

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. А. И. ГЕРЦЕНА»

На правах рукописи

ГЭ ЧАН

**ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЕ
ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКИ
Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

ДИССЕРТАЦИЯ

на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Научный руководитель
Смирнова Марина Вениаминовна
доктор искусствоведения, профессор

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	3
ГЛАВА 1. ДЕТСКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СБОРНИКИ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО И ИХ РОЛЬ В ВОСПИТАНИИ ПИАНИСТА.....	13
1.1. Фортепианное наследие Д. Б. Кабалеvского в контексте культуры эпохи.....	13
1.2. «24 легкие пьесы» op. 39 и их место в начальном обучении пианиста.....	22
1.3. «Тридцать детских пьес» op. 27. Жанрово-стилистический и исполнительский анализ.....	36
1.4. «Пионерские» сюиты в свете современности.....	51
ГЛАВА 2. «24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО». ЖАНРОВО- СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ.....	61
2.1. История создания, программные и стилистические особенности произведения.....	61
2.2. Исполнительский анализ отдельных номеров цикла.....	66
ГЛАВА 3. ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО И ИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СУДЬБА.....	96
3.1. Сонаты Д. Б. Кабалеvского в контексте эволюции жанра.....	96
3.2. Сонатины Д. Б. Кабалеvского и их место в исполнительском и педагогическом процессе.....	121
3.3. Произведения Д. Б. Кабалеvского для фортепиано с оркестром и современная концертная эстрада.	128
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	144
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	151
ПРИЛОЖЕНИЕ. Нотные примеры.....	186

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования.

В наши дни большое внимание уделяется изучению наследия крупнейших мастеров прошлого. Д. Б. Кабалевский (1904–1987) – активный российский музыкант-просветитель XX столетия, замечательный композитор, педагог-реформатор – хорошо известен в разных странах мира, в том числе в Китае. Многогранная творческая деятельность Д. Б. Кабалевского опиралась на лучшие традиции российской музыкальной культуры. Прогрессивные идеи Кабалевского как создателя новаторской системы общего музыкального образования получили широкое распространение в советскую эпоху.

Гражданская и эстетическая позиция Кабалевского как представителя принципов социалистического реализма в искусстве в полной мере соответствовала идейным установкам советского времени. В музыке соцреализм предусматривал реалистический подход, конкретность образов, оптимизм, демократизм, доступность, жизнеутверждение.

Как создатель новаторской системы музыкального образования в стране Кабалевский чрезвычайно много сделал в сфере приобщения широкого круга детей и юношества к музыке. В Китае высоко ценят деятельность Д. Б. Кабалевского в данном направлении и во многом поныне опираются на его прогрессивные начинания. Идея массового музыкального образования подрастающего поколения нашла своеобразное и весьма эффективное отражение в так называемом «китайском фортепианном буме» благодаря которому китайским пианистам удалось выйти на мировой уровень и стать победителями самых престижных международных конкурсов.

Композиторское наследие Д. Б. Кабалевского впечатляет по своему объему, художественной ценности и высоте профессионализма. Перу композитора принадлежат пять опер, балет, тринадцать симфонических

полотен, оратории, кантаты, камерно-вокальные, инструментальные произведения и мн. др. Широкую известность обрело уникальное фортепианное и песенное творчество Д. Б. Кабалеvского в их взаимосвязи.

При жизни Кабалеvского его фортепианные сочинения различных стилей и жанров обладали широкой популярностью. В детских музыкальных школах постоянно проходили конкурсы на лучшее их исполнение. Сонаты и концерты композитора входили в программы Э. Г. Гилельса В. В. Софроницкого, Я. И. Флиера, В. С. Горовица и др. С течением времени, в связи с изменением социокультурной ситуации, идейных и эстетических установок восприятия, музыка композитора стала все реже звучать на концертной эстраде и входить в программы учащихся.

Аналогичная ситуация сложилась и в Китае. В середине прошлого столетия после посещения Д. Б. Кабалеvским Шанхая, китайские композиторы и педагоги глубоко прониклись его замечательной музыкой и прогрессивными идеями. Однако в современном Китае фортепианное наследие Д. Б. Кабалеvского мало известно. Всестороннее знакомство с ним способно расширить художественные горизонты концертирующих пианистов Китая, многочисленных учащихся и педагогов. Это представляется особенно актуальным в свете того, что китайская методика детского фортепианного обучения находится сейчас в процессе переосмысления и совершенствования.

Целостное изучение фортепианного наследия Д. Б. Кабалеvского и оценка его с позиций современного видения призваны углубить представления исполнителей, педагогов, исследователей о путях становления российской фортепианно-композиторской школы XX столетия. В связи с этим, обращение к теме, заявленной в настоящей диссертации, представляется важным и *актуальным*.

Степень изученности проблемы. Выдающейся фигуре Кабалеvского и его многогранной творческой деятельности посвящен большой объем работ. В первую очередь идеи музыканта нашли отражение в его собственных

многочисленных научно-методических и автобиографических трудах, которые неоднократно переиздавались в советский период – книгах, статьях, выступлениях, беседах, интервью.

Среди работ самого Кабалевского, отметим такие, адресованные школьным учителям пособия, как: «Воспитание ума и сердца»¹, «Про трех китов и многое другое. Книжка о музыке»², «Как рассказывать детям о музыке?»³, «Ровесники: беседы о музыке для юношества»⁴, «Прекрасное пробуждает доброе»⁵, «Музыка и музыкальное воспитание (Статьи и выступления разных лет)»⁶, «Сила искусства»⁷, «Педагогические размышления»⁸, «Дело всей жизни»⁹ и др. Показательны сами названия этих увлекательных работ Кабалевского. В названных публикациях нашли свое обобщение основные идеи социально-культурной позиции Кабалевского, положенные в основу созданной и внедренной им новаторской системы общего музыкального образования.

Отметим также труды Э. Абдуллина «Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе»¹⁰, О. Апраксиной «Из истории музыкального воспитания»¹¹, В. Викторова «Чтобы утро было добрым»¹², Г.

¹ Кабалевский Д. Б. Воспитание ума и сердца : книга для учителя. М. : Просвещение, 1981. 192 с.

² Кабалевский Д. Б. Про трех китов и про многое другое : книжка о музыке : [для сред. и ст. возраста]. 3-е изд. М. : Дет. лит., 1976. 224 с.

³ Кабалевский Д. Б. Как рассказывать детям о музыке? 4-е изд., дораб. М. : Просвещение, 2005. 222, [2] с.

⁴ Кабалевский Д. Б. «Ровесники» : беседы о музыке для юношества. Переизд. М. : Музыка, 1987. 124, [1] с.

⁵ Кабалевский Д. Б. Прекрасное побуждает доброе. М. : Педагогика, 1973. 333 с.

⁶ Кабалевский Д. Б. Музыка и музыкальное воспитание : (статьи и выступления разных лет). М. : Знание, 1984. 64 с.

⁷ Кабалевский Д. Б. Сила искусства. М. : Молодая гвардия, 1984. 142 с.

⁸ Кабалевский Д. Б. Педагогические размышления : избр. ст. и докл. М. : Педагогика, 1986. 188, [2] с.

⁹ Кабалевский Д. Б. Дмитрий Кабалевский : дело всей жизни : [статьи. Беседы. Стенограммы уроков музыки]. М. : Журн. «Искусство в школе», 1995. 256 с.

¹⁰ Абдуллин Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе : пособие для учителя. М. : Просвещение, 1983. 111 с.

¹¹ Из истории музыкального воспитания : хрестоматия / сост. О. А. Апраксина. М. : Просвещение, 1990. 206 с.

Пожидаева «Дмитрий Борисович Кабалевский»¹³, Л. Михеевой «Д. Б. Кабалевский. Краткий очерк жизни и творчества»¹⁴, Л. Третьяковой «Д. Б. Кабалевский»¹⁵ и др.

Немалое воздействие оказали идеи Кабалевского на научную позицию Н. А. Терентьевой – основателя факультета музыки в РГПУ им. А. И. Герцена. На прогрессивные положения Кабалевского о музыкально-эстетическом образовании и воспитании Терентьева опирается в своей докторской диссертации «Теоретические основы высшего музыкально-педагогического образования»¹⁶. В труде «Концепция высшего музыкально-педагогического образования»¹⁷ (1991 год) Терентьева развивает мысль об особенностях формирования музыканта-педагога нового типа, способного трудиться в сфере массовой музыкальной подготовки подрастающего поколения.

В первом десятилетии XXI века после определенного временного перерыва вновь проявился интерес к композиторскому наследию Кабалевского и к его творческой позиции. Этому способствовал выпуск в 2004 году материалов ИСМЕ к столетию со дня рождения музыканта. Заслуживают внимания публикации В. Школяр¹⁸, И. Пигаревой, Г. Сергеевой¹⁹ и др., в которых отмечается необходимость системного

¹² Викторов В. И. Чтобы утро было добрым : [о Д. Б. Кабалевском] : для сред. и ст. возраста. М. : Детская литература, 1983. 127 с.

¹³ Пожидаев Г. А. Дмитрий Борисович Кабалевский. М. : Музыка, 1970. 80 с.

¹⁴ Михеева Л. В. Дмитрий Борисович Кабалевский : краткий очерк жизни и творчества. Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1977. 88 с.

¹⁵ Третьякова Л. С. Б. Кабалевский // Советская музыка : книга для учащихся старших классов. М. : Просвещение, 1987. С. 105–119.

¹⁶ Терентьева Н. А. Теоретические основы высшего музыкально-педагогического образования : автореферат дис. ... д-ра пед. Наук. СПб., 1995. 80 с.

¹⁷ Терентьева Н. А. Концепция высшего музыкально-педагогического образования : эксперимент. учеб. план. Л. : РГПУ, 1991. 59 с.

¹⁸ Школяр В. А. Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема : методол. сюита в шестнадцати частях на тему «Научная школа Д. Б. Кабалевского в педагогике искусства». М. : ИХО РАО, 2011. 206 с.

¹⁹ Пигарева И. В., Сергеева Г. П. Изучение творческого наследия Д. Б. Кабалевского в образовательных учреждениях : к 100-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского : метод. рекомендации. М. : Школьная книга, 2004. 68 с.

подхода в критическом осмыслении социокультурной и эстетической позиции Кабалевского как музыканта-реформатора советский эпохи. Среди работ, посвященных фортепианному наследию композитора, особо следует выделить статью Я. И. Флиера «24 прелюдии».

Идеи музыканта становятся предметом научного анализа в самых различных аспектах. В кандидатской диссертации И. В. Пигаревой (2006 г.) «Повышение профессиональной компетентности учителя музыки в процессе изучения творческого наследия Д. Б. Кабалевского»²⁰ речь идет о необходимости внедрения идей музыканта в систему постдипломного повышения квалификации учителей общеобразовательной школы, что требует их переосмысления в соответствии с установками современной эпохи. В 2010 году В. Ф. Щербаковым была защищена кандидатская диссертация на тему «Формирование эстетических и этических идеалов педагога-музыканта: на материале освоения творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского»²¹. В этом исследовании акцент делается на психолого-педагогическом аспекте проблемы.

В 2015 году к юбилею Кабалевского был опубликован сборник научных трудов «Музыкальное образование в современном социокультурном пространстве»²², в котором различные грани творческого наследия Кабалевского рассматривается в контексте художественной культуры XX–XXI веков. Е.П. Красовской принадлежит статья об освоении в педагогическом процессе цикла «24 прелюдии для фортепиано».

²⁰ Пигарева И. В. Повышение профессиональной компетентности учителя музыки в процессе изучения творческого наследия Д. Б. Кабалевского : 13.00.02 : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2006. 24 с.

²¹ Щербаков В. А. Формирование эстетических и этических идеалов педагога-музыканта : на материале освоения творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалевского : 13.00.08 : автореф. дис. ... канд. пед. наук. М., 2010. 23 с.

²² Музыкальное образование в современном культурном пространстве : сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Д. Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог» (5–6 декабря Пермь, 11-12 декабря 2014 года). М. : ФГБНУ «ИХО РАО», 2015. 321 с. URL : https://studylib.ru/doc/2122100/muzykal._noe-obrazovanie-v-sovremennom-kul._turnom.

Заслуживают также внимания статьи китайских исследователей. Цзюньлин Го²³ пишет о влиянии фортепианного творчества Д. Б. Кабалева на современное музыкальное образование Китая, Лю Ю²⁴ – о влиянии его на развитие китайской фортепианной культуры, Дин Ц²⁵ затрагивает вопрос о роли идей Д. Б. Кабалева в процессе развития общего музыкального образования в Китае.

Анализ источников показывает, что исследование творчества Кабалева проведено в музыковедении неравномерно. Так, поныне не произведен целостный анализ фортепианного наследия композитора. Не были подвергнуты детальному рассмотрению и оценке концертные фортепианные сочинения Кабалева. Не были проанализированы произведения крупной формы мастера, в частности, его оригинальное сонатное наследие, высоко оцененное отечественными и зарубежными пианистами и педагогами. Поныне не был проведен целостный научно-методический анализ фортепианных сочинений Кабалева, обращенных к детям и юношеству, которые во второй половине XX столетия имели исключительно широкое распространение в педагогическом процессе. Освещению названных вопросов и посвящено настоящее диссертационное исследование.

Объект исследования: композиторское творчество Д. Б. Кабалева.

Предмет исследования: фортепианная музыка Д. Б. Кабалева.

Цель работы – на основании целостного исследования фортепианного наследия Д. Б. Кабалева определить его значимость для современного исполнительства и педагогики.

Задачи исследования:

²³ Дзюньлин Го. Влияние фортепианного творчества Кабалева на современное музыкальное образование Китая // Управление образованием: теория и практика=Educational Management Review. 2024. Т. 14, № 3-1. С. 248–253

²⁴ Лю Ю. Влияние Кабалева на развитие китайской фортепианной культуры // Музыкальная жизнь. 2008. № 12. С. 43–45.

²⁵ Дин Ц. Влияние идей Д. Б. Кабалева на развитие общего музыкального образования в Китае // Весці БПГУ. Сер. 1. Педагогіка. Психологія. Філологія. 2019. № 3. С. 53–58.

- систематизировать фортепианное наследие Д. Б. Кабалеvского по жанровому, стилевому признакам и по типу программности;
- проанализировать жанрово-стилистические особенности и исполнительские обозначения в циклах миниатюр Д. Б. Кабалеvского, обращенных к детям и юношеству;
- определить значимость пионерских сюит композитора в свете современности;
- рассмотреть жанрово-стилистические особенности и проблемы интерпретации цикла Д. Б. Кабалеvского «24 Прелюдии для фортепиано» ор. 38;
- определить стилистическое своеобразие фортепианных произведений крупной формы Д. Б. Кабалеvского в контексте исторического развития жанров сонаты, сонатины и концерта в первой половине XX века;
- дать сравнительный анализ исполнительских интерпретаций отдельных сочинений Д. Б. Кабалеvского;
- определить значимость фортепианного наследия Д. Б. Кабалеvского для современного исполнительства и педагогики.

Теоретико-методологической основой диссертации является утвердившая себя в современном музыковедении концепция комплексного исследования. Автор опирается на эстетическую концепцию, сформулированную в трудах самого Д. Б. Кабалеvского, на основные моменты теории интонации Б. В. Асафьева, на обоснованный Л. А. Мазелем и В. А. Цуккерманом метод целостного анализа музыкального произведения, на психологические и философские идеи Е. В. Назайкинского, В. В. Медушевского, В. П. Чинаева, а также на идеи авторитетных музыкантов Л. А. Баренбойма, С. В. Грохотова, Г. М. Когана, Н. П. Корыхаловой, М. В. Смирновой, Я. В. Флиера, А. А. Штром и др.

Методы исследования в своей основе исходят из диалектических принципов системности, историзма и включают такие виды анализа как историко-биографический, целостный, культурологический, жанрово-

стилистический, сравнительно-стилистический, сравнительный анализ исполнительских интерпретаций.

Материалами исследования послужили нотные тексты фортепианных произведения Кабалевского, звукозаписи исполнения его произведений, труды самого музыканта и критические высказывания о его композиторском стиле, а также работы российских музыковедов, посвященные рассмотрению эстетических, социологических, исполнительских и методических проблем, целостному анализу музыкального произведения и вопросам исполнительской интерпретации.

Положения, выносимые на защиту:

1. Основу мировоззрения Д. Б. Кабалевского как художника и общественного деятеля составляет концепция социалистического реализма, что нашло отражение в фортепианной музыке композитора.
2. Фортепианная музыка композитора тяготеет к картинному и сюжетному типу программности, образный мир ее разнообразен, ярок и доступен.
3. «24 Прелюдии» ор. 38 являются уникальным явлением в отечественной фортепианной музыке XX столетия благодаря оригинальному преломлению интонаций русской народной песенности.
4. Д. Б. Кабалевский внес существенный вклад в расширение и обновление детского фортепианного репертуара.
5. Сочинения крупной формы Д. Б. Кабалевского – сонаты, сонатины, концерты для фортепиано с оркестром – являют собой новую ступень в плане освоения жанров и отличаются оригинальностью композиторского языка.
6. Фортепианное наследие Д. Б. Кабалевского в его целостности имеет немалую художественную, исполнительскую и инструктивную ценность и способно обогатить репертуар современных концертирующих пианистов и учащихся.

Научная новизна работы заключается:

- в осуществлении комплексного исследования фортепианного наследия Д. Б. Кабалецкого с позиций современного восприятия;
- в выявлении взаимосвязей мировоззренческой позиции Д. Б. Кабалецкого как художника советской эпохи с жанрово-стилистическими особенностями его фортепианной музыки;
- в анализе особенностей формирования фортепианного стиля Д. Б. Кабалецкого в процессе его эволюции;
- во всестороннем рассмотрении с жанрово-стилистических и исполнительских позиций цикла «24 прелюдии для фортепиано»;
- в детальном анализе и определении значимости для современности сборников детских миниатюр композитора;
- в выявлении особенностей эволюции стиля Д. Б. Кабалецкого, проявленной в рамках преобразования сонатного и концертного жанров;
- в определении непреходящей ценности фортепианных сочинений Д. Б. Кабалецкого для современного исполнительского и педагогического процессов.

Теоретическая значимость работы состоит в том, что предложенная модель определения взаимосвязи между идейно-нравственной позицией композитора с образной наполненностью его музыки может использоваться в качестве основы для аналогичных исследований; методы комплексного рассмотрения детских фортепианных сборников Д. Б. Кабалецкого могут использоваться применительно аналогичным произведениям других композиторов; изучение сонатного наследия композитора расширяет представления о путях становления сонатной формы в отечественной фортепианной музыке XX века.

Практическая значимость диссертации заключается в привлечении внимания современных исполнителей, педагогов и учащихся России и Китая к фортепианному наследию Д. Б. Кабалевского, что призвано повысить их интерес к данной области концертного и педагогического репертуара. Материалы диссертации могут быть включены в курсы истории фортепианного искусства и методики обучения игре на фортепиано, использованы на курсах повышения квалификации преподавателей музыкальных школ и школ искусств, а также в практической работе в классах специального и общего курсов фортепиано на разных уровнях обучения.

Достоверность полученных результатов исследования подтверждается обоснованностью методологии, комплексным подходом к рассмотрению предмета исследования, опорой на документально подтвержденные исторические факты, на анализ нотных текстов Д. Б. Кабалевского и его научно-методические труды, а также на видео и аудио материалы.

Апробация результатов исследования осуществлялась на заседаниях кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена, а также на Международных научно-практических конференциях (Санкт-Петербург, 2020-2021; Петрозаводск, 2022). Основные положения диссертации отражены в восьми публикациях, включая четыре публикации в рецензируемых изданиях ВАК.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трех глав, заключения, списка литературы, который включает 245 наименований и приложения, содержащего нотные примеры.

ГЛАВА 1. ДЕТСКИЕ ФОРТЕПИАННЫЕ СБОРНИКИ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО И ИХ РОЛЬ В ВОСПИТАНИИ ПИАНИСТА²⁶

1.1. Фортепианное наследие Д. Б. Кабалецкого в контексте культуры эпохи

Дмитрий Борисович Кабалецкий (1904 – 1987) – всемирно известный композитор, пианист, педагог, публицист, один из крупнейших реформаторов системы музыкального образования в СССР. В советский период Д. Б. Кабалецкий обладал огромным авторитетом как в профессиональных, так и в правительственных кругах, имел большое число наград и оказал существенное влияние на культурную жизнь и формирование системы музыкального образования в СССР.

Советское правительство высоко оценило заслуги музыканта. В 1946 году Кабалецкий получает звание Заслуженного деятеля искусств, в 1954-м – Народного артиста РСФСР, в 1963-м – народного артиста СССР. Музыкант был награжден званием Героя Социалистического труда, Ленинской и пятью Сталинскими премиями, имел ученое звание доктора наук и Академика. Трудно назвать другого музыканта эпохи, отмеченного столь большим количеством высоких наград и неизменно пользовавшегося поддержкой во властных кругах. Эта поддержка позволяло Кабалецкому достаточно свободно реализовывать свои творческие начинания в различных сферах, а

²⁶ Материалы первой главы отражены в следующих работах диссертанта: *Гэ Чан*. Фортепианная сюита Д. Д. Кабалецкого «В пионерском лагере» ор. 3/86 // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, искусствоведение. 2020. № 59. С. 116–121. Примеч.: В основном заглавии в печатном издании - ошибка в отчестве Д. Б. Кабалецкого. Правильно: Фортепианная сюита Д. Б. Кабалецкого «В пионерском лагере» ор. 3/86 ; *Гэ Чан*. Детская фортепианная музыка Д. Кабалецкого и ее значение для современной китайской фортепианной педагогики // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. / науч. ред. : Р. Г. Шитикова; сост. Н. И. Верба. Санкт-Петербург : Астерион, 2020. Вып. 15. С. 238–242 ; *Гэ Чан, Смирнова М. В.* Фортепианные сонаты Кабалецкого в контексте эволюции жанра // Культура и цивилизация. 2023. Том 13, № 11А. С. 269–275.

также широко публиковать как собственные сочинения, так и музыку молодых композиторов – своих учеников и единомышленников, что сыграло исключительно важную роль в развитии музыкальной культуры страны.

По своему образованию Д. Б. Кабалевский был не только композитором, но также пианистом-профессионалом, что обеспечило широту диапазона его творческой деятельности. Его учителем по композиции в Московской консерватории был Н. Я. Мясковский – мастер, известный своими замечательными симфоническими полотнами. В своем творчестве Н. Я. Мясковский во многом опирался на традиции русского народного искусства, прежде всего – на народную песенность, что и унаследовал от него Кабалевский.

Как пианист Д. Б. Кабалевский явился продолжателем традиций классической фортепианной школы А. Б. Гольденвейзера – замечательного пианиста, педагога, одного из крупнейших советских музыкально-общественных деятелей XX столетия.. А. Б. Гольденвейзер, в свою очередь, был учеником и наследником творческих установок таких авторитетных отечественных музыкантов прошлого как П. А. Пабст, А. И. Зилоти, С. И. Танеев, Н. Я. Мясковский.

В послереволюционный период Гольденвейзер явился одним из инициаторов создания Центральной музыкальной школы для одаренных детей в Москве, которая взрастила не одно поколение музыкантов, составивших гордость российской культуры эпохи. Горячую заинтересованность проблемами совершенствования методов детского образования Гольденвейзер передал своим ученикам, и в первую очередь – Кабалевскому, который проявил в данной сфере исключительную заинтересованность и активность. Небезынтересно отметить, что учителя Кабалевского, как Гольденвейзер, так и Мясковский, явились авторами интересных фортепианных альбомов детских пьес.

Гражданская и эстетическая позиция Д. Б. Кабалевского как представителя метода социалистического реализма дала о себе знать во всех

областях его многогранной деятельности. Д. Б. Кабалеvского можно также считать одним из самых последовательных и убежденных пропагандистов идей, которые легли в основу направления, именуемого «советским пианизмом». В статье «А. Б. Гольденвейзер и эстетика советского пианизма» С. В. Грохотов подчеркивает: «Фортепианное искусство представлялось делом поистине государственной важности. Героика, пафос, энергия, монументальность, оптимистическая целеустремленность в будущее, открытость – таков был господствующий духовный модус эпохи»²⁷.

В многочисленных популяризаторских статьях и беседах со слушателями, в том числе с представителями молодого поколения, Кабалеvский подчеркивал, что в основу содержания произведения должны лечь те идеи, которыми живет советская действительность. К таковым поначалу он относил пафос революционной борьбы, героизм красноармейцев в гражданской войне, достижения колхозного строя, рост коллективизации, а впоследствии – блестящие успехи строительства социалистического общества, веру в победу прогрессивных коммунистических идей, умение их отстаивать посредством искусства.

Будучи активным сторонником демократизации музыкального искусства, Д. Б. Кабалеvский настаивал на всеобщем музыкальном образовании, на приобщении к музыке широких пластов населения. Основой для достижения этого он справедливо считал массовую песню, которая способна сплавлять людей. Музыкант изначально видел свою задачу также в том, чтобы как можно больше детей обучались не только петь, но и также играть на музыкальных инструментах, в первую очередь на фортепиано. Кабалеvский на протяжении сорока с лишним лет встречался со школьниками и учителями музыки, делился с ними своими творческими

²⁷ Грохотов С. А. Б. Гольденвейзер и эстетика советского пианизма // Семья музыканта. Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене. М. ; СПб. : Центр гуманитарных инициатив, 2016. С. 397.

достижениями и художественными планами, играл для них и вместе с ними пел пионерские песни в школах, на пионерских сборах, у костров.

Яркие, вдохновенные, легко запоминающиеся песни композитора широко транслировались по радио, которое было в те годы широко распространено. Благодаря радио они звучали на улицах, в квартирах, школах, пионерских лагерях, на спортивных шествиях и демонстрациях, которые являли собой праздничное яркое зрелище. Песня объединяла людей в едином порыве.

По своему настрою творчество Кабалевского являлось отражением атмосферы всеобщей радости по поводу счастливого детства, небывалых успехов в социалистическом строительстве, учебе, труде и отдыхе. Художественная и нравственная позиция Кабалевского явилась мощным ориентиром для целой плеяды советских музыкантов разной специализации. Было бы, конечно, прямолинейно ограничивать все художественные устремления композитора названными моментами, однако перечисленные выше установки в его многосторонней творческой деятельности, безусловно, доминировали.

Разработанная Д. Б. Кабалевским новаторская система музыкального воспитания органично вписалась в процесс общего школьного образования в стране. Ранее в данной области не было единства идейных и методических установок, что понижало ее эффективность. Вследствие высокого авторитета композитора, его собственных усилий и успешной работы его единомышленников система Кабалевского получила широкое распространение в стране, была весьма широко внедрены в образовательную практику большого числа школ.

Разумеется, в ходе ее внедрения системы Кабалевского в практику возникало немало непредвиденных трудностей. С целью их преодоления по инициативе композитора был выпущен большой объем популяризаторской литературы. Беседы Кабалевского с детьми и учителями музыки широко транслировались по радио, немалым тиражом были выпущены также

грампластинки²⁸. Постоянно организовывались встречи юных музыкантов – учащихся музыкальных школ и их преподавателей – с композитором, на которых Кабалевский умел организовать живой и увлекательный диалог с детской аудиторией. Он исполнял перед ними свои фортепианные сочинения, обсуждал их содержание, средства музыкальной выразительности, делился творческими идеями и планами.

С течением времени, особенно, начиная с периода перестройки, в связи с изменением социокультурной ситуации, а также идеологических воззрений в стране некоторые стороны системы Кабалевского стали считаться дискуссионными. Так, в частности, был подвергнут справедливой критике приоритет пассивного слушания детьми музыки. Недостаточная оснащенность общеобразовательных школ музыкальными инструментами и техническими средствами также тормозила процесс внедрения системы Кабалевского в ее полном объеме.

Вследствие названных причин, а также изменения эстетического восприятия эпохи с течением времени система Кабалевского стала утрачивать эффективность своего воздействия. На смену ей пришли иные творческие начинания, в большей степени соответствующие потребностям времени. Тем не менее, целый ряд основополагающих прогрессивных идей, заложенных в системе Кабалевского, не утрачивают и поныне своей актуальности. Наблюдается возврат к ним на новом смысловом уровне.

Д. Б. Кабалевский был не только замечательным композитором-песенником, он создал также большое число фортепианных детских пьес, преимущественно программных. Круг его сочинений охватывал все периоды школьного фортепианного обучения, включая начальное. Усовершенствованию методов работы с начинающими пианистами Кабалевский уделял повышенное внимание. Активная деятельность

²⁸ О чем говорит музыка. Шесть бесед Д. Кабалевского с детьми... : 6 пластинок. Год записи 1965 // YouTube : сайт. URL: https://www.youtube.com/playlist?list=PLNVR1JfagtxNFJQSF3DJr3ANRUHlJlD_ (дата обращения: 24.01.2023).

музыканта во многом предопределила рост профессионального уровня обучения детей игре на фортепиано в музыкальных школах страны.

Кабалевский-композитор не ограничивался, разумеется, лишь созданием детских пьес. Он написал также «24 прелюдии для фортепиано». Следует отметить художественную ценность этого цикла, который вошел в репертуар известных концертирующих пианистов эпохи. Кабалевский явился также автором весьма популярных в свое время сонатин, сонат, вариационных циклов, а также концертов для фортепиано с оркестром.

Большинство сочинений Д. Б. Кабалевского отличаются яркостью, эффектностью и при отсутствии больших технических сложностей весьма выигрышны на эстраде. За исполнение его музыки взялись не только многочисленные учащиеся, но также известные концертирующие пианисты XX столетия: «24 Прелюдии для фортепиано» замечательно исполнил Я. В. Флиер, Третий концерт для фортепиано с оркестром исполнил и записал прославленный советский пианист Э. Г. Гилельс. Его блистательное исполнение этого эффектного юношеского сочинения можно считать подлинным художественным и пианистическим шедевром. Запись, сделанная Гилельсом, сделалась эталонной для тысяч юных музыкантов, стремящихся к фортепианному Олимпу.

Сонаты и сонатины Д. Б. Кабалевского с немалым успехом исполнял на концертной эстраде В. В. Софроницкий, а за рубежом – В. С. Горовиц, который исключительно высоко оценивал музыку композитора и испытывал к его фортепианному наследию особый интерес. Прославленный пианист усматривал определенное родство стилей Кабалевского и Прокофьева, сочинения которого также широко входили в его репертуар.

Фортепианные сочинения Кабалевского, обращенные к подрастающему поколению, издаваемые огромными тиражами, быстро распространились и утвердились в репертуаре учащихся музыкальных школ, которых в ту пору в советской стране открывалось все больше и больше. Педагоги по достоинству оценили инструктивную и художественную

значимость произведений Кабалевского, ученики с большим увлечением и заинтересованностью их разучивали и исполняли на учебных концертах, фестивалях, конкурсах, которые постепенно обретали все большее распространение.

В разных городах Советского Союза проходили праздничные фестивали имени Д. Б. Кабалевского, конкурсы на лучшее исполнение его произведений. В этих мероприятиях зачастую принимал участие сам композитор. Так, в пятидесятые годы мечтой многих юных пианистов было исполнение Третьего фортепианного концерта композитора в сопровождении оркестра под управлением самого Кабалевского. И мечта эта порой сбывалась, что сохранили до наших дней кадры кинохроники. Практически в стране не было ни одного юного пианиста, в программы которого не входили бы яркие, образные, жизнерадостные и чрезвычайно удобные в плане пианистическом произведения композитора.

Появление сочинений Д. Б. Кабалевского, обращенных к детям, имело немалое значение еще и потому, что восполняло утраченное в послереволюционный период весьма значимый пласт детского репертуара, который в силу идеологических убеждений советского времени был подвергнут забвению: пьесы композиторов-эмигрантов И. Ф. Стравинского, А. Т. Гречанинова, С. Э. Борткевича, Н. Н. Черепнина, А. С. Лурье и многих других. «Целый пласт русской музыкальной культуры остался невостребованным и неизученным, несмотря на то, что гриф секретности с этого огромного слоя русской музыки частично снят в 90-е годы, идеологическая интерпретация творчества композиторов – эмигрантов, хоть и негласно, остается прежней²⁹, – отмечает современный исследователь Е. А. Шефова.

Однако, с течением времени ситуация изменилась. Начиная со второй половины XX столетия начали укрепляться контакты СССР с зарубежными

²⁹ Шефова Е. А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья. Липецк : [б. и.], 2016. 194 с.

странами. На советской эстраде стали выступать зарубежные артисты. Поныне незабываем остается триумф победы американского пианиста Вэна Клайберна на Первом Международном конкурсе имени П. И. Чайковского. Годом ранее в Москве и Ленинграде выступает канадский пианист-новатор Глен Гульд, впервые познакомивший отечественную аудиторию со своим новаторским истолкованием музыки И. С. Баха, а также с произведениями композиторов нововенской школы.

Хлынул поток неведомой ранее музыки, в том числе и детской. Были опубликованы специально посвященные этому сборники пьес «Современный пианист». «Современная музыка», в которые были включены пьесы Б. Бартока, И. Стравинского, композиторов «шестерки» и др. Все более широкое распространение стали получать сочинения С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, а впоследствии Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского, Г. В. Свиридова, В. Н. Салманова, В. А. Гаврилина, В. И. Цитовича и др. Все это вызвало повышенный интерес к новому репертуару, к современному музыкальному языку, на фоне которого достаточно традиционные и во многом одноплановые по настрою пьесы Кабалевского стали постепенно занимать все меньшее место.

С началом перестройки резко изменилась направленность идеологической позиции представителей искусства. Жизнелюбивая, оптимистичная позиция Кабалевского как выразителя духа советского времени перестала соответствовать социальному модусу кризисной эпохи. Критическому пересмотру была подвергнута и система музыкального воспитания, предложенная Кабалевским. К тому же, детскую инструктивную литературу пополнило немалое количество сочинений новаторского плана. Вследствие всей совокупности названных причин, с течением времени музыка Кабалевского стала исполняться и переиздаваться все реже и реже. Сегодня большинство фортепианных сочинений Кабалевского практически ушло в тень и изучается далеко не так часто, как того заслуживает.

В Китае имя Кабалевского произносят с большим уважением, тем не менее далеко не все стороны его многогранной деятельности освещены в китайском музыкознании. Что касается фортепианного наследия композитора, то в нашей стране детские пьесы Кабалевского, «24 прелюдии для фортепиано», сонаты, концерты для фортепиано с оркестром доселе мало известны. Между тем, они обладают несомненной художественной ценностью. Благодаря своей яркости и эмоциональной доступности сочинения Кабалевского, безусловно, могли бы украсить репертуар пианистов страны. Пришло время задуматься и восстановить справедливость в отношении этого ценного пласта фортепианного репертуара.

Методика детского фортепианного образования в Китае находится в процессе обогащения и кардинального переосмысления. Уходят в прошлое устаревшие методы преподавания, основанные на приоритете моторной составляющей в обучении юного пианиста. На первый план выходит образная, художественная составляющая. Особую важность обретает данный процесс на этапе начального обучения, который закладывает основы будущего профессионального мастерства исполнителя, его мироощущения как музыканта. Однако, вплоть до сегодняшнего дня, в плане составления учебных программ с учетом данной составляющей китайская педагогика не вышла на уровень мировых стандартов. Огромный пласт фортепианного репертуара, в том числе и созданного российскими композиторами, исключительно ценного в художественном и инструктивном отношениях, поныне не входит в программы юных пианистов Китая.

В связи с этим, немалую роль играет пересмотр репертуарных основ преподавания фортепиано в нашей стране. Сегодня наши юные пианисты увлеченно играют сочинения С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Р. К. Щедрина, С. М. Слонимского и др. Фортепианные пьесы Кабалевского благодаря своей образности и пианистической доступности могут существенно обогатить педагогический репертуар нового поколения

пианистов Китая и способствовать совершенствованию методических установок китайских педагогов.

Опусы Кабалевского, обращенные к детям, являют собой высоко профессиональную, основанную на лучших традициях российской фортепианной школы практическую школу фортепианного обучения, созданную авторитетным музыкантом-педагогом. Избранный Кабалевским системный подход, основанный на оправданных временем методических принципах российской фортепианной школы, исключительно плодотворен. Он имеет свои истоки также в творчестве Р. Шумана, который систематично и последовательно параллельно с созданием «Альбома для юношества» писал также свои не имеющие аналогов «Жизненные правила для музыкантов».

1.2. «24 лёгкие пьесы» ор. 39 и их место в начальном обучении пианиста

Обратимся к фортепианному циклу Д. Б. Кабалевского «24 легкие пьесы» ор. 39, который представляет собой глубоко продуманную и проверенную на практике авторскую школу для начинающих, каковых в детском фортепианном репертуаре сравнительно немного. «24 легкие пьесы» Кабалевского можно сопоставить с циклами «Для самых маленьких» Р. Шумана, «Бирюльками» С. М. Майкапара, «Бусинками» А. Т. Гречанинова, «Детской тетрадью» Д. Д. Шостаковича. Не случайно пьесы Кабалевского имели немалый резонанс не только в России, но и за рубежом. Так, например, 1965 году они были солидным тиражом опубликованы в авторитетном лейпцигском издании «Peters».

«24 лёгкие пьесы» обращены к начальному периоду овладения инструментом. В музыкальных школах они могут успешно использоваться в период занятий в дошкольной подготовительной группе, а также в первом и втором классах. Согласно установкам лучших российских педагогов, самое

главное на этом этапе – увлечь ребенка занятиями на инструменте, пробудить его творческую фантазию. Это трудно сделать, прибегая лишь к разучиванию гамм, этюдов и упражнений, к чему, увы, поныне нередко склоняются китайские педагоги. «Кабалевский как композитор и педагог учит не только наблюдать, но и чувственно воспринимать, не только слушать, не и слышать музыку и размышлять о ней. А это – самое необходимое и для исполнителя»³⁰, – замечает А. Б. Данилевич.

Предложенные Кабалевским программные названия пьес нацелены на пробуждение ассоциативных связей. Они активизируют любопытство маленького ученика. Занимательность идет здесь рука об руку с поэтичностью. «Ребенок – это прежде всего эстет: он реагирует на внешность, на видимость, на очертания формы»³¹, – подчеркивал И. Бродский. Так, в атмосфере радости узнавания нового, органично идет освоение элементарных пианистических навыков и приемов. С самых первых шагов приобщает Кабалевский ученика к основам профессиональной пианистической работы – уважительному, внимательному отношению ко всем деталям авторского текста, что формирует ответственное отношение к занятиям.

В «Двадцати четырёх пьесах» планомерно реализуются основные методические приемы приобщения ребенка к фортепианной игре. Как продолжатель классических традиций своего учителя Гольденвейзера Кабалевский был сторонником строго определенной «постановки руки». Эта установка на протяжении долгих лет и поныне оспаривается на основании того, что с учетом индивидуального строения рук не может существовать единой «правильной» постановки руки. Дискуссии на данную тему продолжаются по сей день, в том числе и в китайской педагогической среде.

³⁰ Данилевич Д. Б. Творчество Дмитрия Кабалевского. М. : Советский композитор, 1963. С. 57.

³¹ Бродский И. Поклониться тени. СПб. : Азбука-классика, 2001. С. 33.

Как полагал Гольденвейзер, «прежде, чем отступить от схемы, нужно ее осознать»³². Аналогичной позиции придерживался и авторитетный педагог Л. В. Николаев – глава ленинградской фортепианной школы первой половины XX столетия. Признавая неточность самого термина «постановка руки» Николаев справедливо отмечал: «Индивидуальной постановки руки не существует. Законы постановки общи для всех, с известной модификацией, зависящей от строения рук»³³. Важно учитывать, что понятие «определенная постановка» отнюдь не означает «постановка фиксированная». Более того, определенность постановки предполагает свободу и гибкость, предрасположенность к трансформациям.

Кабалевский начинает приобщение ребенка к клавиатуре с нахождения опоры для всей руки при закругленной кисти. Вспомним замечательные советы Шопена пианистам: «Нельзя не восхититься гением изобретателя клавиатуры, сообразившего её так хорошо со строением руки <...> Предплечье и рука, округленная кисть придают ей необходимую гибкость, которую нельзя было бы достичь при вытянутых пальцах»³⁴. При постановке руки ребенка на клавиатуру на начальном этапе обучения важно обрести опору для гибкой, пружинящей кисти. Подобной опорой, могут послужить позиции в объеме интервалов квинты, терции и сексты. Одновременно осознаются и практически осваиваются и первоначальные аппликатурные навыки. К подобному методу работы прибегает Кабалевский в элементарных номерах сборника «24 лёгкие пьесы».

Что касается песенных навыков, то принципы их освоения аналогичны тем, которые имеют место в шумановском «Альбоме для юношества». Вслед за немецким композитором-романтиком Кабалевский-педагог обращается к легатному штриху, столь важному для формирования основ слуховой

³² Уроки Гольденвейзера /сост. и вступ. ст. С. Грохотов. М. : Классика-XXI, 2009. С. 18.

³³ Николаев Л. В. Из бесед с учениками [о принципах домашней работы пианиста] // Выдающиеся пианисты – педагоги о фортепианном искусстве. М. ; Л., 1966. С. 130.

³⁴ Шопен Ф. Методические заметки // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.) : хрестоматия. Киев : Муз. Україна, 1974. С. 133.

культуры. Развитие навыков кантилены дается Кабалевским разносторонне. Ведущей изначально является установка на достижение контакта руки с клавиатурой и гибкости кисти, обеспечивающих бережное и выразительное звукоизвлечение.

«В музыке душа должна петь, – говорил Гольденвейзер. – Если душа не поет, музыки нет... У каждого пианиста должна быть иллюзия, что он, взяв какую-то ноту, тянет ее как певец»³⁵. Нелишне вспомнить и представителя нейгаузовской школы Л. Н. Наумова, который утверждал, что тяготение к легатной игре свидетельствует о том, что пианиста хорошо учили в детские годы. Надо сказать, что с течением времени, в связи с преобладанием установки на нон легатную игру на начальном этапе, установки эти были во многом утрачены. Кабалевский как носитель традиций московской фортепианной школы бережно их отстаивал, что трудно переоценить.

Пятнадцать пьес анализируемого сборника написаны в мажоре, девять – в миноре, в ряде номеров имеет место переменный лад. Все темповые указания в данном опусе для начинающих даются на русском языке. Вспомним, что аналогичным образом поступил и П. И. Чайковский в «Детском альбоме», где он, в частности, использовал в качестве темпового обозначения замечательное русское определение «Тихо». Темповый диапазон, предлагаемый Кабалевским, простирается от «Медленно, певуче» до «Живо». В целом преобладают умеренные темпы.

Динамические градации распределяются от *piano* до *forte*. Указание *pp* встречается в сборнике лишь дважды – в «Печальном рассказе» и в заключительном такте «Медленного вальса», указание *ff* отсутствует. В связи с этим, нельзя не вспомнить убедительное высказывание Гольденвейзера: «Детям свойственно играть слабым звуком так же, как говорить детским голосом. Поэтому опасно приучать их слишком рано добиваться полного звука – это приводит к напряжению, подгибанию пальцев и т.п.»³⁶.

³⁵ Уроки Гольденвейзера. С. 173.

³⁶ Там же. С. 77.

Динамические виолончели Кабалевский использует весьма редко. Достаточно разнообразны обозначения акцентировки.

Указания педали отсутствуют. Однако это не означает, что от использования педали следует полностью отказаться. Напротив, в свете современных методических установок, усиленное использование ребенком педали на начальном этапе обучения считается желательным и необходимым. В целом, авторских исполнительских указаний в анализируемом опусе Кабалевского не слишком много, но каждое из них значимо и требует неукоснительного выполнения. Во многих пьесах имеют место элементы полифонического изложения. Все без исключения номера сборника выполняют художественно-познавательную функцию. Строго придерживается композитор также принципа постепенного нарастания трудностей.

Двадцать четыре пьесы сборника можно систематизировать по следующему принципу:

1. кантиленные пьесы;
2. танцевальные номера;
3. жанрово-игровые зарисовки;
4. пьесы этюдного плана.

Следует подчеркнуть, что предложенная нами систематизация весьма условна. Так, в частности, нельзя провести четкой границы между жанрово-игровыми зарисовками и пьесами этюдного плана.

К первой группе относятся шесть пьес: «Песенка» (№1), «Колыбельная» (№ 4), «Напев» (№ 8), «Осенняя песня» (№ 11), «Печальный рассказ» (№ 16), «Импровизация» (№ 21).

Ко второй группе – шесть пьес: «Маленькая полька» (№ 2), «Пляска» (№ 9), «Вальс» (№ 13), «Народный танец» (№ 17), «Галоп» (№ 18), «Медленный вальс» (№ 23).

К третьей-четвертой (мы рассматриваем последние две группы в единстве) – двенадцать пьес: «Вроде марша» (№ 3), «Игра» (№ 5),

«Маленькое скерцо» (№6), «Забавный случай» (№ 7), «Марш» (№ 10), «Шутка» (№ 12), «Сказочка» (№ 14), «Скачка» (№ 15), «Прелюдия» (№ 19), «Клоуны» (№ 20), «Новеллетта» № 22), «Веселое путешествие» (№ 24).

Показательны первые четыре пьески сборника, которые предельно лаконичны: каждая охватывает всего по восемь тактов. Вместе с тем, пьески эти интонационно выразительны и легко интонируются голосом. В этих кратких номерах сосредоточены основные методические приемы, связанные с двигательным и слуховым приобщением ребенка к фортепианной игре. Оба названных начала выступают здесь в совокупности.

При первоначальной постановке руки ребенка опорой, способствующей нахождению удобной позиции, могут послужить интервалы квинты, терции и сексты. Одновременно автоматически осваиваются и элементарные аппликатурные навыки. Именно с подобным подходом мы встречаемся в начальных номерах сборника Кабалевского «24 лёгкие пьесы».

Первый номер сборника «Песенка» перекликается с начальными пьесами Шумана из «Альбома для юношества». Вслед за немецким композитором-романтиком Кабалевский-педагог обращается к песенному началу, столь важному для формирования основ слуховой культуры.

Рекомендуем обратить внимание на то, что партии обеих рук основаны в данной пьесе на штрихе легато. Следуя позиции своего учителя, Кабалевский считает штрих легато основополагающим на начальном периоде обучения. К подобному методу обучения склонялись большей частью представители старшего поколения российских педагогов-пианистов. К таковым относятся С. С. Ляховицкая и Л. А. Баренбойм – составители «Сборника фортепианных пьес этюдов и ансамблей» для начинающих. Как отмечалось выше, в большинстве пособий для начинающих более позднего времени (в частности, в сборнике Б. Е. Милича «Маленькому пианисту» и др.) предпочтение отдается штриху нон легато. Современные методические установки основаны на комплексном освоении штрихов с учетом строения

руки, индивидуальных художественных склонностей и предпочтения учащегося.

«Маленькая полька» – пьеса с изюминкой. Она обращена к тем ученикам, которые обладают природным ритмическим чутьем и хорошей двигательной координацией. Пьеса исполняется достаточно подвижно, так как в замедленном движении выполнить синкопированный ритм при сочетании различных штрихов в правой левой руках значительно труднее. Стаккато в дискантах выполняется легко, изящно, а линия басового голоса произносится штрихом легато, что создает для начинающего пианиста определенные координационные трудности (Пример 2).

Третий номер сборника «Вроде марша» в плане пианистическом намного легче предшествующего. Здесь используется иной – более свободный тип стаккато, а партии обеих рук в ритмическом плане совпадают при динамике *forte*. В левой руке необходимо почувствовать активность произнесения пауз, который «держат ритм». В данной миниатюре впервые композитор знакомит ученика со штрихом *tenuto*, посредством которого подчеркиваются и слегка продлеваются опорные доли тактов. В партии левой руки штрих *tenuto* фигурирует в рамках штриха стаккато, что ребенку выполнить далеко не просто. Так, постепенно вводит композитор ребенка в богатый, многообразный и по-своему захватывающий мир исполнительских обозначений (Пример 3).

«Колыбельная» – это по сути своей упражнение на свободный плавный неспешный перенос обеих рук по клавиатуре при игре в унисон. Само название пьесы диктует умиротворенный эмоциональный настрой, что способствует плавности движений обеих рук. Авторское указание темпа «Медленно» (в издательстве Peters расшифровывается как *Un poco adagio*). Непрерывное движение восьмыми длительностями способствует достижению размеренного и спокойного характера интонирования (Пример 4).

Небесполезно предложить ребенку различные фактурные, тембровые, ритмические варианты исполнения пьесы (терциями, через октаву с остановками на четных тактах и пр.). Элементы творческого музицирования необходимо внедрять уже на самых первых уроках. В дальнейшем это поможет ребенку самому находить и использовать в занятиях за инструментом подобные методы работы над произведением, что сделает его занятия за инструментом увлекательными.

Таким образом, четыре начальные номера «24-х лёгких пьес» Кабалеvского являются своеобразным зачином ко всему сборнику. В характере их изложения прочитывается методическое кредо композитора. Пьесы эти могут изучаться уже на первом месяце обучения и послужить своеобразным тестом для определения способностей ребенка – слуха, чувства ритма, двигательной активности, умения усваивать навыки координации, пластичности и пр.

Обратимся к рассмотрению группы кантиленных пьес сборника. Следует подчеркнуть, что большинство входящих в сборник лирически окрашенных номеров преимущественно двухголосны. С одной стороны это облегчает пианистическую задачу, с другой – способствует активизации слухового контроля у начинающих. Развитие навыков пения на фортепиано дается композитором разносторонне. Ведущей является установка на достижение контакта руки и непосредственно подушечки пальца с клавиатурой, что является первостепенным условием выразительного звукоизвлечения и осмысленного интонирования. Гибкость кисти также выполняет одну из ведущих ролей при исполнении кантилены. И все же главным всегда остается фактор осязательный, пианистическое туше, бережное прикосновение к клавиатуре, о чем ребенок должен помнить с самых первых шагов. «Клавиша любит ласку! На нее только она отвечает красотой звука»³⁷, – говорил Н. Метнер.

³⁷ Метнер Н. К. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963. С. 30.

В миниатюре «Напев» отрабатывается исполнение кратких мелодических попевок в унисон. Основная задача – добиться единства в движениях обеих рук и гармоничного их сочетания в плане звуковом. Следует отметить, что подобных пьес унисонного склада, эффективно способствующих приобщению ребенка к инструменту, сравнительно немного в репертуаре начинающих, что повышает ценность опуса Кабалевского. Особое внимание в данном номере следует обратить на дыхание между фразами, а также на аппликатуру, которая точно указана композитором (Пример 5).

Певучая игра двумя руками в медленном темпе уже на начальном этапе занятий формирует «слышащую и говорящую руку пианиста» (С. И. Савшинский). «Сторонники стандартно-аппликатурного способа – авторитетные музыканты <...> рекомендуют уважать пальцы, то есть закрепить <...> за определенными интервалами и аккордами определенные пальцы. Такое унифицированное «двигательно-топографическое» (термин С. Мальцева) положения пальцев способствует выработке аппликатурно-тактильного чутья»³⁸. Собственно говоря, осязательный фактор является основополагающим, ведущим в фортепианном туше.

Аналогичные задачи поставлены и в «Осенней песне», которая исполняется певуче, сдержанно и задумчиво. Здесь также отрабатывается плавность совместного движения обеих рук. В ритмическом плане в данном номере поставлены уже более сложные задачи. Особое внимание следует обратить на единство фразы, состоящей из попевок разной длины, а также на дослушивание тянущихся заливочных нот. Весьма выразительны в вокальном плане также ходы на октаву, которые предусматривают взятие глубокого дыхания (Пример 6). Динамические указания в данной пьесе композитором не детализированы. Можно предложить ребенку самому

³⁸ Заволжанская И. Ю. Феномен «Слышащей руки» пианиста и его проявления в музицировании по слуху на фортепиано // *Интеграция образования*. 2010. № 1 (58). С. 88. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-slyshaschey-ruki-pianista-i-ego-proyavleniya-v-muzitsirovanii-po-sluhu-na-fortepiano> (дата обращения: 28.07.2019).

определить и пометить в нотном тексте расположение динамических вилок, а также момент кульминации.

«Печальный рассказ» – выразительная двухголосная пьеса полифонического склада. Здесь впервые в сборнике встречаем авторское обозначение *cantabile* и динамическое указание *pp*. Оно распространяется лишь на партию правой руки, краткие попевки-вздохи которой накладываются на длинную непрерывную певучую линию в левой. Выполнить эти указания в рамках двухголосного изложения – непростая задача для начинающего пианиста (Пример 7). Важно также напряженно вслушиваться в возникающие интервальные сочетания в средней части пьесы и по возможности точно соблюдать выполнение штриха легато (Пример 8).

Пьеса «Импровизация» по сравнению с предшествующими несколько более развернута, а в плане фактурном – более изысканна. Этот номер как бы обобщает все отработанные ранее пианистические приемы и выводит ученика на более высокий уровень пианистической сложности. По складу «Импровизация» полифонична. При двухголосном изложении пьеса предполагает весьма медленный темп, что достаточно сложно в исполнительском отношении. Надо отдать должное изобретательности композитора, который предлагает ученику немало увлекательных сюрпризов. Здесь имеют место неожиданные гармонические, ритмические находки, фактурные повороты. В авторском тексте изначально отмечено, что по тембровой характеристике голоса произносятся по-разному: нижний, к которому относится ремарка *cantabile mp* звучит насыщеннее и глубже, верхний – *pp* полётнее и легче (Пример 9).

Немаловажную смысловую и тембровую роль выполняют указания *tenuto*, которые попеременно имеют место то в верхнем, то в нижнем голосах. Особое внимание рекомендуем обратить на местоположение лиг и их продолжительность в партиях обоих голосов. Немаловажную роль в дискантах играют паузы-просветы, подчеркивающие выразительность мелодических попевок. В интонационном плане важны выразительные

восходящие ходы на кварту, весьма характерные для русской народной песенности. Поступь басового голоса выполняет дирижерскую функцию и способствуют выразительности целостного преподнесения материала.

В группе танцевальных номеров Д. Б. Кабалевский знакомит ученика с наиболее распространенными бытовыми моделями. Композитор следует в этом плане традициям своего замечательного предшественника П. И. Чайковского, который выводит на первый план жанр вальса и образцы русского народного танца.

Вальс представлен в сборнике Кабалевского в лирическом контексте. Нелишне рассказать ученику, что, начиная с пушкинской поры, вальс на Руси являлся лирическим центром бала и «вошел в европейскую культуру наравне с венским или парижским»³⁹. Б. В. Асафьев говорил, что музыка П. И. Чайковского «пронизана вальсовостью». Вальс как жанр многолик, диапазон его простирается от бытового танца до изысканных шопеновских шедевров. Знакомство с историей возникновения жанров и их художественными особенностями призвано расширить культурный кругозор учащихся. По мере их взросления разговор на данную тему желательно продолжить и расширить. Необходимо также направить внимание учеников на знакомство с доступной им литературой по данной тематике. Именно таким путем предлагал воспитывать школьников, в том числе и в рамках фортепианного обучения, Кабалевский.

Вальс № 13 являет собой элементарный образец детского бытового танца. Пьеса эта легко усваивается в плане координационном, благодаря чему ребенок получает столь важный для дальнейшего продвижения устойчивый первоначальный навык исполнения музыки данного жанра. «В исполнении аккомпанемента в танцевальной форме (вальс, мазурка и т. п.), где требуется опора на бас и более легкое звучание аккордов, перестройка руки и подготовка формы аккорда должна происходить в момент переноса

³⁹ *Энтелис Н.* Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами. СПб. : Композитор-Санкт-Петербург, 2014. С. 17.

руки от баса к аккордам. Если не перестроить в воздухе руку и не снять нагрузку, аккорды будут звучать грузно, – разъясняет О. О. Бирмак. – Можно рекомендовать учить такой аккомпанемент движением по дуге от аккорда на бас, осуществляя возвратное движение близко к клавиатуре, «схватывая» аккорд цепкими пальцами»⁴⁰.

В связи с этим, немаловажно изначально разъяснить ученику выразительную ритмическую роль пауз, расположенных на третьих долях тактов в партии сопровождения. Именно на третьей доле при исполнении вальсовой музыки следует снимать педаль: «Часто у исполнителя бывает такое ощущение, точно ему во время паузы делать нечего, – говорил Гольденвейзер, – Между тем пианист должен быть непрерывно активен, его ритм, пульс его игры должен жить в нем. Активность пауз, остановок является решающим фактором в ритмотворчестве исполнителя»⁴¹ (Пример 10).

«Медленный вальс» № 23 по характеру изложения предусматривает непременно взятие педали. Использование педали, как правило, очень нравится ребенку, который начинает обретать вкус к тембровой красоте инструмента. Важно глубоко взять бас и успеть закрепить его взятием запаздывающей (связующей) педали. Этот навык усваивается достаточно легко и сохраняется на долгие годы. Названная пьеса сочетает два начала – она одновременно и танцевальна, и кантилена. Исполнение широких аккордовых ходов в мелодии и партии сопровождения активно продолжает развивать плавность, гибкость пианистических движений. Штрих стакато в левой руке не должен быть слишком острым, а скорее приближенным к нон легато (Пример 11).

⁴⁰ Бирмак О. О художественной технике пианиста. Глава IV : О методе воспитания художественной техники. Виды техники.
URL: https://ale07.ru/music/notes/song/fortepiano/birmak/birmak5_3.htm (дата обращения : 12.08.2023).

⁴¹ Уроки Гольденвейзера. С. 32.

Определенную трудность может представить для ученика сочетание различных штрихов в мелодии и партии сопровождения. Однако, в плане координационном музыкальный материал изложен композитором предельно удобно, что способствует успешному усвоению названных пианистических приемов. В пьесе имеют место темповые сдвиги, меру которых ученик вправе определить самостоятельно, что способствует развитию его творческого воображения. Благодаря выразительному мелодизму «Медленный вальс» легко выучивается наизусть и при эстрадном исполнении практически не дает сбоев. Для того, чтобы закрепить запоминание важно осознать и запомнить гармоническое строение музыкального материала, особенности тональных сдвигов. «Медленный вальс» – одна из любимых детских пьес. Не случайно она широко распространена в педагогической практике и включена составителями во многие сборники и хрестоматии для начинающих.

«Народный танец» вводит ребенка в энергичный радостный мир народного праздника. Двудольный ритм при довольно подвижном темпе придает музыке активность и яркую характерность. Основополагающую роль в исполнении данной пьесы играет ритмическая пульсация, которая должна устойчиво сохраняться на протяжении всей пьесы. Синхронность движений обеих рук способствуют успешному решению этой проблемы. Двухголосная фактура придает музыке изящество, стройность и прозрачность.

Штрих стаккато приближен в «Народном танце» к струнному пиццикато (пальцевое стаккато). По рекомендации И. Гофмана пальцевое стаккато «производится приемом, очень похожим на быструю репетицию, то есть когда пальцы не падают перпендикулярно на клавиши, а как будто стирают кончиками, без применения всей руки, пятно с клавиш и быстро отдергиваются по направлению к ладони»⁴². Всесторонняя отработка данного приема игры может представить для ребенка новую увлекательную задачу

⁴² Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 113.

(Пример 12). Овладение данным активизирующим движения пальцев приемом игры на начальном этапе обучения Кабалевский справедливо считал очень важным. Не случайно прием этот используется композитором как в танцевальных пьесах, так и в жанрово-игровых зарисовках «Игра», «Забавный случай». «Маленькое скерцо», «Пляска» и др.

В целом, Кабалевский в сборнике «24 легкие пьесы» подводит ученика к освоению различных типов игры стаккато. Так, в очаровательной, остроумной пьесе «Шутка», столь любимой детьми, мы встречаемся с легким и мягким кистевым стаккато, что соответствует названию пьесы. Яркие акценты в заключительных тактах фраз подчеркивают комизм отраженной в пьесе игровой ситуации. Пьеса исполняется живо, игриво, с улыбкой (Пример 13).

В пьесе «Скачка» используется стаккато от руки на *forte*, имитирующее радостный, стремительный бег: «Скоро и весело», – указывает Кабалевский. Этому способствует и трехдольный ритм. Руки словно стремятся обогнать и «оттолкнуть» одна другую. Здесь можно провести определенные аналогии с мятежными, захватывающими ритмами Р. Шумана. Пьесу следует играть не столь быстро, сколь упруго, характерно, упрямо. Завышение темпа может привнести в исполнение поспешность, а также спровоцировать нежелательную зажатость рук. Здесь, как и в других пьесах сборника, исключительно важно соблюдение авторских аппликатурных рекомендаций. Кабалевский предлагает не только удобную, но и учитывающую индивидуальные особенности пальцев, аппликатуру. Так, использование пятых пальцев на верхних звуках, способствует достижению звонкого, серебристого звучания. Что немаловажно в образном отношении (Пример 14). Стаккато от руки встречается и в «Галопе», где также необходимо достижение энергичной и яркой игры. Не случайно целый ряд звуков отмечен здесь указаниями акцентов (Пример 15).

Легкое воздушное стаккато в сочетании с легато использует композитор в нежной созерцательной «Прелюдии». Здесь чередование

стаккато и легато при прозрачном двухголосном изложении создает светлый элегический колорит. При полифоническом изложении голоса имеют равную интонационную значимость. Динамические контрасты отражают эффекты приближения – удаления.

Таким образом, изучение сборника «24 лёгкие пьесы» Д. Б. Кабалецкого – оригинальной авторской школы для начинающих – обогащает музыкальные представления начинающего пианиста, вооружает его целым комплексом необходимых двигательных приемов и позволяет перейти к работе над сочинениями более высокого уровня сложности.

1.3. «Тридцать детских пьес» оп. 27. Жанрово-стилистический и исполнительский анализ

Поскольку «Тридцать детских пьес» оп. 27 можно рассматривать как продолжение сборника «24 легкие пьесы», мы предлагаем сохранить предложенную в адрес номеров названного сборника систематизацию. Здесь также имеют место кантиленные, танцевальные и характерные (жанрово-игровые) номера и пьесы этюдного плана. Повторим, что данная классификация является весьма условной, так как зачастую трудно провести четкую грань между различными типами пьес.

Жанровая принадлежность номеров сборника во многом сохраняет свою направленность – здесь вновь встречается и «Колыбельная», и «Марш» и «Пляска». Вместе с тем, в данный сборник уже включено произведение крупной формы – «Сонатина». В расчете на более старший возраст учащихся появляются такие программные названия как «Драматический фрагмент». «Метелица» и др. Расширяется также шкала темповых обозначений, которая дается здесь на двух языках – русском и итальянском. Знакомство с итальянской терминологией является весьма значимым этапом в процессе обучения. Расширяется и сама шкала темповых обозначений: к примеру, в

пьесе «Шуточка» № 10 ученик встречается уже с таким обозначением быстрого темпа как *Vivace*, а в пьесе «Драматический фрагмент» – медленный темп *Grave*. Так, постепенно композитор вводит ребенка в мир музыкального профессионализма.

Большинство пьес сборника включает немало интересных моментов в области гармонического строения музыки на что педагогу следует обратить особое внимание. Раннее изучение гармонии, которое предусматривает современная методика фортепианного обучения, предполагается осуществлять в первую очередь на занятиях по специальности и на конкретном музыкальном материале. На этом настаивали как А. Б. Гольденвейзер, так и Г. Г. Нейгауз, который называл себя учителем музыки, а не учителем фортепианной игры. Это в значительной степени облегчит изучение гармонии, а также анализа музыкальной формы в дальнейшем.

Освоение фортепианной кантилены продолжается в «Тридцати детских пьесах» значительно более основательно и многосторонне, нежели в ор. 23. К пьесам данного наклонения относятся «Песенка» (№ 2), «Ночью на реке» (№ 4), «Печальная история». (№ 6), «Колыбельная» (№ 8), «Лирическая пьеса» (№ 16), «Сказка» (№ 20), «Рассказ», «Новелла» (№ 25), «Драматический фрагмент» (№ 30). Развитие кантиленных навыков предусматривает поэтапность, что наглядно можно проследить в сборниках Кабалеvского.

Композитор полагает, что начинать следует с легкой, прозрачной кантилены, постепенно переходя к более глубокому, насыщенному вибратному звукоизвлечению. Обладая замечательным мелодическим даром, Кабалеvский поначалу предлагает детям для освоения простые, но выразительные и легко запоминающиеся мелодии. Большинство из них написано в вокальной тесситуре, доступной для детского голоса.

Такова, к примеру, «Печальная история» (тональность *f-moll*) – миниатюра трогательная, проникновенная, близкая по духу шумановским лирическим зарисовкам из «Альбома для юношества». В данной пьесе дает о себе знать также столь распространенное в романтической музыке

романсовое начало. В пьесе преобладает повествовательность. Мелодия легко может быть подтекстована поэтическим текстом. Подобный подход широко распространен в современной методике детского обучения. Обратимся, к примеру, к рекомендациям авторитетного российского педагога фортепиано А. Д. Артоболевской, приведенным в сборнике для начинающих «Первая встреча с музыкой»⁴³: «Я предлагаю детям сочинить какие угодно подходящие по ритму слова, вытекающие из пришедших им в голову музыкальных ассоциаций», – замечает Артоболевская. Эта эффективная методическая рекомендация опытного педагога может быть распространена на изучение многих предложенных в сборнике Кабалева пьес.

При разучивании «Печальной истории» ученик может петь мелодию на сочиненный им словесный текст, аккомпанируя себе на инструменте. Важно на уроке проанализировать гармоническое строение аккомпанирующих аккордов в партии левой руки. При сольфеджировании учеником мелодии пьесы следует обратить внимание на точность интонирования прежде всего альтерированных моментов, что благотворно даст о себе знать и процессе пианистического воплощения (Пример 16).

Пьеса «Ночью на реке», исполняемая в темпе *Andantino*, по характеру мелодики восходит к русской народной песенности. Эта выразительная протяжная мелодия сопровождается весьма интересными гармоническими смещениями в партии левой руки, что придает звучанию вполне современный колорит (Пример 17).

С новым для себя типом фактуры ученик встречается в «Колыбельной», которая исполняется в темпе *Moderato cantabile*. Здесь также доминирует двухголосное изложение музыкального материала. Мягкие, плавные ниспадающие фигурации служат фоном для выразительной мелодии вокального типа. Они исполняются скользящим, напевным звуком поочередно в партии каждой руки. Ни в коем случае не следует торопить

⁴³ Артоболевская А. А. Первая встреча с музыкой : учеб. пособие. СПб. : Композитор-СПб., 2016. 82 с.

фигурации, они должны быть дослушаны до самой последней ноты, которая бережно снимается, но не обрывается.

При исполнении пьесы важно контролировать моменты снятия руки и передачу мелодической линии из одного регистра в другой. Что должно происходить без обрывов толчков. «Уметь снимать руку с клавиатуры так же важно, как и опускать ее – напоминает М. Лонг, – <...> Контролируйте ваши большой, второй пальцы и не опрокидывайте руку к мизинцу, чтобы последний сохранял способность к собственному удару»⁴⁴. При разучивании данной пьесы Кабалева не бесполезно использовать этот совет замечательной французской пианистки и педагога, что во многом облегчит путь к освоению более сложных сочинений с данным типом фактуры. Работа над «Колыбельной» прививает пластику движений и приближают ученика к исполнению романтической фактуры (лирических номеров Р. Шумана из «Альбома для юношества», мендельсоновских «Песен без слов», «Лирических пьес» Э. Грига, «Времен года» П. И. Чайковского и др.) (Пример 18).

«Лирическая пьеса» развивает навык исполнения кантилены в достаточно подвижном темпе: *Andantino con moto*. Здесь повествовательный поначалу характер музыки постепенно обретает все большую активность, моментами – тревожность. Мелодическая линия легко может быть пропета голосом. Вместе с тем, она весьма развернута и предполагает исполнение на свободном и широком дыхании. Номер открывается однотоковым унисонным зачином, который должен быть исполнен очень значимо в плане декламационном. Далее в силу вступает романсовая стихия, где соседствуют мелодия и аккомпанемент. «Лирическая пьеса» – один из первых номеров сборника, где Кабалевский не только подразумевает, но и приводит в тексте подробные указания педали. Во многом они способствуют продлению баса,

⁴⁴ Лонг М. Советы начинающим пианистам. URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/marguerite-long-advice/> (дата обращения: 15.01.2023).

но носят также ограничительный характер, предостерегают ученика от излишнего употребления педали (Пример 19).

Рекомендуем с целью выразительного интонирования также точно следовать авторским аппликатурным рекомендациям, которые способствуют выразительному преподнесению мелодического материала. Пьеса достаточно развернута. Самое главное – ощутить и передать сквозную мысль, которая объединяет пьесу. В данной пьесе сделать это достаточно сложно, так как динамический уровень почти постоянно находится в сфере пиано, ярко выраженная кульминация, а также динамические волны отсутствуют, а единообразный ритм аккомпанемента может спровоцировать ученика на однообразное механическое исполнение.

Для того, чтобы избежать этого, можно рекомендовать ученику самостоятельно проделать «редакторскую» работу, отметив в тексте наиболее значимые моменты, добавить динамические виолочки и пр. Для особенно способных учеников полезно также продирижировать пьесу, мысленно посредством внутреннего слуха воссоздавая текст. Подобные творческие способы занятий Кабалевский, равно как и его учитель Гольденвейзер, весьма приветствовал. Пьеса «Рассказ» олицетворяет собой увлекательный диалог двух собеседников, которые, то согласны друг с другом, то переходят в состояние спора. В этом увлекательность этой в целом повествовательной по тону двухголосной пьесы (Пример 20).

Представленные в сборнике лирические номера весьма разноплановы. Нельзя не отметить, что Кабалевский подобно другим русским композиторам, в частности своему современнику С. Прокофьеву, очень любил сказочную тематику. В настоящем сборнике представлены как «Сказка», так и «Сказочка».

Пьеса «Сказочка» (№ 9) продолжает формирование навыков игры стаккато. При двухголосном изложении и умеренном темпе и динамике музыка обретает таинственный, волшебный характер. Разучивание данного сочинения способствует дальнейшему развитию у ребенка навыков

разнообразного туше (Пример 21). В артикуляционном плане «Сказочка» Кабалевского подготавливает ученика к исполнению значительно более сложной в фактурном и гармоническом отношениях «Няниной сказки» из популярного сборника П. И. Чайковского «Детский альбом».

Лиричная повествовательная «Сказка» значительно сложнее для исполнения. Пьеса написана в классическом стиле. Темп *Andante cantabile*, двухголосное изложение, контрастная динамика, плавная и мерная партия сопровождения, приближенная к альбертиевым басам – все это осторожно подводит ученика к исполнению медленных частей сонат Гайдна и Моцарта.

Главное здесь – добиться звукового равновесия в звучании партий обеих рук, выразительно артикулировать и интонировать мелодическую линию, объединив в цельную осмысленную линию отдельные ее мотивы. Автор подробно расставляет лиги, отмечает посредством знаков интонационные опоры. Для убедительного исполнения пьесы важно внимательно, досконально изучить все детали, запечатленные в тексте (Пример 22). В пьесе имеют место неожиданные тональные смещения (например, модуляция в *cis-moll*), что придает музыке загадочный, сказочный колорит (Пример 23).

Пьеса «Новелла» (№ 25) предполагает широкую гамму владения фортепианным звуком. Здесь уже используется насыщенное, глубокое вибраторное туше, по характеру близкое хорошо поставленному певческому голосу. Новелла (от лат. *Novellus*) многозначное понятие. Согласно определению жанра новелла отличается краткостью повествования, острым и динамичным развитием сюжета, неожиданной развязкой⁴⁵. Все названные особенности можно найти и в миниатюре Кабалевского. При рекомендуемом композитором темпе *Molto sostenuto* очень важно изначально найти убедительную ритмическую пульсацию (мы полагаем, потактовую). Это

⁴⁵Подробнее см. : Что такое новелла? Значение слова и его происхождение // FB : [сайт]. – URL: <https://fb.ru/article/139860/cto-takoe-novella-znachenie-slova-i-ego-proishojdenie> (дата обращения: 14.02.2023).

поможет избежать статичности, к которой могут склонять также имеющие в пьесе место повторы. Размер 6/8 и пунктирный ритм, рельефно поданные исполнителем, также способствуют активизации характера движения (Пример 24).

Экспрессивная пьеса Кабалевского «Новелла», а также целый ряд других включенных в сборник номеров, включая пьесы технического и танцевального плана, побуждают пианиста задуматься над экспрессией исполнительского жеста уже на начальном этапе овладения фортепианной игрой. Подобный подход Кабалевского нельзя не признать с полной мере современным. На этот аспект игры начинающего пианиста педагогу следует обратить особое внимание.

По поводу степени допустимости свободы жеста в эстрадном выступлении в последние годы среди педагогов идут горячие споры. Не может не вызвать интереса появление работы А. М. Меркулова «Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств». Меркулов пишет: «В последние годы в повседневном музыкальном обиходе видеофильмов об исполнителях, видеозаписей и телетрансляций концертов вызывает повышенное внимание к пантомимической стороне игры (в том числе даря использованию «крупного плана» при показе рук и лица артиста). Все это делает обрисованную проблему особенно актуальной и злободневной, а ее научное изучение – весьма насущным» 46.

Продолжая мысль исследователя, добавим, что развивать ребенка в данном направлении надо по возможности раньше, в том числе и китайским педагогам. Достаточно вспомнить, что в искусстве выдающегося китайского пианиста Ланга Ланга визуальная сторона воздействия пианиста на аудиторию находится на одном из ведущих мест.

⁴⁶ Меркулов А. Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств // Ученые записки Рос. акад. музыки имени Гнесиных. 2014. № 1 (8). С. 35–50.

Аналогичные задачи, связанные с развитием всего комплекса пианистических движений, содержат многие характерные номера из анализируемого сборника Кабалевского. Таков, к примеру, экспрессивный напряженный «Драматический фрагмент», в котором темп *Grave*, обостренность пунктиров, декламационная пафосность, плакатность диктуют пианисту наглядный и волевой дирижерский жест (Пример 25).

При этом звучание пьесы отнюдь не перегружено – композитор поначалу использует двухголосное фактурное изложение материала. Динамика достигает уровня *forte* и далее *ff* в заключительном разделе сочинения, где имеет место аккордовое изложение в по-бетховенски приподнятом и воодушевленном ключе. Здесь ученик имеет возможность активно использовать педаль, трактуя звучание фортепиано в органном стиле (Пример 26).

Обратимся к пьесам этюдного плана, на материале которых, юный пианист приобщается к овладению целым комплексом технических задач. Большинство пьес Кабалевского направлены на развитие так называемой мелкой техники. «Установившееся традиционное подразделение техники на мелкую (пальцевую) и крупную в общем сохраняет свое значение и в настоящее время, – замечает О. Бирмак, – однако в зависимости от художественных задач, взаимообусловленности частей игрового аппарата и связи основных и сопутствующих движений в мелкую технику постоянно включаются и приемы крупной техники. Поэтому указанное подразделение надо понимать условно»⁴⁷.

К мелкой технике относятся группы, охватывающие не более пяти нот без перемены позиции, гаммы и гаммообразные пассажи, арпеджио, двойные ноты, трель, украшения (мелизмы), пальцевые репетиции. По мнению пианистки в педагогическом процессе большинство ошибок допускается вследствие упрощенного понимания характерных особенностей мелкой (пальцевой) техники: «Она нередко рассматривается узко, только как умение

⁴⁷ Бирмак О. Указ. соч.

быстро и чисто играть гаммообразные и арпеджийные пассажи, без учета ее выразительных качеств. – В зависимости от стиля и содержания музыкального произведения пальцевая техника весьма разнообразна по характеру звука и тембра и потому ее следует подразделять на несколько видов: технику *martellato*, «жемчужную» (*jeu perle*), *leggiere*, мелодическую, пальцевое *glissando*»⁴⁸. Нельзя не отметить, что все названные выше виды мелкой техники в элементарном плане представлены в «Тридцати детских пьесах» Кабалевского.

Многие технические номера сборника имеют программные названия что пробуждает воображение ученика и вследствие этого облегчает выбор исполнительских приемов, ведущих к достижению элементов виртуозности. Само понятие виртуозность опирается на латинское *virtus* (доблесть), которое не идентично техническому совершенству игры, а содержит определенный психологический подтекст – смелость, броскость, пианистическое бесстрашие.

Темповое указание композитора также во многом дает установку к действию. Психология трактует установку как готовность к совершению определенного действия⁴⁹. «Моторная установка – спринтер на старте находится в состоянии готовности к рывку»⁵⁰. В искусстве пианиста именно правильная установка позволяет преодолевать то, что именуется психологическим барьером и препятствует самораскрытию на эстраде. «Под психологическим барьером понимается такое состояние индивида, при котором проявляется его неадекватная пассивность, становящаяся препятствием к выполнению определенных действий. В эмоциональном

⁴⁸ Там же.

⁴⁹ Основоположником теории установки является грузинский психолог Д. Узнадзе (1886–1950).

⁵⁰ Плюгатарева Я. Психологические установки : понятия, виды, методы, примеры. Манипуляция как вид психологического воздействия // Psychbook.ru : [сайт]. URL: <https://psychbook.ru/428563a-psihologicheskie-ustanovki-ponyatie-vidyi-metodyi-primeryi-manipulyatsiya-kak-vid-psihologicheskogo-vozdeystviya> (дата обращения: 23.10.2023).

плане механизм подобного явления представляет собой усиление установок к низкой самооценке и отрицательным переживаниям»⁵¹.

«Этюд» (№ 3) направлен на развитие мелкой техники. Темповое указание *Allegro vivace* во многом стимулирует активность юного пианиста, устремляя его намерения в сторону виртуозной игры. Однако не темп в данном случае является решающим фактором. Исполнять «Этюд» вполне возможно в умеренном движении, но при этом непременно следует играть его энергично, смело, решительно преодолевая заключенные в нем трудности. Следуя традициям К. Черни, Д. Б. Кабалевский активно использует партию левой руки как двигательную опору и поддержку правой. Аналогичную функцию выполняет также педаль (Пример 27). Авторские *tenuto* указывают точки интонационных опор. Кульминационные моменты содержат синкопированный ритм, что способствует активизации материала в плане ритмическом (Пример 28).

«Этюд» построен на гаммообразных пассажах. При работе над ними будем руководствоваться рекомендацией известного российского педагога Л. Николаева, воспитавшего целую плеяду блистательных пианистов-виртуозов: «Работа над гаммами и арпеджио приносит огромную пользу, если достигается качество отделки. Гамма должна звучать красиво, легко, свободно, блестяще»⁵², – отмечал Л. В. Николаев. Неверно думать, что слова эти обращены лишь к пианистам-концертантам, они могут стать девизом и для тех, кто только приступил к постижению основ фортепианной игры, в том числе к разучиванию пьес Кабалевского.

Особую важность имеет активность «молоточковых» движений пальцев, отчетливость произнесения каждого звука шестнадцатых при волнообразной динамике. Выразительно использует композитор также

⁵¹Как формируются психологические установки? Что такое психологические установки и откуда они берутся // Cnlг. Про головной мозг. Строение и функции мозга : [сайт]. URL: <https://cnlg.ru/kak-formiruyutsya-psiologicheskie-ustanovki-cto-takoe-psiologicheskie.html> (дата обращения: 14.01.2024).

⁵² Николаев Л. В. Из бесед с учениками [о принципах домашней работы пианиста] // Выдающиеся пианисты – педагоги о фортепианном искусстве... С. 124.

эффект динамики *subito*, что способствует пианистическому раскрепощению. «Пьесы этюдного характера с непрерывно повторяющимися фигурами... требуют постоянной смены напряжения и отдыха. Это – особый отдых в движении – замечает С. Фейнберг, – его можно сравнить с отдыхом птицы в воздухе, не прекращающей своего полета. Нужно уметь отдыхать на лету, что дается долгой тренировкой»⁵³. «Этюд» Кабалеvского на элементарном материале подготавливает юного пианиста к осуществлению названной задачи.

Пьеса «Игра в мяч» знакомит ученика с техникой репетиций. Разумеется, этот сложный вид фортепианной техники представлен здесь в элементарном варианте. Темп исполнения пьесы – *Vivace leggiero* – относителен. К нему, разумеется, следует стремиться, учитывая при этом, что репетиции – достаточно коварный вид техники, провоцирующий на зажатие рук. Преодолению зажатостей способствует установка на спокойствие и размеренность ритма с целью достижения синхронности движений. Играть репетиции следует по принципу «рикошета», объединяющим повторяющиеся группы звуком смелым броском легкой и свободной руки (Пример 29). Детям, как правило, нравится подобный игровой прием, и они с легкостью овладевают им на начальном этапе обучения. В более позднем возрасте в силу психологических сложностей прием усваивается со значительно большим трудом.

Активно способствует формированию разносторонних технических навыков ученика пьеса, имеющая ярко характерное программное название – «Погоня». Темп – *Allegro moderato*, тональность *g-moll*. Само название пьесы диктует необходимый эмоциональный и двигательный настрой. Триольное изложение подчеркивает азартность и стремительность действия. Фактура двухголосна и основана на унисонном движении. Отметим, что аналогичные задачи поставлены композитором также в этюде № 24.

⁵³ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1965. С. 255.

Необходимо добиваться здесь синхронности звучания партий обеих рук, не забывая при этом об упругости как залого свободы аппарата. Этому способствует соблюдение авторских аппликатурных рекомендаций и точное выполнение обеспечивающих ритмическую устойчивость указаний *tenuto* и опорных *sf*. Необходимо следить за раскрепощением рук при их снятии в концах периодов. Темп рекомендуется повышать постепенно при условии достижения гибкости пианистических движений (Пример 30).

Миниатюра изобилует тональными смещениями, что придает музыке причудливый, гротескный характер. Педагог на занятиях помогает ученику проанализировать логику тональных преобразований, что для начинающего музыканта могут представить определенную сложность. Важно, чтобы уже на данном этапе пианист обрел привычку профессионально подходить к анализу композиторского текста (Пример 31).

В плане техническом важно помнить, что «при связывании разнотипных позиций имеет место перестройка формы пальцев, но не перестройка соотношения звеньев руки, – напоминает С. И. Савшинский. – Основная задача заключается в поисках кривой, которую должна описать рука, чтобы объединить разные позиции»⁵⁴. Этот необходимый в арсенале пианиста навык осваивается при изучении пьесы Кабалеvского весьма успешно.

Весьма интересна и оригинальна пьеса (этюд) под названием «Метелица», исполняемая в темпе *Presto*. Гибкая нежная мелодия, ассоциирующаяся с вихреобразным танцем снежинок, в безостановочном кружении постоянно передается из руки в руку. Происходить эта передача должна легко, гибко, без малейших толчков, что весьма непросто, особенно в быстром темпе. Обратим внимание на отсутствие указаний акцентов в авторском тексте. Пьеса «Метелица» по сути своей лирична, узоры снежинок складываются в прелестные в своей изменчивости мелодические контуры

⁵⁴ Савшинский С. И. Пианист и его работа / под общей редакцией Л. А. Баренбойма. 3-е, стереотип. изд. СПб. : Планета музыки, 2022. 276 с.

(Пример 32). На начальном этапе работы над «Метелицей» необходимо пройти достаточно продолжительный этап медленной работы над интонацией. В. Моцарт говорил: «Пассажи должны скользить как по маслу <...> Вот пока у вас не заскользит «как по маслу», так и не играйте быстро»⁵⁵.

Пьеса «Шуточная» (№ 10) – это также своеобразный веселый увлекательный этюд на передачу материала из руки в руку, причем фактура в первом его разделе одноголосна. Самое главное здесь – добиться абсолютной ровности подачи материала в темпе *Vivace* (Пример 33). Нелишне рассказать ученику, что с аналогичного рода фактурой ему доведется в будущем встретиться при исполнении сочинений композиторов-романтиков, прежде всего – Ф. Листа.

«Этюд» № 24 нацелен на развитие у ученика пианистической выдержки. Этюд достаточно развернут, исполняется в темпе *Allegro marcato*. Триольное движение здесь сочетается с пунктирами, что активизирует и организует исполнение в плане ритмическом. Динамика – преимущественно контрастная. Рекомендуем обратить внимание на указание *p subito* после *f* и динамического нарастания. Здесь необходима люфтвауза, способствующая взятию дыхания и освобождению рук (Пример 34).

Разучивая «Этюд» № 26, в котором решаются аналогичные задачи, вновь следует вспомнить о важности выработки отточенного штриха стаккато, чему и способствует разучивание данного сочинения Кабалевского. Образно и конкретно описал этот прием представитель игумновской школы Е. Тимакин: «Извлекают звук активные кончики пальцев. Острое взятие клавиши вызывает быстрый и упругий отскок пальца вместе с рукой (как мячик) до определенной точки; высота верхней точки зависит от темпа движения, силы и характера звука. В верхней точке без остановки рука

⁵⁵ Цит. по: Беседа преподавателей Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска со С. М. Стуколкиной // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. СПб., 2007. С. 229.

закругляется (как бы делая петлю) и начинает опускаться. Опускание – это не свободное падение, а управляемое, заторможенное, как с парашютом, движение»⁵⁶.

Таким образом, этюды и пьесы этюдного жанра, представленные в анализируемом опусе Кабалевского, не только способствуют освоению различных технических приемов. При комплексном изучении они определяют перспективу развития первоначальных пианистических навыков способствующих впоследствии решению сложных исполнительских задач.

Что касается танцевальных номеров и жанрово-игровых зарисовок, то в данной области изобретательность и остроумие композитора раскрываются в полной мере. Освоение этих пьес требует от ребенка мобильности и умения мгновенно входить в образ. В сборнике продолжается раскрытие вальсовой тематики во всем ее очаровательном лирическом многообразии. Изящная, прозрачная двухголосная по складу пьеса «Вроде вальса» открывает сборник. Исполнение ее предполагает владение звуком и тонкими динамическими градациями. Осмотрительное использование педали способствует созданию хрупкого нежного художественного образа (Пример 35).

Пьеса «Старинный танец» (*Tempo di menuetto*) весьма выразительная стилизация менуэта. При небольшом объеме и весьма упрощенной фактуре она способствует повышению уровня владения звуком и развивает изящество фразировки. Здесь отрабатывается также своеобразный воздушный штрих «точка под лигой». Рекомендуем обратить внимание на то, что в партии левой руки имеет место другой штрих – легкое кистевое стаккато, что в сочетании далеко не просто осуществить (Пример 36). Определенную трудность для начинающих может представить исполнение мелизмов. В целом, пьеса органично подводит ученика к изучению аналогичных номеров из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах».

⁵⁶ Тимакин Е. Воспитание пианиста : метод. пособие. 2-е изд. М. : Сов. композитор, 1989. С. 150.

Иной характер носит «Токкатина». Необходимо познакомить ученика со спецификой жанра: токката (итал. *toccata* от *toccare* — трогать, касаться) – инструментальная пьеса, основанная на четко ритмизованном движении равных коротких длительностей. Нельзя не заметить определенного сходства данной пьесы из сборника Кабалевского с известной миниатюрой Шумана «Веселый крестьянин, возвращающийся с работы», к разучиванию которой Кабалевский в известном смысле и подготавливает ученика (Пример 37).

Миниатюра «Скерцо» знакомит ученика со спецификой жанра, целенаправленно отражая основные его признаки – трехдольность, подвижный темп, ритмическая острота, юмористический характер и пр. Скерцо (итал. *Scherzo*, буквально «шутка») может выступать в роли самостоятельной инструментальной пьесы, а также как часть симфонии, сонаты, квартета и др. Желательно по мере возможности познакомить ученика с примерами музыки скерцо Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, С. В. Рахманинова. Подобный вид занятий с детской аудиторией в различных его формах Кабалевский активно пропагандировал на протяжении всей своей жизни.

Номера «Пляска на лужайке», «Танец» продолжают линию народных праздничных гуляний, где имеют место активный зажигательный ритм и звукоподражательные эффекты. Различное программное содержание может быть предложено детьми при разучивании миниатюр «Кавалерийская», «Воинственный танец», что интенсифицирует творческое развитие ученика, пробуждает его фантазию.

Во всех без исключения пьесах сборника рекомендуем обратить специальное внимание на расположение граней фраз. Как справедливо говорил К. Леймер, «для правильного исполнения необходимо сначала обдумать конструкцию музыкальной фразы, ее кульминационный пункт; затем овладеть фразой технически, чтобы иметь возможность без

препятствий выразить свое ощущение музыки»⁵⁷. Элементарные и одновременно выразительные пьесы Кабалевского позволяют ученику с начальных шагов правильно подойти к осуществлению данной весьма непростой задачи.

Строение фраз важно выделить не только структурно и динамически, но и посредством исполнительского дыхания, отраженного в выразительном пианистическом жесте – свободном снятии и подъеме рук, поднятии головы, мимике, устремленном вперед взгляде и пр. Исполнительская жестикуляция играет очень важную роль в музицировании – как эстрадном, так и домашнем. Об этом настойчиво напоминали своим ученикам крупные педагоги фортепиано, начиная с Ф. Э. Баха. «Люди приходят в концертный зал не только чтобы услышать, но и увидеть артиста; восприятие в этом случае полнее, красочнее, эмоционально богаче»⁵⁸, – подчеркивает современный музыкант Г. М. Цыпин.

1.4. «Пионерские» сюиты в свете современности

Среди множества миниатюр Кабалевского, обращенных к детям, особый интерес вызывают такие его оригинальные и интересные в музыкально-историческом плане сочинения как фортепианные сюиты «В пионерском лагере» и «Из пионерской жизни». Эти произведения интересны как отражение истории нашей страны. Они отражают оптимистичный настрой пионерской жизни, которая была полна радостных открытий – совместных походов, бесед у костров. Обязательным атрибутом общения пионerie было пение песен. Циклы Кабалевского, которые в свое время широко исполнялись учащимися музыкальных школ страны, в наши дни практически вышли из репертуара. Следует подчеркнуть, что они и сегодня

⁵⁷ *Лемер К.* Современная фортепианная игра // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М. ; Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1966. С. 175.

⁵⁸ *Цыпин Г. М.* Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества. М. : Сов. композитор, 1988. Кн. 1. С. 24.

могут представить немалый интерес как инструктивные произведения для учащихся младших и средних классов музыкальной школы. Однако этим значимость данных сочинений не ограничивается.

Как справедливо отметили в своей статье М. В. Смирнова и А. А. Штром, «музыка Кабалевского может сыграть важную познавательную роль – пробудить у детей интерес к этой ушедшей в прошлое странице жизни страны. Пионерия как социальное явление ярко отражала «образ эпохи» и, безусловно, имела свои положительные стороны, которые во многом сегодня недооцениваются и представляются наивными. Вера в светлые идеалы, в дружбу, коллективизм, активное отношение к отдыху – всё это находит отражение в музыке Кабалевского»⁵⁹.

Что касается Китая, то пионерская организация появилась в нашей стране в 1949 году после прихода к власти коммунистов. «В ходе Культурной революции 1966–1978 годов пионеры превратились в «маленьких красногвардейцев», но затем получили назад прежнее имя. В пионерских организациях КНР состоят дети в возрасте от 6 до 14 лет, в 14 лет они автоматически исключаются из состава СЮР. Пионерский отряд существует в каждой школе и каждой деревне, его члены носят красный галстук. В Китае приступают к реформе организации «Юных пионеров Китая» (СЮР), насчитывающей 130 миллионов человек. Об этом заявили Национальный рабочий комитет СЮР, ЦК Коммунистического союза молодежи, а также Минобразования КНР. Цель реформы – сделать пионерскую структуру более влиятельной, сплоченной и привлекательной для детей»⁶⁰. Планируется, что в работе с пионерами широко будет использован интернет. В связи с этим, можно полагать, что пьесы Кабалевского, несмотря на все различия в жизни наших стран, могут заинтересовать юных китайских пианистов.

⁵⁹ Смирнова М. В., Штром А. А. Непреходящая ценность детской музыки Д. Б. Кабалевского как предмета освоения юными пианистами в детских музыкальных школах и школах искусств // Музыкальное искусство и образование. 2019. Т. 7, № 3. С. 99.

⁶⁰ Волков К. В Китае реформируют пионерскую организацию // Российская газета. 2017. 23 марта. URL: <https://rg.ru/2017/03/23/v-kitae-reformiruiut-pionerskuiu-organizaciiu.html> (дата обращения: 12.05 2019).

Обратимся к рассмотрению названных произведений композитора⁶¹. Все они снабжены интересными программными названиями, которые способствуют пониманию характера музыки. Жизнь советской пионерии композитор передает в радужных тонах. Сюита «Из пионерской жизни» состоит из пяти миниатюр: «Барабанщик», «Физкультурная игра», «Праздник», «Пионерская песня», «Походный марш».

Сюита «В пионерском лагере» op.3/86 состоит из шести разнохарактерных номеров, которые отражают наполненный разнообразными событиями летний день ребенка: «Утро», «Зарядка», «На речке», «По лесам, по горам», «Чрезвычайное происшествие», «У костра». Кабалеvский был большим мастером подобных музыкальных зарисовок.

Первый номер сюиты «Утро» (тональность *As-dur*) песенного склада. Во многом миниатюра эта восходит к традициям русской народной песенности. Пьеса исполняется в очень медленном темпе *Lento* и словно символизирует рассвет. Нельзя не вспомнить, что аналогичная музыкальная картина изображена и в одноименной пьесе С. Прокофьева в цикле «Детская музыка (Пример 38).

«Утро» Кабалеvского состоит из нескольких контрастных разделов. Изложение поначалу двухголосное, обе руки играют в унисон, причем голоса разнесены в весьма отдаленные регистры, что создает пространственное ощущение. Размер 3/4 способствует текучести произнесения музыкального материала. Необходимо добиться мягкого лиричного прикосновения к клавиатуре при динамическом уровне пианиссимо, что для ребенка далеко не просто.

Для решения этой задачи необходимо большое слуховое внимание, достижение связи слуха с осязанием («слышащая рука» – С. И. Савшинский). Показательно, что Кабалеvский рекомендует пользоваться обеими педалями,

⁶¹ Поскольку сюита «Из пионерской жизни» подробно рассмотрена в названной выше статье М. Смирновой и А. Штром, мы ограничимся в настоящей работе детальным анализом сюиты «В пионерском лагере».

причем достаточно смело и свободно. Композитор указывает в начальных тактах *una corda*. Следует подчеркнуть, что использование левой педали учащимися младших классов не было в те годы широко распространено. Не так много существует детских пьес, где рекомендуется использование левой педали на начальном уровне обучения. Кабалевский, безусловно, предстает в этом плане педагогом-новатором:

Далее следует небольшой фрагмент *Più mosso*, который символизирует пробуждение пионеров от сонных грез. В музыке меняется все: тональность (*C-dur*), размер (2/4), характер звукоизвлечения становится более сухим, подчеркнутым (*marcato*). Все это необходимо рельефно показать. Рекомендуем обратить внимание на выразительные вопрошающие интонации в партии левой руки, где сохраняется штрих легато (Примеры 39, 40).

Следующий раздел пьесы знаменует резкий контраст предшествующему. После *proso rit.* и ферматы здесь указан темп *Allegretto*, имеет место возвращение тональности *As-dur* и размера 3/4. характер музыки активный, бодрый, оптимистичный. Играть надо очень четко. Рекомендуем соблюдать аппликатуру, рекомендуемую композитором. На первый взгляд, она может показаться неудобной, но именно употребление второго пальца на сильных долях (т. 12–13) позволяет добиться отчетливости произнесения и желаемого ритмического эффекта. Весьма интересны в красочном отношении смены тональности – на смену *As-dur* неожиданно приходят *E-dur* и далее *a-moll*, что активизируют развитие материала. Заканчивается эта достаточно развернутая пьеса звонким призывным звучанием акцентируемых унисонов на *ff*, далеко разнесенных в регистровом отношении (Пример 41).

Вторая пьеса сюиты «Зарядка» (тональность *C-dur*, темп – *Non troppo allegro*) – активный энергичный этюд на развитие техники аккордовых скачков стаккато и звонких коротких пальцевых пассажей. Главная задача – достигнуть смелости броска, не бояться свободного перенесения руки через клавиатуру. Н. К. Метнер советовал пианисту научиться «вытряхивать

быстроту и силу», но одновременно «убрать все резкие движения, звуки и толчки!!! Работать пластичнее! Не бросаться, не бравурничать»⁶². Можно полагать, что и на уровне работы над данным легким сочинением совет замечательного российского музыканта сохраняет свою силу (Пример 42). Следует отметить, что и в этой небольшой по объему пьесе имеет место смена тональности (появление *As-dur* в тактах 9 – 16). Важно, чтобы ученик уже на раннем этапе обучения научился показывать агогическое отличие *tenuto* (–) от акцентов (>). С большим подъемом, смело и звонко звучит кульминация пьесы, в которой материал изложен двойными нотами на *ff*.

Миниатюра «На речке» по характеру игровая, веселая. Она передает радостный, жизнелюбивый настрой, что в целом характерно для музыки Кабалевского. Летний день – солнечный, светлый, радостный. Тональность пьесы одна из самых светлых – *E-dur*, темп *Allegro scherzando*. В самом определении композитором характера движения содержится игривый, шуточный настрой, что в сочетании с постоянно (на протяжении всей пьесы) меняющимся размером придает музыке изменчивость, прихотливость (Пример 43). Не случайно мажорные эпизоды (тт. 1 – 6) чередуются здесь с минорными (тт. 7 – 12). В пьесе «На речке», в отличие от предшествующей, имеет место иной вид стаккато – более мягкий, кистевой, прикосновение пальцев к клавишам менее цепкое, скорее полетное.

В заключительном разделе техническую трудность представляет исполнение пассажей шестнадцатыми двумя руками в унисон. Здесь важно добиться полнейшей синхронности и ритмической упорядоченности звучания. Заключительные аккорды на *ff* исполняются ярко, эмоционально приподнято. Работая над ними, полезно вспомнить совет А. Б. Гольденвейзера: «Над двойными нотами полезно поработать, разбивая их сверху вниз и наоборот, придерживая при этом первые звуки»⁶³.

⁶² Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М.: Музыка, 1979. С. 15–16.

⁶³ Гольденвейзер А. Мысли о музыке, об исполнительском искусстве и фортепианной педагогике // В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 36.

Четвертый номер «По лесам, по горам» (тональность *a-moll*) исполняется в темпе *Moderato*. Пьеса начинается с плагального оборота (VI 3/5 – I 3/5), который изначально задает характеру музыки разомкнутость, текучесть. В целом, в гармоническом отношении это сочинение весьма интересно своей неустойчивостью, изменчивостью, передающей состояние непредвиденных изменений, характерных для долгого пути. Одноголосная мелодия, исполняемая *cantando*, носит поначалу задумчивый песенный характер, она постепенно поднимается все выше, как бы символизируя долгий упорный подъем отряда на гору. При длинных лигах и размере 3/4 мелодия эта символизирует упорядоченное, спокойное, но непрерывное движение вперед (Пример 44).

Далее на смену одноголосному запеву приходит двухголосие, к которому энергично присоединяется дружный пионерский хор. Характер движения активизируется, эмоциональное напряжение нарастает, что находит отражение в динамике. На смену *pp* приходит *mf*. Рекомендуем обратить внимание на то, что *cresc.* и динамические вилки в начальном разделе пьесы отсутствуют: динамика здесь контрастная, а не процессуальная. Важно также учесть, что при появлении двухголосия использование педали нежелательно. Далее (начиная в тт. 18-19) следует небольшое замедление, в конце которого расположена фермата. Можно полагать, что она символизирует краткий отдых по окончании определенного отрезка подъема в гору. Песня также на время умолкает.

Пьеса Кабалевского «По лесам, по горам» наглядно изобразительна. Она призывает детей пристально всматриваться в красоты родной природы, любить и ценить ее. Следующий далее раздел *Poco più mosso* рисует дружный энергичный подъем пионерского отряда в крутую гору. Более четким и определенным становится шаг (*secco*), Постоянная смена размера (4/4, 3/4 и т.д.) как бы отображает моменты преодоления возникающих на пути к вершине горы препятствий.

Все круче становится склон, все больше усилий приходится прикладывать отряду. И вот, наконец, пионеры достигают вершины, с которой открываются живописные природные виды. Здесь расположена кульминация пьесы. Динамика поднимается до уровня *ff*, шаг становится шире (*allarg.*), обозначения *tenuto* сменяются акцентами. На вершине годы вновь звучит песня – на этот раз пионеры поют ее хором в полный голос.

Пьеса «Чрезвычайное происшествие» (тональность *c-moll*) по своему названию, и по взрывчатому характеру (*Allegro molto e agitato*, размер 9/8) побуждает вспомнить о Р. Шумане. Можно провести аналогии с пьесой Шумана «Незнакомец» из «Альбома для юношества». Разумеется, «Чрезвычайное происшествие» значительно проще, элементарнее, но по эмоциональному настрою определенное сходство, на наш взгляд, наблюдается. Музыка звучит тревожно, вопросительно. Взволнованные триоли чередуются с паузами, которые требуют пристального вслушивания (Пример 45).

В первом разделе пьесы преобладает двухголосное изложение, что предполагает синхронность звучания разнесенных в разные регистры голосов. Здесь также важно найти соответствующий характеру музыки способ произнесения штриха нон легато. Немаловажную выразительную роль играет *sf* в концах фраз.

В полной образных контрастов миниатюре «Чрезвычайное происшествие», как и в других номерах цикла, имеют место смены тональности и размера, что увлекает исполнителя и оживляет восприятие аудитории. Данная пьеса по характеру фактурного изложения и поставленным в ней техническим задачам вполне может быть отнесена к этюдному жанру. Учитывая ее развернутость, высокий темп и уровень поставленных пианистических проблем, она может войти в репертуар учащихся на третьем-четвертом году обучения. Дети, обладающие ярко выраженными способностями могут исполнять ее значительно раньше. Главное при этом – избежать скованности и зажатия рук.

Заключительная пьеса цикла «У костра» рисует картину дружного звонкого хорового пения у вечернего костра. Темп *Moderato*, тональность *E-dur*. Музыка картинна, звукоизобразительна. Перед внутренним взором встает замечательная картина вечерней реки, дымка над костром, ощущение слияния с родной российской природой. Начальные тринадцать тактов – это по сути дела вступление: пионеры собираются и рассаживаются у огня. Собственно песня (*cantabile*) начинается с четырнадцатого такта. Здесь размер меняется с трехдольного на двухдольный. Поют дети дружно, стройно, доминирует радостная, жизнеутверждающая интонация (Пример 46). Пьеса «У Костра» написана в трехчастной форме. Заключительный ее раздел по характеру и фактуре подобен вступительному – костер постепенно угасает, пионеры расходятся.

В данном цикле Кабалевский предстает замечательным мастером программной фортепианной зарисовки. Его сюиты «В пионерском лагере» и «Из пионерской жизни» на протяжении долгих лет охотно исполнялись учениками музыкальных школ, входили в качестве обязательных в программы детских конкурсов на лучшее исполнение сочинений Кабалевского. В наши дни, как отмечалось выше, они практически пребывают в забвении.

На наш взгляд, выразительные, захватывающие своей образностью, эстрадно эффектные пионерские циклы могли бы заинтересовать как российских, так и китайских юных музыкантов и активно способствовать их художественному и пианистическому росту. Разумеется, при работе над сборником каждый ребенок волен выбирать те пьесы, которые наиболее близки его художественным устремлениям на данном этапе.

Таким образом, исходя из вышесказанного, можно сделать вывод, что детские пьесы Кабалевского весьма разнообразны в жанрово-стилистическом отношении. Здесь широко представлены в плане постепенного освоения навыков кантиленные пьесы. Пение на фортепиано –

основа традиций русской национальной фортепианной школы, наследником которой явился Кабалевский.

Большинство номеров созданных им детских сборников имеет в своей основе традиции национального фольклора, прежде всего – российской народной песенности, что исключительно ценно. Не менее богато представлены танцевальные номера, которые знакомят учащихся с особенностями разных жанров.

Игровые зарисовки, представленные в сборниках Кабалевского, отличаются живостью, искристым юмором, радостным, светлым эмоциональным настроем. Пьесы этюдного плана в увлекательной форме приобщают юного пианиста к различным видам фортепианной техники, воспитывают в нем ловкость, смелость, артистизм.

Особую ценность для современных учащихся представляет циклы Кабалевского, посвященные пионерской тематике. Они побуждают вспомнить об увлекательной жизни советской пионерии, основанной на чувстве дружбы, на коллективизме, умением работать в команде, взаимной поддержке, совместном проведении увлекательного досуга. Все эти качества насущно необходимы и современным школьникам, во многом разобщенным вследствие широкого распространения СМИ.

Таким образом, детские сборники Кабалевского опираются на традиции российской фортепианной школы и закладывают основательный профессиональный фундамент в обучении игре на фортепиано. Работа над детскими сборниками Кабалевского удерживает от неоправданного завышения репертуара, весьма распространенного в современной педагогической практике, особенно в Китае.

Фортепианные пьесы Кабалевского, обращенные к детям, закладывают основательный профессиональный фундамент в обучении, воспитывают у юного пианиста ответственность, оберегают юного пианиста от того, что композитор именовал «инфляцией художественного смысла».

В этом и заключается ценность и бесспорная актуальность для современности анализируемых опусов Кабалеvского. Нельзя не согласиться с опытными российскими педагогами, которые утверждают: «В школьный период обучения... гораздо важнее уметь инструктивный этюд сыграть художественно, чем художественное произведение играть инструктивно»⁶⁴.

Следует особо подчеркнуть, что музыка Кабалеvского, непосредственно связанная с лучшими традициями российской фортепианной школы, с основами национального народного искусства, была также в значительной мере новаторской. Композитор на элементарном доступном материале приобщал отечественных юных пианистов к ритмам и гармониям музыки XX столетия, что трудно переоценить. Многие номера подготавливают юного пианиста к освоению музыки композиторов-романтиков – Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, Э. Грига, а также российских и зарубежных композиторов XX столетия и современности.

⁶⁴ Цит. по: Путь к совершенству. С. 202.

ГЛАВА 2. «24 ПРЕЛЮДИИ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО».

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЙ И ИСПОЛНИТЕЛЬСКИЙ АНАЛИЗ

2.1. История создания, программные и стилистические особенности произведения

Ценный художественный пласт фортепианного наследия Кабалевского представляют собой его самобытный цикл «24 прелюдии». Это сочинение ориентировано уже на концертное исполнение. В середине XX столетия названный цикл занимал видное место как на концертной эстраде, так и в педагогическом репертуаре российских и зарубежных пианистов. Невзирая на свою несомненную популярность, 24 прелюдии поныне не послужили основанием для обстоятельного рассмотрения с исполнительских и педагогических позиций. В Китае названный опус Кабалевского практически не известен и поныне не используются в эстрадной и педагогической фортепианной практике. Между тем, цикл этот способен украсить репертуар концертирующих пианистов нашей страны и, безусловно, представит немалый интерес для педагогов и учащихся.

История создания этого сочинения, написанного в годы Великой Отечественной войны, весьма необычна. Композитор приступил к написанию фортепианных прелюдий еще в 1938 году, однако работа несколько растянулась в связи с созданием музыки других жанров, прежде всего его работе в сфере театральной и киномузыки («Земля и небо», «Гибель эскадры», «Восточный батальон», «Школа злословия», «Мадам Бовари», «Галицийская жакерия», «Как вам это понравится», «Антон Иванович сердится»). Вспомним, что именно в предвоенные годы Кабалевский создает свою первую оперу на сюжет горячо любимого им французского писателя Р. Роллана «Мастер из Кламси».

В 1943 году композитор побывал в осажденном Ленинграде. Мужество и стойкость жителей блокадного города побудило его вспомнить о

замечательных народных традициях россиян, о национальных исторических корнях своих соотечественников, которые во все века оказывали героическое сопротивление захватчикам своей страны.

На этом высоком патриотическом порыве и были создан Кабалевским замечательный фортепианный цикл 24 прелюдии. Эпиграф к сочинению, взятый из записок М. Лермонтова, гласит: «...Если захочу вдаваться в поэзию народную, то верно нигде больше не буду ее искать, как в русских песнях».

В программной музыке эпиграф выступает как своеобразная квинтэссенция основной идеи произведения, как концентрированное выражение композитором определенной музыкальной идеи, определенного содержания, отраженного, как правило, в названии – отмечает Я. И. Мильштейн. «Они служили конкретизации образной сферы, нелокализованного в пространстве музыкального произведения, помогая интерпретатору определить основной вектор исполнения»⁶⁵.

Убедительно охарактеризовал 24 прелюдии Кабалевского их первый исполнитель, выдающийся российский пианист, представитель игумновской ветви московской фортепианной школы Яков Владимирович Флиер: «Это совершенно новое, оригинальное, очень органичное произведение, цикл, в котором каждая из двадцати четырех его частей в то же время имеет самостоятельное значение. В каждой прелюдии – свой смысл, свое настроение, своя образность. В целом – это одно из наиболее глубоких и мастерски сделанных сочинений Кабалевского»⁶⁶. Впервые исполнив цикл в военном 1944 году, Флиер на протяжении всей своей артистической жизни постоянно и с неизменным успехом включал их в свои концертные программы в России, западноевропейских странах, США, Японии и др.

Песенная стихия, положенная в основу музыкального текста каждого из номеров, отражена в музыке композитора во всем своем разнообразии,

⁶⁵ Мильштейн Л. И. Лист. В 2 т. Т. 2. М.: Музгиз. 1970. С. 73.

⁶⁶ Прелюдии Кабалевского в исполнении Якова Флиера. URL : <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post402813212> (дата обращения: 05.10.2021).

красоте и глубине. Большинство этих мелодий основаны на материалах, почерпнутых композитором из бесценных сборников, созданных в свое время его выдающимися предшественниками Н. А. Римским-Корсаковым, М. А. Балакиревым, А. К. Лядовым, С. М. Ляпуновым,

Однако неверно было бы считать миниатюры Кабалевского лишь обработками песен – он работает с этим материалом народной музыкальной поэзии сквозь призму собственного художественного видения, с позиций своей полной трагизма и героизма военной эпохи – так, словно это его собственные мелодии. «И если эти средства художественно оправданы, они приведут к обогащению, а не к искажению народной мелодической основы. Кабалевский в своих прелюдиях шел по этому пути. Он не «обрабатывал» народные темы, не стремился сохранить их этнографические особенности. Не этнография, а поэзия — вот девиз композитора, которым он руководствовался в своей работе»⁶⁷, – отмечает Л. Данилевич. Как полагает исследователь, во многом здесь дает о себе знать опыт Кабалевского в сфере создания симфонической музыки.

Композитор увлеченно и смело переосмысливает в новаторском плане гармоническом, ритмическом, интонационном положенные в основу музыки созданных им фортепианных прелюдий народные мелодии, раздвигает их смысловой, содержательный и эмоциональный диапазон. При этом композитор не дает к каждой из прелюдий конкретных программных пояснений. Исполнителю представляется право самому раскрыть глубокий содержательный философский смысл, заложенный в музыкальном материале.

В цикле встречаются пьесы лирического, драматического, фантазийного и даже трагического склада, что в полной мере соответствует психологическим мотивам, которые обусловили их создание. Большинство прелюдий выдержано в русском народном духе, что роднит музыку Кабалевского с сочинениями П. И. Чайковского, Ант. Рубинштейна, М. А.

⁶⁷ Данилевич Л. Творчество Д. Кабалевского. М., 1963. С. 158.

Балакирева, А. С. Аренского и др. Вместе с тем эмоционально насыщенный композиторский стиль Кабалевского пронизан интонациями и ритмами музыки XX столетия.

Многовариантность воплощения имманентно присуща русской песенной культуре. Опус прелюдий Кабалевского являет собой интересный пример взаимодействия народных и профессиональных образцов творчества. «Для произведений песенного народного искусства как нельзя более типична изменчивость, подвижность поэтического и музыкального текста, при стойкой сохранности, прочности основных поэтических и музыкальных образов большого идейного и художественного значения, а также характерных национально-своеобразных средств музыкальной выразительности»⁶⁸, – замечает Т.В. Попова.

Исходя из этого, в интерпретации как всего цикла как единого целого, так и каждой из прелюдий исключительно важную роль играет художественно-ассоциативное начало. Об этом необходимо помнить как исполнителям, так и педагогам, работающим с учащимися над освоением музыки этого удивительного по своему своеобразию творения Кабалевского.

Цикл фортепианных прелюдии Кабалевский посвятил своему учителю и творческому вдохновителю Н. Я. Мясковскому, что не случайно. Кабалевский говорил: «Я сделал это не только потому, что мне хотелось выразить таким образом свою любовь и уважение к Николаю Яковлевичу, но еще и потому, что именно он чрезвычайно помог воспитать во мне настоящую любовь к русской народной песне. Это было первое посвящение, которое я сделал за свою жизнь»⁶⁹. Это признание композитора глубоко впечатляет и говорит само за себя.

В творчестве Мясковского (особенно в его поздних симфониях) сильно дает о себе знать претворение народно-песенного начала. Критика отмечала,

⁶⁸ Попова Т. В. Русское песенное музыкальное творчество. М. : Музгиз, 1962. Т. 1. С. 15.

⁶⁹ Кабалевский Д. Б. О Н. Я. Мясковском // Мясковский Н. Я. Статьи и воспоминания в 2 т. Т. 1. М.: Советский композитор. 1959. С. 278.

национально-почвенный характер музыки Мясковского в целом, что было подхвачено его учеником Кабалевским. В прелюдиях композитора вызывает особый интерес мелодическое богатство музыки, имеющее своим истоком народную песенность. Вспомним, в связи с этим, замечательные слова С. В. Рахманинова: «Мелодия – это музыка, главная основа всей музыки, – поскольку совершенная мелодия подразумевает и вызывает к жизни свое гармоническое наполнение»⁷⁰. Именно этим принципам следовал на своем творческом пути Кабалевский.

Нельзя не отметить, что военная тема и связанные переживания сопровождали композитора до конца его дней. Двадцать лет спустя после создания цикла прелюдий в 1962 году он посвящает тем, кто погиб в борьбе с фашизмом исключительно сильное произведение «Реквием» (на текст Р. Рождественского). По словам самого автора, «реквием написан о погибших, но обращен к живым, рассказывает о смерти, но воспевает жизнь, рожден войной, но всем своим существом обращен к миру»⁷¹.

24 прелюдии Д. Б. Кабалевского (по примеру рахманиновских прелюдий) охватываются все мажорные и минорные тональности квинтового круга. Каждый из номеров отличается жанровым и стилистическим своеобразием, а также ставит перед исполнителем особые, порой весьма сложные пианистические задачи. Во многом это связано с особенностями исполнительского стиля самого Кабалевского-пианиста, который способен был на эстраде восхитить своим мастерством как детскую аудиторию, так и самую взыскательную публику. Композитор обладал подлинной виртуозностью – играл смело, доблестно, ярко и весьма красочно в тембровом отношении, а также великолепно владел фортепианной кантиленой. Все эти качества необходимы и при исполнении цикла «24 прелюдии для фортепиано».

⁷⁰ Цит. по: Как исполнять Рахманинова. М. : Классика-XXI, 2003. С. 49.

⁷¹ Д. Кабалевский. Творческий портрет. К 110-летию со дня рождения. Сборник записей. М. 2014.

2.2. Исполнительский анализ отдельных номеров цикла

Весьма своеобразная и яркая трактовка 24-х прелюдий Флиером положена в основу настоящего анализа произведения. Первая прелюдия (тональность *C-dur*, темп *Allegretto*) весьма лаконична и относится к лирической, созерцательной сфере. Она как бы отражает углубленное раздумье человека, пребывающего наедине с самим собой на лоне величественной и прекрасной русской природы. Состояние это отражено в интерпретации Флиера, который исполняет первую прелюдию декламационно, с долей пафоса. Это придает игре пианиста эпический настрой, что задает возвышенный тон звучанию всего цикла Кабалевского.

Начинается пьеса с краткого зачина-медитации, основанного на хроматическом распеве (Пример 47). Основная часть построена на мелодии переменного размера с аккордовым сопровождением хорового склада. На уровне динамики *piano* пианист находит гармоничное соотношение между голосами, высвечивая подголоски и выразительные, «стонущие» нисходящие хроматические ходы в аккордовой фактуре. Подобное решение придает мажорной музыке печальный, сокрушенный характер и побуждает вспомнить о выразительных композиторских приемах, характерных для музыки П. И. Чайковского (Пример 48).

В пьесе Кабалевского чрезвычайно выразительны и обострены тональные сдвиги, которые отражают постепенный эмоциональный переход к уверенным, волевым, непреклонным, а моментами даже торжествующим интонациям. Драматизм, трагизм, психологическую неустойчивость, тревогу придают музыке также постоянные смена размера, особенно такие неожиданные как переход на протяжении трех тактов от 2/4 к 3/4 и к 5/8 (Пример 49).

Названный психологический перелом ярко выражен в интерпретации Флиера. В заключительном разделе пьесы пианист прибегает к заметному

темповому расширению и укрупнению масштаба звучания, особенно в момент, отмеченный в тексте авторским указанием *espressivo*. Немалую выразительную роль играет также смена размера с 2/4 на 3/4. В заключительных тактах пьесы движение сохраняет свою завораживающую песенную текучесть, непрерывность (Пример 50).

Вторая прелюдия (*a-moll, Scherzando*) полифонична, трехголосна по изложению. По смысловому наполнению она как бы противостоит предшествующей. Энергия и острота музыки прелюдии восходит к яростным, неукротимым русским пляскам, однако по эмоциональному настрою она полна тревоги и трагических предчувствий. Это находит отражение в смене размера, приносящей некий эмоциональный сбой, затрудненность дыхания и вместе с тем – ощущение преодоления.

В интерпретации Флиера миниатюра обретает жесткий, обостренно гротескный характер. Отдаленно звучащие аккорды стаккато подобны набату. Немаловажную роль играют акценты и штрих *marcato*. Резко контрастно преподносит мастер диссонирующие созвучия, динамические и ритмические сопоставления (Пример 51).

Пианист исполняет миниатюру в довольно сдержанном темпе, что в сочетании с упругим, остро акцентируемым ритмом и жесткой акцентировкой приносит в его игру оттенок сарказма. Разумеется, мы далеки от того, чтобы прямолинейно сопоставлять прелюдию Кабалевского, к примеру, с «Сарказмами» С. Прокофьева. Но в интерпретации Флиера определенное созвучие сочинений этих весьма далеких по художественному мироощущению композиторов все же угадывается. Особенно ярко это дает о себе знать в кратком кульминационном развороте пьесы Кабалевского и в заключительных ее тактах, где пианист прибегает к ударным приемам звукоизвлечения (Пример 52).

Нельзя не отметить, что, в отличие от Флиера, молодые современные пианисты порой исполняют данную прелюдию в юмористическом ключе. Учащиеся музыкальных школ экспрессивным предпочитают довольно

подвижный темп, легкое кистевое стаккато и задорную по характеру акцентировку, что едва ли соответствует композиторскому замыслу.

Третья прелюдия (*G-dur, Vivace leggiero*), исполняемая с стремительном темпе, по своему настрою фантастична и даже мистична. В скерцозно-характере музыки лает о себе знать родство с аналогичными опусами Мендельсона, в частности, с отдельными моментами из увертюры «Сон в летнюю ночь». Вместе с тем, Кабалевский одновременно словно возрождает здесь непостижимый мир русской сказочности. Песенная тема в среднем голосе – спокойно-повествовательная и распевная олицетворяет образ сказителя, мягко окрашенный тембр голоса которого (*cantando e ben tenuto il tema*) звучит утешительно на фоне причудливого, таящего затаенную угрозу, окружения – воздушного вращения фигураций и сухого, «постукивающего» стаккато (Пример 53).

Флиер в данной пьесе делает акцент скорее на сказочно-фантазийной составляющей. Можно вообразить, что таящий угрозу бег шестнадцатых, мерцающие дисканты олицетворяют в его исполнении облик «злых героев» из русских народных сказок. Лирическим контрастом предстает в его исполнении эпизод *p cantando* (Пример 54).

Исполняя эту достаточно развернутую прелюдию, Флиер чередует педальные и беспедальные эпизоды добиваясь оригинальных колористических эффектов. Так, 1 – 4 такты он исполняет с педальной дымкой, а начиная с такта 5 играет сухо без педали, как и предписано в авторском тексте. «Искусство педализации есть прежде всего умение играть без педали. Педаль – краска, которая обогащает звучность, – подчеркивал Гольденвейзер. – <...> Педаль перестает быть краской, когда нет чередования педальной и беспедальной звучности»⁷². Отчетливо, дробно, беспедально преподносит Флиер ускользающую таинственную россыпь заключительных пассажей в дискантах *pp – ppp* (Пример 55).

⁷² Гольденвейзер А. Б. О музыкальном искусстве // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М. ; Л., 1966. С. 106.

Четвертая прелюдия (*e-moll*, Andantino) по характеру драматична и театральна. Эстрадная эффектность данной прелюдии предопределила большую популярность ее в концертной и педагогической практике. Четвертая прелюдия нередко включается в репертуар студентов консерватории и училища, а также учащихся старших классов музыкальных школ.

В исполнении Флиера она вызывает ассоциации с балладой. Положенную в основу пьесы протяжную народную песенную мелодию (*cantando*) пианист произносит по-рахманиновски вокализировано, романтично, глубоким, предельно насыщенным вибрatным звуком, что характерно для исполнительской манеры гениального российского пианиста прошлого, которого сравнивали с Ф. Шаляпиным. Вспомним, в связи с этим, что Флиер был замечательным исполнителем фортепианных сочинений Рахманинова.

Длинные выразительные фразы пианист играет на широком, свободном дыхании, на повышенных в плане содержательном декламационных интонациях, предельно экспрессивно (Пример 56). В данном случае исполнителю особенно важно не просто копировать игру Флиера, а довериться своей художественной интуиции, вспоминая убедительно и четко сформулированные С. В. Рахманиновым «характерные признаки прекрасной фортепианной игры»: «В сознании художника должно родиться подлинное чувство музыки, иначе все знания фразировки, которыми он обладает, окажутся бесполезными»⁷³.

В Четвертой прелюдии, написанной в трехчастной форме, центральную роль занимает в интерпретации Флиера средний раздел, который по характеру резко противопоставлен крайним. В трактовке пианиста противопоставление усиливается благодаря педальному исполнению первоначальной темы – и сухо беспедальному – среднего. Он сохраняет

⁷³ Рахманинов С. В. Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. URL: https://senar.ru/articles/ten_signs (дата обращения: 15.03.2023).

динамический уровень *pp* и на протяжении восьмитакта и далее мастерски реализует эффект *poco a poco cresc mp subito pp* (Пример 57). Разумеется, в исполнении данной прелюдии возможны и другие более камерные, лирические варианты прочтения.

В моменты повышенного драматизма рояль звучит у Флиера пафосно, с большим внутренним напряжением. В кульминации пианист наряду с усилением звучания до уровня *ff* смело использует также прием темпового нарастания, сжатия материала, не прибегая, однако, к педальным эффектам. Каскады «рваных» пассажей предельно обострены и приближены к глиссандо (Пример 58).

Молодым пианистам очень полезно познакомиться с интерпретацией Флиера, но, разумеется, отнюдь не рекомендуется ее копировать. Недостаточно высокий уровень владения звуком и агогикой может привести к перегрузкам и утяжеленности игры, что при исполнении по сути своей камерной миниатюры Кабалевского крайне нежелательно.

Пятая прелюдия (*D-dur, Andante sostenuto*) – гимн родной природе среднерусской полосы. В ней угадывается сходство с рахманиновской музыкальной стихией. Пьеса эта хоральна по складу. Интонационно она сродни широкому и вольному народному распеву на вольных российских просторах. Зародившись издалека, песня набирает силу и, постепенно приближаясь, заполняет собой все пространство. Углубленные басовые звуки в исполнении Флиера ассоциируются с отдаленным звучанием колоколов. В плане фактурном пьеса может представить для учащихся определенные координационные трудности, особенно в динамической сфере *piano*, где каждый из звуковых пластов обретает под пальцами Флиера индивидуальную тембровую окраску (Пример 59).

Именно пространственный фактор, реализуемый посредством дифференциации голосов по вертикали, играет в исполнении пианиста важнейшую художественную роль. Импровизационно раскованно звучит голос солиста в изменчивом обрамлении хора, что соответствует исконным

традициям народного хорового искусства: «Каждый слушатель в любой момент и исполнитель, и композитор»⁷⁴, характеризовал манеру русского хорового пения Б. В. Асафьев.

В этом плане прелюдия Кабалевского восходит, на наш взгляд, к миру пианизма Антона Рубинштейна, для фортепианного стиля которого характерны открытость чувств, предельная искренность в сочетании с декоративностью и известной пафосностью. В исполнении Флиера эти черты выражены в полной мере. Пианист играет прелюдию раскованно, свободно, особенно в мощном торжествующем кульминационном разделе.

Шестая прелюдия (*h-moll, Allegro molto*) – яркая активная виртуозная пьеса, опирающаяся на безостановочное унисонное движение триолей, что требует от исполнителя немалой пианистической и психологической выдержки (Пример 61). Шестая прелюдия – масштабное развернутое произведение с богатым, мощным разворотом. Исполнителю необходимо проявить немалую выдержку – исполнить всю пьесу от начала до конца в едином темпе и на едином дыхании. Смена размера в кульминационном разделе и динамическое нарастание усиливают драматическое напряжение (6/4 – 3/4 – 6/4). Небезынтересно проследить динамический план прелюдии: *p* (6 тактов) – *più f* (4 такта) – *cresc* (2 такта) – *f* (0,5 такта) – *subito meno f* (7.5 тактов) – *cresc* (2 такта) – *ff* (2 такта) – *sff sempre ff* (6 тактов) – *subito meno f* (1 такт) – *cresc <* (2 такта) – *fff* (2 такта).

Весьма оригинальна темповая стратегия, к которой прибегает Флиер. динамические сопоставления. Он изначально избирает высокую скорость игры, сохраняя при этом большую ее мерность, устойчивость и отчетливость произнесения триольной россыпи, что может послужить примером для учащихся. Флиеру удастся добиться названного эффекта благодаря предельной отчетливости преподнесения каждого звука. В этом плане он следует совету своего учителя Игумнова, который говорил: «Я

⁷⁴ Асафьев Б. В. О народной музыке. Л. : Музыка, 1987. С. 90.

придерживаюсь одного старого определения темпа, согласно которому предел скорого темпа – это возможность услышать реально каждый звук»⁷⁵.

Триольное изложение, как известно, само по себе активизирует характер движения. «Торопливая игра и скорая – разные вещи, – подчеркивал Гольденвейзер. – Можно играть в темпе *Presto* и не торопить, а можно торопить и в темпе *Adagio*»⁷⁶. В моменты повышения динамического уровня Флиер прибегает к торможению темпа, а также к повышенно активному акцентированию каждой доли такта, что производит особый эффект в кульминации, особенно при смене размера. Небезынтересно отметить, что кульминационные аккорды Флиер отнюдь не форсирует в плане динамическом – играет их обостренно и сухо, педализует очень скупое, что усиливает драматизм:

Нам представляется, что в учебном процессе данная прелюдия, как и другие сочинения Кабалевского технического плана, может принести немалую пользу при ее изучении не только в концертной, но и в эскизной форме. Этому способствуют высокий эмоциональный накал музыки, удобство фортепианного изложения и сравнительно небольшой объем произведения. Подобный способ работы чрезвычайно мобилизует ученика, дает активный толчок его артистическому становлению.

«Важно, чтобы произведения, разучиваемые в эскизной форме, нравились учащемуся, пробуждали у них живой и горячий эмоциональный отклик, – пишет Г. Цыпин, – <...> репертуарная политика здесь имеет основания быть значительно более смелой и гибкой, недели, скажем, при других обстоятельствах»⁷⁷. Музыкант подчеркивает, что при эскизном проигрывании педагог не должен настаивать на безупречном исполнении пьесы. «Учащийся фактически ведет свое исполнение на какой-то зыбкой

⁷⁵ Цит. по : Мысли и афоризмы о фортепианном искусстве. М. : Классика-XXI, 2016. С. 108.

⁷⁶ Гольденвейзер А. Мысли о музыке, исполнительском искусстве и фортепианной педагогике // В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 34.

⁷⁷ Цыпин Г. Цели, задачи, установки, способы работы над техникой // Путь к совершенству. С. 71.

границы, как бы на «острие» <...> Но именно такое исполнение на «острие» <...> сильно и неуклонно двигает исполнителя вперед»⁷⁸, – полагает Г. Прокофьев.

Седьмая прелюдия (*A-dur, Moderato e tranquillo*) сродни русской протяжной песне. По моему впечатлению начальный раздел данной миниатюры – одна из наиболее проникновенных страниц всего цикла. Прелюдия открывается сдержанным одноголосным запевом, что характерно для русской народной песенности (Пример 62).

Далее изложение становится двухголосным постепенно обретая все большую насыщенность. Возникает желание вновь и вновь вслушиваться в спокойное неторопливое, побуждающее к раздумьям течение музыки. В преподнесении Флиера музыкальный материал напоминает весьма усложненную в фактурном и ритмическом планах хоровую импровизацию. Ритмическая изобретательность, безусловно, является отличительной чертой композиторского стиля Кабалева.

В интерпретации Флиера раздел, исполняемый *pp leggiero* напоминает в колористическом плане импрессионистскую палитру. Пианист достигает этого благодаря мастерской педализации и предельной отточенности произнесения мелодических линий их сочетании и взаимоналожении. Особенно выразительно – имматериально, воздушно – звучат под пальцами пианиста квинтолы в партии левой руки (Пример 63).

Учащимся следует задуматься над позицией руки при исполнении данного раздела пьесы в связи с тем, что здесь имеет место так называемое «иллюзорное пианистическое легато» (С. Савшинский). Прием этот заметно отличается от привычного пальцевого легато. «При игре пальцевым легато пальцы тесно связаны с клавиатурой и должны все время приспосабливаться к конфигурации пассажа, – замечает С. Савшинский, – <...> при иллюзорном легато плечо и предплечье поддерживают руку в состоянии нулевой нагрузки, и пальцы легко скользят по клавишам. При этом отпадает нужда в

⁷⁸ Прокофьев Г. Формирование музыканта-исполнителя (пианиста). М., 1956. С. 8.

перестройке формы пясти и пальцев при каждой смене вида позиции»⁷⁹. Юные пианисты далеко не всегда учитывают этот момент, что препятствует выполнению поставленной композитором колористической задачи.

Особые затруднения вызывает исполнение заключительного раздела миниатюры, где восходящие квинтолы, расположенные в большой октаве. Необходимо исполнить предельно отчетливо. Овладение данным приемом на материале прелюдии Кабалеvского позволит юным пианистам в дальнейшем преодолеть аналогичные трудности в музыке композиторов-романтиков и импрессионистов.

Восьмая прелюдия (тональность *Fis-dur*, темп *Andante non troppo. Semplice cantando*) – лирическая пьеса созерцательного настроения. Небезынтересно отметить, что данная миниатюра входила в репертуар легендарного В. С. Горовица, а также сопоставить интерпретации обоих пианистов.

В трактовке Флиера прелюдия интонируется поначалу бесхитростно и очень просто. Партия левой руки произносится пианистом ритмически устойчиво на протяжении 19 тактов. Что касается шестнадцатых в дискантах, то они звучат в его преподнесении причудливо, фантазийно. Распевные мелодические эпизоды сменяют романтически окрашенные интерлюдиями. В трактовке Флиера эти изложенные шестнадцатыми интерлюдии ассоциируются с флейтовыми отыгрышами – каждый звук в преподнесении пианиста проговаривается отчетливо, бережно и словно несколько отстраненно, «с холодком» (Пример 64).

Горовиц изначально трактует прелудию достаточно отрешенно – исполняет ее в темпе более сдержанным, по сравнению с Флиером. Однако по мере развития музыкального материала в его достаточно строгой игре постепенно все сильнее дает о себе знать непредсказуемость – трепетная, можно даже сказать нервическая тревожность, чего нельзя усмотреть в игре Флиера. В данной прелюдии также как и во многих других номерах цикла

⁷⁹ Савинский С. Пианист и его работа. Л. : Советский композитор, 1961. С. 234.

имеет место смена размера: 4/4 – 2/4. Это ритмическое своеобразие изложения в трактовке Флиера что предопределяет импровизационность изложения материала и играет важную формообразующую и драматургическую роль.

Что касается Горовица, что каждый подобный ритмический переход воспринимается как «сбой сердцебиения», что придает его исполнению характерную для стиля пианиста остроту. Кульминационный эпизод (*f, Poco agitato*) Флиер исполняет достаточно сдержанно в темповом и динамическом отношениях, подчеркнуто скандируя каждый звук.

В исполнительском прочтении Горовица после неожиданно резкого ускорения-рывка при подходе к кульминации достижение высшей ее точки напряжения знаменует собой некий психологический срыв, сбой, отчаяние, что производит чрезвычайно экспрессивное впечатление. Как нам представляется, подобное весьма неординарное исполнительское решение Горовица выявляет в музыке Кабалевского изначально заложенные в ней скрябинские черты (Пример 65). Заранее оговорим, что скрябинское влияние заметно дало о себе знать в сонатном творчестве композитора, которое также входило в круг творческих интересов Горовица. Моментами в интонациях пианиста просвечивает характерная для его исполнительского стиля горькая ирония.

Подражать впечатляющему и утонченному исполнению прославленного мастера практически невозможно, даже, на наш взгляд, опасно в плане художественной правды. Как показывает практика, учащиеся нередко прибегают в этом эпизоде к неоправданному ускорению, что психологически воспринимается мало оправданным и потому нарушает логику музыкального повествования

Танцевальная, полная грации и изящества Девятая прелюдия (*E-dur, Allegretto scherzando*) в интонационном плане вызывает ассоциации с шубертовским «Музыкальным моментом». Ее бесхитростная пленительная мелодия легко ложится на слух. Именно в шубертовском духе трактует эту

чудесную миниатюру Флиер. Пианист преподносит материал ритмически упруго, легко и звонко по тембру и как бы с улыбкой, игриво (Пример 66). Смена тональности и штриха в такте 13 воспринимается в его исполнении как колористический контраст. Пианист играет шестнадцатые стаккато цепким и одновременно легким штрихом.

Несмотря на прозрачность фактуры, данная пьеса может представить для учащихся определенные трудности. Непростую задачу представляет точность попадания при исполнении аккордов в парии левой руки. Начиная с т. 13 при непрерывном движении шестнадцатых на фоне скачков в партии аккомпанеента подстерегает опасность зажатия руки, раскрепощению которой способствуют короткие лиги-опоры на сильных долях тактов. В исполнении Флиера едва заметные задержки на данных звуках придают звучанию изящество и подчеркивают танцевальность музыкального материала (Пример 67).

«Нужно следить, чтобы не напрягать запястье бессознательно, как это делает большинство пианистов, – рекомендовал И. Гофман. – Следует держать руку так, чтобы запястье было на одной линии с предплечьем, без прогиба, и стараться мысленно сосредоточиться на передаче всей силы в кончики пальцев вместо того, чтобы удерживать напряжение в руке»⁸⁰. Задача, на первый взгляд, усложняется в заключительном разделе прелюдии, где имеет место авторское указание *Poco più mosso* и далее *poco a poco accelerando al fine*. Однако в данном случае имеют место потактовые лиги, которые способствуют освобождению рук пианиста (Пример 68).

Драматически напряженная десятая прелюдия (*cis-moll*) – один из самых сложных в смысловом и виртуозном отношениях номеров цикла. Эта пьеса, состоящая из четырех контрастных по характеру и темпу разделов, захватывает неожиданностью и остротой гармонических смещений, яркими

⁸⁰ Гофман И. Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре. М., 1961. С. 105.

темповыми, динамическими, ритмическими и фактурными противопоставлениями.

Первому разделу предпослано развернутое авторское темповое обозначение *Non troppo allegro ma agitato. Recitando, rubato*. Развернутость этого указания свидетельствует о том, насколько важным считал Кабалевский убедительно найденный характер движения. Для этого необходим постоянный умственный контроль. Особенно важно выразительно проговаривать мелодический материал достаточно подвижном темпе: «Чтобы играть быстро, надо быстро думать» (И. Гофман). Обе руки играют разложенные аккорды в унисон, что представляет специфическую сложность (Пример 69).

«Абсолютно точной сыгранности обеих рук достигнуть нелегко, но ведь это необыкновенно важное выразительное средство, которым пианист должен безусловно овладеть»,⁸¹ – подчеркивает К. Леймер. Для того чтобы добиться идеальной ровности необходимо в медленном движении определить группировку звуков и добиться синхронности движений обеих рук при целостном охвате позиций, способствующему точному попаданию пальцев на клавиши.

Самое главное в первом разделе Десятой прелюдии – точно выполнить предписанные авторским текстом перепады динамического уровня, который поначалу предпочтительно пребывает в сфере *p – pp*, а затем постепенно посредством *cresc molto* вырастает до уровня *ff*. Сложность заключается в том, что весь названный процесс стремительно разворачивается на протяжении всего лишь шести тактов, что требует от исполнителя математически точного расчета. Найти убедительный подход к исполнению нисходящего октавного каскада *strepitoso* следует, прежде всего, умственным путем: это позволит избежать суевеливости и нежелательных преувеличений.

⁸¹ Леймер К. Современная фортепианная игра (метод Леймера-Гизекина) // Путь к совершенству. Диалоги, статьи, материалы о фортепианной технике. СПб., 2007. С. 190.

Флиер исполняет Десятую прелюдию исключительно смело, героично. Первый раздел он играет в артикуляционном плане предельно слитно, штрихом легатиссимо, с мощным темповым ускорением, октавный каскад *strepitoso* звучит в его трактовке рывком, вдвое быстрее, чем начальные такты прелюдии. Мгновенное торможение наступает на выдержанной октаве *sff.* Сильнейшее экспрессивное впечатление производят в исполнении пианиста угрожающие триольные басовые реплики стаккато *marc. secco* в субконтроктаве (Пример 70).

Впечатляет в исполнении Флиера выразительный контраст при переходе к *Largo*. Музыка звучит на *pp* – отрешенно, бесстрастно, подобно отдаленному зауспокойному хоровому песнопению. Постепенно приближаясь траурное пение поднимается на высокий трагедийный уровень. Нарастанию напряжения способствует переменный размер (Пример 71).

Следует подчеркнуть, что для учащихся, не располагающих богатым арсеналом пианистических возможностей подражание интерпретаторскому решению Флиера может обернуться нежелательными преувеличениями различного рода. В первую очередь вспомним С. В. Рахманинова, который предостерегал молодых пианистов от искушения «прогреть»⁸².

Энергичная, полная света, радостная Одиннадцатая прелюдия (*H-dur, Vivace scherzando*) в эмоциональном отношении контрастна десятой. В Сияющий, полетный характер музыки во всех динамических сферах не допускает звуковых перегрузок, что требует от пианиста высокого исполнительского мастерства.

Главная задача – не только найти убедительный прием исполнения аккордов стаккато, но и руководствоваться моментами фразировочными. Е. М. Тимакин рекомендовал в подобных случаях «играть активным пальцевым стаккато, в то же время очерчивая контуры пассажей объединяющим

⁸² Рахманинов С. В. Моя прелюдия cis-moll. URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/sergey-rahmaninov-moya-prelyudiya-cis-moll> (дата обращения: 14.03.2023).

движением руки. <...> Чем быстрее темп, тем большее количество звуков охватывается одним дыханием, одним импульсом»⁸³ (Пример 72).

В интерпретации Флиера нисходящие (во второй части прелюдии – восходящие) пассажи 32-х длительностей *pp volando* звучат гибко, пластично, слитно, напоминая нежное звучание арфы, паузы беспедальны (Пример 73). В противовес этому заключительные аккорды *pìù f staccato* звучат отнюдь уже не шутивно, как это имело нечто в начальном разделе пьесы, а остро, колюче, беспедально. Они носят жесткий, решительный, беспощадный, моментами угрожающий характер, что безнадежно и безвозвратно сметает романтически радужные ожидания и мечты, порожденные предшествующим музыкальным материалом (Пример 74).

Углубленная, задумчивая двенадцатая прелюдия (*g-moll, Adagio*) возвращает слушателя в чарующий мир протяжной русской песенности. Включение элементов колокольности восходит к рахманиновским традициям. Немалый интерес вызывают ладотональные смещения: Кабалевский мастерски использует эффекты ладовой переменности, а также новаторские приемы характерные для музыки XX столетия, в частности, противопоставление плотных, сгущенных и прозрачных типов звучания. В трактовке Флиера колокольное начало выявлено во всем его красочном и пространственном многообразии – здесь как бы задействованы различные переливы колокольного звона вплоть до трезвона.

В работе над пьесой с учащимися важно найти убедительные и пианистически удобные исполнительские приемы. Одноголосный распев в басовом регистре играется глубоким погружением пальцев в клавиатуру с участием всей руки. Г. М. Коган рекомендует в подобных случаях сперва нащупать поверхность клавиши, а затем «прижаться, приклеиться к ней не только пальцем, но и – через посредство пальца всей рукой, всем телом...пока рука не погрузится в клавиатуру до «дна» – таким движением, каким опираются на стол, нажимают на чужие плечи, вдавливают печать в

⁸³ Тимакин Е.М. Воспитание пианиста. М. : Советский композитор, 1989. С. 88.

сургуч»⁸⁴. Мелодический ответ в дисканте (*dolce*), напротив, играется мягким, скользящим прикосновением к клавиатуре (Пример 75).

При исполнении аккордов важно добиться выразительной дифференциации фактуры, а также найти соответствующий индивидуальному строению рук и поставленной художественной задаче исполнительский прием – добиться пианистического комфорта в игре, что в первую очередь призвано обеспечить силу и гибкость звучания. Необходимо достичь убедительного контакта рук с клавиатурой. «Именно аккорд формирует настоящее владение клавиатурой <...> Нельзя терпеть даже самого легкого плеска»⁸⁵, – говорила М. Лонг (Пример 76).

В исполнении Флиера пространственный фактор играет одну из первостепенных ролей. Не прибегая к форсированию звука на *f*, пианист добивается оригинального расслоения фактуры по вертикали и горизонтали. Это дает о себе знать в преподнесении аккордов *sf* на фоне выдержанного баса. Остро характерен в его преподнесении эпизод *a tempo*: аккорды стаккато в партии правой руки произносятся на уровне *p* сухо (*secco*), настороженно, а мелодическая линия в басах звучит распевно, вибратно, раскованно (*cantando*).

На смену благовесту (мерным спокойным ударам колокола) приходит призывный, настораживающий перезвон, то есть звон поочередно в каждый колокол. Подобному прочтению соответствуют авторские указания *dolce poco rit*, а также смена размера (Пример 77). Впечатляет в исполнении Флиера и заключительный эпизод прелюдии, воссоздающий, по нашему впечатлению, картину так называемого «красного колокольного звона (во все тяжкие)»⁸⁶ (Пример 78).

⁸⁴ Коган Г. М. Работа пианиста. М., 1963. С. 21

⁸⁵ Лонг М. Французская школа фортепиано // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. М.; Л., 1966. С. 217.

⁸⁶ Виды колокольного звона // Храм Рождества Пресвятой Богородицы : [сайт]. Дата публикации: 26.07.2015. <http://deigenitrix.cerkov.ru/2015/07/26/vidy-kolokolnogo-zvona/> (дата обращения: 12.06.2023).

В энергичной Тринадцатой прелюдии (*Fis-dur, Allegro non troppo*) смены размера, тональности, фактуры происходит в быстром безостановочном движении, что требует от исполнителя большой психологической мобильностью, умения мгновенно переключаться: В миниатюре широко используются различные виды крупной техники, в том числе октавы и скачки. Реализация их в подвижном темпе, предполагает предельную мобилизованность и сфокусированность пианистического аппарата, а также совершенство координации. Как полагает В. И. Сафонов, при скачках «аккорд должен быть готов в представлении играющего уже перед раскрытием руки». Речь идет о математически точном расчете расстояний при доминировании слухового представления, которое формирует движение (Пример 79).

В связи с этим особый интерес представляет указание композитора *piano ma sonore* – фактура должна быть полнозвучной, звонкой и одновременно легкой. Флиер с большим мастерством умеет передать игривый, задорный, беззаботно весёлый характер музыки. В его игре преобладает радостное настроение, что находит выражение в самой природе пианистического жеста мастера и в характере прикосновения к инструменту – цепкого и деликатного одновременно.

Немаловажную роль играет тонкая, чуткая, в чем-то юмористичная, а моментами даже эксцентричная трактовка пианистом авторских обозначений акцентировки. Особо значимую роль в его игре обретают поочередно то вторые, то слабые третьи доли тактов. Благодаря этому ритмическая трехдольная схема преодолевается изнутри, в недрах ее угадывается двудольность, а моментами – пятидольность. Это интригует и заметно усиливает напряженность в развитии материала. Особенно ярко это выражено при подходе к местным кульминациям (Пример 80).

Что касается кульминационного раздела прелюдии, то здесь немалую роль играет регистровый эффект. Яркое, отдающее металлом звучание дискантов в котором поочередно торжествует то двудольность, то

трехдольность, как бы подводит итог предшествующей ритмической игре – противостоянию (Пример 81).

Живое творческое и одновременно до педантизма строгое и ответственное отношение Флиера к ритму побуждает вспомнить парадоксальное высказывание И. Ф. Стравинского: «Размера нет, есть счет». Действительно, решающую роль в убедительном решении прелюдии наряду с уровнем вкуса и профессионального мастерства исполнителя, играет умение математически только реализовывать представленный в композиторском тексте ритмический рисунок. «По-настоящему захватывает игра, когда, когда становится ощутимой борьба внутреннего образа и внешней оболочки звучания, – замечает С. Е. Фейнберг. – Виртуозная игра превращается тогда в победу интеллекта над косностью материи, и слушатель явственно различает дух и плоть музыкального искусства»⁸⁷. Игра Флиера может многому научить, будучи рассмотрена в подобном ракурсе.

Четырнадцатая прелюдия (*Prestissimo possibile*) – одна из самых масштабных в цикле. Этой характерной пьесе присущи фантазийное начало, утонченный колорит, прозрачность музыкальной ткани. Исполнение ее предполагает недюжинную исполнительскую выдержку. Первые 22 такта прелюдии изложены на одной строке, вместе с тем, это не одноголосная, а двухголосная мелодия, что графически обозначено в тексте. В исполнении Флиера стремительный развернутый пассаж, поднимаясь из низкого регистра, постепенно обретает все большую внятность, гибко, пластичность и связность. Непредсказуемы гибкие повороты постоянно переходящей из руки в руку мелодической линии, которая ни на мгновение не обрывается (*legato, sotto voce*). Немаловажную роль играют единичные *sfp sfpp* на общем полетном фоне. В прочтении Флиера они агогически и интонационно продлеваются (Пример 82).

Любопытно в связи с этим вспомнить ироничное высказывание Н. Е. Перельмана: «Даже в отчаянном вопле «спасите!» только одна гласная «и»

⁸⁷ Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Изд. 2-е, доп. М. : Музыка, 1969. С. 78

вопит *ff*. Все остальные звуки пребывают *piano*. Быстрые пассажи с «отчаянной» динамикой *ff* должны подчиняться этому же самому «спасительному правилу правилу»⁸⁸. Отметим, что в пассажах, пролетающих на уровне динамики *p – pp*, как это имеет место в четырнадцатой прелюдии Кабалеvского, сохраняются аналогичные законы интонирования.

Блестящее исполнение одноголосных пассажей, имеющих своеобразную структуру, – непростая задача, особенно, когда речь идет о басовом регистре инструмента. Немаловажную роль в ее решении играет выбор аппликатуры. В авторском тексте прелюдии аппликатурных указания отсутствуют – композитор предоставляет исполнителю возможность самому найти удобную для строения своей руки аппликатуру. При этом учащимся стоит прислушаться к рекомендациям С. Е. Фейнберга:

«При исполнении пассажей, требующих большой стремительности и ровности, необходимо согласовать и объединить распределение пальцев обеих рук. <...> При повторяющихся коротких фигурациях (а именно такой вариант фактуры имеет место в данной прелюдии – Г.Ч.) смена пальцев должна соответствовать движению кисти и предплечья. Этот принцип, к сожалению, часто нарушается. <...> Важнейший принцип аппликатуры – подчинение ритмической структуре всей пьесы»⁸⁹.

Можно заметить, что данная рекомендация Фейнберга предостерегает молодых пианистов от стереотипности аппликатурного мышления: «Некоторые аппликатурные приемы, которые могут принести эффективную пользу на определенных стадиях обучения, иногда становятся тяжелым бременем, тормозящим подъем к вершинам мастерства»⁹⁰. В приведенном ниже примере мы предлагаем собственный аппликатурный вариант исполнения пассажей.

⁸⁸ Перельман Н. В классе рояля. СПб., 1994. С. 17.

⁸⁹ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969. С. 290–291.

⁹⁰ Там же. С. 291.

В прелюдии имеет место перемена размера и тональности. В подобных случаях Флиер предлагает интересные тембровые и педальные находки, например чередование педальных и беспедальных эпизодов (Пример 83). Педальные и беспедальные такты пианист противопоставляет и в заключительном разделе прелюдии, который изложен преимущественно в басовом регистре: при смене размера на 3/4 пианист использует эффект беспедальной звучности. Аккорды стаккато звучат остро, даже жестко, что, на наш взгляд, и предусмотрено композиторским замыслом (Пример 84).

Пятнадцатая прелюдия (*Des-dur, Allegretto marcato*) маршеобразна, в ней доминирует динамический уровень *forte*. При предельной лаконичности (всего 32 такта!) миниатюра содержит весьма разнообразный музыкальный материал. Обостряют восприятие неожиданные остроумные повороты, включая смены размера, фактуры, тональности, которую необходимо мастерски «обыграть». Рекомендуем обратить внимание на размер: 2/2 не идентичны 4/4. Само преподнесение прозрачной фактуры предполагает абсолютную точность и артикуляционную внятность и точность выполнения авторской акцентировки, которая весьма изобретательно представлена в скерцозном духе. Флиер использует акцентировку как средство ритмической активизации. Акценты на первой и четвертой долях тактов придают звучанию забавный, «игрушечный» настрой, что побуждает вспомнить о сказочных маршах П. И. Чайковского.

В интерпретации Флиера особенно интересны в красочном плане неожиданные гармонические и фактурные переходы, напоминающие интригующие и веселые карнавальные перевоплощения. Пианист особенно изобретателен в сфере артикуляции и исполнительского темпоритма. Аккорды *sf* воспринимаются в его исполнении как эффект *subito*, но при этом звучат предельно компактно, последующая беспедальная пауза олицетворяет срыв звучания (Пример 85).

Шестнадцатая прелюдия (*b-moll, Allegro tenebroso*) достаточно развернута. Весьма интересна сама темповая характеристика: исполнителю

важно разобраться, какой смысл вкладывал композитор в понятие *tenebroso* – декоративно-колористический или углубленно-психологический. Флиер трактует пьесу в трагедийно-психологическом, сумрачном ключе, что соответствует авторской темповой характеристике: *tenebroso* – тёмный.

На протяжении первых двенадцати тактов размеренное настойчивое затаенное движение восьмых стаккато сопровождается призывными *tenuto* поначалу в партии дисканта, а затем – в басу. Подобное изложение создает ощущение надвигающейся угрозы. Именно так играет прелюдию Флиер, который преподносит фактуру подчеркнуто сухо, беспедально и динамически ровно. Паузы в партии левой руки отчетливо прослушиваются и словно обнажены (Пример 86).

Далее при исполнении терцовых репетиций на смену стаккато приходит *marcato poco a poco cresc.* Смена штриха и динамики в исполнении пианиста передана резко, скачком, что еще более настораживает слух. Повторяющийся звук *ре* в басу звучит подобно отдаленному набату. Тяжелая поступь ровных бесстрастных четвертей словно удерживает от неминуемого срыва, катастрофы. В драматургическом плане стремительный бег шестнадцатых, начиная с такта 23, вызывает ассоциации с картиной борьбы, в которой противоборствуют два начала: наступающее, волевое (октавы в партии левой руки) и протестующее (пассажи в правой) (Пример 87).

Разумеется, подобное истолкование, навеянное трактовкой Флиера, основано на субъективном слушательском восприятии: Кабалевский не дает конкретной программы к своим прелюдиям. Однако при работе с учащимися, не имеющими еще достаточного исполнительского опыта, подобные программные ассоциации активно способствуют развитию у них фантазии и побуждают к эмоционально насыщенному исполнению.

В плане пианистическом полагаем, что в данной пьесе весьма важным добиться гибкости в исполнении фигурационных пассажей. Следуя совету С. Е. Фейнберга, необходимо учитывать, что мелодические ходы фигурации следует играть более выпукло, чем гармонические. «В некоторых случаях

пианист должен обладать отчетливым представлением о так называемой «скрытой полифонии» и уметь выделять в ткани фигурации отдельные ходы голосоведения»⁹¹. Особенно рекомендует обратить внимание на альтерированные ходы в мелодических последовательностях (Пример 88).

Семнадцатая прелюдия (*As-dur, Andantino tranquillo*) написана в трехчастной форме. Музыка пьесы полифонична и в целом достаточно прозрачна. По контрасту с предшествующим номером цикла она несет эмоциональное отдохновение и утешение. По эмоциональному настрою и характеру изложения она отдаленно напоминает «Песни без слов» Ф. Мендельсона. Однако фактура музыки Кабалеvского несколько иная – более широко раздвинутая в плане акустическом. В ней сосуществуют далекие регистры, что создает своеобразный колористический эффект, приближающий данную прелюдию скорее к прокофьевскому стилю. Распевная и широкая мелодическая линия проходит в унисонном изложении в сопрано и теноре на фоне подголосков, которые также звучат в унисон (Пример 87).

Самое главное здесь – достичь гармоничной слаженности всех пластов фактуры на динамичеком уровне *piano*, который распространяется на 22 такта. Лишь в 22-м такте появляется указание *rosso a rosso cresc*, приводящее в такте 28 к *forte*. В данной прелюдии, как и во многих других номерах цикла, Кабалеvский активно использует такое выразительное ритмическое средство как смена размера (Пример 90).

Флиер исполняет первую часть пьесы достаточно глубоким, плотным звуком, интонирует мелодический материал очень пластично и красиво. В его интерпретации музыка напоминает стройный проникновенный хоровой распев в старинном русском стиле. На наш взгляд, «индивидуальная звуковая палитра» (Г. Г. Нейгауз) Флиера наиболее ярко и оригинально выражена именно в подобного рода звуковой сфере. Музыкальная картина обретает под пальцами мастера редкостную стройность и подлинную зримость.

⁹¹ Фейнберг С. Пианизм как искусство. М., 1969. С. 227.

В такте 17 меняется тональность (*cis-moll*), фактура (появление выдержанных октав в партии левой руки) и, соответственно, окраска звука (*cantando*). Здесь на первый план выступает богатый, насыщенный обертонами голос солиста, который далеко разносится в широком, вольном пространстве. Флиер использует характерный для вокального исполнения прием агогической задержки на верхних тонах мелодии, что производит чрезвычайно экспрессивное впечатление, не нарушая при этом плавности интонирования.

Подобный выразительный эффект не рекомендуется автоматически копировать – выполнение его требует от исполнителя вкуса и чувства меры: малейший пережим и музыка обретет несвойственную ей манерность. Восходящий пассаж *leggierissimo* пианист исполняет по типу *глиссандо*, что позволяет ему органично перейти к *Темпо I* заключительной части прелюдии, которую пианист исполняет бережно, отстраненно, словно в отдалении.

Восемнадцатая прелюдия (*f-moll, Largamente con gravita*) в своей яркости, напористости, краткости и гротескности вызывает ассоциации с темами «нашествия» злых сил Д. Д. Шостаковича. По своему месту в цикле Восемнадцатая прелюдия выполняет, на наш взгляд, функцию интермедии. Именно в таком ключе, как нам представляется, трактует эту миниатюру Флиер. Краткая пауза после резкого пронзительного вступительного аккорда *ff* придает его игре оттенок устрашающего сарказма. Жесткость звукоизвлечения пианиста в данном случае вполне уместна и убедительна в плане образном (Пример 91).

Декоративно и ярко театрально воспринимается в свете этого внезапный переход к хоральному эпизоду *pp*, где на протяжении двух тактов сменяются размеры 4/4 и 3/4. Децимы в партии левой руки предполагают исполнение арпеджатто, что звучит несколько изломанно, напряженно и нервно в преддверии *sub. ff* (Пример 92). Ощущение причудливости, смешения реального и фантастического усиливается благодаря смене размера

и внезапному вторжению взрывного каскада устрашающих вихреобразных фигурационных пассажей (Пример 93). В целом, Восемнадцатая прелюдия выделяется среди остальных номеров цикла своим напором и вызывающе эксцентричным настроем.

Девятнадцатая прелюдия (*Es-dur, Allegretto*) – радостная, нарядная, взволнованная, полная фантазии – ярко танцевальна. В ней находит отражение полная красочности, удали, богатства двигательных форм стихия русского народного танца. В этой миниатюре Кабалевский блистательно отразил веселый, лихой русский перепляс, в котором сочетаются как лирическое, так и игровое начала. Исследователи классифицируют русский народный танец по жанровому принципу, выделяя хороводы и пляски. И тот и другой вид танца просматриваются в весьма лаконичной прелюдии композитора.

Плясовой мужской элемент танца ярко выражен в начальных тактах пьесы, где имеет место постоянная смена размера с четырехдольного на двухдольный. Далее в силу входят также трехдольные ритмические построения, что привносит в музыку особую энергию, удаль, живость и задор (Пример 94).

Женское танцевальное начало связано с движением шестнадцатых, олицетворяющих легкие грациозные хороводные шаги. Здесь надо обратить особое внимание на плавность мелодических последовательностей в партии левой руки, где используется легкое и вместе с тем отчетливое пальцевое стаккато (Пример 95). В эффектной, захватывающей своей энергетикой кульминации, оба начала словно сливаются воедино, становятся также слышны яркие энергичные контрастные отыгрыши народных инструментов (Пример 96).

В целом Девятнадцатая миниатюра празднична, энергична и декоративно-картинна. В ритмическом плане она поистине зажигательна, что не может оставить слушателя равнодушным. Можно восхититься, с каким

остроумием изобретательностью и бесстрашной виртуозностью исполняет эту миниатюру Флиер.

Двадцатая прелюдия (*c-moll, Andantino semplice*) переносит в пленительный и задумчивый мир вальсовости, который представлен у Кабалеvского в ясной и вместе с тем изысканно современной форме. Очаровывает своей выразительной простотой мелодическая линия при достаточно разнообразном в плане ритмическом аккомпанементе (Пример 97). При типовой для данного жанра лирической мелодике своеобразно варьирование материала, насыщенное выразительными паузами-просветами, альтерациями, мелизмами и элегантными задержаниями (Пример 98). В кульминационном эпизоде Флиер подчеркнуто юмористично подает соотношение акцентов в басах и дискантах, что вновь вызывает ассоциации с прокофьевским композиторским стилем (Пример 99).

Двадцать первая прелюдия (*B-dur*) подвижна и носит энергично-утвердительный характер. Необычно авторское обозначение темпа – *Festivamente. Non troppo fllegro. Festivamente*, что в переводе с испанского языка означает празднично, красочно, раскованно. Подобный настрой весьма характерен для фортепианной и песенной музыки Кабалеvского в целом. С большим энтузиазмом и вместе с тем волево передает это душевное состояние Флиер.

При сжатости фактуры, динамике *f*, постоянной смене размера и предельно упорядоченной аккордовой поступи у Флиера доминирует штрих *non legato* (Пример 100). Пианист играет прелюдию в темповом отношении весьма сдержанно, *marcato*, с плотными устойчивыми акцентами. Строго следуя авторскому предписанию *non legato*, Флиер практически скандирует каждую долю такта. В ритмическом плане его игра полна неожиданных фантазийных находок – люфтпауз и оттяжек, особенно заметных при сменах размера, динамики, фактуры. При всех ритмических изысках ощущение целостности, непреклонности движения в исполнении Флиера не утрачивается. К этому качеству исполнительского почерка пианиста с

особым вниманием рекомендуем отнестись учащимся. Незаурядную артистическую выдержку проявляет пианист также в кульминационном разделе пьесы при переходе от 3/4 к 5/4 и далее при переходе в *Tempo I* (Пример 101).

Здесь он добивается посредством четкой артикуляции, осмотровой педали, а также едва уловимого торможения темпа уплотнения, утяжеления всей фактуры при сохранении динамического уровня *forte*. Нелишне вспомнить в связи с этим совет Я. И. Мильштейна как представителя и продолжателя установок школы К. Н. Игумнова: «Сдерживайте себя, сдерживайте себя как можно дольше, пока хватает сил. Никогда не перепрыгивайте сразу на фортиссимо»⁹².

Отметим, что заключительный эпизод *Tempo I*, где *ff* распространяется на 12 тактов, Флиер строго выдерживает на едином динамическом уровне и предельно устойчиво в плане ритмическом. В заключительных тактах, где имеет место *cresc fff* он использует прием расширения вплоть до заключительного такта, который исполняется на *accelerando* и предельно сухо без педали (Пример 102).

Двадцать вторая прелюдия (*g-moll, Scherzando. Non troppo allegro*) – остро ироничное, дразнящее скерцо. При работе с учащимися педагогу необходимо познакомить молодого исполнителя с названным понятием. Скерцо (итальянское *scherzo*, буквально – шутка) – инструментальная пьеса в быстром темпе, 3-дольная, часто с юмористическим оттенком, с острохарактерными ритмическими и гармоническими оборотами. Жанр этот имеет, как известно, двоякую природу – от юмористической до гротескно иронической. В связи с этим, исполнителю предоставлена определенная свобода в выборе трактовки произведения.

Флиер истолковывает прелюдию Кабалеvского в гротескном ключе. Он исполняет пьесу очень резко, моментами жестко, несколько нарочито

⁹² Мильштейн Я. Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова // Мастера советской пианистической школы. М., 1954. С. 62.

акцентируя диссонирующие созвучия. Эпизод *p dolce* произносится остро иронично, как бы насмешливо. При этом на протяжении всей пьесы пианист сохраняет настороженный, порой угрожающий характер звучания, оставаясь при этом в сфере пиано, что требует высокого уровня профессионального мастерства. Восходящие линии шестнадцатых в стремительном темпе производят остро драматичное, тревожное впечатление. Дисканты звучат пронзительно, с металлическим блеском (Пример 103).

Разумеется, возможна и иная трактовка данного произведения – более легкая, юмористическая, либо даже с оттенком грациозности – танцевально-игровая. Выбор трактовки и соответствующих средств выразительности остается за исполнителем.

Фактура пьесы содержит ряд технических сложностей – все звуковые последовательности, исполняемые штрихом стаккато в достаточно быстром темпе, должны произноситься ровно и ритмически устойчиво. Это весьма непросто и требует значительной пианистической подготовки. Virtuозные пассажи при любом из названных интерпретационных подходов также требуют предельной четкости произнесения. Замедления и ускорения в целом нежелательны. Важно также соблюсти эстетическую меру в произнесении акцентов и *sf* – перегрузка их способна нарушить упорядоченность и устойчивость движения (Пример 104).

Лаконичная задушевная песенная Двадцать третья прелюдия цикла (*F-dur, Andante sostenuto*) контрастна предшествующей. Подобная эмоциональная разрядка психологически необходима после исполнения предельно напряженных, драматически насыщенных предшествующих номеров. Это задумчивый светлый народный распев, выступающий в сочетании с утешительными, примиряющими хоральными эпизодами. Музыка словно рисует проникновенный русский природный ландшафт, воспетый на полотнах таких замечательных русских художников как И. И. Левитан, А. И. Куинджи, Ф. А. Васильев и др.

При полифонической фактуре постоянные смены размера способствуют свободе, широте и раскованности дыхания. При внешней простоте изложения звуковедение в соответствии со стилистической природой пьесы предполагает высокое интонационное мастерство, предельную слуховую сосредоточенность. «Слушать, слушать и слушать, вытягивать звуки из тишины»⁹³, – советовал пианистам Н. К. Метнер.

В исполнении Флиера особенно трогает душу первоначальный одноголосный зачин миниатюры (*rubato e ben cantando*), который пианист произносит осторожным, парящим прикосновением, пастельно, крайне бережно и как бы отстраненно, в полной мере реализуя, на наш взгляд, художественный замысел композитора. Одноголосный запев сменяет хоральный эпизод, который звучит отдаленно и вдумчиво (Пример 105).

В целом, Кабалевский в предпоследней прелюдии цикла предупреждает исполнителя от динамических и ритмических преувеличений, в его исполнительских указаниях постоянно присутствует слово *rosso*: *rosso a poco crescs*, *rosso rit* и пр. Флиер чутко следует всем оттенкам авторских рекомендаций. В среднем разделе пьесы пианист добивается удивительной плавности голосоведения, практически не прибегая к педали, которая способна превратить мелодию в гармонию.

Самая развернутая в цикле заключительная Двадцать четвертая прелюдия (*d-moll, Allegro feroce*) остро драматична, протестующа и моментами даже трагична. Нельзя не вспомнить, что цикл прелюдий Кабалевский создавал в тяжелейший год Великой Отечественной войны, что не могло не сказаться на драматургии цикла. Термин *feroce* в переводе с итальянского означает ожесточенный, что вызывает определенные ассоциации с композиторским стилем Д. Д. Шостаковича.

Характер музыки Двадцать четвертой прелюдии предполагает специфическое обостренное звукоизвлечение. «Может случиться, что звук или ряд звуков вне контекста, так сказать, в отрыве от содержания, может

⁹³ Метнер Н. Повседневная работа пианиста и композитора. М., 1963. С. 26.

показаться кому-нибудь «некрасивым», даже «неприятным», – писал Г. Г. Нейгауз, – но если эти звуки <...> применяет с определенной целью хороший композитор <...> то они будут в контексте именно «должными» звуками, самыми выразительными и нужными»⁹⁴.

Пьеса начинается с призывных акцентируемых возгласов на *f*, которые завешаются драматичной трелью и октавой *sf* на доминанте. Флиер произносит этот героический зачин властно, волево, в приказном командирском тоне. Используемая пианистом жесткая ударная манера игры вполне соответствует духу музыки. Далее следуют бурные аккордовые последовательности, изложенные в токкатной фактуре, которые пианист исполняет подчеркнуто резко, сухо, беспедально. Они ассоциируются в его исполнении с образом вражеского нашествия. На протяжении семи тактов *cresc.* отсутствует, что усиливает психологическое напряжение. Далее в 8-м такте имеет место указание *più f*, которое распространяется вплоть до такта 36. В такте 37 динамика достигает уровня *ff*, а 44 – *fff!* (Пример 106).

Важным драматургическим средством в данном номере (как и в большинстве других прелюдий Кабалевского) является смена размера. Флиер передает мощный, требующий недюжинной артистической выдержки масштабный разворот музыки, доблестно, виртуозно. После экспрессивного расширения на аккорде *d-moll* пианист делает значительную остановку в преддверии наступательного заключительного победного марша. Призрачно, скорбно, подобно воспоминанию о павших воинах, звучит заключительный раздел венчающей цикл двадцать четвертой прелюдии. Глубоко печальные и одновременно просветленные аккорды словно уносятся ввысь (Пример 107).

Помимо Я. В. Флиера интересную индивидуальную трактовку цикла «24 прелюдии для фортепиано» предложила Н. Рейзенберг – пианистка, имеющая в своей профессиональной родословной российские корни. Этим, по всей видимости, и обусловлен ее повышенный интерес к музыке

⁹⁴ Нейгауз Г. Об искусстве фортепианной игры Записки педагога. 2-е изд. М., 1961. С. 72.

русских композиторов – Н. А. Римского-Корсакова, С. С. Прокофьева, Д. Б. Кабалевского и др.

Первоначальный непродолжительный период занятий Рейзенберг проходил в Петербурге под руководством Л. В. Николаева. После революции семья эмигрировала в США, где Рейзенберг занималась в Кёртиковском университете под руководством ученика А. Г. Рубинштейна И. Гофмана. Впоследствии она долгие годы преподавала в Джульярдской школе, а также в Маннес колледже. В своей концертные программы пианистка любила включать мало известные произведения фортепианного репертуара.

Запись цикла «24 прелюдии для фортепиано» Кабалевского, сделанная пианисткой, относится к 1954 году. Интерпретация прелюдий Рейзенберг отличается по своему настрою от той, которую предложил Флиер. Рейзенберг играет не столь масштабно, более камерно, лирично, скорее в романтическом стиле. По сравнению с Флиером для ее трактовки в меньшей степени характерен драматический, даже трагический накал. Пианистка не имеет склонности к поиску острых конфликтных противопоставлений и передаче контрастных состояний. В целом она придерживается умеренных темпов и динамики. Игра ее привлекает классической конструктивной стройностью, филигранной отделкой деталей, а также интонационным и звуковым мастерством. Наиболее интересная сторона игры Рейзенберг – колористическая. С этим связаны также поиски пианисткой интересных педальных эффектов.

Подводя итог, отметим, что цикл фортепианных прелюдий Кабалевского привлекает глубокой содержательностью, многогранностью и драматургической насыщенностью. Каждая из прелюдий, основанная на интонациях русских народных песен, художественно насыщена и имеет свое лицо. Здесь широко представлена как драматическая, так и лирическая сфера.

Сопоставление исполнительских трактовок Я. В. Флиера, В. С. Горовица и Н. Рейзенберг позволяет говорить о возможности широкого

спектра истолкования как отдельных номеров, так и всего цикла в его целостности.

Не лишним представляется вспомнить слова Б. В. Асафьева об особенностях подлинной камерной музыки: «Стиль ее прежде всего требует большой внутренней сосредоточенности, интенсивности звукового потока и объединенности целей и средств выражения с соответствующим материалом и организаторскими способностями композитора»⁹⁵.

⁹⁵ *Асафьев Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. 2-е изд. Л. : Музыка, Ленингр. отделение, 1979. С. 220.

ГЛАВА 3. ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ КРУПНОЙ ФОРМЫ Д. Б. КАБАЛЕВСКОГО И ИХ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ СУДЬБА⁹⁶

3.1. Сонаты Д. Б. Кабалецкого в контексте эволюции жанра

Фортепианное творчество Кабалецкого, в частности две из трех его сонат – Вторая и Третья, – пользовались при жизни композитора заслуженным успехом и на его родине, и за рубежом. Они входили в концертные программы ведущих пианистов своего времени – Владимира Горовица, Эмиля Гилельса, Бенно Моисеевича, Марии Гринберг, Якова Зака и др. В последние годы, после некоторого периода забвения, сонаты Кабалецкого возвращаются на концертную эстраду и в педагогическую практику, причем не только (а, пожалуй, и не столько) в России, сколько за рубежом⁹⁷.

Музыка Кабалецкого в сонатном жанре в известной степени освещена в музыковедческой литературе. Укажем на труды Г. К. Абрамовского (кандидатскую диссертацию и небольшую брошюру)⁹⁸, на отдельные

⁹⁶ Материалы третьей главы отражены в следующих работах диссертанта : *Гэ Чан*. Первая соната Д. Б. Кабалецкого и проблемы ее интерпретации // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, искусствоведение. 2021. № 63. С. 147–153. ; *Гэ Чан*. Сонатины Д. Б. Кабалецкого и их место в репертуаре пианистов // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сб. науч. тр. / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена ; науч. ред. : Р. Г. Шитикова ; сост. Н. И. Верба. Санкт-Петербург : Астерион, 2021. Вып. 16. С. 112–116. ; *Гэ Чан*. Третий концерт Д. Кабалецкого для фортепиано с оркестром. (К семидесятилетию со дня создания произведения) // Музыка и время. 2022. № 11. С. 3–6. ; *Гэ Чан, Смирнова М. В.* Фортепианные сонаты и сонатины Дмитрия Кабалецкого (к проблеме исполнительской судьбы произведений) // Многополярность русской и западноевропейской фортепианной музыки начала XX века : композиторское творчество, интерпретация : сборник статей / Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова ; составители и научные редакторы : В. С. Портной, А. А. Утробин, Д. Е. Ершов. Петрозаводск, 2024. С. 93–100.

⁹⁷ На это указывает появление многочисленных записей сонат в сети интернет.

⁹⁸ *Абрамовский Г. К.* Творчество Д. Б. Кабалецкого в послевоенный период (1945–1960) : автореф. дис. ... канд. искусствоведения Л., 1962. 23 с. ; *Абрамовский Г. К.* Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалецкого. М. : Музгиз, 1963. 28 с.

страницы из монографии Л. В. Данилевича⁹⁹, краткие упоминания сонатного творчества в книгах о Кабалевском. Однако, исполнительские аспекты сонат композитора, по сути, вообще никак не затрагивались. Восполнить этот пробел призвана настоящая работа.

Жанр фортепианной сонаты в начале XX столетия переживает в России период бурного расцвета. По свидетельству Ю. В. Москалец, «фортепианная соната явилась одним из жанров, который наиболее полно воплотил основные тенденции времени: стремление к философскому осмыслению действительности, обострившийся психологизм»¹⁰⁰. Соната становится, по сути, одним из ведущих жанров в творчестве А. Н. Скрябина, Н. К. Метнера, С. С. Прокофьева. Пусть немногочисленные (всего по две), но великолепные сонаты создали в те годы А. К. Глазунов, С. В. Рахманинов.

В период творческого формирования Кабалевского – 1920-е годы – сонатный жанр продолжал привлекать к себе композиторов. Достигает зрелости сонатное творчество С. Е. Фейнберга (сонаты с Пятой по Седьмую), Анатолия Александрова (сонаты с Третьей по Шестую). Самые свои значительные фортепианные произведения – Третью и Четвертую сонаты – создает учитель Кабалевского, Н. Я. Мясковский. В 1920-е годы появляются обе сонаты Ю. А. Шапорина, обе – Б. Н. Лятошинского, Пятая соната Н. Рославца, Первая – О. К. Эйгеса, Третья и Четвертая – Л. А. Половинкина, Первая – Д. Д. Шостаковича.

Соната № 1, op. 6. F-dur.

В свете вышесказанного неудивительно, что молодой Кабалевский в 1927 году обращается к столь популярному в то время жанру. Первая соната была написана им в 1927 году в период студенчества и издана год спустя в венском «*Universal Edition*» – издательстве, специализировавшемся на

⁹⁹ Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалевского. М. : Сов. композитор, 1963.

¹⁰⁰ Москалец Ю. В. Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : 17.00.02 : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. С. 26.

публикации современной музыки. В этом издательстве в 1920-е годы были опубликованы многие произведения советских композиторов, участников АСМ (Ассоциации современной музыки), в том числе учителя Кабалеvского, Н. Я. Мясковского.

Исследователи творчества Кабалеvского указывают на «ученический», несамостоятельный характер Первой сонаты, на то, что в ней явно прослеживается влияние А. Н. Скрябина. «Это заметно в стремительно-полетной теме финала и, особенно, в нервно-порывистой, экзальтированной теме первой части. Скрябинское влияние легко обнаружить не только в образном содержании, но и в использовании отдельных выразительных средств»¹⁰¹, – замечает Г. К. Абрамовский.

Такой стилистический облик Сонаты Кабалеvского вполне согласуется с господствовавшим в те годы всеобщим увлечением скрябинским творчеством. В послереволюционный период Скрябин воспринимался как провозвестник нового революционного искусства (недаром согласно ленинскому плану монументальной пропаганды, композитору был воздвигнут памятник). «Пафос его творчества отвечал идеологическим запросам времени и, в тоже время, в рецепциях того времени оно ощущалось весьма современным»¹⁰². Воздействие творчества Скрябина отмечается в сочинениях множества композиторов 1920-х годов. Критика того времени уверенно констатировала эту тенденцию¹⁰³. Современный немецкий исследователь Д. Гойови указывает на ее присутствие в произведениях Р.

¹⁰¹ Абрамовский Г. К. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалеvского. С. 17.

¹⁰² Ключникова (Лобанкова) Е. «Национализация» образа А. Н. Скрябина в раннесоветской культуре // Ученые записки : материалы Междунар. науч. конф. «Искусство А. Н. Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI в.». М., 2012. Вып. 7, Кн. 1. С. 27.

¹⁰³ См. например: Беляев В. Скрябин и будущее русской музыки // К новым берегам. 1923. № 2. С. 9–13.

Глиэра, С. Василенко, А. Крейна, А. Лурье, Н. Мяковского, Н. Рославца, С. Фейнберга и других¹⁰⁴.

Следует особо подчеркнуть, что, в отличие от многих своих современников – Лурье, Рославца, Фейнберга – Кабалевский в Первой сонате ориентируется не на поздне-скрябинскую стилистику, а на ярко романтические образы раннего, отчасти среднего периодов Скрябина.

Здесь дают о себе знать не только характерные для Скрябина пунктирные ритмы. Само конструктивное строение музыки — постоянное секвенцирование (как в приведенном примере, так и в дальнейшем), лаконичность (даже в некотором роде лапидарность) изложения тем, четкие квадратные двутактовые и четырехтактные структуры с чередованием тематических и чисто фактурных, колористических элементов (причем с обозначенными динамическими противопоставлениями) — все это ясно указывает на — быть может неосознанное — следование скрябинским образцам, например, нижеследующим (Примеры 108, 109). В то же время восходящий характер мотивов и звеньев секвенции скорее вызывает ассоциации с началом Первой сонаты Скрябина.

Тема главной партии у Кабалевского представляет собой четко выстроенный период повторного строения с расширенным вторым предложением, которое непосредственно приводит к Побочной теме. Такое принципиальное отсутствие связующих тематических элементов тоже указывает на традицию раннего Скрябина (вспомним переходы от главной к побочной темам в его Первой и Третьей сонатах).

Увеличенные гармонии, столь характерные для среднего периода творчества создателя «Поэмы экстаза», придают характеру главной темы Первой сонаты Кабалевского черты причудливой амбивалентности. Во всяком случае, основная тональность *F-dur* звучит отнюдь не «мажорно», не «победно». Возможно, это происходит от общей ямбической структуры

¹⁰⁴ См.: Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов / пер. с нем. и общ. ред. Н. Власова. М. : Композитор, 2006. 132 с.

музыки: от легкого такта – к тяжелому, с неустойчивой увеличенной гармонией (кстати, аналогичным образом структурирована приведенная выше прелюдия Скрябина). В целом надо сказать, что конфликтные, суровые и драматические образы борьбы будут в первой части сонаты Кабалевского доминировать, и не случайно побочная партия и кода будут изложены в тональности *f-moll*.

В побочной теме Сонаты просматриваются характерные черты будущего оригинального стиля композитора. «Здесь возникают те песенные русские интонации, которые столь свойственны Кабалевскому – зрелому мастеру; есть также типичные для него гармонические обороты (мажорная субдоминанта в миноре)», – отмечает Л. В. Данилевич¹⁰⁵. В сумрачном характере побочной темы можно усмотреть и черты некоторых лирических мелодий Мясковского (в частности «Пожелтевших страниц» ор. 31). Исследователи не раз подчеркивали роль песенности в тематизме крупных произведений Кабалевского¹⁰⁶. В этом смысле побочная из Первой сонаты – прекрасный пример таких песенных тем (Пример 110).

Заключительная партия, построенная на материале побочной, еще более компактна, чем главная и побочная. Эта компактность, характеризуемая Л. В. Данилевым как «тематическая недоразвитость экспозиции Сонаты»¹⁰⁷, как раз и придает, на наш взгляд, экспозиции первой части черты сонатинности, что, само по себе, может считаться не недостатком, а особенностью авторского замысла¹⁰⁸.

В разработке возвращается «по-скрябински» экзальтированный характер начала Сонаты. Несколько восходящих канонически изложенных звеньев секвенции, построенных на интонациях главной темы, приводят к

¹⁰⁵ Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалевского. С. 148.

¹⁰⁶ См.: Комиссарская М. А. Тема юности в творчестве Д. Б. Кабалевского : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1969. 23 с.

¹⁰⁷ См.: Данилевич Л. В. Творчество Д. Б. Кабалевского. С. 148.

¹⁰⁸ Кстати, возможно, неслучайно следующими произведениями Кабалевского в сонатном жанре были именно две фортепианные сонатины ор. 13 (о которых будет рассказано ниже), а к сонате композитор обратился почти двадцать лет спустя.

короткому лирическому эпизоду *Meno mosso*, основанному на новом материале (в который, однако, вплетаются фрагменты главной партии) (Пример 111).

Здесь томные ползущие хроматизмы и полифонический, насыщенный тематизмом характер изложения вызывают у слушателя и исполнителя отчетливые ассоциации с удушливо-пряной атмосферой некоторых страниц Пятой сонаты Скрябина. В целом, разработка сонаты показывает уверенное полифоническое мастерство молодого Кабалева. Особенно интересно звучит побочная тема, контрапунктически соединенная с главной темой в басу.

Кульминация первой части сонаты Кабалева, построенная на пышных нонаккордах и аккордовых трелях *martellato* в самом верхнем регистре, решена в духе скрябинских ослепительных кульминаций (из Пятой сонаты, поэмы «К пламени»). Совершенно по-скрябински выглядит, как нам представляется, и запись на трех нотоносцах. И так же неожиданно, как в Пятой сонате Скрябина, вступает у Кабалева после разработки реприза. Принципиально она не отличается от экспозиции, однако сумрачный характер, представленный побочной партией, выражен в ней еще более явственно, благодаря коде, которая звучит подобно отдаленному траурному шествию в тональности f-moll. Неожиданный «всплеск» на *ff* мотива главной темы перед заключительным тихим аккордом (тоника без терцового звука с добавленной VI ступенью) несколько озадачивает: убедительно сыграть его непросто, если принять во внимание предшествующее драматургическое развитие музыки. Видимо, всплеск этот призван напомнить слушателю, что «герой не сломлен, борьба продолжается».

Вторая часть, *Andante semplice*, отмечается Г. К. Абрамовским как бесспорная удача молодого композитора: «Музыка трогает искренностью тона и поэтичностью, она наполнена нежно-ласковым чувством»¹⁰⁹. Первое,

¹⁰⁹ Абрамовский Г. К. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалева. С. 18.

что обращает на себя внимание, это последовательно диатонический характер темы (после хроматики и увеличенных аккордов первой части это воспринимается очень свежо). Впечатляющую силу этой диатонике придает «белая» тональность *C-dur*. Вспоминается аналогичная трактовка до-мажора в лирических темах Прокофьева.

В значительной степени мелодия основана на поступательном движении: после первой характерной интонации нисходящей кварты мелодия постепенно поднимается ввысь, где звучит трогательная нисходящая секвенция. При этом аккомпанирующая линия терций поступательно спускается вниз. С появлением в аккомпанементе характерной фактуры «бас–аккорды» (тт. 4–8) с легкой синкопой на второй доле такта, музыка приобретает жанровый оттенок медленного вальса, или вальса-бостона, весьма популярного в 1920-е годы (Пример 112). Тема в неизменном виде с ремаркой *ben cantando* уходит в средний голос, в то время как аккомпанирующие голоса погружают ее в благоуханную гармоническую атмосферу.

В целом, конструкция части рондообразна. Тема-рефрен сперва проходит дважды в неизменном виде (но в разном фактурном убранстве) в *C-dur*. Затем, начиная с ремарки *pochissimo più mosso*, тема начинает разрабатываться: можно условно назвать этот раздел первым эпизодом. Резко меняется тональная краска (*A-dur* вместо *C-dur*), звучит секвенция на материале первого трехтакта темы. В дальнейшем тему ждут другие превращения: так, в эпизоде *Meno mosso più sonore* ее начальный нисходящий мотив (выразительная кварта) становится восходящим, то есть звучит в обращении. Фактура утяжеляется параллельными аккордовыми последованиями. Волнение нарастает, и музыка достигает первой кульминации (в *e-moll*). Динамический спад приводит к возвращению темы-рефрена в первоначальной тональности, на этот раз каноном в октаву. Сперва пропостой выступает верхний голос, а респостой средний с шагом в три

такта, затем порядок вступления голосов меняется: пропостой становится средний, а верхний начинает свою линию, спустя такт.

Второй эпизод – *Più mosso* (в *f-moll*, тональности, в которой заканчивалась первая часть) – как и первый, носит разработочный характер, но основан на новом материале, в нем тоже происходит нарастание, приводящее ко второй кульминации – мощному аккордовому проведению побочной темы из первой части.

Третье проведение темы-рефрена звучит подобно воспоминанию – оно сокращено до восьми тактов, далее следует расширение, в ходе которого музыка уходит в самый верхний регистр. Наступает напряженное затишье.

Пожалуй, самая интересная часть цикла – это Финал сонаты. В нем тоже слышатся скрябинские отголоски (это проявляется в обилии увеличенных гармоний). Но в целом часть воспринимается как вполне оригинальная. В цикле она играет роль художественного обобщения, при том, что ее тематизм и драматургия не лишены пестроты. В этом отношении финал Первой сонаты Кабалевского перекликается с финалом Второго фортепианного концерта Метнера с жанровым обозначением «дивертисмент»). Законченность концепции Сонаты придает введение в развитие финала тем из предыдущих частей. Сама по себе эта идея не нова и широко практиковалась еще со времен Бетховена. Однако столь последовательно она редко когда проводилась – тут вспоминается прежде всего финал из Второй сонаты А. К. Глазунова, где цитируются основные темы и из первой, и из второй частей.

Третья часть сонаты открывается громогласным аккордовым призывом. Музыка словно провозглашает: «Слушайте все!» Эта тема вступления, явно несущая в себе элемент театральности (она подобна фантастическим фанфарам, звучащим перед открытием занавеса), будет возникать позднее на разных этапах музыкального развития. Характерную остроту теме вступления приносят политональное наложение трезвучий *B-dur* и *cis-moll*.

Форма финала рондообразна. Жанр темы рефрена, начинающейся в 5 такте, можно определить как тарантеллу. Тональность финала, F-dur, возникает не сразу, а лишь в 7-м такте, причем гармонии увеличенного трезвучия, так же как в главной теме первой части, придают музыке причудливый характер (Пример 113).

Характерная особенность рефрена состоит в том, что весь он основан на секвенционном развитии, включающем и восходящие и нисходящие звенья. В таком решении (с учетом особенностей гармонии) угадывается скрябинская традиция. При этом композитор искусно «ломает» квадратность структуры: в череду условно двухдольных тактов 12/8 вторгаются два условно трехдольных — 18/8.

Короткий фрагмент темы вступления отделяет рефрен от первого эпизода. Однако характерная начальная синкопа недвусмысленно показывает родство этих двух тем. Гармонически и ритмически этот эпизод с его синкопированным восходящим аккордовым ходом *accelerando e crescendo* звучит вполне «по-джазовому». Это придает музыке особую насмешливую пикантность. Вспомним, что именно 1920-е годы были временем, когда джазовые ритмы и гармонии широко проникали в музыку академической традиции – например, М. Равеля, И. Стравинского, П. Хиндемита. При этом Л. Данилевич не без оснований указывает на интонационное родство этой темы Кабалеvского с русской народной песней «Эй, ухнем!» (Пример 114).

Дальнейшее возвращение музыки рефрена содержит важную деталь: в нем проносятся интонации побочной темы из Первой части, что предвещает дальнейший синтезирующий характер финала. Резкая смена темпа (*Quasi Andante, Meno mosso*) возвещают вступление второго эпизода – цитаты из лирической второй части. Как прекрасное воспоминание звучит эта мелодия, словно заключенная в рамку из двух фрагментов синкопированной темы первого эпизода. Но куда только делся насмешливо джазовый характер последней? Музыка звучит мрачно (ремарка *serioso*), почти скорбно (Пример 115).

Хочется специально отметить, что в этом фрагменте у раннего Кабалеvского уже обнаруживается своеобразный «мерцающий» мажор-минорный оборот, ставший одной из музыкальных «эмблем» композитора – его можно встретить даже в непритязательных пьесах для детей (вспомним знаменитых «Клоунов» op. 39 № 20).

Следующий этап развития – это развернутая разработка, решенная в виде свободного фугато на тему рефрена (Пример 116). Мрачно-скерцозные фугато в разработочных разделах (часто в финалах) – одна из устойчивых романтических традиций (вспомним фугато в Сонате *h-moll* Листа или концертах Рахманинова). Присущий им характер, не лишенный демонических черт, придает особую динамику музыкальной драматургии крупных сочинений в тех разделах, где дело идет к драматургической развязке. В Сонате Кабалеvского несколько волн нарастания подводят к кульминационному проведению темы вступления, вслед за которым начинается реприза.

Реприза Сонаты разворачивается подобно началу. Разве что тема 1-го эпизода теряет первоначальную шутливость, как это уже было в финале – во фрагментах, обрамляющих лирическую мелодию из второй части. Но на этот раз она звучит еще более мрачно (*f-moll*, ремарка *dolente*), динамика сходит до *pianissimo*. Кажется, что унылое «шествие бурлаков» уходит. И тут, после долгой паузы, словно отдаленный зов, тихо и настороженно звучит в светлом *F-dur* восторженно-романтическая главная тема 1-й части Сонаты.

Пассажные взлеты на *fortissimo*, врывающиеся в таинственную атмосферу ожидания, – это ни что иное как разложенные политональные аккорды темы вступления, образующие с началом своего рода арку. Стремительная кода финала построена на материале рефрена и завершается триумфальным проведением «темы бурлаков». Сказать откровенно, компактность коды не кажется вполне убедительной в контексте достаточно развернутого и драматургически насыщенного финала Сонаты. В этом

смысле черты «сонатинности», присущие первой части, представляются более органичными.

Исполнительскую судьбу Первой сонаты нельзя назвать благоприятной. О ее концертных исполнениях сведений получить не удалось. Нам известны лишь две ее записи – португальского пианиста, Артура Пизарро¹¹⁰ и бразильца Александра Доссина¹¹¹. Оба музыканта записали полностью сонатное наследие композитора. Обращает на себя внимание общность их подхода к музыке Сонаты. Она трактуется обоими пианистами как эффектное поздне-романтическое сочинение с задушевной кантиленой, страстными кульминациями, роскошными педальными красками.

Следует, однако, отметить, что игра А. Пизарро производит впечатление бóльшей цельности и драматургической убедительности. Это обусловлено более продолжительным исполнительским дыханием, умением, объединять отдельные мотивы в широкие линии. Также игра португальского пианиста отличается тонким дифференцированным слышанием музыкальной ткани: в довольно «вязкой» фактуре он всегда умеет найти и подчеркнуть главное. При этом он более точно, нежели А. Доссин, следует авторским указаниям. Как на пример укажем на ремарку *pochissimo piu mosso*, начиная с 17 такта второй части Сонаты. Ее выполнение Артуром Пизарро делает более эффектным кульминационное нарастание в последующем разделе *Meno mosso*.

¹¹⁰ Артур Пизарро (Artur Pizarro) (р. 1968) — португальский пианист, уроженец Лиссабона. Его основным педагогом является Ж.К. Сикейра Коста. После побед на престижных международных конкурсах им. Вианы да Мотта в Лиссабоне (1987) и в Лидсе (1990) ведет активную концертную деятельность в Европе и США. Выпустил множество записей, в т. ч. диск с музыкой Кабалеvского: Collins Classics 14182. Kabalevsky. The Piano Sonatas, 4 Preludes Op.5, Recitative and Rondo Op.84.

¹¹¹ Александр Доссин (Alexandre Dossin) (р. 1970) – американский пианист бразильского происхождения. В юности в течение 9 лет учился в России – в Мерзляковском училище (пед. Б. А. Романов), и Московской консерватории (проф. С. Л. Доренский). В дальнейшем закончил образование в США. Ведет широкую концертную деятельность. Среди его многочисленных записей два диска с музыкой Кабалеvского: Kabalevsky. Piano sonatas (complete). (Naxos No: 8.570822); Kabalevsky. Preludes (complete), 6 Preludes and fugues op. 61. (Naxos No: 8.570976).

Соната № 2 op. 45. Es-dur.

Вторая соната была создана композитором в 1945 году. В ней, как и в других сочинениях того времени, отразились исторические события потрясшие мир – Вторая мировая война. Это, пожалуй, одно из самых монументальных и виртуозных фортепианных сочинений композитора – недаром оно было посвящено Эмилю Гилельсу, который провел его премьеру 22 декабря 1946 года. Произведение получило широкую международную популярность, быть может, отчасти потому, что в 1947 году оно была издано параллельно Музгизом и «Anglo-Soviet music press Ltd». Во всяком случае, в том же 1947 году Вторую сонату Кабалевского впервые исполнил в США Владимир Горовиц. Пианист вообще с большим пиететом относился к музыке Кабалевского, говорил, что она «очень пианистичная, немного в духе Прокофьева»¹¹². Действительно, некоторыми своими особенностями Вторая соната Кабалевского перекликается с музыкой его старшего современника, в частности со знаменитым «военным триптихом» последнего – Шестой, Седьмой и Восьмой сонатами.

Первая часть Второй сонаты Кабалевского открывается грандиозным эпическим проведением главной темы. Ей явно присущи черты русского песенного фольклора. На это указывают характерные опевания, квартовые мелодические ходы. Исследователи справедливо находят тут аналогии с написанным незадолго до того (1943–1944) циклом фортепианных прелюдий, в основе которых лежат русские народные песни. Собственно говоря, обращение в те годы композиторов к национальному мелосу – одно из свидетельств общего патриотического подъема, охватившего общество (вспомним, например, в этой связи произведения Прокофьева военных лет, в частности его кантату «Александр Невский») (Пример 117).

Музыка Второй сонаты Кабалевского с постоянным громогласным утверждением в басу оборота «доминанта-тоники» производит даже впечатление некоторой статичности. Ее триумфальный характер

¹¹² См.: Дюбал Д. Вечера с Горовицем. М. : Классика-XXI, 2008. С. 132.

подчеркивается тональностью *Es-dur* (тональностью «Богатырских ворот» из «Картинок с выставки Мусоргского») ¹¹³. Слышится в главной теме и ясно опознаваемый элемент праздничной колокольности, столь часто возникающий в сочинениях Рахманинова (вспомним его *B-dur*'ную Прелюдию, *Es-dur*'ный и *D-dur*'ный Этюды-картины).

В свое время исследователь Г. К. Абрамовский писал: «Замысел первой части Второй сонаты несколько напоминает первую часть Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Шостаковича. Это тоже поэма о мире, нарушенном войной» ¹¹⁴. Такая трактовка драматургии сонаты Кабалевского кажется нам не вполне убедительной. В Симфонии Шостаковича победа обретается в напряженной борьбе, у Кабалевского же она триумфально заявлена с самого начала как свершившийся факт: то, что будет происходить в музыке в дальнейшем – это напряженный и драматичный, но как бы рассказ об уже произошедшем.

Побочная тема сонаты вступает неожиданно. Очень впечатляюще звучит энгармонический переход к ней от главной – та заканчивается скорбными нисходящими мотивами сексты (*ges–b*) в тональности *es-moll* ¹¹⁵. Однако терцовый тон этой тональности, нота *ges*, превращается в *fis* – и вот уже мотив сексты (*fis–a*) звучит ласково, убаюкивающе. Начинается побочная в «теплом» *D-dur* (Пример 118).

Нисходящий «баюкающий» мотив сохраняет свое значение на протяжении всей побочной темы ¹¹⁶. При этом то и дело встречающиеся широкие мелодические скачки (на октаву и более) придают музыке

¹¹³ Творчество Мусоргского было отмечено Г. К. Абрамовским как один из важных источников мелодики Кабалевского (см.: Абрамовский Г. К. Творчество Д. Б. Кабалевского в послевоенный период (1945–1960). С. 17).

¹¹⁴ Абрамовский Г. К. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалевского. С. 21.

¹¹⁵ Кстати заметим, что этим предвосхищается *es-moll*'ное окончание всей первой части Сонаты.

¹¹⁶ Упомянутые нисходящие сексты в побочной теме являются модификацией тех настойчивых квинтовых мотивов (*B–Es*), посредством которых утверждалась главная тональность в начале сонаты (Пример 14).

причудливо «прокофьевский» облик. По ходу развития тема все более динамизируется – вплоть до того, что в ней слышатся удары грозного набата. В заключительной теме (*Rochissimo meno mosso*), основанной на интонациях «набата» из побочной, происходит постепенное затухание, это своего рода затишье перед бурей – началом разработки.

Разработку первой части нередко сравнивают с «эпизодом нашествия» из Седьмой симфонии Шостаковича. Действительно, она воспринимается как вторжение «сил зла» и построена на постепенном динамическом нарастании. Однако, если у Шостаковича это вариации, то у Кабалевского – токката, в основе которой триольное фигурационное движение. Мотивно эти фигуры связаны с заключительной темой. На их фоне появляются отдельные пунктирные реплики, из которых постепенно формируется мрачная маршевая тема. То и дело, звучание пререзают характерные «мотивы судьбы», знакомые нам по музыке венских классиков (Анданте с вариациями *f-moll* Гайдна, бетховенским Пятой симфонии и «Аппассионате») (Пример 119).

В дальнейшем в разработке появляются и болезненно искаженные мотивы из побочной темы. Трагический характер музыкальных событий не подлежит сомнению. В момент наивысшего накала борьбы начинается реприза, вступает главная тема в *Es-dur*. Фортепианная инструментовка звучит еще более мощно и напряженно, чем в начале, но едва ли можно тут говорить о чистой радости победы – она предстает воистину «со слезами на глазах», то и дело отклоняясь в мрачный *es-moll*.

Между главной и побочной темами Кабалевский помещает угрожающий фрагмент заключительной партии в тональности *h-moll*. В той же тональности начинается и побочная тема, чтобы завершиться безутешными рыданиями: в музыке на предельном *fortissimo* окончательно утверждается *es-moll*. Опасное занятие – проводить параллели с творчеством величайших старших современников композитора, но по силе эмоционального воздействия первую часть Второй сонаты Кабалевского, на

мой взгляд, хочется сопоставить с самыми глубокими трагическими страницами творчества Рахманинова или Прокофьева.

Вторая часть Сонаты – *Andante sostenuto* – это своего рода инструментальный реквием. В целом структуру второй части можно определить как трехчастную. Мелодия начального раздела, как и главная тема первой части, основана на русских фольклорных интонациях. Кроме того, ее народный колорит обусловлен неквадратной структурой. Так, например, первое предложение темы включает в себе 9 тактов (2+2+2 сама мелодия и 3 такта своего рода отыгрыш). Атмосфера скорбной отрешенности рождается, помимо прочего, благодаря терпким гармоническим средствам – в среднем голосе постоянно звучит оstinatная фигура – полутоновые вздохи-задержания, причем задержанные звуки накладываются на те звуки, в которые они разрешаются (Пример 120).

На педали, в сочетании с широко разбросанными по диапазону мерными аккордами аккомпанемента, возникает ощущение какого-то сумрачного гулкого пространства. Подобный образ (хотя и без глубоких басов) мы найдем в скорбном *es-moll*'ном этюде Шопена op. 10 № 6. В среднем разделе, *pochissimo più mosso*, появляется новая тема в *g-moll*, которой явно присущи черты романсовости. Ее бурное интенсивное динамическое и фактурное развитие приводит к мощной кульминации в *es-moll*, построенной на интонациях первой темы. Этот фрагмент воспринимается как арка по отношению к окончанию первой части сонаты. Лишь потом, вместе с возвращением первоначальной тональности *h-moll* и настроения угрюмой подавленности, начинается реприза.

Финал Сонаты трактуется исследователями как «непрестанное движение жизни все вперед и вперед»¹¹⁷, «где-то рядом бурным потоком несется жизнь»¹¹⁸. В контексте предшествующего понятно, что «жизнь» эта

¹¹⁷ Данилевич Л. Творчество Д. Б. Кабалевского. С. 151.

¹¹⁸ Абрамовский Г. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалевского. С. 23.

отнюдь не радостна и беззаботна, ее течение сопряжено со сложными напряженными коллизиями. В музыке финала господствуют тревожные настроения, даже не лишенные моментами оттенка истеричности. Показательно, что основная тональность финала *es-moll*, семантика которой, в частности в XX веке, весьма красноречива – вспомним Прелюдию Скрябина из ор. 11, Музыкальный момент и Этюды-картины Рахманинова в этой же тональности.

Конструктивно финал построен весьма прихотливо. Л. Данилевич видит в нем сложную трехчастную форму¹¹⁹: первый раздел – в сонатной форме с двумя темами, разработкой и репризой, середина трехчастная, а реприза части решена зеркально – разработка, потом побочная, и, наконец, главная. При этом разработочностью пронизано все музыкальное развитие части. Другая возможность трактовки формы финала – считать ее усложненной рондообразной конструкцией, где рефреном является начальная *es-moll*'ная тема.

По жанру заключительная часть сонаты – энергичная токката. Композиторы XX века нередко использовали этот жанр в финалах крупных циклических произведений (в том числе и там, где специально это не было обозначено) – вспомним К. Дебюсси (Сюита «*Pour le piano*»), М. Равеля (Концерт *G-dur*), С. Прокофьева (Седьмая соната).

Рассмотрим для начала первый, «сонатный» раздел сонаты Кабалевского. Теме предшествуют четыре такта вступления, содержащего в себе метрическую гемиолу и построенного на фактуре *martellato*. Варианты этого вступления то и дело появляются по ходу музыкального развития, на гранях разделов (Пример 121).

Характер главной темы достаточно сложен – в нем и тревога, и какая-то немного комическая, «кинематографическая» суэта – вспоминаются эксцентрические погони из немых фильмов 1910-х – 1920-х годов или забавных диснеевских мультфильмов. Музыка явно присущи черты

¹¹⁹ См.: Данилевич Л. Творчество Д. Б. Кабалевского. С. 151–152.

танцевальности, а именно жанра галопа. Моментами из-под юмористической веселой маски словно проглядывает угрожающий оскал – на это намекают господство хроматизмов и короткие «взрывные» *crescendi*, заканчивающиеся акцентами. Такого рода образность, не лишенная оттенка демонизма, широко представлена и у С. Рахманинова (в концертах, этюдах-картинах, например в знаменитой *a-moll*'ной «Красной шапочке»), и у Д. Шостаковича (например, в финале его Первого фортепианного концерта).

Побочная тема с ремаркой *cantando* в тональности *F-dur* являет собой другую образную грань финала. Это легкомысленная пародийная песенка, в духе опереточных куплетов, звучащая на фоне журчания аккомпанемента. Она построена ритмически и структурно очень просто – в виде периода из двух предложений, первое из которых квадратно (4т.+4т.+4т.+4т.), а второе, в котором тема проводится октавой выше, включает в себя своего рода расширение (4т.+4т.+3т.+4т.+4т.), эту квадратность нарушающее (Пример 122).

Разработка начинается с нового музыкального материала в тональности *a-moll*. В задорной, частушечного характера теме, изложенной параллельными трезвучиями, обнаруживаются интонационные переключки с главной темой. Можно сказать, что именно последняя служит основой для разработки. В репризе, как это традиционно принято в сонатах, главная и побочная темы проходят в основной тональности *es-moll*. Средний раздел финала открывается ликующей темой в *As-dur* (Пример 123).

Композитор принципиально меняет тут характер изложения, беспокойная суэта и нервная возбужденность сменяется гимнической победностью. Тема подвергается интенсивному развитию с тем, чтобы еще раз вернуться. Но на этот раз торжество оказывается недолгим. Победное шествие как будто удаляется. В напряженной тишине снова вихрем проносятся обрывки главной темы финала – начинается вторая разработка, организованная зеркально по отношению к первой: в ней фрагменты задорной «частушечной» темы появляются во второй половине. И, наконец,

звучит реприза – побочная (в виде канона), а затем главная. Кажется, что «демоны» вновь возвратились. Но неожиданно вторгается кода – ликующая тема из среднего раздела финала. Это реальная победа, или отчаянное стремление к радости – вопреки ужасам и гримасам действительности? Музыка не дает нам однозначного ответа...

Исполнительские прочтения Второй сонаты включают, наряду с упомянутыми выше А. Доссином и А. Пизарро, записи таких корифеев, как Э. Гилельс и В. Горовиц. Их игра являет собой примеры принципиально разного подхода к произведению. У Гилельса Соната приобретает поистине симфонический масштаб. Пианист сознательно отказывается от показа деталей, крупные разделы выдержаны в единой динамике, причем господствуют разные градации *forte*. Создается впечатление исполинской монументальности. В целом, господствует высокий трагический пафос. Первая часть – богатырский образ родины, трагических испытаний, встающих на ее пути, образ жестокой борьбы, сопряженной со страданиями и болью. Во второй части постоянно терзающие слух хроматические наложения в аккомпанементе в сочетании с темой в характере русской протяжной песенности делают эту боль до предела обостренной, поистине трагичной. Наконец, финал рождает ощущение какого-то освобождения, пусть с трудом, но наконец, обретаемой радости. Гилельс своей игрой с большой силой заставляет слушателя пережить этот эмоциональный катарсис.

Великолепная трактовка Горовица производит впечатление не столько своей мощью и монументальностью, сколько обостренным исполнительским «нервом». Образы «злых сил» (в разработке первой части, финале) приобретают в исполнении великого пианиста черты властного демонизма, в чем-то сродни листовскому. Другое важное наблюдение, которое приходит в голову при прослушивании этой записи, это присутствующие в музыке Кабалевского черты, роднящие его с М. П. Мусоргским – необычайная, почти зримая, выпуклость, характерность образов, своего рода театральных персонажей (с подобным мы встречаемся в горовицевской записи «Картинок

с выставки»)). Исполнительски это реализуется, помимо прочего, своеобразной «стереоскопичностью», полифонически раздельным слышанием всех пластов фактуры.

Соната № 3 op. 46 F-dur.

Третью сонату, написанную в 1946 году, исследователи тоже связывают с событиями военного времени. Однако, в отличие от Второй, в которой исследователь видит «непосредственный и драматически взволнованный отклик на события военной поры», в Третьей сонате «мы слышим лишь приглушенные отзвуки ушедших в прошлое грозных лет»¹²⁰.

Это произведение даже приобрело среди пианистов большую популярность, нежели предыдущее. Во всяком случае дискография Третьей сонаты Кабалеvского более обширна. Представляется, что это связано отчасти с ее пианистическим удобством в сочетании с меньшими виртуозными требованиями, которые она предъявляет исполнителям, а также с большей демократичностью и простотой художественного языка. Общий оптимистический характер Третьей сонаты не подлежит сомнению.

Уже сама тональность *F-dur* может сказать о многом. Со времен барокко за ней исторически закрепились светлая образность, связанная с идиллическими картинами природы, веселыми юмористическими или праздничными сценками и т. д.¹²¹ Кабалеvский в этой Сонате, как и в предыдущих двух, остается верен традиционному со времен раннего классицизма трехчастному циклу. Соотношения тональностей тоже, можно сказать, классические: вторая часть написана в *B-dur* – тональности субдоминанты.

Примечательна фактура главной темы первой части с оstinатным аккордовым аккомпанементом, на фоне которого разворачивается

¹²⁰ Данилевич Л. Творчество Д. Б. Кабалеvского. С. 150.

¹²¹ Вспомним прелюдии и фуги Баха в тональностях F-dur, фортепианные и скрипичную («Весеннюю») Сонаты Бетховена, его же Шестую («Пасторальную») симфонию.

продолжительная мелодия – характерный лирический топос, столь впечатляюще явленный в ранне-романтической музыке у Ф. Калькбреннера (Первый концерт), Ф. Шопена (Первый концерт) (Пример 124).

Структурно главную тему можно трактовать как период, второе предложение которого, начинаясь в тональности *C-dur*, подвергается интенсивному развитию и значительному расширению и все более динамизируется. Музыка становится тревожной, контрастной, широкие ходы в пределах октавы и ноны придают ей причудливый, даже экзальтированный характер. Хочется специально обратить внимание на настороженный триольный мотив *piano subito*, своего рода «мотив предупреждения» (его можно считать производным от мелодического оборота, с которого начиналась главная тема). Вторгаясь в музыкальное развитие, интонация эта обретет особую драматургическую значимость в репризе (Пример 125).

Побочная тема Сонаты интересна своим неопределенным «мерцанием» одноименных тональностей (*C-dur*, *c-moll*). Как говорилось выше – это одна из характерных примет индивидуального композиторского почерка Кабалецкого (Пример 126).

По ходу развертывания тема непринужденно задевает далекие тональности *Es-dur* и *es-moll* – понятно, что их появление обусловлено упомянутой тональностью *c-moll*, к которой они являются соответственно параллельной и одноименной. В фактуре аккомпанемента композитор использует типовую для романтической музыки фигуру, включающую бас и аккордовую синкопу в среднем регистре¹²². При этом указанная выше ладовая неустойчивость придает музыке замечательную свежесть. Г. К. Абрамовский характеризует побочную тему как «лирический образ юности, хрупкой и застенчивой»¹²³. С этим определением, на наш взгляд, вполне можно согласиться.

¹²² Вспоминается популярная *c-moll*'ная Песня без слов Мендельсона op. 38 № 2.

¹²³ Абрамовский Г. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалецкого. С. 25.

Заключительная тема в тональности *a-moll* звучит скорбно-элегически, быть может, как предчувствие грядущих драматических *K.* событий в разработке. Последняя являет собой страшную своей механистичностью токкату – очередную «сцену нашествия», образ, часто воссоздаваемый композиторами XX столетия. Исследователь уподобляет колючий мотив аккомпанемента темам фашистов из опер Кабалевского «В огне», «Семья Тараса», белогвардейцев из оперы «Никита Вершинин»¹²⁴. Однако трудно согласиться с Г. К. Абрамовским в однозначной трактовке разработки как некой чуждой вторгающейся силы¹²⁵. Дело в том, что тематически она построена на мотивах побочной. Такое образное переосмысление тем, когда лирическая песенная мелодия перерождается в «тему зла» лежит в русле романтической традиции – крупных произведений Г. Берлиоза, Ф. Листа, А. Скрябина (Пример 127).

Две волны нарастания приводят к проведению заключительной темы и, наконец, к главной. Именно на ее интонациях основана кульминация части, причем грозная токката превращается в какой-то карикатурный, разнузданный пляс, в духе «злых» кульминаций в сочинениях Д. Д. Шостаковича. Здесь, как и в случае с побочной партией, мы снова имеем дело с коренным образным переосмыслением темы. Впрочем, в литературе (Г. К. Абрамский) встречается и иная трактовка кульминации – автор пишет о том, что музыка «наполняется все возрастающим по силе пафосом сопротивления»¹²⁶. Бесспорно, Третья соната Кабалевского вполне допускает такие разные толкования, и исполнительские решения выдающихся пианистов убеждают нас в этом.

Как бы то ни было, яростные аккордовые удары, звучащие подобно залпам, кладут конец разгулу стихии. Вступает реприза – первоначальная идиллическая главная тема в *F-dur*. Особенно свежо звучит ее второе

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Там же. С. 26.

¹²⁶ Там же.

предложение в тональности *As-dur*. Некогда затаенный триольный «мотив предостережения» на этот раз предстает совсем в ином облики – он звучит на *F marcato*, словно возвращая нас к образам «вражеского нашествия» из разработки. Скорбные реплики заключительной темы служат ему ответом. Перестановка заключительной и побочной тем в репризе первой части Сонаты драматургически знаменательна: для лирического героя произведения трагические события остаются в прошлом – тому свидетельство победное мажорное звучание побочной темы и, наконец, в коде очередное возвращение мечтательной главной.

Вторая часть Сонаты *Cantabile (B-dur)* по жанру приближается к медленному вальсу. Лирическая задумчивая мелодия непринужденно разворачивается в теплом среднем регистре (Пример 128). Мерная поступь аккомпанемента придает этому *Cantabile* характер, задумчивого и пластичного балетного адажио. Важный выразительный элемент мелодии – многократные хроматические опевания терцового тона основной тональности. Они придают музыке несколько напряженный характер: звук, определяющий мажорное тональное наклонение, каждый раз словно с трудом «нащупывается». Характеризуемая тема лежит в основе первого раздела (в целом *Cantabile* написано в трехчастной форме).

Драматургическое развитие в сонате не лишено черт кинематографичности. Именно в таком духе, как монтажную смену кадров, хочется истолковать краткое и внезапное вторжение в роскошную *B-dur*'ную кантилену абсолютно нового музыкального материала – таинственного восходящего мотива, изложенного в виде «пустых» октавных унисонов. Он станет первым из двух важнейших тем, положенных в основу среднего раздела этой части Сонаты. Интонационно он родственен «теме сопротивления» из оперы Кабалевского «Семья Тараса» (1950)¹²⁷ (Примеры 129, 130).

¹²⁷ Опера «Семья Тараса» создавалась уже после Третьей фортепианной сонаты, однако в ней были использованы фрагменты из предыдущей оперы Кабалевского «В огне» (1943).

Примечательно, что тут совпадают даже тональности! Однако пока эта тема слышится лишь как некое мрачное предзнаменование Возвращение кантабильной мелодии не оставляет себя долго ждать, на этот раз она начинается в «мрачной» тональности *h-moll* (однотерцовой по отношению к главной) с тем, чтобы вскоре вернуться в основную тональность.

В среднем разделе части господствует трагический *b-moll*. Предзнаменование сбывается. Помимо вышеописанного восходящего мотива (на этот раз в пунктирном ритме), вперед выступает другой тематический элемент – нисходящий мотив, характеризующий в опере «Семья Тараса» образы врагов, фашистских захватчиков (Примеры 131, 132).

Между указанными мотивами разворачивается напряженная борьба, приводящая к мощной кульминации. Неожиданно музыка стихает, снова вступает начальная певучая тема, а «мотив захватчиков» становится фигурацией аккомпанемента в верхнем голосе. Образ чистой красоты, господствовавший в начале части, в репризе омрачается горем и болью от пережитых трагических событий.

В финале Третьей сонаты Кабалевского господствует атмосфера скерцозности – можно усмотреть тут аналогию с создававшейся в те же годы Девятой симфонией Шостаковича, которую автор называл «вздохом облегчения после мрачного лихолетья с надеждой на будущее». Форма финала представляет собой сонатную форму с эпизодом, вместо разработки. Можно усмотреть в ней и черты рондо-сонаты. Тематический материал тут пестрый и многосоставный.

В главной теме представлены два элемента: один – легкомысленная полечка в духе советских шуточных пионерских песен, с мелодией, построенной на интонациях трезвучия; второй элемент – настойчиво «долбящий» трехзвучный нисходящий мотив, подобный детской дразнилке (именно последний будет играть ведущую роль при дальнейшей разработке).

Так что тематический материал рождался у композитора одновременно для всех этих сочинений.

Специально хочется отметить в нем столь характерную для Кабалевского игру одноименных мажора и минора. Впрочем, господствующая в целом тональность *f-moll* несколько осложняет и омрачает образный характер музыки, придает ей черты настороженности (Примеры 133, 134, 135).

Ликующая побочная тема *forte con brio* в тональности *As-dur* содержит в себе мотивы из главной – и «польки», и «дразнилки». Это придает музыкальному действию остроту и большую спаянность. Интересно, что в этой теме по ходу развития появляется также характерная интонация из начала главной партии первой части – поначалу в аккомпанирующем голосе, а затем и в мелодии. Экспозиция заканчивается почти буквальной цитатой из окончания первой части, словно «истаивая» в светлом *F-dur*.

Эпизод переносит слушателя в контрастную образную сферу – меняется размер (3/4 вместо 2/4), динамика (*fortissimo*), фактура, да и темп (*pochissimo più mosso*). Есть в этой музыке что-то архаически-грозное – могучие унисоны вызывают в памяти самые динамичные страницы «Весны священной» Стравинского. Трехтактовая структура мотивов, рождает определенно русские фольклорные ассоциации. Хлесткие *arpeggiati*, словно удары кнута, напористые оstinатные ритмы, стремительные пассажи *strepitoso* гонят музыку вперед – к репризе. В ней окончательно утверждается дух позитивной энергии и бодрости.

Показательно, что, несмотря на характерные «мерцания» тональностей *F-dur* и *f-moll*, композитор при ключе оставляет лишь один бемоль: в нашем сознании непременно должен утвердиться мажор! Нельзя не отметить и еще один важный драматургический штрих: в самых последних тактах коды звучит упомянутая выше «тема сопротивления» из второй части Сонаты – восходящий ход по уменьшенному трезвучию с последующим скачком на сексту. Этим Кабалевский недвусмысленно подчеркивает связь своего творческого детища с волнующими и трагическими событиями современности.

Третья соната оказалась в наибольшей степени востребованной пианистами. Помимо таких корифеев как Владимир Горовиц, Бенно Моисеевич, Мария Гринберг, Яков Зак и записавших полные собрания сонат Кабалевского упомянутых выше Александра Доссина и Артура Пизарро, можно отметить австралийского пианиста российского происхождения Яшу Спиваковского, Жозе Амарала Виейру, Василия Щербакова, японца Тацуя Нагашиму¹²⁸.

При, всем многообразии индивидуальных подходов можно, на наш взгляд, выделить ключевые направления в интерпретации Сонаты и наиболее ярких ее исполнителей. Замечательный пример лирического прочтения дает Бенно Моисеевич. Музыка звучит у него деликатно и бережно (даже в моменты кульминаций), пианист использует тонкие педальные краски (особенно в первой и второй частях). Энергичные и яркие эпизоды трактуются артистом более в юмористическом, нежели драматическом ключе.

Соната у Владимира Горовица, как и почти все крупные полотна в трактовке этого пианиста, звучит в высшей степени контрастно и драматично. Разработка первой части приводит слушателя в состояние, близкое к оцепенению, – настолько страшно и поистине демонично передает здесь Горовиц нарастание. Финал, исполняемый относительно небыстро, впечатляет неуклонной устойчивостью движения и опять-таки контрастами – между «игрушечными» образами экспозиции и средним разделом с его яростным напором, в духе «Бабы Яги» из «Картинок с выставки» М. Мусоргского.

Мария Гринберг, пожалуй, более, нежели другие исполнители, играет Сонату непосредственно, с восторженной увлеченностью. Стихийная энергия

¹²⁸ Яша Спиваковский (1896–1970) – австралийский пианист русского происхождения, получил образование в Германии; Тацуя Ногошима – японский пианист и дирижер, неоднократно гастролировал с России; Жозе Амарал Виейра (р. 1952) – бразильский пианист, композитор и педагог; Василий Щербаков (р. 1969) – российский пианист и педагог, внучатый племянник Д. Б. Кабалевского.

пронизывает все части произведения, в том числе и медленную часть, где в кульминации музыка достигает симфонической масштабности. Темпы у Гринберг в целом более подвижные (достаточно сказать, что Соната продолжается у нее по времени на две минуты меньше, чем у Горовица).

Прослушивание этих, как и многих других записей Сонаты, позволяет утверждать: музыка Кабалеvского предоставляет исполнителю замечательный материал для проявления своей индивидуальности, создания ярких, запоминающихся интерпретаций.

3.2. Сонатины Д. Б. Кабалеvского и их место в исполнительском и педагогическом процессе

Первые десятилетия XX века стали для жанра фортепианной сонатины периодом своего рода возрождения и переосмысления. В начале XVIII–первой половине XIX столетия композиторы сочиняли их прежде всего с педагогическими целями (вспомним сонатины М. Клементи, Я. Л. Дусика, Ф. Кулау, многих других). Начиная с 1900-х годов сонатина становится в значительной мере музыкой для взрослых исполнителей, во всяком случае предназначенной не только для педагогического репертуара. Таковы сонатины М. Равеля (1905), Я. Сибелиуса (1912), Ф. Бузони (1910–1920), А. Казеллы (1916), Э. Сати (1917), С. Ляпунова (1917), А. Гречанинова (1927) и др. Некоторые из них технически и содержательно весьма сложны, о «сонатинности» свидетельствует лишь компактность изложения, краткость и интенсивность музыкального развития. Представляется, что возрождение интереса к жанру сонатины был обусловлен тенденциями неоклассицизма, все более отчетливо заявлявшими о себе в музыке, начиная с рубежа прошлого и позапрошлого веков.

Две сонатины оп. 13.

Две сонатины, написанные Кабалевским в начале 1930-х годов (Первая в 1930, Вторая в 1933) были задуманы композитором как музыка, предназначенная для детей. К тому времени музыкант уже несколько лет (с 1927 года) преподавал в школе при музыкальном техникуме в Москве и был автором нескольких детских пьес, которые опубликовал в 1931 году какopus 14 под названием «Из пионерской жизни». Прошло по сути совсем немного времени после появления Первой сонаты, но стилистически сонатины решены уже принципиально по-иному, в духе упомянутых выше неоклассических тенденций. Романтические традиции, кажется, остались у композитора в прошлом.

Образный строй *Первой сонатины* примечателен своей холодноватой объективностью, классицистской ясностью. Уже основная тональность *C-dur* свидетельствует о приверженности традициям классических фортепианных сонатин (тут вспоминаются прежде всего бодрые и несколько прямолинейные кlementиевские *allegri*). Между тем, уточняющая ремарка Кабалевского *lusingando* (игриво, вкрадчиво, ласково) подсказывает исполнителю возможность отклониться от привычной трактовки, «усложнить» и разнообразить характер этого *Allegro assai*.

Как бы то ни было, главная тема, открывающаяся отрывистыми аккордами, несет в себе черты энергичного быстрого марша (Пример 136). Необычно здесь гармоническое решение: музыка построена на параллельных септаккордах, что звучит весьма непривычно. Причем основная тональность распознается не сразу, во всяком случае слух на протяжении определенного времени допускает двойственную трактовку. Можно услышать тут политональное наложение лидийского до мажора в партии правой руки и натурального ля минора в левой. Стремительная, несколько тревожная «беготня» восьмых, имеющая место при дальнейшем развитии главной темы, терпкие аккордовые цепочки в аккомпанементе вызывают в сознании аналогии с первой частью *G-dur*'ного концерта М. Равеля.

Побочная тема, четко отделенная от главной паузами, выдержана в фольклорном духе. Тут интересно соединение простой *G-dur'*ной диатоники в мелодии (к тому же изложенной терциями) и хроматизированной линии аккомпанемента (Пример 137).

Заключительная тема в Сонатине отсутствует, что вполне логично, исходя из компактности целого и с учетом самой природы жанра. Разработка, начинающаяся с аккордового элемента главной темы, строится на сопоставлении скерцозных фрагментов из главной и певучих фраз из побочной тем. В аккомпанементе последним автор использует типовую фактуру «альбертиевых басов», подчеркивающую неоклассический характер музыки. В целом, едва ли можно говорить в разработке о развитии как таковом – скорее тут имеет место чередование разнохарактерных элементов. Реприза буквально повторяет экспозицию с соответствующим тональным изменением темы побочной партии.

Мелодия второй части – *Andantino*, подобно побочной теме первой части сонаты, выдержана в духе русской народной песенности. В аккомпанементе Кабалевский использует характерные «плачущие» мотивы нисходящей секунды, со времен барокко утвердившиеся как один из символов скорби или страдания. Впрочем, в контексте последовательно диатонической задумчивой мелодии в натуральном миноре, они, вероятнее всего, указывают на жанр колыбельной (Пример 138).

Конструктивно *Andantino* можно трактовать как трех-пятичастную форму (A–B–A1–B–A). Первая часть (A) – это период из двух предложений, каждое из которых заканчивается как бы «отыгрышем» или репликой баса. Из этих басовых реплик рождается мелодия, начинающая средний раздел (B), звучащая в более низком, «мужском» регистре. Она включает в себя более энергичные, «удалые» интонации, но с другой фактурой сопровождения (своего рода quasi-виолончельным или контрабасовым *pizzicato*). В контексте «колыбельной» можно представить себе, что поначалу песню младенцу поет «мама», а затем мелодию в басу – «папа». Середину второго раздела

занимает первоначальный материал в мрачной тональности *es-moll* и на органном басы. Наконец, в репризе возвращается первая тема в сопровождении баюкающих секундовых «вздохов», но на фоне глубокого тонического баса.

Финал Сонатины – яркая, звонкая, энергичная тарантелла. Конструктивно эта часть представляет собой сонатную форму с небольшой разработкой. Наиболее мелодически определенный элемент тут – это побочная тема (Пример 139, Пример 140). В целом же музыка третьей части Сонатины не претендует на тематическую яркость – здесь непреклонно господствует непреклонное и устойчивое моторное движение.

В этой связи Л. Данилевич критикует финал за излишнюю формальную «этюдность»¹²⁹. С этой критикой, на наш взгляд, нельзя согласиться. Напротив, как нам представляется, после печального *Andantino* именно такой, предложенный композитором, финал драматургически и конструктивно вполне убедителен.

Вторая сонатина g-moll (1969 год), спустя много лет после первой публикации, подверглась довольно серьезной композиторской переработке. Сам Кабалевский характеризует ее так: «Прежде всего, сонатина превратилась из четырехчастной в трехчастную. Третья ее часть (по старой редакции) вошла сейчас в сюиту «В пионерском лагере» <...>, для которой она и была написана в свое время, еще до сочинения сонатины, под названием «По лесам и горам». Кроме того, довольно основательно пересочинена и переосмыслена первая часть сонатины, внесен ряд изменений во вторую часть и сделаны некоторые мелкие поправки в финале»¹³⁰.

При рассмотрении сочинения будем ориентироваться именно на вторую авторскую редакцию. Исключение из нее композитором третьей части, выполнявшей в произведении функцию менуэта, сделало драматургическое развитие произведения в его целостности более

¹²⁹ Данилевич Л. Творчество Дмитрия Кабалевского. С. 149.

¹³⁰ Кабалевский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. М., 1984. Вып. 2. С. 2.

напряженным, а эмоциональные контрасты – более яркими и впечатляющими. Изменение фактуры (в частности, добавление в нее октав), оригинальное расширение регистрового и динамического диапазона придали звучанию музыки большую красочность, эстрадную эффектность и несколько нивелировали впечатление элементарности, упрощенности, «детскости», присущих ранней редакции сонатины.

Первая часть Второй сонатины Кабалевского носит характер сурового марша. Главная тема интересна своей структурой. Мы привыкли к тому, что маршевость характеризуется прежде всего квадратными музыкальными построениями. В Сонатине же это не так. Тема может быть описана как период из двух предложений с расширением. Первое предложение состоит из одиннадцати тактов, мотивы внутри тактов ямбические, то есть идут от второй доли такта к первой. При этом первая фраза слышится как трех-тактовая, вторая, третья, четвертая и пятая — как двутактовые, из которых последняя является переходом ко второму предложению (то есть, 3+2+2+2+2) (Пример 141).

Ощущение этих структурных закономерностей очень важно, в противном случае музыка приобретает статичность: кстати, единственная известная нам официальная запись Второй сонатины бразильцем Александром Доссином (Alexandre Dossin; Naxos 8.570822) не лишена этого недостатка.

Побочная тема Сонатины не включает в себе эмоционального контраста это все тот же суровый марш, пожалуй, даже еще более сумрачный, что предопределено энергичными квартовыми интонациями в тональности *fis-moll*, что необычно для тональных соотношений между главной и побочной темами в сонатной форме. Особенно грозно звучит заключительная тема, где упомянутые квартовые мотивы превращаются в оstinатный аккомпанемент (Пример 142).

Разработка Сонатины основана на полифоническом сочетании двух равноправных голосов, образующих подобие канона. В основе развития

лежит мелодия, сочетающая в себе элементы из главной темы (связные, основанные на поступенном движении) и из заключительной (отрывистые, построенные на квартовых скачках). К аналогичным способам развития Кабалевский обратится и в финале. Реприза первой части сокращена, в ней отсутствует побочная тема: вслед за главной сразу идет заключительная. К тому же тональный план тут необычен – главная тема начинается в тональности *c-moll*.

Вторая часть Сонатины (*Sostenuto*) – траурный марш. Использование этого жанра в непрограммной музыке, адресованной изначально детям, может показаться необычным¹³¹. Однако в контексте советской музыкальной культуры 1920–1930-х годов жанр траурного марша в Сонатине Кабалевского не выглядит столь уж экзотично. Это обусловлено широким распространением в быту того времени искусства с революционной тематикой – музыки, посвященной павшим героям революции и гражданской войны, песен политкаторжан и т.д.

Показательно, что особую значимость в этот период в концертной жизни приобретает также творчество Бетховена, и, в частности, его траурные марши, преемственно связанные с музыкой Великой французской революции. Думаается, неслучайна тональность этой части у Кабалевского – *c-moll*, тональность Траурного марша из Третьей симфонии Бетховена. Несмотря на скромные масштабы, в драматургическом отношении музыка Сонатины очень значительна. Это проявляется, среди прочего, в широчайшем динамическом диапазоне – от *pp* до *ff*.

Радостный, оптимистичный финал Сонатины, написанный в форме рондо-сонаты, ярко контрастен по отношению к предыдущим частям. Есть в его эмоциональном строе нечто бодро «пионерское» – то, что позволяет

¹³¹ Как правило, композиторы обращались к жанру траурного марша в сборниках программных пьес, вспомним «Похороны куклы» из «Детского альбома» Чайковского, или «Сломанную игрушку» из цикла «День ребенка» Гречанинова.

Данилевичу считать это сочинение Кабалевского «далекими подступами к молодежному фортепианному концерту, созданному через двадцать лет»¹³².

При всем демократизме художественного языка Кабалевский прибегает в финале к оригинальным, весьма непривычным конструктивным решениям. Так, главная и побочная темы проходят впервые в одноименных тональностях – соответственно в *G-dur* и *g-moll*. При этом тема побочной партии (Пример 144) основана на интонациях главной темы из первой части Сонатины (Пример 143). Нельзя не сказать, что подобные неожиданные взаимосвязи являются отличительным признаком композиторского стиля Кабалевского.

Реприза в финале зеркальная, причем, вопреки общепринятой традиции, тональность побочной темы – *e-moll*. В той же тональности начинается и главная, и лишь в процессе ее развития утверждается основная тональность *G-dur*. Центральное место в финале занимает развернутое фугато на материале главной темы, что образует своего рода конструктивную арку с первой частью Сонатины.

Первая сонатина, несмотря на простоту изложения и скромное фактурное убранство привлекала к себе не только юных, но и профессиональных пианистов, в том числе выдающихся. Нам известны записи сонатины в исполнении автора (1960-е годы), Владимира Софроницкого (1952, 1954), Альдо Чикколини (1957), Алексея Скавронского (1981), Даниэля Баренбойма (1956), Амарала Виейра (2002), Александра Доссина (2009). Л. И. Ройзман сообщает о том, что пьеса входила в репертуар Григория Гинзбурга и Глеба Аксельрода¹³³.

Авторское прочтение Первой сонатины отличается сдержанностью и строгостью в выражении чувств. Это находит отражение во всех средствах исполнительской выразительности в их совокупности. Темпы Кабалевский-

¹³² Данилевич Л. Творчество Дмитрия Кабалевского. С. 149.

¹³³ Ройзман Л. Фортепианные сочинения Д. Б. Кабалевского для детей и юношества // Дмитрий Кабалевский : творческие встречи. Очерки. Письма. М., 1974. С. 124.

пианист избирает весьма быстрые, динамически материал также предстает как бы сближенным. Возникает ощущение, что композитор, для которого музыка эта ясна до последней детали, не считает нужным специально «представлять» ее слушателю¹³⁴.

Из всех вышеперечисленных исполнений самой яркой и интересной нам кажется оригинальная трактовка гениального В. В. Софроницкого. Пианист на внешнем уровне играет предельно строго и собранно. Юмористическая, моментами даже ироничная обостренность образов, динамические, артикуляционные контрасты переданы в исполнении Софроницкого наиболее рельефно и экспрессивно. Моментами (особенно в разработках первой и третьей частей) музыка обретает в его интерпретации неожиданно острую драматическую напряженность. Благодаря тонкой динамической дифференциации фактурных пластов и смелому, подчас «рискованному», использованию правой педали вторая часть Сонатины покоряет в его исполнении редкостным тембровым богатством и замечательной красочностью.

3.3. Произведения Д. Б. Кабалевского для фортепиано с оркестром и современная концертная эстрада

Перу Д. Б. Кабалевского принадлежит четыре концерта для фортепиано с оркестром и Рhapsодия для фортепиано с оркестром на тему песни «Школьные годы». Хотя в основе названных произведений лежат известные, предпочтительно песенные, мелодии, композитор не считает необходимым сопровождать их специальной программой. Сам Кабалевский отмечал, что вся сочиненная им музыка по сути своей программная, однако избегал упрощенного подхода к данному вопросу.

¹³⁴ Подобные авторские трактовки порой встречаются – вспомним грамзаписи «Детской тетради» Шостаковича, некоторых быстрых пьес Метнера.

«И если, как правило, я не расшифровываю свои программы, то лишь потому, что боюсь, как бы не стали искать – что изображает главная тема, а что – побочная, какой жизненный эпизод лежит в основе разработки, а какой – в основе коды, – говорил Кабалевский. – А этого никогда нельзя делать, как вообще нельзя раскладывать на составные части любой живой организм <...> Любая, даже самая конкретная литературная программа должна оставлять достаточное место для творческой фантазии слушателя»¹³⁵.

Особое место в фортепианном наследии Кабалевского занимают концерты для фортепиано с оркестром. Музыкант прекрасно отдавал себе отчет в том, что сам жанр концерта – праздничный, эффектный, ярко эмоциональный – способен раскрыть в пианисте, в том числе и в юном, весь комплекс его дарования, в первую очередь – артистизм, виртуозность, умение, раскрепоститься на концертной эстраде.

К жанру фортепианного концерта Кабалевский обратился уже в молодые годы. Первый фортепианный концерт композитора *a-moll* op.9 несколько элегичен по тону, что выделяет его среди многих ранних сочинений Кабалевского. Здесь оригинально раскрылась лирическая составляющая дарования российского творца, его опора на интонации массовой песни, что определяет популярность музыки. Второй концерт *g-moll* соч. 23 знаменует собой поиск новых средств эстрадной выразительности, и, прежде всего – доступности для восприятия массовой аудиторией.

Нельзя не вспомнить, что Второй концерт был создан непосредственно вслед за Второй симфонией, которую автор называл «автобиографической». В этот же период Кабалевский был увлечен созданием киномузыки, которая, как известно, обладает целым рядом особенностей в области хронотопа – трактовки пространства-времени. Кабалевский в ту пору как раз приступил к созданию музыкального сопровождения к фильму Г. Рошаля «Петербургская

¹³⁵ Кабалевский о своих произведениях. – Текст : электронный. – URL: <http://kabalevsky.ru/page/about-works> (дата обращения 20.10.2021).

ночь», посвященному судьбе крепостного скрипача Егора Ефимова. Все это не могло не найти отражения в музыке Второго концерта.

По признанию самого композитора немалое влияние на него в этот период жизни оказала музыка С. С. Прокофьева, которую Кабалевский считал одним из наиболее значительных художественных явлений эпохи. «Она увлекла меня своей неудержимой жизненной энергией и нежной, мечтательной лирикой – двумя полюсами, составившими неповторимо своеобразный сплав прокофьевского мировоззрения, его художественного стиля»¹³⁶, – рассказывает Кабалевский.

Замечательным исполнителем Второго концерта стал российский пианист Г. Р. Гинзбург, представитель школы А. Б. Гольденвейзера, виртуозную игру которого отличало филигранное мастерство и безупречное чувство стиля. Вторая редакция концерта, к созданию которой Кабалевский шел долгие годы, нашла свое исполнительское воплощение в интерпретации В. О. Фельцмана, искусство которого Кабалевский высоко ценил. Влияние прокофьевского мироощущения весьма ощутимо дает о себе знать в музыке Второго концерта Кабалевского.

Третий концерт, Четвертый «Пражский и Равсодия на тему песни «Школьные годы» отличаются неповторимым своеобразием стиля. Убедительно охарактеризовал специфику этих замечательных новаторских сочинений Кабалевского А. М. Лесовиченко: «Кабалевский предложил жанровую разновидность концерта – концерт для юного исполнителя со «взрослым» дирижёром и оркестром. Это отличает концерты Кабалевского (не только «триаду», но и 4-й «Пражский» фортепианный концерт) от инструктивных произведений, написанных «нетрудно» для исполнителей, ограниченных в технических возможностях. Кабалевский тоже не использует

¹³⁶ Кабалевский о своих произведениях...

все ресурсы виртуозного музицирования, но это проистекает от образных задач, а не от заботы о недостаточном мастерстве солиста»¹³⁷.

В многогранном наследии Кабалевского одно из главных мест занимает триада инструментальных концертов, посвященная юным исполнителям и обращенная к ним. Триада эта весьма оригинальна по замыслу и его воплощению. Она содержит Концерт для скрипки с оркестром, Первый концерт для виолончели с оркестром и Третий концерт для фортепиано с оркестром. Разумеется, речь идет о молодом поколении советской эпохи, которое руководствовалось жизнеутверждающими, оптимистическими идеалами, присущими социалистическому искусству. Концертная триада создавалась в послевоенные годы, то есть в ту пору, когда Кабалевский как композитор обрел уже широкую известность.

«В конструктивном плане все концерты решены традиционно: трёхчастная композиция с сонатным *Allegro* в первых частях, хотя в каждой есть свои особенности трактовки формы. Это особенно показательно, если иметь в виду обобщение в рассматриваемых сочинениях детско-юношеского идеала: идеал не может быть осуществлён в неясных, конструктивно неустоявшихся структурах, – отмечает А. М. Лесовиченко. – Композитор как бы приглашает юных исполнителей и слушателей пройти вместе с взрослыми непростой путь через классические формы, усложнённую гармонию, разнообразные и не всегда детские образы, чтобы в итоге *воспитать в себе идеальные черты человека будущего*»¹³⁸.

Третий концерт Кабалевского для фортепиано с оркестром

Третий концерт для фортепиано с оркестром ор. 50 был создан Кабалевским в 1952 году. Сочинение сразу завоевало горячие симпатии

¹³⁷ Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюкен, 2012. С. 62.

¹³⁸ Лесовиченко А. Детская музыка Д. Б. Кабалевского – самобытное явление отечественной музыкальной культуры и музыкального образования // Музыкальное искусство и образование. 2014. № 3. С. 11.

педагогов, учащихся, публики и вошло в Золотой фонд концертного и педагогического репертуара эпохи благодаря яркости и исключительной доходчивости музыки, а также пианистической доступности.

В тематическую основу сочинения положена автоцитата – популярнейшая песня Кабалевского «Наш край», воспевающая красоту родной природы. Будучи эффектным, образным и ярко фортепианным жанром концерт включает целый ряд моментов, которые можно назвать виртуозными. Сочинение предполагает определенную техническую оснащенность солиста, владение целым комплексом игровых навыков и активно формирует их у учащихся. В целом, изучение концерта подготавливает юного пианиста к освоению более сложных сочинений данного жанра.

«Он владеет техникой – для многих это означает, что пианист играет четко и быстро. Но это не так! Это также техника полифонического мышления, техника *legato*, динамика, артикуляция и т.д.; техника построения формы. Моторика – лишь малая часть техники»¹³⁹, – сказал В. И. Маргулис. Можно с уверенностью сказать, что работа над концертом Кабалевского формирует все названные исполнительские навыки: «Д. Кабалевский часто пользуется контрастными сопоставлениями мажоро-минорных красок, сталкивая тем самым полярные звучания, добиваясь ярко изобразительных эффектов струения, переливов «света и тени»¹⁴⁰.

Концерт состоит из трёх частей. Первая часть *Allegro molto* отражает характер активный, целеустремленный, деятельный и радостный. Партия фортепиано открывается песенной темой в тональности *D-dur*, исполняемой в полный голос *forte* и на свободном дыхании. Двухголосное изложение в дискантах сопровождается краткими мелодизированными попевками в партии сопровождения (Пример 145).

¹³⁹ Маргулис В. И. Багатели, или мысли и афоризмы пианиста. СПб., 1992. С. 42.

¹⁴⁰ Лесовиченко А. Детская музыка Д. Б. Кабалевского – самобытное явление отечественной ... С.12.

Здесь особенно важно добиться плавности исполнения двойных нот, точно соблюдая авторские указания лиг. Для достижения этого необходимо внимательно отнестись к авторским аппликатурным рекомендациям. Аппликатуре Кабалевский в целом уделяет немалое место, что находится в традициях российской фортепианной школы, в недрах которой композитор сам был воспитан. Убедительно подобранная аппликатура обеспечивает не только техническое удобство, но и осмысленность игры. Об этом свидетельствуют указания в его многочисленных редакциях сочинений классиков.

Обратим внимание, например, что в партии правой руки с целью обеспечения плавного голосоведения композитор рекомендует использовать последовательность 3-4-5-го пальцев, что способствует выразительному выполнению лиг. Однако, в силу определенной «неустойчивости» данной пальцевой последовательности, необходимо усердно и тщательно работать над организацией движений – избегать толчков, пластично следуя кистью за интонационными изгибами мелодической линии.

Начиная с такта 17 меняется фактурное изложение материала. Двигаясь по тонам трезвучия следует мыслить позиционно, на что, соответственно, и направлены авторские указания лиг и аппликатуры (Пример 146). В этом разделе мелодическая линия переходит к партии оркестра (или второго рояля), в связи с чем особенно важно прислушаться к его звучанию. и найти убедительный ансамблевый баланс. Подход к кульминации в теме главной партии начинается с т. 25. Здесь в тембровом отношении все большую роль начинают играть высокие – серебристые и звонкие – регистры рояля. Учитывая чистый и ясный регистр, здесь возможно свободное использование педальных эффектов (Пример 147).

Тема связующей партии *Roso più mosso* знаменует интересный колористический и динамический контраст. После длительного звукового нарастания до уровня *forte* наступает *pp*. Ниспадающие секундовые интонации выражают иную гамму чувств – просьбу, вопрос (Пример 148).

Подобные нисходящие секундовые ходы характерны для русской народной песенности, нередко встречаются они и в музыке П. И. Чайковского.

Меняется не только темп, но и сам характер движения. Рекомендуем обратить внимание и на смену указания метронома. При динамике *mf* и переходе в высокий регистр просьбы становятся все более настойчивыми, однако кульминация сметает все сомнения. В музыке имеют место интересные и неожиданные гармонические смещения, сопровождаемые утвердительными *sf*. Словно яркие солнечные лучи заливают открывшийся перед взором великолепный природный ландшафт: оркестр и рояль сливаются воедино (Пример 149).

Тема побочной партии изложена в тональности *C-dur*. Смена тональности порождает смену колорита. Песенная тема (*cantabile*) при динамическом уровне *p* начинается с восходящего хода на сексту, что характерно для русской романсовой лирики (Пример 150).

В партии фортепиано сочетаются два штриха – стаккато и легато, что осуществить в исполнительском плане не так просто, как может показаться на первый взгляд. Главное здесь – найти меру штриха, ибо каждый из них имеет целый ряд разновидностей. Тема побочной партии звучит спокойно и мерно, что подчеркивается размеренным звучанием аккордов в оркестре. Рекомендуем обратить внимание на отсутствие в авторском тексте указаний волнообразной динамики. Использование ее может привести в излишней чувствительности, манерности.

Проинтонировать тему надо просто, свободно, открыто и, вместе с тем, выразительно, напевно, от души. Для убедительного произнесения темы немаловажно разобраться в особенностях ее строения. К. Н. Игумнов полагал, что лиги можно трактовать порой как смены смычка в пределах единой фразы. «Между лигами не должно быть цезуры, но, напротив, должна быть грань, как бы объединяющая две части фразы; это способствует широкому дыханию, связывает отдельные мотивы и фразы в одно

органическое целое»¹⁴¹. Именно так рекомендуем поступить и в данном случае.

Далее мелодическая линия проходит в оркестре. Рояль сопровождает ее восходящими гаммовыми попевками. Казалось бы, сыграть хорошо знакомые гаммы в достаточно сдержанном темпе под силу каждому. Однако, здесь необходимо добиваться большой ровности звуковедения (Пример 151). Задача усложняется, когда речь идет об унисонном исполнении гаммы. «Работа над гаммами и арпеджио приносят огромную пользу. Если достигается качество отделки, – утверждал Л. В. Николаев. – Гамма должна звучать красиво, легко, свободно, блестяще»¹⁴².

Разработка первой части концерта начинается с *Poco più mosso. Marcato*. Здесь имеют место триольное движение в унисон на уровне динамики *p*. Характер изложения варьируется. Со сменой штриха и динамическим нарастанием эмоциональное напряжение также нарастает (Пример 152). Триольное движение сохраняется вплоть до яркой аккордовой кульминации, где уровень звучания достигает предельной силы – *sff* (Пример 153).

Аккорды должны исполняться глубоко, насыщенно, свободной рукой, без жесткости. Внимание, которое Кабалевский уделяет аккордовой фактуре в концерте, не случайно, если принять к сведению инструктивное назначение данного произведения. «Именно аккорд формирует настоящее владение клавиатурой», – подчеркивает известная французская пианистка и педагог М. Лонг. – Здесь удар предплечья сочетается с ударом пальцев... В аккордах. Как во всех двойных нотах, совершенная одновременность удара по клавишам – дело воли. Нельзя терпеть даже самого легкого плеска»¹⁴³. Добавим, что важно в аккорде распределить, точнее, выстроить в

¹⁴¹ Мысли и афоризмы о фортепианном искусстве / сост. Н. Енукидзе, В. Есаков. М. : Классика XXI, 2016. С. 90.

¹⁴² Николаев Л. Из бесед с учениками [о принципах домашней работы пианиста]... С. 124.

¹⁴³ Мысли и афоризмы ... С. 58.

динамическом плане звучание каждого из голосов, что позволит избежать жесткости.

Свободу руки следует сохранить и при исполнении триольных восходящих последовательностей *ff marcato*. Штрих стаккато здесь иной, чем при исполнении темы главной партии. Можно полагать, что здесь имеет место так называемое стаккатиссимо, если придерживаться классификации, предложенной Е. Либерманом: «*Staccatissimo* – максимально достижимая краткость и упругость»¹⁴⁴ (Пример 154). При подходе к кульминации необходимо несколько расширить движение (авторская пометка – *poco sostenuto*), ибо далее, после оркестрового отыгрыша, придет черед самого, быть может, ответственного для солиста раздела – каденции.

Каденция в первой части Третьего концерта относительно невелика – всего 49 тактов. Композитор всегда приветствовал, когда юные исполнители вносили в каденцию элементы импровизации или даже заменяли ее собственной сочиненной каденцией, что в наши дни, к сожалению, редко практикуется.

Начальный раздел каденции построен на варьированном изложении темы главной партии, которая звучит *pp*, затаенно, словно издалека. На этот раз тема скандируется штрихом нон легато, опорные интонационные доли несколько продлеваются, что фиксируется в тексте посредством указаний *tenuto* (–). Партия сопровождения (левая рука) исполняется легким кистевым стаккато. При варьировании тема претерпевает интонационные, фактурные, гармонические, ритмические, тональные преобразования, включая чередование мажорно-минорных наклонений. При исполнении материала в темпе *Allegro molto* штрих *tenuto* более не предусматривается, на смену ему приходит *sf* (Пример 155).

В каденции чередуются краткие разнохарактерные эпизоды, исполнение которых не только допускает, но предполагает большую темповую гибкость, свободу. Об этом свидетельствуют такие авторские

¹⁴⁴ Либерман Е. Работа над фортепианной техникой. 3-е изд. М., 1995. С. 85.

указания как *poco sostenuto – a tempo – poco sostenuto accelerando – poco allargando* и пр. Динамика указана Кабалевским с большой подробностью, диапазон ее простирается от *pp* до *f*. В кульминационный момент звучание обретает торжествующий, ликующий характер, и в начальных тактах репризы тема главной партии уже звучит *quasi trombo* (Пример 156).

Реприза первой части концерта динамическая и состоит из целого ряда эпизодов, требующих от исполнителя владения различными видами техники, в том числе репетиционной. Овладение названным видом техники нередко представляет немалую трудность для учащихся. При исполнении репетиций важно исходить из размеренности ритмизованных, предельно экономных движений при невысоком поднятии рук над клавиатурой и эластичной, упругой кисти. Нельзя допускать скованности движений, что неминуемо приведет к сбоям. Положение пальцев и ладони собранное, предельно организованное.

Заключительная кульминация в коде построена на аккордовой фактуре. Фортепиано звучит масштабно, полнозвучно, роскошно, задействованы все регистры (Пример 157). Здесь надо добиться яркости, броскости, артистизма. Немаловажен экспрессивный исполнительский жест – свободный, раскованный и вместе с тем точно нацеленный. Вспомним вдохновляющее напутствие Н. Метнера: «Помнить об искусстве, т.е. не о силе, быстроте только, но о пластике, грации, об экспрессии, даваемой без напряжения, при абсолютной вольготности самочувствия»¹⁴⁵.

Вторая часть концерта *Andante con moto*, построенная на пленительной теме широко распеваемой в те годы пионерской песни «То берёзка, то рябина...», исполняется *cantabile espressivo*. Поскольку эта песня в те далекие годы была у всех на слуху, интонируется она учащимися, как правило, легко и естественно. Музыкальный материал звучит прозрачно, приветливо, светло. Фактура второй части концерта вариативна. В нее

¹⁴⁵ Метнер Н.Я. Повседневная работа пианиста и композитора : страницы из записных книжек. М. : Музыка, 2011. С. 41.

вплетены многочисленные длинные переливчатые трели, преимущественно в высоком регистре, что, с одной стороны, украшает тематический материал, с другой – усложняет исполнение в плане пианистическом (Пример 158).

Работа над трелями требует особого внимания. Трель – не просто украшение, она органично вписывается в интонационный контекст произведения, о чем не следует забывать. Существуют различные способы исполнения трелей от размеренного, ритмизованного до импровизационного, фантазийного, смелого, ярко виртуозного. В данном случае педагогу следует, разумеется, исходить в выборе способа исполнения трелей из уровня пианистических возможностей юного исполнителя.

Австрийский пианист А. Шнабель – редкостный мастер исполнения трелей – полагал, что трель надо воспринимать как вибрацию одного звука, а не чередование двух, но это, разумеется, – «высший пилотаж». В данном концерте возможны различные варианты исполнения трелей. При любом из избранных вариантов желательно придерживаться авторских аппликатурных рекомендаций, которые способствуют соблюдению гибкости и свободе руки пианиста.

Для учащихся музыкальных школ предпочтительнее избрать ритмизованную трель, которая метрически сочетается с мелодизированной партией левой руки. Это наиболее простой вариант. Возможно также свободное в ритмическом плане исполнение трели. При этом следует избегать зажатости руки. С этой целью «трели надо пробовать учить и *non legato* (отскакивающими пальцами) и *legatissimo*»¹⁴⁶, – советовал Метнер.

Кабалевский в *Andante con moto*, как, впрочем, и во всем концерте, не указывает точно моментов взятия и снятия педали, ограничиваясь указанием *Con pedale*. Этим он предоставляет исполнителю творческую свободу в выборе колорита звучания. Рекомендуем обратить внимание на паузы:

¹⁴⁶ Метнер Н.Я. Повседневная работа пианиста и композитора : страницы из записных книжек. М. : Музыка, 2011. С. 18.

поскольку мы имеем дело с песенным материалом. Необходимо выявлять моменты взятия дыхания.

В полной мере педальные эффекты могут быть реализованы в разделе *Pochissimo più mosso*. Здесь фортепианные фигурации подхватывают и обволакивают гармоническим фоном мелодию песни, изложенную в оркестре. Она появляется в оркестровом отыгрыше словно издалека *pp dolce*, а при вступлении фортепиано звучит уже ярче – *p cantabile*, разливаясь все шире и шире (Пример 159).

Рояль во второй части Третьего концерта в значительной степени выполняет функцию сопровождения, которое постоянно варьируется фактурно, ритмически, гармонически, колористически. Это позволяет мелодии песни, проходящей в оркестре, заиграть, расцвести всеми своими гранями. Исполнение пианистом фигурационных пассажей требует большой ровности и четкости. Прислушаемся к пожеланию, высказанному И. Левиным: «Сыгранные хорошо на фортепиано ноты легато должны вливаться одна в другую <...> Ноты во фразе должны быть подобны нитке бус. В игре многих учеников нитки звуковых бус в одной фразе различны по цвету, размеру, форме и качеству»¹⁴⁷.

Кульминацией второй части является заключительный ее раздел, где фактура словно раздвигается, расширяется. А динамика нарастает до *fff*. В кульминации имеют место широкие аккордовые скачки (Пример 160). Этот эффектный и эмоционально яркий эпизод произведения нередко вызывает затруднения у учащихся, мало подготовленных к реализации подобного рода технических приемов.

При работе над скачками целесообразно принять во внимание исключительно полезную и эффективную в практическом плане рекомендацию А. Б. Гольденвейзера, который при его строгом и классичном стиле безукоризненно и поразительно свободно владел названным видом техники: «Часто спрашивают, как учить скачки. С остановками, но быстрым

¹⁴⁷ Левин И. Основные принципы игры на фортепиано. М., 1978. С. 59.

движением. Надо найти неторопливое ритмическое движение минимального размаха – ничего судорожного, порывистого»¹⁴⁸. В заключительном разделе второй части концерта в силу вновь вступает песенность, которая несет успокоение, умиротворение и потому дарит исполнителю также пианистическое раскрепощение.

Третья часть концерта (финал) – *Presto* – исполняется в очень быстром, безудержном, стремительном движении, не утрачивая при этом своего песенного начала. На это юному исполнителю и его педагогу следует обратить особое внимание. Здесь интонационный материал положенной в основу произведения песенной интонации эмоционально преобразуется – это скорее радостный, ликующий танец, в который постепенно вовлекаются все участники, нежели не лишенная лиризма песня. Поначалу в финале преобладает двухголосное изложение при контрастном чередовании динамических уровней *f – pp*.

В плане художественном необходимо достичь в этом фортепианном соло полнейшей синхронности звучания партий обеих рук, предельной отчетливости каждого звука, что пианисту далеко не просто осуществить в столь стремительном темпе (Пример 161). При исполнении двойных нот штрихом легато важно не забывать об эластичности движений кисти. Это требует тщательной и терпеливой отработки (Пример 162). Гольденвейзер отмечал: «Над двойными нотами полезно поработать, разбивая их сверху вниз и наоборот, придерживая при этом первые звуки»¹⁴⁹.

Финал проносится перед взором стремительно, сверкая разнообразием красок. В праздничном калейдоскопе мелькает разнохарактерный хоровод образов. Это ярко проявлено в интерпретации Э. Г. Гилельса. Особенно впечатляет в его преподнесении кода, построенная композитором на аккордовом изложении и исполняемая *poco a poco accelerando* вплоть до достижения темпа *Prestissimo*. Кода концерта по мощи масштабу и объёму

¹⁴⁸ В классе А. Б. Гольденвейзера. М., 1986. С. 36.

¹⁴⁹ Там же.

звучания ассоциируется с гигантской хоровой народной сценой, что восходит к оперно-хоровым традициям русской оперной классики (М. И. Глинка, М. П. Мусоргский и др.).

Динамический уровень *fff*, широчайший объем охвата клавиатуры у солиста в сочетании с оркестровым тутти производит исключительно сильное воздействие (Пример 163). Блистательные восходящие пассажи рояля на *fff* и заключительные мощные аккорды венчают концерт.

Можно с уверенностью утверждать, что новаторский подход Кабалевского, проявленный в произведениях для фортепиано с оркестром. Включая Третий концерт, оказал сильнейшее воздействие на формирование целого поколения отечественных концертирующих пианистов, по-своему активно способствовал процессу формирования советского пианизма, и советского исполнительского стиля эпохи в целом в лучшем, позитивном его понимании. С. В. Грохотов справедливо относит «советский пианизм» к диалектической категории движения и убедительно трактует его как явление эволюционное, изменчивое, претерпевающее преобразования в своем временном бытии.

Этот основанный на национальных, заложенных еще А. Г. Рубинштейном и преобразованных в советскую эпоху традициях, яркий и характерный концертный стиль, заслуженно имел и поныне имеет широчайший успех и непреходящую востребованность у отечественной и зарубежной публики. Стилю этому присущи эмоциональная приподнятость, доступность, яркая, блистательная виртуозность, неповторимый артистизм, начало вдохновенное, монументальное, волевое, беспредельно смелое, победительное. Точно в научном плане охарактеризовал процесс формирования и бытия исполнительского стиля на концертной эстраде известный отечественный музыкальный критик советской эпохи Д. А. Рабинович.

«Категория исполнительский стиль весьма объемна, – размышляет он. – Исторически обусловленный в своем общественном бытии, всякий

подлинный исполнительский стиль многообразно связан с современной ему (а также предшествующей) культурой. Он обладает своей эстетикой, пусть иногда не документированной, но всегда лежащей в его фундаменте. С учетом индивидуальной вариантности широкого диапазона, он на свой лад решает вопросы выразительности, охватывает подвластных ему концертантов более или менее устойчивым единством репертуарных тяготений. У него имеется своя трактовка виртуозности, своя техника»¹⁵⁰.

Добавим – и, следуя типологии К. А. Мартинсена, – своя неповторимая, ярко выраженная в вариантном артистическом эстрадном воплощении «звукотворческая воля». Мы ощущаем заметное влияние этого стиля и в творческом волеизъявлении современных известных пианистов. Так, например, чрезвычайно ярко нашел он отражение в игре популярнейшего пианиста современности, профессионала высокого класса Д. Мацуева, что не случайно. Мацуев по своей пианистической родословной через своего учителя С. Л. Доренского (ученика Г. Р. Гинзбурга) восходит к школе А. Б. Гольденвейзера. Названный стиль находит также опосредованное отражение в безукоризненно четкой, виртуозно безупречной игре молодых китайских лауреатов.

Таким образом, Третий концерт являет собой замечательный образец жанра. Он обладает выигрышными эстрадными качествами и имеет ярко выраженную педагогическую направленность. Концерт исполняли не только многочисленные учащиеся музыкальных школ – но и артисты мирового класса. Среди них назовем прославленного Э. Гилельса, а также А. Аксельрода. Концерт Кабалевского входил также в программы зарубежных пианистов. Отметим также, что первый исполнитель Третьего концерта Кабалевского юный пианист Ю. Попов, с впоследствии исполнил и записал также Четвертый концерт композитора с оркестром под управление самого Кабалевского.

¹⁵⁰ Рабинович Д. А. Исполнитель и стиль. С. 128.

Три фортепианные сонаты А. Д. Кабалеvского являют собой три разных типа драматургии: лирико-романтический (Первая соната), эпико-драматический (Вторая соната), лирико-жанровый (Третья соната). Творчество Кабалеvского способствовало также эволюции жанра сонатины в фортепианной музыке XX столетия, что соответствовало творческим устремлениям композиторского мышления эпохи.

Немало способствовал Кабалеvский также обновлению жанра концерта для фортепиано с оркестром, органично объединив его с жанром песенным. Третий фортепианный концерт Кабалеvского сыграл важную роль в приобщении юных пианистов к жанру концерта в целом. Композитор явился создателем нового жанра - концерта для юного пианиста в сопровождении оркестра.

Третий концерт для фортепиано с оркестром Кабалеvского как новаторское по духу и форме изложения сочинение активно развивало не только художественное воображение ученика и формировало его пианистические возможности, оно развивало также его артистический потенциал. В ту эпоху, когда участие в международных конкурсах считалось высоко престижным и открывало путь на концертную эстраду, овладение жанром концерта было одним из исключительно важных факторов в процессе воспитания целой плеяды пианистов-профессионалов. Кабалеvский как автор юношеских фортепианных концертов внес в этот процесс свою достойную лепту.

В жанре юношеского фортепианного концерта, во многом следуя примеру Кабалеvского, проявили себя также такие композиторы страны как С. Прокофьев, Д. Шостакович, А. Баланчивадзе, Л. Афанасьева, Г. Гасанова, С. Вольфзон, Ю. Левитин и др. Таким образом, Кабалеvский заложил в жанре концерта для фортепиано с оркестром интереснейшую перспективу для дальнейших творческих исканий как исполнителей, так и композиторов, что трудно переоценить.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческая деятельность Д. Б. Кабалева как композитора, педагога, общественного деятеля и музыканта-просветителя, следующего традициям, заложенным еще А. Г. Рубинштейном, исключительно богата и многогранна. Музыкант сделал огромный вклад в процесс формирования подрастающего поколения в советскую эпоху.

Немало способствовала пересмотру и совершенствованию путей преподавания музыки в общеобразовательной школе разработанная Кабалева система музыкального воспитания. Д. Б. Кабалаевский явился автором целого ряда замечательных книг и статей по названной проблематике. В своей новаторской системе Д. Б. Кабалаевский отстаивает идею обязательного приобщения всех детей к сокровищнице музыкального наследия великих композиторов. Китайские музыканты также проявляют значительный интерес к прогрессивным творческим идеям российского педагога-реформатора.

Позиция Д. Б. Кабалаевского базировалась на установках советского времени. В основе его художественного мировоззрения лежит концепция социалистического реализма, которая предусматривает установку на оптимизм, жизнеутверждение, доступность музыкального искусства для широкой слушательской аудитории. Установки эти нашли отражение во всех сферах композиторского творчества Д. Б. Кабалаевского, включая его фортепианную музыку, которая при жизни композитора пользовалась исключительно большой популярностью.

Вместе с тем, именно приверженность Д. Б. Кабалаевского идеалам советской эпохи в значительной мере явилась причиной того, что, начиная со времени перестройки, в связи с изменением социокультурной ситуации и принципов эстетического восприятия наблюдается заметное снижение интереса к наследию композитора в целом. Процесс этот коснулся также фортепианных произведений Кабалаевского, что послужило причиной выхода

значительной их части из исполнительской и педагогической практики. Сложившаяся ситуация требует обстоятельного критического переосмысления и пересмотра с позиции современности.

Композиторское творчество Д. Б. Кабалецкого – наследника и продолжателя традиций своих замечательных учителей, прославленных российских музыкантов Н. Я. Мясковского и А. Б. Гольденвейзера – объемно и разножанрово. Значительное место в нем занимают произведения, обращенные к детям и юношеству. Несколько поколений юных пианистов воспитывалось на циклах пьес, вариациях, сонатинах, концертах для фортепиано с оркестром Д. А. Кабалецкого.

Песенное творчество Кабалецкого получило огромную популярность, его песни явились значимой частью пионерской жизни в советскую эпоху. Песенное и фортепианное наследие композитора тесно взаимосвязаны. Опора на песенную и танцевальную основу предопределила доступность фортепианной музыки композитора. Третий концерт для фортепиано с оркестром являет собой уникальный образец слияния песенного и фортепианного творчества. В основе его лежит популярная песня Кабалецкого «Наш край», которая воспекает богатство русской природы и благодаря этому воспитывает у подрастающего поколения чувство патриотизма, гордости за свою любимую Родину.

В фортепианной музыке композитора доминируют картинный и сюжетный типы программности. Сборники детских фортепианных пьес («24 легкие пьесы» «30 детских пьес», «пионерские сюиты» и др.) обрели большую известность во второй половине XX века и широко распространились в педагогической практике детских музыкальных школ, что существенно обогатило учебный репертуар и способствовало усовершенствованию методики преподавания игры на фортепиано. Сочинения эти поныне имеют немалую художественную и педагогическую ценность. В основе построения циклов лежит принцип постепенного нарастания трудностей.

Детские пьесы Кабалеvского опираются на оправданные временем традиции российской фортепианной школы и закладывают основательный профессиональный фундамент в обучении игре на фортепиано. Работа над детскими сборниками воспитывает у юного пианиста чувство ответственности, оберегает юного музыканта от «инфляции художественного смысла». В этом и заключается ценность анализируемых опусов. Нельзя не согласиться с опытными российскими педагогами, которые утверждают: «В школьный период обучения... гораздо важнее уметь инструктивный этюд сыграть художественно, чем художественное произведение играть инструктивно»¹⁵¹. Многие пьесы Д. Б. Кабалеvского подготавливают юного пианиста к освоению музыки композиторов-романтиков – Р. Шумана, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, П. И. Чайковского, Э. Грига.

Изучение детских циклов Д. Б. способствует продвижению молодого музыканта к высотам исполнительского мастерства, а также воспитывает в нем будущего заинтересованного слушателя, посетителя филармонических концертов. Это принципиально отличает художественные сочинения Д. Б. Кабалеvского от так называемых «хрестоматийных», то есть примитивных, упрощенных, дающих, по выражению Г. Г. Нейгауза, «преимущественно рецептуру, так называемые твердые правила, пусть даже верные и проверенные, но <...> нуждающиеся поминутно при столкновении с реальной жизнью в развитии, додумывании, уточнении, оживлении, одним словом – в диалектическом преобразовании»¹⁵². Особенно важно это осознать современным китайским педагогам.

Немало сделал Кабалеvский и в области обогащения концертного репертуара пианистов. «24 Прелюдии для фортепиано», созданные композитором в тяжелейшие годы Великой отечественной войны – уникальный в своем роде опус на новом историческом этапе и в новом

¹⁵¹ Цит. по: Путь к совершенству. С. 202.

¹⁵² Нейгауз Г. Г. Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога. 2-е изд. М., 1961. С. 80.

художественном и социальном контекстах. Цикл «24 прелюдии для фортепиано» продолжает заложенную еще М. Глинкой линию европеизации русской народной песенности. Произведение это в полном его объеме впервые было исполнено Я. В. Флиером – замечательным российским пианистом, представителем школы Н. К. Игумнова. Интерпретация данного цикла Я. В. Флиером поныне остается эталонной. Сопоставление трактовок отдельных прелюдий Флиером и Горовичем показывает, насколько широким может быть диапазон множественных интерпретаций фортепианных творений Д. Б. Кабалеvского. Одним из немногих исполнителей цикла прелюдий Кабалеvского была Нядя Рейзенберг, запись которой относится к 1954 году.

К сожалению, современные пианисты не оставили аналогичных записей всего богатейшего прелюдийного цикла Кабалеvского. Остается только надеяться на творческие достижения пианистов современности и ближайшего будущего, который одарят слушателей новыми художественными откровениями в данной интереснейшей области фортепианного концертного репертуара.

Прелюдии Д. Б. Кабалеvского восхитительно разнообразны в жанровом, стилистическом, эмоциональном, исполнительском планах, они изобретательны по композиторскому замыслу и средствам его воплощения, что делает работу над циклом увлекательным творческим процессом. «24 прелюдии для фортепиано» Кабалеvского способны расширить и обогатить в плане стилистическом и художественном репертуар современных концертирующих пианистов разных стран мира, в том числе и китайских. В этом мы усматриваем перспективу развития современного исполнительского искусства.

Произведения крупной формы Д. Б. Кабалеvского лежат в русле создания масштабных концептуальных полотен, характерного для русской фортепианной традиции конца XIX – первой половины XX веков. Сонаты композитора отражают актуальные философские и эстетические проблемы

современности (подобно тому, как это делали в своих сонатах П. И. Чайковский, С. В. Рахманинов, А. Н. Скрябин, Н. К. Метнер, С. С. Прокофьев и др.)

Три сонаты А. Д. Кабалеvского являют собой три разных типа драматургии: лирико-романтический (Первая соната), эпико-драматический (Вторая соната), лирико-жанровый (Третья соната). Сонатное творчество Д. Б. Кабалеvского, охватывающее период, начиная со второй половины 1920-х и вплоть до середины 1940-х годов, обнаруживает общую линию эволюции от позднего романтизма (Первая соната) через неоклассицизм (сонатины) к синтетическому индивидуальному стилю (Вторая и Третья сонаты).

В сонатах Кабалеvского (Второй и Третьей) нашли отражение конкретные исторические события, потрясшие мир во время их создания. Эта тенденция стала особенно характерна для середины XX века. Достаточно вспомнить знаменитую, глубоко впечатляющую «военную триаду» фортепианных сонат С. С. Прокофьева, незабываемый «Квартет на конец времени» О. Мессиана и др. сочинения отечественных и зарубежных композиторов эпохи.

Сонатины Кабалеvского, принадлежат к жанру, расцвет которого связан с эпохой классицизма и изначально имел педагогическую направленность (сонатины М. Клементи, Я. Л. Дусика, Ф. Кулау и мн. др.). Первые десятилетия XX века стали для фортепианной сонатины периодом своего рода возрождения и переосмысления. Таковы сонатины М. Равеля (1905), Я. Сибелиуса (1912), Ф. Бузони (1910–1920), А. Казеллы (1916), Э. Сати (1917), С. М. Ляпунова (1917), А. Т. Гречанинова (1927) и др. Две Сонатины Д. Б. Кабалеvского в наибольшей степени отразили новаторские неоклассицистские и конструктивистские тенденции, присущие музыке 1920-х–1930-х годов.

Концерты для фортепиано с оркестром Д. Б. Кабалеvского являют собой замечательные образцы жанра. Они обладают выигрышными

эстрадными качествами и имеет ярко выраженную педагогическую направленность, активно развивая весь комплекс профессиональных возможностей и артистизм юного музыканта.

Возвращение на концертную эстраду и в педагогический процесс этого уникального в своем роде и исключительно выигрышного сочинения произведения насущно необходимо как российским, так и китайским пианистам. Композитор предложил в Третьем концерте новую разновидность жанра, основанного на песенном материале и специально ориентированного на исполнительские возможности юного пианиста.

Перспективным может быть изучение фортепианной музыки Кабалевского не только для концертирующих исполнителей, педагогов и учащихся, но и также для современных молодых композиторов. На примере музыки Кабалевского они могут приобщиться к лучшим традициям российской фортепианной школы, послужить образцом самореализации художника, в основе творческого мышления которого лежали бессмертные народные мелодии.

Таким образом, фортепианное наследие Д. Б. Кабалевского в его целостности имеет немалую исполнительскую и педагогическую ценность. Самобытный, доступный, узнаваемый композиторский стиль Д. Б. Кабалевского по своему смысловому наполнению и по установкам был созвучен духу времени. Вместе с тем, музыка Кабалевского по заложенной в ней энергетике, жизнеутверждению и любви к народным истокам, в первую очередь к русской песенности может оказаться исключительно созвучной восприятию современной слушательской аудитории. В этом мы также усматриваем ее перспективность и жизнеспособность.

Более широкое включение целого ряда сочинений Д. Б. Кабалевского в современный репертуар способно обогатить и расширить программы концертирующих пианистов и содействовать повышению уровня профессиональной подготовки юных исполнителей. Немаловажно также распространение музыки Кабалевского в исполнительской и педагогической

практике Китая, фортепианное искусство которого переживает в наши дни небывалый и вдохновляющий подъем.

Дмитрий Борисович Кабалевский как замечательный отечественный композитор советской эпохи, вдохновенный просветитель, концертирующий пианист и дирижер, выдающийся общественный деятель, создатель новаторской системы всеобщего детского музыкального образования неотъемлем от широкого пространства отечественной культуры XX столетия. Высокие эстетические идеалы Кабалевского, его обширное композиторское наследие, основанное на патриотизме и преданности бессмертным традициям отечественной художественной культуры могут послужить примером для современного поколения музыкантов как отечественных, так и зарубежных.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Абдуллин, Э. Б. Д. Б. Кабалевский и ИСМЕ : (к столетию со дня рождения / Э. Б. Абдуллин, Б. С. Диментман. – Москва : Репроцентр-М, 2004. – 144 с. – Текст : непосредственный.*
2. *Абдуллин, Э. Б. Теория и практика музыкального обучения в общеобразовательной школе : пособие для учителя / Э. Б. Абдуллин. – Москва : Просвещение, 1983. – 111 с. – Текст : непосредственный.*
3. *Абдуллин, Э. Б. Теория музыкального образования : учебник для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 – Музыкальное образование / Э. Б. Абдуллин, Е. В. Николаева. – Москва: АCADEMIA, 2004. – 333, [2] с. : ил. – (Высшее профессиональное образование. Педагогические специальности). – ISBN 5-7695-1671-2. – Текст : непосредственный.*
4. *Абрамовский, Г. К. Виолончельный концерт и фортепианные сонаты Д. Кабалевского / Г. К. Абрамовский. – Москва : Музгиз, 1963. – 28 с. – (Б-ка слушателя концертов). – Текст : непосредственный.*
5. *Абрамовский, Г. К. Творчество Д. Б. Кабалевского в послевоенный период (1945–1960) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Г. К. Абрамовский ; Ленингр. ордена Ленина гос. консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова. – Ленинград, 1962. – 23 с. – Текст : непосредственный.*
6. *Алексеев, А. Д. История фортепианного искусства : в 3-х частях / А. Д. Алексеев. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – Ч. 3. – 288 с. – ISBN 978-5-507-44834-0. – Текст : непосредственный.*
7. *Алексеев, А. Д. Методика обучения игре на фортепиано / А. Д. Алексеев. – 7-е издание. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 280 с. – ISBN 978-5-507-48416-4. – Текст : непосредственный.*

8. *Алексеев, А. Д.* Советская фортепианная музыка. 1917–1945 / Институт истории искусств М-ва культуры СССР. – Москва : Музыка, 1974. – 245 с., 8 л. нот. ил., портр. : нот. – Текст : непосредственный.
9. *Артоболевская, А. А.* Первая встреча с музыкой : учебное пособие. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2016. – 82 с. – Текст : непосредственный.
10. *Асафьев, Б. В.* Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Издание 2-е. – Ленинград : Музыка, 1971. – 376 с. – Текст : непосредственный.
11. *Асафьев, Б. В.* О народной музыке / Б. Асафьев ; [сост., вступ. ст. и коммент. И. И. Зешцовского, А. Б. Кунанбаевой]. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1987. – 247, [1] с. : нот., ил. – Текст : непосредственный.
12. *Асафьев, Б. В.* Русская музыка. XIX и начало XX века. – 2-е издание. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1979. – 341 с. – Текст : непосредственный.
13. *Баренбойм, Л. А.* За полвека : очерки, статьи, материалы / Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1989. – 365, [1] с., [1] л. портр. : нот. ил. – ISBN 5-85285-090-X. – Текст : непосредственный.
14. *Баренбойм, Л. А.* Музыкальная педагогика и исполнительство / Л. А. Баренбойм. – Ленинград : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1974. – 335 с. : нот. – Текст : непосредственный.
15. *Баренбойм, Л. А.* Путь к музицированию / Л. А. Баренбойм. – 2-е издание. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 352 с. – Текст : непосредственный.
16. *Баренбойм, Л. А.* Фортепианная педагогика : учебное пособие по курсу методики фортепианного обучения (для консерваторий) / Л. А. Баренбойм; [предисловие : проф. Генрих Нейгауз] ; Науч.-иссл. муз. ин-т при Моск. гос. консерватории. – Москва : Музгиз, 1937 («Образцовая» тип.). – Обл., 212, [3] с. : нот. – Текст : непосредственный.

17. *Баренбойм, Л. А.* Эмиль Гилельс : творческий портрет артиста / Л. Баренбойм. – Москва : Советский композитор, 1990. – 260,[1] с. : ил. – ISBN 5-85285-065-9. – Текст : непосредственный.

18. *Баринова, М. Н.* Очерки по методике фортепиано / М. Н. Баринова. – Ленинград : Тритон, 1926. – 204 с. : с ил. и нот. – Текст : непосредственный.

19. *Бах, Э.* Рациональная фортепианная техника / Э. Бах ; пер. с нем. А. С. Замкова ; под редакцией и с предисловием Б. Л. Вольмана. – Л. : Тритон, 1934. – обл., 49 с. : ил. – Текст : непосредственный.

20. *Беляев, В. А.* Скрябин и будущее русской музыки / В. Беляев. – Текст : непосредственный // К новым берегам. – 1923. – № 2. – С. 9–13.

21. *Березовчук, Л. В.* Музыка и мы : самоучитель элементарной теории музыки / Лариса Березовчук. – Санкт-Петербург. : Бояныч : Бланка, 1995. – 287 с. : ил., нот. ил. – ISBN 5-7199-0026-8. – Текст : непосредственный.

22. Беседа преподавателей Москвы, Санкт-Петербурга и Новосибирска со С. М. Стуколкиной. – Текст : непосредственный // Путь к совершенству. Диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике. – Санкт-Петербург, 2007. – С. 194–245. – ISBN 978-5-7379-0342-8.

23. *Библер, В. С.* Нравственность, культура, современность. Философское размышление о жизненных проблемах. – Москва : Знание, 1990. 62 с. – (Новое в жизни, науке, технике. Этика; 4/1990). – ISBN 5-07-001250-9. – Текст : непосредственный.

24. *Бирмак, О.* О художественной технике пианиста. Глава IV : О методе воспитания художественной техники. Виды техники. – URL : . (дата обращения : 12.08.2023). – Текст : электронный.

25. Болеслав Леопольдович Яворский : [сборник] : [в 2 т.] / редактор-составитель И. С. Рабинович ; общая редакция Д. Шостаковича ; [предисловия И. Рабиновича и И. Саца]. – Москва : Советский композитор,

1972 – Т. 1 : Статьи, воспоминания, переписка. – 711 с., 4 л. ил. : ил., нот. ил.
– Текст : непосредственный.

26. *Бочкарёв, Л. Л.* Психология музыкальной деятельности / Л. Л. Бочкарев. – Москва : Классика-XXI, 2006. – 350, [1] с., [8] л. ил., портр. – ISBN 5-89817-123-1. – Текст : непосредственный.

27. *Брейтгаупт, Р. М.* Естественная фортепианная техника : учение о движении, посадка, этюды Clementi «Gradus ad Parnassum» : с приложением статьи В. С. Марсовой «К главе об анатомии и психофизиологии фортепианной техники» / Р. М. Брейтгаупт ; перевод и редакция Марка Мейчика. – Москва : Музторг, 1927. – 105 с., 5 л. ил. : ил. – Текст : непосредственный.

28. *Брейтгаупт, Р. М.* Основы фортепианной техники / Р. М. Брейтгаупт ; перевод с немецкого В. Португаловой, Н. Ракитиной и М. Итина ; редакция и дополнительный текст Гр. Прокофьева, председатель Фортепианно-методологической секции Государственного института музыкальной науки. – Москва : [МОНО. Музторг], 1928 (тип. МОНО при 1-м ин-те глухонемых). – 96 с., [8] вклад. л. ил. : схем., нот. – (Методологическая библиотека «Игра на фортепиано»/ [под общей редакцией Марка Мейчика и Г. П. Прокофьева] ; вып. 2). – Текст : непосредственный.

29. *Бродский, И.* Поклониться тени / И. Бродский. – Санкт-Петербург: Азбука-классика, 2001. – 312, [3] с. – ISBN 5-352-00090-7. – Текст : непосредственный.

30. *Бялик, М. М.* Слово о музыке должно быть поэтичным / М. М. Бялик. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1977. – № 4. – С. 78–83.

31. В классе А. Б. Гольденвейзера : [сборник / Гос. центр. музей муз. культуры им. М. И. Глинки] ; составитель Д. Д. Благой, Е. И. Гольденвейзер ; [вступительная статья Д. Благого]. – Москва : Музыка, 1986. – 210, [3] с. : портр., нот. ил. – (Уроки мастерства). – Текст : непосредственный.

32. Виды колокольного звона. – Текст : электронный // Храм Рождества Пресвятой Богородицы : [сайт]. – Дата публикации: 26.07.2015. – <http://deigenitrix.cerkov.ru/2015/07/26/vidy-kolokolnogo-zvona/> (дата обращения: 12.06.2023).

33. *Викторов, В. И.* Чтобы утро было добрым : [о Д. Б. Кабалевском] : для среднего и старшего возраста. – Москва : Детская литература, 1983. – 127 с. – Текст : непосредственный.

34. *Вицинский, А. В.* Процесс работы пианиста-исполнителя над музыкальным произведением : психологический анализ / Александр Владимирович Вицинский. – Москва : Классика-XXI, 2004. – 96, [1] с. – (Секреты фортепианного мастерства). – Библиогр. в подстроч. примеч. – ISBN 5-89817-113-4. – Текст : непосредственный.

35. *Волков, К.* В Китае реформируют пионерскую организацию / К. Волков. – Текст : электронный // Российская газета. – 2017. – 23 марта. – URL: <https://rg.ru/2017/03/23/v-kitae-reformiruiut-pionerskuiu-organizaciiu.html> (дата обращения: 12.05 2019).

36. *Выготский, Л. С.* Психология искусства / [составитель, автор послесловия, с. 293–323, М. Г. Ярошевский] ; под редакцией М. Г. Ярошевского, [подготовка текста и комментариев В. В. Умрихина]. – Москва : Педагогика, 1987. – 341, [4] с. : ил. – Текст : непосредственный.

37. Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве : сборник статей / редактор-составитель С. М. Хентова. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – 314 с. – Текст : непосредственный.

38. *Гаккель, Л. Е.* Исполнителю. Педагогу. Слушателю : статьи, рецензии. – Ленинград : Советский композитор, 1988. – 168 с. – Текст : непосредственный.

39. *Гаккель, Л. Е.* Фортепианная музыка XX века : очерки / Л. Е. Гаккель. – 2-е издание. – Ленинград : Советский композитор, Ленинградское отделение, 1990. – 286,[2] с. : нот. ил. – ISBN 5-85285-047-0. – Текст : непосредственный.

40. *Гаккель, Л. Е.* Я не боюсь, я музыкант : [сборник статей] / Л. Е. Гаккель. – Санкт-Петербург : Северный олень, 1993. – 174 с. – ISBN 5-87388-014-X. – Текст : непосредственный.

41. *Гойови, Д.* Новая советская музыка 20-х годов / перевод с немецкого и общая редакция Н. Власовой. – Москва : Композитор, 2006. – 132 с. – ISBN 978-5-85285-721-7. – Текст : непосредственный.

42. *Голубовская, Н. И.* Искусство педализации / Н. И. Голубовская. – 2-е изд. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1974. – 96 с.: нот. ил. : ил. – Текст : непосредственный.

43. *Гольденвейзер, А.* Мысли о музыке, об исполнительском искусстве и фортепианной педагогике / А. Гольденвейзер. – Текст : непосредственный // В классе А. Б. Гольденвейзера. – Москва : Музыка, 1986. – С. 27–43.

44. *Гольденвейзер, А. Б.* О музыкальном искусстве : сборник статей / составление, общая редакция, вступительная статья [с. 5–27] и комментарии Д. Д. Благого. – Москва : Музыка, 1975. – 416 с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

45. *Гольденвейзер, А. Б.* О музыкальном искусстве / А. Б. Гольденвейзер. – Текст : непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – Москва ; Ленинград, 1966. – С. 101–110.

46. *Гофман, И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. К. Гофман / [перевод с английского, редакция, вступительная статья (с. 3–28) и примечания Г. М. Когана]. – Москва : Музгиз, 1961. – 224 с. : ил. – Текст : непосредственный.

47. *Гофман, И.* Фортепианная игра. Ответы на вопросы о фортепианной игре / И. Гофман; [перевод с английского Г. Павлов]. – Москва : Классика-XXI, 2002. – 188, [3] с. : ил., нот., табл. – (Секреты фортепианного мастерства). – ISBN 5-89817-046-4. – Текст : непосредственный.

48. Григорий Гинзбург : статьи. Воспоминания. Материалы. [сборник / составитель М. Яковлев]. – Москва : Советский композитор, 1984. – 288 с. : нот. ил., 17 л. ил. – Текст : непосредственный.

49. Гройсман, А. Л. Основы психологии художественного творчества : учебное пособие / А. Л. Гройсман ; под общей редакцией В. А. Андреева. – Москва : Когито-Центр, 2003. – 184, [2] с. : ил. – ISBN 5-89353-098-5. – Текст : непосредственный.

50. Грохотов, С. В. А. Б. Гольденвейзер и эстетика советского пианизма / С. В. Грохотов. – Текст : непосредственный // Семья музыканта. Александр Гольденвейзер дома, в классе и на сцене / [составители, комментарий : А. С. Скрябин, А. Ю. Николаева]. – Москва ; Санкт-Петербург : Центр гуманитарных инициатив, 2016. – С. 396–413. – ISBN 978-5-98712-622-6.

51. Грохотов, С. В. «Советский пианизм» : между идеологией и мифологией / С. В. Грохотов. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : музыкальные эпохи и стили : эстетика, поэтика, исполнительская интерпретация : сборник статей и материалов / отв. ред. С. В. Грохотов]. – Москва : Московская консерватория, 2016. – С. 65–77. – (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского ; вып. 80). – ISBN 978-5-89598-317-1.

52. Гэ Чан. Детская фортепианная музыка Д. Кабалеvского и ее значение для современной китайской фортепианной педагогики / Гэ Чан. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / научное редактирование : Р. Г. Шитикова ; составитель Н. И. Вербa. – Санкт-Петербург : Астерион, 2020. – Вып. 15. – С. 238–242. – ISBN 978-5-00045-912-6.

53. Гэ Чан. Первая соната Д. Б. Кабалеvского и проблемы ее интерпретации / Гэ Чан. – Текст : непосредственный // Университетский

научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2021. – № 63. – С. 147–153. – ISSN 2222-5064.

54. *Гэ Чан.* Сонатины Д. Б. Кабалева и их место в репертуаре пианистов / Гэ Чан. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура глазами молодых ученых : сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена ; научное редактирование : Р. Г. Шитикова ; составитель Н. И. Вербана. – Санкт-Петербург : Астерион, 2021. – Вып. 16. – С. 112–116. – ISBN 978-5-00188-091-2.

55. *Гэ Чан.* Третий концерт Д. Кабалева для фортепиано с оркестром. (К семидесятилетию со дня создания произведения) / Гэ Чан. – Текст : непосредственный // Музыка и время. – 2022. – № 11. – С. 3–6. – ISSN 2072-9960.

56. *Гэ Чан.* Фортепианная сюита Д. Б. Кабалева «В пионерском лагере» ор. 3/86 / Гэ Чан. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2020. – № 59. – С. 116–121. – ISSN 2222-5064.

57. *Гэ Чан.* Фортепианные сонаты и сонатины Дмитрия Кабалева (к проблеме исполнительской судьбы произведений) / Гэ Чан, М. В. Смирнова. – Текст : непосредственный // Многополярность русской и западноевропейской фортепианной музыки начала XX века : композиторское творчество, интерпретация : сборник статей / Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова ; составители и научные редакторы : В. С. Портной, А. А. Утробин, Д. Е. Ершов. – Петрозаводск, 2024. – С. 93–100.

58. *Гэ Чан.* Фортепианные сонаты Кабалева в контексте эволюции жанра / Гэ Чан, М. В. Смирнова. – Текст : непосредственный // Культура и цивилизация. – 2023. – Том 13, № 11А. – С. 269–275. – ISSN 2223-5426.

59. Данилевич, Л. В. Дмитрий Кабалевский / Л. В. Данилевич. – Москва : Музгиз, 1954. – 128 с., 1 л. портр. : портр. – Текст : непосредственный.
60. Данилевич, Л. В. Творчество Д. Б. Кабалевского / Л. В. Данилевич. – Москва : Советский композитор, 1963. – 198 с., 7 л. ил. : нот. ил., портр. – Текст : непосредственный.
61. XX век. Композиторы о композиторах / составитель Н. Хотунцов. – Санкт-Петербург : Союз художников, 1999. – 46 с. – ISBN 5-8128-0006-5. – Текст : непосредственный.
62. Демченко, А. И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века : исследование / А. И. Демченко. – Москва : Композитор, 2005. – 262 с. – ISBN 5-85285-187-6. – Текст : непосредственный.
63. Дзюньлин Го. Влияние фортепианного творчества Кабалевского на современное музыкальное образование Китая / Дзюньлин Го. – Текст : непосредственный // Управление образованием : теория и практика = Educational Management Review. – 2024. – Т. 14, № 3-1. – С. 248–253. – ISSN 2311-2174.
64. Дин Ц. Влияние идей Д. Б. Кабалевского на развитие общего музыкального образования в Китае / Дин Ц. – Текст : непосредственный // Весці БПГУ. Серія 1. Педагогіка. Психологія. Філологія. – 2019. – № 3. – С. 53–58. – ISSN 1818-8559.
65. Дмитрий Кабалевский : творческие встречи. Очерки. Письма : [сборник]. – Москва : Советский композитор, 1974. – 397 с. : ил. – Текст : непосредственный.
66. Друскин, М. С. Избранное / М. С. Друскин. – Москва : Советский композитор, 1981. – 336 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
67. Дюбал, Л. Вечера с Горовицем / Дэвид Дюбал ; [перевод с английского, вступительная статья и примечания С. Грохотов]. – Москва : Классика-XXI, 2008. – 371, [3] с., [4] л. ил., портр. – ISBN 978-5-89817-241-1. – Текст : непосредственный.

68. *Житомирский, Д.* К истории «современничества» / Д. Житомирский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1940. – № 9. – С. 31–48.

69. *Заволжанская, И. Ю.* Феномен «Слышащей руки» пианиста и его проявления в музицировании по слуху на фортепиано / И. Ю. Заволжанская. – Текст : непосредственный // Интеграция образования. – 2010. – № 1 (58). – С. 87–90. – ISBN 1991-9468. – URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/fenomen-slyshaschey-ruki-pianista-i-ego-proyavleniya-v-muzitsirovanii-po-sluhu-na-fortepiano> (дата обращения: 28.07.2019).

70. Из истории музыкального воспитания : хрестоматия / составитель О. А. Апраксина. – Москва : Просвещение, 1990. – 206,[1] с. – (Библиотека учителя музыки). – ISBN 5-09-002774-9. – Текст : непосредственный.

71. Исполнительское искусство зарубежных стран : [в 9-ти вып.: сборник] / [сост., предисл., ред. пер. Г. Эдельмана]. – Москва, 1981. – Вып. 9 : За роялем с Габриелем Форэ. За роялем с Клодом Дебюсси. За роялем с Морисом Равелем / Маргерит Лонг. Дни моей молодости / Рубинштейн Артур. По следам песен Шуберта / Дитрих Фишер-Дискау. – 248 с. ; [12] л. : ил. – Текст : непосредственный.

72. *Кабалевская, М. Д.* Краткий очерк жизни и творчества Д. Б. Кабалевского / Департамент образования г. Москвы, Гос. образовательное учреждение высш. проф. образования «Московский гор. пед. ун-т» (ГОУ ВПО МГПУ) ; [составитель М. Д. Кабалевская]. – Москва : МГПУ, 2008. – 25 с. : ил., нот.

73. *Кабалевский, Д. Б.* Альбом пьес для детей : для фп. / сост. Ирина Шпигель. – Москва : Советский композитор, 1982. – 60 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

74. *Кабалевский, Д. Б.* В пионерском лагере : сюита : шесть пьес : ор. 3-86 / Д. Б. Кабалевский // Кабалевский, Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. – Москва : Сов. композитор, 1970. – Вып. 1. – С. 3–17. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

75. *Кабалевский, Д. Б.* Воспитание ума и сердца : книга для учителя / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Просвещение, 1981. – 192 с. – Текст : непосредственный.

76. *Кабалевский, Д. Б.* 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38 / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Музыка, 1976. – 69 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

77. *Кабалевский, Д. Б.* 24 легкие пьесы для фортепиано Соч. 39. – Москва : Музгиз, 1945. – 5 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

78. *Кабалевский, Д. Б.* Дмитрий Кабалевский : дело всей жизни : [статьи. Беседы. Стенограммы уроков музыки]. – Москва : Журн. «Искусство в школе», 1995. – 256 с. – (Библиотечка журнала «Искусство в школе» ; вып. 4). – ISSN 0869-4966. – Текст : непосредственный.

79. *Кабалевский, Д. Б.* Из пионерской жизни : пять пьес : ор. 14 / Д. Б. Кабалевский. – Музыка (знаковая) : непосредственная // Кабалевский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества / Д. Б. Кабалевский ; предисл. авт. – Москва : Советский композитор, 1970. – Вып. 1. – Москва : Сов. композитор, 1970. – С. 18–27.

80. *Кабалевский, Д. Б.* Из пионерской жизни : четыре пьесы : для фортепиано : для учащихся средних и старших классов ДМШ : соч. 14 / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Государственное музыкальное издательство, 1938. – 9 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

81. *Кабалевский, Д. Б.* Избранные статьи о музыке / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Советский композитор, 1963. – 363 с. : портр., нот. ил. – Текст : непосредственный.

82. *Кабалевский, Д. Б.* Как рассказывать детям о музыке? / Д. Б. Кабалевский ; [автор вступительной статьи И. В. Пигарева]. – [4-е издание, доработанное]. – Москва : Просвещение, 2005. – 222, [2] с. : ил., цв. ил., портр., нот. – Текст : непосредственный.

83. *Кабалевский, Д. Б.* Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-мажор] : ор. 50 : переложение автора для двух фп. / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Музгиз, 1957. – 60 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

84. *Кабалевский, Д. Б.* Музыка и музыкальное воспитание : (статьи и выступления разных лет) / Д. Б. Кабалевский ; [послесловия В. Викторова]. – Москва : Знание, 1984. – 64 с. – (Новое в жизни, науке, технике ; № 1).

85. *Кабалевский, Д. Б.* Педагогические размышления : избранные статьи и доклады / Д. Б. Кабалевский ; АПН СССР. – Москва : Педагогика, 1986. – 188,[2] с. : портр. – Текст : непосредственный.

86. *Кабалевский, Д. Б.* Прекрасное побуждает доброе / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Педагогика, 1973. – 333 с. : 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

87. *Кабалевский, Д. Б.* Про трех китов и про многое другое : книжка о музыке : [для среднего и старшего возраста] / Дм. Кабалевский ; рисунки Р. Вольского. – 3-е издание. – Москва : Детская литература, 1976. – 224 с., 8 л. ил. : ил. – Текст : непосредственный.

88. *Кабалевский, Д. Б.* «Ровесники» : беседы о музыке для юношества / Д. Кабалевский. – Переиздание. – Москва : Музыка, 1987. – 124,[1] с. : ил., нот. ил.

89. *Кабалевский, Д. Б.* Семья Тараса : опера в 4-х актах, 8 карт. : соч. 47 / Д. Б. Кабалевский, либретто С. Ценина по мотивам повести Б. Горбатова «Непокоренные». – Москва : Музфонд СССР, 1952. – 494 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

90. *Кабалевский, Д. Б.* Сила искусства / Д. Кабалевский. – Москва : Молодая гвардия, 1984. – 142 с. : нот. – (Для тех, кто работает с пионерами) (Библиотечка вожакого). – Текст : непосредственный.

91. *Кабалевский, Д. Б.* Сочинения для фортепиано : для фп. / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Музыка, 1967. – 181 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

92. *Кабалевский, Д. Б.* Третья соната для фортепиано : соч. 46 / Д. Б. Кабалевский. – Москва ; Ленинград : Музгиз, 1948. – 38 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

93. *Кабалевский, Д. Б.* Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27 / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Музыка, 1980. – 64 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

94. *Кабалевский, Д. Б.* Фортепианная музыка для детей и юношества / Д. Б. Кабалевский ; предисл. авт. – Москва : Сов. композитор, 1970. – Вып. 1. – 28 с. – Содерж.: В пионерском лагере : сюита : шесть пьес: ор. 3-86 ; Из пионерской жизни : пять пьес : ор. 14. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

95. *Кабалевский, Д. Б.* Фортепианная музыка для детей и юношества / Д. Б. Кабалевский. – Москва : Сов. композитор, 1984. – Вып. 2. – 28 с. – Содерж.: Две сонатины : до мажор и соль минор : ор. 13, № 1-2. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

96. Д. Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог-исследователь : (к 110-летию дня рождения Д. Б. Кабалевского) : материалы региональной научно-практической конференции, 19–20 декабря 2014 г / [сост. и отв. ред.: Г. П. Сергеева, Д. В. Корнев]. – Москва : АСОУ, 2014. – 183 с. : цв. ил. – ISBN 978-5-905771-01-9. – Текст : непосредственный.

97. Кабалевский о своих произведениях. – Текст : электронный. – URL: <http://kabalevsky.ru/page/about-works> (дата обращения: 20.10.2021).

98. Каган, М. С. Мир общения : проблемы межсубъективных отношений / М. С. Каган. – Москва : Политиздат, 1988. – 315,[4] с. – (Над чем работают, о чем спорят философы). – ISBN 5-250-00034-7. – Текст : непосредственный.

99. Как исполнять Рахманинова : [сборник] / [составление и вступительная статья С. В. Грохотов]. – Москва : Классика-XXI, 2003. – 161 с. : нот. – (Мастер-класс). – ISBN 5-89817-054-5. – Текст : непосредственный.

100. Как формируются психологические установки? Что такое психологические установки и откуда они берутся // Cnlg. Про головной мозг. Строение и функции мозга : [сайт]. – URL: <https://cnlg.ru/kak-formiruyutsya-psihologicheskie-ustanovki-cto-takoe-psihologicheskie.html> (дата обращения: 14.01.2024). – Текст : электронный.

101. *Капустин, М. С.* Музыкант-исполнитель и публика : (социологические проблемы современной концертной жизни) : исследование / Ю. Капустин. – Ленинград : Музыка : Ленингр. отд-ние, 1985. – 160 с. : ил. – Текст : непосредственный.

102. *Кирина, К. Ф.* Мажоро-минор в творчестве Д. Б. Кабалевского : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Ленинградский институт театра, музыки и кинематографии. – Ленинград : [б. и.], 1969. – 19 с. – Текст : непосредственный.

103. *Ключникова (Лобанкова), Е.* «Национализация» образа А. Н. Скрябина в раннесоветской культуре / Е. Ключникова (Лобанкова). – Текст : непосредственный // Ученые записки : материалы Международной научной конференции «Искусство А. Н. Скрябина в свете истории и художественно-стилистических тенденций XXI в.». Москва : Мемориальный музей А. Н. Скрябина, 2012. – Вып. 7 (Книга 1). – С. 17–27.

104. *Колышева, Т. А.* Подготовка учителя музыки к профессиональной рефлексии в системе высшего педагогического образования / под редакцией Э. Б. Абдуллина. – Москва : МПГУ, 1997. – 175 с. – Текст : непосредственный.

105. *Комиссарская, М. А.* Тема юности в творчестве Д. Б. Кабалевского : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / М. А. Комиссарская ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва, 1969. – 23 с. – Текст : непосредственный.

106. Комплексный подход к проблемам современного музыкального образования : сборник научных трудов / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского ; [редколлегия : В. П. Фомин (ответственный редактор) и др.]. – Москва : МГК, 1986. – 153,[2] с. – Текст : непосредственный.

107. *Кон, И. С.* В поисках себя : личность и ее самосознание / И. С. Кон. – Москва : Политиздат, 1984. – 335 с.. – Текст : непосредственный.

108. *Корыхалова, Н. П.* За вторым роялем : работа над музыкальным произведением в фортепианном классе / Н. П. Корыхалова. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2006. – 552 с. – Текст : непосредственный.

109. *Красовская, Е. П.* Освоение фортепианного цикла «24 прелюдии» Д. Б. Кабалевского студентами-музыкантами с использованием художественно-ассоциативного метода / Е. П. Красовская. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – № 4. – С. 105–118. – ISSN 2309-1428.

110. *Кремлев, Ю. А.* Избранные статьи и выступления / Ю. А. Кремлев. – Москва : Советский композитор, 1969. – Вып. [2]. – 204 с., 1 л. портр. – Текст : непосредственный.

111. *Ландовская, В.* О музыке / Ванда Ландовска ; составитель Д. Ресто ; перевод с английского, [послесловие, комментарий А. Е. Майкапара]. – Москва : Радуга, 1991. – 437,[1] с. : ил. – ISBN 5-05-002572-9. – Текст : непосредственный.

112. *Левин, И.* Основные принципы игры на фортепиано : [перевод с английского] / [редакция, предисловие и примечание Г. М. Когана]. – Москва : Музыка, 1978. – 75 с. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

113. *Леймер, К.* Современная фортепианная игра / К. Леймер. – Текст : непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – Москва ; Ленинград : Музыка, Ленингр. отделение, 1966. – С. 168–183.

114. *Леонтьев, А. А.* Педагогическое общение / А. А. Леонтьев. – Москва : Знание, 1979. – 47 с. : ил. – (Новое в жизни, науке, технике. Серия «Педагогика и психология» ; № 1). – Библиогр.: с. 46. – Текст : непосредственный.

115. *Лесовиченко, А. М.* Детская музыка Д. Б. Кабалевского – самобытное явление отечественной музыкальной культуры и музыкального образования / А. М. Лесовиченко. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2014. – № 3. – С. 48–58. – ISSN 2309-1428.

116. *Лесовиченко, А. М.* Детская музыка как область композиторского творчества / А. М. Лесовиченко. – Саарбрюк-кен : Lambert Academic Publishing, 2012. – 296 с. – ISBN 9783847311553. – Текст : непосредственный.

117. *Либерман, Е.* Работа над фортепианной техникой / Е. Либерман. – Издание 3-е. – Москва : Фигаро-центр, 1995. – 136 с. : портр., нот. примеч. – Текст : непосредственный.

118. *Ливанова, Т. Н.* Статьи. Воспоминания / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского; [составители Д. А. Арутюнов, Вл. В. Протопопов]. – Москва : Музыка, 1989. – 429,[3] с., [4] л. ил. – ISBN 5-7140-0070-6. – Текст : непосредственный.

119. *Лобанова, М. А.* Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Лобанова ; Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. – Москва : Сов. композитор, 1990. – 221,[3] с. : ил., нот. ил. – ISBN 5-85285-031-4. – Текст : непосредственный.

120. *Лонг, М.* За роялем с Габриэлем Форе / М. Лонг. – Текст : непосредственный // Исполнительское искусство зарубежных стран. – Москва, 1981. – Вып. 9 : За роялем с Габриэлем Форе. За роялем с Клодом Дебюсси. За роялем с Морисом Равелем / Маргерит Лонг. Дни моей молодости / Рубинштейн Артур. По следам песен Шуберта / Дитрих Фишер-Дискау. – С. 15–37.

121. *Лонг, М.* Французская школа фортепиано / М. Лонг. – Текст : непосредственный // Выдающиеся пианисты-педагоги о фортепианном искусстве. – Москва ; Ленинград, 1966. – С. 208–235.

122. *Лонг, М.* Советы начинающим пианистам / М. Лонг. – Текст : электронный. – URL: <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/marguerite-long-advice/> (дата обращения: 15.01.2023).

123. Лю Ю. Влияние Кабалевского на развитие китайской фортепианной культуры / Лю Ю. – Текст : непосредственный // Музыкальная жизнь. – 2008. – № 12. – С. 43–45.

124. *Мазель, Л. А.* О природе и средствах музыки : теоретический очерк [об основах музыкального искусства и его эволюции]. – 2-е издание, исправленное и дополненное. – Москва : Музыка, 1991. – 79, [1] с. : нот. – (Библиотека музыканта-педагога). – Текст : непосредственный.

125. *Майкапар, С. М.* Годы учения : [автобиография композитора и педагога. 1867–1938 гг.]. – Москва ; Ленинград : Искусство, 1938. – 200 с., 1 вкл. л. портр. : портр. – Текст : непосредственный.

126. *Мальцев, С. М.* Метод Лешетицкого / С. М. Мальцев. – Санкт-Петербург : ВВМ, 2005. – 224 с. : ил., нот. – (Серия «Путь к виртуозности» ; вып. 2). – ISBN 5-9651-0121- X. – Текст : непосредственный.

127. *Маргулис, В. И.* Багатели, или Мысли и афоризмы пианиста / Виталий Маргулис. – Санкт-Петербург : Б-ка «Звезды», 1992. – 62,[1] с. : ил. – ISBN 5-7183-0047-X. – Текст : непосредственный.

128. *Мариупольская, Т. Г.* Проблемы традиции и новаторства в современной теории и методике преподавания музыки / Т. Г. Мариупольская. – Москва : Прометей, 2002. – 201 с. – Текст : непосредственный.

129. Мария Вениаминовна Юдина : статьи. Воспоминания. Материалы / составитель, подготовка текста и примечания А. М. Кузнецова ; общая редакция С. В. Аксюка ; предисловие Г. М. Когана]. – Москва : Советский композитор, 1978. – 416 с., 13 л. ил. : ил., факс. – Текст : непосредственный.

130. *Медушевский, В. В.* О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Музыка, 1976. – 254 с. : нот ил. – Текст : непосредственный.

131. *Медушевский, В. В.* Углублять концепцию музыкального образования / В. В. Медушевский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1981. – № 9. – С. 52–59.

132. *Меркулов, А.* Мимика и жестикуляция пианиста в системе исполнительских выразительных средств / А. Меркулов. – Текст : непосредственный // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. – 2014. – № 1 (8). – С. 35–50.

133. *Метнер, Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора : страницы из записных книжек / Н. К. Метнер ; [вступительная статья П. И. Васильева]. – Москва : Музгиз, 1963. – 92 с., 4 л. ил., нот. : нот. – Текст : непосредственный.

134. *Метнер, Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора страницы из записных книжек / Н. К. Метнер. – 2-е издание. – Москва : Музгиз, 1979. – 73 с. : ил. – Текст : непосредственный.

135. *Метнер, Н. К.* Повседневная работа пианиста и композитора : страницы из записных книжек / Н. К. Метнер ; [сост. М. А. Гурвич и Л. Г. Лукомский]. – Москва : Музыка, 2011. – 62 с. : нот. примеч. – (Библиотека музыканта-педагога). – ISBN 978-5-7140-1175-7. – Текст : непосредственный.

136. Методологическая культура педагога-музыканта : учебное пособие для студентов высших педагогических учебных заведений, обучающихся по специальности 030700 «Музыкальное образование» / [Э. Б. Абдуллин и др.] ; под редакцией Э. Б. Абдуллина. – Москва : Academia, 2002. – 268, [1] с. – (Высшее образование). – ISBN 5-7695-0971-6. – Текст : непосредственный.

137. *Мильштейн, Я. И.* Вопросы теории и истории исполнительства : учебное пособие / Я. И. Мильштейн. – 3-е издание, стереотипное. – Санкт-

Петербург : Планета музыки, 2020. – 264 с. – ISBN 978-5-8114-5751-9. – Текст : непосредственный.

138. *Мильштейн, Я. И.* К. Н. Игумнов и вопросы фортепианной педагогики / Я. И. Мильштейн. – Текст : непосредственный // Вопросы фортепианного исполнительства. – Москва : Музыка, 1965. – Вып. 1. – С. 141–166.

139. *Мильштейн, Я. И.* Исполнительские и педагогические принципы К. Н. Игумнова / Я. И. Мильштейн. – Текст : непосредственный // Мастера советской пианистической школы. М., 1954. – С. 41–114.

140. *Мильштейн, Я. И.* О некоторых тенденциях развития исполнительского искусства, исполнительской критики и воспитания исполнителей / Я. И. Мильштейн. – Текст : непосредственный // Мастерство музыканта-исполнителя : (сборник статей). – Москва : Советский композитор, 1972. – С. 3–56.

141. Я. И. Мильштейн : статьи. Воспоминания. Материалы : [сборник / составитель Е. Е. Калинковицкая, С. Я. Мильштейн]. – Москва : Советский композитор, 1990. – 286,[1] с. : ил. – ISBN 5-85285-148-5. – Текст : непосредственный.

142. *Михеева, Л. В.* Дмитрий Борисович Кабалевский : краткий очерк жизни и творчества : популярная монография / Л. Михеева. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1977. – 88 с. : ил. – (Книжка для юношества). – Текст : непосредственный.

143. *Москалец, Ю. В.* Русская фортепианная соната рубежа XIX–XX столетий в атмосфере художественных исканий эпохи : 17.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Российская академия музыки им. Гнесиных. – Москва, 2004. – 26 с. – Текст : непосредственный.

144. Музыка : 1-8 классы: программы общеобразовательных учреждений / под руководством Д. Б. Кабалевского ; Министерство

образования и науки РФ. – 4-е издание. – Москва : Просвещение, 2007. – 224 с. – ISBN 978-5-09-018027-6. – Текст : непосредственный.

145. Музыкальная энциклопедия / главный редактор Ю. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3 : Корто-октоль. – 1103 с. – Текст : непосредственный.

146. Музыкальное воспитание в современном мире : материалы IX конференции Международного общества по музыкальному воспитанию (ИСМЕ) / редакционная коллегия: Д. Б. Кабалевский, ответственный редактор [и др.]. – Москва : Советский композитор, 1973. – 415 с. : ил. – Текст : непосредственный.

147. Музыкальное образование в современном культурном пространстве : сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции «Д. Б. Кабалевский – композитор, ученый, педагог» (5–6 декабря Пермь, 11-12 декабря 2014 года – г. Москва) : к 85-летию Института художественного образования Российской академии образования / Институт художественного образования РАО. – Москва : ФГБНУ «ИХО РАО», 2015. – 321 с. – ISBN 978-5-905451-17-1. – URL : https://studylib.ru/doc/2122100/muzykal._noe-obrazovanie-v-sovremennom-kul._turnom. – Текст : электронный.

148. Мысли и афоризмы выдающихся музыкантов. – Москва : Классика XXI, 2009. – 159 с. – ISBN 978-5-89817-258-9. – Текст : непосредственный.

149. Мысли и афоризмы о фортепианном искусстве / сост. Н. Енукидзе, В. Есаков. – Москва : Классика XXI, 2016. – 160 с. – ISBN 978-5-90510280-0. – Текст : непосредственный.

150. Назайкинский, Е. О психологии музыкального восприятия / Е. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1972. – 383 с. : черт., нот. ил. – Текст : непосредственный.

151. *Наумов, Л. Н.* Под знаком Нейгауза : беседы с К. Задорожной / Л. Наумов ; Газета «Музыкальное обозрение». – Москва : Антиква, 2002. – 329 с., [16] л. ил., портр. : ил. – ISBN 587579093-3. – Текст : непосредственный.

152. Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. – Москва, 1993. – Сб. 3 : О композиторском и исполнительском творчестве русских музыкантов / [редактор-составитель А. И. Кандинский]. – 186, [1] с. : ил., нот., нот. ил. – ISBN 5-86419-007-1. – Текст : непосредственный.

153. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Г. Нейгауз. – Второе издание. – Москва : Государственно музыкальное издательство», 1961. – 320 с. – Текст : непосредственный.

154. *Нейгауз, Г. Г.* Об искусстве фортепианной игры. Записки педагога / Г. Нейгауз; [послесловие Я. И. Мильштейна, с. 257-299]. – 4-е издание. – Москва : Музыка, 1982. – 300 с. : нот. ил., 9 л. ил. – Текст : непосредственный.

155. *Нейгауз, Г. Г.* Размышления, воспоминания, дневники. Избранные статьи. Письма к родителям / Г. Г. Нейгауз ; [вступительная статья и комментарий Я. И. Мильштейна]. – 2-е изд., испр. и доп. – Москва : Советский композитор, 1983. – 526 с. : ил., 16 л. ил. – Текст : непосредственный.

156. *Николаев, Л. В.* Из бесед с учениками [о принципах домашней работы пианиста] / Л. В. Николаев. – Текст : непосредственный // Выдающиеся пианисты – педагоги о фортепианном искусстве. Москва ; Ленинград : Музыка, 1966. – С. 111–143.

157. Л. В. Николаев : статьи и воспоминания современников. Письма. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отд-ние, 1979. – 324 с., 12 л. нот., ил. – Текст : непосредственный.

158. О чем говорит музыка. Шесть бесед Д. Кабалецкого с детьми... : 6 пластинок. – Год записи 1965 // YouTube : сайт. – URL:

https://www.youtube.com/playlist?list=PLNVR1JfagtxNFJQSF3DJr3ANRUHlHljD_ (дата обращения: 24.01.2023). – Устная речь : аудио : электронная.

159. Педагог-музыкант в пространстве Мысли и Духа : хрестоматия к учебному пособию «Мировоззренческие убеждения педагога-музыканта» / составитель Б. М. Целковников. – Москва : Текст, 1998. – 126 с. – Текст : непосредственный.

160. *Перельман, Н. Е.* В классе рояля / Н. Перельман. – 5-е издание, дополненное. – Санкт-Петербург : Артист. агентство «Импресариат», 1994. – 62 с. – нот. ил. – ISBN 5-7187-0094-X. – Текст : непосредственный.

161. *Пигарева, И. В.* Изучение творческого наследия Д. Б. Кабалевского в образовательных учреждениях : к 100-летию со дня рождения Д. Б. Кабалевского : методические рекомендации / И. В. Пигарева, Г. П. Сергеева ; Департамент образования г. Москвы, Научно-исследовательский институт развития образования, Центр музыкального педагогического образования им. Дмитрия Кабалевского. – Москва : Школьная книга, 2004. – 68 с. : ноты. – Текст : непосредственный.

162. *Пигарева, И. В.* Повышение профессиональной компетентности учителя музыки в процессе изучения творческого наследия Д. Б. Кабалевского : 13.00.02 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / И. В. Пигарева ; Московский государственный открытый педагогический университет им. М. А. Шолохова. – Москва, 2006. – 24 с. – Текст : непосредственный.

163. *Плюгатарева, Я.* Психологические установки : понятия, виды, методы, примеры. Манипуляция как вид психологического воздействия / Я. Плюгатарева. – Текст : электронный // Psychbook.ru : [сайт] – Дата публикации 06.10.2018. – URL: <https://psychbook.ru/428563a-psihologicheskie-ustanovki-ponyatie-vidyi-metodyi-primeryi-manipulyatsiya-kak-vid-psihologicheskogo-vozdeystviya> (дата обращения: 23.10.2023).

164. *Пожидаев, Г. А.* Дмитрий Борисович Кабалевский / Г. А. Пожидаев. – Москва : Музыка, 1970. – 80 с. – Текст : непосредственный.

165. *Помелова, Е. Н.* Просветительство как социально-педагогический феномен / Е. Н. Помелова. – Текст : электронный // Вестник Вятского государственного гуманитарного университета. – 2009. – № 4-3. – С. 23–31. – ISSN 2541-7606. – URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/prosvetitelstvo-kak-sotsialno-pedagogicheskiy-fenomen/viewer> (дата обращения: 05.08.2020).

166. *Попова, Т.* Русское песенное музыкальное творчество / Т. Попова. – Москва : Музгиз, 1962. – Т. 1. – 384 с., 4 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

167. Прелюдии Кабалевского в исполнении Якова Флиера. – URL : <https://www.liveinternet.ru/community/4989775/post402813212> (дата обращения: 05.10. 2021). – Текст : электронный.

168. Проблемы формирования творческой личности в музыкальном вузе. Мировоззренческая подготовка в специальном классе : сборник научных трудов. – Москва : МГК им. П. И. Чайковского, 1983. – 136 с. – Текст : непосредственный.

169. *Прокофьев, Г. П.* Формирование музыканта-исполнителя-пианиста / под редакцией Б. М. Теплова ; Академия педагогических наук РСФСР, Институт психологии. – Москва : Издательство Академии педагогических наук РСФСР, 1956. – VIII, 480 с. : ил., нот. ил. – Текст : непосредственный.

170. Психология одаренности : от теории к практике / [А. А. Адаскина и др.] ; под редакцией Д. В. Ушакова. – Москва : Институт психологии РАН, 2000. – 96 с. : ил. – ISBN 5-9270-0004-5..

171. Путь к совершенству : диалоги, статьи и материалы о фортепианной технике / [идея, концепция, сост., общ. ред., вступ. ст. и коммент. С. М. Стуколкиной]. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 388, [1] с. : ноты, табл. – ISBN 978-5-7379-0342-8. – Текст : непосредственный.

172. *Рабинович, Д. А.* Исполнитель и стиль : избранные статьи : [в 2-х выпусках]. – Москва : Советский композитор, 1979. – Вып. 1 : Проблемы пианистической стилистики. – 320 с. – Текст : непосредственный.

173. *Ражников, В. Г.* Диалоги о музыкальной педагогике / В. Ражников. – Москва : Музыка, 1989. – 139,[2] с. – ISBN 5-7140-0307-1. – Текст : непосредственный.

174. *Раку, М. Г.* Александр Скрябин в конкурсе «композиторов-революционеров» : триумф и поражение / М. Г. Раку. – Текст : электронный // Ученые записки Российской академии музыки им. Гнесиных. – 2013. – № 1 (4). – С. 48–58. – URL : <https://studylib.ru/doc/2625977/m.g.-raku--moskva--aleksandr-skryabin-v-konkurse> (дата обращения: 12.05.2023).

175. *Рахманинов, С. В.* Десять характерных признаков прекрасной фортепианной игры. – URL: https://senar.ru/articles/ten_signs (дата обращения: 15.03.2023). – Текст : электронный.

176. *Рахманинов, С. В.* Моя прелюдия cis-moll. – URL : <https://www.classicalmusicnews.ru/articles/sergey-rahmaninov-moya-prelyudiya-cis-moll> (дата обращения: 14.03.2023). – Текст : электронный.

177. *Рачина, Б. С.* Технологии и методика обучения музыке в общеобразовательной школе : учебное пособие для студентов высших учебных заведений, обучающихся по направлению 050600 (540700) «Художественное образование» / Б. С. Рачина. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2007. – 543 с. : ил., ноты, табл. – ISBN 978-5-7379-0352-7. – Текст : непосредственный.

178. *Ройзман, Л. А.* Фортепианные сочинения Д. Б. Кабалевского для детей и юношества / Л. А. Ройзман. – Текст : непосредственный // Дмитрий Кабалевский : творческие встречи. Очерки. Письма. – Москва : Советский композитор, 1974. – С. 36–57.

179. *Рубинштейн, А. Г.* Короб мыслей : афоризмы и мысли / А. Г. Рубинштейн. – Москва ; Санкт-Петербург, 1999. – 316, [1] с. : ил., портр. –

(Серия «Карманный оракул»). – ISBN 5-224-00648-1. – Текст : непосредственный.

180. *Савшинский, С. И.* Пианист и его работа. – Ленинград : Советский композитор, Ленингр. отделение, 1961. – 271 с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.

181. *Савшинский, С. И.* Пианист и его работа / С. И. Савшинский ; под общей редакцией Л. А. Баренбойма. – 3-е, стереотипное издание. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2022. – 276 с. – ISBN 978-5-8114-2935-6. – Текст : непосредственный.

182. *Савшинский, С. И.* Работа пианиста над музыкальным произведением. – Москва ; Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1964. – 187 с. : с нот. – Текст : непосредственный.

183. *Савшинский, С. И.* Режим и гигиена работы пианиста. – Ленинград : Советский композитор, [Ленинградское отделение], 1963. – 119 с. – Текст : непосредственный.

184. *Смирнова, М. В.* «24 прелюдии для фортепиано» Д. Кабалевского и их значение для концертной и педагогической практики Китая / М. В. Смирнова, Гэ Чан. – Текст : непосредственный // Университетский научный журнал. Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение. – 2019. – № 51 – С. 55–62. – ISSN 2222-5064.

185. *Смирнова, М. В.* На легком челноке искусства : о музыке, пианистах, педагогах и слушателях / М. В. Смирнова. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2019. – 240 с. – ISBN 978-5-7379-0938-3. – Текст : непосредственный.

186. *Смирнова, М. В.* Непреходящая ценность детской музыки Д. Б. Кабалевского как предмета освоения юными пианистами в детских музыкальных школах и школах искусств / М. В. Смирнова, А. А. Штром. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство и образование. – 2019. – Т. 7, № 3. – С. 94–104. – ISSN 2309-1428.

187. *Сраджев, В. П.* Закономерности управления моторикой пианиста / В. Сраджев ; Международной академии Контенант, Российское отделение. – Москва : Контенант, 2004. – 216 с. : ил., табл. – Текст : непосредственный.

188. *Сраджев, В. П.* Проблемы развития фортепианной техники / В. П. Сраджев. – Ташкент : ФАН Узбекской ССР, 1987. – 120 с. – Текст : непосредственный.

189. *Сраджев, В. П.* Творческое мышление и воспитание музыканта / В. Сраджев. – Москва : Прогресс, 2016. – 120 с. – Библиогр. в подстроч. примеч. – Текст : непосредственный.

190. *Теплов, Б. М.* Психология музыкальных способностей : учебное пособие / Б. Теплов. – Издание 3-е, стереотипное. – Санкт-Петербург : Планета музыки, 2021. – 488 с. – ISBN 978-5-8114-7085-3. – Текст : непосредственный.

191. *Терентьева, Н. А.* Концепция высшего музыкально-педагогического образования : экспериментальный учебный план / Н. А. Терентьева ; Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена, Малое государственное научно-производственное предприятие «Внедрение». – Ленинград : РГПУ, 1991. – 59 с. – Текст : непосредственный.

192. *Терентьева, Н. А.* Теоретические основы высшего музыкально-педагогического образования : 13.00.01 : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора педагогических наук / Государственный педагогический университет. – Санкт-Петербург, 1995. – 80 с. – Текст : непосредственный.

193. *Тетцель, Е.* Современная фортепианная техника / сокращенный перевод со 2-го немецкого издания М. Мейчика. – Москва : Музторг, 1929. – 88 с., нот. – (Методологическая библиотека «Игра на фортепиано» ; вып. 3). – Текст : непосредственный.

194. *Тимакин, Е.* Воспитание пианиста : методическое пособие / Е. Тимакин. – 2-е изд. – Москва : Советский композитор, 1989. – 143,[1] с. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
195. *Третьякова, Л. С. Д. Б. Кабалевский / Д. Б. Третьякова.* – Текст : непосредственный // Советская музыка : книга для учащихся старших классов. – Москва : Просвещение, 1987. – С. 105–119.
196. Уроки Гольденвейзера : [сборник статей / составитель, вступительная статья : С. Грохотов]. – Москва : Классика-XXI, 2009. – 245, [2] с., [12] л. ил., портр. : нот. – (Мастер-класс). – ISBN 978-5-89817-286-2. – Текст : непосредственный.
197. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / [вступительная статья В. Натансона, с. 3-29]. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Музыка, 1969. – 598 с., 5 л. ил. : нот. ил. – Текст : непосредственный.
198. *Фейнберг, С. Е.* Пианизм как искусство / С. Е. Фейнберг ; предисловие В. Натансона, (с. 3–29). – Москва : Музыка, 1965. – 516 с. ; с нот. ил. – Текст : непосредственный.
199. *Флиер, Я. В.* Двадцать четыре прелюдии / Яков Флиер. – Текст : непосредственный // Яков Флиер : статьи. Воспоминания. Интервью / составители : Е. Б. Долинская и М. М. Яковлев ; общая редакция М. М. Яковлев. – Москва : Советский композитор, 1983. – С. 230–235.
200. *Флиер, Я. В.* Двадцать четыре прелюдии / Яков Флиер. – Текст : непосредственный // Дмитрий Кабалевский : творческие встречи, очерки, письма : [сборник]. – Москва : Советский композитор, 1974. – С. 51–57.
201. Фортепианное искусство XX столетия : межвузовский сборник научных трудов / Российский государственный педагогический университет им. А. И. Герцена; [редактор-составитель М. В. Воротной]. – Санкт-Петербург : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. – 129, [1] с. : нот., табл. – ISBN 5-8064-0273-8. – Текст : непосредственный.
202. *Хентова, С. М.* Пианисты XX века : автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения / С. М. Хентова ;

Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва : [б. и.], 1974. – 50 с. – Текст : непосредственный.

203. *Хентова, С. М.* Эмиль Гилельс. – 2-е издание, дополненное. – Москва : Музыка, 1967. – 279 с., 7 л. ил. – (Современное исполнительство). – Текст : непосредственный.

204. *Хитрук, А. Ф.* Одиннадцать взглядов на фортепианное искусство: в диалогах с Андреем Хитруком / А. Хитрук. – Москва : Классика-XXI, 2007. – 316, [2] с., [4] л. ил., портр. : ноты. – ISBN 978-5-89817-196-4. – Текст : непосредственный.

205. *Холопова, В. Н.* Музыка как вид искусства : учебное пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2000. – 319 с. – ISBN 5-8114-0334-8. – Текст : непосредственный.

206. *Холопова, В. Н.* Формы музыкальных произведений : учебное пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова ; Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. – Издание 4-е, исправленное. – Санкт-Петербург [и др.] : Лань, 2013. – 490 с. : ноты. – (Учебники для вузов. Спец. лит.). – Библиогр. в конце гл. – ISBN 978-5-8114-0392-9. – Текст : непосредственный.

207. *Целковников, Б. М.* Мировоззренческие убеждения педагога-музыканта (поиск их смысла в диалоге с наукой, искусством и с самим собой) : учебное пособие к курсу «Методология музыкально-педагогического образования» по специальности 030700 «Музыкальное образование» / Б. М. Целковников ; ответственный редактор Э. Б. Абдуллин ; Московский государственный педагогический университет. – Москва, 1998. – 158 с. – Текст : непосредственный.

208. *Целковников, Б. М.* Подготовка будущих учителей к творческому отбору музыкального материала для школьного урока : 13.00.02 : диссертация на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Б. М. Целковников ; Московский государственный педагогический институт им. В. И. Ленина. – Москва, 1988. – 196 с. – Текст : непосредственный.

209. *Цуккерман, В. А.* Анализ музыкальных произведений : общие принципы развития и формообразования в музыке. Простые формы / В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1980. – 296 с. – Текст : непосредственный.

210. *Цыпин, Г. М.* Исполнитель и техника : учебное пособие для студентов / Г. М. Цыпин. – Москва : Academia, 1999. – 183, [2] с. – (Педагогическое образование). – ISBN 5-7695-0396-3. – Текст : непосредственный.

211. *Цыпин, Г. М.* Музыкальная педагогика и исполнительство. Афоризмы, цитаты, изречения : учебное пособие / Г. М. Цыпин. – Москва : Издательство Прометей, 2011. – 404 с. – ISBN 978-5-4263-0010-1. – Текст : непосредственный.

212. *Цыпин, Г. М.* Музыкант и его работа : проблемы психологии творчества / Г. М. Цыпин. – Москва : Советский композитор, 1988. – Кн. 1. – 382, [2] с. : ил. – ISBN 5-85285-021-7. – Текст : непосредственный.

213. *Цыпин, Г. М.* Цели, задачи, установки, способы работы над техникой / Г. М. Цыпин. – Текст : непосредственный // Путь к совершенству. – Санкт-Петербург, 2007. – С. 55–73.

214. *Чинаев, В. П.* «Романтическая экспрессия» vs «новая деловитость» / В. Чинаев. – Текст : непосредственный // Фортепианная культура России : история и современность : сборник статей и материалов. – Москва : Московская консерватория, 2016. – С. 51–64. – ISBN 978-5-89598-317-1.

215. *Чинаев, В. П.* Фактурные принципы советской фортепианной сонаты в связи с задачами интерпретации : специальность (17.00.02) : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения / Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. – Москва : [б. и.], 1978. – 22 с. – Текст : непосредственный.

216. Что такое новелла? Значение слова и его происхождение // FB : [сайт]. – URL: <https://fb.ru/article/139860/chto-takoe-novella-znachenie-slova-i-ego-proishojdenie> (дата обращения: 14.02.2023). – Текст : электронный.

217. *Шефова, Е. А.* Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов русского зарубежья / Елена Александровна Шефова. – Липецк : [б. и.], 2016. – 194 с. : цв. ил., ноты, портр. – ISBN 978-5-90363-075 – Текст : непосредственный.

218. *Школяр, В. А.* Восприятие музыкальной классики как психолого-педагогическая проблема : методологическая сюита в шестнадцати частях на тему «Научная школа Д. Б. Кабалецкого в педагогике искусства» / В. А. Школяр. – Москва : ИХО РАО, 2011. – 206 с. – (Библиотека Института художественного образования). – ISBN 978-5-9901848-2-4. – Текст : непосредственный.

219. *Шопен, Ф.* Методические заметки / Ф. Шопен. – Текст : непосредственный // Алексеев А. Д. Из истории фортепианной педагогики : руководства по игре на клавишно-струнных инструментах (от эпохи Возрождения до середины XIX в.) : хрестоматия / А. Д. Алексеев. – Киев : Муз. Україна, 1974. – С. 132–133.

220. *Щербаков, В. А.* Формирование эстетических и этических идеалов педагога-музыканта : на материале освоения творческого наследия Дмитрия Борисовича Кабалецкого : 13.00.08 : автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата педагогических наук / Василий Федорович Щербаков ; [Место защиты: Московский государственный университет культуры и искусств]. – Москва, 2010. – 23 с. – Текст : непосредственный.

221. *Энтелис, Н.* Пушкинский бал с описанием традиций и подлинными танцами. – Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2014. – 56 с. – ISBN 979-0-66000-200-1. – Текст : непосредственный.

222. Яков Флиер : статьи, воспоминания, интервью / [составитель Е. Б. Долинская, М. М. Яковлев]. – Москва : Советский композитор, 1983. – 272 с. : нот. ил., 13 л. ил. – Текст : непосредственный.

223. *Ямпольский, И. Б.* Асафьев о музыкальном исполнительстве / И. Б. Ямпольский. – Текст : непосредственный // Вопросы музыкально-

исполнительского искусства / под редакцией Л. С. Гинзбурга и А. А. Соловцова. – Москва : Музгиз, 1958. – Вып. 1. – С. 508–527.

на английском языке:

224. *Kabalevsky, D. Sonata No. 1 für Klavier. Op. 6 / D. Kabalevsky.* – Wien : Universal Edition, 1928. – 27 с. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

225. *Kabalevsky, D. Sonata No 2 for Piano. Op. 45 / D. Kabalevsky.* – London : Anglo-Soviet Music Press Ltd., 1947. – 38 p. – Музыка (знаковая) : непосредственная.

на китайском языке:

226. 毕丽君. 俄罗斯钢琴学派的教学理念与教学特色研究——以莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院钢琴系为例 / 毕丽君. – 文字：直接 // 艺术教育. – 2022. – № 1. – 第79–82页. – ISSN 1005-6300. *Би Лицзюнь*. Исследование философии преподавания и особенностей преподавания русской фортепианной школы: на примере фортепианного отделения Московской государственной консерватории им. И. Чайковского / Би Лицзюнь. – Текст : непосредственный // Художественное образование. – 2022. – № 1. – С. 79–82.

227. 任峰. 浅析俄罗斯钢琴学派的民族性 / 任峰. – 文字：直接 // 音乐大观.. – 2013. – № 17. – 第180页. – ISSN 1005-4626. *Жэнь Фэн*. Краткий анализ национальности русской фортепианной школы / Жэнь Фэн. – Текст : непосредственный // Музыкальный Гранд Вью. – 2013. – № 17. – С. 180.

228. 陆冬. 音乐感知·技巧训练·思维培养——从卡巴列夫斯基及其钢琴教学谈我国钢琴教育实践 / 陆冬. – 文字：直接 // 乐府新声 (沈阳音乐学院学报). – 2011. – № 4. – 第199–202页. – ISSN 1001-5736. *Лу Дун*. Восприятие

музыки, тренировка навыков и развитие мышления: о практике фортепианного образования в Китае от Кабалевского и его фортепианного преподавания / Лу Дун. – Текст : непосредственный // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). – 2011. – № 4. – С. 199–202.

229. 刘晓逸. 俄罗斯钢琴学派四大导师的教学理念研究 / 刘晓逸.. – 文字 : 直接 // 当代音乐. – 2016. – № 6. – 第88–89页. – ISSN 1007–2233. Лю Сюйи. Исследование философии преподавания четырех наставников русской фортепианной школы / Лю Сюйи. – Текст : непосредственный // Современная музыка. – 2016. – № 6. – С. 88–89.

230. 马艳菲. 浅谈俄罗斯钢琴学派的特色及其借鉴价值 / 马艳菲.. – 文字 : 直接 // 艺术评鉴. – 2020. – № 3. – 第98–99页. – ISSN 1008–3359. Ма Яньфэй. Об особенностях русской фортепианной школы и ее референтном значении / Ма Яньфэй. – Текст : непосредственный // Художественная оценка. – 2020. – № 3. – С. 98–99.

231. 宋欣. 浅谈拉赫玛尼诺夫钢琴曲《悲歌》的音乐风格、情感及演奏技巧 / 宋欣. – 文字 : 直接 // 戏剧之家. – 2023. – № 14. – 第80–82页. – ISSN 1007-0125. Сун Синь. О музыкальном стиле, эмоциональности и исполнительском мастерстве фортепианной пьесы Рахманинова «Песнь скорби» / Сун Синь. – Текст : непосредственный // Драматический дом. – 2023. – № 14. – С. 80–82.

232. 孙兰馨. 俄罗斯钢琴学派的发展传承及对中国钢琴音乐的启示 / 孙兰馨. – 文字 : 直接 // 艺术评鉴. – 2021. – № 4. – 第22–24页. – ISSN 1008-3359. Сунь Ланьсинь. Развитие и наследие русской фортепианной школы и ее просвещение в китайской фортепианной музыке / Сунь Ланьсинь. – Текст : непосредственный // Оценка искусства. – 2021. – № 4. – С. 22–24.

233. 徐子珊. 卡巴列夫斯基音乐教育思想研究 / 徐子珊.. – 文字 : 直接 // 戏剧之家. – 2015. – № 1. – 第160页. – ISSN 1007-0125. Сюй Цзышань. Мысли Кабалевского о музыкальном образовании / Сюй Цзышань. – Текст : непосредственный // Драматический дом. – 2015. – № 1. – С. 160.
234. 熊文. 俄罗斯学派中国钢琴家谱系、风格及影响初探 / 熊文. – 文字 : 直接 // 交响—西安音乐学院学报. – 2017. – № 1(36). – 第96–99页. – ISSN 1003-1499. Сюн Вэнь. Предварительное исследование о генеалогии, стиле и влиянии китайских пианистов русской школы / Сюн Вэнь. – Текст : непосредственный // Симфония (журнал Сианьской консерватории). – 2017. – № 1 (36). – С. 96–99.
235. 范佳宁. 卡巴列夫斯基 «二十四首前奏曲»的 俄罗斯民族音乐特性分析 / 范佳宁. – 文字: 直接 // 当代音乐. – 2019. – № 11. – 第14–15页. – ISSN 1007-2233. Фань Цзяньин. Двадцать четыре прелюдии Кабалевского. Анализ особенностей русской народной музыки / Фань Цзянин. – Текст : непосредственный // Современная музыка. – 2019. – № 11. – С. 14–15.
236. 焦奕博. 来自俄罗斯的悲剧情怀 —— 拉赫玛尼诺夫钢琴前奏曲风格特征探析 / 焦奕博. – 文字 : 直接 // 美与时代. – 2011. – № 8. – 第110–111页. – ISSN 1003-2592. Цзяо Ибо. Трагические чувства из России – анализ стилистических особенностей фортепианной прелюдии Рахманинова / Цзяо Ибо. – Текст : непосредственный // Красота и время. – 2011. – № 8. – С. 110–111.
237. 曲娃. 俄罗斯儿童钢琴教学中的 视奏能力培养 / 曲娃.. – 文字 : 直接 // 临沂大学学报. – 2017. – Vol. 39, № 2. – 第33–41页. – ISSN 1009-6051. Цюй Ва. Тренировка навыков чтения с листа в русской детской игре на фортепиано / Цюй Ва. – Текст : непосредственный // Журнал Университета

Линь. – 2017. – Т. 39, № 2. – С. 33–41.

238. 张楠. 俄罗斯钢琴学派对我国钢琴教学的启示分析 / 张楠, 白雪杰. – 文字 : 直接 // 齐齐哈尔大学学报 (哲学社会科学版). – 2015. – № 5. – 第 178–189 页. – ISSN 1008-2638. Чжан Нань. Анализ просвещения русской фортепианной школы по преподаванию фортепиано в Китае / Чжан Нань, Бай Сюэцзе. – Текст : непосредственный // Журнал Цицикарского университета (философия и социальные науки). – 2015. – № 5. – С. 173–175.

239. 赵一兆. 浅谈俄罗斯钢琴学派的艺术追求与演奏理念 / 赵一兆. – 文字 : 直接 // 当代音乐. – 2017. – № 6. – 第 12–13 页. – ISSN 1007-2233. Чжао Ичжао. О художественном поиске и исполнительской концепции русской фортепианной школы / Чжао Ичжао. – Текст : непосредственный // Современная музыка. – 2017. – № 6. – С. 12–13.

240. 周林华. 卡巴列夫斯基音乐教育思想解读 / 周林华. – 文本 : 电子 // 速读. – 2015. – № 8. – 万方-数字化期. Чжоу Линьхуа. Интерпретация мыслей Кабалевского о музыкальном образовании / Чжоу Линьхуа. – Текст : электронный // Скорочтение. – 2015. – № 8. – Wanfang : Цифровой журнал.

241. 朱静. 俄罗斯钢琴家鲍里斯·扎哈罗夫对中国专业钢琴教育的贡献 / 朱静. – 文字 : 直接 // 卷宗. – 2016. – № 10. – ISSN 1005-4669. – URL: <https://m.fx361.com/news/2017/0121/639562.html> (дата обращения: 15.03.2023). Чжу Цзин. Вклад российского пианиста Бориса Захарова в профессиональное фортепианное образование в Китае / Чжу Цзин. – Текст : непосредственный // Дело. – 2016. – № 10. – URL: <https://m.fx361.com/news/2017/0121/639562.html> (дата обращения: 15.03.2023).

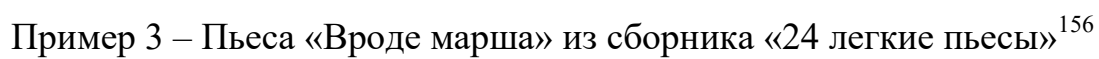
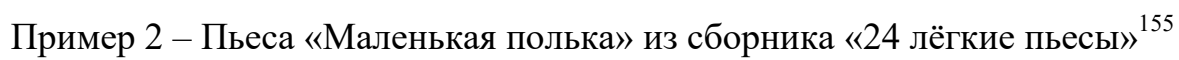
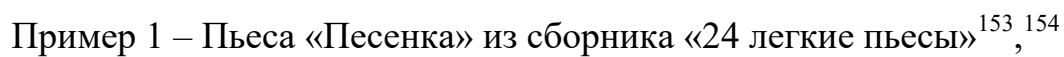
242. 郑丽莎. 莫斯科国立柴科夫斯基音乐学院钢琴流派的重要代表人物 — 亚历山大·鲍里索维奇·戈登威泽 / 郑丽莎. – 文字 : 直接 // 钢琴艺术. –

2013. – № 7. – 第20–25页. – ISSN 1006–9844. *Чжэн Лиша*. Выдающийся представитель фортепианного жанра Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского – Александр Борисович Гольденвейзер / Чжэн Лиша. – Текст : непосредственный // Фортепианное искусство. – 2013. – № 7. – С. 20–25.

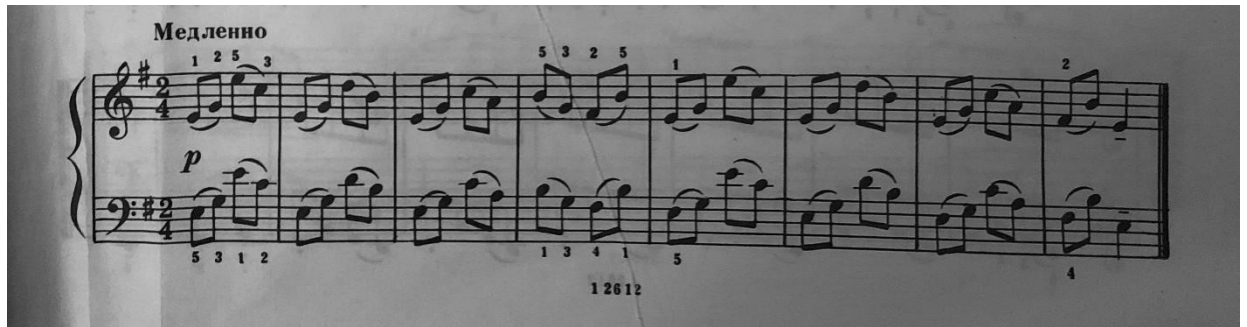
243. *史玉*. 俄罗斯钢琴学派对我国钢琴教育的影响研究 / 史玉. – 文字 : 直接 // 兵团教育学院学报. – 2022. – № 3 (32). – 第42–46页. – ISSN 1009-1548. *Ши Юй*. Исследование влияния русской фортепианной школы на фортепианное образование в Китае / Ши Юй. – Текст : непосредственный // Журнал Корпусного педагогического колледжа. – 2022. – № 3. – С. 42–46.

244. *于小桐*. 俄罗斯格涅辛音乐学院钢琴教育教学模式研究 / 于小桐. – 文字 : 直接 // 乐府新声 (沈阳音乐学院学报). – 2021. – № 3 (39). – 第76–82页. – ISSN 1001-5736. *Юй Сяотун*. Исследование модели преподавания фортепианного образования в консерватории имени Гнесиных / Юй Сяотун. – Текст : непосредственный // Юэфу Синьшэн (Журнал Шэньянской консерватории). – 2021. – № 3. – С. 76–82.

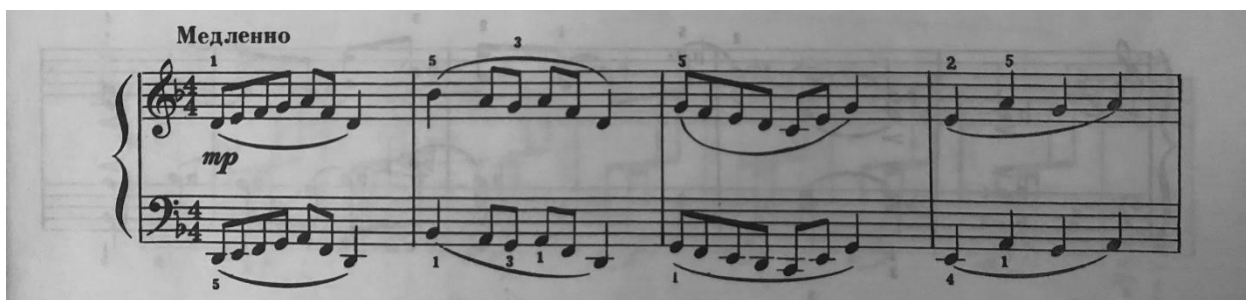
245. *杨笑*. 20 世纪俄罗斯儿童钢琴 代表作品及教学原则 / 杨笑. – 文字 : 直接 // 当代音乐. – 2019. – № 1. – 第131–133页. – ISSN 1007-2233. *Ян Сяо*. Русские детские фортепианные произведения 20 века и принципы преподавания / Ян Сяо. – Текст : непосредственный // Современная музыка. – 2019. – № 1. – С. 131–133.



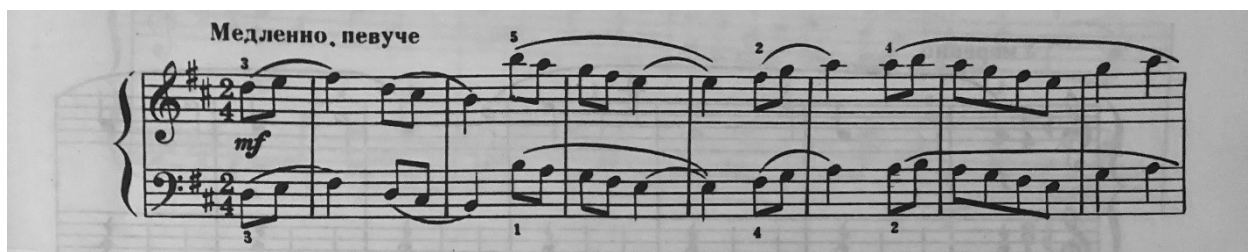
156 Там же.



Пример 4 – Пьеса «Колыбельная» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁵⁷



Пример 5 – Пьеса «Напев» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁵⁸

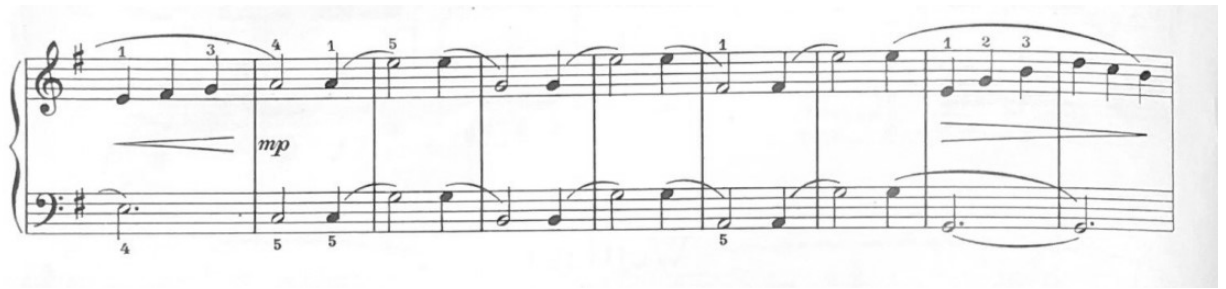


Пример 6 – Пьеса «Осенняя песня» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁵⁹

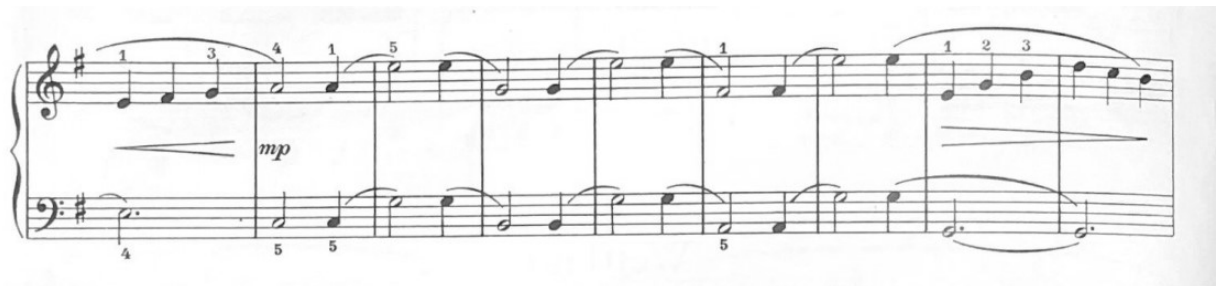
¹⁵⁷ Кабалевский Д. Б. 24 легкие пьесы для фортепиано. Соч. 39. М. : Музгиз, 1945.

¹⁵⁸ Там же.

¹⁵⁹ Там же.



Пример 7 – Пьеса «Печальный рассказ» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶⁰



Пример 8 – Пьеса «Печальный рассказ» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶¹

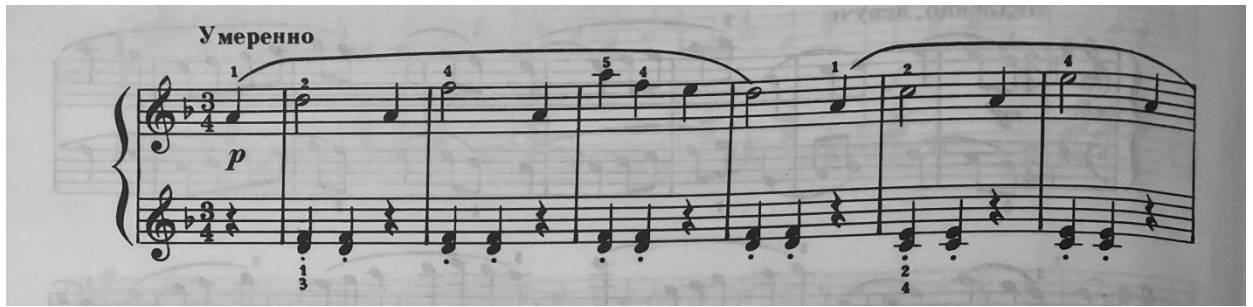


Пример 9 – Пьеса «Импровизация» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶²

¹⁶⁰ Кабалевский Д. Б. 24 легкие пьесы для фортепиано. Соч. 39. М. : Музгиз, 1945.

¹⁶¹ Там же.

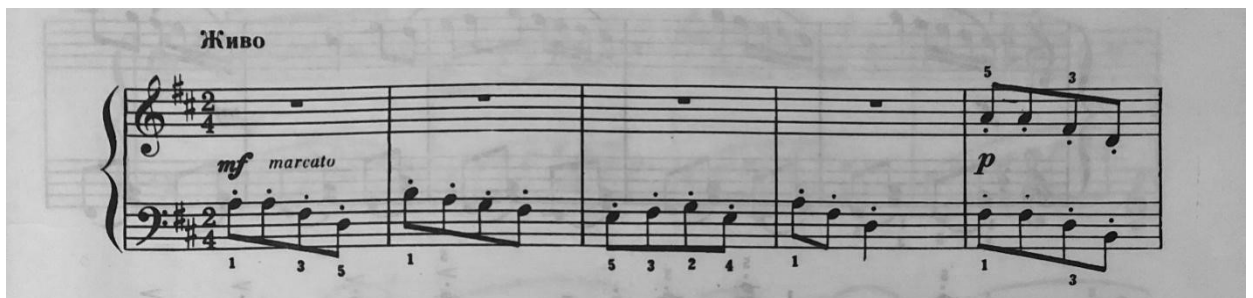
¹⁶² Там же.



Пример 10 – Пьеса № 13 из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶³



Пример 11 – Пьеса № 23 «Медленный вальс» из сборника «Легкие пьесы»¹⁶⁴



Пример 12 – Пьеса «Народный танец» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶⁵

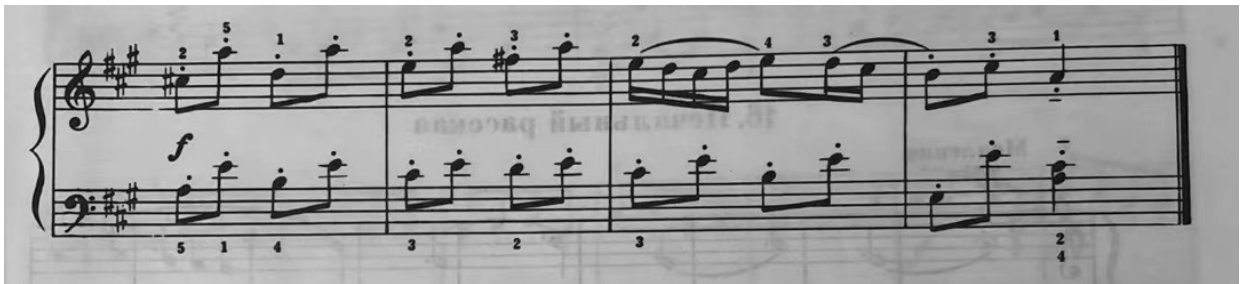
¹⁶³ Кабалевский Д. Б. 24 легкие пьесы для фортепиано. Соч. 39. М. : Музгиз, 1945.

¹⁶⁴ Там же.

¹⁶⁵ Там же.



Пример 13 – Пьеса «Шутка из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶⁶



Пример 14 – Пьеса «Скачка» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶⁷



Пример 15 – Пьеса «Галоп» из сборника «24 легкие пьесы»¹⁶⁸

¹⁶⁶ Кабалевский Д. Б. 24 легкие пьесы для фортепиано. Соч. 39. М. : Музгиз, 1945.

¹⁶⁷ Там же.

¹⁶⁸ Кабалевский Д. Б. 24 легкие пьесы для фортепиано. Соч. 39. М. : Музгиз, 1945.

Cantabile [Певуче]

Пример 16 – Пьеса «Печальная история» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁶⁹

Andantino [Сдержанно]

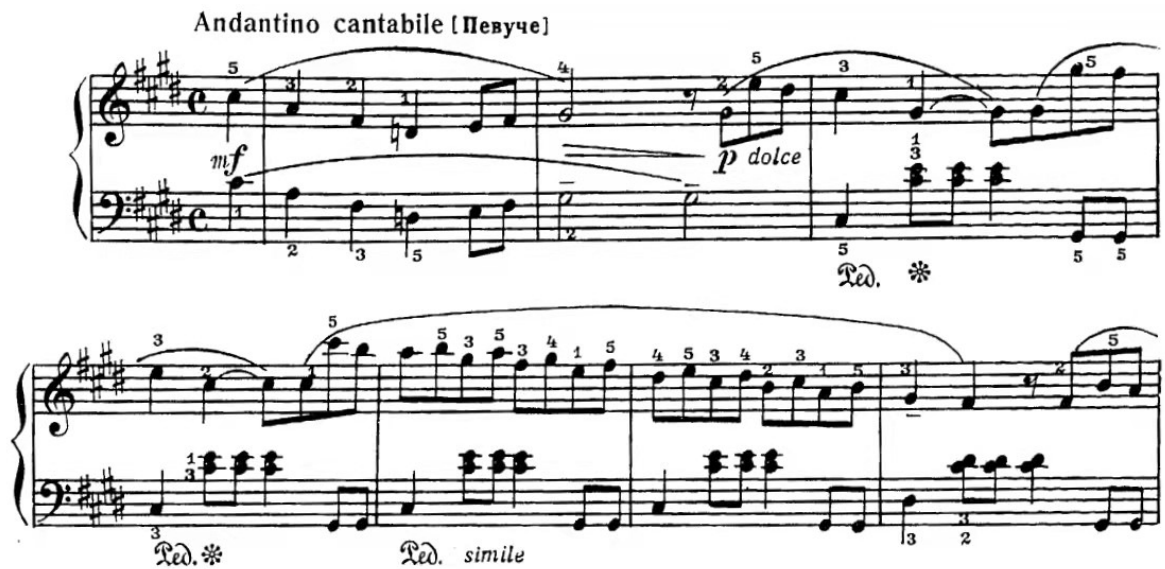
Пример 17 – Пьеса «Ночью на реке» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷⁰

¹⁶⁹ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁷⁰ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.



Пример 18 – Пьеса «Колыбельная» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷¹



Пример 19 – «Лирическая пьеса» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷²

¹⁷¹ Там же.

¹⁷² Там же.



Пример 20 – Пьеса «Рассказ» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷³



Пример 21 – Пьеса № 9 «Сказочка» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷⁴

¹⁷³ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁷⁴ Там же.



Пример 22 – Пьеса «Сказка» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷⁵



Пример 23 – Пьеса «Сказка» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷⁶



Пример 24 – Пьеса «Новелла» из сборника «Тридцать детских пьес» оп. 27¹⁷⁷

¹⁷⁵ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁷⁶ Там же.

¹⁷⁷ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.



Пример № 25 – Пьеса «Драматический фрагмент» из сборника «Тридцать детских пьес» op.27¹⁷⁸



Пример 26 – «Пьеса «Драматический фрагмент» из сборника «Тридцать детских пьес» op. 27¹⁷⁹



Пример 27 – Пьеса «Этюд» из сборника «Тридцать детских пьес» op. 27¹⁸⁰

¹⁷⁸ Там же.

¹⁷⁹ Там же.

¹⁸⁰ Там же.



Пример 28 – «Пьеса «Этюд» из сборника «Тридцать детских пьес» ор. 27¹⁸¹



Пример 29 – Пьеса «Игра в мяч» из сборника «Тридцать детских пьес» ор. 27¹⁸²



Пример № 30 – Пьеса «Погоня» из сборника «Тридцать детских пьес» ор. 27¹⁸³

¹⁸¹ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁸² Там же.



Пример 31 – Пьеса «Погоня» из сборника «Тридцать детских пьес» op.27¹⁸⁴



Пример 32 – Пьеса «Метелица» из сборника «Тридцать детских пьес» op.
27¹⁸⁵



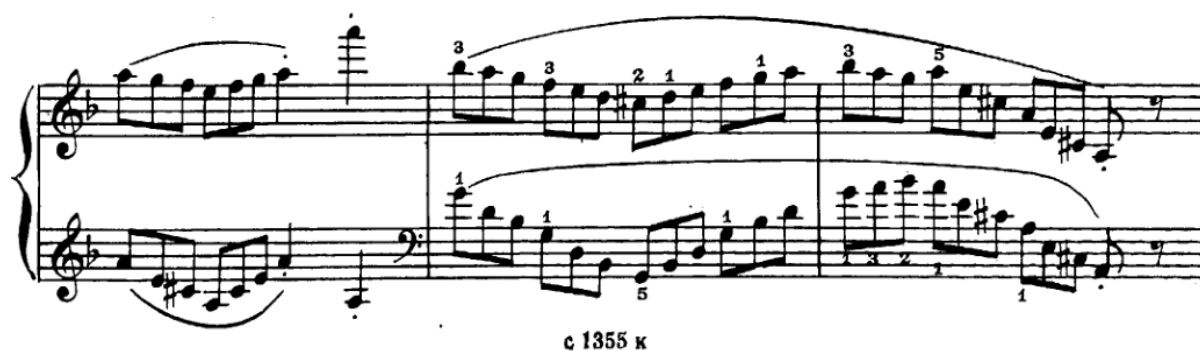
Пример 33 – Пьеса «Шуточная» из сборника «Тридцать детских пьес» op.
27¹⁸⁶

¹⁸³ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁸⁴ Там же.

¹⁸⁵ Там же.

¹⁸⁶ Там же.



Пример 34 – Пьеса «Этюд» из сборника «Тридцать детских пьес» op.27¹⁸⁷



Пример 35 – Пьеса «Вроде вальса» из сборника «Тридцать детских пьес» op. 27¹⁸⁸



Пример 36 – Пьеса «Старинный танец» из сборника «Тридцать детских пьес» op. 27¹⁸⁹

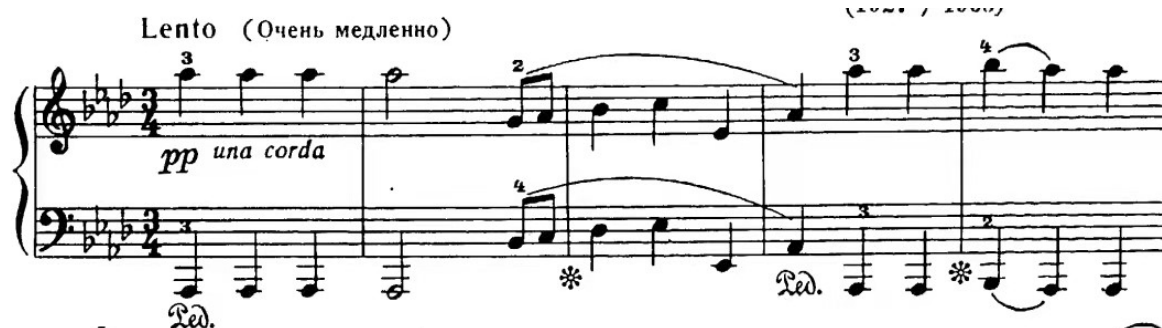
¹⁸⁷ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁸⁸ Там же.

¹⁸⁹ Там же.



Пример 37 – Пьеса «Токкатина» из сборника «Тридцать детских пьес» ор. 27¹⁹⁰



Пример 38 – «Утро» из сюиты «В пионерском лагере» ор. 3/86¹⁹¹



Пример 39 – «Утро» из сюиты «В пионерском лагере» ор. 3/86¹⁹²

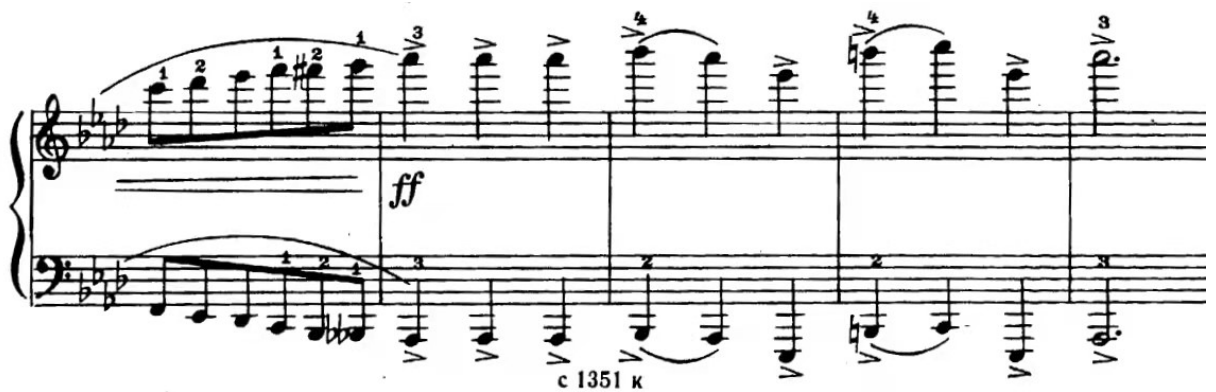
¹⁹⁰ Кабалевский Д. Б. Тридцать детских пьес : для фп. : соч. 27. М. : Музыка, 1980.

¹⁹¹ Кабалевский Д. Б. В пионерском лагере : сюита : шесть пьес : ор. 3-86. М. : Сов. композитор, 1970.

¹⁹² Там же.



Пример 40 – «Утро» из сюиты «В пионерском лагере» op. 3/86¹⁹³



Пример 41 – Пьеса «Утро» из сюиты «В пионерском лагере» op. 3/86¹⁹⁴



Пример 42 – Пьеса «Зарядка» из сюиты «В пионерском лагере» op.3/86¹⁹⁵

¹⁹³ Кабелевский Д. Б. В пионерском лагере : сюита : шесть пьес : op. 3-86. М. : Сов. композитор, 1970.

¹⁹⁴ Там же.



Пример 43 – Пьеса «На речке» из сюиты «В пионерском лагере» op. 3/86¹⁹⁶



Пример 44 – Пьеса «По лесам, по горам» из сюиты «В пионерском лагере»
op. 3/86¹⁹⁷

¹⁹⁵ Кабелевский Д. Б. В пионерском лагере : сюита : шесть пьес : op. 3-86. М. : Сов. композитор, 1970.

¹⁹⁶ Там же.

¹⁹⁷ Кабелевский Д. Б. В пионерском лагере : сюита : шесть пьес : op. 3-86. М. : Сов. композитор, 1970.

Allegro molto e agitato (Очень быстро и взволнованно)

f

Ped. *

sf

simile

Пример 45 – Пьеса «Чрезвычайное происшествие» из сюиты «В пионерском лагере» op. 3/86¹⁹⁸

Moderato (Довольно медленно)

p tenuto

mp

Ped. *

simile

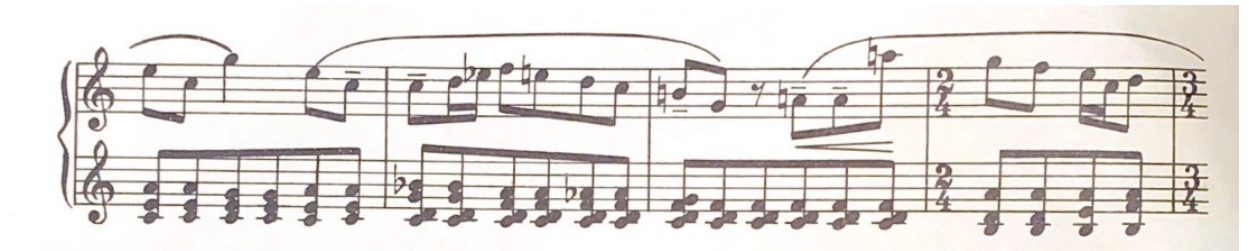
Пример 46 – Пьеса «У костра» из сюиты «В пионерском лагере» op. 3/86¹⁹⁹

¹⁹⁸ Там же.

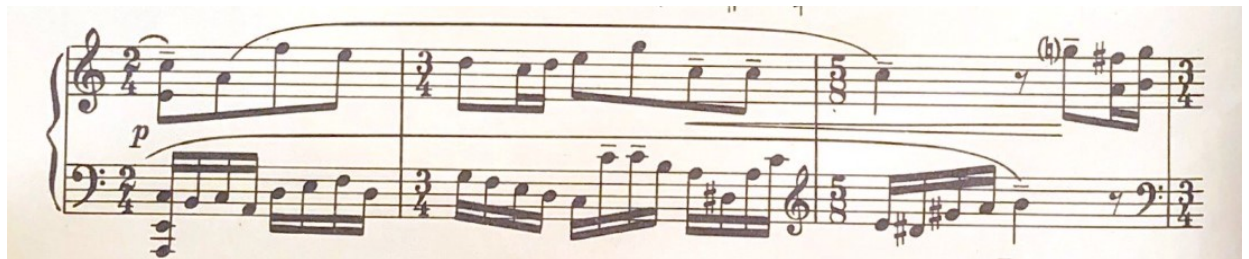
¹⁹⁹ Кабалевский Д. Б. В пионерском лагере : сюита : шесть пьес : op. 3-86. М. : Сов. композитор, 1970.



Пример 47 – Прелюдия № 1 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁰



Пример 48 – Прелюдия № 1 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰¹



Пример 49 – Прелюдия № 1 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰²

²⁰⁰ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁰¹ Там же.

²⁰² Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 50 – Прелюдия № 1 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰³



Пример 51 – Прелюдия № 2 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁴

²⁰³ Там же.

²⁰⁴ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 52 – Прелюдия № 2 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁵



Пример 53 – Прелюдия № 3 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁶

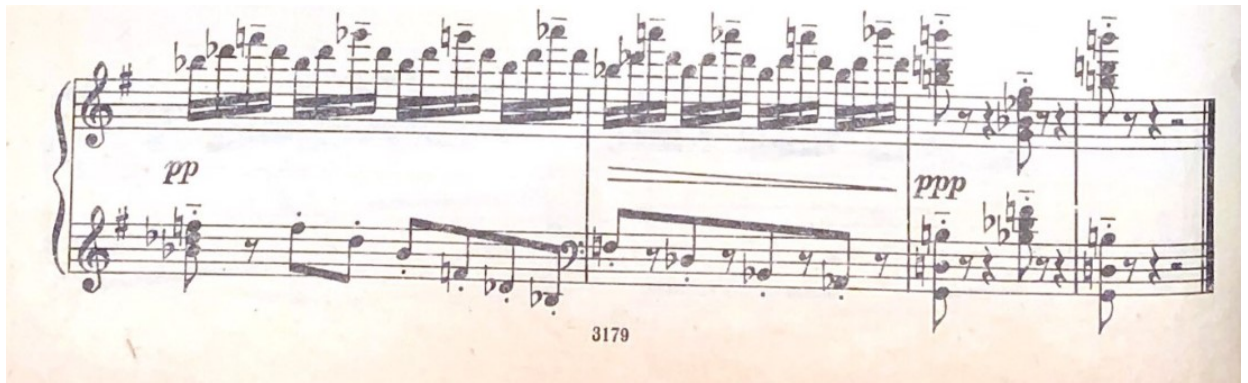


Пример 54 – Прелюдия № 3 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁷

²⁰⁵ Там же.

²⁰⁶ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁰⁷ Там же.



Пример 55 – Прелюдия № 3 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁸



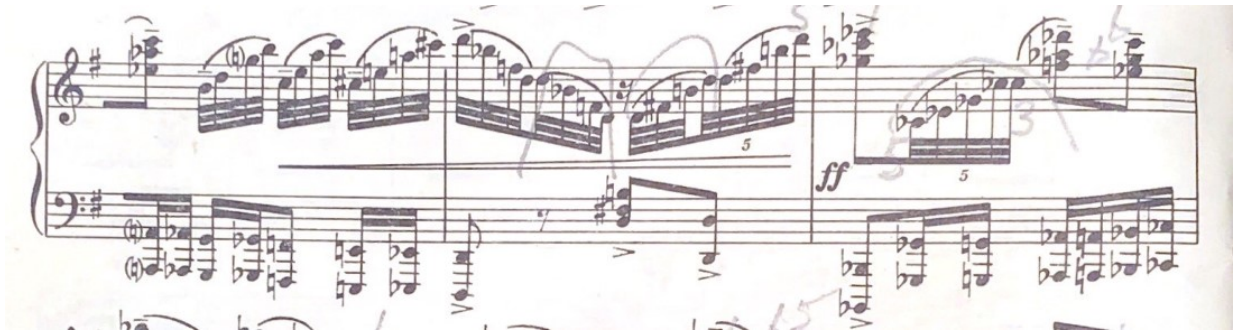
Пример 56 – Прелюдия № 3 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁰⁹



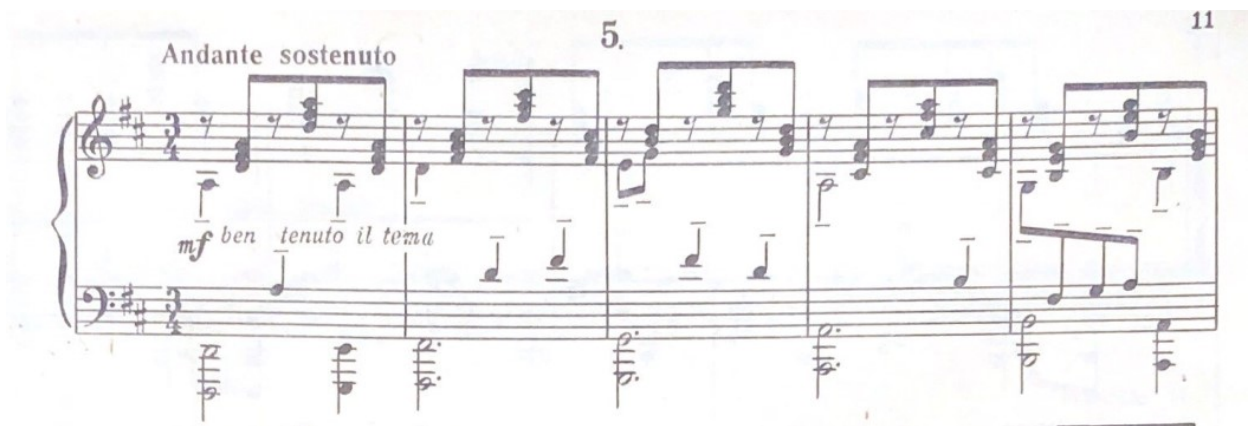
Пример 57 – Прелюдия № 4 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁰

²⁰⁸ Там же.

²⁰⁹ .Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 58 – Прелюдия № 4 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹¹



Пример 59 – Прелюдия № 5 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹²



Пример 60 – Прелюдия № 5 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹³

²¹⁰ Там же.

²¹¹ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²¹² Там же.

²¹³ Там же.



Пример 61 – Прелюдия №6 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁴



Пример 62 – Прелюдия № 7 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁵



Пример 63 – Прелюдия № 7 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁶

²¹⁴ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²¹⁵ Там же.

²¹⁶ Там же.



Пример 64 – Прелюдия № 8 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁷



Пример 65 – Прелюдия № 8 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁸



Пример 66 – Прелюдия № 9 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²¹⁹

²¹⁷ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²¹⁸ Там же.



Пример 67 – Прелюдия № 9 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁰



Пример 68 – Прелюдия № 9 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²¹



Пример 69 – Прелюдия № 10 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²²

²¹⁹ Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²²⁰ Там же.

²²¹ Там же.

²²² Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 70 – Прелюдия № 10 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²³



Пример 71 – Прелюдия № 10 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁴



Пример 72 – Прелюдия № 11 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁵

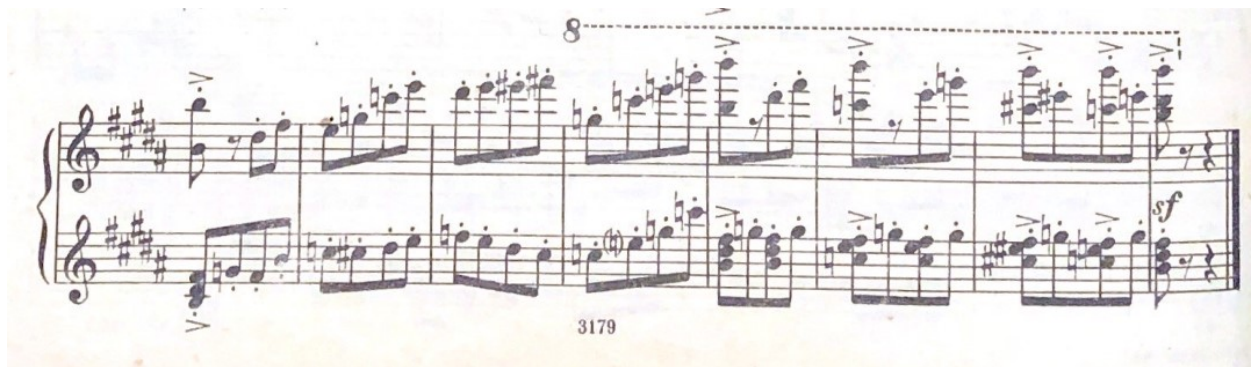
²²³ Там же.

²²⁴ Там же.

²²⁵ Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 73 – Прелюдия № 11 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁶



Пример 74 – Прелюдия № 11 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁷

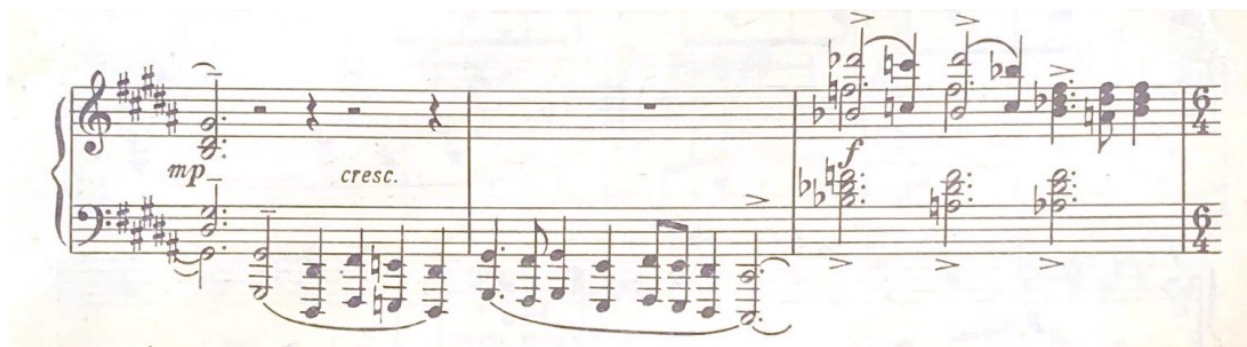


Пример 75 – Прелюдия № 12 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁸

²²⁶ Там же.

²²⁷ Там же.

²²⁸ Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 76 – Прелюдия № 12 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²²⁹



Пример 77 – Прелюдия № 12 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁰

²²⁹ Там же.

²³⁰ Там же.



Пример 78 – Прелюдия № 12 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³¹



Пример 79 – Прелюдия № 13 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³²

²³¹ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²³² Там же.



Пример 80 – Прелюдия № 13 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³³



Пример 81 – Прелюдия № 13 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁴



Пример 82 – Прелюдия № 14 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁵

²³³ . Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²³⁴ Там же.

²³⁵ Там же



Пример 83 – Прелюдия № 14 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁶



Пример 84 – Прелюдия № 14 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁷



Пример 85 – Прелюдия № 15 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁸

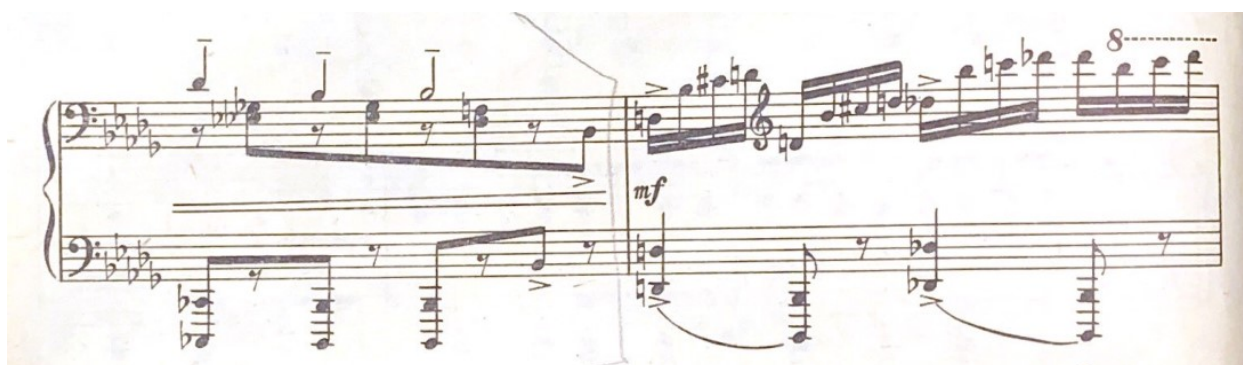
²³⁶ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²³⁷ Там же.

²³⁸ Там же.



Пример 86 – Прелюдия № 16 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²³⁹



Пример 87 – Прелюдия № 16 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁰



Пример 88 – Прелюдия № 16 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴¹

²³⁹ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁴⁰ Там же.

²⁴¹ Там же.



Пример 89 – Прелюдия № 17 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴²



Пример 90 – Прелюдия № 17 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴³

²⁴² Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976

²⁴³ Там же.



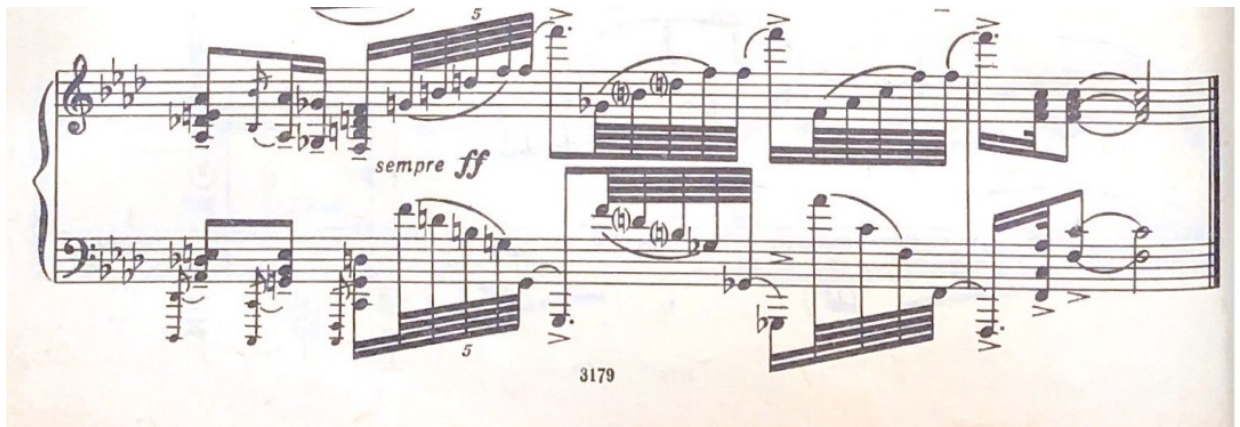
Пример 91 – Прелюдия № 18 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁴



Пример 92 – Прелюдия № 18 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁵

²⁴⁴ Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁴⁵ Там же.



Пример 93 – Прелюдия № 18 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁶



Пример 94 – Прелюдия № 19 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁷



Пример 95 – Прелюдия № 19 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁸

²⁴⁶ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976. Там же.

²⁴⁷ Там же.

²⁴⁸ Там же.



Пример 96 – Прелюдия № 19 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁴⁹



Пример 97 – Прелюдия № 20 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁰



Пример 98 – Прелюдия № 20 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵¹

²⁴⁹ Кабелевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁵⁰ Там же.



Пример 99 – Прелюдия № 20 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵²



Пример 100 – Прелюдия № 21 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵³

²⁵¹ Там же.

²⁵² Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁵³ Там же.



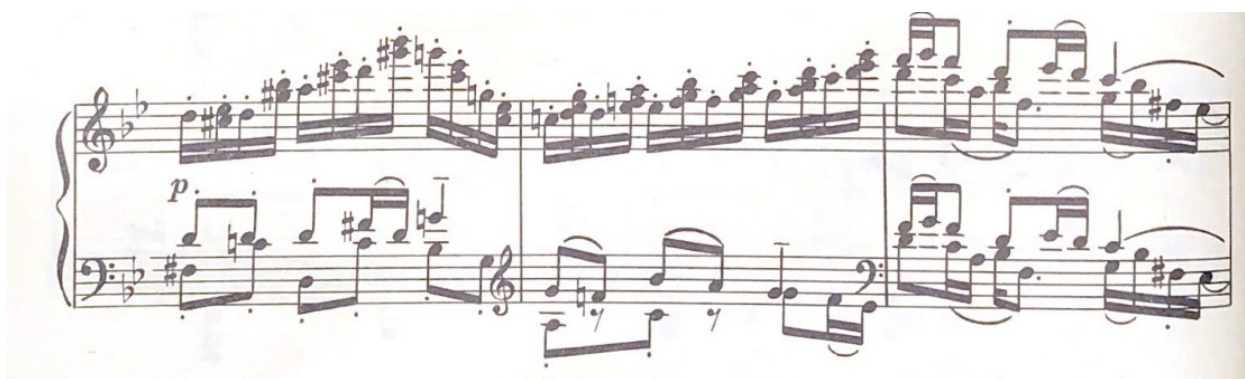
Пример 101 – Прелюдия № 21 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁴



Пример 102 – Прелюдия № 21 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁵

²⁵⁴ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁵⁵ Там же.



Пример 103 – Прелюдия № 22 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁶



Пример 104 – Прелюдия № 22 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁷



Пример 105 – Прелюдия № 23 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁸

²⁵⁶ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁵⁷ Там же.



Пример 106 – Прелюдия № 24 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁵⁹

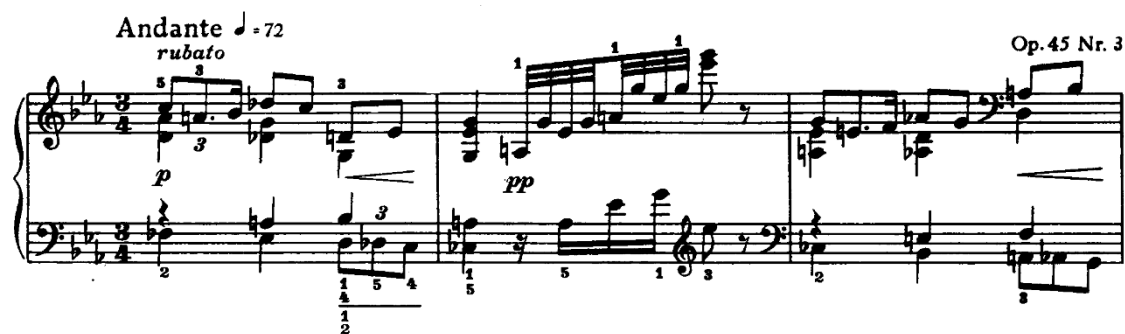


Пример 107 – Прелюдия № 24 из цикла «24 прелюдии для фортепиано»²⁶⁰

²⁵⁸ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.

²⁵⁹ Там же.

²⁶⁰ Кабалевский Д. Б. 24 прелюдии для фортепиано : соч. 38. М. : Музыка, 1976.



Пример 108 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶¹



Пример 109 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶²



Пример 110 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶³

²⁶¹ Kabalevsky D. Sonata No. 1 für Klavier. Op. 6. Wien : Universal Edition, 1928.

²⁶² Там же.

²⁶³ Kabalevsky D. Sonata No. 1 für Klavier. Op. 6. Wien : Universal Edition, 1928.



Пример 111 – Соната № 1, оп. 6. F-dur²⁶⁴



Пример 112 – Соната № 1, оп. 6. F-dur²⁶⁵

²⁶⁴ Там же.

²⁶⁵ Kabalevsky D. Sonata No. 1 für Klavier. Op. 6. Wien : Universal Edition, 1928.

Пример 113 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶⁶Пример 114 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶⁷Пример 115 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶⁸

²⁶⁶ Там же.

²⁶⁷ Kabalevsky D. Sonata No. 1 für Klavier. Op. 6. Wien : Universal Edition, 1928.

²⁶⁸ Там же.



Пример 116 – Соната № 1, op. 6. F-dur²⁶⁹



Пример 117 – Соната № 2. Часть 1. Главная тема²⁷⁰



Пример 118 – Соната № 2. Часть 1. Переход к побочной теме²⁷¹

²⁶⁹ Там же.

²⁷⁰ Kabalevsky D. Sonata No 2 for Piano. Op. 45. Ld. : Anglo-Soviet Music Press Ltd., 1947.

²⁷¹ Там же.



Пример 119 – Соната № 2. Часть 1. Разработка²⁷²



Пример 120 – Соната № 2. Часть 2. Начало²⁷³

²⁷² Там же.

²⁷³ Kabalevsky D. Sonata No 2 for Piano. Op. 45. Ld. : Anglo-Soviet Music Press Ltd., 1947.

Presto assai (♩ = 152 - 160)

pp

poco marc.

Пример 121 – Соната № 2. Часть 3. Начало²⁷⁴

a tempo

p cantando

Пример 122 – Соната № 2²⁷⁵

²⁷⁴ Там же.

²⁷⁵ Kabalevsky D. Sonata No 2 for Piano. Op. 45. Ld. : Anglo-Soviet Music Press Ltd., 1947.

Пример 123 – Соната № 2²⁷⁶Пример 124 – Соната № 3²⁷⁷Пример 125 – Соната № 3²⁷⁸

²⁷⁶ Там же.

²⁷⁷ Кабалевский Д. Б. Третья соната для фортепиано. Соч. 46. М. ; Л. : Музгиз, 1948.

²⁷⁸ Кабалевский Д. Б. Третья соната для фортепиано. Соч. 46. М. ; Л. : Музгиз, 1948.

Пример 126 – Соната № 3²⁷⁹Пример 127 – Соната № 3²⁸⁰Пример 128 – Соната № 3²⁸¹

²⁷⁹ Там же.

²⁸⁰ Там же.

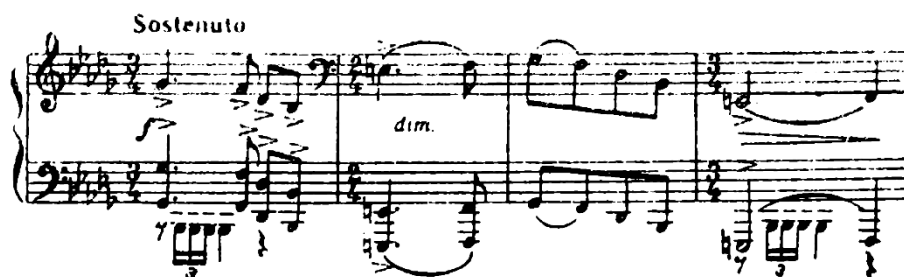
²⁸¹ Кабалевский Д. Б. Третья соната для фортепиано. Соч. 46. М. ; Л. : Музгиз, 1948.



Пример 129 – Опера «Семья Тараса». Увертюра. «Тема сопротивления»²⁸²



Пример 130 – Соната № 3. Часть 2²⁸³

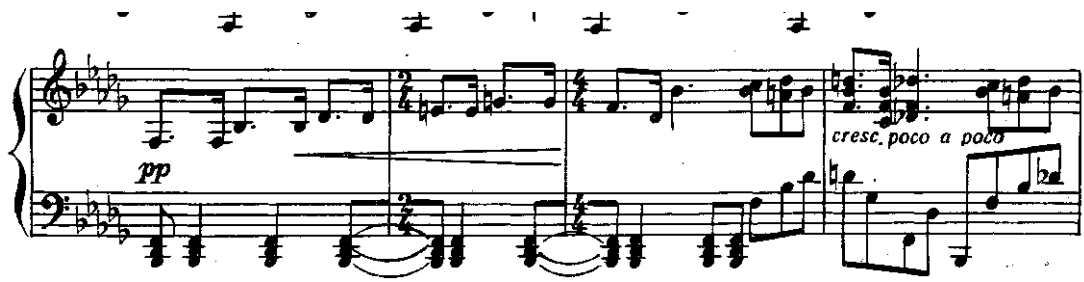


Пример 131 – Опера «Семья Тараса». «Тема врагов»²⁸⁴

²⁸² Кабалевский Д. Б. Семья Тараса : опера в 4-х актах, 8 карт. : соч. 47 / либретто С. Ценина по мотивам повести Б. Горбатова «Непокоренные». М. : Музфонд СССР, 1952.

²⁸³ Кабалевский Д. Б. Третья соната для фортепиано. Соч. 46. М. ; Л. : Музгиз, 1948.

²⁸⁴ Кабалевский Д. Б. Семья Тараса : опера в 4-х актах, 8 карт. : соч. 47 / либретто С. Ценина по мотивам повести Б. Горбатова «Непокоренные». М. : Музфонд СССР, 1952.



Пример 132 – Соната № 3. Часть 2. Средний раздел²⁸⁵



Пример 133 – Соната № 3. Финал. Рефрен (1-й тематический элемент)²⁸⁶



Пример 134²⁸⁷



²⁸⁵ Кабалевский Д. Б. Третья соната для фортепиано. Соч. 46. М. ; Л. : Музгиз, 1948.

²⁸⁶ Там же.

²⁸⁷ Кабалевский Д. Б. Третья соната для фортепиано. Соч. 46. М. ; Л. : Музгиз, 1948.

Пример 135 – Соната № 3. Финал. Рефрен (2-й тематический элемент)²⁸⁸

Allegro assai e lusingando

Пример 136 – Сонатина № 1²⁸⁹

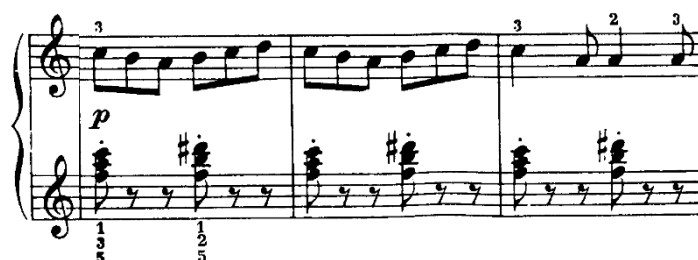
tranquillo e cantando ma in tempo

Пример 137 – Сонатина № 1²⁹⁰

²⁸⁸ Там же.

²⁸⁹ Кабалевский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 2. Ор. 13. Две сонатины.

²⁹⁰ Кабалевский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 2. Ор. 13. Две сонатины.

Пример 138 – Сонатина № 1²⁹¹Пример 139 – Сонатина № 1²⁹²Пример 140 – Сонатина № 1²⁹³

²⁹¹ Там же.

²⁹² Кабалевский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 2. Ор. 13. Две сонатины.

²⁹³ Там же.

Allegro non troppo. Risoluto (Не слишком быстро. Решительно)

(1930)

Example 141 is a piano introduction for Sonata No. 2. It consists of 8 measures. The right hand plays a melody with various fingerings (1, 2, 5, 2, 1, 4, 2, 3, 4) and slurs. The left hand plays a bass line with a 'mf' dynamic marking. There are also some markings like 'Ad. *' and 'cresc.'.

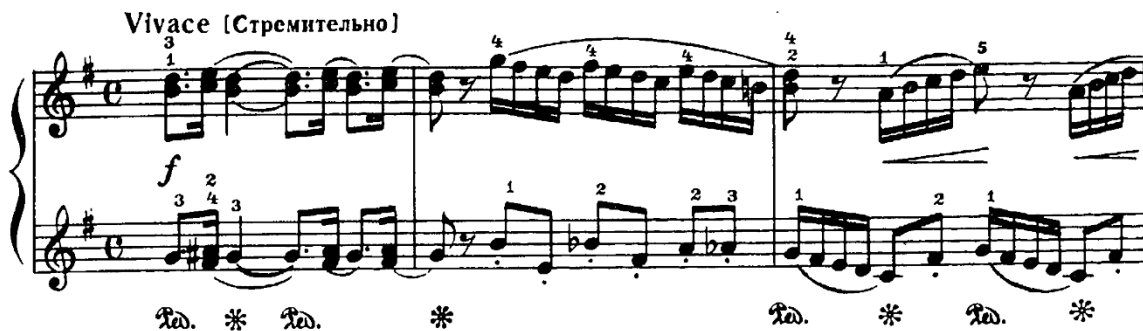
Пример 141 – Сонатина № 2²⁹⁴

Example 142 is a piano introduction for Sonata No. 2, Part 1, Concluding Theme. It consists of 5 measures. The right hand plays a melody with various fingerings (4, 2, 1, 5, 3, 1, 4, 2, 1, 5, 3, 1, 4, 2, 1, 4, 2, 1, 5, 3, 1). The left hand plays a bass line with a 'mf' dynamic marking.

Пример 142 – Сонатина № 2. Часть 1. Заключительная тема²⁹⁵

²⁹⁴ Кабалевский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 2. Ор. 13. Две сонатины.

²⁹⁵ Там же.



Пример 143 – Сонатина № 2. Часть 3. Главная тема²⁹⁶

Пример 144 – Сонатина № 2. Часть 3. Побочная тема²⁹⁷

Пример 145 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50²⁹⁸

²⁹⁶ Кабалеvский Д. Б. Фортепианная музыка для детей и юношества. М.: Сов. композитор, 1984. Вып. 2. Ор. 13. Две сонатины.

²⁹⁷ Там же.

²⁹⁸ Кабалеvский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Ор. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.



Пример 146 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50²⁹⁹

Пример 147 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50³⁰⁰

²⁹⁹ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³⁰⁰ Там же.

5 Poco più mosso (♩=152)

f *pp*

Poco più mosso (♩=152)

Cl. *f* *pp* *p* Ob.

Пример 148 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50³⁰¹

sf *sf* *sf* *sf* *sf*

sf *p* *sf* *sf* *sf* *p*

16509

激活 Window

Пример 149 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50³⁰²

³⁰¹ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³⁰² Там же.



Пример 150 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50³⁰³



Пример 151 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50³⁰⁴

³⁰³ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957

³⁰⁴ Там же.



16509

Пример 152 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 1³⁰⁵



Пример 153 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 1³⁰⁶

³⁰⁵ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³⁰⁶ Там же.



Пример 154 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 1³⁰⁷



Пример 155 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 1³⁰⁸

³⁰⁷ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³⁰⁸ Там же.



Пример 156 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 1³⁰⁹



Пример 157 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 1³¹⁰

³⁰⁹ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³¹⁰ Там же.



Пример 158 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 2³¹¹

Пример 159 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 2³¹²

³¹¹ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³¹² Там же.



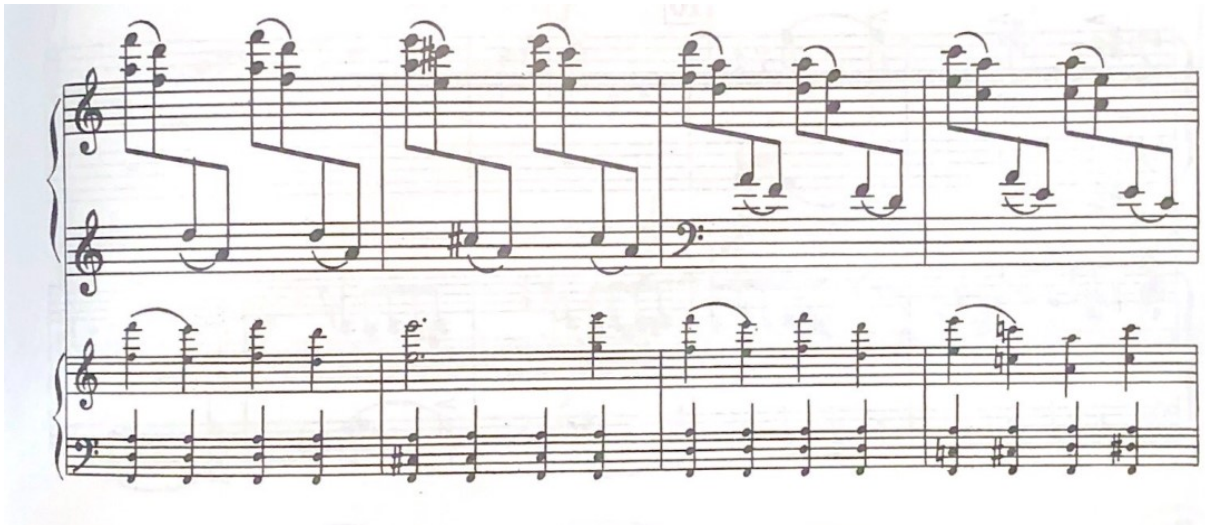
Пример 160 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 2³¹³



Пример 161 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 3³¹⁴

³¹³ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.

³¹⁴ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.



Пример 162 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. Часть 3³¹⁵

60

a tempo, ma poco più sostenuto ($\text{♩} = 126$)

36

ff

a tempo, ma poco più sostenuto ($\text{♩} = 126$)

Tutti

mf cantando

Пример 163 – Концерт № 3 для фортепиано с оркестром оп. 50. III часть³¹⁶

³¹⁵ Там же.

³¹⁶ Кабалевский Д. Б. Концерт № 3 для фортепиано с оркестром [ре-маж.] Оп. 50 / перелож. автора для двух фп. М. : Музгиз, 1957.