

ТВОРЧЕСТВО Г.Х. АНДЕРСЕНА: СВОЕОБРАЗИЕ ОТРАЖЕНИЯ В ДЕТСКИХ ФОРТЕПИАННЫХ АЛЬБОМАХ ЗАРУБЕЖНЫХ КОМПОЗИТОРОВ

Е.А. Шефова¹

¹ Липецкий государственный педагогический университет им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, 398020, Липецк, Российская Федерация

Аннотация. Статья восполняет пробел в фокусе исследований, посвященных изучению развития и становления детского фортепианного альбома. В центре внимания будет рассмотрена самостоятельная область профессионального музыкального творчества – детский цикл, связанный с интерпретацией образов и мотивов литературных произведений Г.Х. Андерсена. В качестве отправной точки взят этап становления альбома, начинающийся с шумановской линии – «Альбома для юношества» и «Двенадцати четырехручных фортепианных пьес для маленьких и больших детей», ор. 85. Выявляются два основных направления развития детского фортепианного цикла на тексты Г.Х. Андерсена. Первое – связано с трактовкой сказочных образов, исходящих из принципа создания музыкального аналога, опирающегося на конкретный литературный пласт, родоначальником направления стал П. Чайковский. А второе продолжает линию Р. Шумана, где в пьесах представлен художественный мир, неотожествленный только звучанию музыки, вследствие чего композитору достаточен только лишь немзыкальный компонент. Из произведений такого рода стоит выделить альбомы Э. Хартманна, Л. Шитте, Ф. Шмитта и К. Рейнеке. Обобщая циклы можно отметить, что каждый из названных композиторов при обращении к немзыкальному компоненту оставался в рамках своих музыкальных предпочтений. Э. Хартманн, большую часть времени уделявший государственной службе, два своих цикла считал «салонной музыкой», не настаивая на педагогическом характере пьес; миниатюры Л. Шитте, несмотря на изобретательность фактурных приемов, представляли инструктивный материал; в произведениях Ф. Шмитта и Э. Макдауэлла просматривается попытка синтезировать романтические и импрессионистические стилиевые черты. Рецепция творчества Г.Х. Андерсена в музыке зарубежных композиторов нашла выражение в разнообразных жанрах с обращением к различным стилям, приемам и техникам. Наследие Г.Х. Андерсена в современных для композиторов реалиях позволяло им выразить личное отношение к выбранной теме.

Ключевые слова: Г.Х. Андерсен, детский фортепианный альбом, сказки, «Картинки-невидимки», музыкальный образ, романтизм, инструментальная музыка

Конфликт интересов. Автор сообщает об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Шефова Е.А. Творчество Г.Х. Андерсена: Своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // *Вестник музыкальной науки*. 2022. Т. 10, № 3. С. 82–91. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-82-91.

THE WORK OF G.H. ANDERSEN: THE PECULIARITY OF REFLECTION IN CHILDREN'S PIANO ALBUMS BY FOREIGN COMPOSERS

E.A. Shefova¹

¹ P.P. Semenov-Tyan-Shansky Lipetsk State Pedagogical University, 398020, Lipetsk, Russian Federation

Abstract. The article fills a whitespace in the focus of researches devoted to the study of the development and formation of a children's piano album. The focus will be on the independent

area of professional musical creativity – children’s cycle, associated with the interpretation of images and motives of literary works by G.H. Andersen. The stage of formation of the album is taken as a starting point which is starting with the Schumann’s line – “Album for the young” and “Twelve four-handed piano pieces for small and big children”, op. 85. There are identified two main directions of development of the children’s piano cycle on the texts of G.H. Andersen. The first one is connected with the interpretation of fairy-tale images outgoing from the principle of creating a musical analogue, relying on particular literary layer, the founder of the direction became P. Tchaikovsky. And the second one continues the Schumann’s line, where the plays represent the art world that is not identified only with the sound of music, as a result of which there is only an extra-musical component is sufficient for the composer. It is mentioned that among this kind of works it is worth highlighting the albums of E. Hartmann, L. Schitte, F. Schmitt and K. Reinecke. Generalizing the cycles, it can be mentioned that all of these composers remained in the limits of their musical preferences, when referring to the extra-musical component. E. Hartmann who dedicated most of his time to public service, considered his two cycles as “salon music” without insisting on the pedagogical nature of plays; the miniatures of L. Schitte presented instructional material, despite the ingenuity of textural services; in the works of F. Schmitt and E. McDowell, it is an attempt to synthesize romantic and impressionistic stylistic features. The reception of G. H. Andersen’s creativity in the music of foreign composers has found an expression in the different genres with an appeal to various styles, methods and techniques. The legacy of G.H. Andersen in the modern realities for composers allowed them to express their personal attitude to the chosen topic.

Keywords: G.H. Andersen, children’s piano album, fairy tales, “invisible pictures”, musical image, Romanticism, instrumental music

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

For citation: Shefova, E.A. (2022), “The work of G.H. Andersen: the peculiarity of reflection in children’s piano albums by foreign composers”, *Journal of Musical Science*, Vol. 10, no. 3, pp. 82–91. DOI: 10.24412/2308-1031-2022-3-82-91.

Среди огромного жанрового соцветия музыкального искусства фортепианный детский альбом предстал как одно из самых ярких его проявлений. Начиная со второй половины XIX в. европейскими и русскими композиторами написано огромное количество фортепианных альбомов для детей (свыше 100), а поистине «золотой эпохой» жанра стали 1930–1980-е гг.

Несмотря на то что программность в музыкальном искусстве XIX в. являлась характерной чертой романтизма, инструментальной музыке для детей, представлявшей пеструю панораму образов и их жанровых претворений, только предстояло совершить открытия в этой области. Между тем «альбомная» концепция синтеза искусств впечатляет разнообразием идей и подходов. Произведения Г.Х. Андерсена столь часто

становились источником вдохновения для композиторов, что интерес к его творчеству в музыкальных кругах можно с полным правом назвать феноменальным. Стоит сказать, что это исключительное явление в истории музыки пока не стало предметом разносторонних научных исследований. По мнению Д. Белянского до сих пор не создана единая концепция, в которой были бы описаны общие и частные тенденции развития важнейших произведений датских мастеров в широком культурно-историческом контексте (2021, с. 4).

Недостаточная разработанность данной проблематики в западном и отечественном музыковедении обусловлена отсутствием интереса исследователей в изучении содержания понятия «детский фортепианный альбом»¹.

Цель данной работы – определить и представить сущностную картину творческого взаимодействия литературных произведений Г.Х. Андерсена в фортепианных детских альбомах зарубежных композиторов.

В мировой литературе существует немало количество разнообразных сюжетов, в том числе и таких, которые относятся к жанру литературной сказки. Сказочные сюжеты наравне с авторскими интенциями несут в себе определенный набор образов и мотивов, семантических значений, которые прочно закрепились на очень глубоких уровнях сознания и мировосприятия. «Сказочная поэзия – обширнейшее царство, которое простирается от сочащихся кровью могил древности до наивного детского альбома. Она охватывает и народное творчество, и литературные произведения, она является представителем поэзии всех видов, и мастер, овладевший этим жанром поэзии, должен уметь вложить в него трагическое, комическое, наивное, ироническое и юмористическое» (Брауде Л., 1979, с. 74). Таковыми являются сказки Г.Х. Андерсена, которые до сих пор поражают глубиной и универсальностью заложенных в них значений и символов.

Свои первые тексты Ганс Христиан Андерсен (Hans Christian Andersen, 1805–1875) начал публиковать в 1822 г. К авторской обработке народных сказок Г.Х. Андерсен обратился «не для того, чтобы зазвучал во всеуслышание голос его народа, а для того, чтобы восстановить в памяти и оживить собственное детство. “Я и сказки” – таков был “фантастический бином”, служивший Андерсену путеводной

звездой во всем его творчестве» (Родари Дж., 1990, с. 94). Предпочтение «новой» сказки традиционной позволило ему полностью высвободить фантазию и выработать особый язык. Не подражая своим предшественникам в жанре сказки Ш. Перро, А. Галланду, Э. Гофману и братьям Гримм, Андерсен нашел свой стиль, который отличается умелым и уравновешенным использованием разговорного языка, идиом и крылатых выражений, передачей чувств и прекрасных идей, без труда переходящих от поэзии к иронии, от фарса к трагедии.

Но есть еще одна сторона творчества Г.Х. Андерсена – невероятная мелодичность и ритмичность поэтического языка, содержание, красота и изысканность которого способны передавать музыкальные звуки. Именно об этом говорит Г.Х. Андерсен в одном из последних писем к Э. Хартманну: «Дорогой друг! Вчера вечером я, наконец, написал небольшое стихотворение, музыкальное настроение и слова поют внутри меня, жаль, что я не могу запечатлеть свое состояние в музыкальных звуках...»².

Поэтичность текстов Г.Х. Андерсена оценили Клара и Роберт Шуманы. Г.Х. Андерсен был в восторге от игры Клары, которая, по его выражению, «своей игрой сеяла ростки волшебных звуков в сердца слушателей» (Гончаренко Т., 2017). Летом 1840 г. Р. Шуман сочинил Вокальный цикл, ор. 40 на текст Г.Х. Андерсена. Впоследствии композитор написал «Рождественскую песню», ор. 79 № 17 «Barn Jesus i en Krybbe laa», поместив ее в свой вокальный опус «Liederalbum für die Jugend» тем самым поставив Г.Х. Андерсе-

наравне с такими поэтами, как И. Гете, Ф. Геббель, А. Гофман фон Фаллерслебен, Э. Мёрике и Ф. Шиллер.

Еще одна особенность произведений Г.Х. Андерсена – *драматургия одушевленного предметного мира* – продолжает вдохновлять писателей, режиссеров, композиторов, балетмейстеров, скульпторов и художников. В 2020 г. в Государственном академическом театре им. Евг. Вахтангова был поставлен спектакль «Волшебный театр Андерсена» (автор сценической версии и режиссер-постановщик Ася Князева). В 1871 г. Августом Бурнонвилем был поставлен балет «Сказки в картинах». В России сказки Г.Х. Андерсена инсценировал М. Добужинский. В 1919 г. в Петербурге его силами поставили спектакль, в который вошли три сказки «Цветы для маленькой Иды», «Комета» и «Свинопас». По отзывам современников, театральный мир Петербурга остался в восторге.

Все вышеперечисленные примеры относятся к синтетическим видам искусства, изъятие из которых литературного текста, по мнению Л. Казанцевой, «низведет музыку до уровня калейдоскопа ярко-характерных музыкальных эскизов» (2009, с. 259). Детские циклы, нередко опираясь на незначительный внемузыкальный компонент, например, вербальную характеристику образа, в большинстве своем не имеют развития, «драматургического продолжения» (Казанцева Л., 2009). Вопрос о правомерности считать ли циклы программными отходит на второй план, поскольку уникальность их видится в другом.

В развитии фортепианного детского альбома намечаются две тен-

денции. Первая – связана с трактовкой сказочных образов, исходящих из принципа создания музыкального аналога, опирающегося на конкретный литературный пласт. Родоначальником направления стал П. Чайковский. Замечателен ряд миниатюрных характеристических танцев в финале балета «Спящая красавица», где выступают персонажи сказок Ш. Перро. Например, в основе темы Кота в сапогах и белой кошечки лежит ход на малую секунду вверх с последующим спадом на сексту вниз, имитирующий мяуканье. Другая – продолжает линию Р. Шумана, который, как известно, не обращался к изобразительности, считая, что воображение слушателя тем самым будет ограничено.

В пьесах фортепианных альбомов представлен художественный мир, неотожествленный только звучанию музыки, вследствие чего композитору достаточен внемузыкальный компонент. Из произведений такого рода стоит выделить альбомы Э. Хартманна, Л. Шитте, Ф. Шмита, К. Рейнеке, Э. Макдауэлла. Остановимся на детских фортепианных циклах названных композиторов.

Одним из первых музыкантов, обративших внимание на поэтичность литературного языка Г.Х. Андерсена, был его соотечественник, датчанин Йоханн Петер Эмилиус Хартманн (1805–1900). Сказочник и композитор познакомились в 1830 г., впоследствии завязалась дружба, которая продлилась всю их жизнь. Это был творческий союз: Г.Х. Андерсен сочинял тексты (в основном кантаты для похорон и дней рождений), а Э. Хартманн «перекладывал» их на музыку. Одним из ярких результатов творческого союза

стало создание оперы «Маленькая Кристен» (1846).

Э. Хартманну принадлежат два детских фортепианных альбома, в основу которых легли стихотворения Г.Х. Андерсена. Альбом «Шесть характерных пьес», ор. 50 (1848) был создан за год до своей «программы» (1849), на что указывает переписка между композитором и музыкальным издателем. Э. Хартманн просит его оставить место для поэтических текстов, которые он представит, как только Г.Х. Андерсен закончит работу над ними. В связи с этим, современниками был замечен курьезный факт: формальная связь между музыкальным содержанием отдельных произведений и поэтическим текстом не всегда полностью очевидна. Например, первая пьеса у Э. Хартманна лучезарно мажорная, в то время как в стихотворении Г.Х. Андерсена есть прямое указание на печальный исход: «Клин диких лебедей исчезает под звуки мнорного аккорда»³.

В альбоме отсутствуют заголовки. Первая и четвертая пьесы представляют лирические зарисовки, вторая, третья, пятая и шестая – посвящены раскрытию определенного образа. Так, в поэтическом тексте, предписанном второй пьесе, дана целая сценка, в которой мальчик бежит по саду, пытаясь поймать бабочку, на что розочки сочувственно восклицают: «Бабочка, спасайся! Лети к ручью!». Миниатюра написана в простой двухчастной форме. В коротких четырехзвучных последованиях угадываются осторожные, но стремительные движения мальчика, далее, яркий характерный оборот выписанной трели имитирует ритмичные взмахи крыльями бабочки.

Сам Э. Хартманн назвал цикл «салонной музыкой», намекая на педагогический характер пьес, при этом убеждая в аннотации, что пианист сможет его выучить и исполнить без особых усилий, чему также будет способствовать программное содержание. Подобная реклама дала свои плоды. Пьесы получили известность еще при жизни композитора и выдержали несколько переизданий. Примечательно, что особенность цикла, выпущенного в 1912 г. редактором А. Рутхардтом, заключалась в том, что на титульном листе стихотворения Г.Х. Андерсена были опубликованы не только на датском языке, как в первоначальном варианте, но и на немецком и английском.

Другой цикл ор. 55 Э. Хартманн (1855) озаглавил «Новеллеты в 6 характерных пьесах на текст Г.Х. Андерсена». За основу композитор взял стихотворение «I Dag er Fridag! "siger han," men Vørn», опубликованное в декабре 1855 г. Совместная работа строилась таким образом: Э. Хартманн проигрывал Г.Х. Андерсену одну за другой пьесы, к каждой из которых сказочник придумывал лаконичную историю в стихах. Предполагалось, что их должны были читать перед каждой новеллетой. В отличие от предыдущего опуса, новеллеты представляют собой художественное целое. Единство циклу придает философское настроение (размышления школьного учителя о радости и горе, детях, которые в силу своего возраста не способны помнить горе), а также тематический материал третьей пьесы, где сквозной темой-воспоминанием становится жанр менуэта.

Таким образом, обращение к поэтической лирике повлекло изменения в жанровой сфере, а вместе с ними и открытие художественных возможностей простых форм, интегрируемых в циклы миниатюр, отмеченных шумановской печатью камерности. Музыка представлена различными типами фактуры. Противопоставление, взаимопереходы и модуляции фактурных планов рельефа и фона у Э. Хартманна получают индивидуальную «окраску».

Людвиг Шитте (Ludvig Schytte, 1848–1909) продолжил начатую линию старшего современника и сочинил два фортепианных цикла для детей – «Маленькие фортепианные пьесы с девизами», ор. 107 (первая публикация – 1903) и «Три сказки Г.Х. Андерсена» (первая публикация – 1909). Каждой пьесе ор. 107 предшествует аннотация и название сказки, которых ровно десять – «Огниво», «Маленький Клаус и Большой Клаус», «Цветы маленькой Иды», «Нехороший мальчик», «Гадкий утенок», «Домовой у лавочника», «Русалочка», «Бузинная матушка», «Старый уличный фонарь», «Прыгуны». Это не просто зарисовки с натуры, но опосредованные сквозь призму поэтического восприятия мира портреты. Каждая пьеса имеет свою отличительную (без драматургического продолжения) особенность. Так, основная тема «Огниво» аккордовая, с четкой меняющейся акцентировкой, пунктирным ритмом, написана в темпе марша. Различные типы форшлаггов прорезают воздух, словно выстрелы, а миксолидийский лад придает эпизодам несколько дерзкое звучание. В «Русалочке» Л. Шитте вслед за Р. Шуманом индивидуализирует ме-

лодию, используя логику коротких импульсивных мотивов, лишь внешне объединенных в одну линию. Мелодические интонации рассредоточиваются между верхним и нижним ярусом фактурного комплекса, что способствует взаимопроникновению рельефа и фона.

Пьесы – «Волшебный холм», «Соловей» и «Красные башмачки» – образуют другой цикл композитора лишь с той разницей, что каждая пьеса сопровождается подтекстовкой. Несмотря на попытки «опоэтизировать» пьесы, все же они носят инструктивный характер и ставят перед исполнителем только разнообразные технические задачи. Несогласованность музыкального материала и текста сказки между собой можно выразить словами А. Серова «...мы не слышали бы, не будь одного словечка на обертке партитуры» (1985, с. 237).


Ученик Г. Форе и Ж. Массне, друг М. Равеля, Флоран Шмитт (1870–1958) оставил замечательную сюиту для фортепиано в четыре руки «Неделя маленького эльфа Оле-Лукойе, или сны Яльмара», ор. 58 (1912), состоящую из семи великолепно положенных на музыку историй, рассказанных одним из знаменитых персонажей Г.Х. Андерсена – Оле-Лукойе. Впоследствии Ф. Шмитт оркестровал сюиту и создал на основе ее музыки балет «Маленький эльф Оле-Лукойе», ор. 73 (1923).

В чем же выражается авторское прочтение сказок? Во-первых, в сюите Ф. Шмитта чувствуется смешение романтических и импрессионистических стиливых черт. По мысли Е. Сорокиной «музыка ее, может быть, недостаточно индиви-

дуальна, но искренна и обаятельна. В ней присутствуют такие качества, как изобретательность, мастерство и отличный вкус» (1988, с. 258). Во-вторых, каждая из пьес получает жанровый облик: в характере скерцо написаны «Мышиная свадьба», «Лошадка Оле-Лукойе» и «Хоровод хромых букв»; «Прогулка сквозь картину» («...высокие старые деревья, трава, цветы и широкая река, убегавшая мимо дворцов за лес, в далекое море») написана в духе красочной пасторали, и, наконец, в-третьих, гармония, ритмика и фактура в этом сочинении изысканна.

Среди «озвученных сказок» истории Карла Рейнеке (Carl Heinrich Carsten Reinecke, 1824–1910) занимают особое место. Композитору явно симпатизировал жанр, и он на протяжении своего творчества экспериментировал с ним. В его фортепианных циклах для детей можно встретить самых необычных героев: Rübzahl (горный дух), Die Roggenmuhme (полевая ведьма), Melusine (фея из кельтских и средневековых легенд), Die Regentrude (королева дождя). Возможно, интерес к жанру сказки вызван был и дружбой с Г.Х. Андерсеном. Музыкант и писатель общались, обменивались поэтическими, со стороны Г.Х. Андерсена, «любезностями»: «Словно по мановению твоей волшебной палочки раздаются звуки, ангелы поют гимн весне, и эта песнь передается от сердца к сердцу»⁴.

В творчестве композитора насчитывается порядка шести циклов сказок. Два из них – «Музыка к сказке о “Щелкунчике и короле мышей”», ор. 46 (1866) и «Музыка к сказке Андерсена о Свинопасе»,

ор. 286 (1900-е гг.) – написаны для фортепиано в четыре руки. В сюиту вошли семь номеров – «Увертюра», «Роза», «Соловей», «Развлечение и танец», «Принц едет за невестой», «Поющий горшок» и «Танец с факелами». Стилевое своеобразие фортепианного опуса К. Рейнеке определяется интонационно-жанровыми его истоками. В пьесе «Поющий горшок» при взаимодействии трех фактурных слоев – мелодии («O, du lieber Augustin, Augustin»), фигурационного контрапункта и органного пункта происходит полифонизация фактуры. Особенностью данной миниатюры стало включение в гармонию аккомпанемента добавочного или «внедряющего» тона. Впервые применение «внедряющего» тона на примере произведений Р. Шумана отметила Т. Гончаренко. По ее мнению, «в сочетании с ритмическим движением  в сопровождении и мелодией широкого дыхания звучание приобретает повышенный эмоциональный тонус»⁵ (Гончаренко Т., 2017, с. 167). Грустный финал сказки Г.Х. Андерсена по всей видимости не устроил композитора. Заключительная миниатюра цикла заканчивается блестящим полонезом – «Танец с факелами».

Один из основоположников американской профессиональной композиторской школы Эдвард Макдауэлл (1860–1908) сформировался под влиянием эстетики, литературы и музыки немецких романтиков, «загоревшись» шумановским синтезом поэзии и музыки. Для четырехручного фортепианного цикла «Лунные картины», ор. 21 (1885) композитор выбрал самую необычную литературную программу Г.Х. Андерсена – «Billedbog uden

Billeder» в дословном переводе – «Книжка с картинками без картин» или «Картинки-невидимки». Сборник состоит из небольших историй, рассказанных месяцем за тридцать три вечера: «“Набрасывай эти картинки в тетрадь, и выйдет целая книжка с картинками!” – сказал он мне в первое же свое посещение. Я так и делал вечер за вечером и мог бы теперь предложить вам своего рода новую “Тысячу и одну ночь” <...> Гениальный художник, поэт или композитор сумел бы воспользоваться этим материалом лучше, я же могу дать только одни бледные наброски вперемешку с собственными размышлениями – месяц навещал меня ведь не каждый вечер: случалось, что его заволакивали облака»» (Андерсен Г., 1899, с. 313).

В музыке Э. Макдауэлла преобладают романтические настроения. Можно согласиться с Е. Сорокиной, которой «хрупкие и красочные гармонии, лишённые басовых опор, напоминают Грига и раннего Дебюсси» (1988, с. 189). Пять программных сказочных миниатюр обнаруживают многие черты, близкие живописному импрессионизму: жанровые сценки («Посещение медведя»), портретные зарисовки («Девочка-индуска», «Сказка об аисте», «Лебедь»), пейзаж («В Тироле»). Композитор уделяет внимание красочно-колористической стороне произведения – возможностям тембрового и фактурного развития, гармонии, ладотональным краскам.

Магистральный прием цикла Э. Макдауэлла – одновременное звучание крайних регистров фортепиано без заполнения середины с целью создания эффекта объемности, прозрачности фактуры.

Следует отметить особенность цикла. В последней пьесе композитор исходит из принципа создания музыкального аналога, опирающегося на литературный текст Г.Х. Андерсена. Чтобы понять, о чем идет речь, стоит остановиться на сюжете сцены: медведь устал сидеть на цепи и, воспользовавшись отсутствием своего хозяина, решает сбежать. Освободившись от веревок, он пробрался на чердак соседнего дома, где играли трое маленьких детей. Испугавшись, дети разбежались по углам комнаты. Чтобы увлечь детей, медведь начал дурачиться. Старший ребенок достал барабан, и компания начала танцевать. На шум прибежала их мать и пришла в ужас от увиденного. Через несколько мгновений появился хозяин медведя.

Интригующим фактором выступает метроритмический рисунок. Композитор старался избегать мотивной повторности, желая получить характерный ритмический рисунок за счет смещения сильных долей, включения полиритмии, «стихийного» добавления трелей поочередно на первую, вторую и третью доли. Во второй теме размер меняется с трех четвертей на две, нарочито подчеркивая элементарность ритма.

Таким образом, влияние Г.Х. Андерсена на творчество композиторов второй половины XIX столетия было крайне велико. Необычность сюжетов писателя повлекла за собой создание циклов миниатюр с опосредованно выраженным программным характером, в связи с чем произошло переосмысление фактуры, интонационно-жанровых истоков. Обращение к произведениям

Г.Х. Андерсена в современных для композиторов-романтиков реалиях позволяло им выразить личное отношение к выбранной теме. Циклы демонстрируют широкую панораму возможных способов претворения музыкально-культурного наследия в русле их романтических исканий. Именно данные альбомы создали основу детского фортепианного репер-

туара, «открыли» для последующих поколений композиторов «музыкальность» сказок Г.Х. Андерсена. Литературные образы интегрировались в музыкальное пространство середины XIX – начала XX в. и в условиях музыкально-культурной парадигмы сформировали значительный корпус музыкальных произведений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Подробно см.: (Шефова Е., 2015; 2016). В названных работах сопоставляются пьесы с намеченными в сказках Г.Х. Андерсена онтологическим и повседневным модусами существования, но исключительно на примере цикла «Музыкальные картинки по сказкам Г.Х. Андерсена» композитора русского зарубежья С. Борткевича.

² Originalbrevets placering: H.C. Andersens Hus 1968/106-0006 Tilknyttet bibliografipost: ID 10332 Link til denne dag i dagbøgerne: 1874-12-18. URL: <https://andersen.sdu.dk/brevbase/brev.html?bid=15980> (дата обращения: 20.04.2022).

³ Andersen H.C. Indledende Smaavers til J.P.E. Hartmanns sex Characterestykker for Pianoforte. URL: https://www.hcandersen-homepage.dk/?page_id=7863 (дата обращения: 12.04.2022).

⁴ Reinecke C. Dem Pianisten Carl Reinecke. URL: <http://www.carl-reinecke.de/Start/start.html> (дата обращения: 09.04.2022).

⁵ Анализируя вариацию XI «Симфонических этюдов» Т. Гончаренко отмечала, что, вклиниваясь в аккорд тонического трезвучия gis moll, которое звучит на педали, он остро диссонирует с аккордовым тоном dis (2017).

ЛИТЕРАТУРА

Андерсен Г.Х. Собрание сочинений Андерсена: В 4 т. Т. 3. 2-е изд. СПб.: Издатель, 1899. С. 313–339.

Белянский Д.В. Золотой век культуры Дании. Музыка в ряду искусств: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2021. 297 с.

Брауде Л.Ю. Скандинавская литературная сказка. М.: Наука, 1979. 208 с.

Гончаренко Т.Г. Стилеобразующая роль фактуры в музыке Р. Шумана (на примере фортепианных произведений) // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4. С. 165–174.

Казанцева Л.П. Музыкальное содержание в контексте культуры: Учеб. пособие. Астрахань: Волга, 2009. 360 с.: 24 с. нот.

Родари Дж. Грамматика фантазии. Введение в искусство придумывания историй / пер. с итал. Ю. Добровольской. М.: Прогресс, 1990. 322 с.

Серов А.Н. Статьи о музыке: В 7 вып. Вып. 2 А. М., 1985. 352 с.

Сорокина Е.Г. Фортепианный дуэт. История жанра. М.: Музыка, 1988. 319 с.

Шефова Е.А. Поэтика фортепианного детского альбома в творчестве композиторов

REFERENCES

Andersen, G.H. (1899), *Sobranie sochinenii Andersena: V 4 t.* [The collected works of Andersen: In 4 vols.], vol. 3, 2nd ed., Izdatel', Saint Petersburg, pp. 313–339. (in Russ.)

Belyanskii, D.V. (2021), *Zolotoi vek kul'tury Danii. Muzyka v ryadu iskusstv* [The Golden Age of Danish culture. Music in a series of arts], Cand. Sc. Thesis, Moscow, 297 p. (in Russ.)

Braude, L.Yu. (1979), *Skandinavskaya literaturnaya skazka* [Scandinavian literary fairy tale], Nauka, Moscow, 208 p. (in Russ.)

Goncharenko, T.G. (2017), “The style-forming role of texture in the music of R. Schumann (on the example of piano works)”, *Problemy muzykal'noi nauki* [Problems of music science], no. 4, pp. 165–174. (in Russ.)

Kazantseva, L.P. (2009), *Muzykal'noe sodержание v kontekste kul'tury* [Musical content in the context of culture], Volga, Astrahan', 360 p. (in Russ.)

Rodari, D. (1990), *Grammatika fantazii. Vvedenie v iskusstvo pridumyvaniya istorii* [Grammar of fantasy. Introduction to the Art of storytelling], trans. by Yu. Dobrovolskaya, Progress, Moscow, 322 p. (in Russ.)

ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

русского зарубежья: Дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2015. 221 с.

Шефова Е.А. «На могиле ребенка» и «Мотылек» Сергея Борткевича: Онтологический и повседневный модусы существования героев // Современные тенденции развития науки и технологий. Белгород, 2016. С. 138–142.

Serov, A.N. (1985), *Stat'i o muzyke: v 7 vyp.* [Articles about music in 7 issues], issue 2 A, 352 p. (in Russ.)

Shefova, E.A. (2015), *Poetika fortepiannogo detskogo al'boma v tvorchestve kompozitorov russkogo zarubezh'ya* [The poetics of the piano children's album in the works of composers of the Russian abroad], Cand. Sc. Thesis, Saratov, 221 p. (in Russ.)

Shefova, E.A. (2016), “«On the Grave of a Child» and «Moth» by Sergei Bortkevich: Ontological and everyday modes of existence of heroes”, *Sovremennye tendentsii razvitiya nauki i tekhnologii* [Modern trends in the development of science and technology], Belgorod, pp. 138–142. (in Russ.)

Sorokina, E.G. (1988), *Fortepiannyi duet. Istoriya zhanra* [Piano duet. History of the genre], Muzyka, Moscow, 319 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Шефова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета им. П.П. Семенова-Тян-Шанского, Институт культуры и искусства
E-mail: shefova_e@mail.ru

Author information

Elena A. Shefova, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, associate professor of Department of Musical Training and Socio-cultural Projects at the P.P. Semenov-Tyan-Shansky Lipetsk State Pedagogical University, Institute of Culture and Art
E-mail: shefova_e@mail.ru

Поступила в редакцию 08.06.2022

После доработки 24.07.2022

Принята к публикации 25.07.2022

Received 08.06.2022

Revised 24.07.2022

Accepted for publication 25.07.2022