

© Поризко, О.И., 2021

УДК 781

DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-63-73

ПЕСНЯ КАК ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ ЖАНР В ФОРТЕПИАННОЙ МУЗЫКЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ Н.П. РАКОВА

О.И. Поризко¹

¹ Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191186, Санкт-Петербург, Российская Федерация

Аннотация. В статье говорится о роли Песни как инструментального жанра в фортепианной музыке для детей русского композитора XX в. Н.П. Ракова. Прослеживается краткая история формирования жанра от европейской фортепианной музыки XIX в., начиная с творчества Ф. Мендельсона и Р. Шумана, а также норвежского композитора Э. Грига до творчества русских композиторов конца XIX–XX вв.: П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера. Отмечается особое место в развитии жанра инструментальной песни в творчестве отечественных композиторов, посвятивших свою жизнь созданию детского репертуара, среди которых А.Ф. Гедике, Д.Б. Кабалевский и Н.П. Раков. Приведены примеры сравнения фрагментов миниатюр данного жанра в музыке русских композиторов А.Ф. Гедике и Н.П. Ракова. Показана связь детской музыки А.Ф. Гедике, Д.Б. Кабалевского, Н.П. Ракова с народными истоками. Сделан подробный анализ не исследованных ранее сочинений данного жанра педагогического репертуара Н.П. Ракова: Песни g-moll и пьесы «Рожь колосится», являющихся пьесами для учащихся старших классов ДМШ. Отмечается значение работы с обучающимися над сочинениями данного жанра в процессе формирования личности юного музыканта в национальных традициях.

Ключевые слова: Н.П. Раков, опора на фольклор, жанр инструментальной песни, история жанра, песня в европейской музыке, песня в русской музыке, песня в детской музыке Н.П. Ракова.

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Поризко, О.И. Песня как инструментальный жанр в фортепианной музыке для детей Н.П. Ракова // *Вестник музыкальной науки*. 2021. Т. 9, № 3. С. 63–73. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-63-73.

SONG AS INSTRUMENTAL GENRE IN PIANO MUSIC FOR CHILDREN BY N.P. RAKOV

O.I. Porizko¹

¹ A.I. Herzen Russian State Pedagogical University, 191186, Saint Petersburg, Russian Federation

Abstract. The article talks about the role of the Song as an instrumental genre in piano music for the children of the Russian composer of the 20th century N.P. Rakov. The Krat history of the formation of the genre from European piano music of the 19th century can be traced, starting with the work of F. Mendelssohn and R. Schumann, as well as the Norwegian composer E. Grieg, to the work of Russian composers of the late XIX–XX centuries: P.I. Tchaikovsky, S.V. Rachmaninov, N.K. Metner. A special place is noted in the development of the Instrumental Song genre in the work of domestic composers who devoted their lives to creating a children's repertoire, including A.F. Gedike, D.B. Kabalevsky and N.P. Rakov. Examples of comparison of fragments of miniatures of this genre are given both in the works of Russian composers A.F. Gedike and N.P. Rakov. The connection of children's music of A.F. Gedike, D.B. Kabalevsky, N.P. Rakov with folk origins is shown. A fractional analysis of the previously unexplored works of this genre of pedagogical repertoire by N.P. Rakov was made: g-moll songs

and the play "Rye Spikes," which are plays for high school students. The role of work with students on compositions of this genre in the process of forming the personality of a young musician in national traditions is noted.

Keywords: N.P. Rakov, reliance on folklore, song as an instrumental genre, history of the genre, song in European music, song in Russian music, song in children's music by N.P. Rakov.

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Porizko, O.I. (2021), "Song as instrumental genre in piano music for children by N.P. Rakov" *Journal of Musical Science*, vol. 9, no. 3, pp. 63–73. DOI: 10.24412/2308-1031-2021-3-63-73.

Источником своего творчества Николай Петрович Раков (1908–1990) считал народную музыку. С детских лет приобщившийся к фольклору Калужского края, композитор пронес любовь к народному музыкальному искусству через всю жизнь. Общение с однокурсником по Московской консерватории Я.А. Эшпаем (см.: Цукер А., 1979)) привело к знакомству с марийской народной культурой. А учеба в классе выдающегося педагога Р.М. Глиэра, знатока музыки народов нашей многонациональной страны, обогатила спектр фольклорных интересов Ракова, способствовала созданию сочинений разных национальных направлений¹.

Тем не менее основной питательной средой в течение всей жизни оставалась для Ракова русская музыкальная культура. В педагогическом репертуаре для детей и юношества, которому композитор отдавал много времени и сил, именно русской песне уделено большое внимание. К примерам миниатюр для фортепиано, непосредственно связанным с песенным русским началом, можно отнести такие пьесы, как «Задушевная мелодия» (Раков Н., 1966, с. 7–9), Песенка a-moll из цикла «24 пьесы для фортепиано во всех тональностях» (Раков Н., 1963; Поризко О., 2014, с. 3–4), Песенка fis-moll (Раков Н., 1966, с. 59–60),

Песня C-dur из цикла «Восемь пьес на тему русской народной песни» (Раков Н., 1961, с. 2), Песня g-moll (Раков Н., 1985, с. 41–42), «Рожь колосится» (Раков Н., 1976, с. 20–21), «Русская песня» (Раков Н., 1972) и др. Песне как инструментальному жанру Раков посвящает свои самые глубокие страницы детской музыки, связанные с народными истоками. Опираясь на элементы национального песенного музыкального языка, он создает органичные, стилистически совершенные сочинения. К выявлению традиций, на которые опирался Раков в песнях для фортепиано, в аспекте стилевого становления жанра обращена настоящая статья.

Заслуга создания инструментальной песни, как известно, принадлежит Ф. Мендельсону. И хотя предшественниками предпринимались попытки в этом направлении, в творчестве Ф. Мендельсона песня сформировалась как фортепианный жанр. Композитором написано 48 «Песен без слов» для фортепиано. К данному жанру Мендельсон обращался в течение всей жизни, начиная с 1834 г. В нем композитор воплотил основную идею романтизма – «вокализировать» инструментальную музыку, придать ей песенную выразительность, как бы одушевить инструмент, заставить его петь» (Галацкая В., 2008,

с. 351). Песне, с ее возможностью «непосредственного отклика на любое, самое кратковременное движение жизни», новый инструментальный жанр обязан воплощению «живого человеческого голоса со всем богатством и разнообразием тембровых оттенков» (Галацкая В., 2008, с. 351).

Анализируя «Песни без слов» Ф. Мендельсона, В.С. Галацкая отмечала: «В основе каждой песни лежит один музыкальный образ, его эмоциональное содержание сосредоточено в мелодии, которую обычно ведет верхний голос. Остальные аккомпанирующие или контрапунктирующие голоса образуют фон, который, оттеняя рельеф мелодии, обогащает ее выразительность» (2008, с. 351–352). Исследователь показала, что среди «Песен без слов» есть различные жанровые подвиды («Охотничья песня», «Весенняя песня», «Народная песня», «Песня венецианского гондольера», «Похоронный марш», «Песня за прялкой» и др.).

«Главная отличительная особенность, объединяющая разнообразные пьесы “Песен без слов”, заключается в их близости к бытовой вокальной музыке того времени», подчеркивала В.Дж. Конен (1984). Значительная часть «Песен без слов» «носит характер камерного романса с фортепианным сопровождением». Они близки шубертовским вокальным миниатюрам². Для этих «Песен без слов» характерны «широкая вокальная мелодия, интонационно близкая бытовой городской вокальной лирике, и полимелодический аккомпанемент, использующий новейшие красочные приемы фортепиано» (Конен В., 1984). Не-

сколько песен родственны «широко распространенным в немецком быту домашним вокальным ансамблям»³ (Конен В., 1984, с. 296). Им свойственно параллельное голосоведение. Есть также песни, в которых проявляется «хоровой стиль в манере “лидертафеля”» (Корчинская В., 2017).

Характеризуя «Песни без слов», В. Конен отмечала, что «С народным немецким искусством их роднит лаконизм и простота выражения при яркой образности и эмоциональной содержательности», а также «типичные элементы формообразования, лежащие в основе “Песен без слов” (мотивно-ритмическая повторность, секвенционное развитие, трехчастная форма, обрамляющие ригорелли), характерны для немецкого музыкального фольклора XVIII–XIX веков»⁴ (1984, с. 298).

Песню, как инструментальный жанр, активно развивал также Р. Шуман. В его «Альбоме для юношества», ор. 68 (1848), среди 43 миниатюр встречается целый ряд программных пьес данного жанра с разнообразными образами: Песенка, «Охотничья песенка», «Народная песенка», «Сицилийская песенка», «Весенняя песня», «Песенка жнецов» и др. В цикле «Листки из альбома», ор. 124 (1832–1845), в котором 20 фортепианных пьес, есть две колыбельные: «Колыбельная песенка» и «Колыбельная песня». Уникальным для данного жанра стал цикл для фортепиано «Утренние песни». Пять пьес, ор. 133 (1853), посвященный поэтессе Беттине⁵.

В цикле «Двенадцать четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей»,

ор. 85 (1849) мы находим «Вечернюю песню» (№ 12). В песнях Шумана, как и Мендельсона, воплощены типичные образы и настроения художника-романтика. Их объединяет общая национальная природа и черты стиля, связанные с принадлежностью к лейпцигской композиторской школе, к которой относился Ф. Мендельсон и отчасти Р. Шуман, обогатившие музыкальную культуру тонкими лиричными миниатюрами. В самом культивировании лейпцигскими романтиками жанра инструментальной песни, по нашему мнению, видится развитие традиций музыкального бидермейера – типичного порождения австро-немецкой романтической культуры (см.: (Федотова Е., 2017)).

Единый жанровый генезис стимулировал становление общих стилевых констант. При сравнении фрагментов «Народной песни» Ф. Мендельсона (1841) и «Народной песни» Р. Шумана (1848) мы наблюдаем опору на классическую функциональную гармонию, гомофонно-гармонический склад с элементами хоральной фактуры, тяготение к квадратности в сочетании со строфичностью у Мендельсона, и четкой квадратности в трехчастной форме у Шумана, черты немецкой народной музыки.

Эта жанровая традиция нашла продолжение в песнях и напевах Э. Грига. В «Лирических пьесах» для фортепиано этот жанр представлен пьесами: «Песня сторожа», «Патриотическая песня», «Колыбельная», «Народный напев», «Народная мелодия». В них проступают черты, связанные с воплощением черт северного характера, с его сдержанным, несколько суровым колоритом

и стилистикой норвежской традиционной музыки, с характерными синкопами, акцентами на слабые доли, пунктирной ритмикой, оstinато органных пунктов, как, например, в «Народном напеве» (1883).

Среди русских композиторов к жанру инструментальной песни обращались П.И. Чайковский, С.В. Рахманинов, А.Ф. Гедике, А.Т. Гречанинов, Н.К. Метнер и др. Внимание к этому жанру всегда связывалось с той национальной традицией, к которой принадлежали и которую развивали в своем творчестве композиторы.

Остановимся на пьесах данного жанра в отечественном репертуаре для детей. В «Детском альбоме» для фортепиано П.И. Чайковского в арсенале «песенных» пьес можно найти целый песенный блок: «Русскую песню»⁶ (№ 11), «Итальянскую песенку» (№ 15), «Старинную французскую песенку» (№ 16), «Немецкую песенку» (№ 17), «Неаполитанскую песенку» (№ 18), «Песню жаворонка» (№ 22). Если в «Неаполитанской» и «Немецкой песенках», основанных на подлинных национальных мотивах, ярко выражены черты европейского стиля, то в «Русской песне», воплощающей особенности народной песни-пляски, присутствуют исконно русские стилевые черты – подголовочная полифония, четырехголосное изложение, ассоциирующееся со звучанием смешанного хора.

Картина народного праздника рисуется комплексом выразительных средств: светлой пасторальной тональностью F-dur, четким активным ритмическим рисунком, короткими фразами из лаконичных мотивов, в которых передается энергия

и задор песни-пляски, радость жизни. Композитор также использует гармонические особенности, свойственные русской песне такие, как плагальность, ладовая переменность (включение красок тональностей d-moll, g-moll), повторность мотивных ячеек, связанная со строфичностью песенно-танцевального склада (создающая структуру 4+2).

В сфере отечественной музыки для детей большая роль принадлежит А.Ф. Гедике, создателю обширного педагогического репертуара, в котором немало миниатюр в жанре песни. Например, в сборнике «60 легких пьес для начинающих», ор. 36 (1927)⁷ мы встречаем разнохарактерные песни: Песня (№ 3), «Русская песня» (№ 9), Колыбельная (№ 15, 38, 44), «Русская песня» (№ 17, 24), «Веселая песня (песня-плясовая)» (№ 31), две «Киргизские песни» (№ 33, 44), «Песнь печали» (№ 39) и т.д.

Обращает на себя внимание «Русская песня» (№ 17). В этой миниатюре воплощены знаковые черты русской песенности: широта и распевность, опора на квинту (как в мелодии, так и в басу), ладовая переменность, элементы подголосочности. Столь же самобытна «Песнь печали» (№ 39). В ней, передающей характер протяжной лирической, слышен квартет женских голосов. Преобладает натуральный a-moll, подчеркивающий народный характер музыкального языка. Мотивы, в которых основой являются тоническая терция, квинта, формируют исконно русские песенные интонации. В подголосках используется сочетание ступеней натурального и мелодического минора, создающее гибкий гармонический фон основному голосу.

Жанр инструментальной песни оказался близок также Д.Б. Кабалевскому. В сборниках «Из пионерской жизни», ор. 14, «Тридцать детских пьес для фортепиано», ор. 27, «Двадцать четыре легкие фортепианные пьесы», ор. 39 мы находим ряд «песенных» пьес⁸. Назовем только некоторые из них: «Пионерская песня» (ор. 14), Песенка, Колыбельная (ор. 27), Песенка, «Осенняя песня», Напев (ор. 39). В этих пьесах Д.Б. Кабалевского находит интонационный отклик детская песня советской эпохи, фольклор. Так, в Песенке, ор. 27, № 2 сочетаются элементы, близкие фольклору: плавность мелодической линии с движением к квинте в первом предложении, с интонациями детской песни во втором предложении. Чередование VII натуральной и гармонической ступеней сближает язык народной музыки с интонацией отечественной детской музыки XX в.

Н.П. Раков, будучи современником Д.Б. Кабалевского, также уделявший детскому репертуару очень большое внимание, подошел к развитию песенного жанра с позиций композитора-фольклориста, знавшего и любившего с юных лет народную песню и глубоко интересовавшегося фольклором других народов страны. В трактовке этого жанра он опирался на достижения лейпцигских романтиков, но особенно Э. Грига (см.: (Поризко О., 2020а).

Так, в фортепианном цикле «Новеллеты» (1937) (Раков Н., 1948) композитор воплотил интересную композиционно-содержательную идею: в трехчастной Песне B-dur он соединил две национальные темы: марийскую и русскую. Таким обра-

зом, в рамках детского репертуара появилось уникальное сочинение⁹.

В марийской теме, изложенной вначале октавным унисоном, подобно пению двух голосов, пентатоника сочетается с ладовой переменностью (B-dur – g-moll), сообщая гармоническую гибкость, передавая игру светотени при общем светлом колорите. Во второй части взволнованный характер темы привносит образный контраст, в ней слышны русские национальные черты, которые придает квинта в мелодическом голосе (начало с квинты и постоянное возвращение к квинтовому тону), плагальность гармонии, наличие VII натуральной ступени.

В первой из «Двух марийских пьес» также воплощена марийская песенность с ее одnogолосной главной темой и красочными гармоническими вкраплениями, на что указывает А.М. Цукер (1979, с. 38).

Однако главное достижение композитора в развитии жанра – это фортепианные песни на родной национальной основе. Мелодия с характерной интонационной структурой (опорой на квинту), шириной диапазона и распевностью, использованием натуральных ладов, подголосочной полифонии, воплощающих дух русской народной песни, выражает глубокие мысли и чувства. Остановимся на двух пьесах: Песне g-moll и «Рожь колосится».

Песня g-moll (Раков Н., 1985, с. 41–42) написана в размере 3/8, в простой трехчастной репризной форме с кодой. Темп *Andante cantabile* подчеркивает распевность одnogолосной темы первой части, близкой протяжным лирическим песням, наполненным драматизмом и печалью.

Выразительный восходящий мелодический ход на квинту с дальнейшим плавным нисходящим спуском и вновь гибким подъемом передает чувство глубокой печали и тоски – характерные для данного жанра. Натуральный минор подчеркивает суровый колорит темы (Раков Н., 1985, с. 41) (тт. 5–6). Во втором предложении в партии левой руки появляется более развитый подголосок, а в окончании темы – разворот на восходящую кварту (тт. 11–12). Кратковременное появление параллельного B-dur, тональности второй части, привносит ладовый и соответственно яркий образный контраст. Скрытая народная сила выходит на поверхность в богатырской теме второй части. Звучание музыкальной ткани постепенно наполняется хоровой мощью, звуковой и регистровой шириной, появлением интонаций колокольного звона (тт. 17–32).

Во втором предложении средней части совершается подготовка кульминации. Окончание средней части вводит в репризу и одновременно кульминацию; возвращается первоначальный образ, но усиленный драматическим оттенком благодаря переходу тонического баса в самый низкий регистр. Его поддерживают подголоски в партии правой руки и выразительный хроматический ход в левой. Вместо последнего предложения, несущего функцию заключения, происходит дробление темы, что ведет к расширению формы. Интонация нисходящих секундовых мотивов *legato*, на которых построено это предложение, передает обостренную мольбу и стон, как бы раскрывая заложенный в теме трагизм.

Кода (тт. 53–65), построенная на тоническом органном пункте, начинается с темы в верхнем регистре, переходящей при повторном проведении в средний регистр (подобно полному звучанию смешанного хора). Встречное движение голосов с гибкими хроматическими ходами в партии левой руки и плавными терцовыми линиями в правой передают состояние безутешной скорби. Здесь дроблению подвергается секундовая нисходящая интонация из темы, но уже в двухголосном терцовом изложении, что способствует усилению драматизма (тт. 59–61). Заключительный арпеджированный четырехтакт по звукам тонического трезвучия проходит через весь диапазон фортепиано, завершая пьесу далеким отзвуком колокольного звона.

Эта пьеса, небольшая по объему, но очень глубокая по содержанию, близка народной песне. В музыке Песни посредством лаконизма выразительных средств отражены печаль и боль, надежда и вера, сочетающиеся с богатырской силой. Следует отметить, что данная пьеса включает два контрастных образа, способствующих созданию конфликтной драматургии, благодаря чему реприза изменена и динамизирована, чего нет ни в «Песнях без слов» Мендельсона, ни в песнях Шумана.

Не менее яркой по национальному колориту является программная пьеса «Рожь колосится» (Раков Н., 1976), напоминающая собой русскую песню как по форме (близостью к куплетно-строфической), так и по содержанию, и по средствам выразительности (тт. 20–21). Характер музыки созвучен поэтическим строкам А. Фета:

Зреет рожь над жаркой нивой,
и от нивы, и до нивы
Гонит ветер прихотливый
золотые переливы.
Робко месяц смотрит в очи,
изумлен, что день не минул,
Но широко в область ночи
день объятия раскинул.
Над безбрежной жатвой хлеба
меж заката и востока
Лишь на миг смежает небо
огнедышащее око.

Широкая, распевная мелодия с подголосочной линией нижнего голоса, переменный мажоро-минор (d-moll–F-dur) с натуральной VII ступенью (с) в d-moll, умеренный темп *Moderato*, размер 4/4 – все эти средства выразительности способствуют воплощению народно-песенного характера музыки, передающего светлые восторженные чувства русского художника от созерцания летнего бескрайнего поля. Пьеса построена на развитии основного тематического звена – затактового мелодического оборота в объеме тонической терции к V ступени лада с последующим плавным нисходящим движением восьмых к половинной ноте на сильной доле следующего такта.

В подголосочной линии нижнего голоса часто слышны мажорные интонации (параллельного F-dur). Мажор заявляет о себе и в небольшом построении, играющем роль припева-заключения первого раздела (куплета) (тт. 8–10). Ладовая переменность создает особый эмоциональный строй первого раздела и репризы, где, судя по семантике, нарисована картина поля с бескрайними просторами, вызывающая спокойное и светлое эмоциональное состояние. В среднем разделе,

построенном на оstinатном повторении основного интонационного зерна, композитор включает характерный прием – нисходящее хроматическое движение баса.

Настроение музыки меняется с каждой новой гармонизацией тематического мотива, наполняя его тревогой и экспрессией. Это подготавливает последующий раздел, ведущий к кульминации, где происходит полифоническое развитие (имитация мотива из второй тематической фразы проходит в средних голосах). Используется также первоначальная хроматическая нисходящая линия баса (тт. 16–17). Здесь проявляется драматическая напряженность, связанная с передачей печальных дум, душевной боли. Когда в верхнем голосе интонируется тоническая терция с октавным удвоением тоники, в среднем голосе нисходящий ход завершается аккордом альтерированной субдоминанты (*as-b-d-f*). В этом экспрессивно звучащем аккорде (тт. 25–26) слышится крик души.

В репризе происходит успокоение. Четвертая фраза темы звучит в ритмическом увеличении на затихающей динамике, уходя в нижний регистр. В небольшом заключении совершается возвращение в более высокие октавы и опевание тонического аккорда. В аккордах заключения также используются альтерированные ступени субдоминанты. Гармоническая функциональность придает этой пьесе цельность и органичность, выражающих глубокие мысли и чувства. Семантика среднего и верхнего регистров позволяет говорить о наличии женского вокального начала в теме пьесы, а в музыкальном сюжете – образа женской доли.

Обе приведенные «песни без слов», основанные на интонациях русской народной песни, относятся к произведениям, о которых выдающийся пианист Алексей Наседкин сказал: «Раков – подлинный мастер миниатюры. Каждую его пьесу отличает при большой ясности и простоте изысканность фактуры, совершенство стиля. Его сочинения всегда закончены по содержанию и по форме. Среди этих миниатюр есть, на мой взгляд, настоящие маленькие шедевры. Играть их интересно еще и потому, что они ставят перед исполнителем свои определенные задачи. Технически несложные, они требуют особой филигранности и изящества исполнения» (цит. по: Цукер А., 1979, с. 40). Такие пьесы приобщают юного музыканта к музыкальному языку родной страны и ее культуре.

Как уже отмечалось, в музыке для детей жанр песни получил большое развитие в творчестве А.Ф. Гедике. Среди миниатюр А.Ф. Гедике обнаруживаются те ростки, которые проросли позже в творчестве Д.Б. Кабалевского и Н.П. Ракова.

Сравним «Русскую песню» Гедике и Песню *g-moll* Ракова. Интонация квинты в запеве Песни, одноголосном ее начале с последующим подключением подголосков, распевно-печальный характер музыки очень родственны обоим композиторам.

Также сопоставим «Песнь печали» Гедике и «Рожь колосится» Ракова. Мелодические ходы на терцию, а затем на квинту, элементы ладовой переменности, плагальность (медиаптовые гармонии), подголосочное изложение «Песни печали» перекликаются с интонациями и гармоническими средствами пьесы

Ракова «Рожь колосится». Можем сказать, что песня в детской музыке А.Ф. Гедике оказала непосредственное влияние на пьесы этого жанра в творчестве Н.П. Ракова, у которого идея воплощения народного песенного искусства в педагогическом репертуаре нашла более полное выражение.

Итак, история зарождения и развития жанра *песни без слов* связана с ранним романтизмом, со стремлением транслировать феномен вокализации на инструментальную музыку. Сказалось желание сообщить ей тот живой эмоциональный отклик, который характерен песне как вокальному сочинению, с его воплощением разнообразных эмоций, оттенков чувств посредством самого чуткого инструмента – человеческого голоса.

Становление столь интимного лирического жанра не случайно связано с творчеством Ф. Мендельсона и Р. Шумана – немецких романтиков. Именно они взрастили бидермейер – искусство малых форм, поэтизации домашнего уюта, музицирования в кругу семьи, образов детства.

На жанр *песни без слов* обратили свое внимание композиторы других стран, привнеся в него черты своей национальной идентичности и в плане образности, и фольклорного начала. Эти черты есть и в миниатюрах Э. Грига, и русских композиторов П.И. Чайковского, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера и др. В их ряду стоит Н.П. Раков. Именно в русской

музыке инструментальная песня обретает те национальные черты, которые сделали этот жанр еще более «вокализированным», распевным, чему способствовала сама природа русской народной песни.

Подголосочная полифония, вышедшая из истоков русской народной музыки, заняла ведущее место в выразительном языке детских пьес Н.П. Ракова. В этом проявилось их главное отличие от пьес песенного жанра западноевропейских композиторов.

Учитывая довольно скромные пианистические возможности ученика старших классов ДМШ, композитор смог вложить максимум содержания, глубины, национальной характерности в инструментальный жанр песни. Автору статьи, педагогу с большим опытом работы, довелось поработать с учащимися над всеми перечисленными в начале статьи пьесами Ракова. Работа сопровождалась поэтическими, художественными ассоциациями (см., например, (Поризко О., 2014; 2020а)), анализом средств музыкальной выразительности.

Не случайно инструментальная песня особенно бурно развилась в детской музыке, став ее знаковым жанром. Работа над этим репертуаром способствует развитию у детей музыкальности, выработки певучего звукоизвлечения, к которому стремились музыканты-романтики, создавая *песни для фортепиано*, и которое явилось основой русской пианистической школы.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Н.П. Раков обращался к фольклору разных народов Советского Союза: белорусскому, казахскому, киргизскому, марийскому, латышскому, литовскому, узбекскому,

украинскому, татарскому, эстонскому (Цукер А., 1979).

² К ним можно отнести: «№ 1 (ор. 19 № 1), № 7 (ор. 30 № 1), № 13 (ор. 38 № 1),

№ 14 (ор. 38 № 2), № 19 (ор. 53 № 1), № 20 (ор. 53 № 2), № 37 (ор. 85 № 1), № 46 (ор. 102 № 4) и множество других» (Конен В., 1984).

³ См., например, № 18 (ор. 38 № 6), «Duetto» № 21 (ор. 53 № 3), № 26 (ор. 62 № 2) (Конен В., 1984).

⁴ Наиболее часто встречается в «Песнях без слов» простая трехчастная форма, построенная на одном мотиве с кодеттой (Конен В., 1984).

⁵ Список произведений Р. Шумана. URL: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/119356> (дата обращения: 17.11.2020).

⁶ Следует отметить, что произведения с названием «Русская песня» появились в творчестве П.И. Чайковского, С.В. Рахма-

нинова, а затем Н.П. Ракова. Последний использовал в своей «Русской песне» (Раков Н., 1972) тему фольклорного источника, старинной русской песни «Цвели цветики», один из вариантов которой был записан им в юности в Калужском крае во время фольклорной экспедиции.

⁷ Список произведений А.Ф. Гедике. URL: <https://notes-box.com/musicians/rus/g/aleksandr-gedike/> (дата обращения: 14.11.2020).

⁸ Список произведений Д.Б. Кабалевского. URL: <https://textarchive.ru/c-2327240-pall.html> (дата обращения: 01.11.2020).

⁹ Схожий пример можно встретить в «Партите-вариациях на русскую и немецкую темы» для фортепиано М.Ш. Бонфельда (Овсянкина Г., 2020).

ЛИТЕРАТУРА

Галацкая В.С. Музыкальная литература зарубежных стран. Вып. 3 / под ред. Е. Царевой. М.: Музыка, 2008. 590 с.

Конен В.Дж. История зарубежной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 1984. 534 с.

Корчинская В.А., Макина А.В. Лидертафель как любительское хоровое общество XIX века // Диалоги о культуре и искусстве: Материалы VII Всерос. науч.-практ. конф. (с междунар. участием). Ч. 2. Пермь, 2017. С. 166–172.

Овсянкина Г.П., Яковлева Е.И. Роль музыкальной семантики в Сонате для фортепианного ансамбля Мориса Бонфельда // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 1. С. 79–88.

Поризко О.И. Н.П. Раков. «Цикл 24 пьесы для фортепиано во всех тональностях»: Анализ, методические рекомендации: Моногр. Новосибирск: ЦРНС, 2014. 64 с.

Поризко О.И. Восемь пьес на тему русской народной песни Н.П. Ракова в аспекте национального стиля // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020а. № 3. С. 80–86.

Поризко О.И., Черная М.Р. Мастера и преемники. Мир света и красоты в фортепианной музыке Эдварда Грига и Николая Ракова // Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. 2020б. № 2. С. 37–44.

Раков Н.П. Новеллеты. Десять маленьких пьес для фортепиано. М.: Союз советских композиторов, 1948. 29 с.

Раков Н.П. Пьесы для детей. Библиотека юного пианиста. М.: Сов. композитор, 1961. 44 с.

REFERENCES

Fedotova, E.D. (2017), "Biedermeier is a phenomenon of German-Austrian art. On the history of the origin of the term", *Uspekhi sovremennoi nauki* [Achievements of modern science], Vol. 6, no. 2, pp. 91–93. (in Russ.)

Galackaya, V.S. (2008), *Muzykal'naya literatura zarubezhnykh stran* [Musical literature of foreign countries], issue 3, in E. Tsareva (ed.), *Muzyka*, Moscow, 590 p. (in Russ.)

Konen, V.G. (1984), *Istoriya zarubezhnoi muzyki* [History of foreign music], issue 3, *Muzyka*, Moscow, 534 p. (in Russ.)

Korchinskaya, V.A. Makina, A.V. (2017), "Lidertafel as an amateur choral society of the XIX century", *Dialogi o kul'ture i iskusstve* [Dialogues about culture and art], part 2, Perm', pp. 166–172. (in Russ.)

Ovsyankina, G.P., Yakovleva, E.I. (2020), "The role of musical semantics in the Sonata for Piano ensemble by Maurice Bonfeld", *Vestnik muzykal'noi nauki* [Journal of musical science], Vol. 8, no. 1, pp. 79–88. (in Russ.)

Porizko O.I. (2014), *N.P. Rakov. "Tsikl 24 piesy dlia fortepiano vo vseh tonal'nostyakh": Analiz, metodicheskie rekomendatsii* [N.P. Rakov. "Cycle of 24 pieces for piano in all keys": Analysis, methodological recommendations], TsRNS, Novosibirsk, 64 p. (in Russ.)

Porizko, O.I. (2020a), "Eight pieces on the theme of Russian folk song by N. P. Rakov in the aspect of national style", *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], no. 3, pp. 80–86. (in Russ.)

Раков Н.П. 24 пьесы для фортепиано во всех тональностях. М.: Музгиз, 1963. 43 с.

Раков Н.П. Альбом пьес. Библиотека юного пианиста. Старшие классы ДМШ. М.: Музыка, 1966. 63 с.

Раков Н.П. Русская песня. Концертный репертуар пианиста. М.: Сов. композитор, 1972. 30 с.

Раков Н.П. Детские пьесы «Из юных дней». М.: Музыка, 1976. 65 с.

Раков Н.П. Детский альбом для фортепиано. М.: Музыка, 1985. 78 с.

Федотова Е.Д. Бидермайер – феномен немецко-австрийского искусства. К истории возникновения термина // Успехи современной науки. 2017. Т. 6, № 2. С. 91–93.

Цукер А.М. Н.П. Раков. Очерк жизни и творчества. М.: Сов. композитор, 1979. 168 с.

Porizko, O.I., Chernaya M.R. (2020b), “Masters and successors. The world of light and beauty in the piano music of Edvard Grieg and Nikolai Rakov”, *Vestnik Saratovskoi konservatorii. Voprosy iskusstvoznaniya* [Bulletin of the Saratov Conservatory. Questions of art history], no. 2, pp. 37–44. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1948), *Novelletty. Desyat' malen'kikh pies dlya fortepiano* [Novellettes. Ten small pieces for piano], *Soyuz sovetskikh kompozitorov*, Moscow, 29 p. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1961), *Piesy dlya detei. Biblioteka yunogo pianista* [Plays for children. The library of the young pianist], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 44 p. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1963), *24 piesy dlya fortepiano vo vsekh tonal'nostyakh* [24 pieces for piano in all keys], *Muzgiz*, Moscow, 43 p. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1966), *Al'bom pies. Biblioteka yunogo pianista. Starshie klassy DMSH* [An album of plays. The library of a young pianist. High school classes], *Muzyka*, Moscow, 63 p. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1972), *Russkaya pesnya. Kontsertnyi repertuar pianista* [Russian song. Concert repertoire of the pianist], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 30 p. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1976), *Detskie piesy "Iz yunikh dnei"* [Children's plays "From young days"], *Muzyka*, Moscow, 65 p. (in Russ.)

Rakov, N.P. (1985), *Detskii al'bom dlya fortepiano* [Children's album for piano], *Muzyka*, Moscow, 78 p. (in Russ.)

Tsuker, A.M. (1979), *N.P. Rakov. Ocherk zhizni i tvorchestva* [N. P. Rakov. An essay on life and creativity], *Sovetskii kompozitor*, Moscow, 168 p. (in Russ.)

Сведения об авторах

Поризко Ольга Ипполитовна, аспирант кафедры музыкального воспитания и образования Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена (Институт музыки, театра и хореографии) (Санкт-Петербург)
E-mail: oporizko@mail.ru

Authors information

Olga I. Porizko, postgraduate student of the Department Music education and education at the A.I. Herzen State Pedagogical University (Institute of music, theater and choreography) (Saint Petersburg)
E-mail: oporizko@mail.ru

Поступила в редакцию 19.04.2021
После доработки 30.08.2021
Принята к публикации 31.08.2021

Received 19.04.2021
Revised 30.08.2021
Accepted for publication 31.08.2021