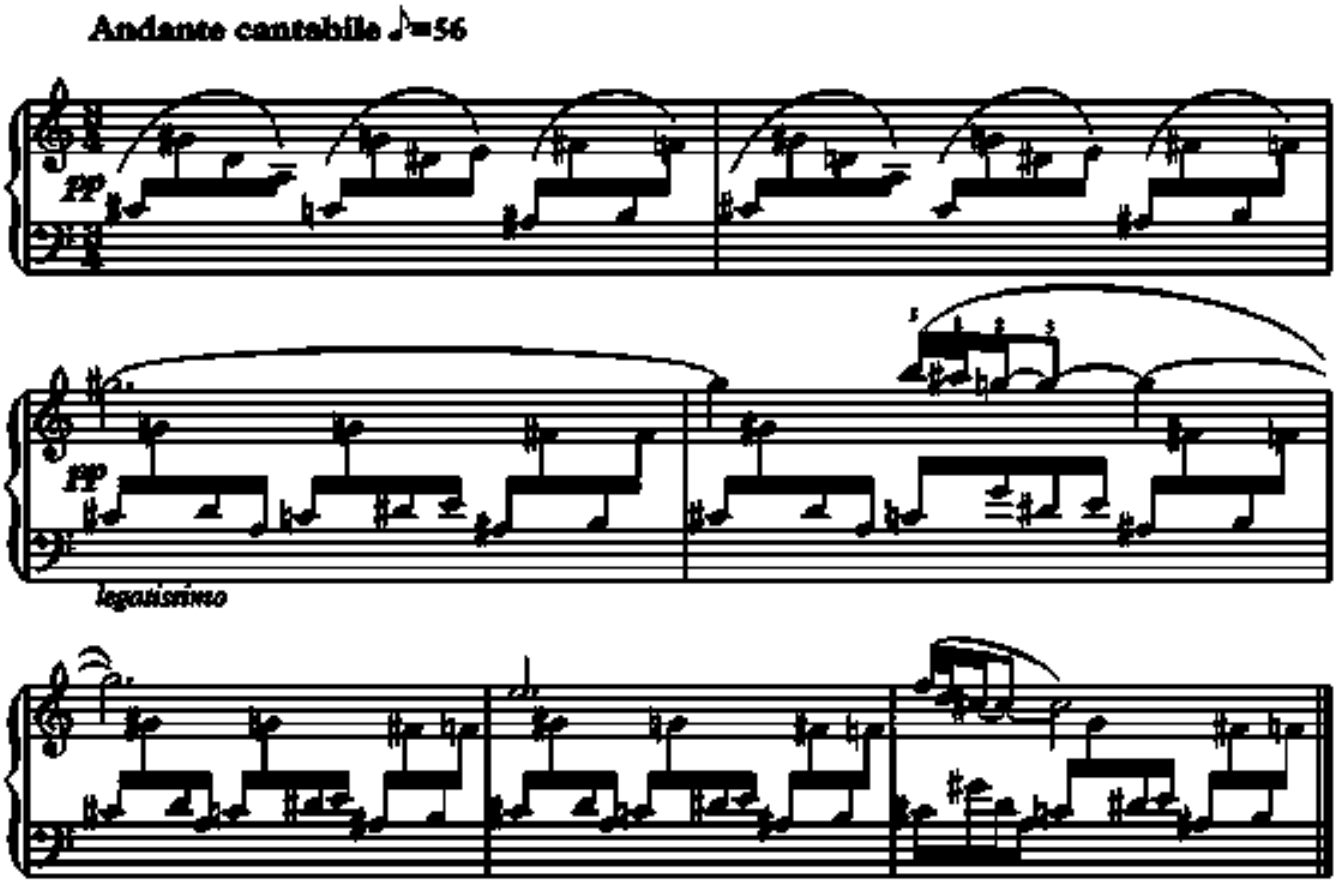


Рис. 50. А. Бабаджанян. Поэма

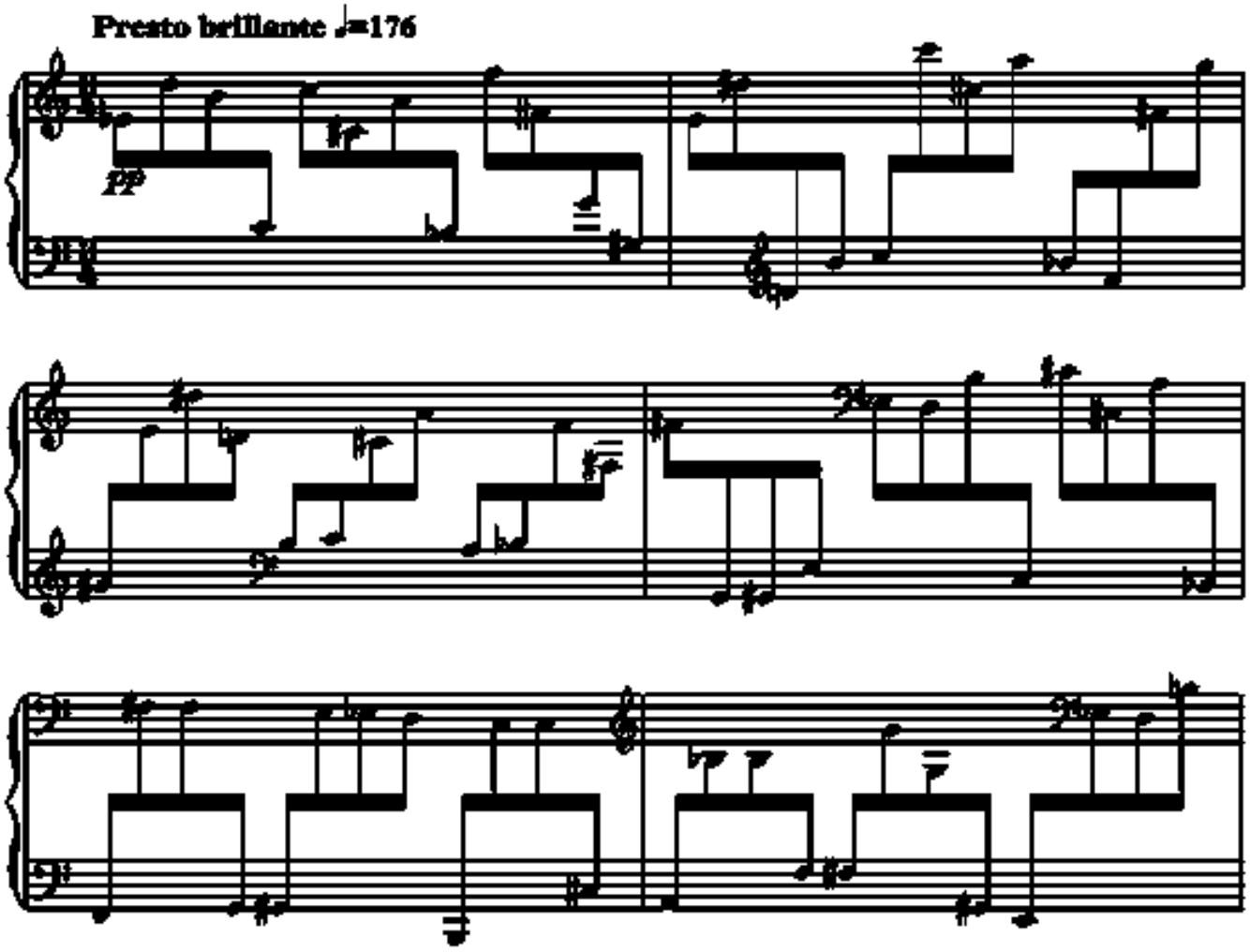


Рис. 51. Г. Окунев. Отзвуки Севера. 1-ая часть

Andantino tranquillo

Рис. 52. Г. Уствольская. Прелюдия №

♩=72

Рис. 53. А. Кнайфель. Лань

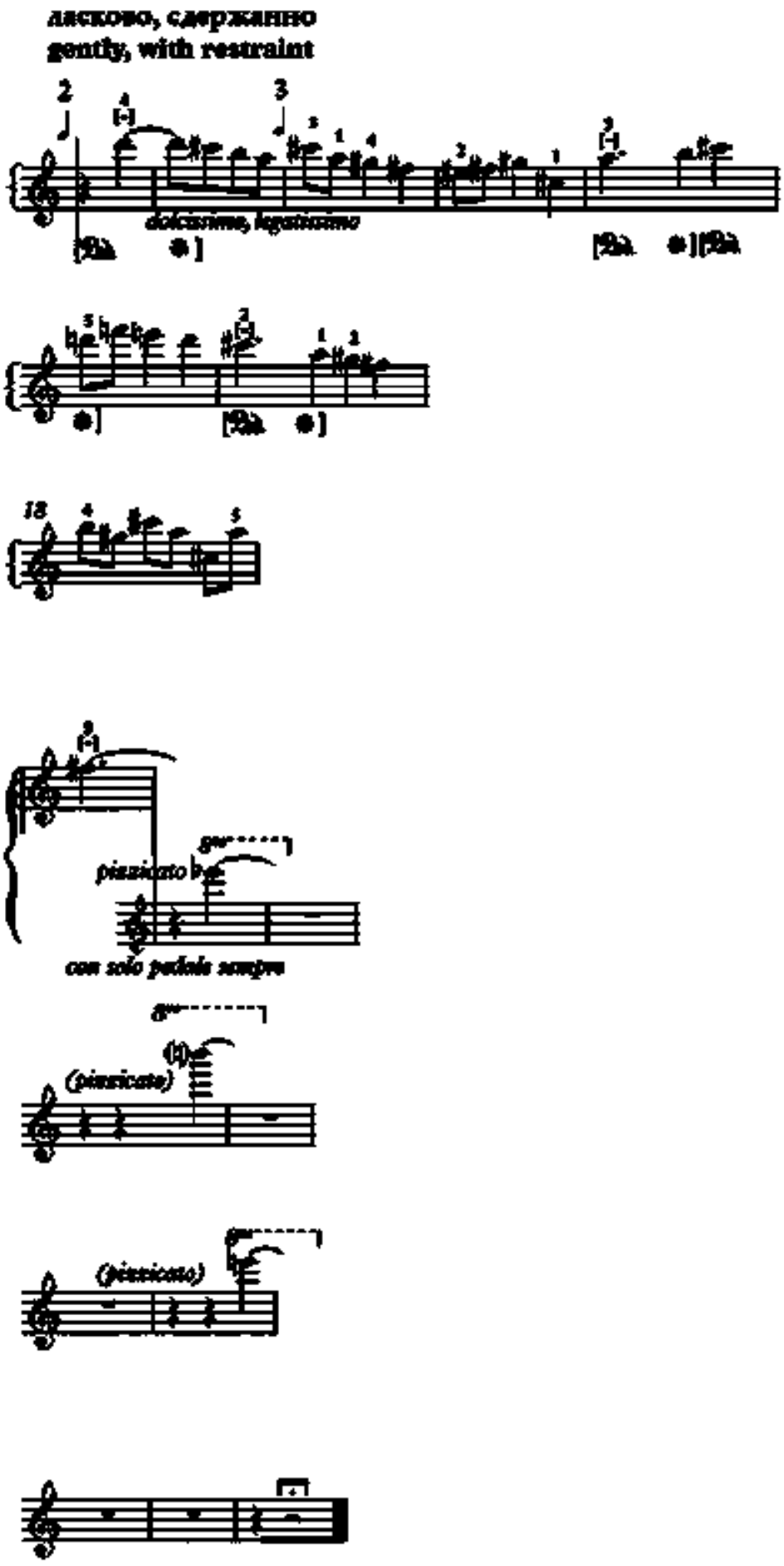


Рис. 54. Н. Сидельников. Саввушкина флейта

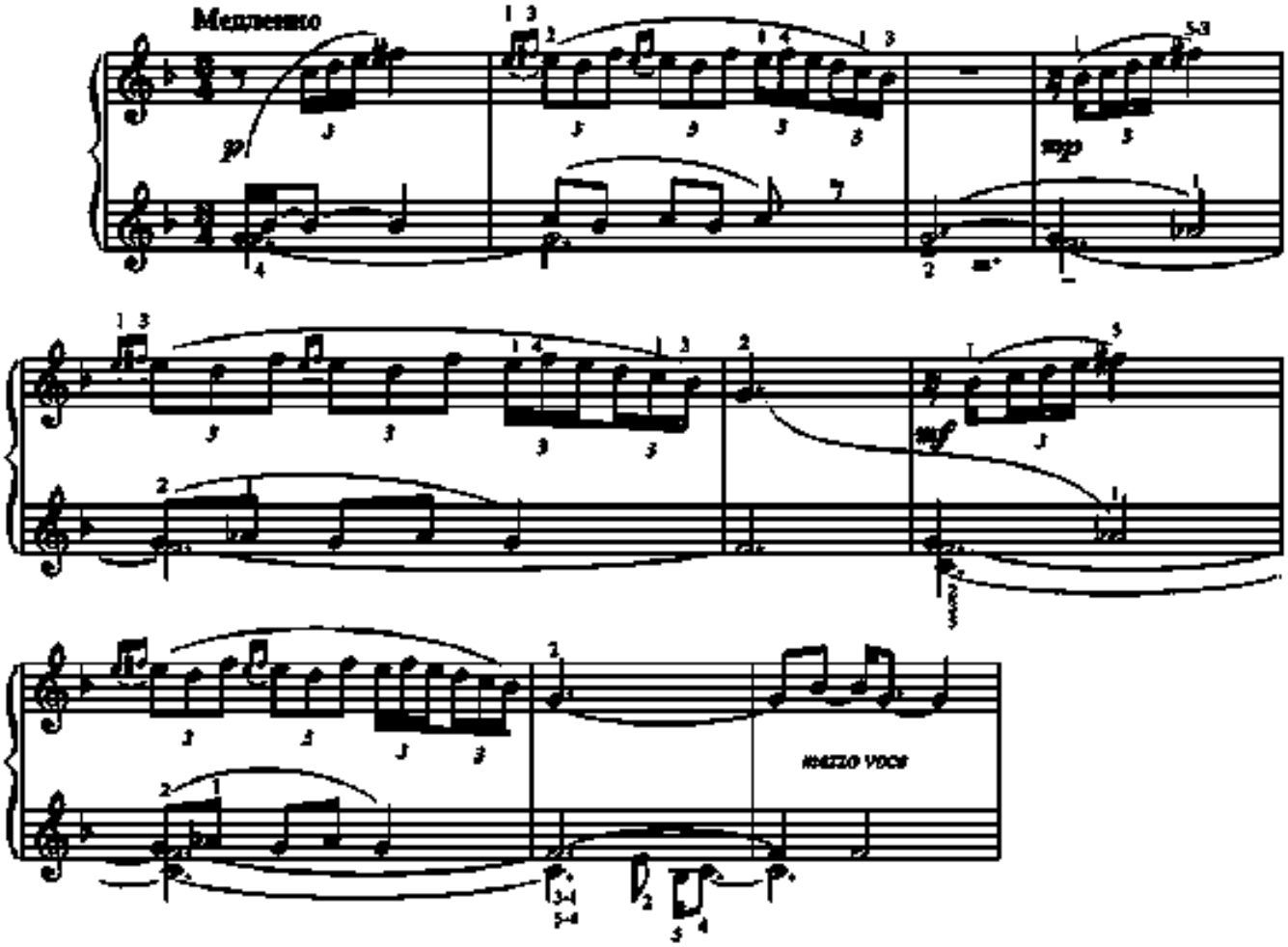


Рис. 55. Н. Сидельников. Саввушкина флейта. Пастушок

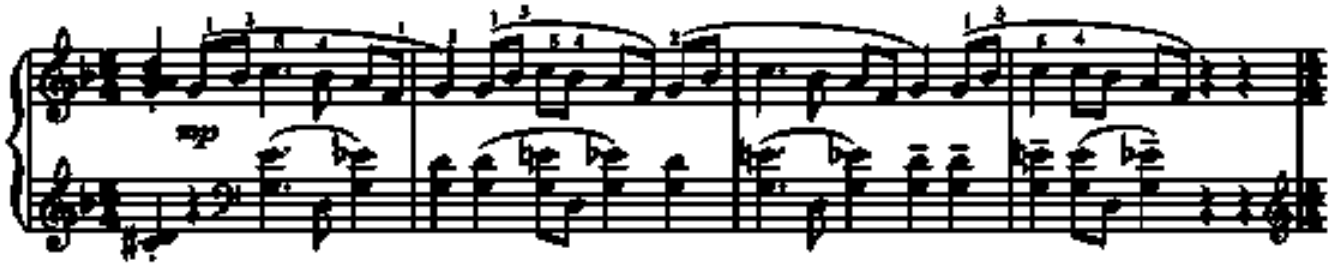


Рис. 56. Н. Сидельников. Саввушкина флейта. Облака и море

Неторопливо, в плавном движении

pp

p

cresc. poco a poco

Рис. 57. Н. Сидельников. Саввушкина флейта. В цирке

mf *p*

Рис. 58. Н. Сидельников. Савушкина флейта. Всадник

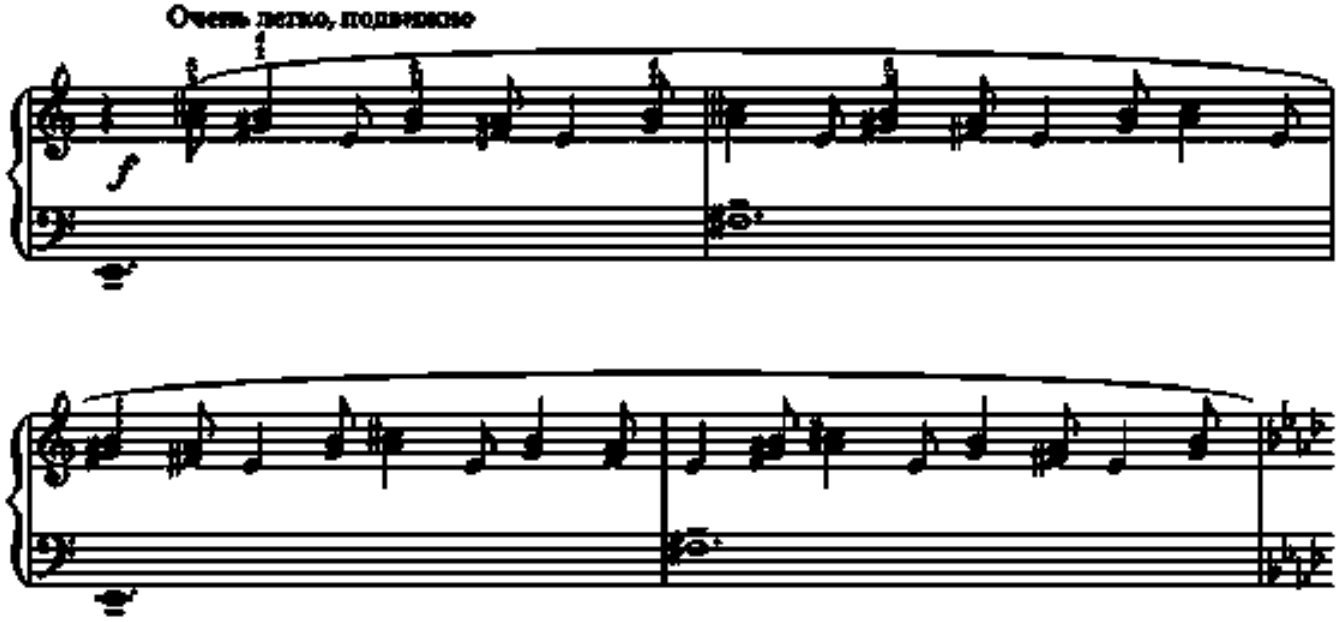


Рис. 59. Н. Сидельников. Савушкина флейта. Ночь приносит сны

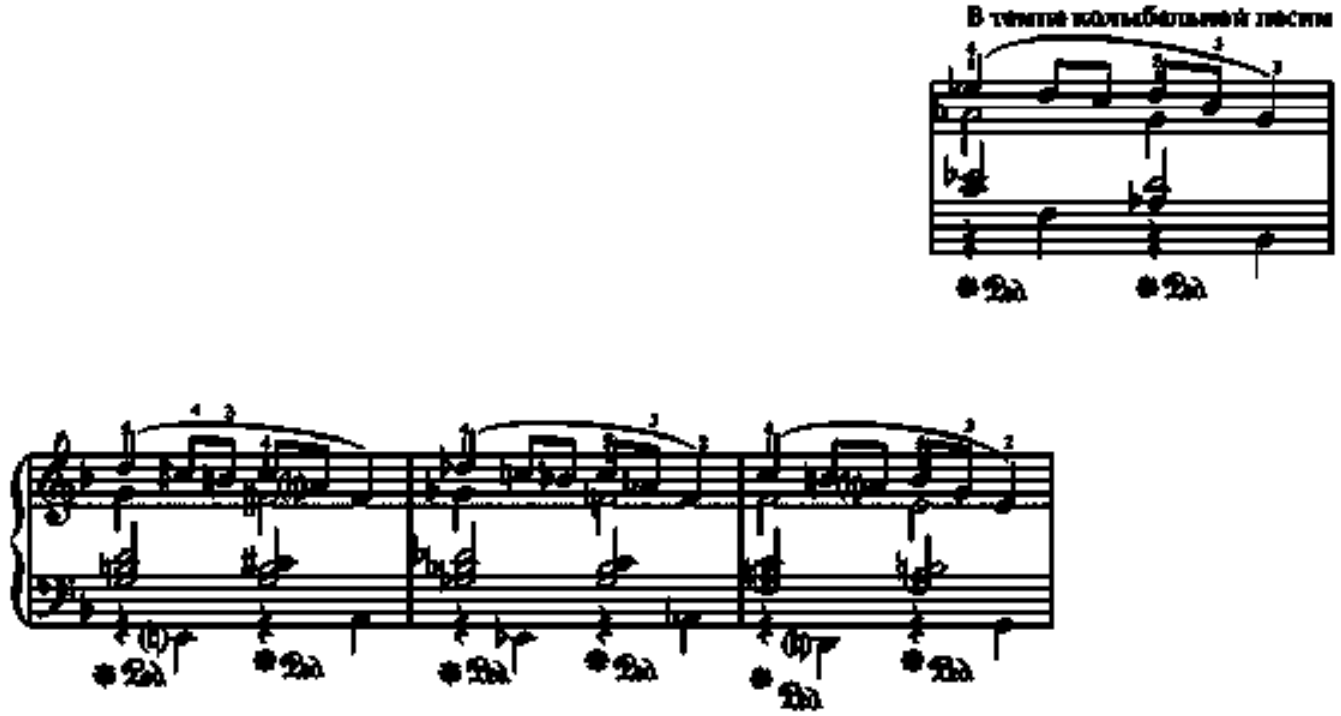


Рис. 60. М. Аркадьев. Маленькая волшебная музыка

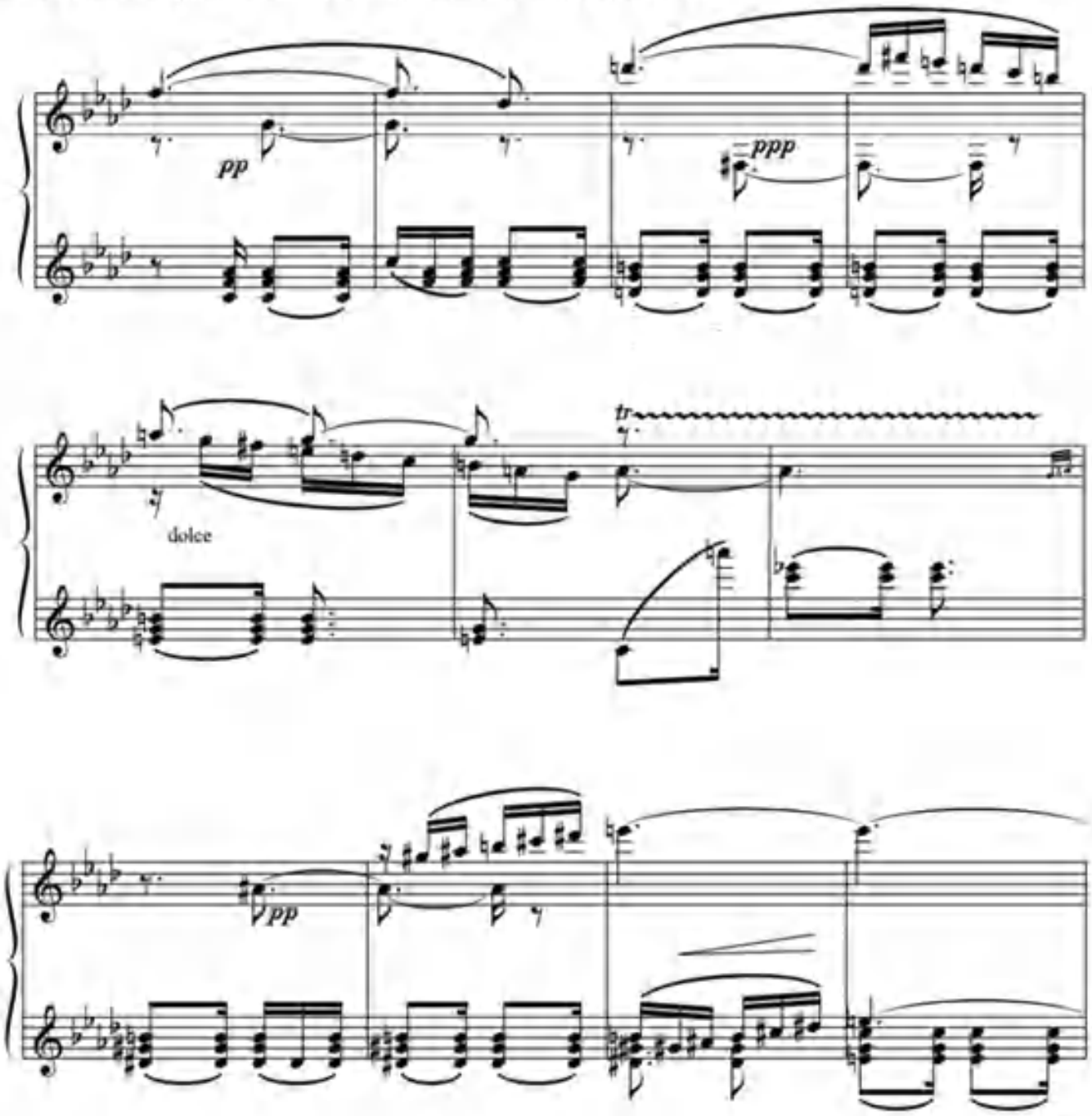


Рис. 61. Е. Фирсова. Элегия

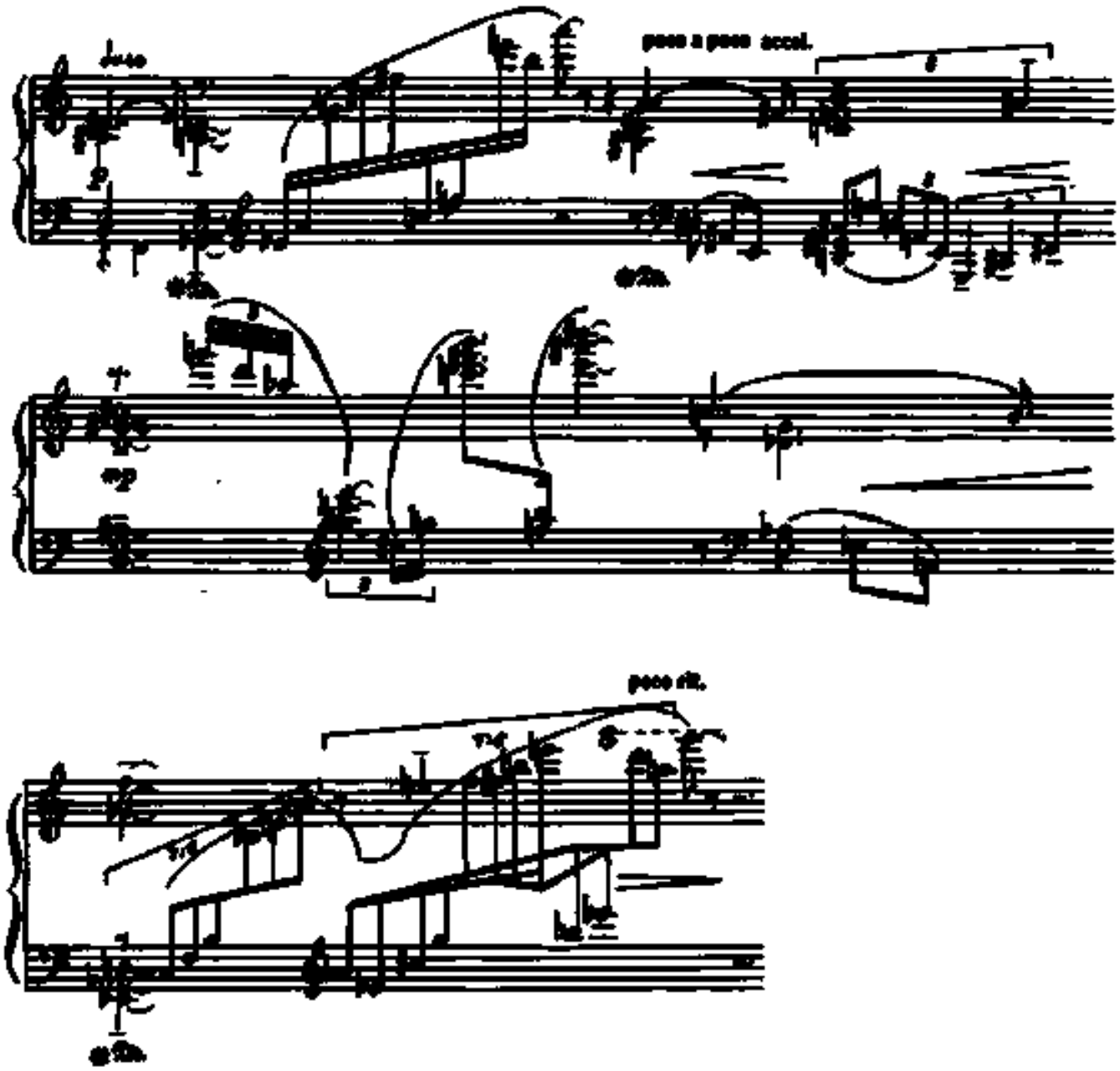


Рис. 62. П. Васкс. Белый пейзаж

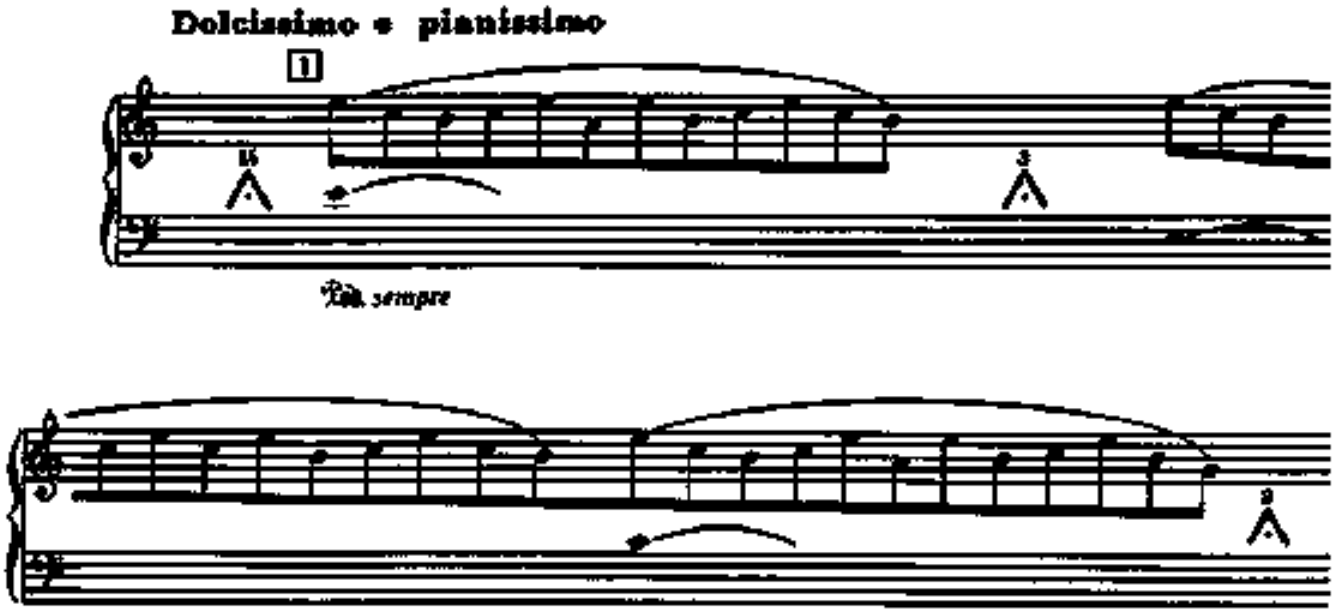


Рис. 63. П. Васкс. Белый пейзаж

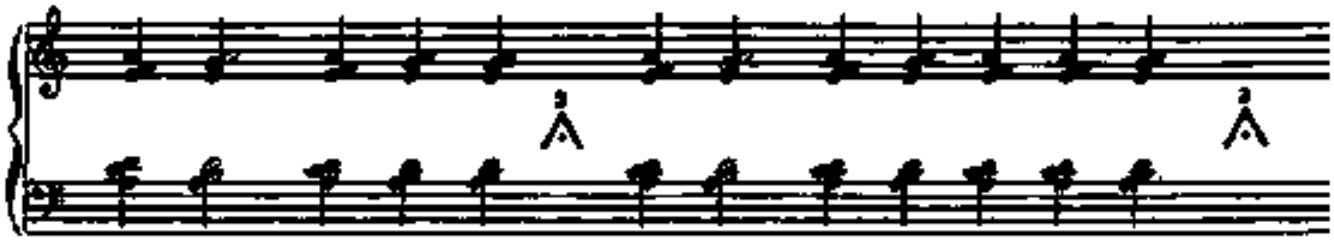


Рис. 64. О. Тактакишвили. Родные просторы. Алазанская долина

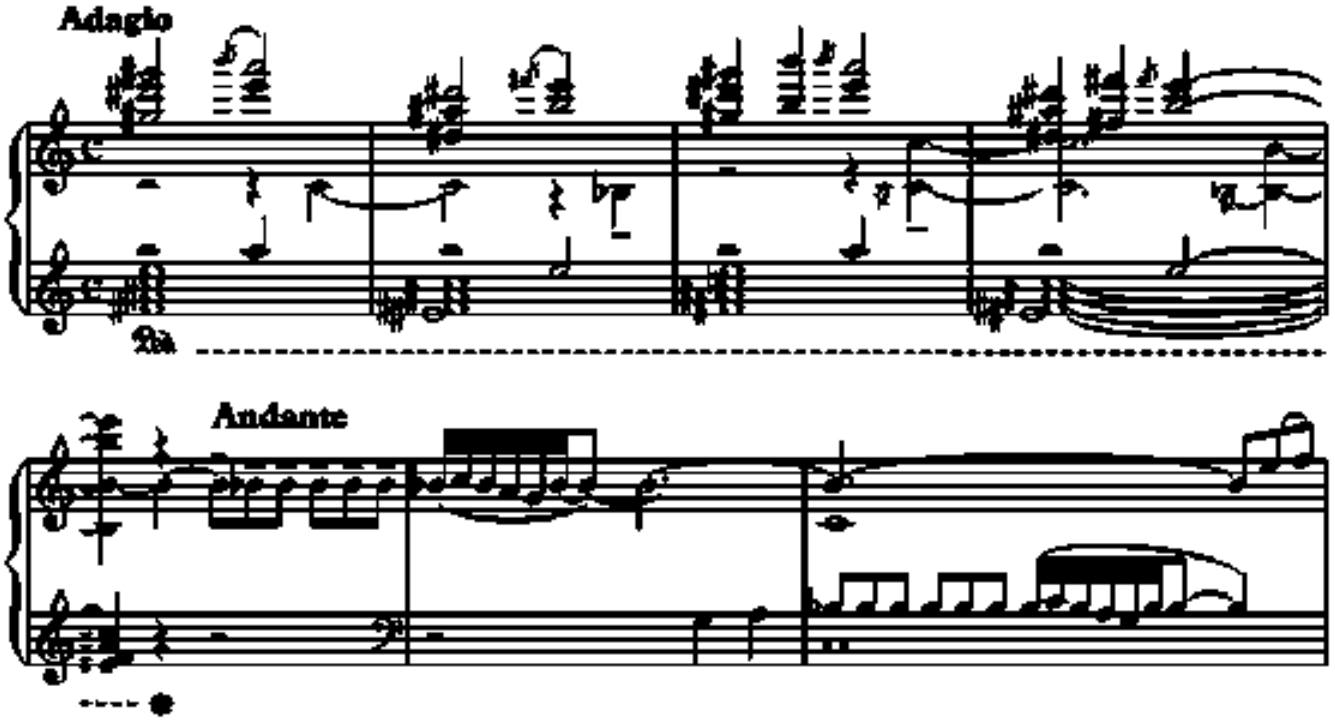


Рис. 65. О. Тактакишвили. Родные просторы. Сванская баллада

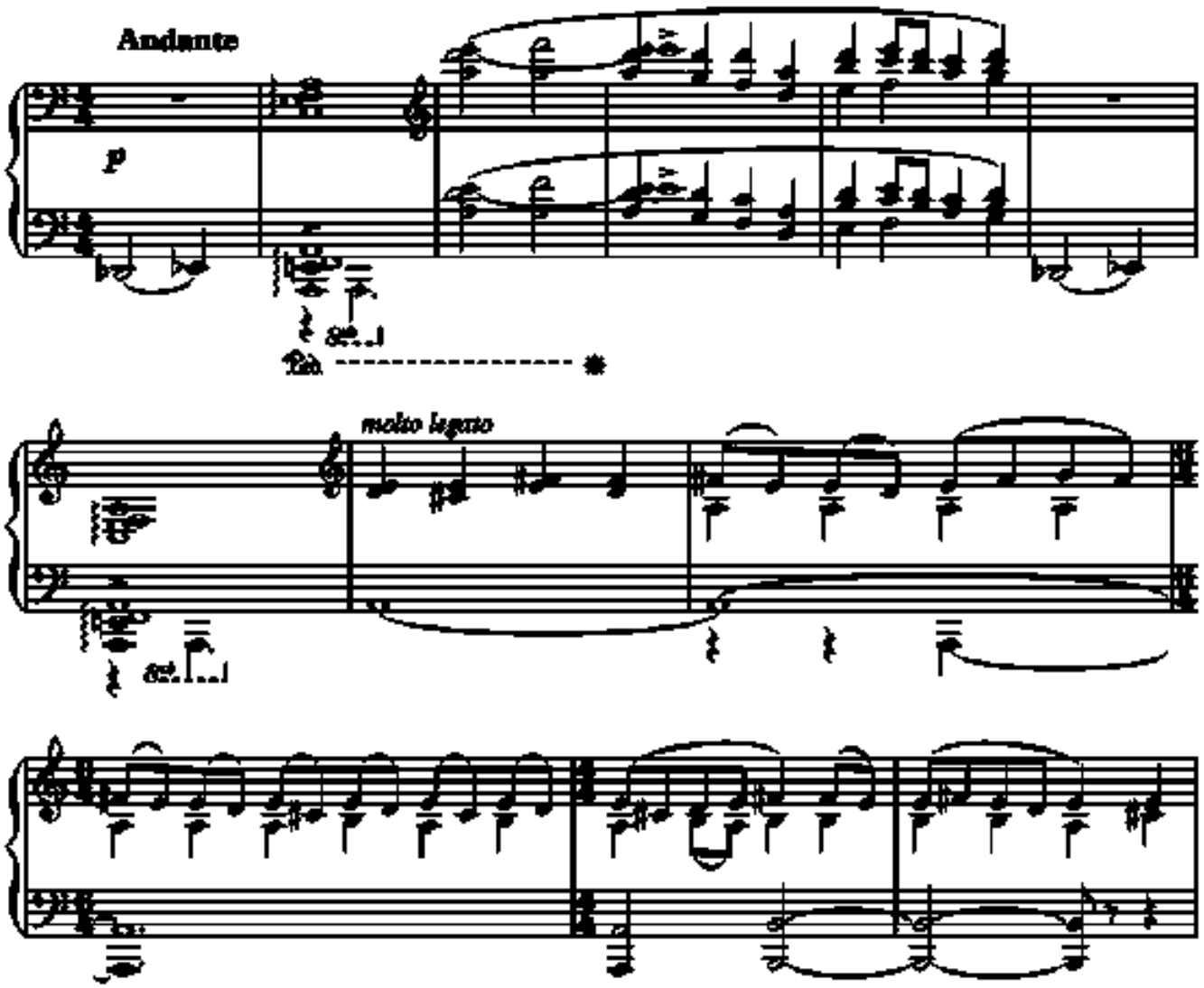


Рис. 66. В. Гаврилин. Деревенские эскизы. В старом доме

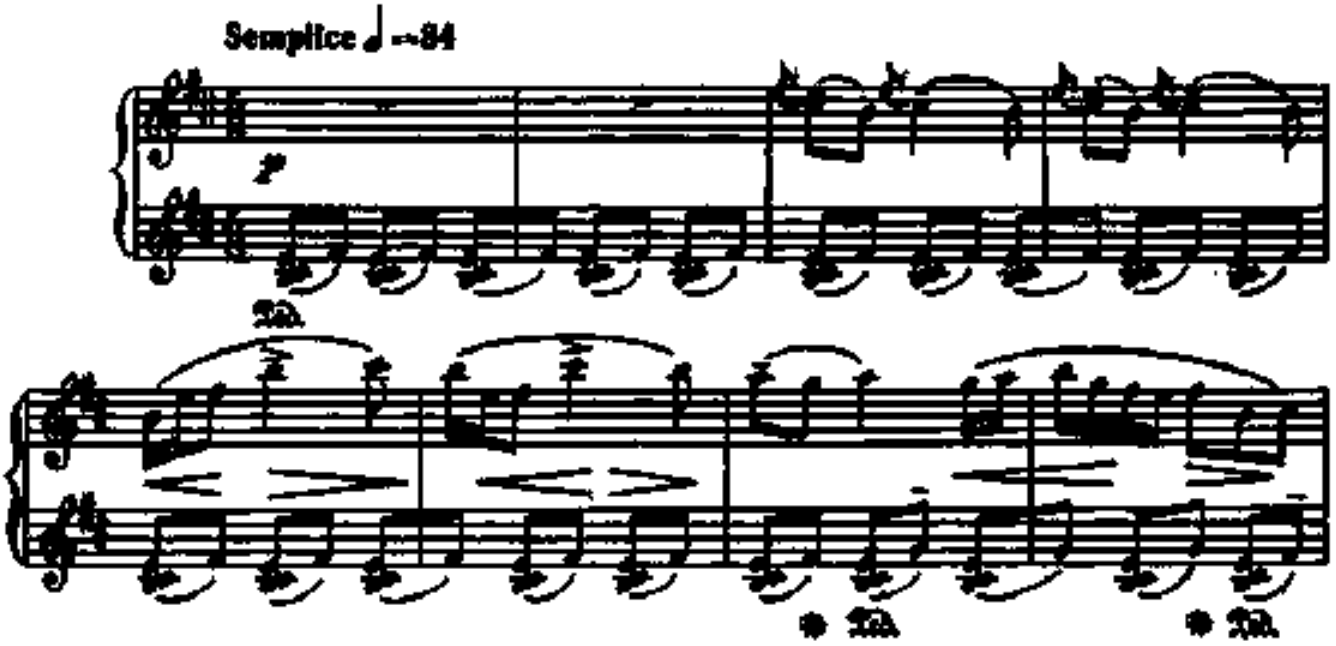


Рис. 67. В. Гаврилин. Деревенские эскизы. Баю-баю-баюшки

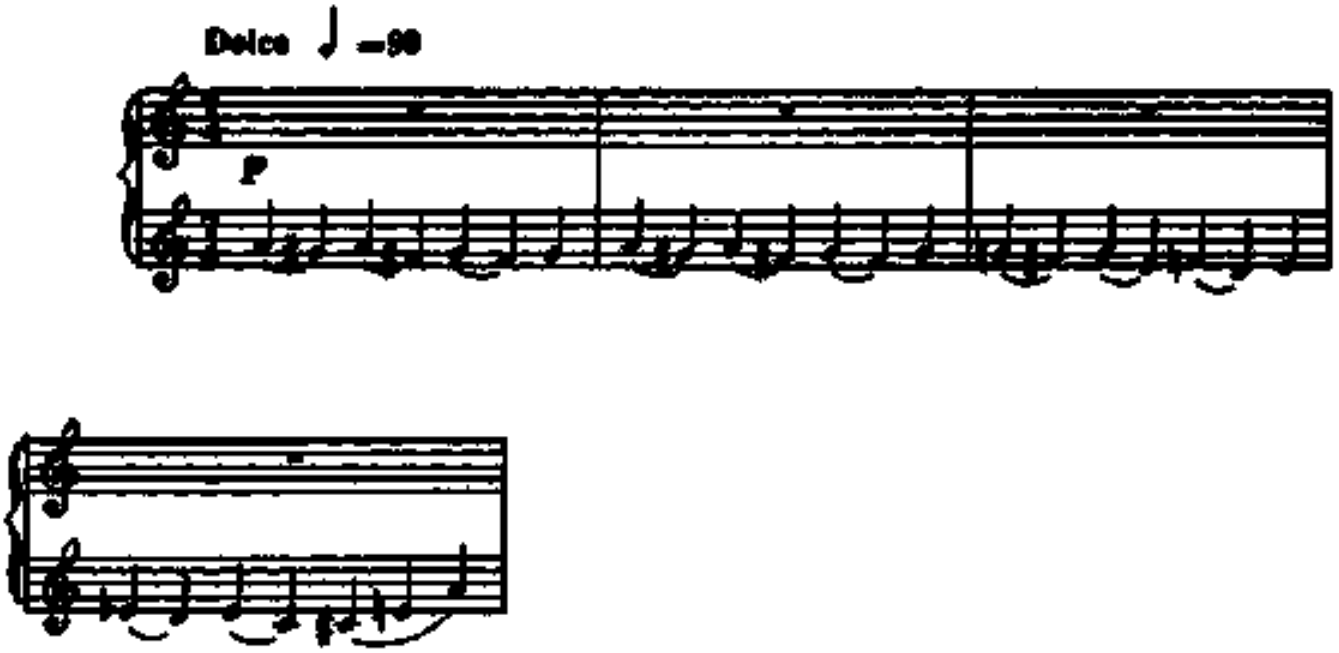


Рис. 66. В. Гаврилин. Деревенские эскизы. «Баю-баю-баюшки»

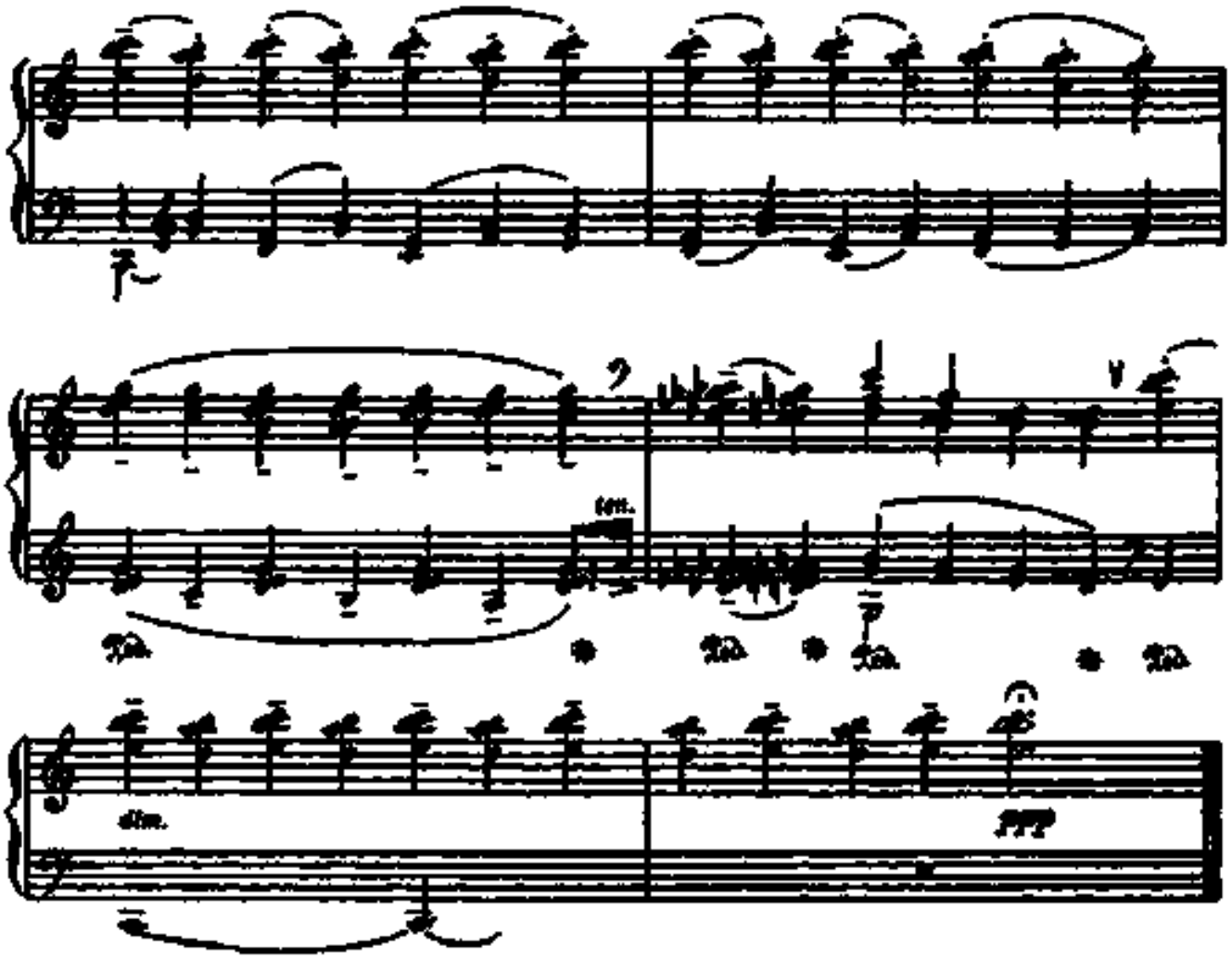


Рис. 69. В. Гаврилин. Деревенские эскизы. Загрустили парни

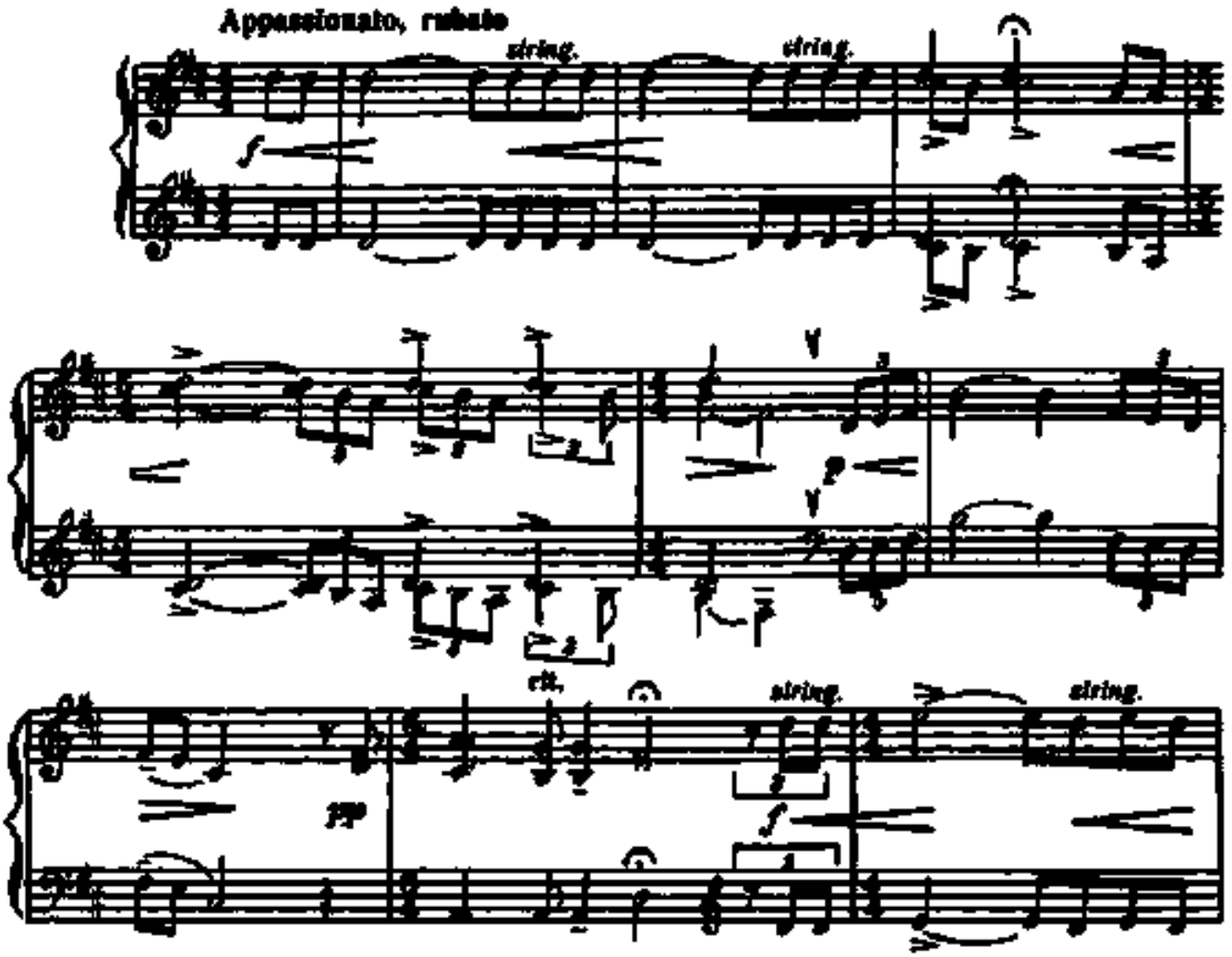


Рис. 70. Г. Окунев. Радуга. Цветок

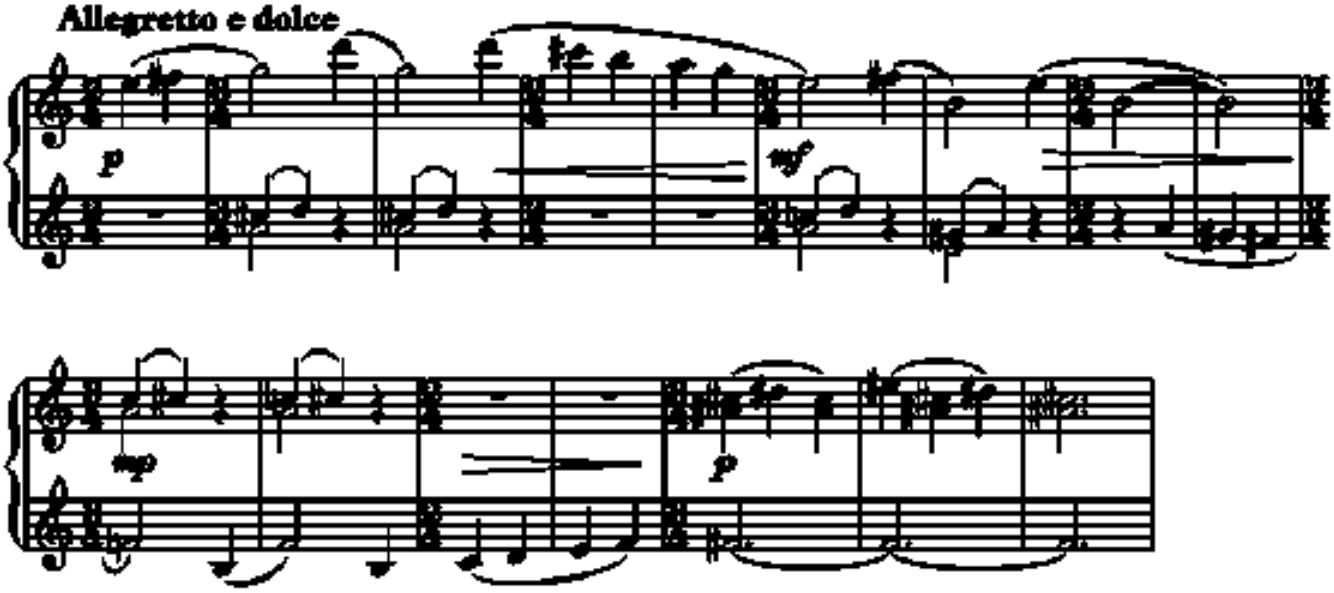


Рис. 71. С. Слонимский. Колористическая фантазия

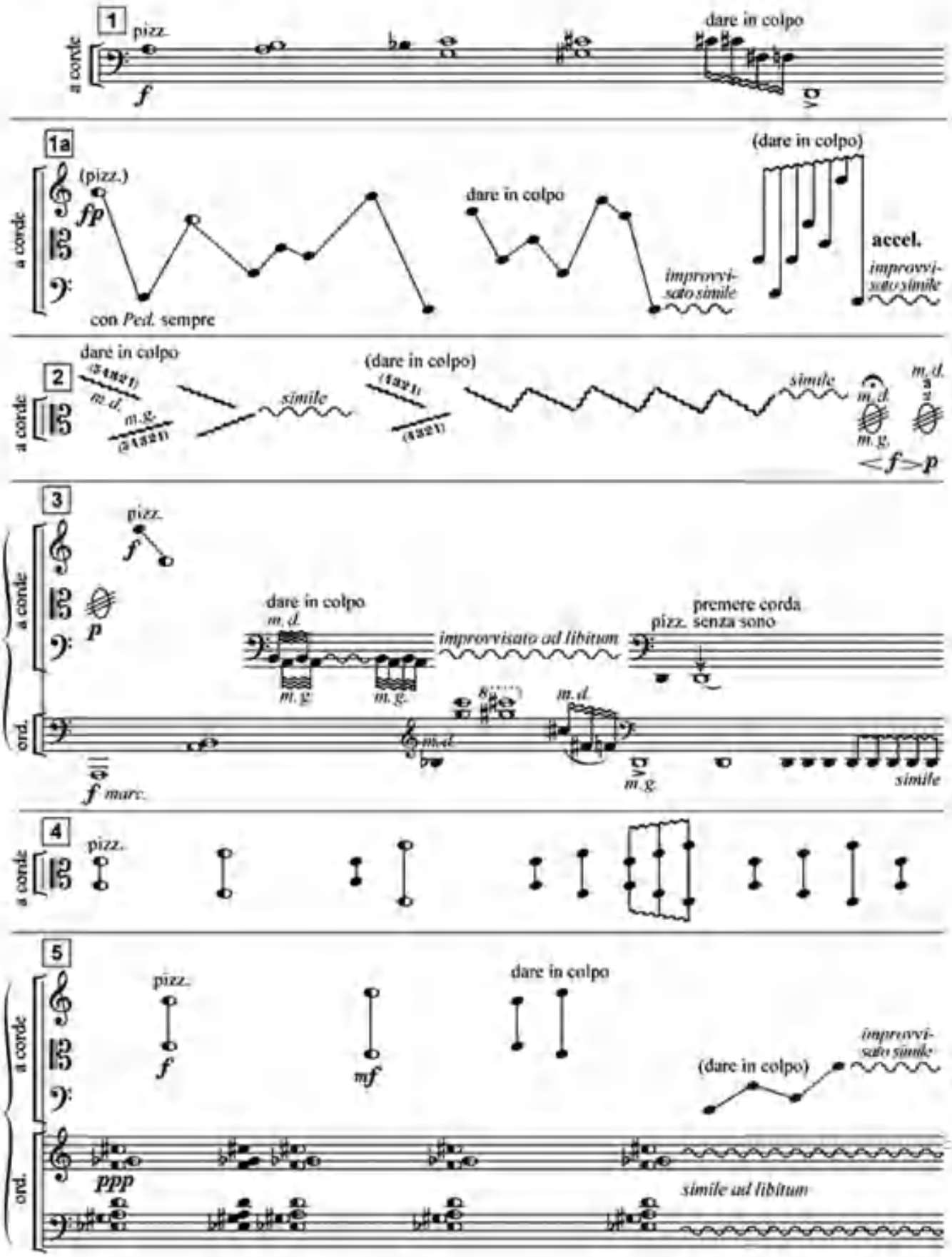


Рис. 72. Н. Капустин. Интермеццо

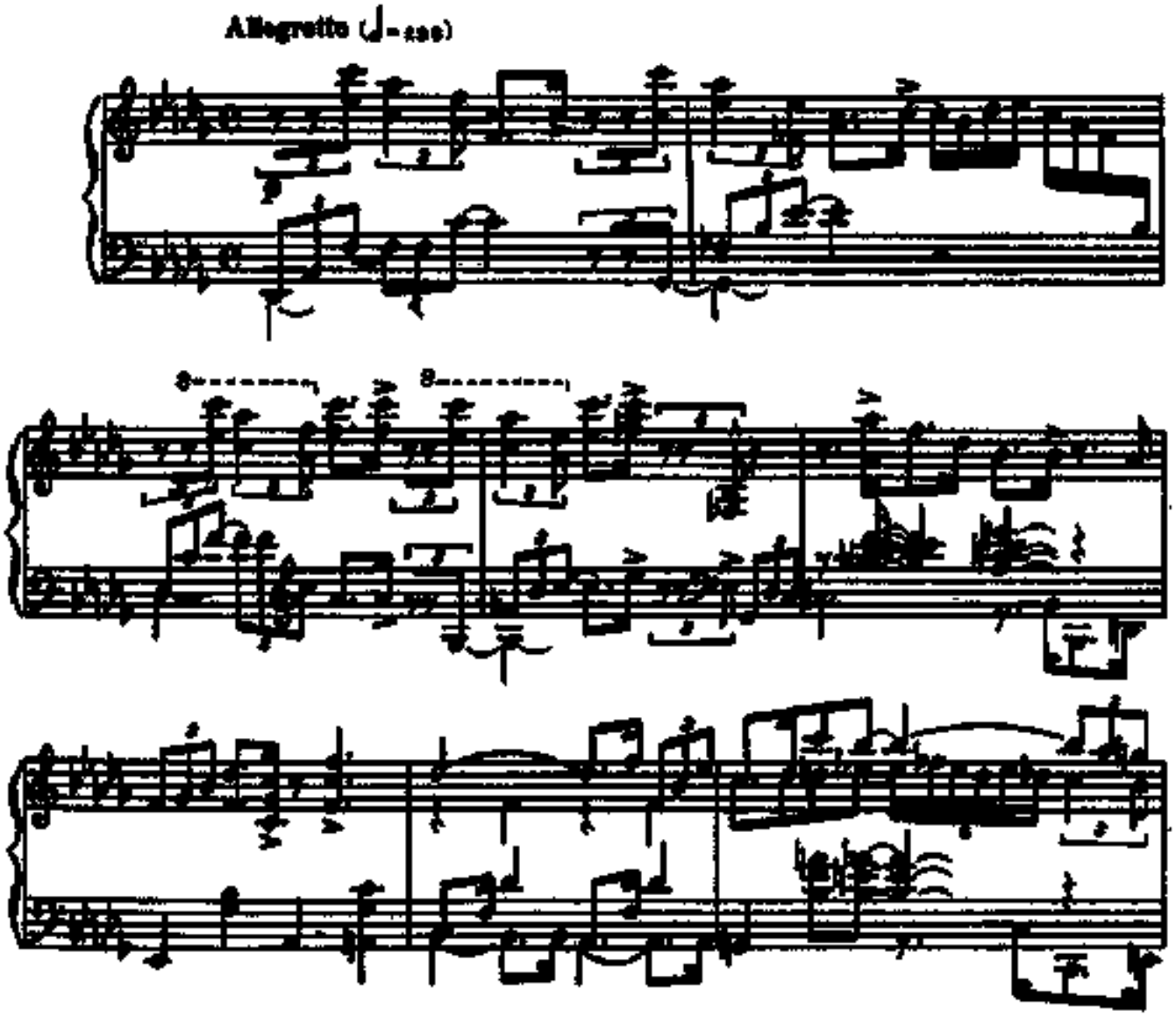


Рис. 73. М. Таривердиев. Настроения. Нежность

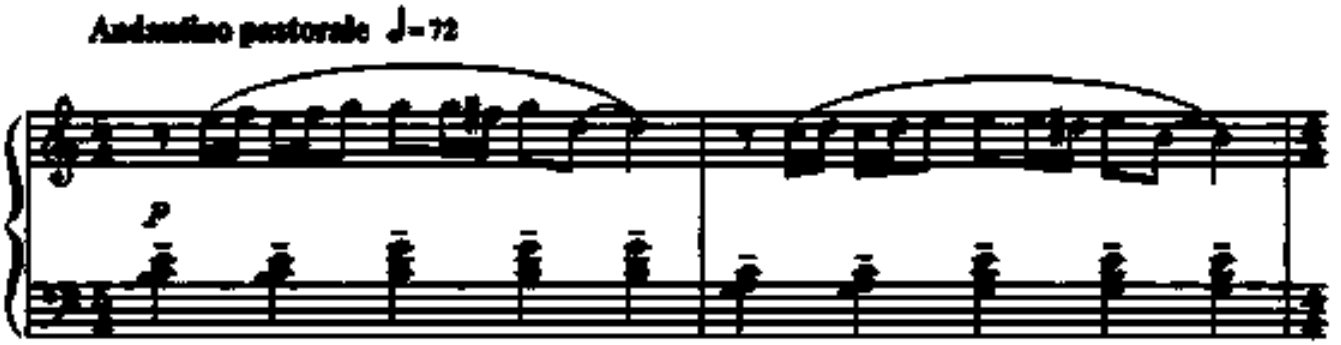


Рис. 74. М. Таривердиев. Настроения. Нежность

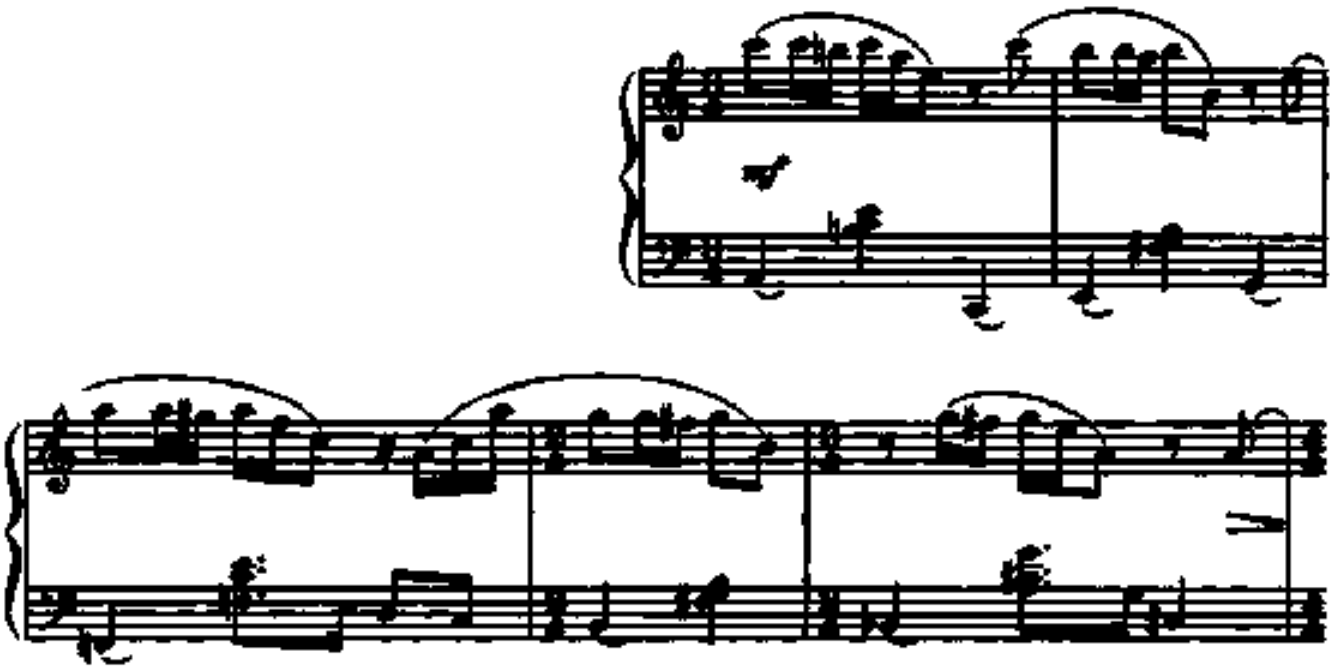


Рис. 75. М. Таривердиев. Настроения. Нежность

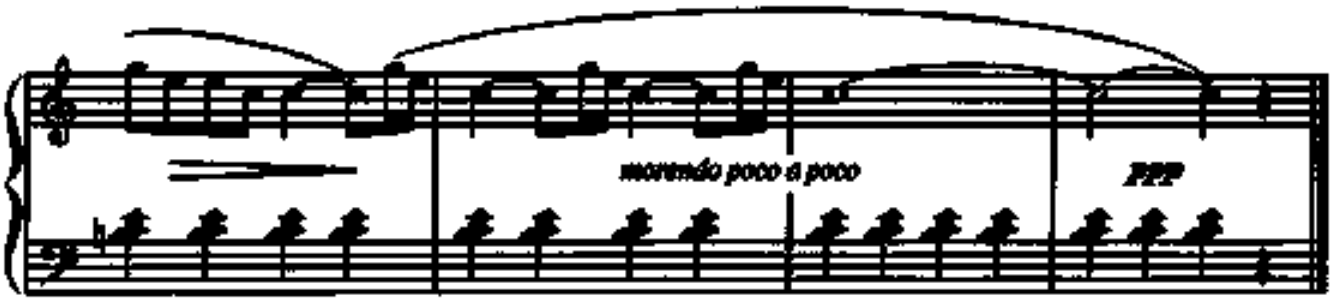


Рис. 76. А. Пярт. Для Алины

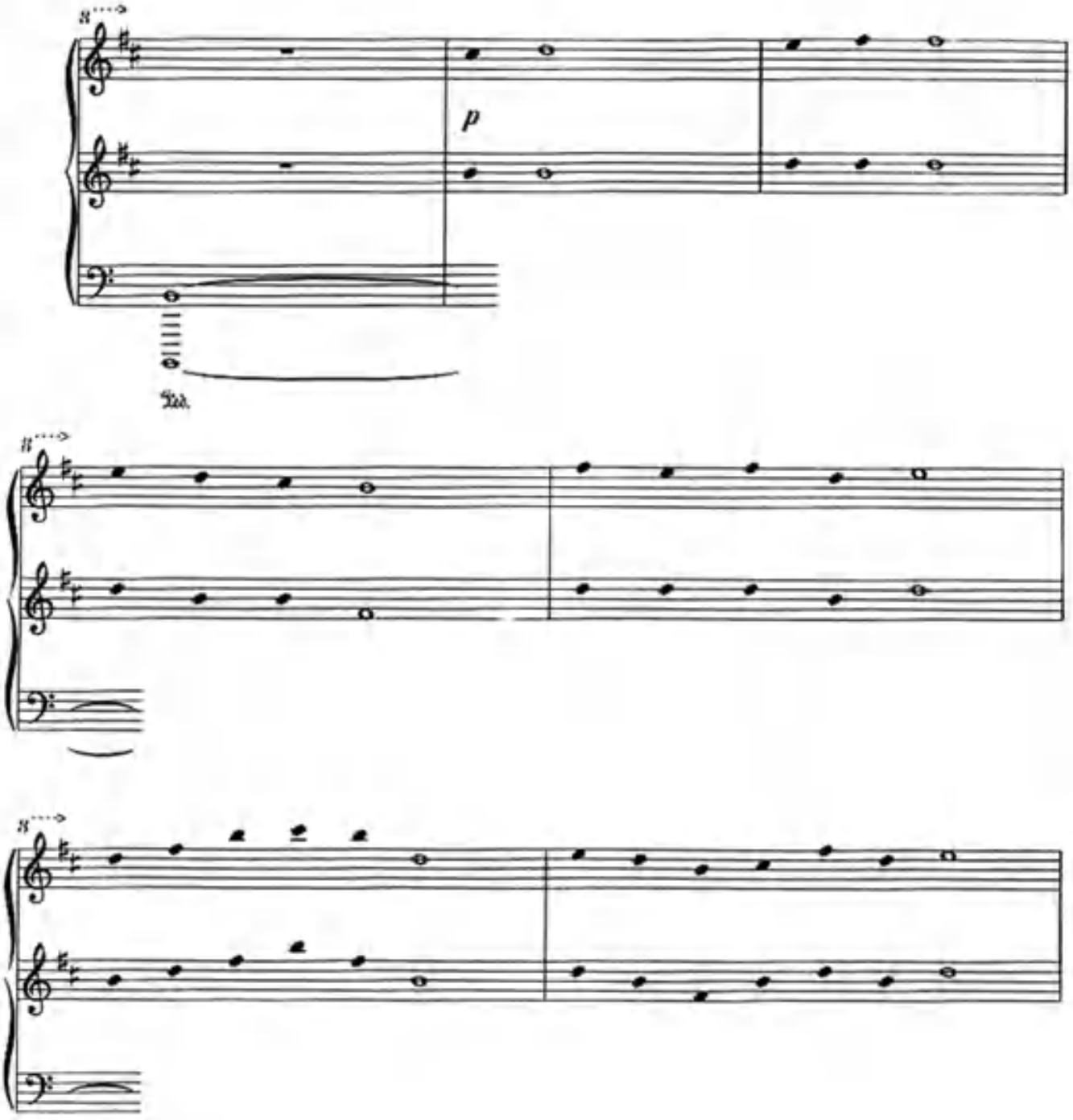


Рис. 77. Г. Пелецис. Новогодняя музыка

♩ = 132

f

Рис. 78. Г. Пелецис. Новогодняя музыка

Рис. 79. Л. Сумера. Пьеса из 1981 года

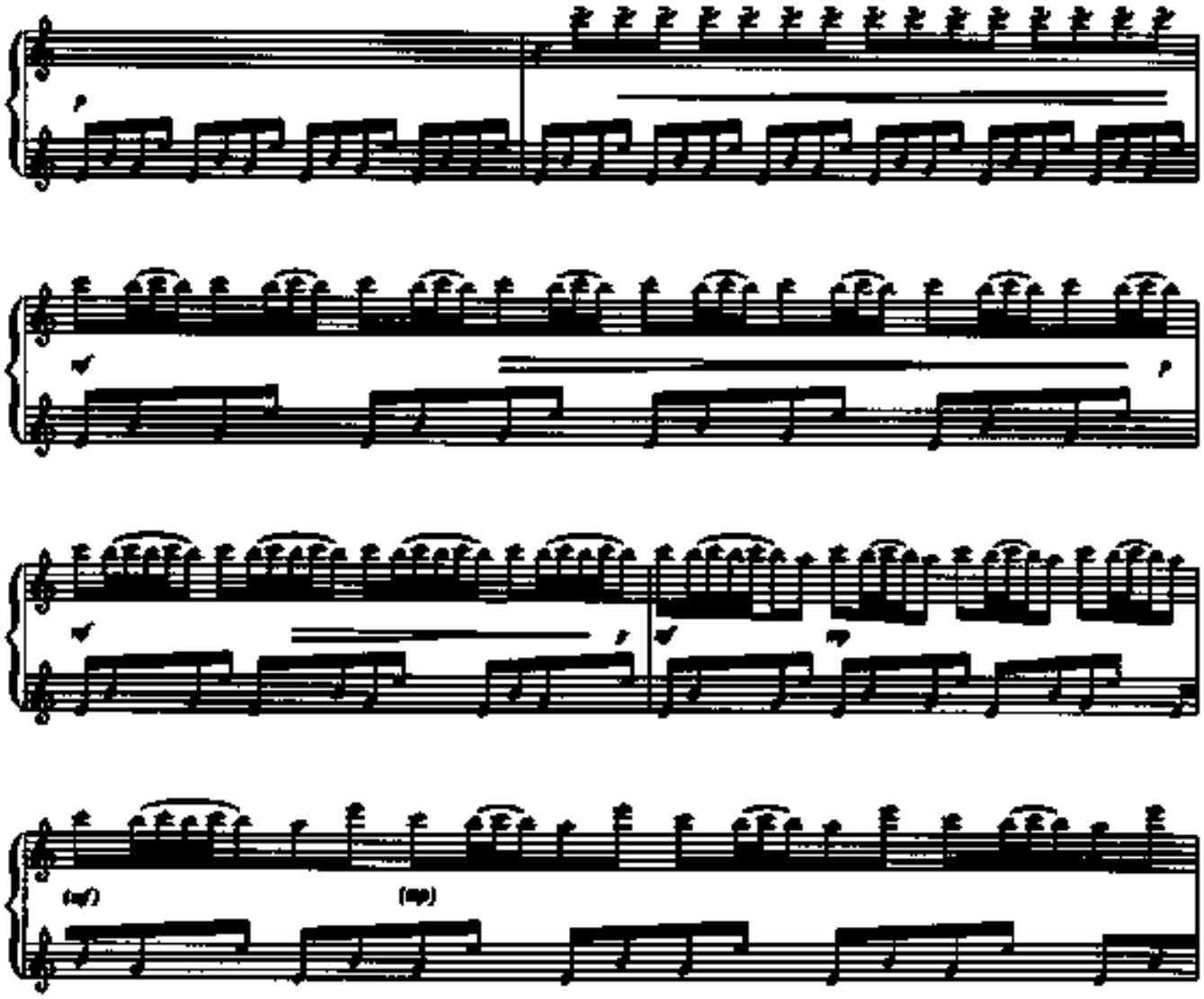


Рис. 80. Ю. Красавин. Вертер

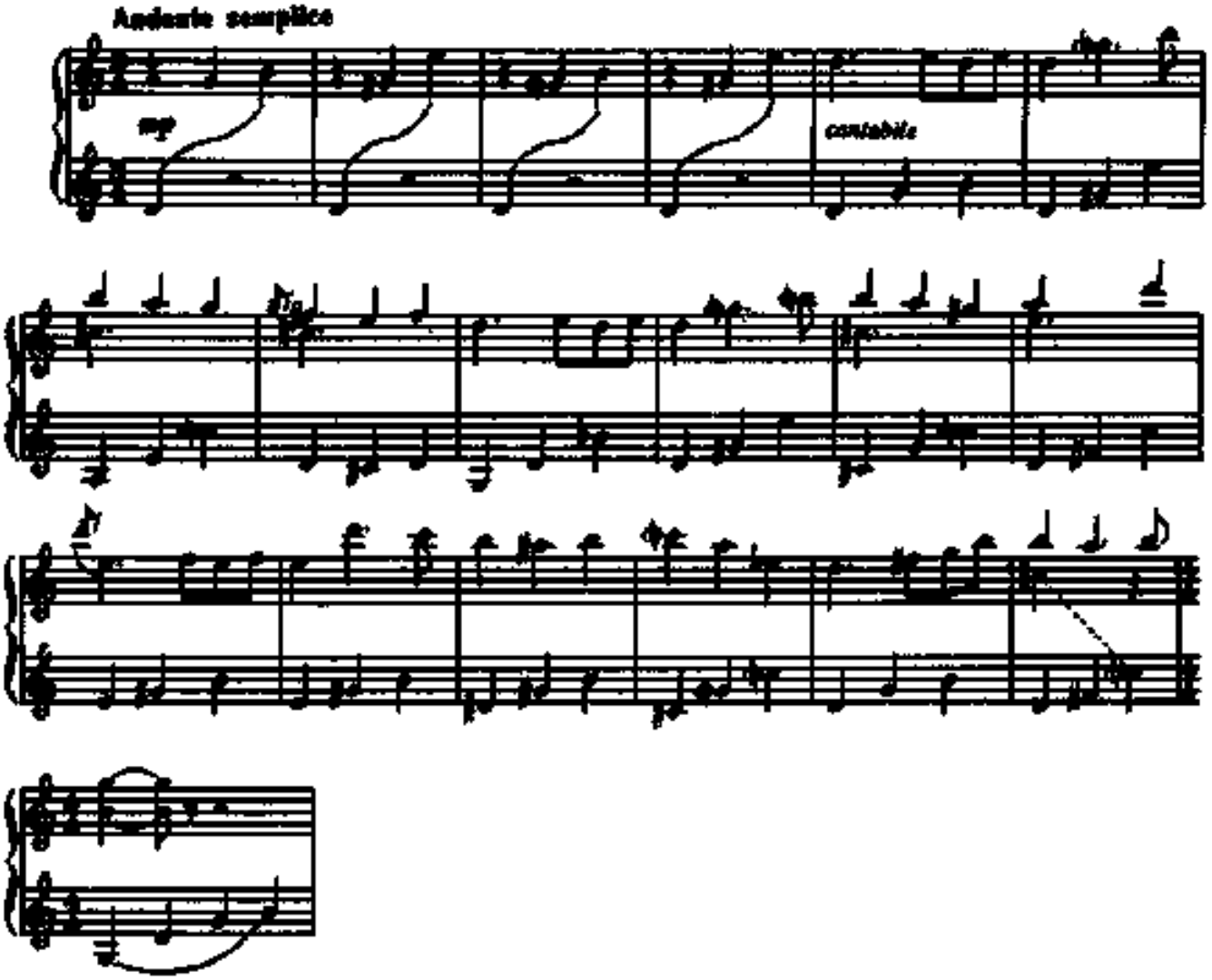


Рис. 81. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Посвящение Лещенко

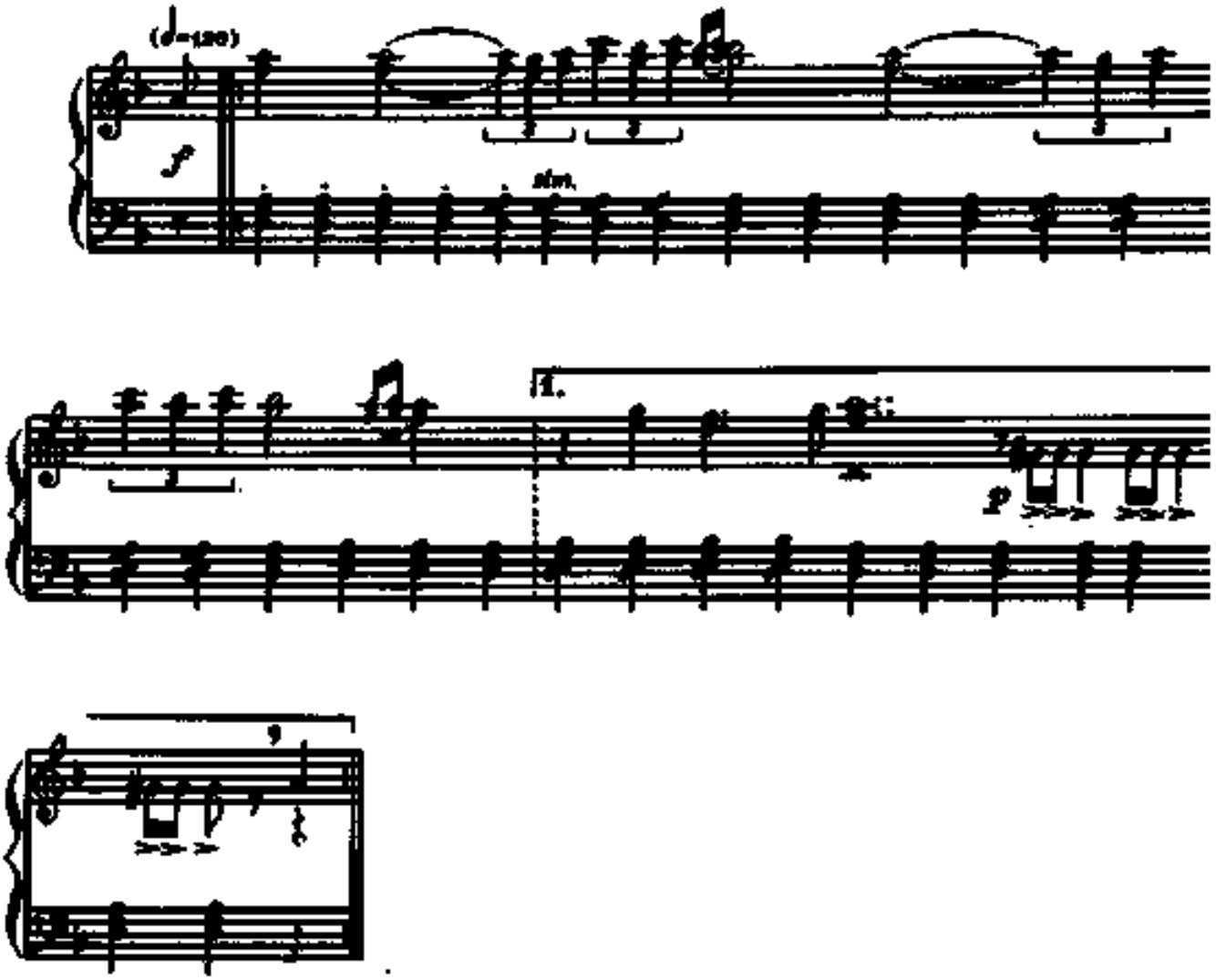


Рис. 82. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Молитва

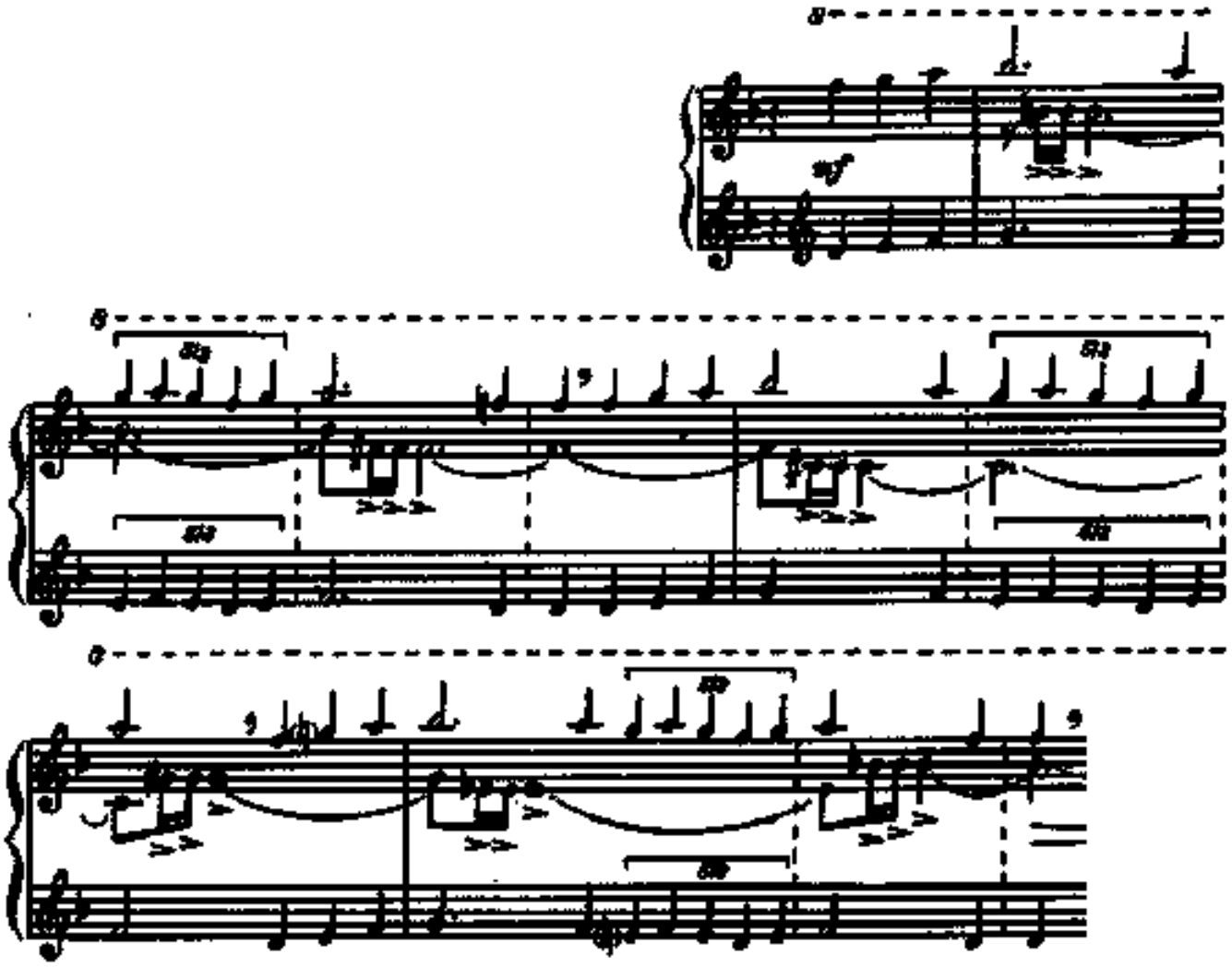


Рис 83. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Подожди немного

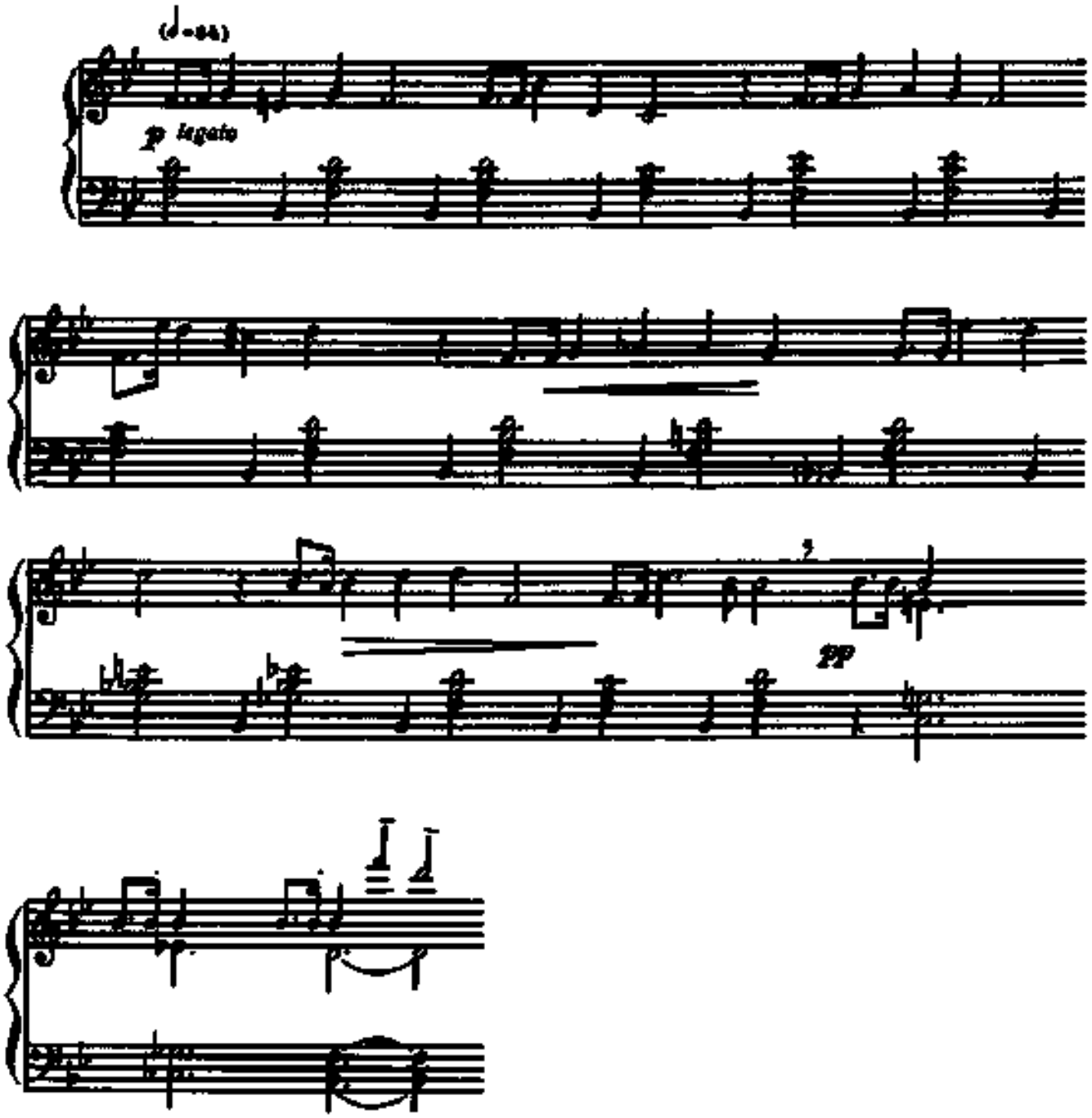


Рис. 84. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Последний вальс

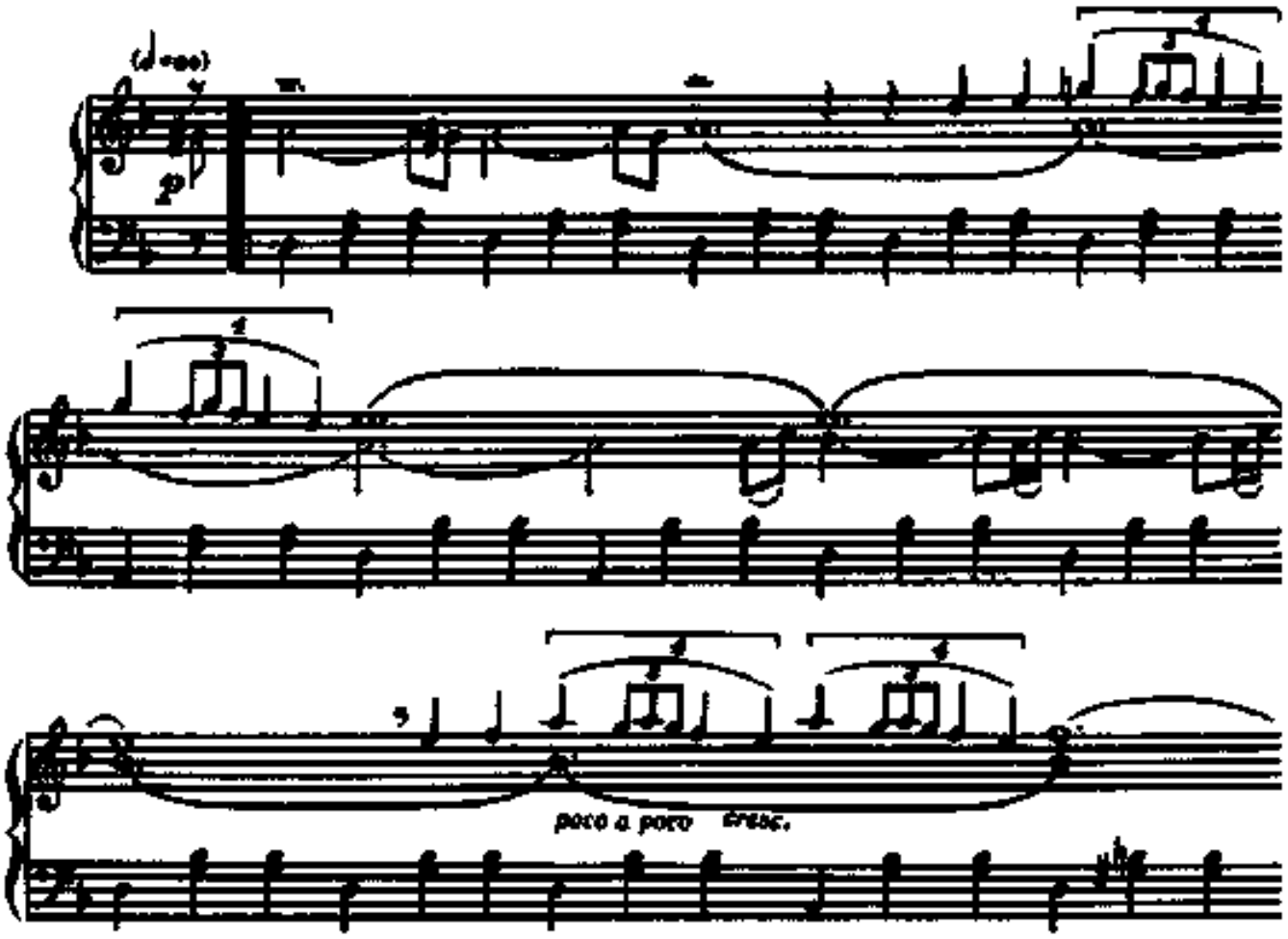


Рис. 85. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Последний вальс

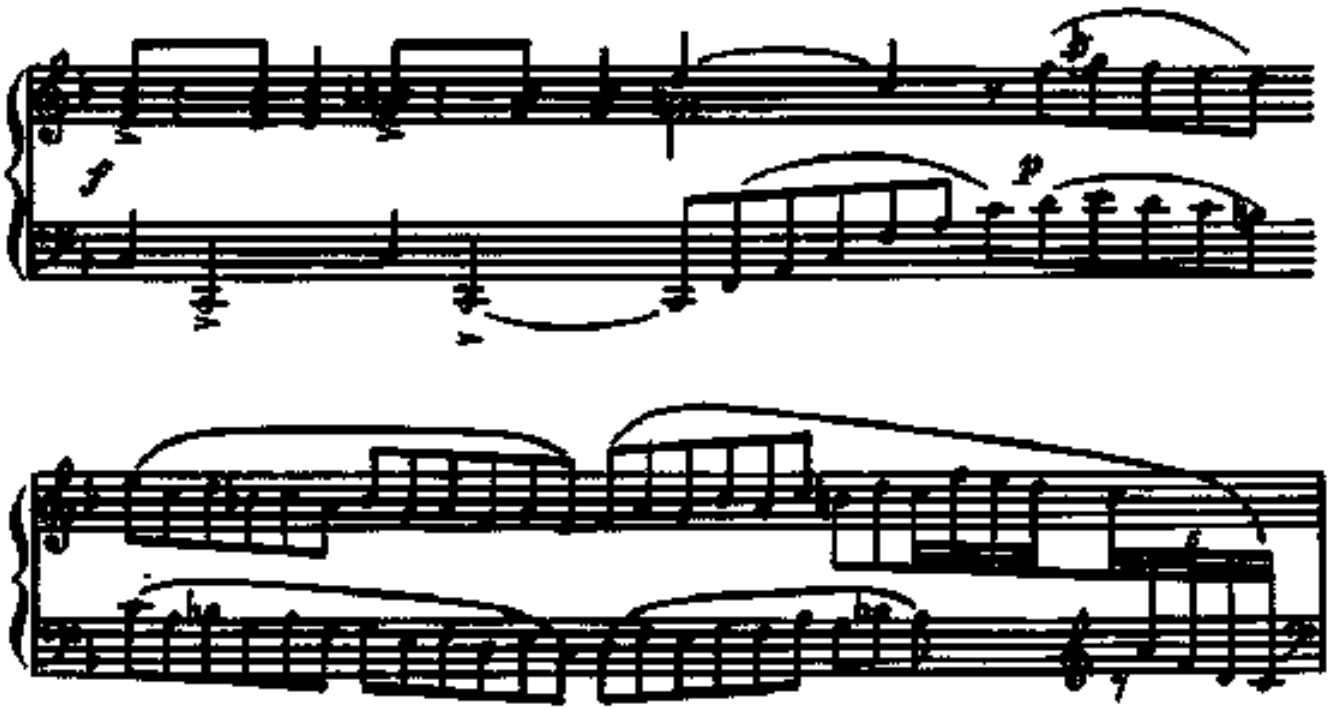


Рис. 86. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Посвящение Малеру

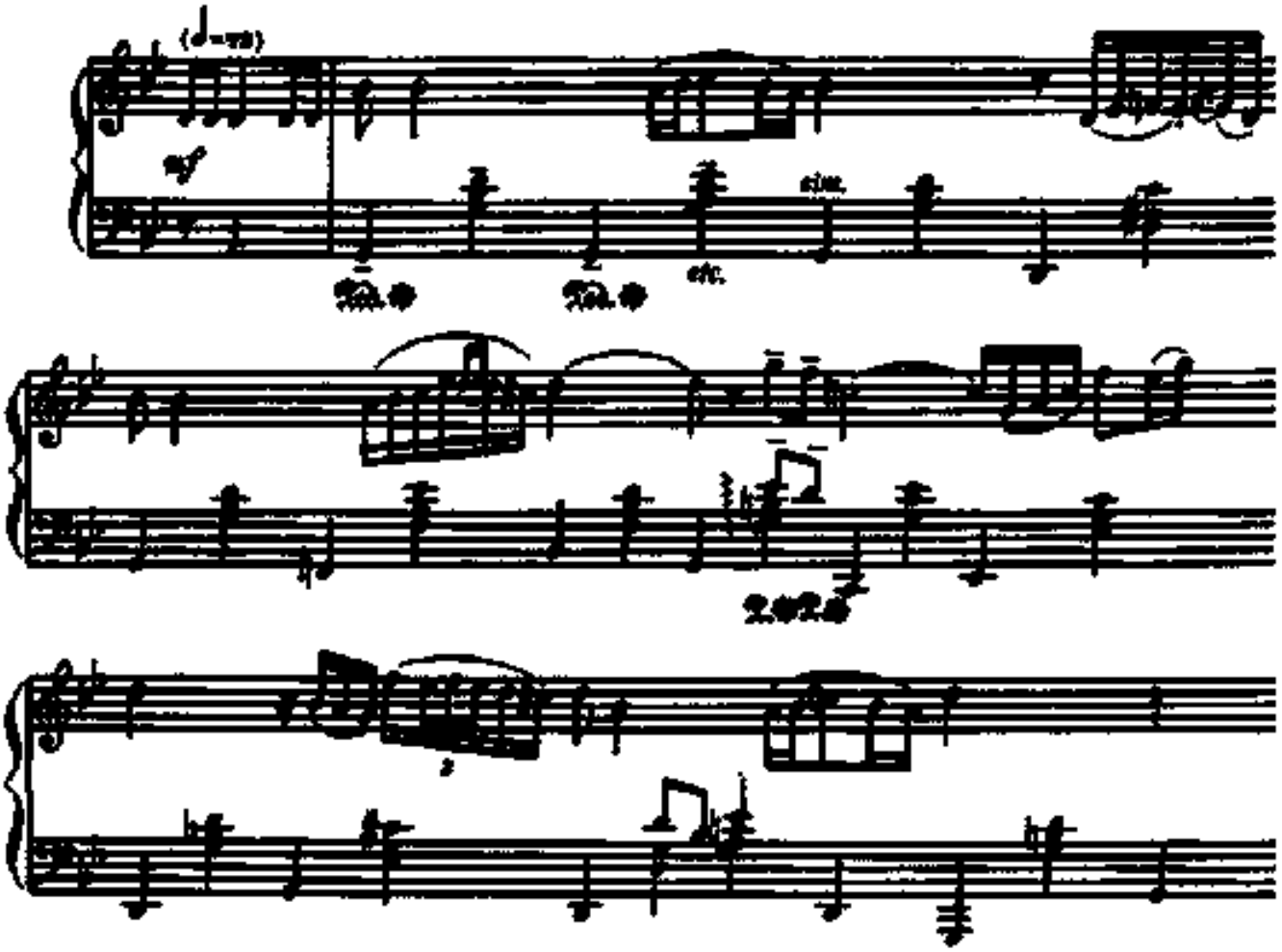


Рис. 87. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Посвящение Мендельсону

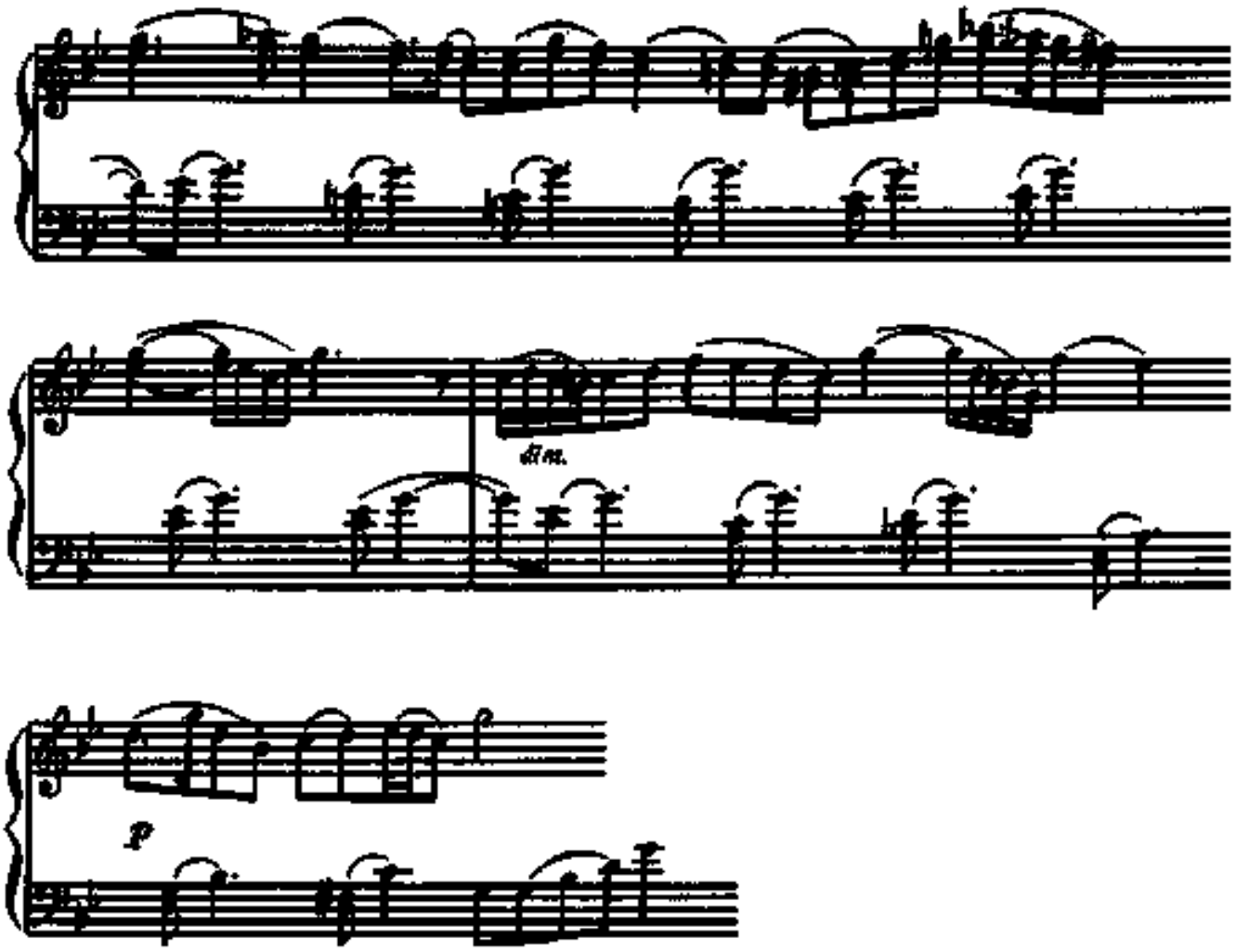


Рис. 88. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Позабыт-позаброшен

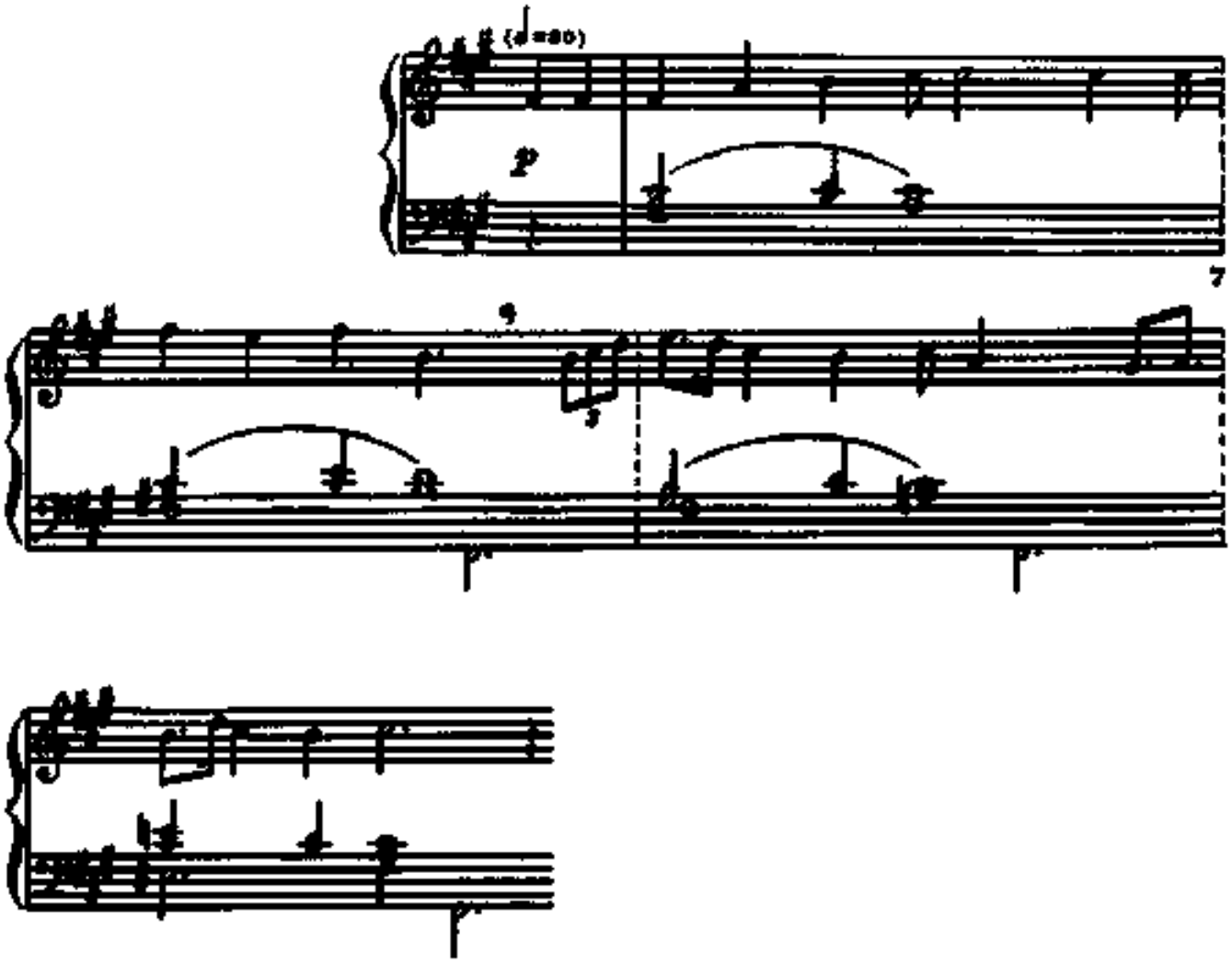


Рис. 89. В. Арзуманов. 27 легких пьес. Перед экзаменом

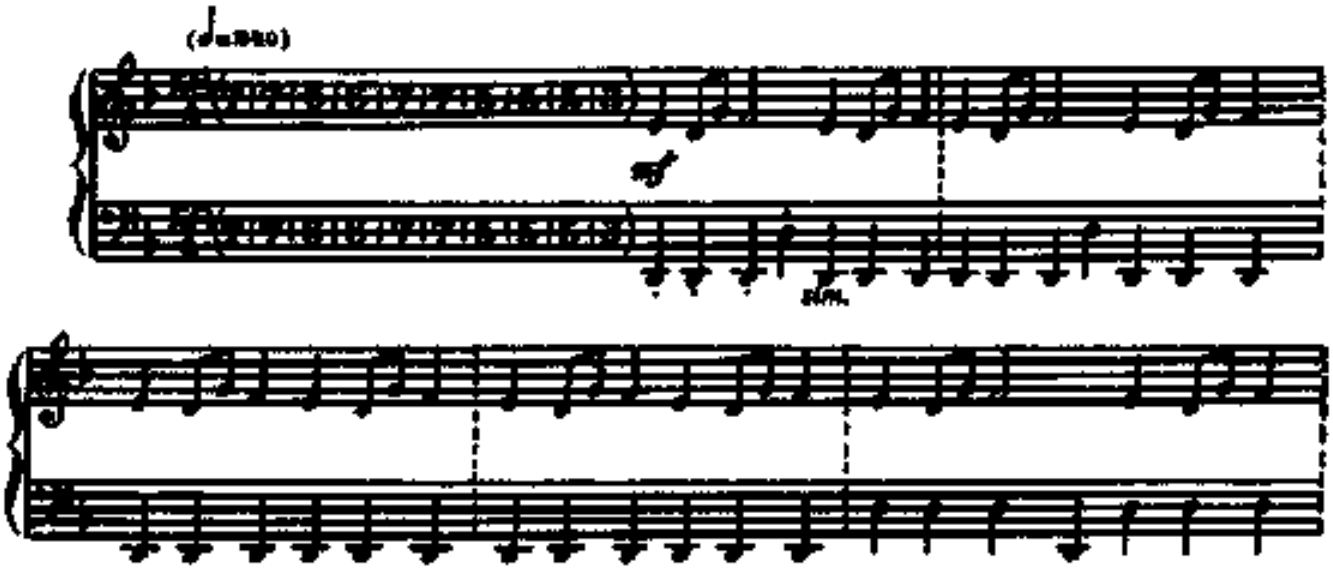


Рис. 90. О. Пайбердин. Аве

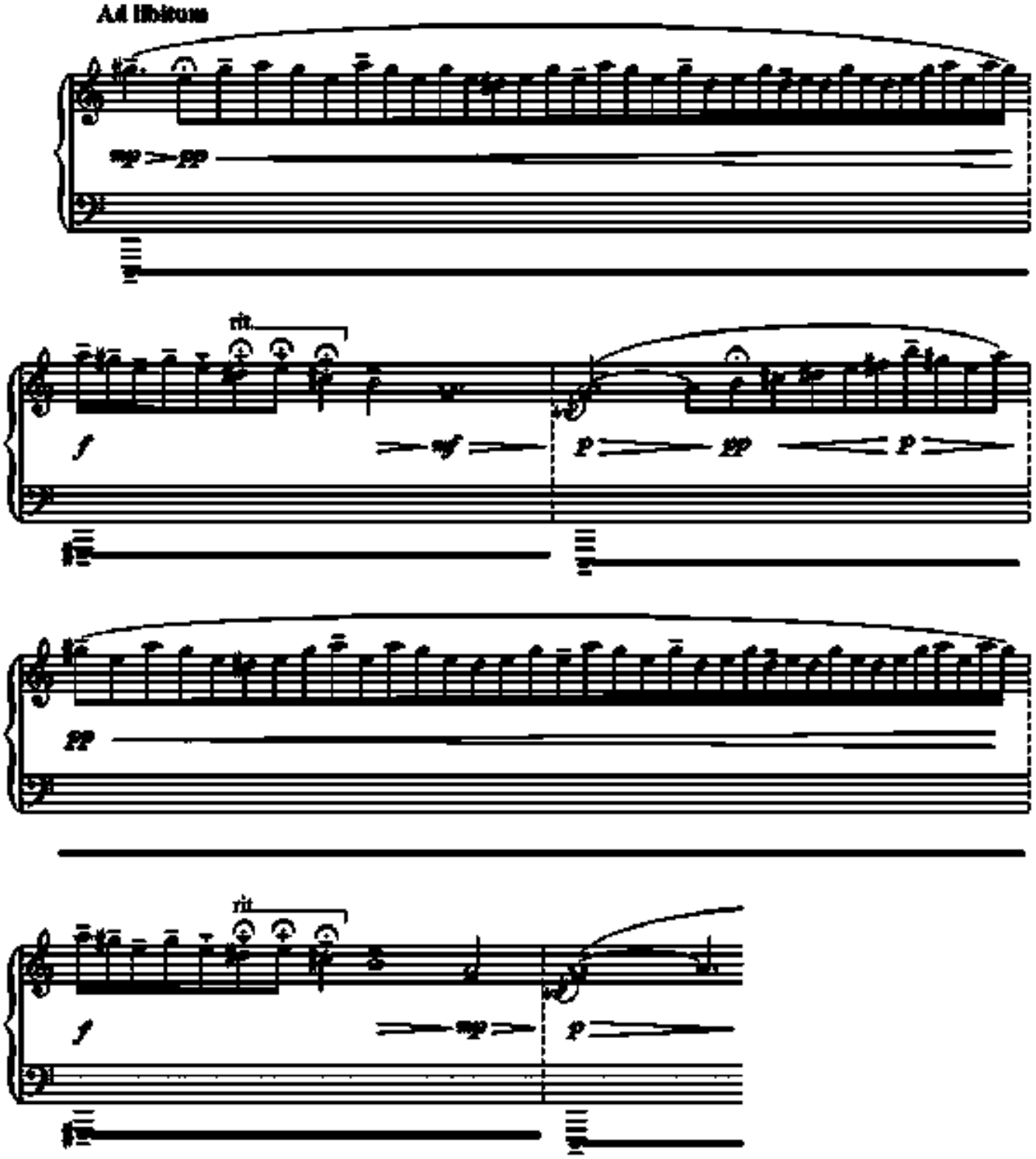


Рис. 91. С. Зятьков. Ирис Ансельма

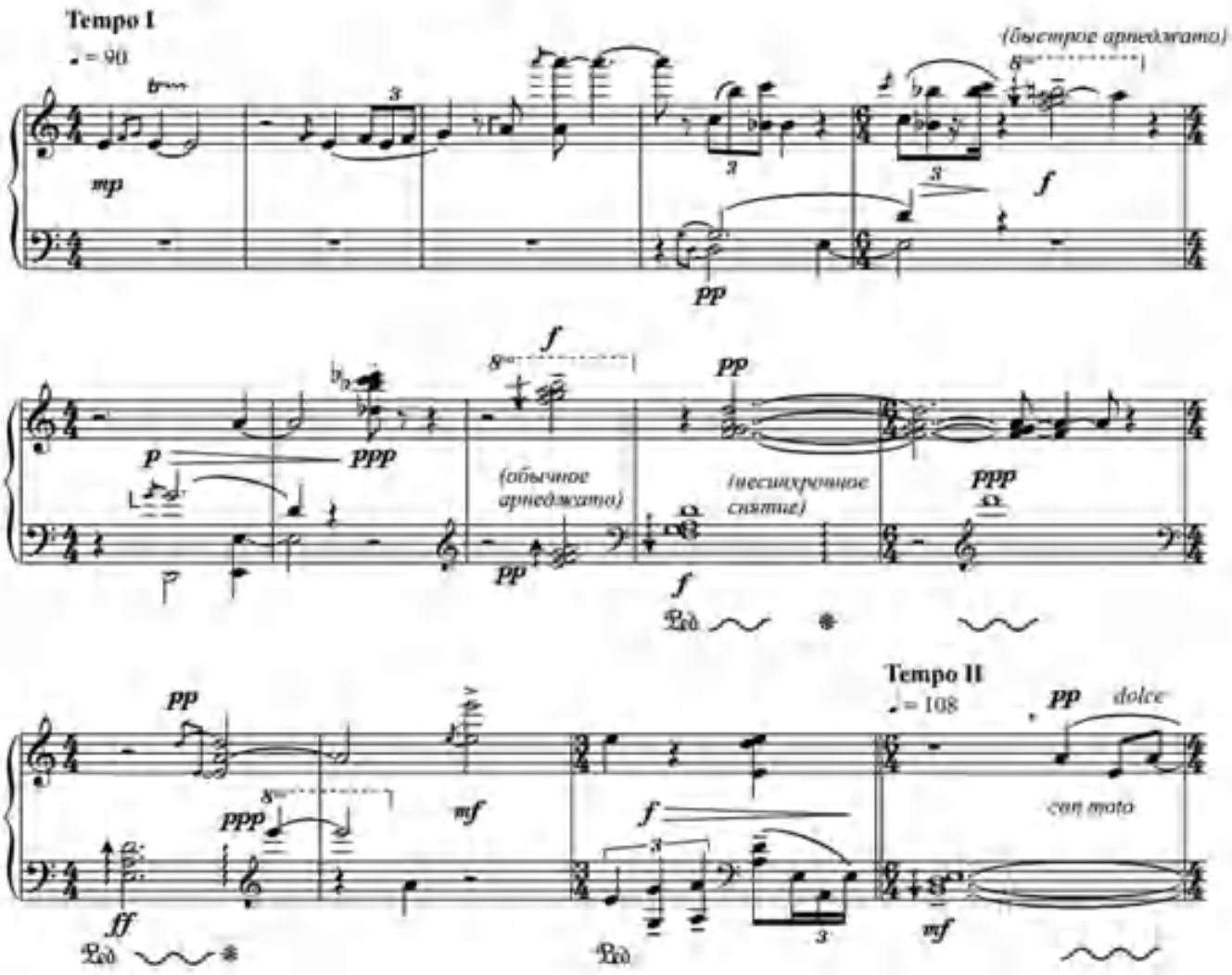


Рис. 92. В Леденев. Цветные открытки. Розовые облака

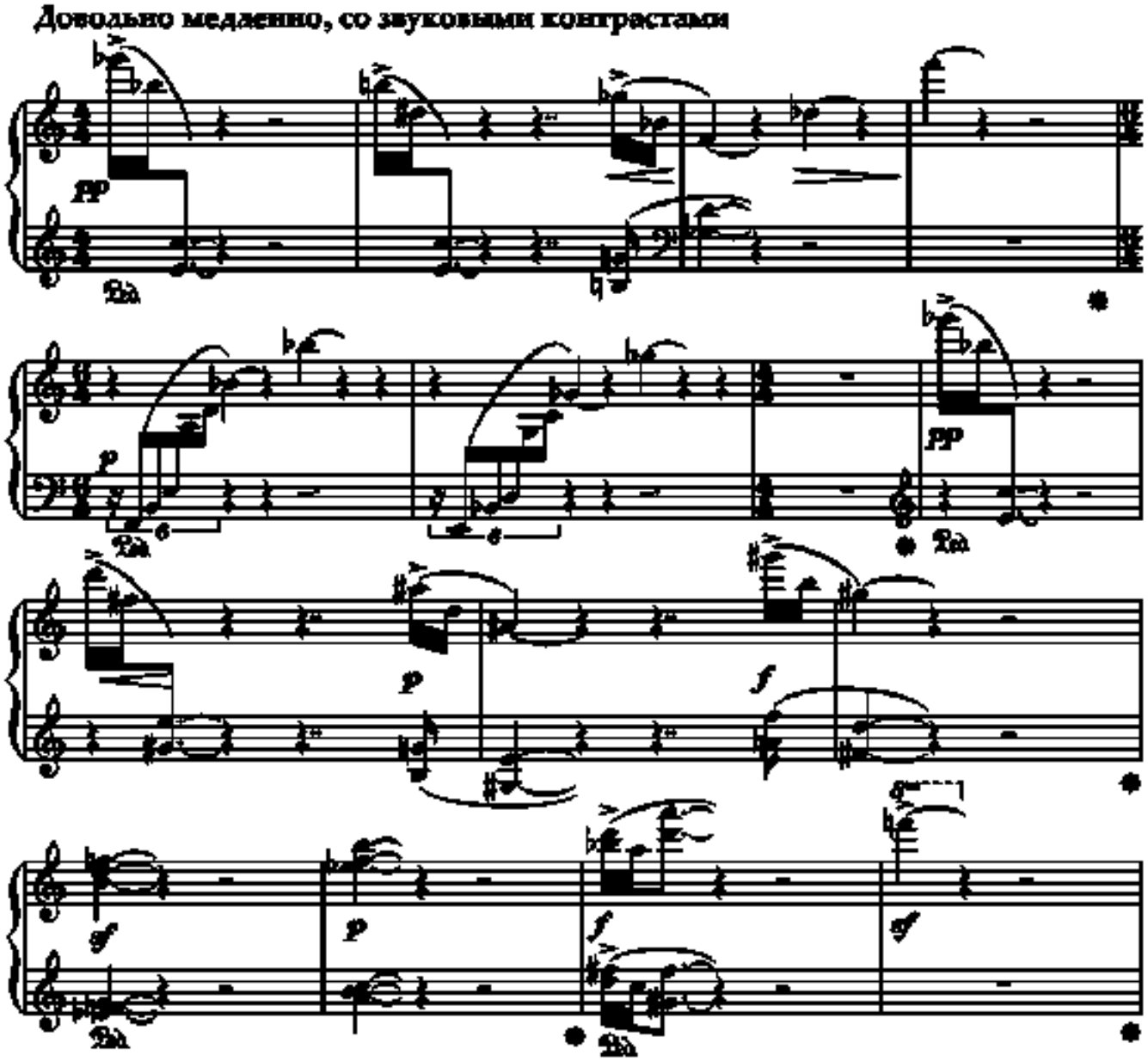


Рис. 93. В Леденев. Цветные открытки. Белая ночь

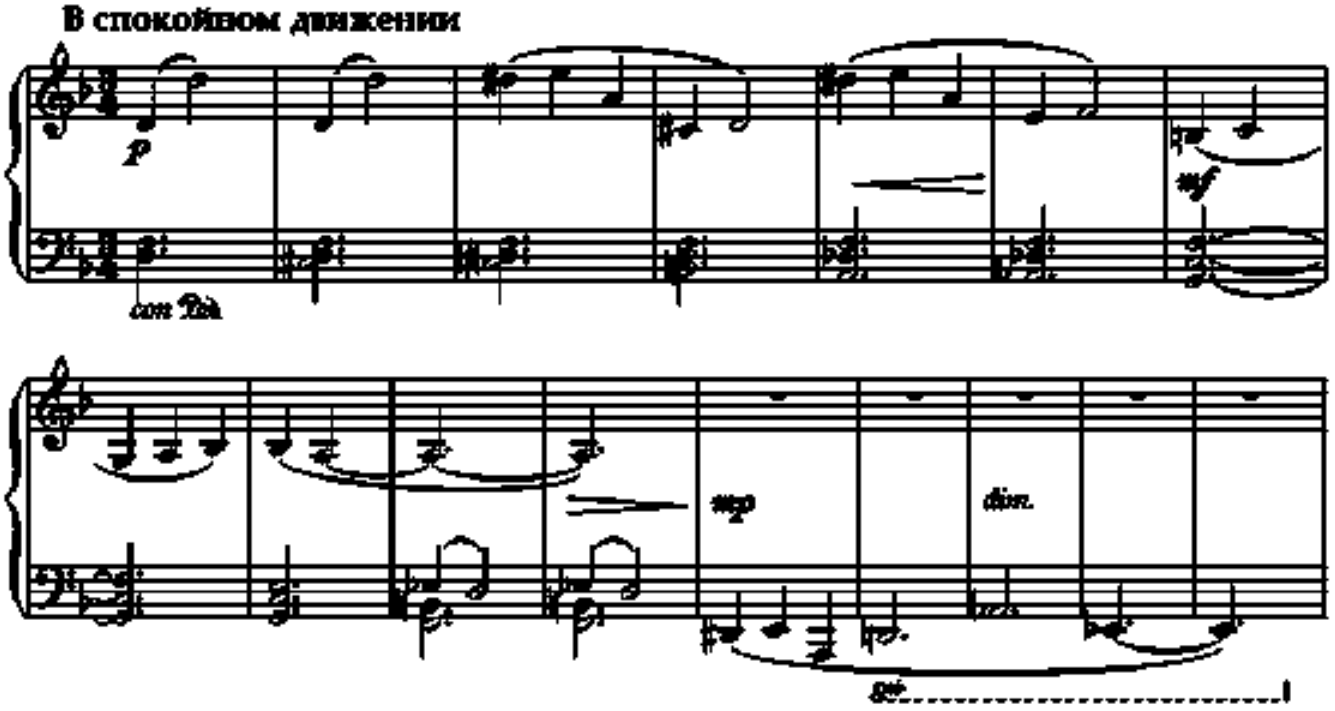


Рис. 94. Р. Леденев, Цветные открытки. Синее озеро

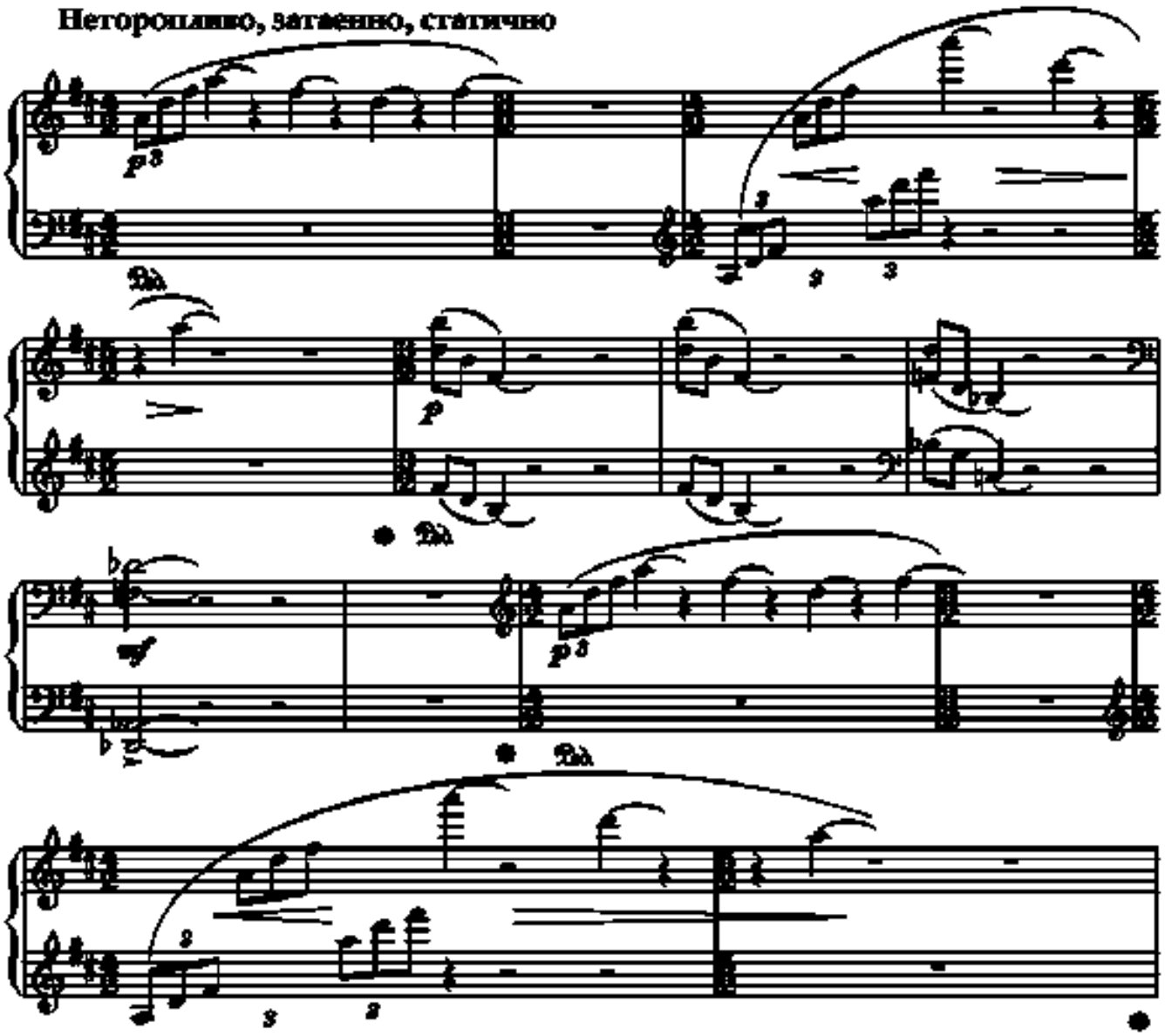


Рис. 95. Ю. Буцко. Из дневника. В круге последнем

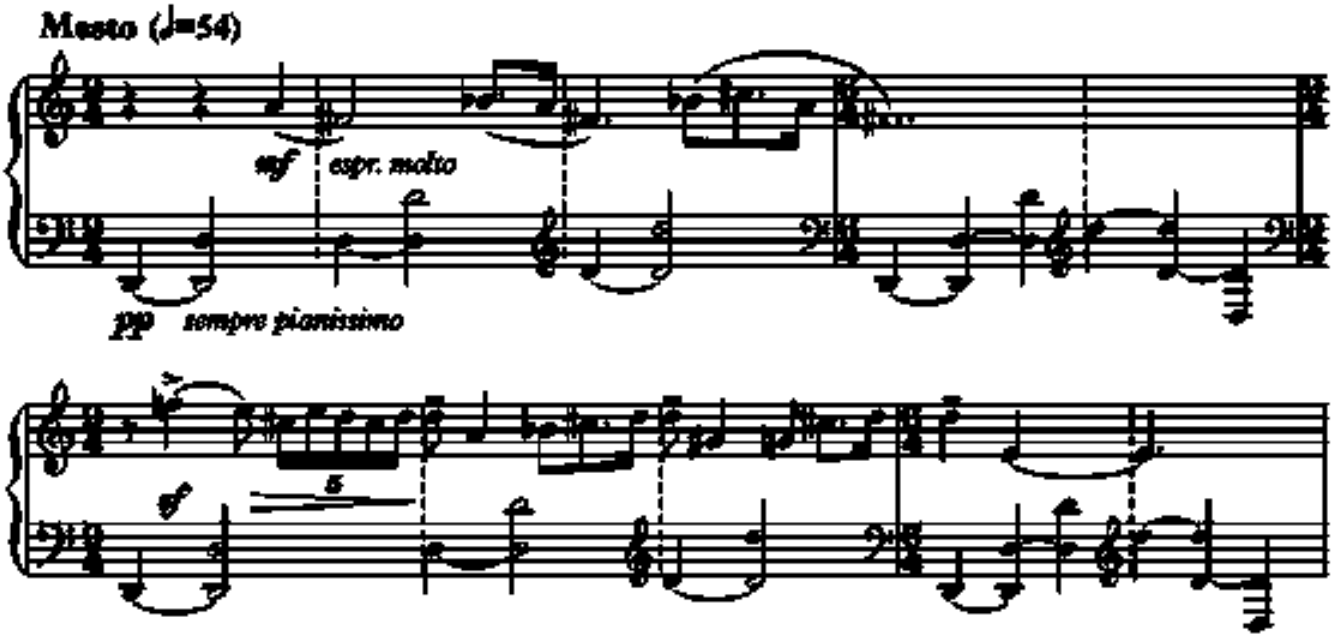


Рис. 96. Р. Щедрин. Дневник. № 1

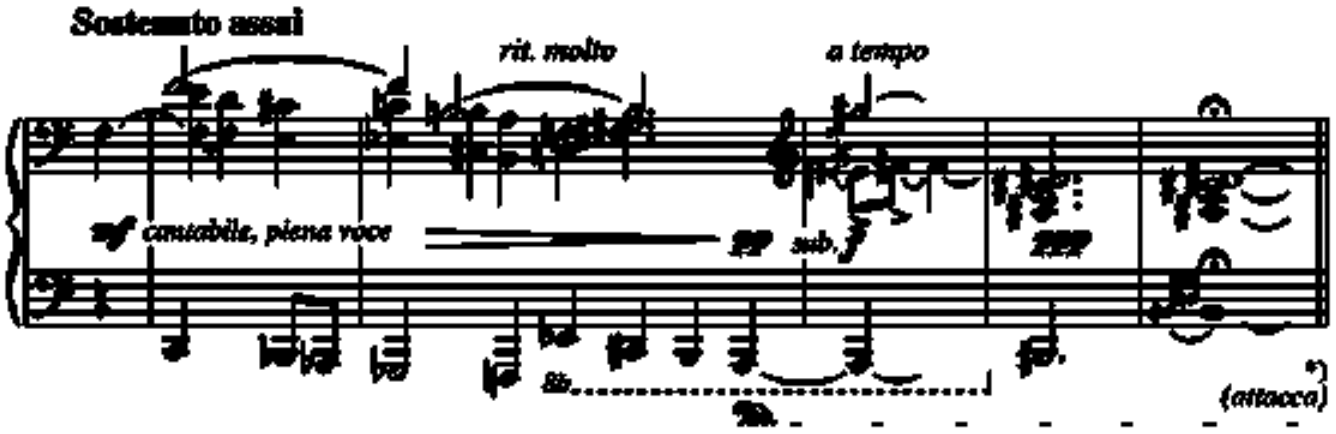


Рис. 97. Р. Щедрин. Дневник. № 7

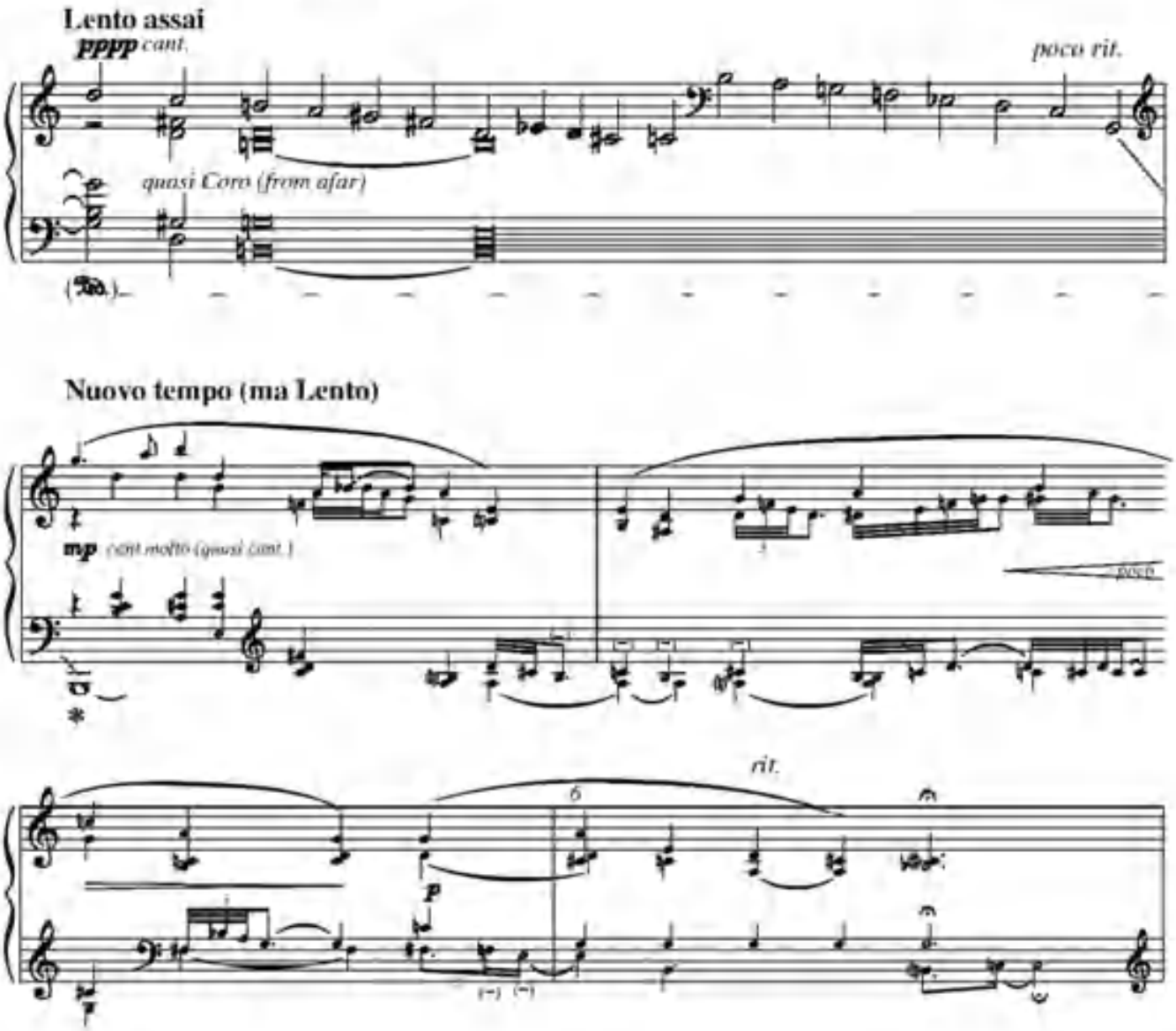


Рис. 98. А. Вульфов. Шесть миниатюр к картинам Татьяны Мавриной. Хор старцев

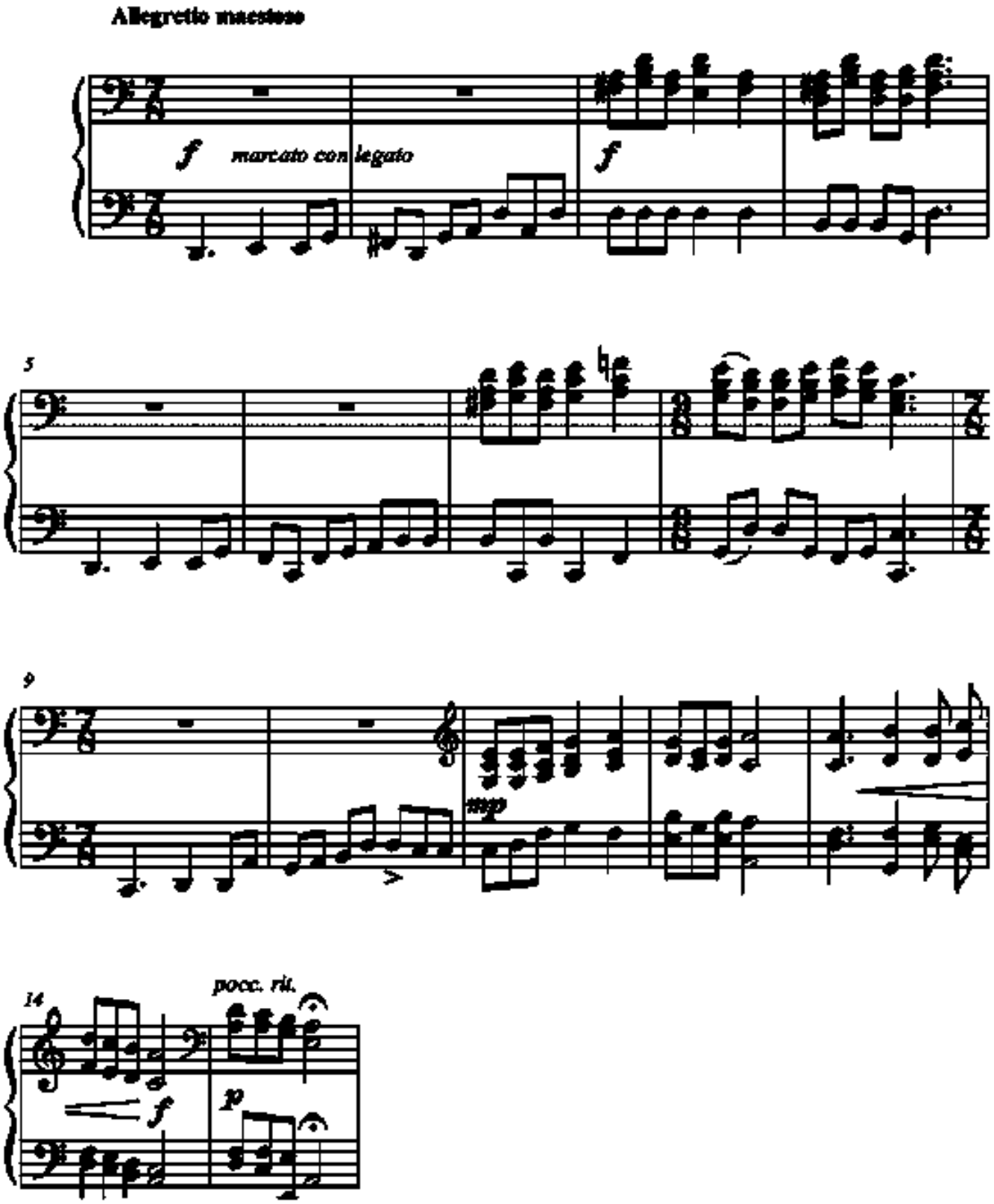


Рис. 99. А. Вульфов. Шесть миниатюр к картинам Татьяны Мавриной. Александровская слобода

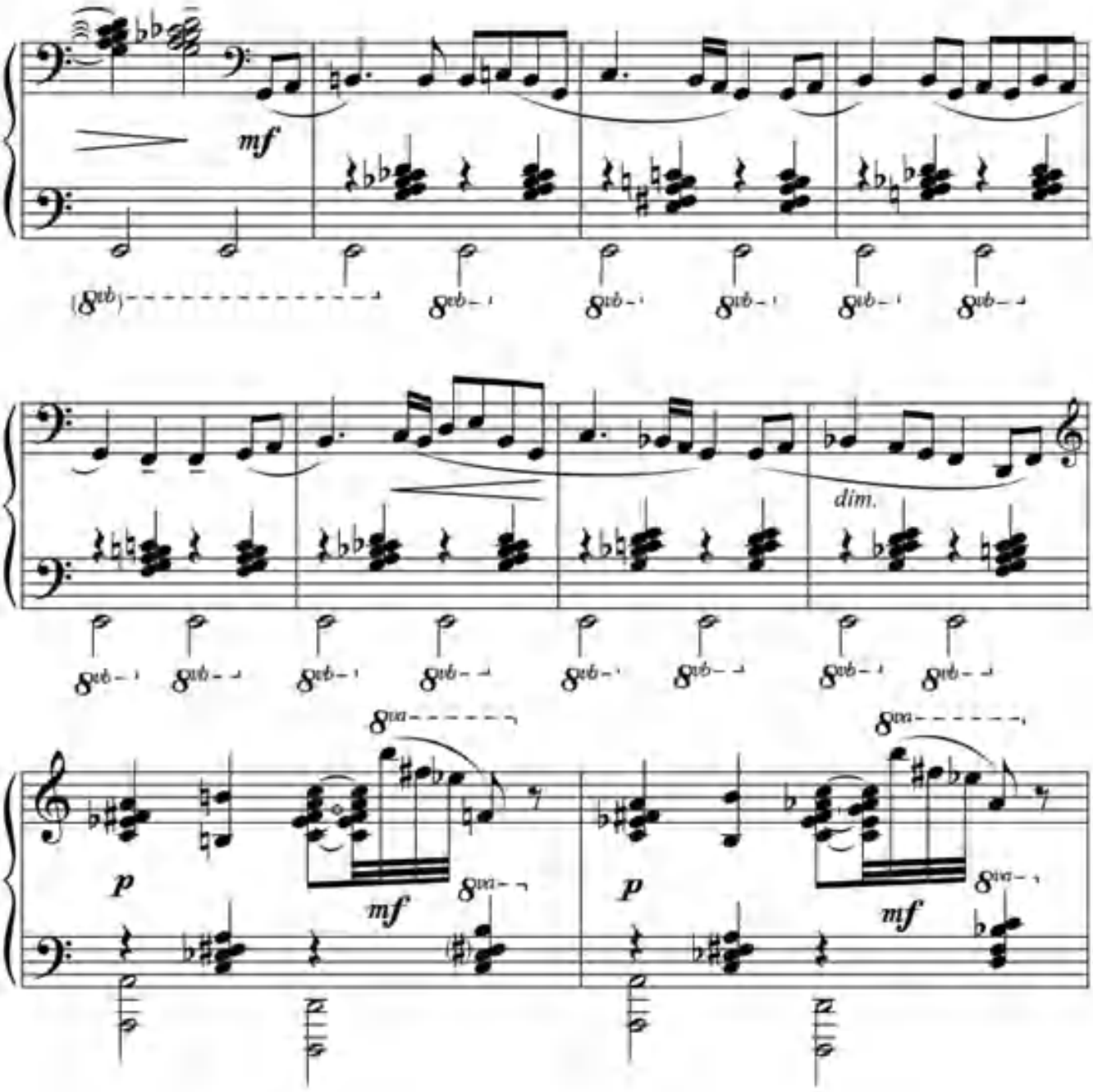


Рис. 100. А. Вульфов. Шесть миниатюр к картинам Татьяны Мавриной. Звенигород

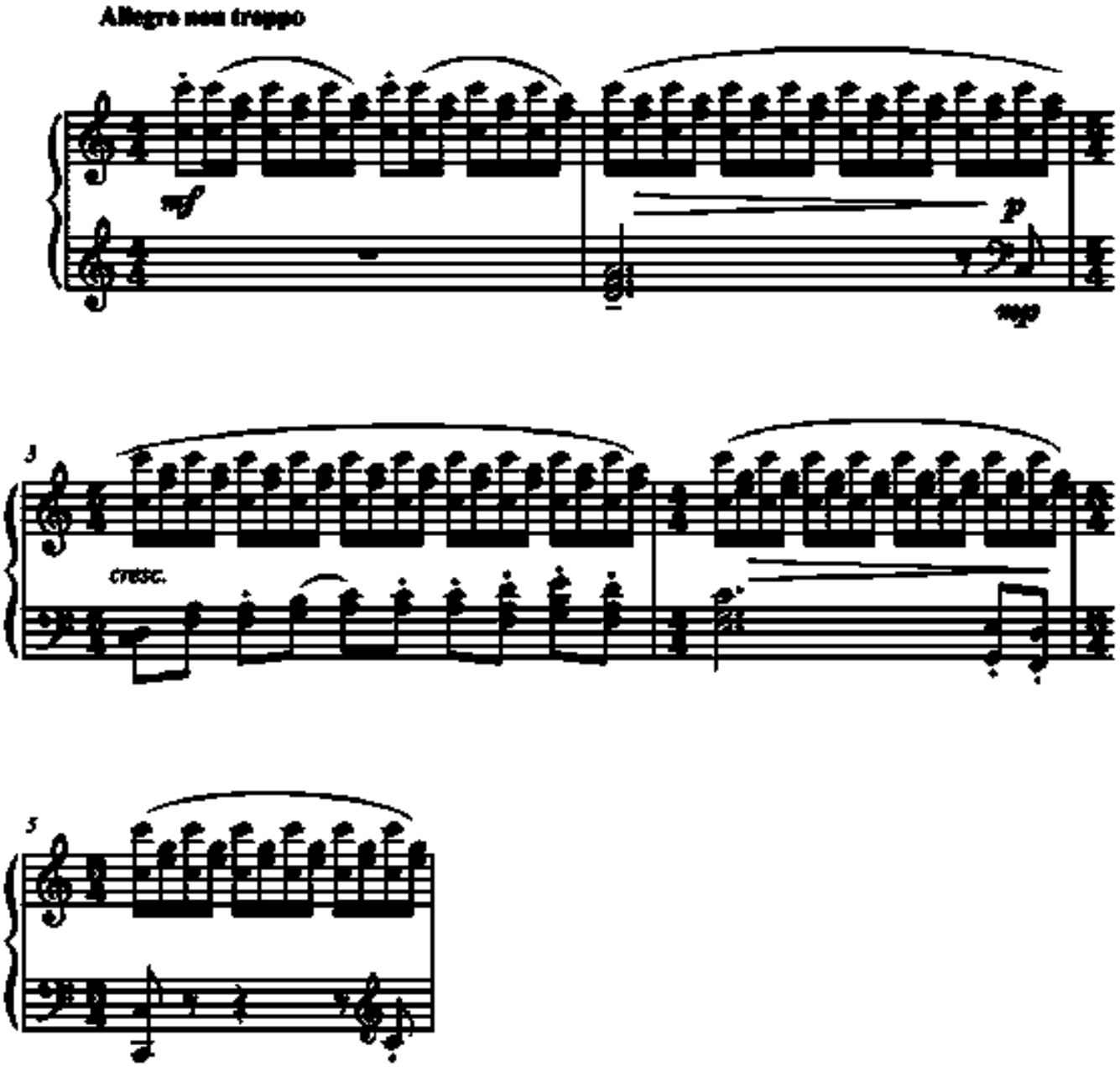


Рис. 101. А. Вульфов. Шесть миниатюр к картинам Татьяны Мавриной. Звенигород

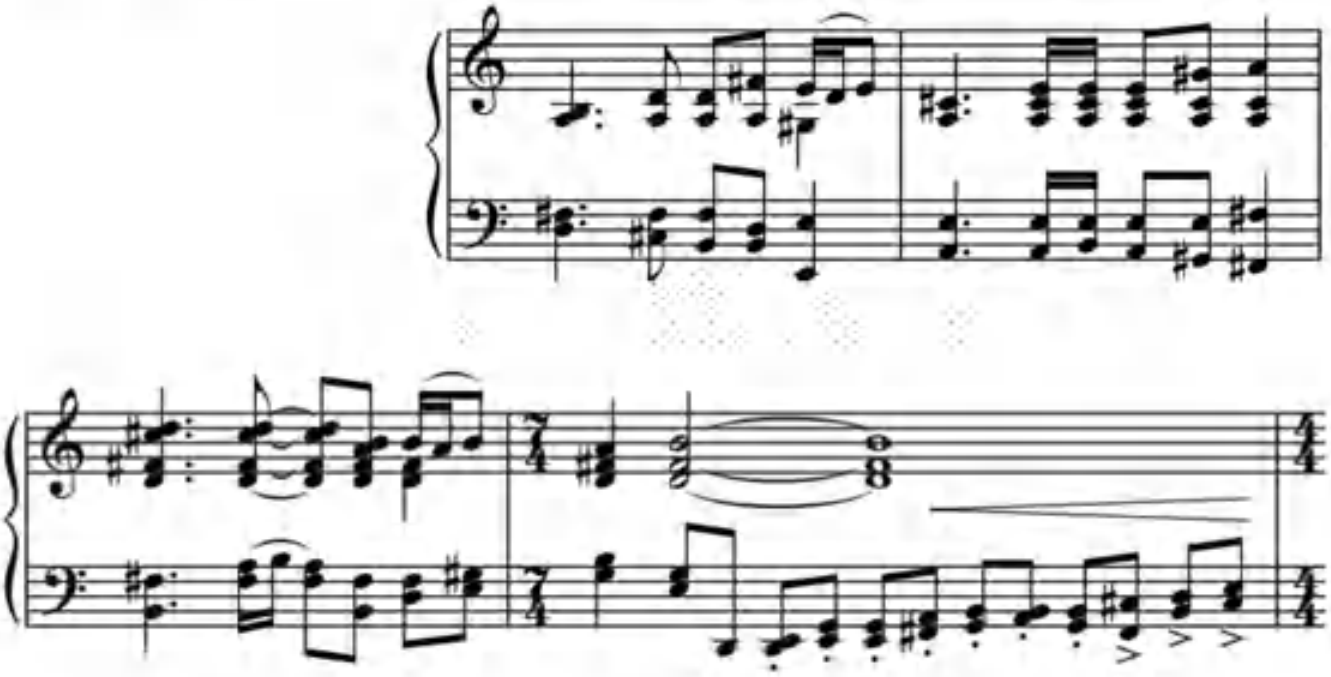


Рис. 102. И. Вишневский. Ярославская деревня

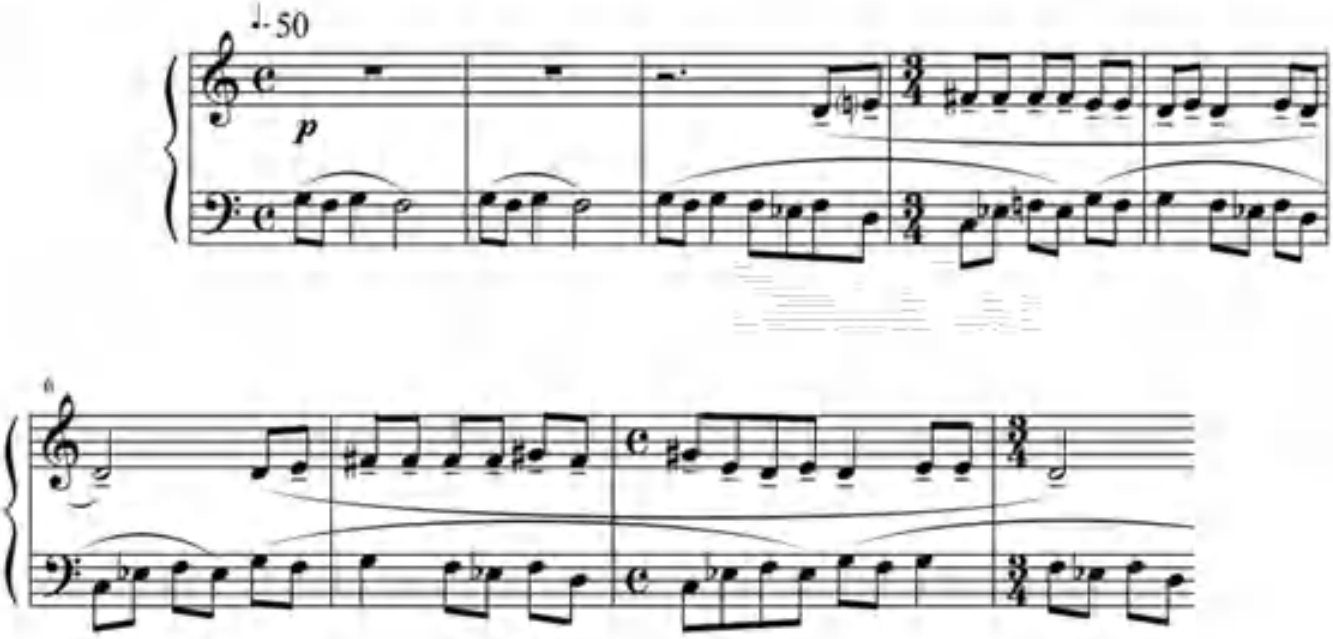
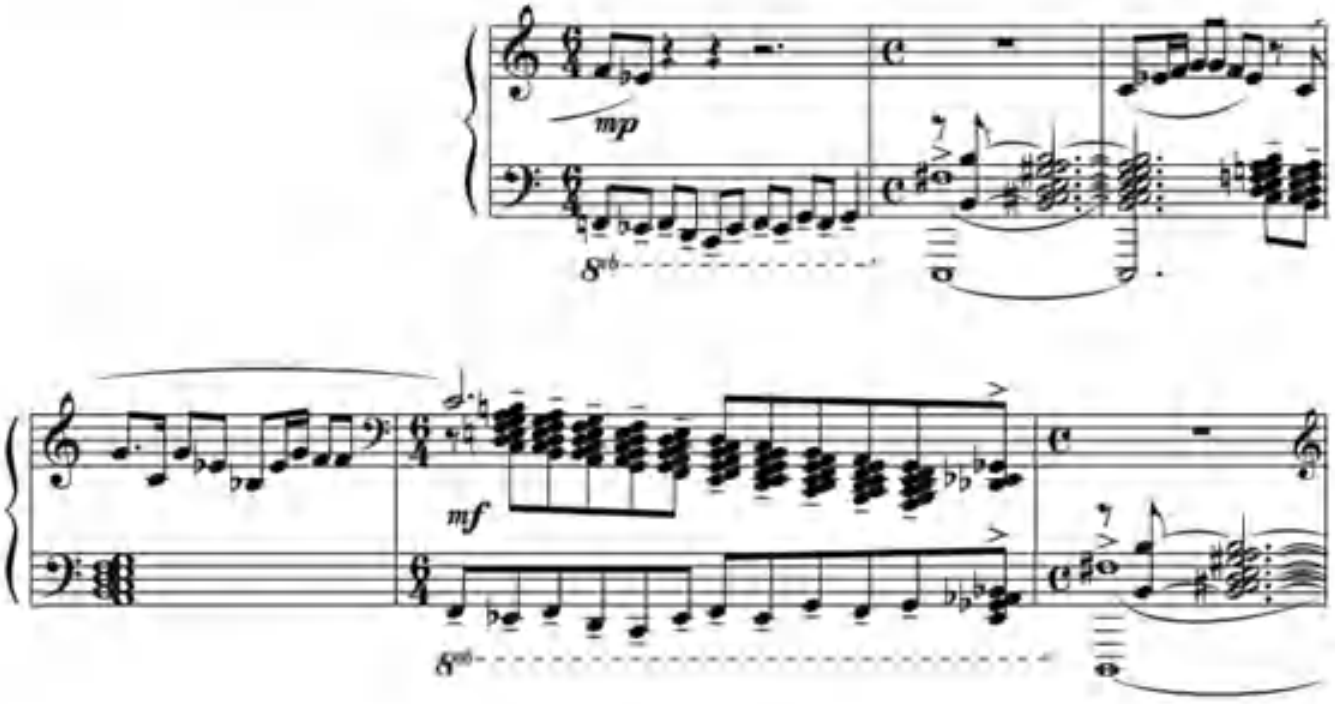


Рис. 103. И. Вишневский. Ярославская деревня



104. Рис. 104. И. Вишневский. Ярославская деревня

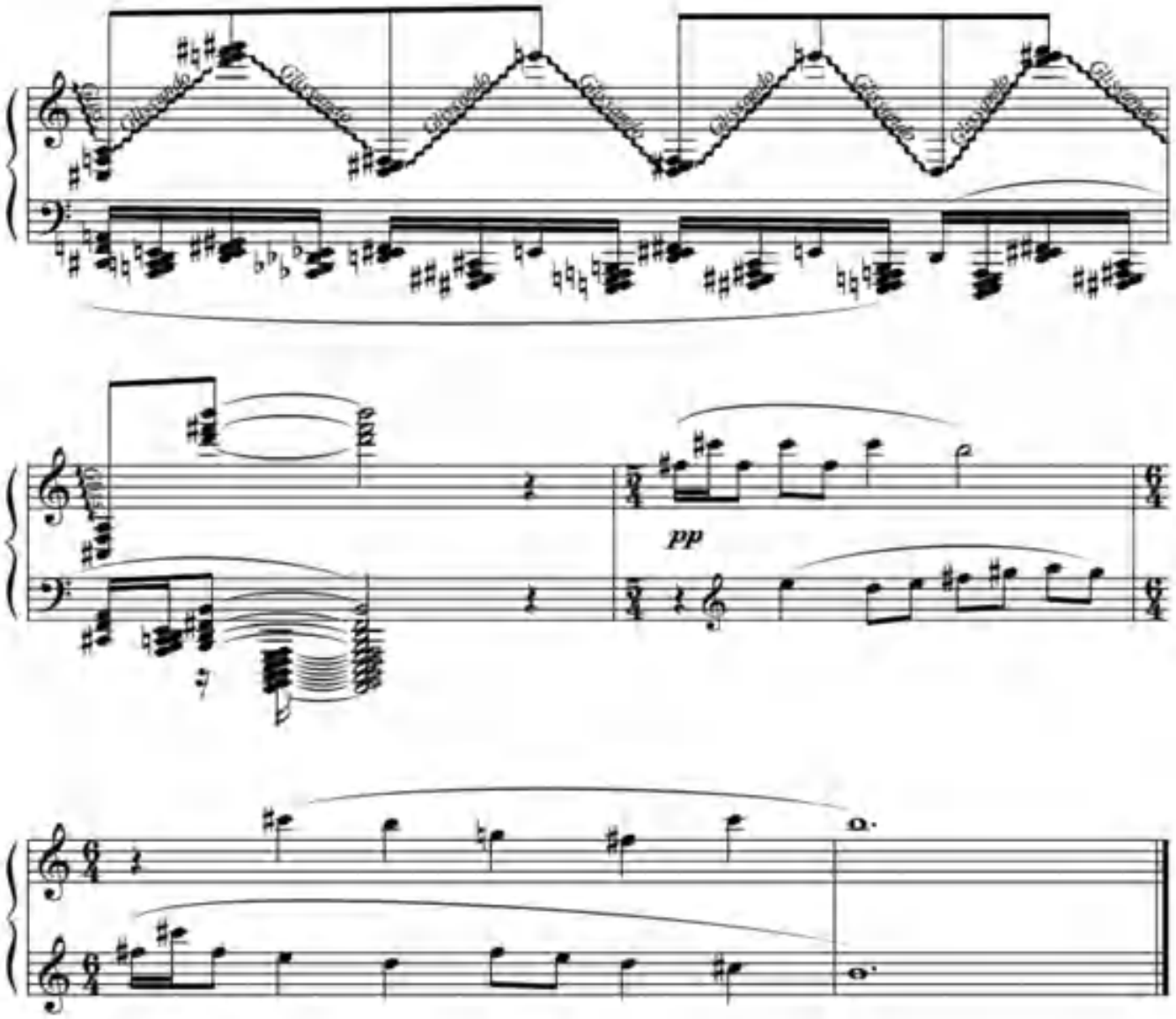


Рис. 105. Л. Десятников. Буковинские песни. 24 Прелюдии. № 1

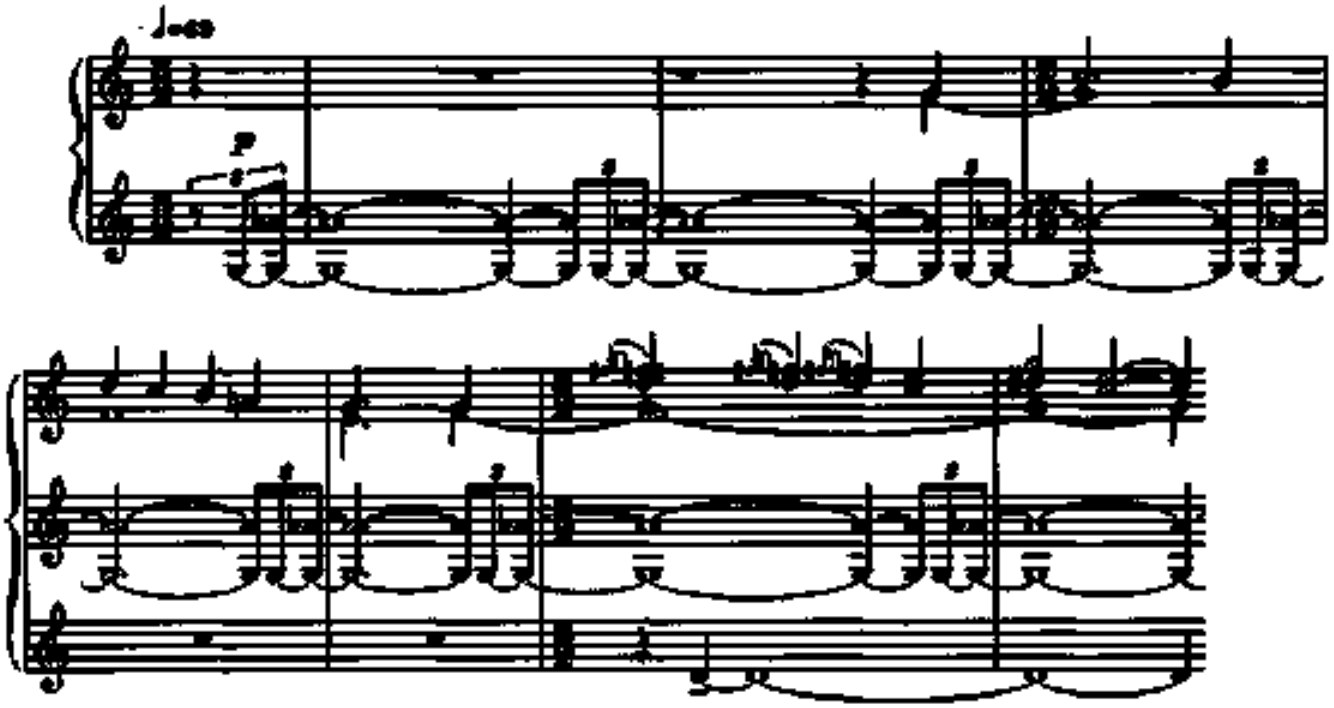


Рис. 106. Л. Десятников. Буковинские песни. 24 Прелюдии. №20

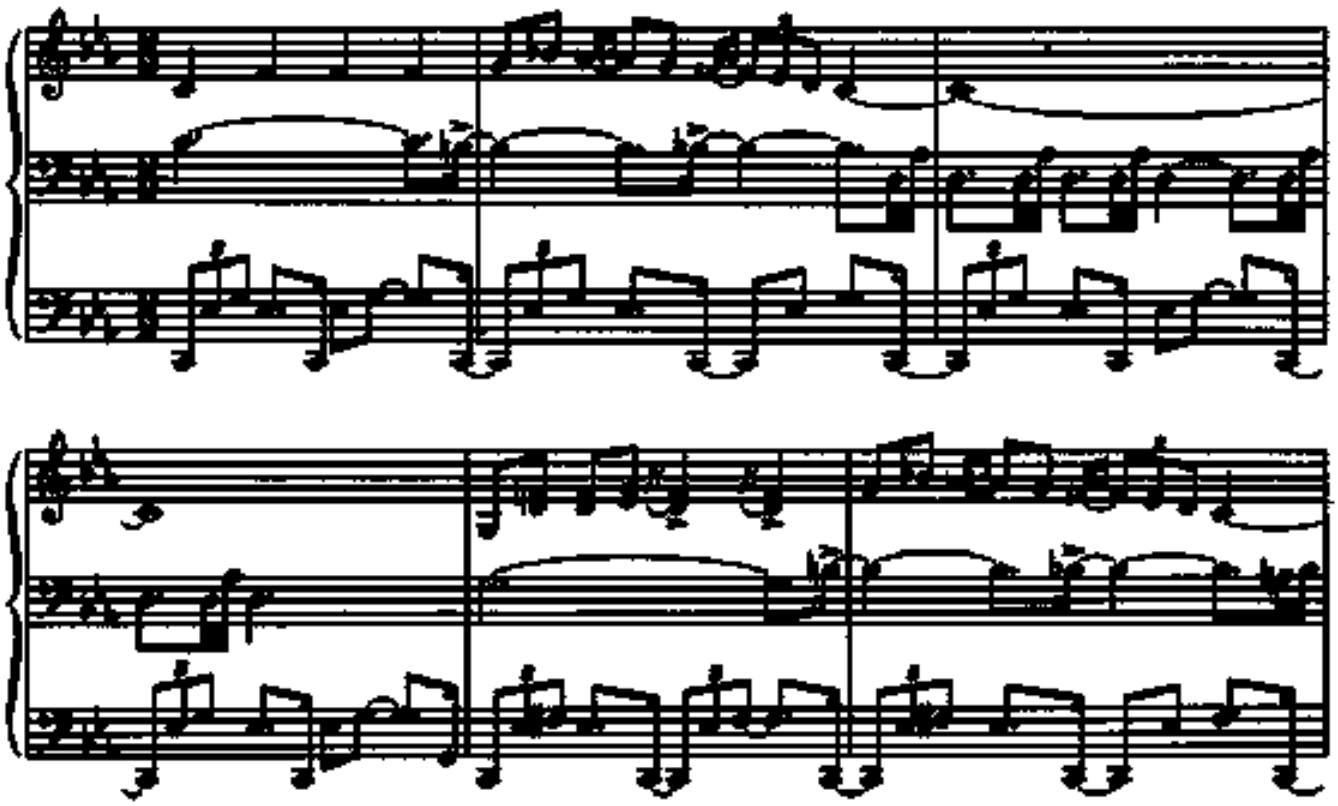


Рис. 107. Б. Чайковский. Пентатоника. Далекие горы

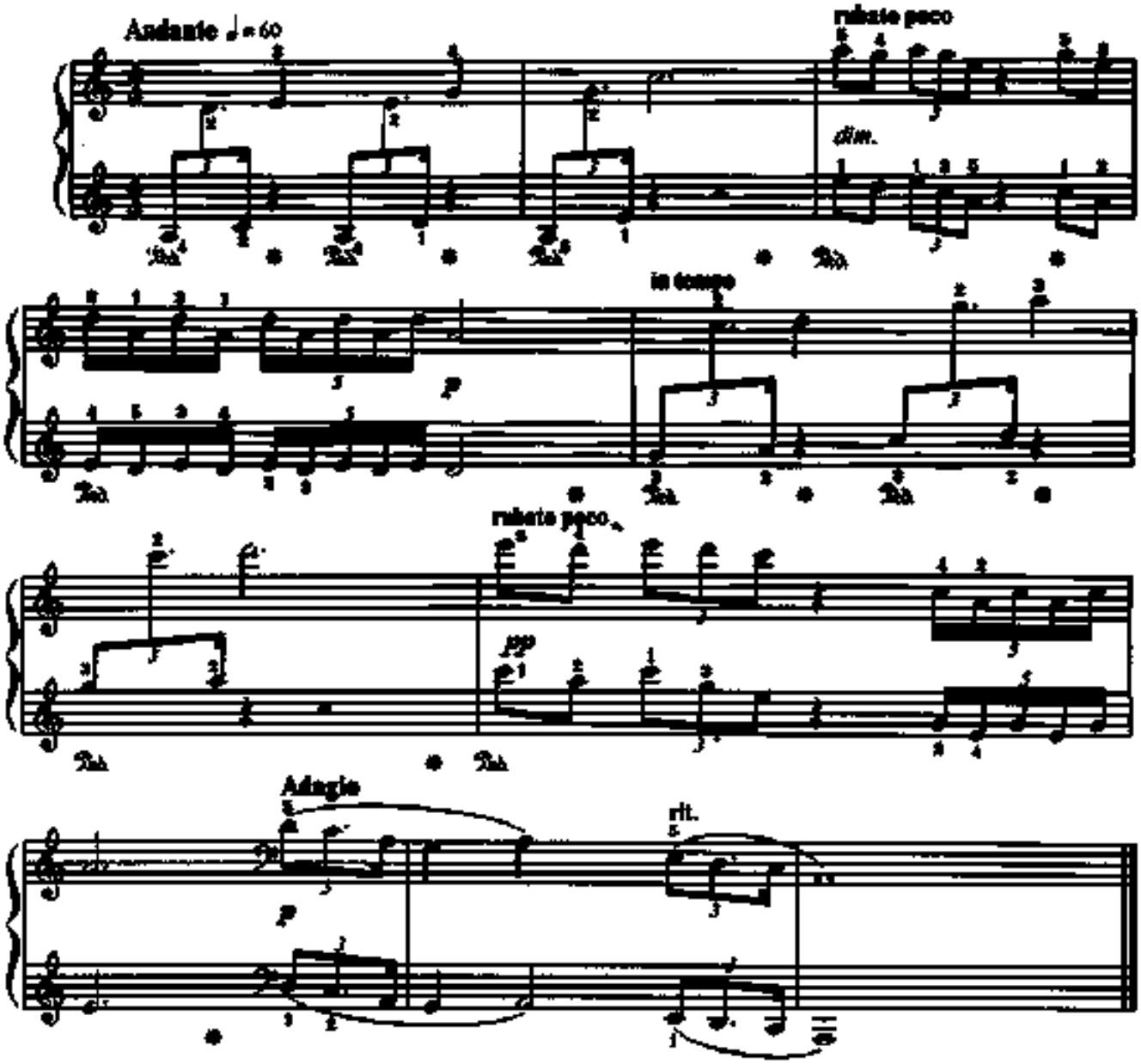


Рис. 108. Б. Чайковский. Пентатоника. Река течет

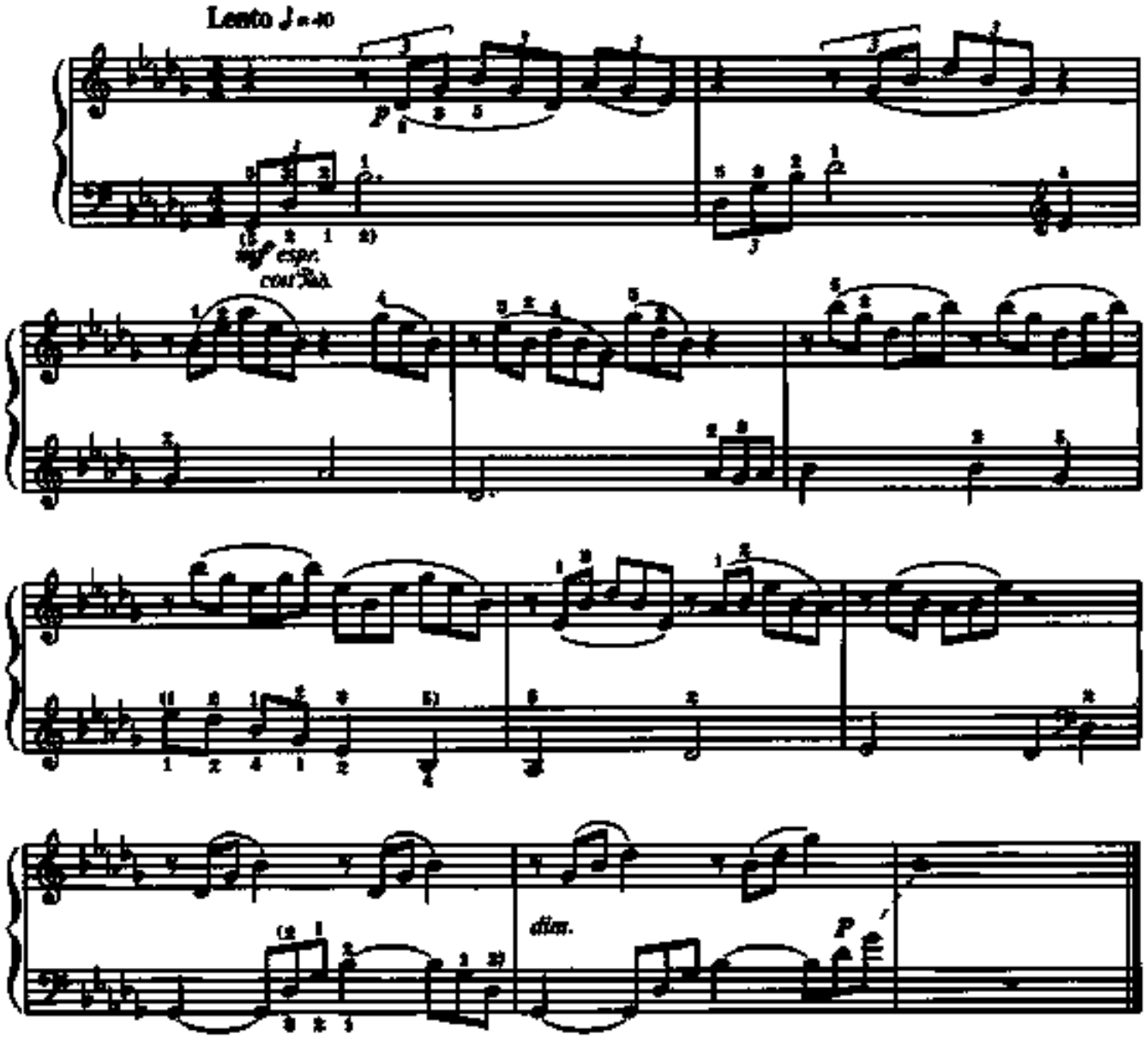
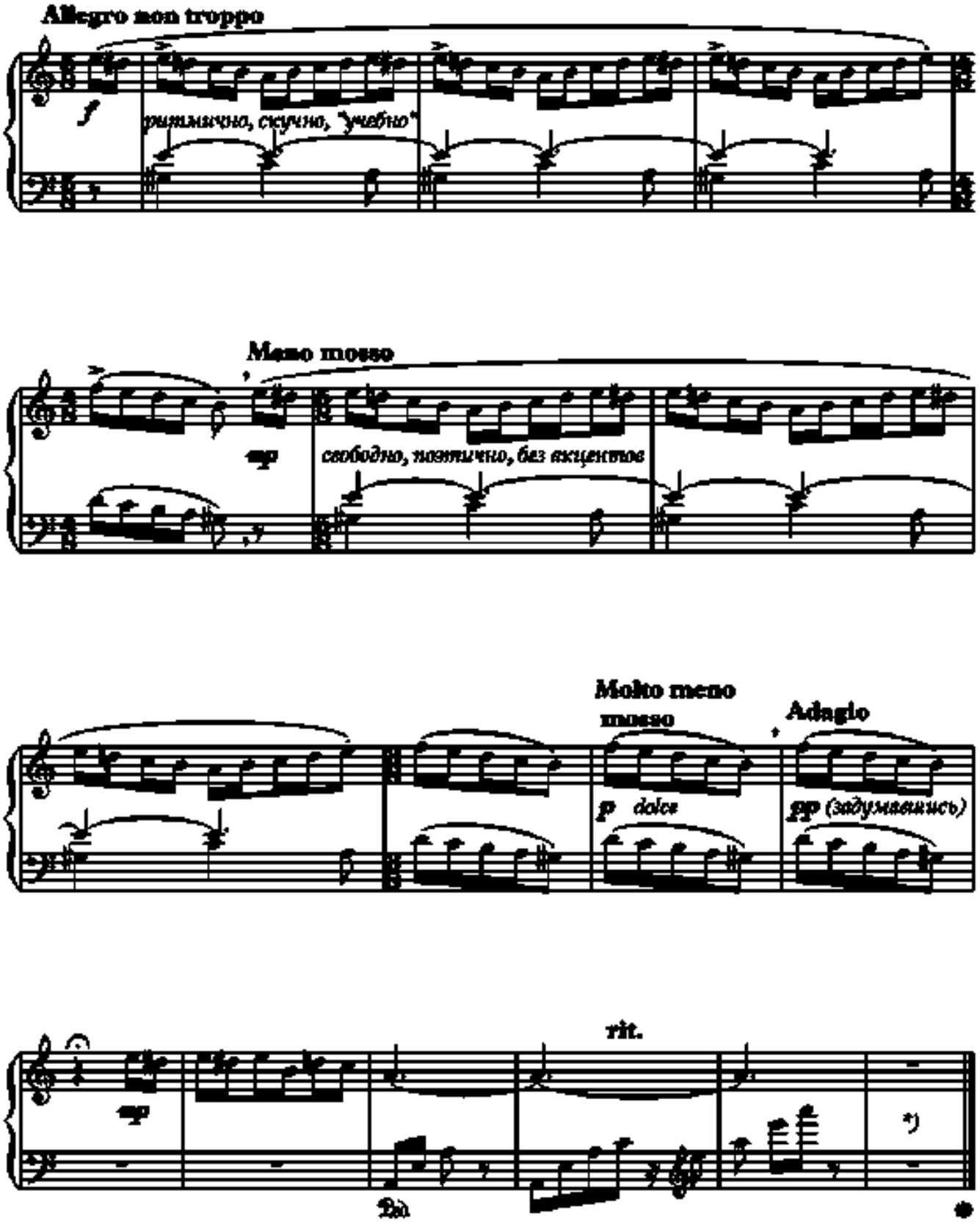


Рис. 109. Т. Сергеева. Детский альбом. Этюд с мечтою об Элизе



*) держать руки над клавишами, слушая, как угасает рояль

Рис. 110. Т. Сергеева. Детский альбом. Розы и птицы

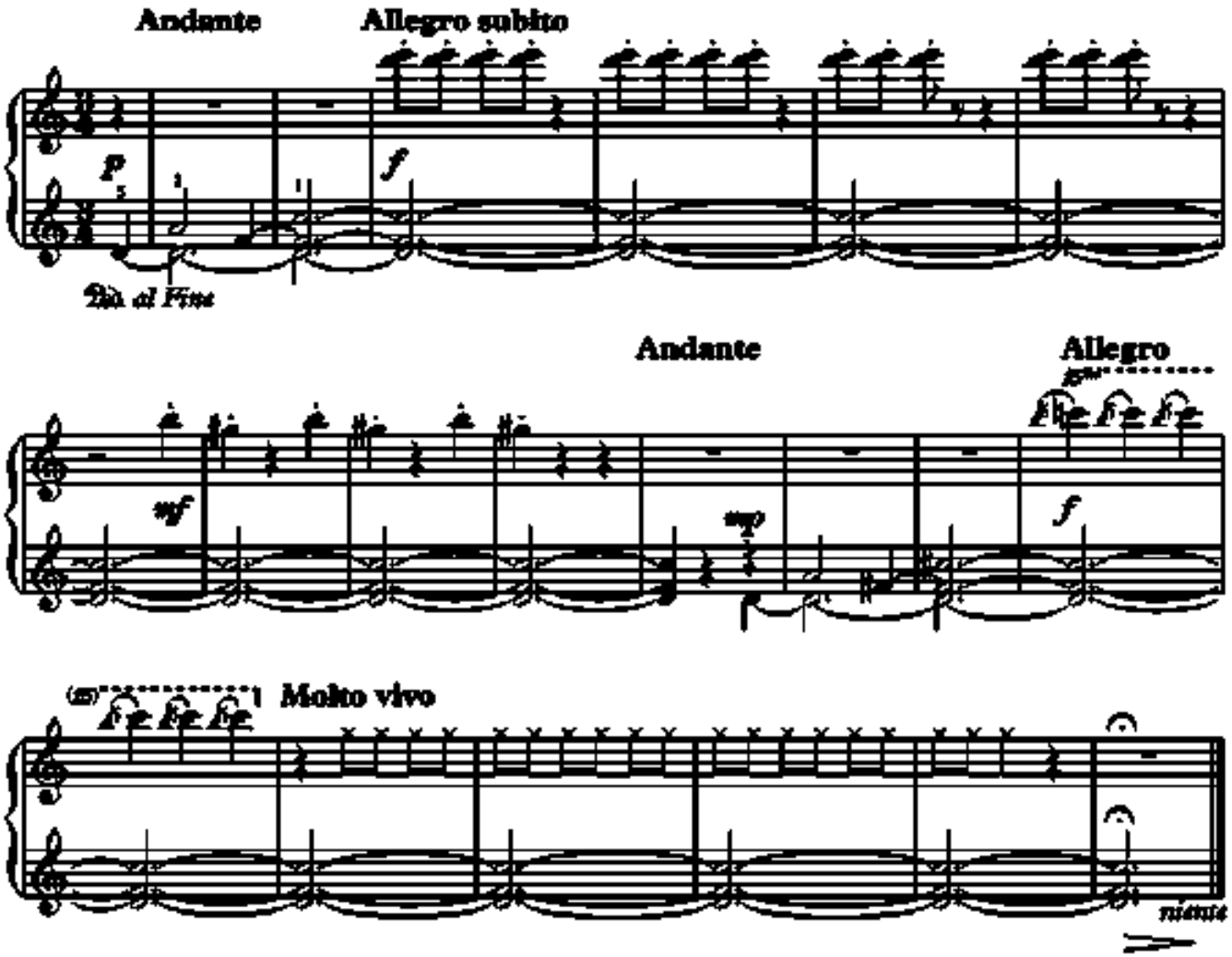


Рис. 111. Г. Канчели. Простая музыка. №3

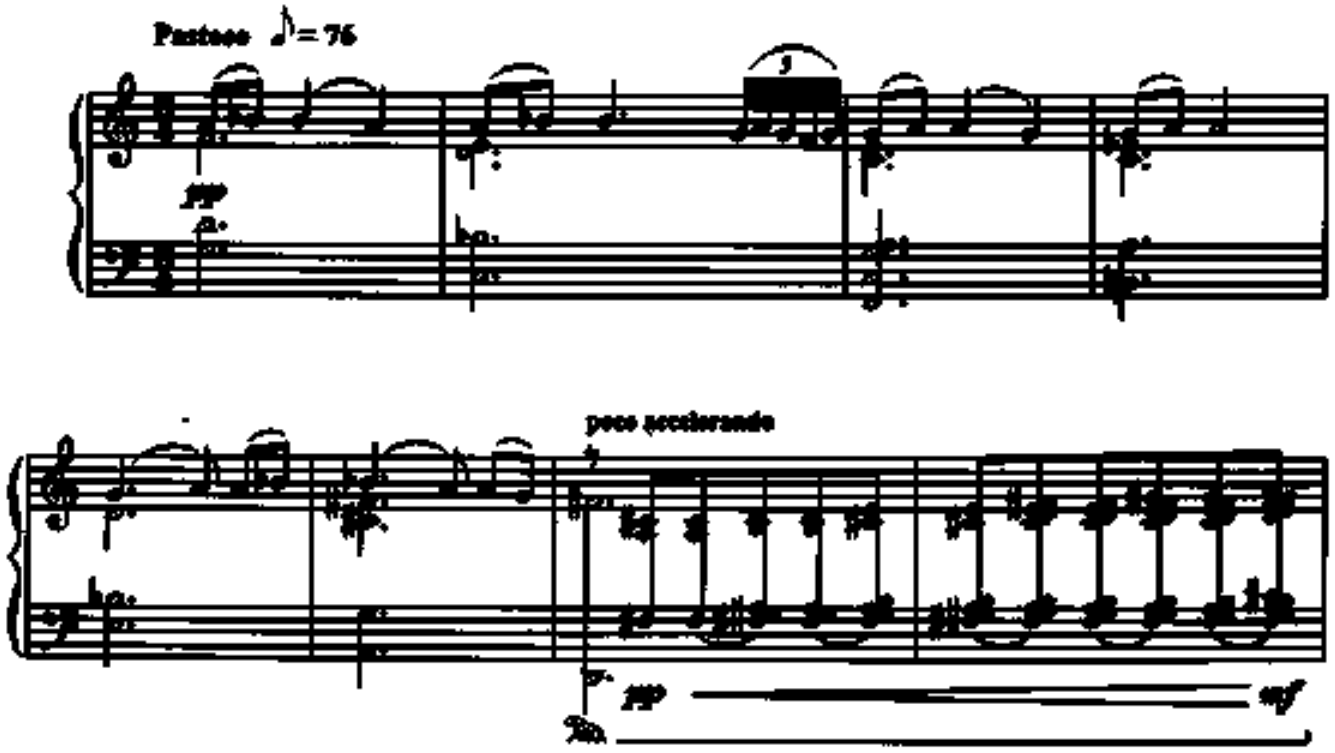


Рис. 112. С. Сибилев. Тихие и незначительные вальсы
(проект А. Шмурака «Незначительная музыка»)

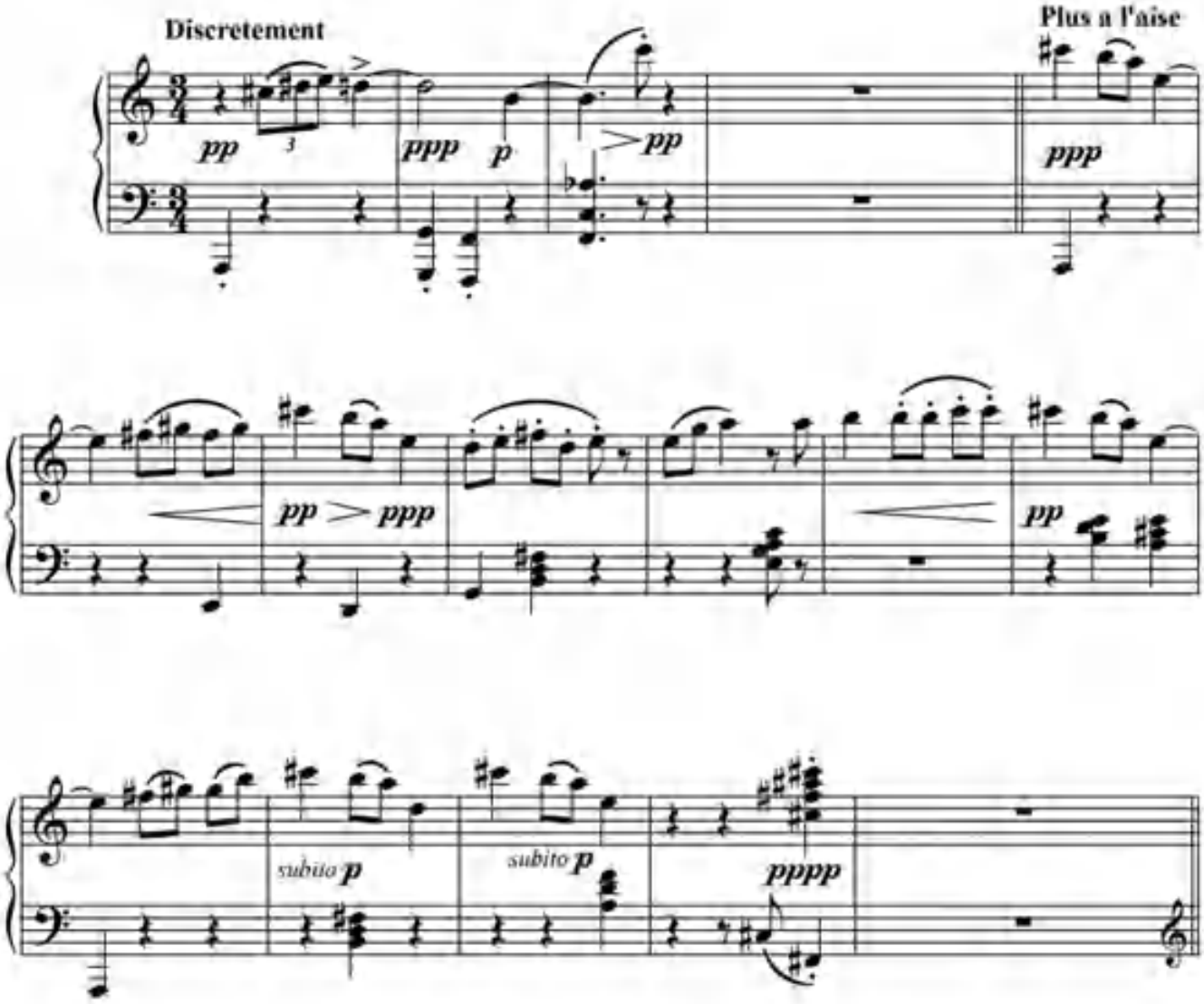


Рис. 113. С. Загний. Пьеса №1

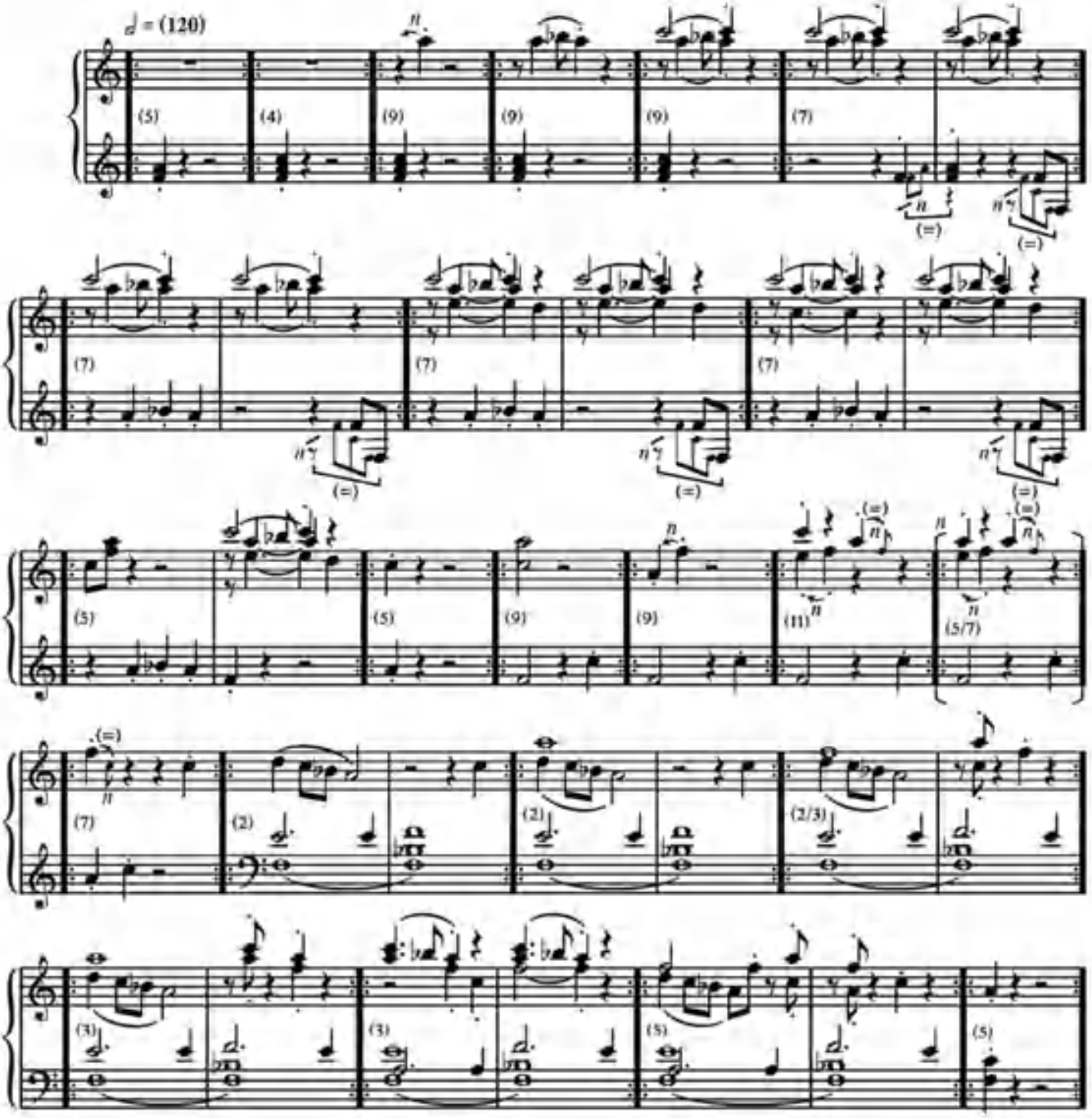


Рис. 114. Н. Хрущева. Русские тупики-2

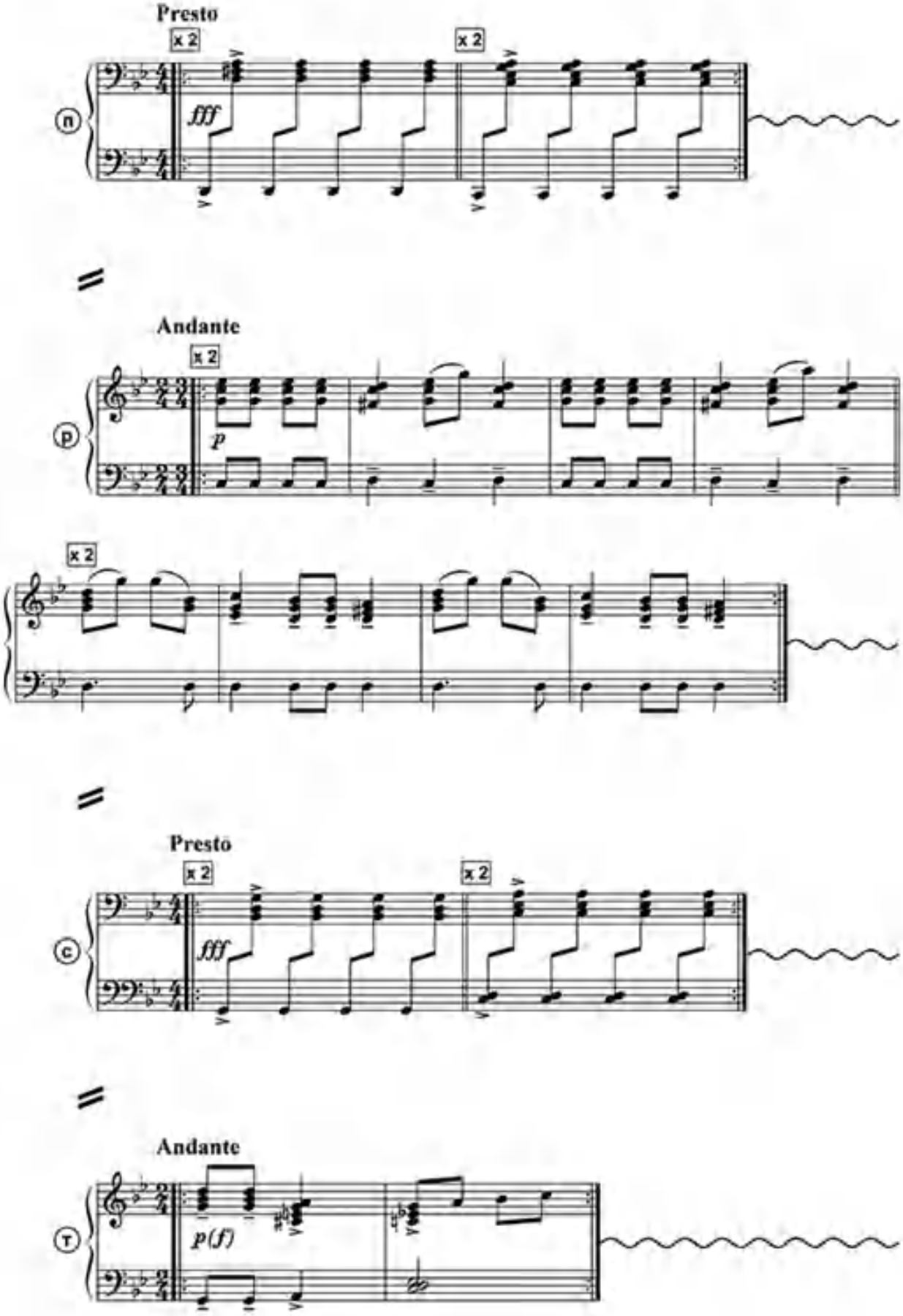
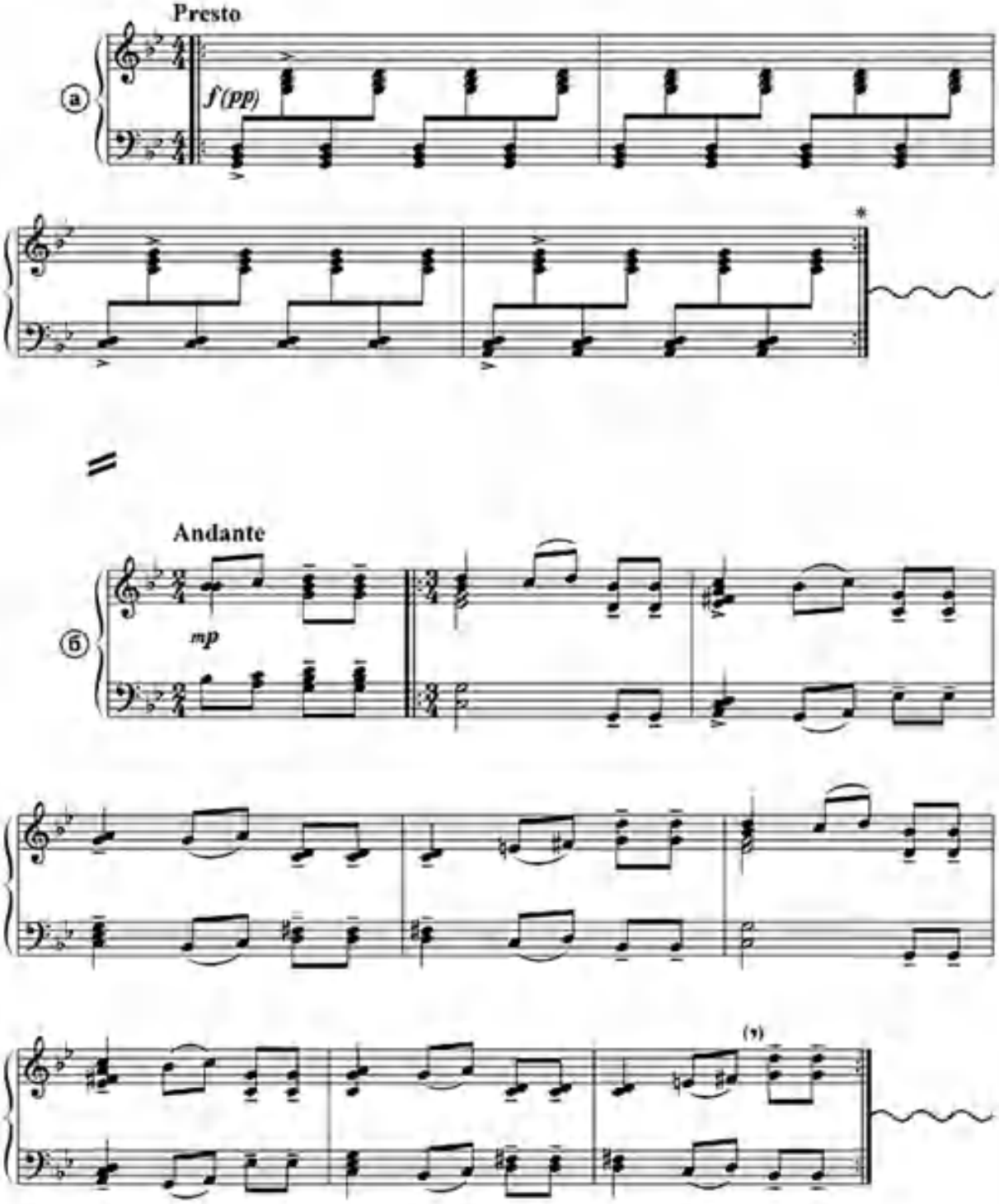


Рис. 115. Н. Хрущева. Русские тупики



* Каждый фрагмент повторяется неограниченное количество раз.
Every fragment is repeated as many times as possible.

Приложение Б

КАТАЛОГ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ

Каталог фортепианной миниатюры состоит из семи разделов, соответствующих периодизации, указанной в исследовании. Главными источниками, послужившими основанием для его создания, стали печатные и электронные издания, архивы, справочники, монографии, диссертационные исследования, посвященные отдельным персоналиям, из которых черпалась информация о фортепианных миниатюрах в творчестве того или иного композитора. Поскольку значительная часть обнаруженных сочинений была создана авторами, сведения о которых сохранились лишь в фрагментарном виде, описания пьес нередко представлены в усеченном варианте – без опусного обозначения, а также без точной даты появления на свет.

Как уже отмечалось в тексте диссертации, предпринятое в нем разделение на программную и непрограммную миниатюру в значительной степени условно, поскольку многие сочинения, формально относящиеся к непрограммным ее видам, нередко содержат скрытые установки на связи с образами природы, литературными, изобразительными или другими источниками, навеянными «памятью жанра». В каталоге всех периодов присутствует также внутренняя рубрикация в соответствии с разновидностями жанра, свидетельствующая о динамике процессов, происходящих в указанные отрезки времени.

Несмотря на предпринятые усилия, мы вполне осознаем неполноту отраженной в каталоге информации, а также дискуссионность подхода к ее распределению, связанную с попыткой систематизации столь разнообразного массива пьес. Остается надеяться на продолжение работы в данном направлении, способной заполнить пробелы и неточности, возникшие процессе воссоздания панорамы отечественной фортепианной миниатюры XX – первой четверти XXI вв.

Каталог фортепианной миниатюры Серебряного века

Программные циклы и пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1892	А. Лядов	Цикл «Марионетки»
1892–1893	В. Калинников	Грустная песенка
1904	С. Ляпунов	Сумеречная песнь ор. 22 b-moll
1896–1906	Н. Метнер	Восемь картин настроений ор. 1
1906	М. Балакирев	Пряха
1897	В. Ребиков	Осенние грезы. Альбом миниатюр соч. 8: 1. Грустная песенка; 2. Беззаботность; 3. Грустная минута; 4. Последнее свидание; 5. Грустное воспоминание; 6. Настойчивость; 7. Осенний день; 8. Шутка; 9. Мазурка; 10. Нежный упрек; 11. Отголоски деревни;12. Напрасный совет; 13. Сумерки; 14. Раскаянье; 15. Наивный рассказ;16. Колыбельная песня
1900-е	Н. Метнер	Три импровизации: № 1. Русалка; № 2. Воспоминание о бале; № 3. Инфернальное скерцо Арабески ор. 7: 1. Идиллия; 2. Отрывок из трагедии a-moll; 3. Отрывок из трагедии («Предчувствие революции») g-moll.
1903	Ф. Акименко	Пять прелюдий ор. 23: Сказка, Колыбельная, Сон ребенка, Сон матери, Пробуждение
1904–1905	В. Ребиков	В сумерках, ор. 23: 1. Вопль; 2. Зимняя песня; 3. Уверение; 4. Надежда; 5. Воспоминание; 6. Молитва; 7. Сожаление; 8. Однажды; 9. Одиночество
1906	Ф. Акименко	«Рассказы мечтательной души» ор. 39: На берегу озера, Деревенский пейзаж, Танец феи, Сумерки (Этюд), Весна в лесу, На воде, Эхо прошлого, Играющие волны, Усталый паломник, На свежем воздухе, Голос судьбы, Спящий сад
1907(1927)	Н. Мясковский	Воспоминания, 6 пьес ор. 29
1907	В. Ребиков	Сюита «Праздненство» ор. 38
1909–1910	А. Лядов	Четыре пьесы ор. 64: 1. Гримаса; 2. Сумрак; 3. Искушение; 4. Воспоминание
1909	В. Ребиков	Сюита «Вечерние огни»
1910–1912	С. Прокофьев	Четыре пьесы ор. 4: Воспоминание; Порыв;

		Отчаяние; Наваждение
1912–1914	С. Прокофьев	Сарказмы, цикл пьес ор. 17
1911–1917	Ан. Александров	Цикл «Былая одержимость» ор. 6: 1. Томление; 2. Этюд; 3. Впечатление (Ботичелли); 4. Эпилог
1911	С. Борткевич	«Из моего детства» ор.14
1911	А. Крейн	«Эскизы юности» ор. 2: 1. Пролог; 2. Предчувствие; 3 Арабеска; 4. Ноктюрн; 5. Сентиментальный момент; 6. Песня; 7. Вальс; 8. Эпилог
1912	Г. Крейн	Две пьесы ор. 17: 1. Видение; 2. Воспоминание
1912–1914	Е. Павлов	Первая тетрадь лирики ор. 1
1913	А. Лурье	Цикл «Маски» ор. 13 Отравленный сплин
1913–1914	В. Ребиков	Сюита «Белые песни» ор. 48
1914	С. Борткевич	«Жалобы и Утешения» ор.17
1914	Г. Катуар	«Вечерние песнопения» ор. 24: В мечтах; Capricciosamente; Tranquillo; Poco agitato
1914–1915	А. Лурье	Безумие
Около 1915	Н. Обухов	Молитвы, шесть пьес: Обращение; Преступление; Угрызения совести; Кровавые слезы; Благородное вдохновение Две пьесы: Звезды говорят…; Зловещий отблеск Шесть психологических картин: Желанная; Тени; Черный ангел; Священная амбра; Неизвестный; Дух Десять психологических картин: Странность; Безнадежное усилие; Мистерия; Эманация; Благоухающий; Проклятие; Воспаленные ласки; Легкость; Исступление; Тяжелые оковы «Вечное», пять пьес: Глубокая ясность; Черный свет; Чудесные лучи; Статуя; Пепел
1916–1917	Г. Крейн	Мистическое шествие ор. 22
1916–1917	И. Стравинский	Воспоминание о марше Бошей
1917 (1922)	Н. Мясковский	Причуды, шесть набросков ор. 25
1917	С. Рахманинов	«Осколки»

б/д	В. Ребиков	Минувших дней воспоминанье

Связь с литературной, изобразительной и театральной программностью

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890	А. Аренский	Опыты с забытыми ритмами ор. 28: 1. Логаэды; 2. Пеоны; 3. Ионики; 4. Сари; 5. Алкейская строфа; 6. Сапфический стих
1893	А. Лядов	Музыкальная шкатулка ор. 32
1900-е	Ф. Гартман	Цикл «Чары любви и волшебства» ор.16: 1. Прелюдия; 2. Гавот; 3. Лягушка; 4. Менуэт; 5. Турецкий марш
1900-е	А. Корещенко	Балетные сцены
1900-е	В. Ребиков	Меломимики ор. 11: 1. Объяснение в любви; 2. Письмо; 3. Смерть Милы; 4. Погребение Милы; 5. И думает Нолли; 6. Гений и смерть Сны ор. 15. Пять меломимик: 1. Царевна морская; 2. Забава демонов; 3. Фавн; 4. Нереида; 5. В лесу Меломимики ор. 17: 1. Мечта; 2. Идиллия Цикл «Из минувших веков» (опыт музыкальных реставраций) 1-я тетрадь – Китай, Индия, Египет; 2-ая тетрадь – Иудея, Эллада, На родине ислама; 3-я тетрадь – Христиане; 4-ая тетрадь – Русь, Торжище в старину на Руси
1901	А. Лядов	Три балетные пьесы ор. 52
1904	Ф. Акименко	«Урания. Муза небес». Фантастические эскизы ор. 25
1904–1905	В. Ребиков	«На их родине», ор. 27: 1. Гиганты танцуют; 2. Он поет; 3. Дети танцуют; 4. Она танцует; 5. Они идут; 6. Хоровод
1906–1909	В. Ребиков	«Среди них», ор. 35: 1. Они пляшут; 2. Танец с колоколом; 3. Колыбельная; 4. Пляска четвероногого; 5. Они танцуют; 6. Пляска маленьких
1907	Ф. Акименко	«Звездные сны» ор. 42: Лунный свет; Сатурн…; Падающие звезды; Звезда пастуха «Страницы причудливой поэзии» ор. 43: Мимолетные призраки; Жалоба души; Танцующие облака; Пейзажи неизведанного мира; Танец серафимов; Мимолетные миражи; В священном лесу; Сон родника;

		Песня лунных лучей
1909–1910	А. Дроздов	«Свободная музыка», три пьесы: В скиту, Флейта фавна, Вакхический хоровод
1910	А. Гедике	Прелюдия ор. 20 к драме Метерлинка «Слепые»
1910	Н. Черепнин	Четырнадцать эскизов к «Русской азбуке в картинках» в 2-х тетрадях ор. 24
1912	Н. Черепнин	Шесть музыкальных иллюстраций к «Сказке о рыбаке и рыбке» ор. 41
1912–1913	В. Щербачев	Сюита «Нечаянная радость» к стихотворениям А. Блока в 8 частях
1913–1914	В. Ребиков	Сюита «По ту сторону» (памяти Франсиско Гойи) ор. 47
1914	А. Лурье	«Синтезы», пять пьес ор. 16:
1915	А. Лурье	«Формы в воздухе», три пьесы (посвящаются Пабло Пикассо)
1917	А. Лурье	«UPMANN. Курительная шутка», скетч
б/д	В. Ребиков	Мелопластики: 1. Игра в мяч; 2. Весеннее утро; 3. Качели; 4. Сатана веселится; 5. Опьянение; 6. Фавн и Нимфа; 7. Сражение и победа; 8. Игра в жмурки; 9. Зацвели колокольчики

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1891	А. Лядов	Идиллия ор. 25 Des-dur
1898	М. Балакирев	Романс «Пустыня» cis-moll
1901	А. Аренский	«У моря», шесть эскизов ор. 52
1904–1905	В. Ребиков	«Осенние листья» ор. 29: 1. Con tristezza; 2. Pregnando; 3. Con aflisione; 4. Con tristezza e tenerezza; 5. Lugubre
1906	Ф. Блуменфельд	«У воды», шесть пьес ор. 38: Покинутый остров; Баркарола; Плакучие ивы; Фонтан
1906	Ляпунов С.	Осенняя песнь fis-moll ор. 26
1912–1913	А. Дроздов	Впечатления соч. 5, четыре пьесы: Нарцисс; Падающие листья; Сирены; Мимоза
1913–1914	В. Ребиков	Сюита «В лесу» ор. 46
1915	В. Ребиков	Три идиллии ор. 50: 1. Гимн солнцу; 2. На просторе; 3. Среди цветов
б/д	С. Ляпунов	Две пьесы ор. 57: Весенняя песня, У фонтана

Музыкальные картины

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1909	Ф. Блуменфельд	«Колокола», сюита ор. 40: Колокола и Колокольчики; Звон погребальный; Звон торжественный
1910	С. Ляпунов	Цикл «Святки» ор. 41, четыре пьесы: 1. Рождественская ночь; 2. Шествие волхвов; 3. Славильщики; 4. Коляда
б/д	Е. Гунст	«Гейдельбергские эскизы» ор. 6 1. Замок; 2. Долина реки Неккар (Неккартальская долина); 3. В подвалах. Большая бочка

Сказки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1904–1905	Н. Метнер	Две сказки ор. 8: c-moll, c-moll Три сказки ор. 9 f-moll, C-dur, G-dur
1905–1907	Н. Метнер	Две сказки, ор. 14: Песнь Офелии f-moll, Шествие рыцарей e-moll
1909	Н. Метнер	Две сказки, ор. 20: b-moll, № 1; Кампанелла h-moll, № 2
1910–1912	Н. Метнер	Четыре сказки ор. 26 №1 Сказка Es-dur; № 2; Сказка Es-dur; №3. Сказка f-moll
1916	К. Корчмарев	Сказка
1916–1917	Н. Метнер	Четыре сказки ор. 34: № 1, Волшебная скрипка h-moll; № 2, e-moll (эпиграф из стихотворения Ф. Тютчева «Когда, что звали мы своим»); № 3. Леший, e-moll; № 4, d-moll (эпиграф из стихотворения А. Пушкина «Жил на свете рыцарь бедный») Четыре сказки ор. 35 № 1. C-dur; № 2. G-dur; № 3. a-moll; № 4. cis-moll
б/д	Е. Гунст	Сказка ор. 7

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1902	М. Балакирев	Тирольский танец Fis-dur
1904	Ф. Акименко	Воспоминание о мазурке
1904–1905	В. Ребиков	«Буколические сцены», ор. 28: 1. В виноградниках; 2. Пастораль; 3. Танец

		пастушек; 4. Танец пастухов; 5. Танец эльфов
1911	А. Лядов	Танец комара
б/д	В. Ребиков	Горькие танцы
1914	А. Скрябин	Два танца ор. 73: Гирлянды; Темное пламя

Детские циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1900-е	Г. Пахульский	Альбом для юношества ор. 23
1900-е	В. Ребиков	Альбом легких пьес для юношества: 1. Вальс; 2. Эллинская идиллия; 3. Колыбельная; 4. Вальс f-moll; 5. Лирическое мгновение; 6. Вальс fis-moll «Игрушки на елке», сюита для детей: 1. Дети вокруг елки; 2. Танцующий гном; 3. Музыкальный ящик; 4. Медведь; 5. Кукла в сарафане; 6. Ангел; 7. Деревянная лошадка; 8. Оловянные солдатики; 9. Паяц; 10. Волчок; 11. Севрская статуэтка; 12. Пряник «Макс и Мориц»; 13. Китайская фигурка; 14. Пряник «Танцующий крестьянин» По славянским землям. Сборник легких пьес для детей, девять лирических пьес: 1. Колыбельная; 2. Вальс; 3. Сцена из балета; 4. Лирическое мгновение; 5. Неудавшийся танец; 6. Веселая минута; 7. Медленный танец; 8. Веселый танец; 9. Accompanimento ostinato
1902	А. Гедике	Двадцать легких пьес для начинающих ор. 6 Десять миниатюр в форме этюдов
1905–1907	Ф. Акименко	Игры. Характеристические пьесы ор. 34: №1 Прятки; №2 Жмурки
1905	Ф. Акименко	«У камина» ор. 28: Колыбельная, Греза, Маленький вальс
1906–1909	В. Ребиков	Силуэты. Детские картинки ор. 31: 1. Дети катаются на коньках; 2. Бродячие музыканты; 3. Мать у постели ребенка; 4. Игра в солдатики; 5. Вечер в лугу; 6. Фея; 7. Девочка куклу качает; 8. Пастушок на свирели играет; 9. Хромая ведьма по лесу идет Картинки для детей ор. 37: 1. Девочка упрашивает свою мать; 2. Приготовление урока; 3. Из античного мира; 4. Веселая

		минута; 5. На качелях; 6. Прогулка гномов; 7. Грустная история со счастливым концом
1907	Р. Глиэр	Двенадцать пьес средней трудности
1908	Р. Глиэр	Двадцать четыре характерные пьесы для юношества
1909	Р. Глиэр	Восемь легких пьес
1909	С. Ляпунов	Дивертисмент ор. 35, шесть пьес: Серый волк; Игра в коршуны; Детский хоровод; Слепой козел; Детская песенка; Горелки
1910–1911	А. Лурье	Детское интермеццо
1910	С. Майкапар	Цикл «Марионетки»
1913 (изд.)	С. Юферов	Шесть детских пьес ор. 50
1914	С. Ляпунов	Шесть детских пьес ор. 59: 1. Игра в мяч; 2. Колыбельная кукле; 3. На качелях; 4. Верхом на палочке; 5. Нянина сказка; 6. Детская болтовня
1916–1917	И. Стравинский	Вальс для детей
1917	А. Лурье	«Рояль в детской»: 1. Фарфоровое пастбище; 2. Трепачок; 3. Пай; 4. Бяка; 5. Бука; 6. Баиньки; 7. Грибной дождик; 8. Влез котик на плотик
б/д	С. Бармотин	Картинки из детской жизни, 22 пьесы, ор. 9: Утренняя молитва; Мама; Бабушка; Любимый месяц май; Песнь нищих детей; Игра в пятнашки; Очарование новой куклой; Игра в лошадки; Торжественный марш; Полька; Вальс; Мазурка; Жалоба; Катанье на лодке в лунную ночь; Беспокойство; Игра в скакалку; Грезы; Игра в жмурки; Капризы; Осенняя песнь; У гроба; В лесу
б/д	Г. Конюс	Три миниатюры ор. 18: Вальс; Грустная песенка; Тарантелла Три пьесы для маленьких рук ор. 38: 1. Con moto; 2. Andante espressivo; 3. Scherzando
б/д	С. Ляпунов	Шесть детских пьес в форме этюдов
б/д	В. Ребиков	Альбом легких пьес для юношества:1. Вальс; 2. Эллинская идиллия; 3. Колыбельная; 4. Вальс f-moll; 5. Лирическое мгновение; 6. Вальс fis-moll

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1912	А. Лурье	Две поэмы ор. 8: 1. Рост (Essor); 2. Опьянение

		(Ivresse)
1912–1913	А. Лурье	Четыре поэмы ор. 10: 1. Сплин; 2. Капризы; 3. Автопортрет; 4. Ирония
1912	А. Скрябин	Две поэмы ор. 63: Маска; Странность
1915	А. Крейн	Триада поэм ор. 18. Поэма-легенда; Поэма кротости; Поэма-баллада

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890-е	Г. Пахульский	Два концертных этюда ор. 7: Вечерние гармонии, Привидение
1895–1907	С. Ляпунов	Двенадцать этюдов высшей трудности ор. 11
1911	С. Рахманинов	Этюды-картины ор. 33
1915	Ф. Акименко	Этюд-вальс
1915	Л. Половинкин	Этюд-картина
1917	Л. Сабанеев	Этюд-ноктюрн ор. 16
1917	С. Рахманинов	Этюды-картины ор. 39

Обработки народных мелодий

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1901	А. Кастальский	По Грузии. 8 пьес на грузинские народные темы
1917	А. Спендиаров	Песня, пляска и хайтарма

Циклы смешанного типа

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890-е	Г. Пахульский	Три пьесы ор. 3: Песня без слов, Прядильщица, Экспромт Две пьесы ор. 11: Музыкальный момент, Этюд «Из светлых дней»
1892	С. Рахманинов	Пьесы-фантазии ор. 3: 1. Элегия; 2. Прелюдия; 3. Мелодия (новая ред. 1940); 4. Полишинель; 5. Серенада (новая ред. 1940)
1893–1894	А. Гречанинов	«Пастели» ор. 3, альбом № 1: Жалоба; Раздумье; Осенняя песнь; Буря; Ноктюрн
1893	А. Лядов	Две пьесы ор. 31: 1. Деревенская мазурка; 2. Прелюдия
1893–1896	В. Ребиков	Шесть пьес ор. 2: 1. Вальс Des-dur; 2. Этюд; 3. Танец одалисок; 4. Вальс Es –dur; 5. Восточный танец; 6. Характерный танец Семь пьес ор. 5: 1. Марш; 2. Мазурка; 3.

		Элегия; 4. Этюд; 5. Вальс; 6. Восточный танец; 7. Марш fis-moll Четыре пьесы ор. 6: 1. Колыбельная; 2. Грустная песенка; 3. Мазурка; 4. Вальс-скерцо
1894	А. Аренский	Двадцать четыре характеристические пьесы ор. 36: 1. Прелюдия; 2.Волчок; 3. Ноктюрн; 4. Маленькая баллада; 5.Утешение; 6. Дуэт; Вальс; 8. In modo antico; 9. Мотылек; 10. Незабудка; 11. Баркарола; 12. Интермеццо; 13. Этюд; 14. Скерцино; 15. Лесной ручей; 16. Элегия; 17. Сон; 18. Беспокойство; 19. Весенние грезы; 20. Мазурка; 21. Марш; 22. Тарантелла; 23. Andante с вариациями; 24. В поле
1897	Г. Катуар	Шесть пьес ор. 6: Мечты; Прелюдия; Скерцо; Пейзаж; Интермеццо; Контраст
1899	Н. Кочетов	3 пьесы ор. 13: 1. Думка; 2. Колыбельная песня; 3. Лихая песня
1900-е	Г. Катуар	Пять пьес ор. 10: Прелюдия; Прелюдия; Каприччиозо; Мечты; Легенда
1901	Г. Катуар	Четыре пьесы ор. 12: Вечерняя песня; Размышление; Ноктюрн; Фантастический этюд
1901	Г. Крейн	Три пьесы ор. 1: 1. В сумерках; 2. Мазурка; 3. Прелюдия
1901	Ц. Кюи	Четыре пьесы ор. 60: 1. Ядвиния-полька; 2. Новелетта; 3. Мазурка; Полонез
1903	Ф. Акименко	Три пьесы ор.16: Осенняя песня, Идиллия, Вальс
1904	Н. Черепнин	Пять пьес ор.18: Мелодия, Импровизация, Этюд, В религиозном духе, Юмореска Три пьесы ор. 24: Грезы, Этюд, Идиллия
1905	А. Скрябин	Три пьесы ор. 49: Этюд; Прелюдия; Мечты
1906	Ф. Акименко	Пьесы ор. 40: Утром; Маленькое скерцо; Каприччио
1906	С. Борткевич	Четыре пьесы ор. 3: 1. Каприччио; 2. Этюд; 3. Гавот-каприс; 4. Первоцвет
1906–1907	А. Корещенко	Семь характерных пьес ор. 40 1. Прелюдия; 2. Интермеццо; 3. Признание; 4. Баркарола; 5. Из дневника. Страница воспоминаний; 6. Скорбный вопрос; 7. Экспромт
1906–1913	С. Прокофьев	Десять пьес ор. 12: Марш; Гавот; Ригодон;

		Мазурка; Каприччио; Легенда; Прелюд; Аллеманда; Юмористическое скерцо; Скерцо
1906	А. Скрябин	Четыре пьесы ор. 49: Хрупкость; Прелюдия; Окрыленная поэма; Танец томления
1907	А. Скрябин	Три пьесы ор. 51: Поэма; Загадка; Поэма томления
1908	А. Скрябин	Четыре пьесы ор. 56: Прелюдия; Ирония; Нюансы; Этюд Две пьесы ор. 57: Желание; Танец ласки
1909	С. Борткевич	Четыре пьесы ор. 10. Баллада; Мазурка; Искрящийся фонтан; Этюд
1911	Ц. Кюи	Пять пьес ор. 83: 1. Эскиз; 2. Вальс; 3. Ноктюрн; 4. Полонез; 5. Мечты фавна по прочтении газеты
1911	С. Прокофьев	Четыре пьесы ор. 3: Сказка; Шутка; Марш; Призрак
1913 (вт. ред. 1919)	Ан. Александров	Две пьесы ор. 3: 1. Ноктюрн (из Саади); 2. Вальс
1914	Н. Метнер	Три пьесы ор. 31: № 1. Импровизация b-moll; № 2. Траурный марш h-moll; № 3. Сказка gis-moll
1914–1915	А. Шапошников	Три пьесы: 1. Сказка; 2. Далекой принцессе; 3. Менуэт
1915	А. Лурье	«Дневной узор»: Этюд; Прогулка; Тень; Колдовство; Шалость
1915–1919	А. Черепнин	Маленькая сюита ор. 6: 1. Марш; 2. Песня без слов; 3. Колыбельная; 4. Скерцо; 5. Шутка; 6. Юмореска
б/д	Г. Конюс	Восемь пьес ор. 25: Прелюдия; Простая песенка; Мелодия; Сожаление; Нетерпение; Утешение; Весна; Вальс Восемь пьес ор. 31, вторая серия: Эолова арфа; Сострадание; Порыв; Листок из альбома; Колыбельная; Игры; Мелодия; Сожаление Восемь пьес ор. 34, третья серия: 1. Марш; Сумерки; Скерцино; Романс; Разговор; Менуэт; Каприччиозо; Полонез ор. 36 Три пьесы для фортепиано: Танец; Печальное мгновение; Этюд

Непрограммные жанры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1888–1896	А. Скрябин	Двадцать четыре прелюдии ор. 11
1890-е	Г. Пахульский	Шесть прелюдий ор. 8
1891	А. Лядов	Три прелюдии ор. 27
1895	Ф. Блуменфельд	Двадцать четыре прелюдии ор. 17
1895	А. Лядов	Три прелюдии ор. 36
1895	С. Ляпунов	Семь прелюдий ор. 6
1895–1896	А. Скрябин	Семь прелюдий ор. 17
1896	А. Лядов	Четыре прелюдии ор. 39
1896	Н. Метнер	Шесть прелюдий (рук.)
1897–1898	А. Скрябин	Четыре прелюдии ор. 22
1899	А. Лядов	Четыре прелюдии ор. 46
1900-е	Ф. Гартман	Три прелюдии ор. 11
1900-е	С. Майкапар	Прелюдии
1900	Н. Мясковский	Две прелюдии fis-moll, h-moll, б/опуса
1900-е	Г. Пахульский	Четыре прелюдии ор. 21
1900	А. Скрябин	Две прелюдии ор. 27 № 1 g-moll; № 2 H-dur
1901	Н. Мясковский	Прелюдия cis-moll б/опуса
1902	А. Гедике	Две прелюдии ор. 19
1902	Л. Сабанеев	Прелюдии ор. 1 Четыре прелюдии ор. 2
1903	А. Аренский	Двенадцать прелюдий ор. 63
1903	А. Гольденвейзер	Две прелюдии ор. 10
1903	Ц. Кюи	Двадцать пять прелюдий ор. 64
1903	С. Рахманинов	Прелюдии ор.23
1903	А. Скрябин	Четыре прелюдии ор.31 Три прелюдии ор. 35 Четыре прелюдии ор. 37 Четыре прелюдии ор. 39
1905	А. Скрябин	Четыре прелюдии ор. 48
1906	Г. Крейн	Пять прелюдий ор. 5б
1906	Б. Пастернак	Две прелюдии es-moll и gis-moll
1907–1910	Ан. Александров	Шесть прелюдий ор. 1
1907	Л. Сабанеев	Две прелюдии ор. 4
1907	А. Станчинский	Три прелюдии
1907–1912	А. Станчинский	Пять прелюдий

1908	А. Глазунов	Две прелюдии ор. 85: 1. Памяти В. Стасова; 2. Памяти Н. Римского-Корсакова
1908	А. Станчинский	Прелюдия в лидийском ладу; Прелюдия в миксолидийском ладу
1908–1910	А. Лурье	Пять хрупких прелюдий
1909	В. Золотарев	Три прелюдии ор.18
1910	С. Бармотин	Двадцать прелюдий ор. 12
1910	С. Борткевич	Шесть прелюдий ор. 13
1910	И. Добровейн	Восемь прелюдий ор. 1
1910–1915	В. Косенко	Прелюдии
1910	А. Крейн	Пять прелюдий ор. 3
1910	С. Рахманинов	Прелюдии ор. 32
1910	А. Юрасовский	Четыре прелюдии
1911	Ф. Акименко	Двадцать одна маленькая прелюдия «Гармонические каприсы»
1911–1913	А. Станчинский	Прелюдии в форме канонов
1912	А. Лурье	Прелюдия, для рояля с высшим хроматизмом ор.12 № 2
1912–1917	Д. Мелких	Пять прелюдий
1912–1914	Е. Павлов	Девять прелюдий
1912–1913	А. Скрябин	Две прелюдии ор. 67
1913–1916	Ан. Александров	Четыре прелюдии ор. 10
1913	А. Карцев	Шесть прелюдий
1913	И. Шиллингер	Элегическая прелюдия
1914	М. Невитов	Прелюд
1914	А. Скрябин	Пять прелюдий ор. 74
1914	Н. Слонимский	Прелюдия № 1
1914	А. Шеншин	Четырнадцать прелюдий
1915–1916	Е. Гунст	Три прелюдии ор.13
1915–1916	Н. Обухов	Шесть прелюдий
1915	Н. Рославец	Прелюдия
1916	И. Вышнеградский	Две Прелюдии ор. 2
1916	Г. Ланэ	Прелюдия

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890	А. Глазунов	Три этюда ор. 31
1894–1895	А. Скрябин	Двенадцать этюдов ор. 8

1895	А. Лядов	Этюд ор. 37 F-dur
1897	Ф. Блуменфельд	Концертный этюд fis-moll ор. 24 As-dur
1897	Г. Катуар	Этюд ор. 8
1898	Ф. Блуменфельд	Два этюда-фантазии ор. 25 Два этюда ор. 29
1900-е	Г. Пахульский	Три этюда ор. 28
1903	А. Скрябин	Восемь этюдов ор. 42
1905–1908	Ф. Акименко	Четырнадцать этюдов
1905	А. Аренский	Двенадцать этюдов ор. 74
1906	Ф. Блуменфельд	Этюд для левой руки ор. 36
1906	В. Золотарев	Этюд ор. 14 № 3 D-dur
1907	А. Станчинский	Этюды B-dur и f-moll
1907	И. Стравинский	Четыре этюда ор. 7
1908–1910	А. Станчинский	Этюд g-moll
1908	А. Скрябин	Этюд
1909	Е. Луцкий	Этюд
1909	С. Прокофьев	Четыре этюда ор. 2
1910–1911	А. Лурье	Три этюда ор. 4
1911	С. Борткевич	Десять этюдов ор. 15
1912	Ф. Блуменфельд	Четыре этюда ор. 44
1912	А. Скрябин	Три этюда ор. 65
1913	Ф. Акименко	Технические этюды №№ 1–7 Технические этюды, ор.40 2 bis, №№ 1-8
1913	В. Дешевов	Этюд ор. 1
1914	Н. Рославец	Три этюда
1915–1919	А. Черепнин	Десять этюдов ор. 18
б/д	А. Гедике	Четыре октавных этюда ор. 22

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890	Ф. Блуменфельд	Два экспромта ор. 13
1891	А. Скрябин	Два экспромта в форме мазурки ор. 7: № 1 gis-moll; № 2 Fis-dur
1894	С. Ляпунов	Экспромт ор. 5
1894	А. Скрябин	Два экспромта ор. 10: fis-moll; A-dur
1895	А. Глазунов	Два экспромта ор. 54
1895	А. Скрябин	Два экспромта ор.12: Fis-dur; b-moll
1896	Ц. Кюи	Экспромт-каприс

1898	Ф. Блуменфельд	Экспромт ор. 28
1902	А. Гольденвейзер	Два экспромта ор. 6 № 1 F-dur, № 2 b-moll
1913	Ф. Блуменфельд	Два экспромта ор. 45

Токкаты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1902	М. Балакирев	Токката cis-moll
1912	С. Прокофьев	Токката ор. 11

Каприсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1893	А. Аренский	Шесть каприсов ор. 43
б/д	Ф. Акименко	Гармонические каприсы (двадцать одна прелюдия) ор. 62-bis

Арабески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1903	А. Аренский	Арабески ор. 67
1909 (изд.)	С. Юферов	Шесть арабесок ор. 39

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1910	С. Борткевич	Три пьесы ор. 12: Мазурка; Гавот; Полонез
1913	А. Гречанинов	Танец б/опуса
1914	Ф. Акименко	Три пасторальных танца Три идиллических танца ор. 58
1914	Ц. Кюи	Три танца ор. 94: 1. Мазурка; 2. Краковяк; 3. Полонез
1915	В. Ребиков	Три танца ор. 51

Вальсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890-е	Г. Пахульский	Вальс-каприс ор.6
1891	А. Лядов	Маленький вальс ор. 26
1892	А. Глазунов	Маленький вальс ор. 36
1893	А. Глазунов	Салонный вальс ор. 43
1900	М. Балакирев	Бравурный вальс № 1 G-dur Меланхолический вальс №2 f-moll
1900-е	В. Ребиков	Вальс
1901	М. Балакирев	Вальс-экспромт № 3 D-dur

1902	М. Балакирев	Вальс № 4 B-dur
1903	М. Балакирев	Вальс № 5 Des-dur Вальс № 6 fis-moll
1903	С. Ляпунов	Задумчивый вальс ор. 20 Des-dur
1903	А. Скрябин	Вальс As-dur ор. 38
1905	С. Ляпунов	Вальс-экспромт D-dur ор. 23
1906	М. Балакирев	Вальс № 7 As-dur
1908	С. Ляпунов	Второй вальс-экспромт Ges-dur ор. 29
1911	Ц. Кюи	Меланхолический вальс
1912	Н. Кочетов	Вальсы-миниатюры ор. 31. 1. Меланхолический вальс; 2. Лендлер; 3. Элегический вальс; 4. Вальс-идея-фикс; 5. Вальс-этюд; 6. Деревенский вальс
1913	И. Дунаевский	Вальс без названия ор. 10
1914	М. Невитов	Вальс
1915	Ф. Акименко	Вальс-каприс
1916	И. Добровейн	Два вальса ор. 6
1916	Г. Катуар	Вальс ор. 30
б/д	С. Ляпунов	Третий вальс-экспромт E-dur ор. 70

Мазурки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1888–1890	А. Скрябин	Десять мазурок ор. 3
1895	А. Лядов	Мазурка ор. 38
1898	С. Ляпунов	Две мазурки ор. 9 fis-moll и Des-dur
1899	А. Скрябин	Девять мазурок ор. 25
1900	М. Балакирев	Пятая мазурка B-dur
1900-е	Г. Пахульский	Две мазурки ор. 18
1900-е	В. Ребиков	Мазурка
1902	М. Балакирев	Шестая мазурка As-dur
1902	Ф. Блуменфельд	Три мазурки ор. 35
1902	С. Ляпунов	Третья мазурка es-moll ор. 17
1903	С. Ляпунов	Четвертая мазурка As-dur ор. 19 Пятая мазурка b-moll ор. 21
1905	С. Ляпунов	Шестая мазурка G-dur ор. 24
1905–1907	А. Станчинский	Две мазурки
1906	М. Балакирев	Седьмая мазурка es-moll
1907	Ц. Кюи	Две мазурки ор. 70
1908	С. Ляпунов	Седьмая мазурка gis-moll ор. 31

1909	Ц. Кюи	Три мазурки ор. 79
1909	С. Ляпунов	Восьмая мазурка g-moll ор. 36
1909	Н. Мясковский	Мазурка E-dur
1911	А. Гречанинов	Четыре мазурки ор. 53
1911–1912	А. Лурье	Две мазурки
1915	Г. Крейн	Три мазурки ор. 15
1916–1917	Г. Крейн	Две мазурки ор. 19

Полонезы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890-е	Г. Пахульский	Полонез № 1 ор. 5
1897–1898	А. Скрябин	Полонез ор. 21 b-moll

Польки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1900-е	В. Ребиков	Полька
1911	С. Рахманинов	Полька В. Р.

Тарантеллы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1901	М. Балакирев	Тарантелла H-dur

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1914–1919	В. Дешевов	Марш ор. 1

Миниатюры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1900-е	С. Майкапар	Миниатюры

Музыкальные моменты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1896	Н. Метнер	Музыкальный момент (рук.)
1896	С. Рахманинов	Шесть музыкальных моментов ор.16
1913	А. Черепнин	Музыкальный момент

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1905	Г. Крейн	Две поэмы ор. 5а

1907	Л. Сабанеев	Шесть поэм ор.11
1911	А. Крейн	Две поэмы ор. 11
1914	И. Добровейн	Две поэмы ор. 3
1914	М. Невитов	Поэма
1915	Г. Крейн	Две поэмы ор. 10
1915–1921	В. Косенко	Шесть поэм
1916–1917	Г. Крейн	Поэма ор.16
б/д	Е. Гунст	Поэма

Элегии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890-е	В. Калинников	Элегия
1890-е	Г. Катуар	Элегия
1905	Ф. Акименко	Элегия ор. 33
1910	А. Парусинов	Три восточные элегии
1914	И. Добровейн	Элегия
1915	Ф. Акименко	Элегия
1915	И. Вышнеградский	Элегия

Эскизы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1892	А. Аренский	Три эскиза ор. 24
1898	Н. Кочетов	Восточные эскизы ор. 11
1900-е	В. Ребиков	Эскизы-настроения ор. 10
1907	А. Станчинский	Три эскиза
1910	Н. Мясковский	Эскиз C-dur
1911–1913	А. Станчинский	Двенадцать эскизов ор. 1
1913	Ц. Кюи	Три мелодических эскиза ор. 92
1917	С. Рахманинов	Восточный эскиз
1917	Л. Сабанеев	Пять эскизов ор. 14

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890	А. Скрябин	Два ноктюрна ор. 5: № 1 fis-moll; № 2 A-dur
1892	А. Глазунов	Ноктюрн Des-dur ор. 37
1892–1893	В. Калинников	Ноктюрн fis-moll
1898	М. Балакирев	Ноктюрн № 1 b-moll
1898	С. Ляпунов	Ноктюрн ор. 8 Des-dur

1901	М. Балакирев	Ноктюрн № 2 h-moll
1902	М. Балакирев	Ноктюрн № 3 d-moll
1907	А. Станчинский	Ноктюрн
1909	Е. Луцкий	Ноктюрн

Песни без слов

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1904	С. Бармотин	Три песни без слов ор. 2
1905–1907	А. Станчинский	Песни без слов
б/д	Г. Конюс	Песня без слов ор. 17

Романсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
б/д	Е. Гунст	Романс без слов ор. 2

Колыбельные

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1902	М. Балакирев	Колыбельная Des-dur
1909	В. Золотарев	Колыбельная ор.14 № 2
б/д	Г. Конюс	Колыбельная ор. 24

Листки из альбома

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1900-е	Г. Пахульский	Листки из альбома ор. 16
1897–1913	Г. Конюс	Листки из альбома ор. 13
1910	А. Гедике	Листок из альбома

Багатели

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1903	А. Лядов	Три багатели ор. 53

Интермеццо

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1894	В. Калинников	Русское интермеццо

Новеллы и Новелетты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1903	С. Ляпунов	Новелетта ор.18
1906	М. Балакирев	Новелетта A-dur

1908–1909	Н. Метнер	Три новеллы ор. 17: № 1. Новелла G-dur; № 2. Новелла c-moll; № 3 Новелла E-dur

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1896	Н. Метнер	Юмореска (рук.)
1903	М. Балакирев	Юмореска D-dur

Баркаролы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1898	А. Лядов	Баркарола ор. 44 Fis-dur
б/д	С. Ляпунов	Баркарола ор. 46

Стилизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1894	В. Калинников	Менуэт E-dur
1899	А. Лядов	Сарабанда
1900-е	Г. Пахульский	Античная пастораль ор. 20
1905–1907	Ф. Акименко	Три идиллических танца ор. 35: № 1 G-dur, № 2 D-dur, № 3 A-dur
1911	А. Глазунов	Две пьесы: 1. Гальярда; 2. Мазурка
1912	Б. Асафьев	Сюита старинных танцев: 1. Сарабанда; 2. Менуэт; 3. Гавот и Мюзет; 4. Фарандола
1912	А. Дроздов	Два танца ор. 4: Танец похоронный; Танец пастушеский
1915	Л. Половинкин	Ария
б/д	А. Глазунов	Маленький гавот

Непрограммные пьесы и циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890-е	В. Калинников	Moderato es-moll
1898	Ф. Блуменфельд	Десять лирических отрывков ор. 27
1900-е	Н. Метнер	Дифирамбы ор. 10 Четыре лирических фрагмента ор. 23
1902	Ф. Блуменфельд	Лирическая сюита ор. 32 Два отрывка ор. 33
1902–1904	Н. Жиляев	Три элегических мелодии ор. 3
1905	Н. Мясковский	Скерцандо B-dur
1906	Г. Крейн	Три фрагмента ор. 6
1906	Н. Мясковский	8 пьес б/опуса

1907	Н. Мясковский	4 пьесы б/опуса, 12 пьес б/опуса
1907	Л. Сабанеев	Четыре фрагмента ор. 13
1908	Н. Мясковский	9 пьес б/опуса, 3 пьесы б/опуса
1909	С. Борткевич	Шесть лирических мыслей ор. 11
1910	А. Лурье	Два эстампа ор. 2
1912	Н. Мясковский	Эпилог Fis-dur
1914	Н. Рославец	Три сочинения
1915	Н. Рославец	Два сочинения: «Ouasi prelude», «Ouasi poeme»
1915–1917	С. Прокофьев	Мимолетности ор. 22
1915–1917	А. Черепнин	Пьесы без названия
1915	А. Юрасовский	Шесть импровизаций
1917	Н. Мясковский	19 пьес б/опуса
б/д	Г. Конюс	Две пьесы ор. 10: 1. Andante dolroso (c-moll); 2. Animato affetuoso (As-dur) Цикл «Настроения» ор. 19: 1. Es-dur; 2. H-dur; 3. h-moll
б/д	Ц. Кюи	Три пьесы (опубликованы в 1952 г., отобраны из архивных источников) 1. Moderato; 2. Andante; 3. Moderato
б/д	В. Ребиков	Три баллады

Циклы разнохарактерных пьес

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1890	А. Аренский	«Пестрые листки» ор. 20
1890	А. Лядов	Две пьесы ор. 24: 1. Прелюдия; 2. Колыбельная
1890-е	Г. Пахульский	Две пьесы ор .9: Экспромт, Этюд Три пьесы ор. 31: Прелюдия, Этюд, Второй полонез
1893	А. Аренский	Четыре пьесы ор. 25: 1. Экспромт; 2. Воспоминание; 3. Этюд; 4. Скерцино
1893	А. Глазунов	Три миниатюры ор. 42: 1. Пастораль; 2. Полька; 3. Вальс
1893–1894	С. Рахманинов	Салонные пьесы ор. 10: 1. Ноктюрн a-moll; 2. Вальс A-dur; 3. Баркарола g-moll; 4. Мелодия e-moll; 5. Юмореска G-dur; 6. Романс f-moll; 7. Мазурка Des-dur
1894	А. Аренский	Четыре пьесы ор. 30: 1. Прелюдия; 2. Серенада; 3. Колыбельная; 4. Скерцо

1894	А. Глазунов	Три пьесы ор. 49: Прелюдия; Каприс-экспромт; Гавот
1895	Ц. Кюи	Пять пьес ор. 52: 1. Прелюдия; 2. Маленький каприс; 3. Интермеццо; 4. Этюд-фантазия; 5. Марш-юмореск
1896	Ф. Блуменфельд	Две пьесы ор. 22 Мазурка; Вальс-бриллиант
1897	Ф. Блуменфельд	Польская сюита I ор. 23: Краковяк; A la Mazurka; Куявяк; Баркарола; Мазурка
1897	А. Лядов	Этюд и три прелюдии ор. 40
1898	А. Аренский	Три пьесы ор. 42: 1. Прелюдия; 2. Романс; 3. Этюд
1898	А. Лядов	Две прелюдии и мазурка ор. 42
1899	А. Гедике	Четыре пьесы ор. 1: Прелюдия; Маленький вальс; Дуэт; Скерцо Две пьесы ор. 2: Похоронный марш; Концертный этюд
1899	А. Лядов	Этюд и канцонетта ор. 48
1900	А. Гедике	Три пьесы ор. 9: Раздумье; Прелюдия; Тарантелла, концертный этюд
1900-е	Г. Пахульский	Три пьесы ор.22: Музыкальный момент; Прелюдия; Вальс- каприс Две пьесы: Эскиз; Меланхолический вальс Три пьесы ор. 29: Прелюд; Прелюдия; Элегия
1901	А. Аренский	Шесть пьес ор. 53: Прелюдия; Скерцо; Элегия; Мазурка; Романс; Этюд
1902	А. Гольденвейзер	Двенадцать миниатюр ор. 7 Канон; Гавот; Фугетта; Мазурка; Татарская песня; Русская песня; Песня без слов; Колыбельная; Этюд; Импровизация; Акростих; Юмореска
1903	Ф. Акименко	Пять пьес ор. 21: Прелюдия, Интермеццо, Вальс, Мелодия, Эскиз
1903	Н. Жиляев	Две пьесы ор. 1: Прелюдия; 2. Анданте
1905	Ф. Акименко	21 пьеса ор. 30
1905	А. Гречанинов	2 пьесы ор. 37: Экспромт, Прелюдия
1905	А. Скрябин	Три пьесы ор. 45: Листок из альбома; Причудливая поэма; Прелюдия
1906	А. Лядов	Три пьесы ор. 57: Прелюдия; Вальс; Мазурка
1907	С. Бармотин	Шесть пьес ор. 5: Пастораль; Менуэт;

		Колыбельная; Меланхолический вальс; Легенда; Деревенская мазурка Десять пьес ор. 6: Интермеццо; Норвежская пастораль; Прелюдия; Норвежская песня; Кокетство; Вальс-каприс; Элегия; Прелюдия; Мечты; Вальс-скерцо
1907	Л. Сабанеев	Три пьесы ор. 12 (Листок из альбома, Этюд Прелюдия)
1908	С. Борткевич	Три пьесы ор. 6: Прелюдия. Печальный вальс. Этюд Две пьесы ор. 7: Мелодия. Менуэт-фантазия
1910	С. Ляпунов	Три пьесы ор. 40. Прелюдия; Элегия; Юмореска
1910–1911	А. Скрябин	Две пьесы ор. 59: Поэма; Прелюдия
1911	А. Крейн	Четыре пьесы ор. 7: Этюд; Мазурка; 3. Поэма-фантазия; Вальс
1912–1913	А. Гречанинов	«Пастели» ор. 61, альбом № 2: Прелюдия; Каприз; Ласка; Сказка; Вальс; Упрек; Жалоба; Эпилог
1914	И. Крыжановский	Три пьесы ор. 13: 1. Мелодия; 2. Вальс; 3. Романс Две пьесы ор. 15: Прелюдия; Вальс
1914	Ц. Кюи	Пять пьес ор. 95: Вальс; Мазурка; Ноктюрн; Юмореска; Полонез
1917	А. Гречанинов	Лирические моменты ор. 78: Прелюдия; Колыбельная; Мазурка

Каталог фортепианной миниатюры первого послереволюционного десятилетия

Программные циклы и пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1917–1922	Н. Мясковский	«Причуды», шесть небольших пьес соч. 25
1918	И. Вышнеградский	Три пьесы ор. 8: Nostalgie (e-moll), Похоронный марш на смерть безвестного героя (E-dur), Похоронный марш на смерть любимого существа (c-moll) Три пьесы ор. 9: Заклинание (H-dur); Предсуществование (gis-moll); Самоутверждение (Fis-dur) Пять пьес ор. 13: Тени (h-moll), Песня без слов (g-moll), Песенка птички (Es-dur), Пробуждение души (C-dur), Священный танец (f-moll)
1918	Е. Павлов	Вторая тетрадь лирики соч. 3: Andantino e con vaghezza Lento e placido Moderato e poco mesto
1919–1923	Ан. Александров	«Видения» ор. 21: 1. Из глубин памяти; 2. Идиллия; 3. Морское; 4. Тревожное; 5. Загадочное
1920	Г. Попов	Подражание Лядову, Радость, Печаль, Музыкальный порыв
1924	А. Абрамский	Цикл «Простые речи»
1925	К. Корчмарев	Светлое
1925	В. Фере	Сюита «Пережитое» ор. 6: 1. «Не может быть!..»; 2. К могиле; 3. Утешение; 4. Эпилог
1925–1926	Ю. Шапорин	«Заметы»
1927	К. Корчмарев	Великая скорбь
1927	Н. Мясковский	«Воспоминания», шесть пьес ор. 29
1929	П. Теплов	Сюита «Лунный яд»

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920	Г. Попов	Мысли о море
1924	А. Дроздов	Из южных впечатлений соч. 17: 1. Поэма-ноктюрн; 2. Этюд-фантаск; 3. Баркарола-воспоминание
1925	К. Корчмарев	Весенняя песнь

Музыкальные картины

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1927	К. Корчмарев	Еврейский праздник

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1917–1918	А. Глазунов	Две поэмы-импровизации
1918–1923	Г. Крейн	Три поэмы ор. 24: 1. Poème dramatique; 2. Poème lyrique; 3. Poème antique

Сказки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1918	С. Прокофьев	Сказки старой бабушки ор. 31, четыре пьесы
1928	О. Эйгес	Арабские сказки

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1919	А. Дроздов	Мимодрама «Алладина и Паломид», два танца: утешения и воинственный, по Метерлинку
1920	И. Дунаевский	Хаотический вальс
1920-е	Р. Мервольф	Сюита старинных и современных танцев
1921	Е. Павлов	Вальс памяти Скрябина
1924 (изд.)	Р. Валашек	Калиостро-вальс. По И. Штраусу ор. 3
1925	Д. Мелких	Лирические танцы
1926	Ф. Блуменфельд	Из жизни танцовщицы ор. 52, 4 пьесы (исполняются attacca)
1926	И. Дунаевский	Бобочкин менуэт
1926	В. Львова	Танцевальная сюита
1926	И. Рогальский	Капризный танец
1927	А. Полонский	Март-вальс
1927–1928	А. Веприк	Еврейские пляски
1927	В. Дешевов	Пять западных танцев
1927	Б. Савельев	Лирический танец
1928	А. Абрамский	Три драматических танца
1928	А. Полонский	Восточный танец
1928	Л. Степанов	Пляска нечисти

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1917	Р. Мервольф	Гимн свободной России
1920	Д. Покрасс	Буденный марш
1924	Г. Лобачев	Красный марш
1926	И. Дунаевский	Кукольный марш
1926	М. Красев	Героический марш; Траурное шествие памяти вождя
1926	М. Николаевский	Два балетных марша
1928	С. Василенко	Походный марш Красной Армии
1928	Д. Васильев-Буглай	Похоронный марш
1928	И. Шиллингер	Похоронный марш
1929	М. Николаевский	Героический марш
1929	А. Хачатурян	Марш

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1918	Е. Павлов	Море, импрессионистский этюд ор. 4
1920	Г. Попов	Этюды-картины
1924–1926	Г. Катуар	Этюд «Буря» ор. 35
1928–1930	В. Косенко	Одиннадцать этюдов в форме старинных танцев

Детские сочинения

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920-е	И. Айсберг	Десять восточных пьес средней трудности
1920	В. Золотарев	Пьесы ор. 42: 1. Прибой, 2. Элегия, 3. Музыкальная табакерка, 4. Прелюд
1921	Е. Гнесина	Шесть маленьких пьесок
1921	В. Золотарев	Пьесы ор. 39: 1. Этюд; 2. Прелюд
1923–1924	А. Гречанинов	Детский альбом ор. 98: Сказочка, В лагере у солдатиков, Солдатики маршируют, В разлуке, Верхом на палочке, На лужайке, Заболела няня, Скучный урок, Колыбельная, Танец, Страшный рассказ, Этюд, После бала, Странники, Я уже большая «На зеленом лугу» ор. 99: На зеленом лугу, Песня матери, Баллада, Заблудился, На

		прогулке, Весенним утром, Сказка, Деревня, В горах, Серенада
1924	Е. Бекман-Щербина	Зайчик
1924	Г. Мирзоян	Сбор пионеров
1924	В. Соколов	Гномик
1925	Ф. Надененко	Пять детских пьес на украинские темы
1925	В. Фере	Нашим ребятам, шесть детских пьес
1926	Е. Гнесина	Миниатюры
1926	С. Майкапар	Сюита «Бирюльки»
1926	А. Хачатурян	Andantino
1927	Д. Кабалевский	Сборник детских пьес
1927 (изд.)	В. Рамм	«Из мира животных», шесть пьесок 1. Кот; 2. Коровы; 3. В курятнике; 4. Змея; 5. Обезьяна; 6. Слоновая пляска
1928	И. Ковнер	«В игрушечном магазине» (сценарий Н. Адуева): № 1. Парад кукол; № 2. Русская; № 3. Норвежская; № 4. Зулусская; № 5. Китайский танец; № 6. Танец; № 7. Марш
1929	Ан. Александров	Маленькая сюита ор. 33: 1. Сказочная колыбельная; 2. Этюд; 3. Мелодия; 4. Танец (Рэгтайм); 5. Фуга; 6. Шутка.
1929	А. Гольденвейзер	86 пьес для фортепиано легких, средней трудности и трудных (в 4 тетрадях) (Посвящаются В. Прокунину)
1929	В. Золотарев	Детские пьесы ор. 49

Обработки народных мелодий

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920–1930-е	А. Затаевич	Казахские песни в форме миниатюр на народные темы (5 тетрадей)
1922 (изд.)	Л. Саминский	Десять еврейских песен
1924	Г. Лобачев	Узбекский танец Туркменский танец
1926	А. Давиденко	Обработки народных чеченских мелодий и песен
1926	Н. Мкртычян	Царба; Энзели
1926	М. Николаевский	Татарский танец Венгерский чардаш
1928	Н. Колесса	Сюита «Дрибнички»
1928	А. Мосолов	Туркменские ночи

1929	А. Мосолов	Две пьесы на узбекские темы ор. 31
1929	А. Парусинов	Казахские мелодии

Песни

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1918–1927	А. Оленин	Песни (рукопись)
1928	А. Оленин	Три песни ор. 27: «Посельная», «Застольная», «Надмогильная»
1929	Л. Ревуцкий	Песня

Циклы смешанного типа

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1924 (изд.)	И. Айсберг	Четыре пьесы: 1. Прелюдия; 2. Поэма-арабеск; 3. Отчаяние; 4. Нежность
1924 (изд.)	Ю. Тюлин	Пять пьес ор. 5: 1. Прелюд; 2. Импровизация; 3. Сновидение; 4. Элегия; 5. Потонувший колокол
1926	Л. Половинкин	Три пьесы ор. 9: 1. Элегия; 2. Электрификат; 3. Неотвязное
конец 1920-х (рук.)	Л. Половинкин	Сюита № 4 A-dur: 1. Марш; 2. Размышление; 3. Юмореска (Телефонеска); Вальс; 5. Синкопированный танец Шесть пьес ор. 30: 1. Танец; 2. Ноктюрн-танец; 3. Танец; 4. Вальс; 5. Колыбельная; 6. Танец из Сюиты для восьми инструментов

Джазовые и эстрадные пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1923	М. Блантер	Фокстрот «Джон Грей»
1923	Н. Боборыкин	The last fox-trott. Dance-intermezzo
1923	Ю. Милютин	Фокстрот №1
1923	Ю. Хайт	Шимми-фокстрот «Цветок солнца»
1924	М. Блантер	Спринт Сэйлинг Фокстрот
1924	А. Цфасман	Эксцентрический танец Грустное настроение
1925	Ю. Милютин	Milou
1925	Л. Половинкин	Фокстрот
1925	Д. Прицкер	Снукки, эксцентрический танец
1926	М. Блантер	Вальс- бостон
1926	А. Горяинова	Мюзик-холл, фокстрот

1926–1927	Л. Книппер	Марш «Буэнос-Айрес» Португальский танец
1926	Ю. Милютин	Boots-fox Foxtrot
1926	М. Николаевский	Фокстрот
1926	Ю. Хайт	Darling
1927	М. Блантер	Форест Чарльстон
1927	Р. Мервольф	Фокстрот I would see You often
1927	Ю. Милютин	Dancing, Фокстрот Марш
1927	Л. Половинкин	Чики Брикки
1927	А. Цфасман	Савой-блюз Джимми Danse excentrique
1928	М. Блантер	Спайя (Танго) Рудольф
1929	М. Блантер	Таманьо Блэк-бостон
1929	Ю. Крейн	Фокстрот «Музыка восьмого этажа» Джаз-ноктюрн
1929	К. Корчмарев	American
1929	Ю. Милютин	Джипси Чарльстон
1929	А. Полонский	Детройт-блюз

Непрограммные жанры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1917	С. Фейнберг	Четыре прелюдии ор. 8
1918	И. Вышнеградский	Четыре прелюда ор. 76 C-dur, a-moll, Des-dur, b-moll Два прелюда ор. 10 (h-moll, g-moll) Три прелюда ор. 11(A-dur, fis-moll, As-dur)
1918	А. Шеншин	Семнадцать прелюдий
1918–1921	Л. Ревуцкий	Прелюдии ор. 7
1919–1922	Н. Рославец	Пять прелюдий
1919–1921	Д. Шостакович	Пять прелюдий
1920	В. Крюков	Семь прелюдий
1920	Б. Лятошинский	Траурная прелюдия
1920-е	Р. Мервольф	Шесть прелюдий

1920 (рук.)	Л. Половинкин	Прелюдия B-dur
1920	В. Трамбицкий	Прелюдии
1920-е	М. Фролов	Пять прелюдий ор. 1
1920-е	Ю. Шапорин	Прелюдия (посвящена Н. Загорному)
1920-е	Б. Шехтер	Четыре лирические прелюдии ор. 2
1920	Д. Шостакович	Восемь прелюдий ор. 2
1921	Л. Половинкин	Два прелюда (рукопись)
1922	В. Белый	Четыре прелюдии
1922	К. Корчмарев	Прелюдия cis-moll (для л. р.)
1922	Л. Оборин	Четыре прелюдии
1922–1955	Г. Римский_Корсаков	Двадцать четыре прелюдии
1923–1924	Ю. Крейн	Прелюдии ор. 5
1923	С. Фейнберг	Три прелюдии ор. 15
1924 (изд.)	М. Иванов-Борецкий	Шесть прелюдий соч. 19
1924	Л. Оборин	Прелюдия
1924	Г. Таранов	Две прелюдии
1925	Д. Кабалевский	Три прелюдии
1926	А. Шеншин	Семь прелюдий
1927–1928	Д. Кабалевский	Четыре прелюдии ор. 5
1927	А. Карцев	Две прелюдии
1927	В. Красноглядова	Четыре прелюдии
1927	А. Свечников	Прелюд
1928	В. Семенов	Две прелюдии
1928	Л. Соковнин	Пять прелюдий
1928	П. Теплов	Две прелюдии

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1922	В. Косенко	Двенадцать этюдов
1923 (изд.)	И. Добровейн	Четыре этюда ор. 8
1924 (изд.)	Р. Валашек	Этюд октавами ор. 2
1925	Ан. Александров	Три этюда ор. 31
1926	Ф. Блуменфельд	Этюд ор. 51
1927	А. Свечников	Два этюда
1929	А. Свечников	Два этюда для левой руки
1929	Г. Таранов	Три концертных этюда

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1923 (изд.)	И. Добровейн	Экспромт ор. 14

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1918	С. Прокофьев	Четыре пьесы ор. 32: 1. Танец; 2. Менуэт; 3. Гавот; 4. Вальс
1922	Д. Шостакович	Три фантастических танца ор. 5
1926	А. Хачатурян	Танец
1927	А. Веприк	Танец
1927	М. Газен	Два танца ор. 8
1927	Л. Половинкин	Танец (рукопись)
1928	А. Веприк	Три танца
1928	А. Крейн	Танцевальная сюита ор. 44

Вальсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1919	В. Сердечков	Четыре вальса
1924	И. Дунаевский	Вальс
1924–1926	Г. Катуар	Вальс ор. 36
1924	Г. Ланэ	Вальс
1926	А. Хачатурян	Вальс-каприс
1926	И. Шиллингер	Вальс

Мазурки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920-е	А. Дзегеленок	Мазурка
1923 (изд.)	И. Добровейн	Маленькая мазурка ор. 11
1923	Л. Половинкин	Мазурка Es-dur ор. 2 № 3

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920	Н. Рославец	Две поэмы
1924 (изд.)	А. Дзегеленок	Поэма ор. 5 №1
1924 (изд.)	С. Евсеев	Поэма ор. 5
1924	Г. Таранов	Поэма
1927	М. Газен	Две поэмы ор. 5
1927	А. Хачатурян	Поэма

Эскизы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1917	Л. Сабанеев	Два эскиза
1918	Е. Луцкий	Два эскиза
1920-е	Ю. Архипов	Эскизы
1920-е	А. Мосолов	Два эскиза ор. 3 (утрачены)
1920 (рук.)	Л. Половинкин	Эскизы №№1, 2, 3
1924	П. Петров-Бояринов	Эскиз ор. 14
1926	В. Гайгерова	Четыре эскиза

Миниатюры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1919	В. Сердечков	Шесть миниатюр

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920-е	А. Баланчивадзе	Ноктюрн
1924(изд.)	А. Юрасовский	Два ноктюрна соч. 18
1925	Ф. Блуменфельд	Три ноктюрна ор. 51
1926	А. Мосолов	Два ноктюрна ор. 15

Колыбельные

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1927	С. Фейнберг	Колыбельная ор. 19
1929	М. Николаевский	Колыбельная

Легенды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1925	А. Карцев	Легенда
1927	М. Фролов	Легенда ор. 6

Интермеццо

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1926	В. Рамм	Интермеццо ор. 5

Сказки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1924 (изд.)	К. Эйгес	Две сказки ор. 12
1927	В. Красноглядова	Сказка

1927	М. Фролов	Две сказки ор. 5

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1924	Г. Мирзоян	Юмореска
1925–1928	С. Фейнберг	Юмореска ор. 19а

Стилизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920	А. Шапошников	Гавот
1925	И. Рогальский	Менуэт
1926	И. Дунаевский	Бобочкин менуэт
1926–1927	Л. Книппер	Менуэт
1927	Ю. Бирюков	Сюита «Ренессанс»
1929	Л. Степанов	Три гавота

Идиллии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1920	Г. Попов	Идиллия
1926	А. Глазунов	Идиллия

Непрограммные циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1919	С. Фейнберг	Сюита № 1 ор. 11: I. Leggiero e cantando; II. Con moto; III. Affanato; IV. Tranquillo e cantabile
1920–1922	В. Дешевов	Семь медитаций ор. 3
1920-е	Р. Мервольф	Четыре трагических пролога
1923	В. Золотарев	Три рассказа ор. 44
1923	Л. Оборин	Пьеса
1924	Л. Оборин	Две пьесы
1924	Н. Чемберджи	Три пьесы
1925	Г. Попов	Экспрессия Мелодия
1926	Ф. Блуменфельд	Два драматических отрывка ор. 50
1926	А. Дианов	Пять офортов
1927	Л. Оборин	Четыре пьесы
1927	П. Рязанов	Сюита ор. 5
1928	Б. Александров	Две пьесы ор. 1

Циклы разнохарактерных пьес

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1918 (рук.)	Л. Половинкин	Прелюдия и поэма ор.1
1918–1919	А. Черепнин	Маленькая сюита ор. 6: 1. Марш; 2. Песня без слов; 3. Колыбельная; 4. Скерцо; 5. Шутка; 6. Юмореска
1919–1920	Д. Шостакович	Менуэт, прелюдия и интермеццо (рукопись)
1924 (изд.)	А. Борхман	Сюита ор. 10: 1. Вступление; 2. Скерцино; 3. Колыбельная; 4. Ноктюрн; 5. Финал
1924	А. Дзегеленок	Пьесы ор. 3: 1. Марш-юмореск; 2. Юмореска Пьесы ор. 5: 1. Поэма; 2. Мазурка
1924	А. Дианов	Три пьесы ор. 13: 1. Легенда; 2. Офорт; 3. Вальс
1924 (изд.)	И. Добровейн	Шесть пьес соч. 13: 1. Скерцо; 2. Прелюд; 3. Ноктюрн; 4. Этюд; 5. Пастораль; 6. Этюд
1924 (изд.)	С. Евсеев	Две пьесы ор. 3: 1. Прелюдия; 2. Эскиз
1924 (изд.)	В. Золотарев	Две пьесы соч. 39: 1. Прелюдия; 2. Этюд
1924–1926	Г. Катуар	Четыре пьесы ор. 34: 1. Поэма; 2. Поэма; 3. Прелюдия; 4. Этюд
1924 (изд.)	К. Эйгес	Четыре пьесы ор. 14: 1. Этюд; 2. Романс; 3. Поэма; 4. Канцонетта
1927	Ф. Блуменфельд	2 пьесы ор. 53: Danse (Танец); Postludium (Постлюдия)
1927	А. Мосолов	Три пьески и Два танца
1928	В. Нечаев	Две фортепианных пьесы ор. 9: 1. Медленный вальс, 2. Ноктюрн

Экспериментальные жанры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1918	И. Вышнеградский	Di-Ra-Te-Lo-Tu для черных клавиш фортепиано Четыре фрагмента ор. 5 Четыре фрагмента ор. 17
1919	И. Вышнеградский	Прелюд и танец для ¼- тонового фортепиано

Каталог фортепианной миниатюры 1930-х годов

Обработки народных мелодий

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930 (изд.)	Ю. Мейтус	Пьесы для фортепиано на основе украинских народных песен
1930	Г. Мепурнов	«Горские (северокавказские) эскизы», Восемь пьес Кумыцкий, Кабардинский, Осетинский, Чеченский, Дагестанский, Дадижа (чеченская песня), Бердыкельский (чеченский), Урус-Мартановский танец (чеченский) Поэма, посвященная 10-летию автономной Чечни Коллективный горский танец Героическая поэма Чечни, посвященная Асланбеку Шерипову
1930	А. Парусинов	Семь пьес на чувашские мелодии
1931	С. Баласанян	Песни Армении в двух тетрадях
1932	В. Золотарев	Сборник таджикских свадебных песен
1932	Ю. Кочуров	Семь татарских песен
1933	Л. Книппер	Таджикские песни
1933	А. Лепин	Пьесы на темы песен народов СССР
1934	И. Айсберг	Персидские песни: 1. Отрывок из поэмы Фирдоуси. 2. Ту эз эрдер (К тысячелетию Фирдоуси)
1934	С. Кац	Белорусский танец «Бульба»; Четыре пьесы на темы народностей СССР Абхазская песня Крымская колыбельная Соловьи-голуби (татарская) Крымская любовная
1934	А. Парусинов	Шесть пьес на таджикские народные мелодии
1935	А. Арутюнян	Армянский танец
1935	Г. Егиазарян	Три народные танца
1935	Н. Тигранян	Армянские народные танцы
1936	А. Гедике	Пятнадцать киргизских песен ор. 63 (памяти народного артиста Киргизской ССР А. В. Затаевича)
1936	Л. Книппер	Пять пьес на таджикские темы
1936	Н. Раков	Две пьесы на марийские темы
1936	С. Фейнберг	Две чувашские мелодии ор. 24а

1937	Ан. Александров	Восемь пьес на мотивы народов СССР ор. 46
1937	К. Корчмарев	Десять миниатюр на дунганские темы
1937	А. Лепин	Сюита на темы таджикских народных песен «Мавриги»
1937	Ю. Львова	Индусские эскизы
1938	А. Бабаджанян	Круговой танец
1938	Г. Крейтнер	Индийская мелодия
1938	Ф. Силяхин	Пляска джигитов
1938	С. Фейнберг	Три пьесы ор. 27а: 1. Грузинская песня; 2. Татарская песня; 3. Армянская песня
1939	В. Белый	Три миниатюры на башкирские темы
1939	Г. Воробьев	Пять чувашских народных песен
1939	Б. Надеждин	Три узбекские пьесы

Обработки революционных песен

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	А. Гольденвейзер	Четырнадцать революционных и массовых песен для фортепиано
1932	А. Хачатурян	«Буденовка» (на тему песни Давиденко)

Программные циклы и пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	В. Задерацкий	Цикл «Фарфоровые чашки»: 1. Полевые цветы; 2. Цирковой наездник; 3. Барабан и труба; 4. Гулянка
1930-е	Г. Крейн	Эпитафия ор. 33
1930	Д. Мелких	Сюита «Самоцветы»
1930	М. Мильнер	Перед разлукой
1930	Л. Половинкин	Рапсодия: 1. У костра; 2. Гуляют до зари…
1931	И. Дзержинский	Весенняя сюита: 1. Идиллия; 2. Песня; 3. В поход
1931 (рук.)	Л. Половинкин	Восьмое и Девятое Происшествия
1932	И. Дзержинский	Поэма о Днепре
1933	Л. Половинкин	Сюита «Лирическое путешествие» «Магниты», четыре пьесы для фортепиано: 1. Оставленное; 2. Тревожное. 3. Дивчиночка-ж моя люба. Плясовая
1934	Н. Колесса	Картинки Гуцульщины
1934	А. Левич	Воспоминание
1934	В. Соловьев-	Сюита

	Седой	
1936	М. Лалинов	Толстый и худой
1936	Л. Половинкин	Сюита «Дзюба»
1937	К. Кужамьяров	Ночной рассказ
1938	К. Кужамьяров	Колхозная молодежь

Мемориал

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1936	Ю. Крейн	Пьеса памяти Поля Дюка
1937	К. Караев	Царскосельская статуя
1939	Е. Голубев	Пять пьес памяти Лермонтова ор. 18

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1937	Ю. Кочуров	Адажио ор. 5 «Осень»
1937	К. Кужамьяров	Лунная ночь

Детские циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	А. Веприк	Детский альбом
1931	Д. Кабалевский	«Из пионерской жизни»
1932	А. Гольденвейзер	Семьдесят пьес для фортепиано легких и средней трудности ор. 15
1932	Л. Степанян	Детские пьесы
1933–1937	И. Дзержинский	Девять пьес для детей
1933	К. Макаров-Ракитин	Юношеская сюита ор. 1
1934	Г. Воробьев	Карусель
1934	А. Зейналлы	Детская сюита
1935	Г. Воробьев	Детская сюита
1935	А. Дроздов	Шесть детских пьес: 1. Лютня; 2. Песенка савояра; 3. Неаполитанская песенка; 4. Канон; 5. Полька; 6. Волчок
1935	М. Раухвергер	Одиннадцать детских пьес
1935	Д. Слиянова-Мизандари	Пять детских пьес
1935	В. Трамбицкий	Из детской жизни
1935	А. Филиппенко	Сюита «Зверинец»
1936	В. Косенко	Двадцать четыре детские пьесы
1937–1938	Д. Кабалевский	Тридцать детских пьес (три тетради) ор. 27

1937	Н. Раков	Лирические пьесы Новелетты: 10 маленьких пьес
1937	Д. Френкель	Юношеский альбом
1938	В. Красноглядова	Шесть пьес педагогического репертуара
1938	Н. Мкртычян	Альбом для юношества
1938	Н. Мясковский	Десять очень легких пьесок ор. 43
1938	Б. Надеждин	Альбом детских пьес
1938	В. Томилин	Альбом юного путешественника
1938	Б. Чайковский	Пять пьес: 1. Прелюдия; 2. Сказка; 3. Воспоминание; 4. Мазурка; 5. Рассказ
1939	А. Дроздов	Десять пьес для детей: 1. Гавот; 2. Старинная английская песенка; 3. Неаполитанская песенка; 4. Ригодон; 5. Венецианская песня; 6. Канон; 7. В Башкирии; 8. Полька; 9. Игра в Шашки; 10. Украинская песня
1939	В. Желобинский	Детские сцены соч. 32: Утро; Поссорился; Новая игрушка; Солнечные зайчики; В раздумье; На трехколесном велосипеде; Страшный сон; В хорошем настроении; Опасное приключение; Деловой день окончен
1939	М. Раухвергер	Шесть лирических пьес средней трудности 1. Песня; 2. Марш; 3. Взгрустнулось; 4. Веселый хоровод; 5. Без названия; 6. Рассказ.

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1931–1943	А. Дроздов	Танцевальная сюита, десять пьес
1939	А. Крейн	Пляски ор. 50

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1932 (изд.)	Ан. Александров	Марш для музыкально-ритмической работы в школе и в детском саду
1932	А. Бабаджанян	Пионерский марш
1932	М. Раухвергер	Марш для музыкально-ритмической работы в школе и в детском саду
1938	К. Кужамьяров	Похоронный марш

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1935–1936	П. Рязанов	Лирические этюды в двух тетрадях ор. 10 Прелюд; Интермеццо; Экспромт; Вальс-шутка; Элегия; Шествие; Пастораль.
1936–1951	О. Эйгес	Пять пластических этюдов ор.18
1939	П. Рязанов	Лирические этюды ор. 12

Циклы смешанного типа

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1934–1935	Г. Свиридов	Семь маленьких пьес: 1. Инвенция; 2. Туш; 3. Отзвук балета; 4. Прелюд; 5. Бурлеска; 6. Вальс-бостон; 7. Танец
1938	А. Гедике	Пять пьес ор. 52: 1. Прелюдия; 2. Прелюдия; 3. Шутка; 4. Прелюдия; 5. Менуэт

Непрограммные жанры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	Ф. Витачек	Прелюдии
1931	Д. Салиман-Владимиров	Пять прелюдий
1932	Л. Спасокукоцкий	Четыре прелюдии
1933–1934	Д. Кабалевский	Четыре прелюдии
1933	В. Желобинский	Двадцать четыре прелюдии
1933	Д. Шостакович	Двадцать четыре прелюдии ор. 34
1934	В. Задерацкий	Двадцать четыре прелюдии
1934–1939	А. Кенель	Двадцать четыре прелюдии
1934	Н. Тимофеев	Прелюдии
1935	Ю. Бирюков	Пятнадцать прелюдий
1935	Б. Гольц	Двадцать четыре прелюдии
1935	В. Мейен	Четыре прелюдии
1935	И. Морозов	Десять прелюдий
1935	Д. Прицкер	Пять прелюдов Два прелюда
1935	Е. Сироткин	Шесть прелюдий
1935	Б. Чайковский	Пять прелюдий
1936	Б. Клюзнер	Четыре прелюдии

1936	Л. Теплицкий	Две прелюдии
1937	Л. Гликман	Прелюдии
1937	К. Кужамьяров	Шесть маленьких прелюдий
1937	А. Нестеров	Прелюдии
1937	А. Сатунц	Три прелюдии
1937	Д. Слиянова-Мизандари	Три прелюдии
1937	В. Флейшман	Прелюдии
1938	Ю. Бирюков	Двадцать четыре прелюдии
1938	Ф. Витачек	Прелюдии
1938	В. Грудин	Прелюдии
1938	В. Кочетов	Пять прелюдий
1938	А. Лазаренко	Четыре прелюдии
1938	Б. Лятошинский	Фантастический прелюд
1938	Н. Мкртычян	Прелюд
1938	Л. Никольская	Прелюдии
1938	С. Протопопов	Три прелюдии
1939	А. Арутюнян	Три прелюдии
1939	Г. Галынин	Четыре прелюдии
1939	С. Кайдан-Дешкин	Двадцать четыре прелюдии
1939	К. Кужамьяров	Прелюдия
1939	М. Симанский	Двенадцать прелюдий
1939	Г. Финаровский	Три прелюдии

Постлюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1938	Л. Половинкин	Двадцать четыре постлюдии

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	Д. Салиман-Владимиров	Этюды
1932	Г. Римский-Корсаков	Восемь этюдов
1933	В. Сердечков	Концертный этюд
1936–1937	Н. Макарова	Шесть этюдов ор. 16
1936	Ю. Фортунатов	Шесть концертных этюдов

1936–1937	В. Умр-Шат	Двенадцать концертных этюдов
1939	Б. Савельев	Два концертных этюда

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1936	Е. Луцкий	Экспромт
1937	М. Насирбеков	Экспромт
1939	Е. Брусиловский	Экспромт

Арабески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1936	С. Прохоров	Три арабески

Токкаты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	Ю. Бирюков	Токката
1932	А. Хачатурян	Токката
1937	Л. Половинкин	Токката
1938	Н. Ган	Токката

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1932	А. Хачатурян	Массовый танец
1934	Г. Носов	Три танца
1936–1940	С. Туликов	Танцевальная сюита
1938	Л. Сафарян	Танцевальная сюита
1939	Г. Галынин	Танец
1939	К. Кужамьяров	Танец

Вальсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1931	В. Косенко	Два концертных вальса
1939	Г. Галынин	Вальс
1939	К. Кужамьяров	Вальс

Польки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1939	В. Сердечков	Полька

Мазурки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1931	Л. Половинкин	Мазурка H-dur
1933	М. Вайнберг	Две мазурки
1933	Л. Половинкин	Мазурка Fis-dur
1936	С. Прохоров	Две мазурки

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	Б. Савельев	Марш
1937	Г. Галынин	Марш

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1931	Л. Половинкин	Два ноктюрна: 1. Лирический ноктюрн; 2. Романтический ноктюрн
1939	А. Баланчивадзе	Ноктюрн (2-ред.)
1939	К. Кужамьяров	Два ноктюрна

Колыбельные

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1935	М. Вайнберг	Колыбельная ор. 1

Песни без слов

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1939	К. Кужамьяров	Песня без слов

Сказки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1934	Е. Луцкий	Три сказки
1934	Д. Прицкер	Две сказки

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1932	С. Фейнберг	Юмореска ор. 19
1933 (рук.)	Л. Половинкин	Юмореска № 1
1936	Б. Гольц	Две юморески
1937	Б. Арапов	Юмореска
1937 (рук.)	Л. Половинкин	Юмореска № 2
1938	Н. Ган	Юмореска

Стилизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930	М. Фролов	Классическая сюита
1932	Е. Славинский	Провансальская канцона Шотландская жига
1936	С. Прохоров	Четыре гавота

Непрограммные пьесы и циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930-е	Т. Хренников	Пять пьес ор. 2 Три пьесы ор. 5
1934	Н. Тимофеев	Пять набросков
1936	А. Левич	Лирический отрывок
1936	Г. Свиридов	Петербургский альбом: 1. Медленно; 2. Задорно; 3. Порывисто и неровно; 4. Быстро, взволнованно; 5. Спокойно, певуче; 6. Быстро, со скрытой силой
1936	С. Фейнберг	Сюита № 2 ор. 25: I. Non troppo vivace; II. Allegretto vivace; III. Animato semplice; IV. Presto; V. Allegretto
1938	С. Протопопов	Две пьесы
1939	Ан. Александров	Четыре повествования ор. 48

Циклы разнохарактерных пьес

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1930-е	Г. Крейн	Три пьесы ор. 40: 1. Эскиз, 2. Поэма; Quasi Мазурка
1932	Г. Свиридов	Три пьесы: 1. Без названия 2. Прелюд. 3. Вальс (рукопись)
1935	Б. Чайковский	Пять пьес: 1. Мелодия; 2. Марш; 3. Пастораль; 4. Вальс; 5. Мазурка
1936	А. Парусинов	Менуэт-песня
1936	Л. Половинкин	Три песни-мазурки
1938	С. Фейнберг	Две пьесы ор. 33: 1. Сказка; 2. Шествие (на туркменскую тему)

Каталог фортепианной миниатюры 1940-х годов

Обработки народных мелодий

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	А. Клумов	Белорусская сюита
1940	М. Коваль	Десять пьес на марийские темы
1940	Ю. Львова	Четыре индусских танца
1940	С. Сребницкий	Три пьесы на азербайджанские народные темы Обработки азербайджанских народных мелодий
1941	А. Гольденвейзер	Шесть кабардино-балкарских песен и танцев для фортепиано ор. 20
1941	А. Крейн	Две пьесы на турецкие темы ор. 46
1941	Х. Эллер	Тринадцать пьес на эстонские мотивы
1942–1955	А. Жубанов	Таджикские танцы
1942	М. Меерович	Украинская сюита
1944	Б. Арапов	Десять узбекских песен
1944	А. Бабаджанян	Вагаршапатский танец
1944	Г. Крейтнер	Девять пьес на темы народов СССР
1945–1946	Л. Левитова	Три прелюдии
1945	М. Мильман	Якутская сюита
1945	М. Насирбеков	Прелюдия в ашугском стиле
1945	М. Саар	Эстонская сюита II
1946	В. Белый	Сюита на таджикские темы
1946	Ю. Бирюков	Югославская сюита
1946	А. Калнынь	Пять латышских народных песен
1946	Ю. Таллат-Кялпша	Четыре парафразы на тему литовской народной песни
1947	В. Белый	Шестнадцать прелюдий на мелодии народов СССР
1947	А. Парусинов	Восемь украинских мелодий
1947	М. Раухвергер	Украинские миниатюры, девять пьес
1947	М. Саар	Эстонская фантазия
1948	Б. Кырвер	Эстонская сюита
1948	М. Лалинов	Две рапсодии на армянские темы
1948 (изд.)	М. Раухвергер	Киргизские миниатюры, десять пьес
1948	М. Саар	Эстонская сюита III
1948	И. Шамо	Украинская сюита

1949	М. Коваль	Сюита «Родные напевы»

Программные циклы и пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	В. Задерацкий	Восточный альбом Эпитафия
1944–1945	А. Караманов	Грезы в пути
1940	В. Мухатов	Караван
1946	А. Муравлев	Сказы
1946	Н. Мясковский	«Из прошлого», шесть импровизаций ор. 74
1947	М. Кажлаев	Лирические пьесы (рукопись)
1948	Г. Попов	Две волшебные сказки ор. 51

Военная тематика

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1941	Б. Асафьев	Цикл из девяти ноктюрнов «Затишье»
1942	Ф. Витачек	Пять героических прелюдий
1942	А. Котилко	Сюита I «Патриотическая»
1943	О. Евлахов	Цикл «Ленинградский блокнот»
1943	М. Кажлаев	Военный вальс (рукопись)
1943	М. Кажлаев	Фронтовой марш 1943 года
1943	М. Мильнер	«Фронт и тыл»
1944	В. Задерацкий	«Фронт», сюита в девяти частях: 1. Дорога на фронт; 2. Родное пепелище; 3. Атака; 4. В землянке; 5. Над картой; 6. Письмо от любимой; 7. В тыл к врагу; 8. Над братской могилой; 9. Земля горит
1946	М. Латыпов	Вальс «На праздничном вечере победителей»

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	С. Вайнюнас	Маленькая сюита насекомых ор. 7
1942	Л. Левитова	Сюита «Лесные картинки»
1943	Ш. Тактакишвили	Картинки природы
1944–1945	А. Караманов	В лесу; Вечерний закат; Осенний вечер; У моря
1945	В. Богданов-Березовский	Цикл «Русские пейзажи»: 1. Волжская даль; 2. Весенний поток; 3. На сельском кладбище; 4. Степные просторы; 5. Туманы над рекой; 6.

		Метелица
1948	В. Задерацкий	Серебряный ливень
1949	Е. Голубев	В старой Рузе

Связь с изобразительной, литературной и театральной программностью

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940-е	Ан. Александров	Цикл «Отзвуки театра» ор.60: 1. Ария; 2. Гальярда и Павана; 3. Хорал и Полька; 4. Вальс; 5. Пляска на площади и Сицилиана; 6. Гавот
1940	Б. Лятошинский	«Шевченковская сюита»
1940	Н. Мкртычян	Куранты
1944	И. Дзержинский	Цикл «Русские художники» 1. В. Суриков. «Степан Разин»; 2. И. Левитан. «Над вечным покоем»; 3. И. Шишкин. «Рожь шумит»; 4. И. Крамской. «Невозвратимая утрата»; 5. В. Серов. «Портрет балерины Павловой»
1944	В. Задерацкий	«Легенды», цикл пьес: 1. Кровавый кактус; 2. Ущелье смерти; 3. Черный всадник; 4. Сад жемчужного винограда; 5. Синеок-цветок
1944	М. Заринь	Цикл «Греческие вазы»
1946	М. Коваль	«Музыкальная шкатулка», шесть пьес: 1. Менуэт; 2. Шарманка; 3. Старинные часы с клоуном; 4. Полька; 5. Вальс; 6. Бубенчики

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	В. Задерацкий	Персидский танец
1940-е	Ш. Няга	Бессарабка
1943	М. Кажлаев	Восточный танец (рукопись)
1943	А. Мачавариани	Хоруми
1947	М. Марутаев	Фантастические танцы

Детские циклы и пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940 (изд.)	Ю. Абелев	Сборник детских пьес
1940	Ю. Бирюков	Детская сюита
1940	А. Дроздов	Семь детских пьес
1940	Б. Лятошинский	Две прелюдии на основе украинских народных песен ор. 38-bis

1940	Е. Мединь	Моя первая нотная тетрадь (детский альбом)
1940–1942	М. Невитов	Детские пьесы
1942	Е. Гнесина	Цикл «Пьесы-картинки»
1943	Н. Муравин	Сборник детских пьес
1943	А. Парусинов	Игры в мяч
1944	Ан. Александров	Пять легких пьес
1944	Ю. Бирюков	Рапсодия на казахские темы
1944	М. Вайнберг	Детская тетрадь № 1 ор. 16 Детская тетрадь № 2 ор. 19
1944	В. Задерацкий	Шесть детских пьес: 1. Кукушка; 2. Паяц; 3. Вальс; 4. Марш артиллеристов; 5. Рондо; 6. Сонатина
1944	Д. Кабалевский	Двадцать четыре легкие пьесы
1944–1945	А. Караманов	Ребенок
1944	И. Кишко	Наигрыши, легкие пьесы
1944 (изд.)	Ю. Левитин	Десять легких пьес ор. 14
1944	Н. Муравин	Сборник детских пьес
1944	Ш. Тактакишвили	Альбом для детей
1944–1945	Д. Шостакович	Детская тетрадь, шесть пьес ор. 69
1945	Ан. Александров	Шесть пьес средней трудности
1945	М. Вайнберг	Детская тетрадь № 3 ор. 23
1945–1946	Е. Голубев	Детский альбом
1945	Н. Муравин	Сборник детских пьес
1945	Г. Мушель	Детский альбом
1946	М. Вайнберг	Двадцать одна легкая пьеса ор. 34
1946	Н. Жиганов	Альбом пьес для детей
1946	И. Кишко	Три легкие пьесы
1946	Ю. Левитин	Двенадцать легких пьес: 1. Марш; 2. Пастушок: 3. Утро; 4. Вальс; 5. Кузнечики; 6. Грустный рассказ; 7. Простая песенка; 8. Свирель; 9. В цирке; 10. Полька; 11. Колыбельная; 12. Ручеек
1946	Е. Луцкий	Четыре пьесы средней трудности: 1. Этюд; 2. Мазурка; 3. Поэма; 4. Маленькая полька
1946	Н. Раков	«Акварели», девять пьес: 1. Акварель; 2. Мазурка; 3. Багатель; 4. Легенда; 5. Интермеццо; 6. Менуэт; 7. Скерцино; 8. Новелла; 9. Вальс
1946	Т. Смертина	Десять миниатюр

1947 (изд.)	В. Желобинский	Детские сцены соч. 32, тетрадь 2: 1. Утренние хлопоты; 2. Марш; 3. За книгой; 4. Приключение; 5. С мамой; 6. Поспорили; 7. Правдивый рассказ; 8. Задумался; 9. В солнечный день
1947	Л. Лукомский	Десять пьес средней трудности
1947	Н. Муравин	Сборник детских пьес
1947	Б. Надеждин	Альбом детских пьес
1947	М. Невитов	Восемь легких детских пьес
1947	А. Парусинов	Акварель Сванская колыбельная Загадки с отгадками
1947 (изд.)	М. Раухвергер	Десять детских пьес: 1. На просторе; 2. Грустная песня; 3. Шутка; 4. Упрямый собеседник; 5. Покладистый собеседник; 6. Вальс; 7. В походе; 8. Быль; 9. В лесу; 10. Танец
1947	Г. Сметанин	Десять детских пьес
1947	А. Хачатурян	Детский альбом, первая тетрадь
1948 (изд.)	А. Абрамский	Поездка в зоопарк, девять пьес: 1. Вступление: (Едем); 2. Лань; 3. Слон; 4. Лебеди; 5. Белка; 6. Мустанг; 7. Птичка залетела в клетку к лисе; 8. Две обезьянки; 9. Заключение: (Пора домой)
1948	И. Кишко	Две легкие пьесы Две пьесы средней трудности
1948	Е. Луцкий	Три инструктивные пьесы: 1. Гавот; 2. Маленькое скерцо; 3. Рассказ
1948	Г. Мирзоян	Восемь детских пьес
1948	Б. Надеждин	Маленькая сюита
1948	А. Парусинов	Тридцать девять детских легких пьес
1948	Г. Свиридов	Альбом пьес для детей: 1. Колыбельная песенка; 2. Попрыгунья; 3. Ласковая просьба; 4. Упрямец; 5. Звонили звоны (Русская народная песня); 6. Музыкальный ящик; 7. Старинный танец; 8. Перед сном (Спокойной ночи); 9. Парень с гармошкой; 10. Веселый марш; 11. Колдун; 12. Грустная песня; 13. Маленькая токката; 14. Зима; 15. Дождик; 16. Марш на тему М. И. Глинки
1948	М. Старокадомский	Сказочные странички Веселые странички Музыкальные картинки

1949	Ю. Бирюков	Детская сюита
1949	А. Калнынь	Четыре детские пьесы
1949	Л. Лукомский	Шесть детских пьес Две легкие пьесы Два этюда Пять этюдов средней трудности
1949	Г. Мушель	Нетрудные пьесы
1949	А. Парусинов	Две детские пьесы на венгерские мелодии Грузинская песня «Светлячок» Две киргизские мелодии
1949	Г.-Р. Синисало	Десять детских пьес

Циклы смешанного типа

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1947	А. Гедике	Три пьесы ор. 65: 1. Медленный вальс; 2. Фрагмент; 3. Концертный этюд «Погоня»
1948–1953	А. Гольденвейзер	Девять пьес для фортепиано: 1. Прелюдия; 2. Песня; 3. Танец; 4. Экспромт; 5. Медленный вальс; 6. Размышление; 7. Эскиз; 8. Каприс; 9. Из былого

Непрограммные жанры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940-е	А. Калнынь	Прелюдии
1941	В. Кочетов	Прелюдия
1941	В. Таркпеа	Прелюд
1942	Б. Надеждин	Прелюдии
1942–1945	Г-Р. Синисало	Двадцать четыре прелюдии
1942	К. Туманишвили	Шесть прелюдий
1943–1944	Д. Кабалевский	Двадцать четыре прелюдии
1943	Б. Лятошинский	Пять прелюдий ор. 44
1944	К. Туманишвили	Две прелюдии
1945	В. Маклаков	Пять прелюдий
1945–1946	М. Насирбеков	Четыре прелюдии
1945	Б. Чайковский	Прелюдия
1946	В. Красноглядова	Пять прелюдий
1946	Е. Сироткин	Прелюды

1946	В. Фере	Две прелюдии
1946	И. Шамо	Прелюдия
1947	К. Кужамьяров	Прелюдия
1947	А. Лемба	Двенадцать прелюдий
1947	В. Мкртычева	Пять прелюдий
1947	Э. Назирова	Пять прелюдий
1947	А. Эшпай	Шесть прелюдий
1948	А. Леман	Двадцать четыре прелюдии
1948	Г. Сальников	Прелюдии
1948	Л. Степанян	Шестнадцать прелюдий
1949	М. Кажлаев	Прелюдии (рукопись)
1949	В. Лаптев	Прелюдии
1949	Г. Мирзоян	Шесть прелюдов

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	Ф. Витачек	Три концертных этюда ор. 12
1940	А. Левич	Два этюда
1943	Ю. Крейн	Этюд
1945	Н. Пейко	Концертный этюд
1945	Л. Саксонский	Три этюда
1946	В. Сечкин	Два этюда
1947	В. Мкртычева	Этюд

Токкаты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1947	И. Шамо	Две токкаты (рукопись)

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1947	В. Котоян	Экспромт
1947	А. Мачавариани	Экспромт

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940-е	Ш. Няга	Танец
1942	Н. Раков	Танго
1945	Л. Половинкин	Танцы. Пять пьес: 1. Миранда; 2. Ариэль; 3. Румба; 4. Танго; 5. Пасодобль

Вальсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	Г. Крейтнер	Вальс
1943	М. Кажлаев	Военный вальс
1945	Л. Половинкин	Четыре вальса
1946	С. Кайдан-Дешкин	Задушевный вальс
1948	М. Кажлаев	Вальс
1949	Г. Теплицкий	Пять вальсов

Мазурки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1944–1945	А. Караманов	Вальсы
1948	М. Кажлаев	Мазурка

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	Ш. Сахибов	Марш
1945	Б. Чайковский	Марш

Миниатюры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1947	Н. Каретников	Десять миниатюр
1947	Г. Мирзоян	Семь миниатюр
1948	В. Красноглядова	Три миниатюры
1949	И. Шамо	Пять миниатюр

Эскизы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	Н. Мкртычян	Эскиз
1947	А. Мачавариани	Эскиз

Листки из альбома

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	В. Задерацкий	Листок из альбома

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940	В. Задерацкий	Ноктюрн

1940-е	Ш. Няга	Два ноктюрна
1944	К. Мусин	Ноктюрн
1947	Ю. Бирюков	Два ноктюрна
1947	К. Кужамьяров	Ноктюрн

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1941	А. Левич	Поэма
1947	Г. Сметанин	Две поэмы

Песни без слов

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1941–1943	В. Желобинский	Песни без слов ор. 35
1943	М. Ашрафи	Песня без слов
1944–1945	А. Караманов	Песня без слов

Серенады

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1942	Н. Раков	Серенада

Интермеццо

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1944	Ю. Кочуров	Интермеццо

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1946	И. Шамо	Юмореска
1947	Б. Арапов	Юмореск

Стилизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1943	Н. Раков	Классическая сюита: 1. Прелюдия; 2. Менуэт; 3. Гавот, 4. Ария; 5. Жига
1946	Н. Мясковский	Стилизации, девять пьес в форме старых танцев ор. 73: 1. Шествие; 2. Мазурка; 3. Гавот; 4. Вальс; 5. Полька; 6. Менуэт: 7. Сицилиана; 8. Галоп; 9. Полонез

Жанровые миксты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1943	А. Арутюнян	Прелюдия-поэма
1944	Г. Попов	Две мазурки-каприса
1947	К. Кужамьяров	Прелюдия-поэма

Непрограммные пьесы и циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1940-е	А. Калнынь	Каприччиэтто
1946	А. Калнынь	Новеллетта
1947	П. Савинцев	Новелла

Непрограммные циклы разнохарактерных пьес

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1945	Г. Галынин	Сюита: 1. Токката; 2. Интермеццо; 3. Танец; 4. Ария; 5. Presto agitato
1947	Г. Свиридов	Партиты: Двенадцать пьес Тетрадь 1: 1. Прелюдия; 2. Марш; 3. Траурная музыка; 4. Канон; 5. Речитатив; 6. Эпилог Тетрадь 2: 1. Прелюдия; 2. Ариетта; 3. Инвенция; 4. Интермеццо; 5. Романс; 6. Фуга
1949	М. Симанский	Три пьесы: 1. Этюд; 2. Юмореска; 3. Силуэты

Каталог фортепианной миниатюры 1950–1960-х годов

Обработки народных мелодий

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950	Ан. Александров	Башкирские мелодии Двенадцать пьес
1950	В. Белый	5 пьес на белорусские народные темы
1950	Л. Вишкарев	Карельская сюита
1950	С. Евсеев	Полифонические пьесы на русско-песенной основе
1950	Н. Раков	Восемь пьес на тему русской народной песни
1950	В. Уткин	Восемь дайн
1950	М. Осокин	Три туркменские пьесы
1950	М. Гозенпуд	Украинская сюита Сюита на казахские темы
1950-е	Р. Яхин	Обработки татарских песен
1951	Ан. Александров	Русские народные мелодии
1951	Д. Мацуцин	12 пьес на темы казахских народных песен
1951	Л. Никольская	Сюита на украинские темы
1951	И. Неймарк	5 пьес на темы народов СССР
1951	Н. Полынский	15 узбекских танцев
1951	А. Парусинов	Молдавская мелодия «Весна»
1951	Ю. Понизовкин	Две мелодии для фортепиано (1. Башкирская, 2. Таджикская)
1952	А. Парусинов	Чешская полька
1952	С. Стемпневский	Русские революционные песни (сб. обр., 10 песен)
1953	Ю. Крейн	Пьеса на словацкую тему
1953	В. Крюков	«Индонезийские пейзажи»
1953	Г. Топорков	«Дума о Корее»
1954 (изд.)	М. Раухвергер	Тетрадь киргизских пьес
1954	С. Стемпневский	Две литовские песни
1954	И. Шамо	Сюита «Песни друзей» (1. Чешская; 2. Польская; 3. Румынская)

1955	В. Белый	4 пьесы на таджиксие темы
1955	Ю. Виноградов	12 китайских песен
1955	Д. Прицкер	Кабардинская сюита
1956	Б. Гиенко	Узбекские танцы
1956	Г. Гасанов	Лирические пьесы на темы дагестанских народных песен
1956	О. Гравитис	50 латышских народных песен
1955, 1962, 1963	Т. Кулиев	Обработки азербайджанских народных мелодий (Три тетради)
1955	Т. Кулиев	Пятнадцать азербайджанских народных танцев
1955	Б. Арапов	Шесть пьес на китайские народные темы
1957	Э. Наилян	Алтайская сюита
1957	М. Насирбеков	Обработки народных песен
1957	Г. Сараджян	Двенадцать пьес на армянские народные темы
1957	Г. Окунев	Три кю на темы киргизских акынов
1959	Ф. Алборов	Два осетинских танца
1959	О. Эйгес	«Слон – эмблема Гвинеи», обработка гвинейской народной песни
1960	М. Раухвергер	Восемь пьес средней трудности на киргизские темы
1960	Н. Сильванский	Украинские народные песни
1960	В. Блок	Удмуртские мелодии
1960	Б. Фильц	Три пьесы на темы лемковских народных песен
1960	О. Эйгес	Маленькая рапсодия на конголезские темы
1961	Э. Багдасарян	40 народных армянских танцев
1961	Р. Карухнишвили	Танцевальные импровизации
1961	А. Леман	Сюита «Татарстан»
1962	М. Касумов	Горская сюита
1962	В. Краснокулов	Сюита «По Болгарии»
1963	В. Трамбицкий	Обработка уральских народных песен «Наш хозяин нерадив»
1964	Г. Кадыров	Узбекские танцы
1965	В. Кац	Якутская сюита
1966	М. Осокин	«Вьетнамские эскизы»

1966	В. Цагарейшвили	«Новеллы» (обработки народных рачинских песен)
1966–1967	Г. Фрид	«Венгерский альбом» ор. 54, 14 пьес
1967	М. Ройтерштейн	«Венок моравских напевов»
1967	С. Стемпневский	«Мы наш, мы новый мир построим» (сб. обр., 22 песни революции и гражданской войны)
1968	Р. Ермак	Латгальская сюита
1968	Н. Карницкая	Азербайджанские песни
1968	В. Красноглядова	4 пьесы на русские народные темы
1969	С. Баласанян	Песни Армении (100 миниатюр)
1969	А. Эшпай	15 марийских мелодий
1969	Н. Раков	Десять пьес на народные темы

Детские альбомы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1951	С. Агагабов	Детский альбом
1951	С. Вольфензон	Детский альбом
1952–1967	А. Парцхаладзе	Детский альбом в 5 тетрадях: I – 1952; II – 1954; III – 1960; IV– 1961; V – 1967
1954	В. Жубинская	Детский альбом
1956	Ф. Амиров	Детский альбом
1957	Г. Свиридов	Детский альбом
1956	З. Ткач	Детский альбом
1959	М. Кажлаев	Детский альбом
1959	С. Бархударян	Детский альбом
1960	Э. Тамберг	Детский альбом
1961	Р. Бунин	Детский альбом
1961–1962 op. posth	С. Фейнберг	Детский альбом
1961	Г. Фрид	Детский альбом
1962	М. Парцхаладзе	Детский альбом
1963	А. Николаев	Детский альбом
1964	В. Брумберг	Детский альбом
1961	Р. Леденев	Детский альбом
изд. 1964	Э. Хагагортян	Детский альбом
1964	А. Хачатурян	Детский альбом № 2
1966	М. Скорик	Из детского альбома

1967	А. Маневич	Детский альбом
1967	А. Немтин	Детский альбом
1967	А. Севастьянов	Детский альбом
1968	А. Мачавариани	Детский альбом
1968	А. Пирумов	Детский альбом

Детские циклы и сюиты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1942–1964	Д. Толстой	Пестрые листки: альбом для юношества
1948–1970	А. Эшпай	Детские пьесы
1950–1951	А. Гольденвейзер	Из детской жизни. Тринадцать пьес легких и средней трудности
1950	И. Дзержинский	Альбом юного музыканта
1950–1956	К. Караев	12 детских пьес
1950	Э. Капп	Картинки Таллина
1950	Б. Мулюков	Детская сюита
1950	Н. Сильванский	Пионерская сюита
1950	М. Чулаки	В гостях у пионеров. Эпизоды лагерной жизни
1950	О. Тактакишвили	Пять пьес для детей
1951	Д. Благой	Пять детских пьес
1951	И. Кишко	10 педагогических пьес
1951	А. Леман	Десять пьес для детей
1951	Л. Лукомский	Шалунья
1951	Г. Окунев	Пионерская сюита
1951	Я. Ряэтс	Картинки из пионерского лагеря
1951	В. Салманов	Пятнадцать детских пьес
1951–1955	А. Мачавариани	Двенадцать детских пьес
1952	А. Жилинскис	Детские картинки
1952	А. Козакевич	Пьесы для начинающих
1952	Д. Львов - Компанеец	Восемь детских пьес
1952	Б. Надеждин	Альбом детских пьес
1952	П. Подковыров	В пионерском лагере
1952	Е. Сироткин	Легкие пьесы
1952	Б. Чайковский	Восемь детских пьес
1952	Д. Шостакович	Танцы кукол

1953	С. Бархударян	26 легких и средней трудности пьес-миниатюр
1953	М. Насирбеков	Двенадцать пьес для учащихся
1953	Э. Тырманд	Сюита «Из детской жизни»
1954	А. Гольденвейзер	Из детской жизни
1954	Н. Инякин	Детские пьесы
1954	А. Рекашюс	Цикл «Мои игрушки»
1955	Ю. Виноградов	25 фортепианных пьес для детей
1955	А. Мачавариани	Четыре фортепианные пьесы (В саду, Танец, Караван, Мячик)
1955	Б. Надеждин	Альбом детских пьес
1955	Ш. Тактакишвили	Сборник легких пьес
1955	К. Туманишвили	Картинки пионерского лагеря
1956	А. Мосолов	Девять детских пьес
1956	З. Ткач	Детская сюита
1957	Н. Карницкая	Маленькие сказки
1957	А. Леман	Сюита «Из пионерской жизни»
1957	С. Нагдян	Детские пьесы
1957	Э. Назирова	5 детских пьес
1957	С. Шапиро	Цикл «Игрушки»
1958	Н. Ган	Альбом для юношества
1958	М. Насирбеков	15 пьес для детей
1958	Г. Окунев	Детская сюита «Бугинку кунум» – «Мой день»
1958	Р. Пергамент	10 детских пьес
1958–1967	А. Семенов	30 миниатюр для детей
1960-е	Г. Дмитриев	Камешки из мозаики
1959–1960	Р. Леденев	«Невелички», 24 легкие пьесы
1959	С. Лунгул	Три детские пьесы
1959	Д. Львов-Компанеец	Альбом для детей (15 пьес)
1959	Р. Муртазин	Восемь детских пьес
1960	А. Барышев	Детская сюита «В пионерском лагере»
1960	В. Блок	Детские пьесы «Рисунки карандашом»
1960	В. Жубинская	Сборник детских пьес
1960	Ю. Слонов	Пьесы для детей
1961	Ф. Алборов	Фортепианные пьесы для детей
1961-1963	М. Гальперин	Фортепианные пьесы для детей

1961	Б. Гиенко	Детский цикл «Акварели»
1961	Д. Прицкер	Альбом для детей
1961	Р. Пятс	Цикл «Отголоски радостей пионерского лагеря»
1961	Н. Раков	24 пьесы во всех тональностях
1961	В. Суслин	Музыка для детей
1962	И. Асеев	В зоопарке
1962	В. Кирейко	24 детские пьесы
1962	Л. Клиничев	Праздник в зоопарке (12 пьес)
1962	Г. Селезнев	Веселая игра
1962	Д. Соловьев	Шесть детских пьес
1962	Э. Тырманд	Пионерская сюита
1963	В. Арзуманов	«Детский сад», шесть легких пьес
1963	Д. Кабалевский	Три легкие пьесы
1962–1963	А. Шнитке	Шесть детских пьес
1963	А. Караманов	Окно в музыку (16 детских пьес)
1963	А. Кнайфель	«NON STOP песен пионеров» (тапер-клавир)
1963	В. Ренев (Гребенников)	Десять детских пьес
1964	А. Аббасов	Пьесы
1964	Ю. Бирюков	Альбом для юношества
изд. 1964	В. Волков	Пьесы для детей (46 пьес)
1964	Г. Дмитриев	Семь детских пьес
1964	С. Насидзе	Двенадцать детских пьес
1964	С. Слонимский	Детские пьесы
1964	И. Соколова	Мордовские картинки
1965–1976	Т. Воронина	Детская тетрадь
1965	Г. Окунев	12 маленьких пьес
1965	Н. Пузей	Детские игры
1966	Ю. Буцко	Цикл «Пасторали»
1966	Г. Вдовин	8 легких пьес для фортепиано
1966	А. Лусинян	Цирк
1966	М. Мирзоев	Юношеский альбом (12 пьес)
1966	В. Пацера	Музыка молодежи мира
1966	Н. Сидельников	Цикл «Саввушкина флейта»
1967	В. Белый	10 детских пьес
1967	В. Блок	Детская сюита «Игрушки»

1967	Б. Дварионас	24 пьесы для молодежи
1967	В. Клин	Наши друзья («Музыкальный зоопарк»)
1967	Э. Тамберг	Семь детских пьес
1968	Д. Благой	«Из детской жизни», 12 пьес
1968	Л. Вишкарев	Якутский альбом (12 пьес для детей)
1968	Д. Кабалевский	В пионерском лагере (6 пьес)
1968	А. Кнайфель	Беленькая и черненькая (детям)
1968	А. Маргусте	Школьная музыка
1968	В. Наливайко	Детская сюита
1968	Н. Полынский	Пионеры в походе
1968	А. Руденко	Новогодний калейдоскоп
1968	Д. Сайдаминова	Пьесы для детей
1968	С. Слонимский	Детские пьесы
1968	Э. Тамберг	Пьесы для детей
1969	А. Балтин	Песенки без слов
1969	А. Балтин	Музыкальные картинки
1969	С. Губайдулина	Музыкальные игрушки
1969	В. Блок	3 детские пьесы для левой руки
1969	Г. Дмитриев	цикл «Пасторали»
1969	О. Ниренбург	Двенадцать легких пьес
1969	М. Степаненко	Четыре детские пьесы
1969	М. Степаненко	цикл «Про зверей»
1969	О. Тактакишвили	Шесть детских пьес
1969	Ю. Фалик	цикл для юношества «Надины сказки»
1969	М. Яцевич	Первые радости. Сцены из детской жизни

Сказочные циклы и сюиты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1954	Г. Фиртич	Сюита «Золотой ключик»
1955	М. Коваль	Фантастические танцы из оперы «Волк и семеро козлят»
1957	В. Варицкий	«По страницам русских сказок»
1961	А. Лепин	Цикл из музыки к фильму «Буратино»
1961–1967	В. Цытович	12 пьес по сказке Дж. Родари «Приключения Чиполлино»
1962	Д. Толстой	Цикл пьес «Сказки Андерсена»

1963	М. Басок	«Из сказок 1001 ночи»
1966	Н. Сниховская	цикл «Дюймовочка»
1966	С. Волков	Сюита «Картинки по сказкам Андерсена»
изд.1969	А. Туник	Две пьесы по сказке Гофмана «Крошка Цахес»

Программные пьесы, циклы и сюиты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950–1960-е	А. Котилко	Сюита II «Воспоминание» (10 пьес) Сюита IV «Из юношеских тетрадей» Сюита V «Впечатления» (10 пьес)
1953	Н. Сильванский	«В родном городе»
1954	Л. Гуревич	«Фантастические эскизы»
1954–1955	В. Сильвестров	Цикл «Наивная музыка»
1957	Т. Маерский	Экспрессии
1957	В. Сильвестров	Удаленная музыка
1957	Б. Тищенко	Эгосюита
1958	Р. Гринблат	«Впечатления» (Впечатления...от стихотворения Райниса – ... от народной сказки – ... от восточного танца – ... от симфонии Бетховена – ... от оперы Мусоргского – ... от старинного гобелена)
1958	Б. Тищенко	Причуды Погонщик ослов
1959	Е. Граубинь	Письма к лучшему другу
1959–1975	А. Мачавариани	Парижские зарисовки
1960	Л. Балай	Сюита «Шахматы»
1960	Б. Тищенко	Три загадки
1961	Ю. Буцко	Русская сюита
1961	Ф. Надененко	Акварели
1961	В. Пономаренко	Донецкий альбом
1962	Ан. Александров	Романтические эпизоды (десять пьес)
1962	Г. Банщиков	Цикл «Силлогизмы»
1962	Г. Белов	Деревенский альбом
1962	А. Кнайфель	Лань
1962	В. Краснокулов	Сюита «По Болгарии»
1962	А. Стырча	Романтическая сюита

1963	С. Вайнюнас	Родные нивы
1963	В. Годзяцкий	Разрывы плоскостей
1963	А. Караманов	Ave Maria
1963	М. Коваль	Цикл «Лирическая повесть»
1963	А. Лепин	Цикл «Пережитки»
1964/2009	А. Кнайфель	PIANO: MUSIQUE MILITAIRE
1965	Д. Смирнов	Маленький триптих
1965	Д. Смольский	Сюита «Игра света»
1965	В. Струков	Сюита «В дреме»
1966	Л. Абелиович	Цикл «Фрески» (1-ая тетрадь)
1966	В. Баркаускас	Цикл «Тайна»
1966	Р. Ермак	Акварели
1966	В. Наливайко	Цикл «Белая музыка»
1966	Г. Окунев	Цикл «Отзвуки Севера»
1966	М. Осокин	«Вокруг света»
1966	М. Ройтерштейн	Деревенские странички
1966	Л. Фейгин	Три итальянские песни
1967	Ан. Александров	Цикл «Страницы из дневника» (тетр. 1-2)
1967	Д. Благой	Настроения
1967–1969	В. Загорцев	Ритмы
1967	Д. Кабалевский	Мечты
1967	М. Степаненко	Образы (1-ая тетрадь)
1968	В. Гаврилин	2 сборника пьес
1966	С. Аксюк	24 прелюдии «Русские картинки»
1966	Б. Фильц	Закарпатские новеллетты
1967/2006	А. Кнайфель	TERTIUM NON DATUR
1968–1969	Л. Грабовский	Гомеоморфии I–II
1968	Н. Раков	Признание
1968–1971	М. Степаненко	Образы
1968	Е. Терегулов	Цикл «Пестрые страницы»
1969	В. Довженко	Народные прелюдии
1969	В. Кривцов	Четыре письма
1969	А. Леман	Сочувственные попевки
1969	М. Осокин	Симбирская тетрадь

Музыкальные картины

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950–1960-е	А. Котилко	Сюита III «Портретная галерея»
1953	А. Лусинян	Цикл «Картинки»
1953	К. Молчанов	Русские картины
1953	Н. Сильванский	Цикл «В родном краю»
1954	В. Довженко	Цикл «Картины из жизни украинского народа»
1954	В. Довженко	Сюита «Запорожская Сечь»
1956	В. Биберган	Сюита по картина советских художников
1959	Н. Хлопков	«В старой Бухаре»
1960	А. Арутюнян	Три музыкальные картины
1961	Ж. Кузнецова	«Лес» («Музыкальные картинки»)
1959	И. Шамо	«Картины русских живописцев»
1960	А. Матевосян	3 миниатюры (по картинам художника Ч. Есаяна)
1961	Э. Мяги	Морские сцены
1961	В. Годзяцкий	Автографы
1963	Л. Повилайтис	Две краски»
1964	А. Арутюнян	Три музыкальные картины
1964	В. Наливайко	цикл «Зарисовки»
1965	Д. Благой	Пять музыкальных картин
1965	В. Маклаков	Эстампы, 6 пьес
1965	А. Бабаджанян	Шесть картин
1965–1968	Г. Вдовин	Триптих на скульптуры С. Эрьзи: «Греза», «Моисей», «Танец».
1965-1972	А. Матевосян	Путевые зарисовки
1967-1978	А. Кнайфель	Картинки в Петрограде
1967	М. Сорокин	Акварель
1968	Т. Бакрадзе	Сванские зарисовки
1968	И. Катаев	11 хореографических миниатюр по рисункам Х. Бидструпа
1969	В. Успенский	Две русские картины
изд. 1969	И. Ельчева	сюита «Палех»
1969	М. Кажлаев	Пьесы-картинки (рукопись)

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1951	Г. Фрид	Цикл «Круглый год»
1954	А. Кос-Анатольский	Гомон Верховины
1954	А. Караманов	Времена года
1955–1956	Ю. Крейн	Цикл «Лесные тропинки»
1955	К. Кужамьяров	Весна идет, Весенняя песня, Солнечный луч
1956	Г. Фиртич	Сюита «Летний день»
1957	В. Ренев (Гребенников)	Дождливый вечер
1957	С. Слонимский	Пасмурный вечер
1959	М. Мильман	Сюита «В горах Закараптья»
1959	Н. Полынский	Тюльпаны
1959	М. Скорик	Цикл «В Карпатах»
1964	К. Кужамьяров	Последний снег, Дождик
1964	А. Муха	Весенний этюд
1965	Д. Кабалевский	Весенние танцы
1965	В. Монтвила	Цикл «Лирика природы»
1966	Л. Пригожин	Цикл «Календарь природы»
1969	Р. Яхин	Цикл «Летние вечера»

Связь с литературной программностью

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1954	А. Репников	Сюита по рассказу Л. Толстого «После бала»
1958	Н. Сильванский	Музыкальные зарисовки по поэме «Мертвые души» Н. Гоголя
1960	И. Шамо	Сюита «Думы Тараса»
1962	В. Успенский	Музыкальные зарисовки к поэме «Мертвые души» Н. Гоголя
1964	В. Баркаускас	цикл «Поэзия» (по мотивам сб. стихов Э. Межелайтиса «Авиаэскизы»)
1969	Н. Сильванский	Музыкальные картинки по «Сказке о попе и о работнике его Балде» А. Пушкина
1969	Н. Сильванский	Цикл «Приключения барона Мюнгхаузена»

Мемориал

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1951	Н. Вилинский	Четыре миниатюры памяти А. Лядова
1957	Б. Берлин	Восемь картин на русскую тему (памяти К. Игумнова)
1959	Р. Щедрин	В подражание Альбенису
1960	А. Штогаренко	3 поэмы памяти музыкантов
1964	С. Варелас	Цикл «Это не должно повториться»
1966	Л. Абелиович	Цикл «Фрески» (первая тетрадь)

Жанровые миксты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1951	Н. Сильванский	Три этюда-картины
1952	Е. Овчинников	Этюд-токката
1955	О. Эйгес	Вальс-поэма
1958	И. Морозов	Вальс- экспромт
1958–1959	Н. Пузей	Два прелюда-поэмы
1960	Л. Лукомский	Сказка-скерцо
1961	А. Жук	Три концертных этюда: этюд-сказка, этюд-экспромт, этюд-токката
1961	И. Вымер	Этюд-картина
1963	Р. Габичвадзе	Этюд-тарантелла
1964	А. Коломиец	Шесть этюдов-картин
1966	Н. Карницкая	Этюды-картины
1966	М. Степаненко	Хореографический этюд «Буревестник»
1967	Б. Арапов	Этюд-скерцо
1968	А. Мачавариани	Танец-поэма
1969	В. Тылик	Прелюдии-песни

Джазовые пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1964	М. Скорик	Блюз

Непрограммные жанры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950	Л. Вишкарев	Двадцать четыре прелюдии
1950–1960-е	М. Симанский	Прелюдии
1951	А. Баланчивадзе	Прелюдия
1951–1963	К. Караев	Двадцать четыре прелюдии
1951	И. Мамедов	Пять прелюдий
1951–1961	Д. Толстой	Двадцать четыре прелюдии (памяти В. Софроницкого)
1952	Т. Бакрадзе	Прелюдии
1952	Х. Заимов	Двадцать четыре прелюдии
1952	С. Кесаян	Четыре прелюдии
1952	Н. Пирковский	Прелюдии
1952–1962	Г. Топорков	Прелюдии
1952	Б. Фильц	Три прелюдии
1953–1963	В. Владимиров	Двадцать четыре прелюдии
1953	П. Козинский	Шесть прелюдий
1953	М. Койшибаев	Две прелюдии
1953	Б. Гибалин	Прелюдии
1953	М. Насирбеков	Три прелюдии
1953	В. Рубин	Двадцать четыре прелюдии
1953	Е. Стихин	Четыре прелюдии
1953	Ю. Тер-Осипов	Шесть прелюдий
1953	Г. Уствольская	Двенадцать прелюдий
1953–1954	А. Шнитке	Шесть прелюдий
1954	Г. Вавилов	Две прелюдии
1954	Ф. Веселков	Прелюдия
1954	С. Вайнюнас	Шесть прелюдий
1954	Л. Гуревич	Шесть прелюдий
1954	Я. Иванов	Прелюдии
1954	С. Кесаян	Три прелюдии
1954–1957	Л. Ниниев	Прелюдии
1954	Е. Стихин	Три прелюдии
1955	Н. Агафонников	Двенадцать прелюдий
1955	В. Биберган	Маленькие прелюдии

1955	В. Богданов-Березовский	Двадцать четыре прелюдии
1955	С. Губайдулина	Восемь прелюдий
1955	А. Кос-Анатольский	Двенадцать прелюдий
1955	А. Маргусте	Прелюдии
1955	А. Мнацаканян	Две прелюдии
1955	В. Нечаев	Двенадцать прелюдий
1956	Г. Белов	Три прелюдии
1956	М. Кажлаев	Три прелюдии
1956	М. Марутаев	Десять прелюдий
1957	Д. Благой	Двенадцать прелюдий
1957	О. Ниренбург	Три прелюдии
1957	М. Смирнов	Цикл прелюдий
1957–1974	Л. Гуревич	Двенадцать прелюдий
1957	В. Котоян	Три прелюдии
1957	А. Михайлов	Прелюдия
1958	В. Арзуманов	Две прелюдии
1958	О. Евлахов	Десять прелюдий
1958	А. Котилко	Двадцать четыре прелюдии
1958	В. Кривцов	Три прелюдии
1958	Г. Селезнев	Цикл прелюдий
1958	С. Стразов	Четыре прелюдии
1959–1963	Б. Гиенко	Циклы прелюдий
1959	Е. Гудков	Две прелюдии
1960	В. Арзуманов	Две прелюдии Три прелюдии
1960	Г. Окунев	Двенадцать прелюдий
1960–1969	В. Симонов	Прелюдии
1960	А. Шаверзашвили	Двадцать четыре прелюдии
1960	Ю. Фалик	Пять прелюдий
1961	Л. Вишкарев	Двадцать четыре прелюдии
1961	В. Годзяцкий	Прелюдия gis-moll
1961	М. Кажлаев	Три Прелюдии
1961	А. Котилко	Двадцать четыре прелюдии
1961	Р. Петросян	Прелюд
1961	В. Ренев (Гребенников)	Три прелюдии

1961	С. Стразов	Четырнадцать прелюдий
1962–1963	Б. Гиенко	Восемнадцать прелюдий
1962	В. Кац	Три прелюдии
1962	В. Кладницкий	Прелюдии
1962	Л. Никольская	Прелюдии
1962	Н. Полынский	Двадцать пять прелюдий
1962	И. Шамо	Двенадцать прелюдий
1962	В. Ренев (Гребенников)	Семь прелюдий
1963	Г. Гасанов	Двадцать четыре прелюдии
1963	В. Кац	Прелюдии
1963	А. Караманов	Три прелюдии
1963	А. Козакевич	Три прелюда
1963–1965	Н. Мамисашвили	Прелюдии
1963	Г. Сурус	Четыре прелюдии
1963	Г. Таниэль	Восемь прелюдий
1963	В. Успенский	Прелюдии
1963	Т. Чудова	Две концертные прелюдии
1963	В. Цытович	Десять прелюдий
1963	В. Щелоков	Прелюдии
1964	Ю. Корнаков	Прелюдии
1964	В. Лаптев	Прелюдии
1964	З. Миршакар	Прелюдии
1964–1970	Н. Сильванский	Двадцать четыре прелюдии
1965	Ф. Амиров	Две прелюдии
1965	Р. Котляревский	Сорок три прелюдии
1965	В. Лобанов	Двадцать четыре прелюдии
1965	Т. Мансурян	Три прелюдии
1965	Г. Овунц	Двенадцать прелюдий
1966	Л. Булгаков	Три прелюдии
1966	О. Кива	Три прелюдии
1966	Л. Клиничев	Двенадцать прелюдий
1966	А. Кусяков	Семь прелюдий
1966	М. Лалинов	Три прелюдии
1966	С. Леончик	Прелюдии
1966	А. Луначарский	Четыре прелюдии
1966	Р. Миришли	Двенадцать прелюдий
1967–1968	А. Касьянов	Двадцать четыре Прелюдии

1967	А. Луначарский	Восемь прелюдий
1967	К. Петросян	Три прелюдии
1968	А. Исакова	Двадцать четыре прелюдии
1968	В. Казенин	Прелюдии
1968	А. Касьянов	Двадцать четыре прелюдии
1968	Э. Капп	Двадцать четыре прелюдии
1968	И. Мациевский	Семь прелюдий
1968	З. Миршакар	Шесть прелюдий
1968	Я. Ряэтс	Двадцать четыре прелюдии
1968	Д. Соловьев	Шесть прелюдий
1968	Д. Френкель	Шестнадцать прелюдий
1969	А. Климов	Пять прелюдий
1969	Ю. Корнаков	Пять концертных прелюдий
1969	С. Мамонов	Три прелюдии
1969	А. Нестеров	Шесть прелюдий
1969–1970	М. Иорданский	Пятнадцать прелюдий
1969	А. Эшпай	Три прелюдии

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950-е	М. Гозенпуд	Двадцать четыре этюда
1950	И. Беркович	35 этюдов
1950	Л. Лукомский	Три этюда для одной левой руки
1950	Г. Мушель	Этюды
1952	Г. Калинкович	Три концертных этюда
1952–1955	Е. Манаев	Этюды
1953	А. Гедике	5 октавных этюдов ор.95
1953	С. Мухамеджанов	Лирический этюд
1953	Э. Назирова	4 этюда
1953	Т. Николаева	24 концертных этюда
1956	С. Стразов	Четыре этюда
1957	П. Подковыров	Восемь этюдов
1957	В. Ренев (Гребенников)	Этюд
1958	Н. Ган	Два концертных этюда
1960–1962	А. Караманов	Шесть этюдов
1960	С. Разоренов	Концертные этюды
1960–1980	К. Сорокин	Четырнадцать концертных этюдов

1964–1967	Н. Раков	Десять концертных этюдов
1964	А. Гедике	Двенадцать мелодических этюдов средней трудности
1965–1968	Е. Манаев	Этюды
1965	И. Соколова	Десять этюдов
1966	М. Раухвергер	Двадцать пять этюдов
1967–1969	И. Кефалиди	Этюды
1968	В. Куртиди	Этюды
1968	Д. Сайдаминова	Этюд
1968	А. Эшпай	Этюд
1968	В. Куртиди	Этюды

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1953	Б. Фильц	Экспромт
1956–1969	Э. Абрамян	Два экспромта
1961	В. Котоян	Экспромт
1966	Д. Прицкер	Три экспромта
1967	Т. Хосроев	Экспромт
1968	В. Кирейко	Экспромт

Токкаты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1961–1962	О. Тактакишвили	Токката
1963	Р. Лагидзе	Токката
1965	Ю. Александров	Токката

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950	А. Кизнов	Русский бальный
1950	Д. Прицкер	Белорусский танец «Зика»
1950	Г. Носов	Украинский бальный
1951	А. Баланчивадзе	Танец
1955	С. Бархударян	Восточная пляска
1955	М. Иорданский	Шестнадцать мазурок
1957	В. Котоян	Три танца
1957	С. Слонимский	Гопак
1959	Ф. Надененко	Танцевальная сюита

1961	А. Михайлов	Быстрый танец
1962	С. Стемпневский	Пляска
1964	Д. Соловьев	Полька
1964	В. Гаврилин	Старинные танцы
1965	Е. Брусиловский	Хореографическая сюита (2 тетради танцев)
1965	А. Фридлендер	Галоп
1966	У. Найсоо	Шесть пьес в форме современных танцев
1967	Х. Тегерменджиди	Танцевальная сюита
1968	Н. Раков	Танго
1969	А. Лусинян	Танцы народов мира
1969	В. Мурадели	Танец

Вальсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1957	С. Аксюк	Вальсы
1957	М. Гальперин	Вальс
1961	А. Михайлов	Колхозный вальс
1964	Ан. Александров	Вальс
1958	В. Брумберг	Вальс
1964	Ю. Корнаков	Вальсы
1964	Д. Смольский	Вальс
1969	Ю. Слонов	Вальсы
1969	Д. Френкель	Вальс

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1953	А. Гедике	4 похоронных марша
1954	С. Мухамеджанов	Кавалерийский марш
1962–1964	В. Годзяцкий	Марш дураков

Миниатюры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950-е	Ш. Милорава	Две миниатюры
1953	М. Баша	Пять миниатюр
1955	Ф. Амиров	Двенадцать миниатюр
1958	Л. Гуревич	Десять пьес-миниатюр
1959	Б. Гецелев	Шесть миниатюр
1959	Н. Мендыгалиев	Десять миниатюр

1959–1962	Л. Кирюков	Одиннадцать миниатюр
1961	А. Гольденвейзер	Миниатюра
1964	С. Нагдян	Миниатюры
1966	А. Аббасов	Шесть миниатюр
1966	А. Курченко	Десять миниатюр
1966	Ю. Рожавская	Три миниатюры
1966	А. Руденко	Миниатюры
1969	Т. Мансурян	Четыре миниатюры

Музыкальные моменты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950	Ш. Милорава	Музыкальные моменты
1957	Б. Квернадзе	Музыкальные моменты
1965	В. Корзин	Музыкальный момент
1968	О. Тактакишвили	Музыкальные моменты

Мимолетности

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1969	О. Галахов	Три мимолетности

Импровизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1951	Д. Прицкер	Две импровизации
1961–1962	В. Годзяцкий	Импровизации № 1 и № 2
1961	Р. Карухнишвили	Танцевальные импровизации
1963	В. Жубинская	Три импровизации
1964	В. Арзуманов	Две импровизации
1968	В. Кирейко	Импровизация

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1955	С. Бархударян	Ноктюрн
1958–1988	В. Балей	Шесть циклов ноктюрнов
1960	В. Годзяцкий	Ноктюрн

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950	А. Жук	Поэма
1951	О. Тактакишвили	Поэма

1954	Г. Попов	Три лирические поэмы
1954	Р. Щедрин	Поэма
1956	А. Жук	Поэма
1957	Б. Квернадзе	Поэма
1966	В. Арзуманов	Поэма

Элегии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1951	А. Баланчивадзе	Элегия
1964	Ан. Александров	Элегия
1967	В. Сильвестров	Элегия
1967	Т. Хосроев	Элегия

Песни без слов

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1953	М. Кажлаев	Песня
1953	Г. Фельдман	Песни без слов

Романсы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1955	С. Разоренов	Романс
1957	С. Аксаков	Романс

Колыбельные

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1960	М. Кажлаев	Колыбельная
1969	Д. Сайдаминова	Колыбельная

Листки из альбома

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1952	Л. Повилайтис	Листок из альбома
1960	Б. Фильц	Листок из альбома
1962	Б. Котляревский	Листок из альбома

Багатели

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1960	Э. Денисов	Багатели
1963	Х. Эйлер	Двенадцать багателей
1967	В. Арзуманов	Четыре багатели

1967	Г. Корчмар	Багатели
1969	С. Сиротин	Восемь багателей

Интермеццо

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1957	Ю. Крейн	Интермеццо

Сказки

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1954	Х. Леммик	Сказка
1956	И. Асеев	Сказка
1959	А. Гольденвейзер	Сказка
1960-е	А. Котилко	Десять сказок
1960	Н. Сванидзе	Сказка
1961	С. Кортес	Сказки
1965	Ф. Смехнов	Сказка

Былины

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1966	Н. Пейко	Былина

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1952	М. Латыпов	Юмореска
1953	М. Кажлаев	Юмореска
1954	А. Муляр	Юмореска
1956	О. Ниренбург	Юмореска
1957	Р. Щедрин	Юмореска
1963	Д. Прицкер	Три юморески

Сарказмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1963	Ж. Плиева	Пять сарказмов

Циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1950–1951	А. Гольденвейзер	Три пьесы ор. 35
1955	В. Барабашов	Молодежная сюита

1956 / 2005–2006	В. Годзяцкий	Три пьесы в романтическом стиле: Прелюдия; Ноктюрн; Экспромт
1956–1957	В. Сильвестров	Две пьесы
1958–1961	В. Клин	Цикл «Эстампы»
1958	М. Таривердиев	Цикл «Новелетты»
1958	И. Шамо	Классическая сюита
1959	В. Балей	Две думы
1959	О. Янченко	Два настроения
1960	А. Барышев	Афоризмы
1960	Б. Тищенко	Три загадки
1960-е	Ю. Николаев	Настроения
1961	А. Гольденвейзер	Размышление (рукопись)
1961	Г. Дмитриев	Пять пьес
1961	Н. Пирковский	Лирические эскизы
1962	А. Степанян	Лирические пьесы
1962	Л. Грабовский	Пять характерных пьес
1961	В. Сильвестров	Пять пьес для фортепиано
1962	А. Караманов	Пролог, мысль и эпилог
1962	В. Сильвестров	Триада
1964	А. Бабаджанян	Шесть картин
1964	О. Балакаускас	Три маленьких каприса
1964	О. Головина	Три эскиза
1964	М. Лалинов	Пять мелодий
1964	А. Пярт	Диаграммы
1964	А. Скултэ	Четыре настроения
1965	Х. Леммик	Два контраста
1965	В. Суслин	Пять пьес
1966	А. Аарне	Четыре контраста
1966	Я. Иванов	Двадцать четыре зарисовки
1966	Б. Кутавичюс	3 метаморфозы
1966	М. Степаненко	Арабески
1966	В. Тылик	Акварели
1967	Д. Благой	Настроения
1967–1972	Я. Иванов	Двадцать четыре эскиза
1968	О. Евлахов	Две пьесы
1968	А. Кубилюнас	Мысли, 4 пьесы
1968	Д. Смирнов	Пять маленьких пьес
1968	Б. Шнапер	Образы и настроения

1969	А. Нименский	Контрасты (цикл из 3 пьес)
1969	О. Янченко	Бурлеска

Каталог фортепианной миниатюры 1970–1980-х годов

Обработки народных мелодий

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	В. Довженко	Украинские веснянки
1970	М. Мильман	Русские картинки
1970	С. Нагдян	Армянские пьесы на народные темы
1970	А. Эшпай	Обработки марийских народных песен
1971	Р. Сальманов	Сюита на темы башкирских народных мотивов
1971	Т. Чудова	Семь пьес в русском стиле
1972	И. Болдырев	Шесть обработок народных песен
1972	А. Вустин	Три торопецкие песни
1972	А. Живцов	Двенадцать прелюдий на русские темы
1972	И. Ильин	Четыре обработки русских народных песен
1972	А. Курченко	Шесть пьес на тувинские темы
1972	Н. Полынский	Песни нашей Родины
1972	Д. Салиман-Владимиров	Две пьесы на якутские темы
1972	И. Худолей	Дойна (Молдавская)
1972	Ю. Челкаускас	Две пьесы на литовские темы
1973	С. Баласанян	Восемьдесят народных песен долины Нила
1973	М. Кажлаев	Дагестанский альбом
1973	Л. Никольская	Две пьесы в башкирском стиле
1973-1974	А. Радвилович	Пять русских народных песен
1974	А. Руденко	Удмуртские акварели
1975	Тен Чу	Тридцать три казахские мелодии
1979	Тен Чу	Двадцать казахских мелодий
1974	И. Соколова	Мордовские картинки. 60 пьес и этюдов
1975	Н. Берестов	Якутские акварели
1975	В. Владимиров	Цикл обработок народных песен Горьковской области
1975	И. Кефалиди	Шесть японских народных песен
1975	Ю. Корнаков	Бурятская тетрадь
1975	А. Луппов	Чувашская сюита
1975	В. Солодухо	Сюита «Древние мелодии на новый лад»
1976	В. Кобекин	Пятнадцать казахских пьес

1976	Т. Назарова	Пять вьетнамских народных мелодий
1977	В. Ходяшев	Сюита «По родной стране»
1978	А. Лужков	Двадцать четыре татарские песни
1978	Р. Саркисян	Армянская сюита
изд. в 1978	обработки А. Самонова, А. Эшпая, Ю. Слонова	Народная музыка для маленьких пианистов
1978, 1985	Ж. Колодуб	Обработки песен народов мира для детей (2 тетради)
1979	В. Павенский	Украинская сюита
изд. 1980	Б. Алекна	Песни без слов: на темы литовских народных песен
1980	В. Кикта	Шесть славянских песен для фортепиано
изд. 1979	А. Юсфин	Музыкальное путешествие по нашей Родине (на материале песен и танцев народов СССР)
изд. 1980	С. Булатов	Пять тувинских напевов
1982	О. Ниренбург	Русская песня
1983	В. Арзуманов	Семь пьес в народном стиле
1983–1992	Н. Берестов	«Эвенкийская тетрадь»
1983	Р. Цорионти	Осетинские танцевальные мелодии
1984	В. Кикта	Семь украинских мелодий
1984	Я. Ряэтс	Четыре пьесы в народном стиле
1987	В. Барыкин	Старины, шесть пьес по мотивам русского фольклора
1988	Л. Любовский	Путешествие в Булгары
1989	Ж. Плиева	Из эпоса
1989	В. Барыкин	Казанские зарисовки (пять татарских народных песен)

Детские альбомы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Н. Инякин	Детский альбом
1970	А. Холминов	Детский альбом
1971–1979	С. Стразов	Детский альбом, I и II тетради
1971	Г. Финаровский	Детский альбом
1972	С. Стемпневский	Детский альбом

1973	Х. Карданов	Детский альбом
1974	Ю. Тер-Осипов	Детский альбом
1974	Ю. Фалик	Детский альбом
1975, 1978	Е. Сироткин	Детские альбомы
1975	М. Мирзоев	Детские пьесы
1975	В. Шуть	Детский альбом
1976	В. Агафонников	Детский альбом
1976	А. Мачавариани	Детский альбом
1976	А. Немтин	Детский альбом (2-ая тетрадь)
1976	Ю. Николаев	Детский альбом
1977	В. Владимиров	Детский альбом
1977	И. Манукян	Детский альбом «Завтра начинается сегодня»
1977	Ю. Фалик	Детский альбом
1978	Л. Ниниев	Детский альбом
1978	А. Сокирянский	Детский альбом
1979	Э. Сухонь	Детский альбом
изд. 1979	Н. Халмамедов	Детский альбом
1981	Р. Саркисян	Детский альбом
1981	В. Усович	Детский альбом
1982	З. Хабалова	Детский альбом
1983	Я. Сабзанов	Детский альбом
1985	М. Степаненко	Детский альбом
1985	В. Сумароков	Детская тетрадь
1986 (издан посмертно)	Ю. Полунин	Детский альбом
1986	З. Ткач	Детский альбом
изд. 1986	В. Салманов	Детский альбом

Детские циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	А. Балтин	Школьная тетрадь
1970	Р. Бойко	Пьесы легкой и средней трудности
1970	И. Кефалиди	Детские пьесы
1970	О. Ниренбург	Двенадцать легких пьес
1970	Г. Окунев	Цикл «Радуга»
1970	Г. Седельников	Альбомы пьес для детей

1970	М. Степаненко	Сюита «Про зверей»
1971	Г. Белов	Фортепианные пьесы для детей
1971	Г. Вдовин	Пять очень легких пьес для фортепиано
1971	В. Волков	Тридцать пьес средней трудности
1971	Д. Кабалевский	Шесть пьес
1971	Н. Раков	Шесть пьес
1971	Н. Сидельников	Цикл «О чем пел зяблик»
1971	Г. Сурус	Цикл пьес для детей
1971	А. Шнитке	Шесть пьес
1972	Г. Белов	Альбом фортепианных пьес для детей
1972	А. Зуев	Детские пьесы
1972	Д. Кабалевский	Лирический напевы
1972–1974	Д. Кабалевский	Тридцать пять легких пьес
1972–1973	Б. Шнапер	Детские пьесы
1972–1980	В. Кикта	цикл «Березовый рожок»
1972	М. Куульберг	Детские пьесы
1972	З. Левина	Юношеский альбом
1972	О. Сау	Детская тетрадь
1972	Б. Синчалов	Цикл «Кленовые листки»
1973	А. Аббасов	Восемь детских пьес
1973	С. Керимов	Альбом для детей и юношества
1973	Д. Львов-Компанеец	Альбом для детей (тридцать пять пьес)
1973	С. Нагдян	Детские пьесы
1973–1976	М. Насирбеков	Двадцать четыре пьесы для учащихся
1973–1977	В. Подвала	Цикл детских пьес
1973	В. Сильвестров	Детская музыка №1 и №2
1973	С. Слонимский	Капельные пьески
1974	И. Арсеева	Баськины песенки
1974	А. Лусинян	Цирк
1974–1977	П. Морозов	Семь пьес для фортепиано
1974	Г. Окунев	Цикл «Радуга»
1974	Ю. Слонов	Легкие пьесы (I тетрадь)
1975	Р. Еникеева	Детская сюита
1975	С. Кесаян	6 детских пьес
1975–2005	А. Кнайфель	Дважды два
1975	А. Лусинян	В мире игрушек

1975	М. Мирзоев	Детские пьесы
1975	В. Струков	Игрушки
1975	Г. Сурус	Пять детских пьес «В народном стиле»
1976	А. Кабаков	Маленькая сюита
1976	Р. Кангро	Цикл «Детская музыка»
1976–1977	Ю. Корнаков	Цикл «Детские образы»
1976	Г. Корчмар	Цикл «Музыкальные рисунки»
1976	А. Костин	Цикл «Детская тетрадь»
1976	А. Леман	Сборник пьес «Юным пианистам»
1976	А. Мачавариани	«Музыкальная юность» (тридцать пять пьес)
1976	А. Руденко	Мультипликации
1976–1978	В. Сидоров	Десять пьес
изд. 1976	В. Шуть	Альбом пьес «Тальяночка»
1977	Т. Салимова	Шесть детских пьес
1977	Д. Слиянова-Мизандари	Детские пьесы
1978	О. Ниренбург	Девять легких пьес
1978	А. Руденко	Циклы детских пьес
1978	Ч. Тен	Детская сюита
1978	Г. Корчмар	Музыкальные рисунки
1978	Г. Корчмар	Циркачи
1978–1992	Б. Печерский	Десять характеристических пьес
1979	Ж. Плиева	Миниатюры для детей
изд. 1979	А. Двоскин	Альбом для детей и юношества
1979–1980	Г. Дмитриев	Двадцать пьес в остинатных движениях
изд. 1979	М. Степаненко	Детская тетрадь
1979	Э. Тамберг	Альбом детского года
1979	Н. Устинова	Альбом пьес для детей
1979	Б. Фильц	Цикл детских пьес
изд. 1980	А. Гаек	«Сказочное фортепиано: семь маленьких пьес для детей»
1980	В. Горячих	Пьесы для детей
1980	В. Зюзин	Картинки в зоопарке
1980	А. Королев	Тетрадь для фортепиано
1980	Н. Кошелева	Зарисовки
1980	Ж. Плиева	Цикл пьес для детей Путешествие в зоопарк

1980	Р. Раннап	Карусель
1980	Б. Саккилари	Детская сюита
1980	Р. Сальманов	Альбом детских пьес из пятнадцати названий
1980	А. Сивашова	Цикл «Зоопарк»
1980	Е. Сироткин	Пьесы-картинки
1980	О. Тактакишвили	Шесть детских пьес
1980	Р. Ээспере	Детская музыка (тетради I-III)
1981	Л. Аустер	Рассказ ветерана
1981	В. Бибик	Детская музыка
1981	А. Исакова	Сюита «Школьные годы»
1981	С. Колобков	Детская сюита
1981	Л. Колодуб	Альбом для детей
1981	Ю. Козулин	Альбом фортепианных пьес для детей
1981	В. Ксенофонтов	«Картинки детства»
1981	А. Луппов	Двенадцать пьес на татарские темы (Детский альбом»)
1981	И. Муравьев	цикл «Интервалы»
1981	С. Слонимский	Сюита путешествий
1981	С. Слонимский	Альбом для юношества
1981	Ю. Слонов	Легкие пьесы (II тетрадьа)
1981	Р. Щедрин	Тетрадь для юношества
1982	Е. Сироткин	Спортивная сюита
1982	Н. Сниховская	Детские песни
1982	О. Сонин	«Семь пьес из Крыма – детям»
1982	К. Сорокин	Детская тетрадь (двадцать пять пьес)
1982	Е. Кузина	«Наш день»
1982	Х. Тегерменджиди	Детская сюита «В каждом рисунке – солнце»
1982	А. Тахтаганова	Цикл для детей
1982	Е. Ткачева	Цикл «Целый день»
1982	Н. Устинова	Цикл «В школе»
1983	Ф. Веселков	Рассказ
1983	Л. Ефимцова	Пьесы для детей
1983	Е. Иршаи	Альбом детских пьес
1983	В. Кобекин	Двенадцать пьес для детей
1983	А. Корепанов	Цикл «Детям»
1983	Н. Попов	Цикл детских пьес

1983	Г. Сасько	Цикл пьес для детей «Мозаика»
1983	Х. Тегерменджиди	Детская сюита «Вокруг елки»
1983	Р. Цорионти	Сборник пьес для детей
1984	И. Забегин	Фортепианные пьесы для юношества
1984	В. Рябов	Маленькая детская сюита
1984	Г. Сурус	Сюита «Школьная»
1984	Х. Тегерменджиди	Сюита «Лабиринты»
1985	В. Арзуманов	Двадцать семь легких пьес
1985	Р. Ахиярова	Цикл для детей
1985	Н. Берестов	Восемь пьес для Надюшки
1985	С. Сиротин	Пять детских пьес
1985	В. Сумароков	Детская тетрадь
1985	Х. Тегерменджиди	Сюита «Едут сказки по земле»
1985	В. Успенский	Русский альбом для юношества
1986	М. Басок	Две детские пьесы
1986	А. Корепанов	Альбом первоклассника
1986	В. Соловьев	Альбом для детей и юношества
1986	В. Скуратовский	Альбом пьес для детей и юношества
1986	К. Сорокин	Тридцать детских пьес
1986	В. Спасский	Десять пьес юному пианисту
1986	Х. Тегерменджиди	Двадцать четыре детские пьесы
1986	А. Флярковский	Детские пьесы (Незабытые страницы)
1986–1989	А. Хевелев	Семь детских циклов
1987	П. Иванова	Двенадцать маленьких пьес для детей
1987	В. Рябов	Маленькая детская сюита
1987	Ф. Саттарова	Цикл пьес «Октябрьская звездочка»
1987	К. Сорокин	Детская музыка (двадцать четыре пьесы)
1987	Д. Толстой	Зеленая тетрадь: альбом маленьких фортепианных пьес для детей и юношества
1987	В. Кикта	Гусли звончатые
1987	Х. Тегерменджиди	Пятьдесят детских пьес для различных возрастов
1989	И. Габараев	Цикл пьес для детей
1989	Н. Бояркин	Двадцать пьес для фортепиано
1989	М. Кесарева	Альбом для юношества

1989	В. Павенский	Альбом пьес для детей и юношества (2 тетради)

Сказочные циклы и сюиты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Д. Сморгонская	Сюита по сказке Андерсена «Девочка со спичками»
1971	А. Сокирянский	Цикл по мотивам сказок Д. Мамина-Сибиряка
1976	А. Руденко	Мультипликации
1978	Ж. Колодуб	Альбом по сказке «Снежная королева»
1979	Е. Иршаи	Сюита «Кто на чем едет» по сказке К. Чуковского «Тараканище»
1980	С. Бедусенко	Цикл пьес на сюжет сказок Андерсена и русского фольклора
1982	А. Барышев	Цикл пьес для детей «Пеппи – длинный чулок» (по сказке А. Линдгрен)
1981	В. Павенский	«Народная сокровищница» (по мотивам украинских народных сказок)
1981	И. Шамо	«Мальчиш-Кибальчиш» (по сказке А. Гайдара)
1983	В. Калистратов	Цикл «Картины русских сказок»
1984	Ю. Симакин	Цикл пьес «Сказка про скрипку» «Джамхух – сын оленя»

Программные миниатюры, циклы и сюиты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Н. Полынский	Поэтическая тетрадь
1970	О. Тактакишвили	Сюита «Родные напевы»
1970	Э. Тырманд	Сюита «Калейдоскоп»
1970	А. Штогаренко	Цикл «Образы»
1970	Е. Терегулов	Цикл «Сказки»
1971	С. Аксюк	Сюиты «Русские плачи» и «Русские пляски»
1971	Р. Бойко	Сюита «Зеленые Карпаты»
1971	Г. Брук	12 пьес на стихи Джанни Родари
1971	В. Клин	Три музыкальные шкатулки
1971	Г. Мушель	Цикл «Музыкальные силуэты»
1971	В. Усович	Десять страниц
1972	А. Баланчивадзе	Романтический цикл

1972	Ю. Корнаков	цикл «Настроения»
1972	И. Шамо	Гуцульские акварели
1973	О. Головина	Шутка
1973	Л. Ефимцова	Цикл «Впечатления»
1973	О. Тактакишвили	Сюита «Подражание народным инструментам»
1973	Э. Тырманд	Сюита «Четыре настроения»
1974–1976	П. Морозова	Семь пьес
1974	В. Угрюмова	Сюита «Суздаль»
1974	М. Степаненко	Образы (2 тетрадь)
1975	И. Арсеева	Осенние мотивы
1975	О. Кива	Украинский триптих
1975	Д. Сморгонская	Шесть хокку
1975	В. Успенский	Городской альбом
1975	Б. Фильц	Поэтическое настроение
1975	Г. Чернов	Поэтические картинки
1976–1980	А. Радвилович	Sotto voce (три пьесы)
1977	В. Сапожников	Сюита «Фанфаронада»
1977	П. Теплов	Цикл «Плеяды»
1977	Н. Устинова	Триптих «Борьба, Созидание, Протест»
1978	Р. Саркисян	Армянская сюита
1978	И. Соколов	Пять видений
1978	И. Соколов	Четыре события
1979	И. Забегин	Небывальшина, цикл в 3 частях
1979	М. Кесарева	Уральская тетрадь, (цикл в 5 частях)
1979	Н. Мамисашвили	Страницы лирического дневника
1979	Р. Раннап	Наивные пьесы
1979	В. Сапожников	Forte-Piano
1979–1980	Б. Фильц	Яворовские игрушки
1980	Н. Жиганов	Деревенская тетрадь
1980	Н. Жиганов	Матюшинские эскизы
1980	Р. Раннап	В квартире мыши!
1980	Р. Раннап	Пестрые бабочки
1981	Р. Ритсинг	Приветственное мгновение
1981	Т. Чудова	В старину сказывали
1981	Д. Жученко	Пьесы на бис
1981	В. Угрюмов	Сюита «Напевы»

1982	А. Кос-Анатольский	Буковинская сюита
1982	В. Краснокулов	Донская сюита
1982	Д. Сакоян	Образы
1982	А. Самонов	Ставропольская тетрадь
1982	А. Самонов	Хороводы
1982	В. Сапожников	Terra tacita
1982	Г. Сасько	Отзвуки столетий
1982	Б. Фильц	Киевский триптих
1983	Д. Жученко	Недосказанное
1983	Д. Жученко	Юная
1983	А. Нименский	Уральские предания (в 4 частях)
1983	М. Таривердиев	Настроения
1984	Ю. Алжнев	Русский триптих
1984	Д. Жученко	Насмешник
1984	Д. Жученко	Спящая девушка
1984	Г. Сальников	Юбилейная сюита
1984	Г. Таниэль	Мозаика
1985	Ю. Алжнев	Дума
1985–1989	В. Арзуманов	Циклы «Фортепианный мир» в 13 тетрадях
1985	Е. Гохман	Семь эскизов
1985	Г. Корчмар	Две поэтические картинки
1985	Я. Ряэтс	Путевые тетради (24 пьесы в 6 циклах)
1985	О. Сау	Сюита «Певческий праздник»
1985	Б. Фильц	Воспоминание
1986	В. Белунцов	Цикл «Первая грусть после года радости»
1986	Я. Фрейдлин	Погружение
1986	Т. Чудова	Космическая сюита
1987	М. Коллонтай	Три эксцентрические пьесы
1987	И. Соколов	Сказочные звоны
1987	О. Тактакишвили	24 акварели
1989	В. Белунцов	Сердце в клетке
1989	В. Кобекин	«Из первых летописей» (цикл из 9 пьес)
1989	Г. Корчмар	Три настроения
1989	Г. Овунц	Десять пьес-монограмм
1989	А. Раскатов	Утешение
1989	Л. Чаушян	Поэма «Эпицентр»

Новые тенденции

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1976	А. Пярт	Für Alina
1976	Л. Сумера	Пианиссимо
1977	Г. Пелецис	Новогодняя музыка
1977	В. Сильвестров	Китч-музыка
1978	П. Васкс	Маленькая ночная музыка
1981	В. Барыкин	Литания
1981	П. Васкс	Осенняя музыка
1981	Л. Сумера	Пьесы-81
1988	Л. Грабовский	Für Elise – Zur Erinnerung» (Елізі на згадку)
1989	М. Аркадьев	Eine kleine Zaubermusic

Военная тематика

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Л. Абелиович	Цикл «Фрески» (2-я тетрадь)
1970	Н. Пузей	«Фронтовые эскизы» в 5 частях: На фронт; Первый бой; После боя; Вперед!; Вечная слава!
1979	Б. Гибалин	Цикл из 3 частей: У обелиска, Голос матери, Мудрость века
1979	Н. Устинова	Цикл «Помните»
1981	Л. Аустер	Рассказ ветерана

Музыкальные картины

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Ю. Корнаков	Балетные фрагменты по рисункам французских художников
1971	М. Кажлаев	Картинки мюзик-холла
1971	А. Миргородский	Цикл «Графика»
1971	О. Тактакишвили	«Родные напевы»
1972	Н. Жиганов	Двенадцать зарисовок
1972, 1976	А. Матевосян	Путевые зарисовки
1972	Т. Смирнова	Суздальские картины
1972	Г. Читчян	Армянские барельефы
1973	Д. Сайдаминова	Стены древней Бухары
1973	Р. Саркисян	Армянская графика
1974	В. Клин	Автограф

1974	Н. Раков	Семь портретов
1975	П. Ладыженский	Сюита «В городах Украины»
1975	В. Усович	Цикл «Капричос» (на сюжеты, созданные Ф. Гойя)
1975	Я. Фрейдлин	Цикл портретных зарисовок «Взгляды»
1975	Л. Этингер	Двенадцать миниатюр «Рисунки»
1976	Н. Жиганов	Двенадцать зарисовок
1976	А. Мачавариани	цикл «Пиросмани»
1976	А. Попов	Три гравюры
1976	В. Сечкин	Музыкальные картинки Чехословакии
1977	А. Мачавариани	Грузинские фрески
изд. в 1979	А. Костин	Русский лубок
1979	А. Мачавариани	Парижские зарисовки
1979	В. Тылик	Черкасские картины
1980	Н. Жиганов	Матюшинские эскизы
1980	Е. Сироткин	Пьесы-картинки
1980	З. Степанов	Картина прошлого. Ритуальный танец шамана
1981	А. Лужков	Сюита «Акварели»
1982	А. Самонов	Цикл «Картины детства»
изд. в 1982	П. Турсунов	Цикл «На выставке: I. Певец (чеканка); II. Хвастливый визирь (холст, масло); III. Кокетка (графика); IV. Жеребенок (акварель)»
1983	О. Викторова	Девять рисунков
1983	Г. Горелова	Цикл «Портреты»
1983	А. Маргусте	Цикл из 3 тетрадей «Бидструпиана»
1985	Г. Горелова	Три японские миниатюры на шелке
1985	А. Ларин	Рассказ охотника
1985	Я. Фрейдлин	Семь пейзажей
1985	В. Клин	Двенадцать гравюр»
1986	А. Матевосян	Из альбома Мартироса Сарьяна
1986	В. Тылик	Музыкальные картины «Василий Теркин» (сл. А. Твардовского)
1987	О. Тактакишвили	Двадцать три акварели
1989	В. Рябов	Три наброска к портрету Федерико Гарсиа Лорки

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Н. Раков	В тенистом парке
1975	М. Коллонтай	Четыре летние деревенские картинки
1975	Р. Котляревский	Летний вечер
1975	В. Ренев (Гребенников)	Тени и отблески
1976	Н. Капустин	Восход солнца
1977	Ш. Тимербулатов	Лесные гадания
1978	Г. Сурус	Сюита «Весенний напев»
1979	Г. Подэльский	Летние картины
1980	Н. Берестов	Цикл «Таежными тропами»
1980	В. Успенский	Времена года
1981	Г. Сурус	Солнечный день
1982	В. Довженко	На берегу Днепра
1982	Г. Сурус	Весенние блики
1983	Б. Кырвер	Песня осени
1984	А. Мынов	Музыка лета
1985	Г. Горелова	«Три пейзажа»
1986	В. Белунцов	«La sera. Piove»
1986	Г. Сасько	Краски весны
1986	П. Теплов	Цикл «Месяцеслов»
1987	И. Соколов	Зимние картинки и Весенние картинки

Мемориал

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1973	М. Аркадьев	Прелюдия (посвящена А. Скрябину)
1973	В. Клин	Посвящение Шуберту
1974	В. Соколов	Три поклона Скарлатти
1975	А. Эшпай	DSCH
1977	Е. Милка	Каролю Шимановскому
1977	О. Ниренбург	Элегия памяти Бажова
1979	Д. Сайдаминова	Посвящение поэту
1979	А. Мачавариани	Поминальная Пиросмани
1980	Г. Корчмар	Анаграммы (Четыре посвящения)
1980	С. Слонимский	Интермеццо памяти Брамса
1981	Б. Тобис	Эпитафия «Янушу Корчаку»

1987	И. Соколов	Вальс «Митя Шостакович
1981	Ю. Фалик	Посвящение Паганини
1988	С. Слонимский	Элегия памяти Сибелиуса
1988	Т. Смирнова	«Посвящение Д. Скарлатти», сюита из 5 частей: Прелюдия; Сальтарелла; Интермеццо; Скерцино; Токката

Джазовые пьесы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1976	Н. Капустин	Восход солнца
1982	И. Якушенко	Джазовый альбом для детей и юношества
1984	Н. Капустин	Восемь концертных этюдов
1985	В. Аралов	Джазовые вальсы
1985	Н. Капустин	Движущая сила
1986	В. Аралов	Диалог
1986	Н. Капустин	Звуки Биг-бэнда
1986	А. Руденко	Босса-Нова
1986	Н. Хить	Еще один рэгтайм
1987	А. Руденко	Джазовые пьесы
1987	Д. Крамер	Шесть концертных этюдов
1987	Н. Капустин	Размышление
1987	А. Рогачев	Двенадцать фортепианных миниатюр
1987	Ю. Чугунов	Фортепианный джазовый альбом для юношества
1988	Н. Капустин	Двадцать четыре прелюдии для фортепиано
1988	Ю. Маркин	Блюз
1988	Ю. Чугунов	Прогулка; «Третья попытка»
1989	В. Ерозин	Два эпизода
1989	Д. Крамер	Блюз-ноктюрн; Танцующий скрипач
1989	О. Черенцов	К Елене

Миниатюры с элементами инструментального театра

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1979–1995	В. Сидоров	Пять принципов для хорошо подготовленного фортепиано
1988	И. Соколов	Волокос
1988	И. Соколов	Тринадцать пьес

Стилизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1971	В. Успенский	Ария
1973	В. Сильвестров	Музыка в старинном стиле
1975	В. Ренев (Гребенников)	Гавот
1975	Д. Френкель	Сюита «Старинная музыка»
1977	Н. Капустин	Сюита «В старинном стиле»
1978	В. Кикта	Два танца в старинном стиле: 1. Сарабанда; 2. Менуэт
1980	М. Кажлаев	Гавот
1980	Д. Смирнов	Сюита в стиле барокко
1984	Л. Бобылев	Quasi menuetto
1984	А. Руденко	Сюита в стиле ретро
изд. 1988	Р. Кажилоти	Сюита «В старинном стиле»

Непрограммные жанры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970–1971	А. Козакевич	Шесть прелюдов
1970–80-е	К. Сорокин	Прелюдии
1970	В. Струков	Двенадцать прелюдий
1970	А. Токарев	Двадцать четыре прелюдии
1970	М. Тайменкеев	Пять прелюдий
1970	В. Усович	Пятнадцать маленьких прелюдий
1971	М. Басок	Пять прелюдий
1971	А. Калустян	Прелюдии
1971	И. Мамедов	Три прелюдии
1971	Т. Мансурян	Две прелюдии
1971	Т. Салимова	Прелюдии
1971	Ю. Фалик	Две прелюдии
1971	С. Цинцадзе	Двадцать четыре прелюдии
1972	С. Керимов	Две прелюдии
1972	П. Ладыженский	Три прелюдии
1972	В. Пацера	Двадцать прелюдий
1972	Ж. Плиева	Шесть прелюдий
1972	Д. Салиман-Владимиров	Прелюд

1972	Б. Сосновцев	Двенадцать прелюдий
1972	В. Стегайлов	Прелюдии
1972	Е. Терегулов	Прелюдии
изд. 1973	В. Агафонников	Двенадцать прелюдий
1973	А. Затин	Пять прелюдий
1973	А. Зуев	Прелюдии
1973	Ф. Саттарова	Восемнадцать прелюдий
1973	В. Соколов	Восемь прелюдий
1973	Б. Синчалов	Прелюдии
1973	З. Туйчиева	Шесть прелюдий
1969–1974	Л. Гуревич	Двенадцать прелюдий
1974–1975	Ю. Николаев	Двадцать четыре прелюдии (II цикл)
1974	Н. Полынский	Тридцать три прелюдии
1974	В. Солтан	Шесть прелюдий
1974	Е. Ткачева	Четыре прелюдии
1974	В. Тогобицкий	Прелюдии
1975	Р. Еникеева	Двенадцать прелюдий
1975	А. Лазаренко	Прелюд
1975	О. Петрова	Прелюдии
1976	Н. Гудиашвили	Двадцать четыре прелюдии
1976	А. Калустян	Прелюдии
1976	И. Карабиц	Двадцать четыре Прелюдии
1976	С. Кесаян	Две Прелюдии
1976	Т. Салимова	Прелюдии
1976	Г. Сурус	Две прелюдии
1976	Н. Хлопков	Прелюдии
1977-1978	П. Морозов	Пять прелюдий
1977	Д. Слиянова-Мизандри	Прелюдии
1977	Д. Соловьев	Двадцать пять прелюдий
1977–2010	М. Сорокин	двадцать Прелюдий
1977	В. Трапезников	Двадцать четыре прелюдии
1978	О. Головина	Прелюдии
1978	Б. Сосновцев	Двенадцать прелюдий
1978	М. Тайменкеев	Две прелюдии
1979	А. Мотов	Шесть прелюдий
1979	И. Кефалиди	Шесть прелюдий
1979	Д. Сайдаминова	Прелюдии

1979	Е. Сироткин	Четыре прелюдии
1979	В. Соловьев	Двенадцать прелюдий
1979	Г. Сурус	Пять додекафонных прелюдий
1980	М. Левянт	Прелюдии
1981	В. Солтан	цикл «Миниатюры» (Три прелюдии)
1981	Р Ритсинг	Прелюдии
1982	Я. Иванов	Пять прелюдий
1982	Л. Табачник	Шесть прелюдий
1982	А. Тахтаганова	Три прелюдии
1983–1984	И. Арсеева	Двадцать четыре прелюдии
1983	Г. Ковалева	Двадцать четыре прелюдии
1983	В. Лаптев	Прелюдии
1984	А. Смелков	Шесть прелюдий
1986	Р. Еникеева	Прелюдии
1986	В. Скуратовский	Прелюдии
1986–1989	А. Хевелев	Семь прелюдий
1987	И. Манукян	Венок прелюдий (пятнадцать пьес)
1988	З. Хабалова	Прелюдии
1988	Н. Капустин	Двадцать четыре прелюдии
1989	С. Лунев	Десять прелюдий
1989	М. Сорокин	Три характерных прелюдии

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	М. Мильман	Шесть этюдов
1970	Л. Сидельников	Шесть этюдов
1971	В. Кикта	Фантастический этюд
1971–1972	Э. Тырманд	Этюды-картины (в 2 тетрадях)
1972	В. Солтан	Этюд
1973–1974	Н. Раков	Два цикла по четыре этюда
1973	Ю. Рожавская	Два этюда
1973	С. Самвелян	Пять этюдов
1973–1975	И. Соколова	Сорок этюдов
1974	В. Клин	Четыре виртуозные пьесы на основе репетиционной техники
1974	В. Ренев (Гребенников)	Этюд № 2
1974	Б. Фильц	Карпатский этюд
1976	Г. Дмитриев	Шесть этюдов

1976	А. Штогаренко	Этюды-картины
1977	Е. Веврик	Этюды в русском стиле
1977	Д. Михайлов	Четыре этюда-настроения
1977	Г. Сальников	Этюды
1979	Э. Капп	Два этюда
изд.1982	А. Раскатов	Мадригал. Шутка в форме этюда
1984	Н. Капустин	Восемь концертных этюдов
1986	К. Сорокин	Шесть концертных этюдов
1988	П. Морозов	Рондо-24 Этюда
1988	Г. Вдовин	Три этюда-картины
1989	А. Нименский	Семь этюдов

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Ф. Алборов	Экспромт
1972	С. Самвелян	Экспромт
1975	А. Полонский	Экспромт
1977	Э. Тырманд	Экспромты
1988–1989	В. Белунцов	Три экспромта

Арабески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1972	В. Ренев (Гребенников)	Арабески

Танцевальные жанры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1971	И. Кефалиди	Мазурка
1971	М. Сидрер	Полька
1972	М. Сидрер	Цыганский танец
1977	С. Кортес	Падуена и Сальтарелла
1978	А. Мачавариани	Грузинский танец
1979	Ю. Слонов	Вальсы
1979	А. Стырча	Гавот
1970–1980е	К. Сорокин	Танцы
1980	М. Кажлаев	Тарантелла
1982	Р. Раннап	Тарантелла

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1983	В. Белунцов	Марш судьбы

Миниатюры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Д. Слиянова-Мизандари	Пять миниатюр
1972	Ю. Симакин	Три миниатюры
1973	Р. Саркисян	Миниатюра
1974	Т. Тарасенко	Цикл миниатюр
1974	Л. Никольская	Три миниатюры
1978	В. Угрюмов	Четыре миниатюры
1981	В. Солтан	Цикл миниатюр
1982	М. Шмотова	Три миниатюры
1985	Д. Жученко	Миниатюра

Музыкальные моменты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1972	А. Полонский	Музыкальный момент
1977	О. Ниренбург	Два музыкальных момента
1989	А. Гугель	Музыкальный момент

Мимолетности

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1972	В. Цытович	Мимолетность

Импровизации

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1973	П. Козинский	Три импровизации

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1971	Л. Нониев	Ноктюрн
1973	В. Стегайлов	Ноктюрны
1988	А. Кнайфель	NOTTURNO
1987	А. Албул	Ноктюрн
1987	М. Коллонтай	Ноктюрн (из двух классических пьес)

Поэмы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Э. Мирзоян	Поэма
1970	А. Немтин	Две поэмы
1971	А. Жук	Поэма
1975	А. Макоев	Поэма
1977	А. Немтин	Три поэмы
1988	М. Кесарева	Поэма

Элегии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1978	А. Бабаджанян	Элегия
1979	Е. Фирсова	Элегия
1980	Л. Десятников	Элегия

Интермеццо

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1985	А. Мревлов	Четыре интермеццо

Листки из альбома

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1973	Р. Лаул	Пять листков из альбома

Новелетты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1972	Ю. Николаев	Новелетты
1980	Л. Свердель	Три новелетты

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970-е	А. Бабаджанян	Юмореска
1971	Р. Котляревский	Юмореска
1971	В. Сидрер	Юмореска
1975	Г. Селезнев	Юмореска

Непрограммные пьесы и циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1970	Т. Мансурян	3 фортепианные пьесы (посвящаются А. Любимову)
1970	А. Стырча	Цикл «Контрасты»

1971	Г. Вавилов	Цикл «Контрасты»
1971	В. Мартынов	Пьеса
1971	Т. Мансурян	Пьесы
1972–1973	М. Куульберг	Импрессии
1973	Н. Каретников	Две пьесы
1973	И. Кефалиди	Силуэты
1973	А. Муравлев	Три пьесы: Пастораль; Шествие; Новелетта
1973	В. Шуть	Цикл «Силуэты»
1974	А. Вустин	Lamento
1975	Л. Повилайтис	Триптих
1975	В. Ренев (Гребенников)	Настроение Фрески
1976	К. Кацман	Семь настроений
1977	В. Кривцов	Размышления (6 пьес)
1977	Е. Сироткин	Отзвуки
1979	Ю. Алжнев	Эскизы
1979	Л. Аустер	Восемь настроений
1979	А. Попов	Два эскиза
1980	Р. Раннап	Фрагмент
1980–1982	Р. Ээспере	Ритурнели
1981	Е. Ткачева	Три новеллы
1981	Я. Фрейдлин	Одиннадцать экспрессий
1982	Г. Корчмар	Пять состояний
1982	М. Шмотова	Отчуждения
1983	Й. Тамуленис	Сюита интервалов
1983–1986	Б. Фильц	Шесть узоров
1984	Й. Тамуленис	Сюиты ладов
1985	И. Аразова	Пять ретроспекций
1985–1986	В. Клин	Метаморфозы
1985	Ю. Козулин	Цикл «Настроения»
1987	Д. Капырин	Цикл «Состояния»
1989	В. Рыжков	Четыре пьесы
1989	В. Ерохин	Два эпизода

Каталог фортепианной миниатюры 1990–2020-х годов

Обращение к фольклору

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
изд. 1990	Ю. Багрий	сюита «Эстонские руны»
1990	А. Королев	сюита «Маленький путеводитель по русским народным песням»
1990	С. Крымский	14 еврейских танцев
1990	И. Польский	24 Колядки
1991	В. Барыкин	«Апшеронский напев», семь азербайджанских народных песен
1991	В. Барыкин	«Степная песнь», восемь казахских впечатлений
1991–1992	А. Лужков	Пентаккордиа-1, Пентаккордиа-2
1993	Н. Берестов	Юкагирская тетрадь
1994	Л. Блинов	Рассказы о пусской песне
1994–1995	Д. Лыбин	Отзвуки белорусских песен
1994	В. Шергов	Тяжинская тетрадь. Семь прелюдий
1996	Р. Еникеев	Сюита «Сайдашстан»
1996–2004	Р. Еникеев	Тюркские напевы
1998	Л. Гуревич	Пять характерных пьес: Китайская мелодия, Кавказский танец, Еврейская мелодия, Русский напев, Болеро
1999	Л. Любовский	Мотивы старинных булгар
1999	В. Рябов	Двадцать пять русских народных песен
2000	А. Бызов	Десять польских народных песен
2001–2002	А. Беспалова	Фортепианные пьесы на темы русских народных песен «На море утушка купалася» и «Как по травке по муравке»
2005	Г. Вавилов	Печальная. Плясовая. Хороводная. Величальная
2005	Ю. Пронин	Народные рождественские колядки страны басков
2006	К. Герасимов	Якутская сюита
2016	И. Неупокоева	Народные песни Кубани

Детские альбомы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1992	А. Хевелев	Детский альбом
1996–1999	А. Наседкин	Детский альбом

2000	М. Кажлаев	Альбом юного пианиста (46 пьес-миниатюр с возрастающей трудностью)
2000	Д. Капырин	Детский альбом (12 пьес для фортепиано)
изд. 2003	Д. Жученко	Детский альбом
2005	А. Макоев	Детский альбом
2006	М. Журавлева	Детский альбом времен года
2007	В. Казенин	Вятский детский альбом
2007	В. Коровицын	Детский альбом
2009	Т. Сергеева	Детский альбом
2010	Н. Берестов	Детский альбом
2016	В. Арзуманов	Детский альбом, тринадцать легких пьес
2016	Ю. Стасюк	Детский альбом
2018	О. Павлова	Детский альбом

Детские циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	И. Альбова	7 пьес для детей
1990–2000	В. Белунцов	Детские пьесы: «Большая дорога с машинами», «Короткие фантазии» (в 6 ч.), «Часики», «Двухголосная фантазия», «Ненастоящая мечта (2 варианта), «Старушка и котенок»
1990	А. Бызов	Детские пьесы
1990–2000	Ж. Металлиди	Детские пьесы: «Дом с колокольчиком», «Музыкальный сюрприз», «Лесная сказка», «Самый лучший день»; циклы «Золотое кольцо России», «Воспоминания о Севере», «Эрмитажные зарисовки», «Музыкальные портреты литературных героев».
1990–1993	А. Красильщикова	Цикл «Музыка детства»
1989–2003	А. Муравлев	Детские пьесы (12 пьес)
1991	Г. Горелова	«Алешин уголок»
1992	И. Астахова	детский цикл «Облака»
1992	В. Гаврилин	пьеса «Настенькин сон» (сон под Новый год)

1992	О. Сонин	«Шесть сцен из жизни юной Афродиты»
1993	Б. Бородин	Детские пьесы
1993	Б. Чайковский	циклы «Пентатоника» и «Натуральные лады»
1993	С. Екимов	Альбом пьес для детей
1994	И. Забегин	«Бабушкины игрушки»
1994	Б. Печерский	«Четыре глагола для начинающих пианистов» (“Обидели”; “Наказали”; “Простили”; “Разрешили”)
1994	С. Слонимский	Три детские пьесы
1995	В. Кобекин	Фортепианный альбом для детей
1996	И. Космачев	Альбом фортепианных пьес для детей и юношества
1996	Е. Щекалев	Семь характерных пьес
1997	В. Трапезников	Альбом для юношества
1998	А. Исакова	Оркестровые голоса
1998	А. Исакова	Сказки
1998	М. Сорокин	Восемь пьес для детей
1998	Г. Сураев-Королев	Забавные пьески
1998	М. Фуксман	Сборник фортепианных пьес для детей, интересующихся современной музыкой
1998–2001	Т. Шалгинова	«Солнечный чатхан», двадцать четыре пьесы
1999	О. Викторова	«Ты - и Твое пространство
1999	Н. Кошелева	«Лесная сказка»
1999	И. Муравьев	Интервалы. Цикл пьес
2000	В. Арзуманов	Двенадцать пьес для самых маленьких
2000–2005	К. Барас	Игры для фортепиано для детей и юношества в четырех тетрадях
2000	А. Исакова	Фортепианные пьесы для детей
2000	Д. Писаревский	«Горные тролли»
2000	С. Сиротин	Детские пьесы
2000	М. Сорокин	Детская тетрадь
2001	Е. Анисимова	Детские пьесы
2001–2002	А. Беспалова	«Бука и Бяка», 2 страшилки
2001	В. Овчинников	«Шаг за шагом» (29 пьес для детей, юношества и взрослых)

2001	О. Хромушин	«В джазе только дети»
2001	Д. Писаревский	«Бабушкины сказки»
2001	Ю. Щекалева	«Винни-пух»
изд. 2002	В. Пьянков	Фортепианные пьесы для детей
2002	А. Исакова	Альбом для детей «Доброе утро»
2002	Ю. Литовко	Две пьесы с элементами «кантри»
2002	Т. Хренников	Шесть детских пьес
2003	А. Беспалова	«Бабайка»
2003	Ю. Весняк	Альбом «Благодарение»
2003	Л. Гуревич	«Простые пьесы»
2003	Т. Симонова	«Скороговорки»
2003	С. Слонимский	«Первые шаги на клавиатуре»
2003	Т. Шалгинова	«Зимний До мажор», 11 пьес для начинающих, «Весенний Соль мажор», 7 пьес для начинающих
изд. 2004	Г. Вавилов	цикл «Дюймовочка»
изд. 2004	В. Золотницкая	цикл «Волшебный мир сказки»
изд. 2004	Д. Мазитова	Детская сюита
изд. 2004	А. Поздняков	«Одиннадцать музыкартин» (музыкальных картин)
2004	П. Турсунов	Детская тетрадь
2004	Ф. Фаизова	«Детский уголок»
2005	В. Арзуманов	«Летний день». Десять легких пьес
2005	В. Коровицын	«Музыкальное путешествие по странам Западной Европы»
2005	П. Морозов	Первая детская тетрадь
2006	Ю. Весняк	Альбом «Мотылек»
2006	А. Кокжаев	Альбом пьес для детей
2006	М. Журавлев	Круг (альбом фортепианных пьес для детей)
2006	Ю. Маркин	Мои первые шаги в джазе
2006	А. Тепляков	Заметки из сетевого дневника. Цикл фортепианных пьес для детей и юношества
2006	Т. Шалгинова	«Летний Ре мажор»
2007	К. Крит	Джазовые игрушки
2007	А. Ростовская	Веселый разговор
2007	Г. Селезнев	Музыка для детей и юношества

2007	Н. Синякова	«Косички и веснушки» 12 детских пьес
2007	А. Смелков	Альбом для детей и юношества пьесы для фортепиано. Тетрадь 1. Подражание Чайковскому и Шуману
изд. 2008	Г. Вавилов	«Детский уголок»
2008	П. Морозов	Вторая детская тетрадь
2008	Т. Шалгинова	Танцующие эльфы (Двадцать четыре вальса во всех тональнотсях)
2008	С. Шульруфер	«Идем завтракать». Сборник джазовых пьес для детей
изд. 2009	М. Водопьянов-Беруашвили	Альбом юного пианиста «Средневековые наигрыши»
2010	Е. Рушанский	От старинного менуэта до джаза
2010	О. Горбовская	Лучезарные краски детства. Фортепианные пьесы для детей
2010	Е. Васильев	Детская музыкальная раскраска. 25 легких рисунков для рояля в 2 тетрадях
2010	М. Журавлев	Шесть сказок в джазовых ритмах
2011	Р. Давыдов	Детский мир
2011	А. Зуева	Поющие клавиши
2011	В. Коровицын	Романтические миниатюры
2011	О. Петрова	Восьмигранный шарик. Альбом пьес
2011	А. Сало	Карельское детство
2011	В. Усович	Новые пьесы для моих старых друзей
2012	Л. Блинов	Детские впечатления:1. Воскресное утро; 2. Прогулка с Трезором; 3. Волшебные зеркала; 4. Только бы успеть!; 5. Задумались о чем-то очень важном; 6. Танцевальный класс; 7. Забавное шествие
2012	Е. Дога	Зимняя тетрадь
2012	С. Слонимский	Цикл «В Африке»: 1. Страшные джунгли; 2. Песенка обезьянки; 3. Крокодиловы слезы: пассакалия; 4. Танец змеи; 5. Колыбельная слоненку; 6. Храбрый лев; 7. Тропический дождь
2012	С. Слонимский	Цикл «В виртуальном мире»: 1. Гигантский динозавр; 2. Могучий

		дракон; 3. Инопланетянин на НЛО; 4. Компьютерный робот
2012	С. Слонимский	Цикл «Из русских народных сказок»: 1. Иван-Царевич и Василиса Прекрасная;2. Баба-Яга на помеле; 3. Песнь о павшем богатыре; 4. Похищение царевны; 5. Печаль Ивана-Царевича; 6. Битва с врагами; 7. Праздничный пир Ивана-Царевича
2012	М. Сорокин	Детская тетрадь; Хореографические миниатюры
2012	Г. Насыпная	Пьесы
2012	М. Шмотова	«Игра в классики» (пьесы для юного пианиста)
2013	П. Акимов	Детские пьесы
2013	Ю. Красавин	Детские пьесы
2013	Б. Печерский	Минутки. Семнадцать легких пьес
2013	Н. Сниховская	«Талантливый левша». Сборник пьес для ребенка с доминирующей левой рукой, а также для развития техники левой руки для ребенка с доминирующей правой рукой
2013	М. Сорокин	Детские пьесы
2014	Д. Григоруцэ	Детские впечатления
2014	К. Крит	Джазовый дебют
2014	Д. Платонова	На облаке. Музыкальные пьесы-картинки для юных пианистов
2015	Л. Пилипенко	Простые интервалы в непростых ритмах
2016	А. Бызов	Детские пьесы
2016	В. Ермошкин	Маленькая сюита «Пять настроений»
2016	С. Лошаков	«Мне дедушка рассказывал…» Фортепианные истории для детей
2016	Т. Шкербина	Цикл «Детская музыка». К 125-летию со дня рождения С. Прокофьева
2017	Т. Великодворская	Десять маленьких пьес-этюдов для начинающего пианиста
2017	Л. Гуляева	В мире цветов
2017	В. Коровицын	Сборник пьес «Предчувствие красоты»
2017	Ю. Стасюк	Весенняя капель
2018	А. Бызов	Детям до шестнадцати
2018	В. Коровицын	Бумажный кораблик, цикл пьес

2018	П. Ладыженский	Куда идет слоненок? Фортепианные пьесы со стихами
2018	Л. Савченко	Картинки детства. Музыкальные зарисовки Удивительные животные. Пьесы для фортепиано
2018	И. Соколов	Двадцать шесть эскизов
2018	О. Сырова	Катины игрушки
2018	К. Чемберджи	Сюрпризы. Девять маленьких фортепианных пьес для детей
2019	О. Дардыкина	Дюймовочка». Балетная композиция для фортепиано
2019	Б. Печерский	Лесные небылицы в танцах и лицах: сюита № 2 для начинающих пианистов
2019	Л. Савченко	Музыкальные зарисовки по мотивам сказки «Волшебник Изумрудного города»
2019	Л. Синякова	Косички и веснушки. Двенадцать пьес
2020	З. Егорова	Джазовые картинки
2020	В. Николаев	История слоненка
2020	О. Черлова, Н. Черлова	Книжка-малышка в коротких штанишках
2021	К. Багренин	Тетрадь фортепианных миниатюр
2021	А. Крымская	Здравствуй, фортепиано
2021	Д. Платонова	Интервальная сюита. Цикл фортепианных миниатюр
2021	Е. Шелль	Открывая фортепиано
2022	В. Коровицын	Янтарный свет зимнего утра, цикл пьес

Программные прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	К. Барас	Прелюдии
1990	А. Шнитке	«Афоризмы» Пять прелюдий (Между пьесами читаются стихи И. Бродского)
1992	М. Коллонтай	«Счастливые граждане Царства Небесного» (9 прелюдий)
1992	Е. Петриченко	Циклы прелюдий
1994	А. Кнайфель	ЦАРЮ НЕБЕСНЫЙ, молитва Святому Духу
1994	Э. Денисов	Три прелюдии

1996	В. Скобелкин	24 прелюдии «Ангельский мир»
1998	А. Жижкин	2 прелюдии
2000	М. Алексеев	26 Прелюдий
2000	Ю. Гальперин	Цикл прелюдий «Воскресная тетрадь»
2000	В. Кобекин	Четыре прелюдии: Рассвет, Всадники, Мелодия, Снежная пляска
2003	Е. Васильев	Две прелюдии: Озеро, Дно
2004–2008	Н. Андреев	Десять прелюдий «Времена года»
2005	А. Логунов	Прелюдии
2006	Д. Писаревский	Прелюдия
2006	С. Крымский	24 Прелюдии
2006	А. Хевелев	Цикл прелюдий «Русская рулетка»
2008	В. Чуракова	Прелюдии-абстракции
2010	Г. Яковлев	Эскизы. Семь пьес
2011	Е. Евпак	Прелюдии
изд. 2011	И. Якубов	24 Прелюдии
2012	И. Вдовин	24 Прелюдии
2012	И. Соколов	«Евангельские картины». 31 Прелюдия, речитатив и эпилог
2015	С. Крымский	Двенадцать прелюдий от ноты «до»
2017	И. Яковенко	24 Прелюдии
2018	Л. Десятников	Буковинские песни. Двадцать четыре прелюдии

Постлюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	Ф. Караев	Постлюдия
1990	Л. Сарьян	Три постлюдии
1992	А. Кнайфель	ИОНУС-POSTLUDIA
1996	В. Белунцов	Постлюдия
1996	В. Рябов	«Эскизы Храма в параллельном мире». Шесть постлюдий к «Хорошо темперированному клавиру» И. С. Баха (памяти Глена Гульда)
1982–2001	В. Сильвестров	«Постлюдия» (Рихард Вагнер – В. Сильвестров)
2016	А. Гусев	Двадцать четыре постлюдии

Минилюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2021	Корчмар Г.	Минуты

Интерлюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2000-е	В. Орлов	Пять интерлюдий

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	С. Загний	Этюды
1990	О. Ниренбург	Этюд-фантазия № 2
1990	Н. Сидельников	America! – It's my love. American sketches in 13 etudes-impressions
1991	В. Рябов	Четыре хроматических этюда
1994	А. Муравлев	Этюд «Ручей у старого замка»
1998	Н. Берестов	Восемь программных этюдов
2000	Б. Печерский	20 этюдов возрастающей трудности
2001	В. Белунцов	Концертный этюд «Кысь» на мелодию А. Попова
2001	В. Казенин	Этюды «Интервалы»
2002	Т. Шахиди	Этюд-картина «Суфий и Будда»
2006–2007	М. Коллонтай	Этюды
2004	М. Гоголин	Три этюда («Параллельное движение», «Кластеры», «Этюд в септимах»)
2006	М. Шмотова	«Игры», 3 этюда
2007	Г. Вавилов	Этюды-картины
2008	А. Чернов	Этюд-фантазия
2008	Т. Шахиди	Этюд-картина «Игра в нарды»

Программные пьесы, циклы и сюиты миниатюр

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	Н. Бордюг	Цикл пьес «Забытые мотивы»
1990–2007	Ю. Буцко	Из дневника
1990	А. Головин	Далекое
1990	К. Кацман	«Каслинское чудо». Музыкальные зарисовки в 8 частях

1990	А. Лубенников	«В одиночестве» (13 пьес)
1990	Н. Морозов	Сюита «Разбитые витражи»
1990	В. Полевая	Тремоло
1991	Ю. Воронцов	Цикл в 11 частях «Музыкальная галерея»
1991	И. Мациевский	Цикл «12 теней – недавнее и далекое»
1991	Н. Самохвалова	цикл «Эпиграммы»
1992	Д. Капырин	цикл из 3-х пьес «Sotto Voce»
1992	М. Сорокин	Музыкальный памфлет
1992	А. Юсфин	сюита «Слушай, Израиль»
1993	А. Раскатов	Утешение
1994	И. Астахова	Цикл «Серебряные сны»
1994	М. Коллонтай	Семь библейских эпиграфов
1994	А. Попов	Левая половина Луны
1994	А. Чубрик	Дни недели
1995	А. Макоев	Музыка сна
1996	В. Кобекин	Из сюиты для фортепиано «В арденском лесу»
1996	В. Кобекин	«В красном и синем», каприччио в 2 частях
1996	Г. Пелецис	Новогодняя музыка
1996	Е. Фирсова	Вечерняя музыка
1996	А. Чубрик	Московское время
1996	В. Белунцов	Две совершенно разные пьесы
1997	М. Гоголин	Цикл «Вифлеемская звезда»
1997	А. Корепанов	Из театральных тетрадей
1997	А. Корепанов	Фортепианная тетрадка
1997	Н. Мндоянц	Насекомые
1997	Е. Самарина	Японские эскизы
1997	Ф. Фаизова	В мираже
1999	Г. Белов	Городской альбом
1999	И. Белова	Токката и пьеса для фортепиано «Так наступает пустота»
1999	А. Чубрик	Голос беспокойства
2000	Ю. Весняк	Капли на стекле
2000	С. Загний	Основания
2000	В. Орлов	Релаксации
2001	В. Рябов	Четыре евангельских сюжета

2001	Ф. Фаизова	Абстрактные фигуры
2002	С. Голубков	Пьесы *на бис*
2002	Р. Щедрин	Дневник (7 пьес для фортепиано)
2003	С. Баневич	Петербургские страницы
изд. 2003	Г. Вавилов	Цикл «Зарисовки»
2003	Г. Вдовин	Цикл «Портреты»
2003	В. Дашкевич	«Иллюзион», сюита для фортепиано в двенадцати частях
изд. 2003	Г. Вавилов	Пиирилейкки
2003	С. Загний	Внешние и внутренние треугольники
2003-2009	А. Кнайфель	ПРИЗНАНИЕ стихотворением фортепиано
2003	А. Кнайфель	Рождение
2003	Р. Щедрин	Вопросы, 11 пьес для фортепиано
2004	А. Кнайфель	СТАРЫЕ ФОТОГРАФИИ, пианино-пьесы для рояля
2004	Г. Корчмар	Цикл «Страницы»
2004	В. Пальчун	цикл «Курская тетрадь»
2004	М. Сорокин	Гротеск-сюита
2005	В. Арзуманов	Цикл «На грани юмора»
изд. 2005	Г. Вавилов	Цикл «Путь к солнцу»
2006	К. Барас	Афоризмы
2006	Н. Морозов	Сюита «Недосказанность-2»
2006	Б. Севастьянов	«Чиновники» и «Законодатели»
2006	В. Тепляков	Заметки
2007	М. Броннер	Воспоминание
2007	Е. Подгайц	Рулетка
2007	Е. Самарина	Маяк на краю света
2008	Н. Прокопенко	Три эссе
2009	С. Зятьков	Игрушечная музыка или Призрачные действия Прогулки во внутренних пространствах – I Прогулки во внутренних пространствах – II
2009	Р. Щедрин	«Простые страницы» (Семь экспромтов для фортепиано)
2010	К. Барас	Пинг-понг
2010	А. Сурков	Сценка из немого фильма
2011	Ю. Барышников	Бело-желтое солнце

2011	Е. Евпак	Цикл «Вечные сюжеты»
2011	А. Руденко	Сюита «Типы темперамента» ор. 4: 1. Холерик; 2. Меланхолик; 3. Флегматик; 4. Сангвиник.
2011	К. Ширяев	Сюита «Одинокие голоса»: 1. Голос любви; 2. Сон; 3. Потерянный вальс; 4. Колыбельная городу; 5. Тоскливая родина.
2012	М. Алексеев	Девять пьес для современного уровня 1.New Order; 2. Клювы (Beaks); 3. Боярышник (Hawthorn); 4. Незнакомый парус (Unknown Sail); 5. Флажки на карте (Flags on a Map); 6. Зимняя встреча (Winter Meeting); 7. О старых традициях (Of Old Traditions); 8. Гимн сатанинской империи (The Anthem of Satan`s Empire); 9. Клювы II (Beaks II).
2012	С. Зятьков	Прогулки во внутренних пространствах-III Ирис Ансельма (по Г. Гессе)
2012	А. Михель	Прогулки по радуге. В трех частях
2012	А. Руденко	Цикл пьес «Киножанры» ор.16: 1. Боевик; 2. Мистика; 3. Комедия; 4. Детектив; 5. Ужасы; 6. Вестерн; 7. Романтический фильм; 8. Приключения; 9. Мелодрама; 10. Военный фильм.
2012	С. Сибилев	Только океан Смерть
2013	А. Батагов	Избранные письма Сергея Рахманинова
2013	С. Зятьков	«Невидимые» <…>, «забытые» <…> Три пьесы
2013	Л. Резетдинов	Kleine Welten (Маленькие миры»). 12 импровизаций по гравюрам В. Кандинского
2014	А. Михель	«Аврора»
2015	В. Арзуманов	Сюита «Хроника одной революции»
2015	И. Вишневский	Ярославская деревня. XXI век
2015	С. Зятьков	«Простая музыка» 1. Невидимые музыканты, 2. Летние сумерки, 3. Луна в королевском парке, 4. Ящик со старыми игрушками, 5. Белый город на рассвете

2015	Н. Хрущева	Медленно и неправильно
2015	М. Цайгер	Восхождение
2016	С. Лошаков	Цикл «Летние грезы»
2017	А. Батагов	«Где нас нет. Письма игумении Серафимы»
2017	Д. Капырин	В Гармонии. Две пьесы
2019	Д. Баженов	Приятный вечер
2020	С. Лошаков	Письма из «WhatsApp'a»
2021	О. Дардыкина	«Летние наброски. Музыкальные иллюстрации к произведениям И. С. Тургенева»
2021	О. Дардыкина	«Приглашение к балу. Музыкальные иллюстрации к роману И. С. Тургенева “Дым”»
2021	С. Зятьков	Пафосные танцы печальных птиц
2021	Н. Хрущева	«Русские тупики-3»
2022	Т. Шахов	Фортепианный диптих «Крылья. Затмение»

Мемориал

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	Л. Грабовский	К Элизе
1990	В. Рябов	Отзвук Мефисто-вальса
1990	В. Скуратовский	2 пьесы «Памяти Равеля»
1991	В. Блюмкин	Апассионата
1992	И. Соколов	О Кейдже
1993	С. Слонимский	Цикл «Воспоминания о XIX веке»
1994	А. Муравлев	Две пьесы для фортепиано: 1. Посвящение В. Я. Шебалину; 2. Поклон Д. Б. Кабалевскому
1994	И. Юсупова	Отзвуки ушедших лет
1996	Т. Смирнова	Венок сонетов (посвящение Адаму Мицкевичу и Фридерику Шопену)
1997	В. Рябов	Каприччио памяти Брамса
1998	В. Блюмкин	Романтика XIX века
1998	Н. Мндоянц	Диптих для фортепиано (посвящается 200-летию со дня рождения А.С. Пушкина)
1999	В. Блюмкин	Вальс в духе Шопена; Невозвратимое
1999–2000	М. Коллонтай	Семь романтических баллад

1999	Е. Щербаков	В.А.С.Н.
2000	В. Блюмкин	Элегия в духе Шумана
2000	Б. Гецелев	Воспоминание о сарабанде
2001	А. Корепанов	Воспоминание о романсе
2001	Т. Смирнова	«В стране фьордов». Маленький триптих Э. Григу
2002	Ю. Воронцов	Реинкарнация (Посвящение Ю. Холопову)
2002	Л. Левашкевич	Романтические пьесы
1826 2002	Франц Шуберт – В. Сильвестров	Два диалога с послесловием, включающие «Свадебный вальс» и «Утреннюю серенаду»
2003	В. Сильвестров	Мгновения Моцарта (I и II)
2003	В. Сильвестров	Мгновения Шопена
2003	Д. Писаревский	Полька «Посвящение Глинке»
2004	В. Дашкевич	Партита для фортепиано № 2 «Пушкин» в четырех частях
2005	Ю. Воронцов	«Сириус» (Посвящение В. Холоповой)
2006	В. Иголинский	«К Кларе Вик» (не написанное Р. Шуманом произведение)
2007	В. Арзуманов	«Посвящение Брамсу». Семь коротких пьес в терциях
2007	А. Жемчужников	«Как если бы Доменико Скарлатти жил в степях», восемь пьес
2007	В. Комиссинский	Десять романтических пьес
2010	В. Сильвестров	Посвящение Р. Шуману
2010	В. Сильвестров	Мгновения Гайдна
2010	В. Сильвестров	Посвящение Ф. Листу
2010	Р. Щедрин	Чайковский-этюд
2011	А. Жемчужников	«Мне снился сон, и в нем Даулеткерей рассказывал о небе», в 8 частях
2020	А. Чернов	Эскиз-фантазия памяти И. Брамса
2021	О. Плотников	Прощай, Фредерик

Миниатюры с названием на иностранных языках

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1991	Д. Капырин	Sotto voce. Три пьесы
1999	А. Радвилович	Flamme(r)»
2005	Р. Щедрин	Alla Pizzicato

2006	С. Мовчан	Quasi Rag
1994	В. Белунцов	Soft Rag
1996	И. Астахова	Illusio, цикл миниатюр
1996	И. Юсупова	Alla Mente
2007	Я. Судзиловский	Син Мине Яратасын?
2009	А. Сысоев	Antiphases
2010	Ю. Акбалькан	Фуэкирюко
2011	С. Сибилев	Unated-93
2012	М. Алексеев	Attention
2013	А. Шатковская	Anjew melody
2015	Е. Рачья	Das Lied
2017	А. Анучин	Mercury
2021	С. Загний	Ten glasses
2021	Г. Колядин	Water movements

Образы природы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	О. Ниренбург	5 пьес «Крымские акварели»
1991	Е. Самарина	Весенние зарисовки в 4 частях
1993	А. Нименский	«Летний день», сюита в 5 частях
1993	Е. Фирсова	Гимн весне
1995–2009	О. Раева	«Времена года – Знаки года»
1999	И. Соколов	Вечерние птицы
2000-2002	Р. Леденев	«Сортавальский триптих» из цикла «Цветные открытки»
2000	И. Соколов	Летний пейзаж
2001	А. Флярковский	Четыре времени года
изд. 2004	Г. Вавилова	Северный альбом
2004	В. Рябов	«Настенный календарь» (12 характеристических пьес)
2007-2009	Д. Баженов	Зимой
2008	К. Герасимов	Цикл «Узоры якутской зимы»
2008	П. Морозов	цикл «Олсуфьево»
2009	А. Боков	Рассвет
2020	А. Блинов	Первая диатоническая сюита: Играющие блики солнца; Осенние листовки лета; Пастораль; Звоны
2021	Д. Баженов	Ущелья на Миранде

Музыкальные картины

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990-е	А. Вульфов	Шесть миниатюр по картинам Татьяны Мавриной
1993	Т. Хосроев	«Музыкальная картина»
1994	А. Хевелев	сюита «Древняя Русь»
1996	И. Бураков	Музыкальная картинка
2007	И. Флейшер	«Старые доспехи», «Наскальный рисунок»
2009	Д. Писаревский	«Эскизы» («Акварель; «Пастель»; «Пуантилизм»)
2010	В. Шергов	Цикл «Достопримечательности Москвы»
2012	З. Степанов	Фортепианный цикл «Краски Севера»
2016	И. Соколов	15 пьес по картинам Дитмара Боннера

Танцевальные миниатюры

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2000-е	А. Чернов	Фантазия в трех мазурках
2001	Д. Капырин	Асимметричные танцы. Пять пьес
2003	А. Беспалова	Форлана на приход весны
2003	А. Поздняков	Юбилейный вальс
2004	Л. Левашкевич	Романтические пьесы (Вальс, Мазурка, Полька, Полонез)
2005	А. Корепанов	Неистовая тарантелла
2005	Г. Портнов	Три концертных вальса
2009	А. Поздняков	вальс «Город-быль»
2003	А. Поздняков	Юбилейный вальс
2010	Н. Демич	Вальсы
изд. 2010	П. Белый	Четыре медленных вальса
2014	Ю. Барышников	Полька «Запросто»
2014	О. Дардыкина	Зимний вальс
2016	Г. Белов	Букет вальсов «Лента Мебиуса»
2016	Т. Погосян	Вальсы
2019	О. Дардыкина	Вальсы
2020	О. Долгополов	Вальс «В старом парке»
2020	С. Лошаков	Двенадцать свердловских вальсов
2020	В. Раннев	Valse triste
2021	С. Зятьков	Пафосные танцы печальных птиц

Марши

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2012	С. Загний	Военные и церемониальные марши

Миниатюры с элементами инструментального театра и хеппенинга

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	Ю. Красавин	Кража
1992	И. Соколов	Звуки, буквы, числа
1992	И. Соколов	О Кейдже (триптих)
1998	С. Левковская (рукопись)	Лев сияющий
1999–2000/2002	С. Левковская (рукопись)	Прелюдия-перформанс «Уходя в весну» для пианиста, записи и маленьких белых лепестков
2009	С. Загний	Магические звезды
2009	С. Левковская (рукопись)	Прелюдия «Феникс» для фортепиано и огня

Джазовые пьесы и циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	В. Аралов	Рэгтайм «В начале века»
1990	Н. Капустин	Анданте
1990	Д. Крамер	Посвящение Питерсону (Этюд)
1990	И. Якушенко	«Где-то солнце…» и «Лирическая страница»
1991	И. Хисамутдинов	Диптих «Two steps to jazz»
1991	Г. Ковалева	Три прелюдии в джазовом стиле
1996	Ю. Маркин	Старинные танцы в джазовом стиле
2001	Д. Капырин	Три джазовые пьесы
1998	Ю. Чугунов	Двадцать четыре джазовые прелюдии
1998	А. Шушков	Джазовые пьесы
1999	Н. Мордасов	Сборник джазовых пьес
2000	Д. Крамер	14 джазовых этюдов
2003	В. Кобекин	«И жизнь хороша! И жить хорошо!», рэгтайм
2003	В. Кобекин	«…Ни о чем никогда никому…», блюз
2003	М. Сорокин	Рэгтайм

2004	И. Володин	Сборник джазовых пьес «Кафе-блюз»
2005	А. Руденко	Джазовый вернисаж
2007	Г. Вавилов	Рэгтайм
изд. 2009	Ю. Маркин	Шесть джазовых инвенций
2010	И. Володин	Сборник джазовых пьес «Кафе-блюз -2»
2010	В. Сапаров	24 прелюдии в джазовом стиле

Любительское музицирование

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1991	И. Альбова	Домашний альбом
1997	А. Руденко	Музыка к непоставленным кинофильмам
1998	В. Цвибель	Сборник фортепианных пьес «Уроки музицирования»
2002	А. Атаров	Десять несложных пьес для фортепиано. Страницы семейного альбома
2002–2012	Г. Лукиных	Фортепианные миниатюры
2004	Е. Рушанский	Песенки без слов
2005	А. Петров	Уличные мелодии в смокингах
2005	Г. Портнов	Театральный блок нот
2005	Е. Рушанский	Песенки без слов
2010	А. Мошкин	Песенки без слов
2010	Г. Канчели	Простая музыка для фортепиано: на темы из музыки для кино и театра
2010	Е. Рушанский	От менуэта до джаза
2011	Е. Дога	Белая тетрадь на черном рояле
2013	В. Жакович	Нескучные пьесы
2015	Н. Соловьев	Фортепианные фантазии или Актерские этюды пианиста
2016	А. Никонов	Простые пьесы
2017	М. Карпычев	Сюита «Музыка для кино о любви»
2018	С. Нестерова	«Ничего на свете лучше нету». Шедевры советского кино
2019	О. Дардыкина	Цикл пьес «Осенняя сказка»
2019	А. Кухта	Десять органных прелюдий: для детей и взрослых
2020	А. Батагов	Лирическая музыка
2021	О. Пайбердин	«Дамы филармонического общества», 12 пьес

Миниатюры для проекта А. Шмурака «Незначительная музыка»

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2013	А. Антонов	Точка. Квадрат. Шар
2013	М. Булошников	Восемь линий
2013	С. Загний	Орнаменты
2013	С. Сибилев	Тихие и незначительные вальсы
2013	А. Вустин	Картинка с выставки
2013	В. Обухов	Inopia
2013	Н. Хрущева	Песня седой лисички
2013	К. Яськов	QUASI DANCE FOR ALEXEY SHMURAK

Непрограммные миниатюры

Прелюдии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1994	А. Холминов	Двадцать четыре прелюдии
1994	А. Христианов	Четыре прелюдии
1997	А. Чернов	Прелюдия
2000	М. Алексеев	Двадцать шесть прелюдий
2003	С. Слонимский	Двенадцать прелюдий
2005–2008	Т. Исмагилов	Двадцать четыре прелюдии
2005	М. Шалыгин	Девять прелюдий
2010	А. Сурков	Четыре прелюдии
2011	С. Сибилев	Прелюдия h-moll
2012	А. Михель	Прелюдия
2013–2014	С. Шестаков	Две прелюдии
2015	С. Толкачев	Прелюдия
2016	А. Шиховцев	Прелюдия

Этюды

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	С. Загний	Этюды
2000	Б. Печерский	20 этюдов возрастающей трудности
2001	А. Исакова	12 октавных этюдов
2002	Н. Берестов	Пятнадцать этюдов для левой руки
2006	А. Васильев	Три этюда
2006	П. Морозов	Этюд
2008	А. Чернов	Этюд-фантазия
2012	А. Михель	Этюд

2021	А. Шиховцев	Два этюда

Экспромты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1989	В. Белунцов	Экспромты
1991	Н. Капустин	Три экспромта
2004	Д. Писаревский	Экспромт
2009	Р. Щедрин	Семь экспромтов «Простые страницы»

Танцы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	А. Бызов	Галоп и Вальс
1995	А. Мотов	Хоровод
2009	А. Фомин	Менуэт
2011	К. Ширяев	Танцевальная сюита в пяти частях: 1. Вступление; 2. Вальс; 3. Романс; 4. Танго (без перерыва); 5. Финал. Чардаш
2020	М. Филиппов	Бальные танцы: Венский вальс, Медленный вальс, Танго, Фокстрот, Квикстеп

Музыкальные моменты

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	М. Степаненко	5 музыкальных моментов
1995	В. Куприянов	Музыкальные моменты
1997	А. Королев	Четыре музыкальных момента
изд. 2010	С. Чеботарев	Четыре музыкальных фрагмента

Мимолетности

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1993	А. Макоева	Мимолетности
1996	А. Чубрик	Десять мимолетностей

Эскизы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2018	И. Соколов	Эскизы. Двадцать шесть пьес
2021	В. Яковлев	Эскизы. Семь пьес

Багатели

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1991	Н. Капустин	Десять багателей

1991	В. Рябов	Шесть багателей
2008	О. Пайбердин	«Ave», багатель
изд. 2010	П. Белый	Четыре багатели
2010	Ю. Красавин	Девять багателей
2010–2011	А. Филимонов	Багатели
2012	А. Вустин	Багатель

Ноктюрны

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1995	В. Белунцов	Семь ноктюрнов
2008	Е. Подгайц	Ноктюрн
2010	Н. Демич	Ноктюрны
2022	О. Дардыкина	Ноктюрны

Баркаролы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1998	Е. Подгайц	Баркарола

Серенады

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1997	З. Садыкова	Серенада

Элегии

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990-е	М. Аркадьев	Четыре Элегии-Рильке
1993	В. Белунцов	Двенадцать элегий
1994	И. Юсупова	Элегия
2001	А. Чернышев	Элегия

Интермеццо

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2002	Т. Воронина	Мини-интермеццо
2007	Д. Писаревский	Интермеццо
2011	А. Фомин	Интермеццо
2012	А. Филимонов	Интермеццо
2016	М. Бабинцев	Два интермеццо

Пасторали

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1998	З. Хабалова	Пастораль
2012	А. Филимонов	Пастораль

Юморески

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
2005	Д. Писаревский	Юмореска
2014	Т. Шахиди	Юмореска

Непрограммные пьесы и циклы

Год создания	Фамилия автора	Название произведения
1990	С. Загний	Три пьесы
1990	К. Кацман	Пять новелл
1991	М. Шмотова	Три миниатюры
1993	Е. Анисимова	Сюита
1994	Т. Буевский	Цикл «Мозаики»
1996	Е. Щекалев	Семь характерных пьес
1997	К. Барас	Отзвуки. Четыре пьесы
1997	А. Харютченко	Четыре пьесы
1998	Л. Гуревич	Пять характерных пьес
2001	Д. Капырин	Асимметричные танцы (5 пьес)
2003	Ю. Каспаров	Квинтэссенция
2003	А. Чернов	Три пьесы
2004	К. Кацман	Три настроения: Марш, Вальс, Токката
2005	А. Корепанов	Новелетта
2006	Д. Капырин	Настроение
2010	М. Аркадьев	Девять импровизаций
изд. 2010	П. Белый	Новелетта и Юмореска
2010	В. Чуракова	Четыре миниатюрных наброска
2011	С. Сибилев	Четыре мысли ор. 4
2020	Д. Платонова	Аллюзии
2022	А. Лукьянов	Триптих