

Базилевич Мария Владимировна

### **ОБРАЗЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУКЛЫ В ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ**

В статье рассматриваются содержательные планы программных фортепианных сочинений для детей, воплощающие образы театральной куклы. В качестве материалов исследования используются пьесы зарубежных и отечественных композиторов XIX-XX веков. Работа опирается на установки интонационного и жанрового анализа, положения теории музыкального содержания и психологии музыкального восприятия. Автором выявлен комплекс жанрово-интонационных средств, используемых композиторами при создании музыкальных образов театральных кукол, а также обоснован вывод о соответствии этих средств особенностям детского музыкального восприятия.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2013/8-1/4.html](http://www.gramota.net/materials/3/2013/8-1/4.html)

Источник

### **Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2013. № 8 (34): в 2-х ч. Ч. I. С. 25-29. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2013/8-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2013/8-1/)

### **© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [voprosy\\_hist@gramota.net](mailto:voprosy_hist@gramota.net)

## Список литературы

1. Ализиде Ф. Триумфальное пересечение Востока и Запада. Баку: Шарг-Гарб, 2009. 129 с.
2. Бирюкова Э. А. Философские подходы к исследованию духовно-нравственной компоненты внутреннего мира человека // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 6 (32). Ч. 2. С. 30-33.
3. Гегель Г. В. Ф. Эстетика: в 4-х т. М.: Искусство, 1971. Т. 3. 624 с.
4. Корсакова И. А. Философско-эстетическая подготовка в музыкально-педагогическом образовании // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. I. С. 115-118.
5. Лукьянов А. В., Рассолова И. Ю., Сафонова О. В. Идея дополнительности и духовная картина мира // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2013. № 1 (27). Ч. 1. С. 125-128.
6. Овсянников М. Ф. История эстетической мысли. М.: Высшая школа, 1978. 352 с.
7. Рамис да Пареха Б. Практическая музыка // Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / составление текстов и общая вступительная статья В. П. Шестакова. М.: Музыка, 1966. С. 339-354
8. Философский мир музыки Франгиз Ализиде. Баку: Элм ве Техсил, 2011. 324 с.

## MODERN MUSICAL ART AND ITS AESTHETIC VALUES

Akhmedova Khaver Surkhay gyzy, Ph. D. in Philosophy, Associate Professor  
Baku Musical Academy named after Uz. Gadzhibeili, Azerbaijan  
q.abbasova@mail.ru

The author determines the peculiarities of musical art formation in the modern world, for these purpose reveals the main directions of cultural values changes, tells that the research results are mentioned modern forms of aesthetic values, the most common in culture medium, shows negative processes in aesthetic culture formation, particularly in the music of Azerbaijan, and suggests the ways of their overcoming.

*Key words and phrases:* aesthetic values; musical culture; musical art; national cultural values; human culture; spiritual and aesthetic.

УДК 785

## Искусствоведение

*В статье рассматриваются содержательные планы программных фортепианных сочинений для детей, воплощающие образы театральной куклы. В качестве материалов исследования используются пьесы зарубежных и отечественных композиторов XIX-XX веков. Работа опирается на установки интонационного и жанрового анализа, положения теории музыкального содержания и психологии музыкального восприятия. Автором выявлен комплекс жанрово-интонационных средств, используемых композиторами при создании музыкальных образов театральных кукол, а также обоснован вывод о соответствии этих средств особенностям детского музыкального восприятия.*

*Ключевые слова и фразы:* фортепианная музыка для детей; театральная кукла; детская сюжетно-ролевая игра; семантический анализ музыкальной темы; психология детского музыкального восприятия.

**Базилевич Мария Владимировна**

Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского  
baziki21@mail.ru

ОБРАЗЫ ТЕАТРАЛЬНОЙ КУКЛЫ В ДЕТСКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ<sup>©</sup>

Проблематика настоящей статьи находится в русле одного из приоритетных направлений современного музыковедения, посвященного исследованию музыкального содержания в произведениях, предназначенных для детей. Целью работы является рассмотрение образно-смыслового наполнения детской программной фортепианной музыки, воплощающей образы **театральной куклы**. Определяя актуальность избранной темы, подчеркнем многомерность феномена куклы, представляющего собой уникальный объект человеческой культуры и вызывающего активный исследовательский интерес у представителей различных областей научного знания – этнографов [1; 18], культурологов [7; 13], психологов, педагогов [14; 19]. К сожалению, в существующих музыковедческих исследованиях детской музыки [3; 4] специальное внимание кукле не уделяется.

В культурном пространстве, связанном с куклой, театральная кукла занимает особое место. С одной стороны, она генетически соотносится с древнейшими ритуально-обрядовыми орудиями, с другой – напоминает близкую и понятную всем детям игровую куклу. В сознании современного ребенка театральная кукла, по всей

вероятности, в большей степени ассоциируется с игрой, чем с обрядом: ведь в кукольном спектакле присутствуют все необходимые составляющие детской сюжетно-ролевой игры, отмеченные отечественными психологами и педагогами Л. С. Выготским [5] и Д. Б. Элькониным [24]. К ним относятся: *мнимая ситуация* (условные пространство и время, в которых находится театральный персонаж); *игровой сюжет* (события, развивающиеся на протяжении представления); *игровая роль* куклы (определённые действия, выполняемые куклой-актёром). Однако в контексте театрального действия все перечисленные выше атрибуты детской ролевой игры приобретают новые качества. Мнимая ситуация, сюжет игры не зависят от ребёнка и задаются условиями театрального представления. Переосмысливается роль куклы – последняя управляется взрослым и воспринимается ребёнком как самостоятельный «оживший» персонаж со своей волей и характером. Ещё одним важным отличием игровых и театральных кукол является изначальная эмоциональная заданность образов кукол-актёров, изображающих, как правило, положительного или отрицательного героя, связанного с определённым сюжетом.

Взаимодействие ребёнка и куклы в условиях спектакля также обладает своими особенностями. В отличие от ролевой игры, в ситуации театрального представления ребёнок пассивен. Его функция – зритель, сопереживающий истории, героем которой является кукольный персонаж. Обращаясь к рассмотрению образов театральных кукол в музыкальных опусах для детей, зададимся вопросами: в какой степени и какими средствами композиторы отражают в музыке отмеченную специфику театральных кукол? Как подобные музыкальные кукольные образы воспринимаются детьми? Существует ли сходство в музыкальных воплощениях образов игровых и театральных кукол?

Для ответа на поставленные вопросы в статье предпринят анализ детских фортепианных пьес отечественных и зарубежных композиторов XIX–XX веков, посвященных *марионетке* как разновидности театральной куклы. К числу подобных опусов относятся «Марионетки» И. Депорта (даты жизни неизвестны) [6], «Куколки (Испанские марионетки)» Ц. А. Кюи (1835–1918) [8], «Марионетки» А. К. Лядова (1855–1914) [10], «Танец марионеток» С. М. Майкапара (1867–1938) [11], «Танец марионеток» М. Таренги (1870–1938) [22], а также пьесы из цикла «Марионетки» Б. Мартину (1890–1959) [12]. При изучении названных музыкальных произведений автор использует положения интонационной теории [2]; теории жанра [17; 21]; теории музыкального содержания [23], а также психологии музыкального восприятия [16; 20].

В названных миниатюрах представлены два типа музыкальных образов марионеток – обобщённые и персонафицированные. При обобщённом изображении марионеток весёлые, озорные куклы помещаются в знакомый для ребёнка игровой контекст «бала» или «праздника». Отсюда и танцевальные истоки тематизма подобных опусов. Так, жанровой основой пьес И. Депорта, С. М. Майкапара, М. Таренги служат галоп и полька, в сочинении Ц. А. Кюи угадывается жанр сегидильи, черты вальса свойственны опусам А. К. Лядова и Б. Мартину («Марионетки танцуют»), мазурки – произведению Б. Мартину «Бал кукол». Особенность рассматриваемых пьес заключается в присутствии ярко выраженного игрового начала, ассоциирующегося со стихией смеха. К примеру, жанровыми истоками пьесы И. Депорта «Марионетки» являются юмореска и скерцо. В ее тематизме присутствуют музыкальные лексемы *движения и пластики* (здесь и далее термины Л. Н. Шаймухаметовой [23]), имитирующие различные виды танцевальных па (октавные ходы басового голоса в кадансах музыкальных фраз или широкие скачки в мелодии), а также *элементы звуковых сигналов* – перезвон колокольчиков (движение мелодии по звукам ломаного арпеджио):

### Пример № 1.

#### И. Депорт «Марионетки», тт. 1-18

The image shows a musical score for the piece 'Puppets' by I. Deport, measures 1-18. The score is written for piano and consists of three systems of music. The first system starts with the tempo marking 'Allegretto (♩ = 110)'. The music is in G major (one sharp) and 2/4 time. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes, often with a '2da' (second) marking. The melody includes various ornaments and dynamics such as *mf* and *ff*. There are several asterisks (\*) and '2da' markings throughout the score, likely indicating specific rhythmic or dynamic features.

Главным средством создания образа марионеток в пьесе И. Депорта, как и в миниатюрах других композиторов, выступают приемы игровой музыкальной логики, рассмотренные в трудах Е. В. Назайкинского [15]

и получившие дальнейшую разработку в статьях А. Е. Лебедева [9]. Перечислим некоторые музыкально-выразительные средства, в совокупности способствующие созданию юмористических и игровых эффектов:

- контрасты: регистровые (скачки в мелодии на октаву и более), штриховые (чередование легато и стакато), фактурные (выключение некоторых голосов, сопоставление различных фактурных пластов – гомофонного, где представлены мелодия, бас, сопровождение, и гетерофонного, основанного на движении параллельными созвучиями);
- тонально-гармонические средства, среди которых велика роль колористических «находок», будь то полутоновое нисходящее движение параллельными чистыми квартами или квинтами, терпкие секундовые кластеры в унисонном звучании или красочное сопоставление тональностей между разделами пьес;
- прихотливость ритмического рисунка;
- звукоизобразительные приемы (глиссандо, охватывающее фортепианную клавиатуру от  $e^4$  до E суб-контроктавы в заключительной каденции пьесы И. Депорта).

В сочинениях Б. Мартину «Болезнь куклы» и «Застенчивая кукла» рассматриваемая игрушка показана в разных эмоциональных состояниях. Необходимо отметить, что сюжетная основа этих миниатюр перекликается с одной из самых распространённых ситуаций детских ролевых игр – «болезнь». Подавленное состояние героини в пьесе «Болезнь куклы» передаётся с помощью меланхолического вальса. В крайних разделах трёхчастной формы он звучит в медленном темпе (*Largo*), содержит выразительные гармонические краски (в частности, звучание минорного трезвучия VI ступени), а в интонационной сфере обнаруживает признаки бытовой вокальной лирики.

### Пример № 2.

#### Б. Мартину «Болезнь куклы», тт. 1-14

В среднем разделе ускоряется метrorитмическая пульсация, ассоциирующаяся с лихорадочным пульсом больного. На смену *Largo* приходит *Adagio*, в сопровождении с короткой паузой на сильной доле трепещут восьмые, объединяющиеся затем в триольную фигуру. Но главные изменения происходят в мелодической линии, близкой *речевым интонациям* мольбы и жалобы. Короткие, секвентно повторяющиеся фразы с трудом поднимаются в верхний регистр и бессильно ниспадают обратно. Точная реприза первого раздела возвращает к исходному настроению усталости и безнадёжности.

Весьма близка грустной кукле другая образная ипостась этой игрушки, представленная в миниатюре «Застенчивая кукла». Черты характера этой героини – скромность и стеснительность. Пьеса написана в сложной трёхчастной репризной форме с контрастной серединой (*trio*). Крайние разделы вызывают ассоциации с танцевальным фольклором и интонационными формулами народной инструментальной музыки: таковы *знак бурдона* в фактуре аккомпанемента (тонический органнй пункт в басу) и *наигрыши-имитации* деревянных духовых в *trio*. Впечатление «застенчивости» возникает благодаря пикантному сочетанию штрихов легато-стакато, приглушённой динамике *p-mf*, прихотливым сменам метра (в пьесе чередуются размеры 4/4, 2/4, 5/8), оригинальной гармонизации (Б. Мартину часто применяет ленточное движение параллельными аккордами). В *trio* образ становится более утончённым и хрупким за счёт прозрачности фактуры (сопровождение в первой октаве) и орнаментальности мелодической линии, имитирующей фольклорный наигрыш. Наличие интонационных формул *деревянных духовых инструментов* в этом разделе пьесы рождает аналогии с жанром музыкальной пасторали. В заключительном фрагменте *trio*, когда одиноко звучащая мелодия на фоне органного пункта *pp* неожиданно обрывается паузой продолжительностью в целый такт, возникает ощущение некоторой недосказанности.

Персонифицированные образы марионеток связаны с трактовкой кукольных персонажей в традициях народной комедии *dell'arte*. Один из них – Арлекин, изображённый в произведении Б. Мартину. Звуковой

портрет Арлекина близок обобщённым кукольным образам, на что указывают танцевальные и скерцозные жанровые истоки, обращение авторов к приёмам игровой музыкальной логики, а также использование интонационных формул *движения и пластики*.

Несколько иначе выглядит в детской музыке Коломбина, которой посвящены сочинения Б. Мартину «Коломбина танцует» и «Коломбина вспоминает», воплощающие разные грани облика театральной куклы. Несмотря на различия в тематизме и эмоциональном тоне произведений, им свойственна общность, связанная с лирической природой интонационно-жанровых истоков. В пьесе «Коломбина танцует» таким истоком служит вальс, что отражено в её названии и обозначении темпа (*tempo di valse*). Композитор подчёркивает изящество, грациозность, утончённость облика героини. Интонационно произведение ассоциируется со сферой *бытового музицирования* и включает в себя элементы танцевальных жанров и вокальной лирики. Гибкая, волнообразная мелодическая линия, имеющая ярко выраженную вокальную природу, мягко струится по полутонам на фоне воздушного звучания аккомпанемента. В то же время облику Коломбины свойственны недосказанность, таинственность, обилие эмоциональных нюансов. Эффект неуловимой смены настроений возникает благодаря прихотливому мерцанию тонально-гармонических красок. Несмотря на то, что основной тональностью пьесы является *a-moll*, уже на протяжении экспозиционного периода композитор пользуется колористическими сопоставлениями аккордов IV пониженной и IV натуральной, VI натуральной и VI минорной, VII повышенной и III натуральной ступеней, расширяя границы классической тональности.

### Пример № 3.

#### Б. Мартину «Коломбина танцует», тт. 1-10

В среднем разделе пьесы образ драматизируется, мелодическая линия взвигается в высокий регистр, нарастает динамика, меняется фактурный рисунок сопровождения. Главным средством музыкального развития становится секвенцирование. Вместо прежней формулы бас-аккорд в аккомпанементе утверждается движение параллельными квартсекстаккордами по полутонам. Мягкое вальсовое кружение становится отчаянным и безудержным, приобретая почти гротесковые черты.

Контрастные стороны образа Коломбины раскрываются в миниатюре «Коломбина вспоминает». Материал крайних разделов воплощает сосредоточенное, сдержанное, сумрачное настроение; во второй части *trio* возникает хрупкий образ воспоминания-мечты. Полярность эмоциональных состояний подчёркивается тональным планом пьесы (сопоставляются одноимённые *g-moll* и *G-dur*). Интонационно-жанровые истоки крайних разделов имеют вокальную природу. В них обнаруживаются связи с лексемами *вокальной лирики* (песня, бытовой романс, элегия). Средняя часть содержит интонационные формулы музыкальных инструментов: *знак бурдона*, представленный тоническим органным пунктом сопровождения, и *свирельные наигрыши* (они содержатся в мелодической линии), – привносящие в образную сферу пьесы идиллические пасторальные черты.

Третий персонифицированный образ марионетки создан Б. Мартину в пьесе «Серенада Пьеро», где, по замыслу композитора, Пьеро предстает в облике влюблённого музыканта. Жанрово-интонационные корни миниатюры обозначены в программном заголовке: Пьеро исполняет серенаду. Ассоциации с переборами гитарных струн вызывает фактурное разделение музыкальной ткани: на фоне непрерывного движения аккомпанемента по схеме бас-аккорд разворачивается изящная мелодическая линия, складывающаяся из повторяющихся интонационно-ритмических формул. Национальный испанский колорит придают звучанию прихотливая синкопированная ритмика и особенности тонально-гармонического языка. Образу Пьеро, как и его возлюбленной Коломбины, свойственна раздвоенность. В звонком бряцании гитары мы слышим смех сквозь слёзы, что во многом подчёркнуто тональным планом произведения. На всем протяжении пьесы мерцают краски мажорных и минорных созвучий. Даже в автентическом обороте заключительной каденции присутствуют оба вида тонического трезвучия. Ощущение двойственности характера Пьеро создаётся и благодаря тому, что в тематизме пьесы нет интонаций вокальной лирики или речи. Мелодическая линия носит ярко выраженный инструментальный характер, а подвижный темп и прихотливый ритмический рисунок придают музыке черты скерцозности. Это обстоятельство позволяет говорить о переосмыслении композитором жанра вокальной серенады, в котором появляются элементы комического.

Подведём итоги. В фортепианных пьесах для детей образы театральных кукол раскрываются с разной степенью детализированности. На наш взгляд, наиболее понятными ребёнку будут обобщённые образы марионеток, которые включены в театральные сюжеты, близкие детским ролевым играм «Бал, праздник», «болезнь». Продуктивным в этом плане представляется и обращение ряда авторов к набору типовых жанрово-интонационных моделей, рождающих у детей яркие кинетические и визуальные ассоциации и соответствующих «экстрамузыкальному» характеру детского восприятия (термин Г. М. Цыпина [20]). Склонности ребёнка к игре отвечает активное использование композиторами приёмов игровой музыкальной логики.

В свою очередь, можно предположить, что «взрослые» ситуации, в которые помещены персонифицированные театральные куклы (драматические перипетии истории Коломбины, любовные признания Пьеро), и внутренняя контрастность их характеров окажутся сложными для детского восприятия. Возможно, не все жанровые истоки пьес такого рода (например, серенада, пастораль, скерцо) смогут быть распознаны ребёнком. Постигание образно-содержательных планов названных сочинений требует от исполнителя и слушателя весомого музыкального багажа, предварительного знакомства с театральными персонажами и особенностями комедии *dell'arte*, а также способности погружаться в особую, необычную атмосферу театральной игры.

#### Список литературы

1. Аркин Е. А. Ребенок и его игрушка в условиях первобытной культуры. М.: Гос. центр. НИИ охраны здоровья детей и подростков, 1935. 95 с.
2. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. Книги первая и вторая. 374 с.
3. Башарова И. Р. Герои и персонажи фортепианных пьес Софии Губайдуллиной для детей // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 2 (3). С. 111-118.
4. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: дисс. ... к. искусствоведения. Уфа, 2008. 308 с.
5. Выготский Л. С. Игра и ее роль в психическом развитии ребенка // Вопросы психологии. 1966. № 6. С. 62-76.
6. Депорт И. Марионетки // Детские пьесы современных французских композиторов для фортепиано / ред.-сост. Л. Рошина. М.: Музыка, 1973. Вып. 2. 50 с.
7. Ковальчук Л. П. Концептуальная интеграция смешанного пространства «женщина-кукла» в русском сказочном дискурсе // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (16). С. 91-95.
8. Кюн Ц. А. Куколки (Испанские марионетки) // Хрестоматия педагогического репертуара для фортепиано (4 класс ДМШ. Пьесы русских композиторов). М.: Музыка, 1966. 51 с.
9. Лебедев А. Е. Игровая логика в контексте теории музыкальной композиции Е. В. Назайкинского // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития. Астрахань: ОПОУ ДПО АИПКП, 2006. Ч. 1. С. 86-94.
10. Лядов А. К. Марионетки // Лядов А. К. Избранные пьесы для фортепиано. М.: Музыка, 1970. Т. II. 183 с.
11. Майкапар С. М. Танец марионеток // Майкапар С. М. Избранные произведения. Л.: Советский композитор, 1963. 75 с.
12. Мартину Б. Марионетки [Электронный ресурс]. URL: <http://classic-online.runwww.classic-online.ru/production/27825#> (дата обращения: 02.03.2013).
13. Морозов И. А. Феномен куклы в традиционной и современной культуре. М.: Индрик, 2011. 352 с.
14. Мухина В. С. Дети и куклы: таинство взаимодействия // Народное образование. 1997. № 5. С. 28-33.
15. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
16. Назайкинский Е. В. Психология музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 240 с.
17. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов вузов. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
18. Николаева Н. Н. Традиционные способы изготовления кукол у удмуртов // Филологические науки. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2012. № 5 (16). С. 91-95.
19. Парфёнова С. О., Иванкова М. В. Роль педагога в игровом общении и в создании образа куклы-персонажа // Альманах современной науки и образования. Тамбов: Грамота, 2012. № 4 (59). С. 170-174.
20. Психология музыкальной деятельности: теория и практика / ред. Г. М. Цыпин. М.: Академия, 2003. 186 с.
21. Сохор А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей / сост. Л. Раппопорт, общ. ред. А. Сохора, Ю. Холопова. М.: Музыка, 1971. С. 292-309.
22. Таренги М. Танец марионеток // Звуки мира: пьесы для фортепиано / сост. А. А. Бакулов. М.: Советский композитор, 1988. Вып. 15. 64 с.
23. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 265 с.
24. Эльконин Д. Б. Психология игры. М.: Владос, 1978. 304 с.

#### IMAGES OF THEATRICAL PUPPETS IN CHILDREN'S PIANO MUSIC

Bazilevich Mariya Vladimirovna  
Ural State Conservatory named after M. P. Musorgskii  
[baziki21@mail.ru](mailto:baziki21@mail.ru)

The author considers the content plans of programme piano compositions for children that embody theatrical puppet's images, as the research materials uses the pieces of the foreign and domestic composers of the XIX<sup>th</sup>-XX<sup>th</sup> centuries, conducts the research basing on the aims of intonation and genre analysis, the theory of musical content and the psychology of musical perception, reveals the complex of genre and intonation means used by composers to create theatrical puppets' musical images, and also substantiates the conclusion about the compliance of these means with the features of children's musical perception.

*Key words and phrases:* piano music for children; theatrical puppet; children's plot-role-playing game; semantic analysis of theme song; psychology of children's musical perception.