

УДК 78.03.082

Ван Ченьдо

**ДЕТСКАЯ ТЕМА В НАУКЕ И ИСКУССТВЕ XX ВЕКА –  
НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКИ “ДЕТСКОГО УГОЛКА” КЛОДА ДЕБЮССИ**

*В статье исследовано тенденции трактовки темы детства в науке и искусстве XX века с последующим анализом “Детского уголка” К. Дебюсси как одного из образцов этого рода музыки. Пьесы цикла Дебюсси рассмотрено в аспекте введения в мир образов новой музыки, представленной в структуре классической французской сюиты. Охарактеризовано эстетизм мировоззрения французского мастера, что делает его творчество чрезвычайно привлекательным для китайских музыкантов и слушателей.*

**Ключевые слова:** детская музыка, стиль в музыке, детская тема в науке и искусстве, музыкальный жанр, музыкальная форма.

Ван Ченьдо

**ДИТЯЧА ТЕМА В НАУЦІ ТА МИСТЕЦТВІ XX СТОЛІТТЯ –  
НА ПРИКЛАДІ МУЗИКИ “ДИТЯЧОГО КУТОЧКА” КЛОДА ДЕБЮССИ**

*У статті досліджено тенденції трактування теми дитинства в науці та мистецтві XX століття з наступним аналізом “Дитячого куточка” К. Дебюссі як одного зі зразків цього виду музики. П'єси циклу Дебюссі розглянуто в аспекті введення у світ образів нової музики, представленої в структурі класичної французької сюїти. Охарактеризовано естетизм світогляд французького майстра, що робить його творчість надзвичайно привабливою для китайських музикантів і слухачів.*

**Ключові слова:** дитяча музыка, стиль у музиці, дитяча тема в науці і мистецтві, музичний жанр, музична форма.

Wang Chenduo

**CHILDREN'S THEME IN SCIENCE AND ART IN THE TWENTIETH CENTURY –  
THE EXAMPLE OF MUSIC “CHILDREN'S CORNER” CLAUDE DEBUSSY**

*This article summarizes the trends in interpretation of the theme of childhood in the science and art of the twentieth century, followed by the manifestation of them in the analysis of the “Children's Corner” by Claude Debussy.*

*And for China, and Europe has defined the twentieth century children's completeness of the presentation theme in different directions for its solution – based on the development of the specifics in the scientific field. Child psychology as an autonomous education, as the under and the above of the psychology in relation to the “psychology of consciousness” of the traditional psychological approach focused on adult mental stereotypes of persons – it was property of the last century.*

*The importance of children's themes in the art of the twentieth century, the outputs identified in the paradoxical creative practice, demonstrating how to Dada signs in the method and the results of the creative act. Such specificity aleatory, happenings, as the direction of minimalism in general, technology, genre-typological and paradigmatic stylistic figures show that the denial of the artistic canon as such, since we are talking about removing the composition incorporated as a basic feature of mimesis.*

*The literature on the works of Debussy is always celebrated “Children's Corner”. It means not so much for children as for children: Special of the work is determined by the fact that it is technically relatively simple, but the overall image is not within the boundaries of dimensions of child*

*psychology of perception and play this music. Playing the song series of the Debussy – an introduction to the world of images of new music, symbolizing the verge of art not seen in the previous century. The set of new ideas introduced in the structure of the classic French suites. The detailed presentation and sheer aestheticism French master makes his work very attractive for Chinese musicians and listeners.*

**Key words:** *children's music, style of music, children's theme in science and art, musical genre, musical form.*

Тема детства в науке и искусстве последние два столетия занимает значительное место в исследованиях и в художественном творчестве, в том числе окристаллизовалась сфера “музыки для детей и о детях” в музыкальном искусстве. Однако динамика социума и творческих интересов создает подвижные акценты в подходах к указанной тематике, что фиксируется в специальной литературе, посвященной творчеству авторов, в том числе уделявших внимание указанному предмету, то есть в книгах, посвященных творчеству Р. Шумана, М. Мусоргского, Н. Лысенко, П. Чайковского, Э. Хумпердинка, В. Ребикова, Тен Шанте и др. Соответственно, в трудах А. Альшванга, Д. Житомирского, Р. Берберова, И. Мартынова, И. Нестьева и многих других уделено внимание пьесам для детей и о детях в творчестве выдающихся композиторов. Однако такие музыковедческие характеристики обращены, прежде всего, к описанию индивидуального стиля соответствующих композиторов, отчего теряется специфика собственно детского в такого рода сочинениях.

Методологическая основа исследования – интонационный подход школы Б. Асафьева [1], имеющий в предлагаемом им стилевом компаративе принципиальные совпадения с пониманием художественного эффекта в трудах китайских музыковедов, что зафиксировано в работах Ма Вей и У Голин [3; 8].

Цель статьи – обобщить тенденции трактовки темы детства в науке и искусстве XX века с последующим прослеживанием их в анализе “Детского уголка” К. Дебюсси.

И для Китая, и для Европы XX век определил полноту охвата детской темы в разных направленностях ее решения – на основании развития этой специфики в научной сфере. Детская психология как автономное образование, как психология под- и сверхсознания по отношению к “психологии сознания” традиционного психологического подхода, ориентированной на мыслительные стереотипы взрослых особей, составила достояние именно минувшего столетия. Естественно, что данный подход в психологии (а XX век в целом определен по ведущей исследовательской идее как “век психологии”) оказался с разработками психологии “детства человечества”, первоэтапов человеческого существования. Последние, вопреки научной инерции сторонников концепции прогресса в общественном развитии, воспринимались не как “примитивные”, но как симультанный мыслительный ступок, питающий последующие исторические периоды.

Соответственно, утвердилась (см. разработки Ж. Пиаже, А. Валлона, Б. Поршнева [6; 7]) идея “потенциальной гениальности” детства, в искусстве XX века особую весомость приобрела тема героев-детей (в том числе юной Жанны д’Арк), юношества, жертвенно спасающего мир от катастрофы. В советской литературе герой Н. Островского Павел Корчагин (роман “Как закалялась сталь”) сконцентрировал выражение идеи “жертвы юностью”, которая прошла через весь, “прекрасный и ужасный”, минувший XX век. Кстати, в Китае этот роман и автор, персонифицировавший героический комплекс своего произведения, чрезвычайно почитаемы. Во всем мире до сегодняшнего дня вызывает поклонение юное мученичество кубинского революционера и врача Че Гевары. Молодежные движения 1920-х и 1950–1960-х годов составили опорные линии социальных процессов прошедшего века. От середины XX века вплоть до настоящего времени линия моды упорно возвращается к контуру “подросткового китча”.

XX век демонстрирует не просто детскую литературу и искусство, направленное к детям и сообщающее взрослым о детях. Сказки Х. Андерсена для детей, составив самую знаменитую сферу деятельности великого датского писателя, не исчерпывали его совокупных литературных занятий. Аналогично – гениальные сказки А. Пушкина, которые определили существенную, но в целом не преобладающую линию творческих поисков. И “Детский альбом” П. Чайковского составил откровение гения русской музыки, однако большая часть наследия его

– “о взрослых” и “для взрослых”. Украинский композитор Н. Лысенко одним из первых в Европе стал писать оперы для детей, но при этом главное свое призвание не осознавал в связи с детской темой.

А вот младший современник Чайковского и Лысенко, немецкий композитор Э. Хумпердинк утвердился исключительно как автор детской оперы. В параллель к музыкальному ареалу складывается специализация исключительно “детских писателей” (С. Лягерлеф, Дж. Родари, А. Гайдар), режиссеров исключительно детских фильмов – советский киносказочник А. Роу снабжал подрастающие поколения дошкольного и младшего школьного возраста тиражированием лент, снятых в середине минувшего века, уже много десятилетий после смерти режиссера. Детская тема в творчестве маститых авторов перестала быть исключением, но некоторой необходимой составляющей их творчества, иногда существенно корректируя облик героев в произведениях “для взрослых”.

Такова ситуация с творчеством С. Прокофьева, у которого не только важна и самостоятельна сфера написанного для детей и о детях, но облик его знаменитых персонажей (Джульетта в балете “Ромео и Джульетта” по В. Шекспиру, др.) решен в детских тонах, вопреки исторической логике и свидетельству чрезвычайно почитаемого литературного источника. Детская тема очень важна в творчестве Б. Бриттена, однако и во множественных сочинениях “взрослого” репертуара персонажи с детской психологией определяют характерный художественный типаж авторских композиций.

Подобный же расклад – в творчестве Б. Бартока, у которого в центре творческого пути расположен цикл “Микрокосмос”, написанный для детей, ставший объектом внимания и в данной работе. Но, главное, есть то, что детская тема как образ-персонаж пронизывает симфонические, камерно-инструментальные сочинения автора, придавая их выразительности странное совмещение ценностей выражения. Таков знаменитый фрагмент “перебора пентахорда” как бы неуверенными детскими пальчиками – перед кодой финала “Музыки для струнных, ударных и челесты”, знаменуя мысль о детстве как источнике обновления и в целом всеобъемлющего Блага в доступной трогательной конкретике проявления.

В практике китайского театра, традиционно ведущего звена в цепи традиционных музыкальных акций, если не детская тема как таковая, то активность очень юных героев-персонажей определила специфику сюжетов и жанровых типологий. Так, одним из самых знаменитых этапов развития китайского национального театра в XX столетии стал реформированный молодежный спектакль в развитие традиций Пекинской оперы – “Седая девушка” МаКе, в котором героиня, единственный раз в практике Цзинцзюй, стала на пуанты, демонстрируя исключительную (“подростковую”) хрупкость и нежность облика в невероятной напряженности испытаний, выпавших на ее долю.

Весомость детской темы в искусстве XX века обозначилась в парадоксальных выходах творческой практики, демонстрирующей как бы дадаистские нарочитости в методе и в результатах творческого акта. Такова специфика алеаторики, хеппенинга, минимализма как направления в целом, технология, жанровая типологичность и парадигматически-стилевой показатели которых демонстрируют отторжение художественного канона как такового, поскольку речь идет о снятии композиционной оформленности как базисного признака мимезиса.

Обобщая сказанное, констатируем самозначимость и самодостаточность детской тематики в творчестве ряда авторов XX века, при том, что сохраняется от XIX столетия паритетность “взрослого” и “детского” вклада мастеров в их совокупный творческий запас.

В литературе, посвященной творчеству К. Дебюсси, всегда отмечаем “Детский уголок”. Это сочинение не столько для детей, сколько о детях: особость данного произведения определяется тем, что оно технически сравнительно несложное, однако не в измерениях детской психологии восприятия и воспроизведения этой музыки. Так, И. Мартынов писал: “Детский уголок” интересен по отбору тем и сюжетов, равно как и по их трактовке. Ранние композиторы Шуман и Чайковский уже писали детские произведения. А французский композитор вводит маленьких пианистов в круг образов импрессионистического искусства” [4, с. 217].

В связи со сказанным ссылаемся на позицию С. Яроцинского, который писал: “Дебюсси никогда не соглашался с термином “импрессионизм” в отношении своей музыки, напротив, композитор всегда противился ему, говоря о нем не иначе, как с иронией” [9, с. 93].

Но замечательно то, как развивает данный тезис Яроцинский: “Искусство Дебюсси, поначалу импрессионистическое, сегодня использует более крупные формы, более четкие идеи, конструкции и ритмы более выразительные, как в таких произведениях, как “Море”, “Детский уголок”...” [9, с. 93].

Этот комментарий существенен: стилистика импрессионизма включает особого рода переключаемость и калейдоскопичность образов, недоступных, в целом, музыкальному самовыражению ребенка. Творение Дебюсси сравнимо с поисками, сделанными несколько позже Б. Бартоком, который проложил также свой стилистический путь, но, все же, уступая требованиям жанра “музыки для детей” буквально, нашел более простые, ясные, доступные детскому восприятию средства. И все же, “Детский уголок” Дебюсси, по убеждению И. Мартынова, есть настоящая музыка для маленьких слушателей, равно интересная и для взрослых [4, с. 218].

“Детский уголок” Дебюсси (1908 г.) представляет собой маленькие пьесы, которые обладают большими художественными достоинствами и обобщенностью образов, что позволяет им занимать место и в учебном репертуаре, и в выступлениях артистов на концертной эстраде. Более того, они существуют и в переложении для симфонического оркестра [4, с. 217].

И. Мартынов, Ю. Кремлев выстроили в своих монографиях характеристики-анализы в связи с каждой пьесой композиции. Первая пьеса у Дебюсси – “Doctor Gradus ad Parnassum”. Мартынов заявил, что открывается цикл юмористическим по характеру жанром “импрессионистической токкаты”, очень динамичной, полной юмора, оживленного яркими гармоническими штрихами [4, с. 217]. Фактура однообразна, она основана на ровном и непрерывном движении шестнадцатых. Безусловно, такая пьеса по жанру – Прелюдия, во французской традиции обозначающей нечто высокое [10]. Есть здесь и этюдность – в духе “сухой” технической этюдности М. Клементи, как еще недавно говорили об итальянских композиторах. Ю. Кремлев утверждал, что в музыке Дебюсси есть ирония по адресу Клементи [2, с. 543].

И все же: “Дебюсси подчеркивает приемы старых формул движения, секвенции, дает репризу на доминантовом органном пункте... в музыке Дебюсси есть искренняя увлеченность, поэтичная изящная игра красок” [2, с. 543].

Две последующие пьесы, №№ 2, 3 – это “Колыбельная слонов” и “Серенада кукле”. Названные авторы (И. Мартынов, Ю. Кремлев) демонстрируют схожие оценки музыки Дебюсси: оба констатируют, что эта музыка очень изящна, главным элементом ее выступают созвучия кварт и квинт, как бы имитирующих звуки банджо (это – о № 3) [4, с. 217].

Четвертая пьеса озаглавлена “Снег танцует”; это самая развернутая и наиболее новаторски устремленная пьеса цикла: она представляет собой как бы эскиз Прелюдии № 6 (“Шаги на снегу”). Написано произведение как бы “тончайшей акварельной кистью” [4, с. 218]. И уже этот штрих характеристики показателен в том отношении, которое обозначил Ю. Кремлев: пьеса превосходна по своей выразительности, хотя вряд ли может быть названа подлинно детской; в ней явно влияние зимних образов Чайковского (см. его Первую симфонию) [2, с. 544]. Пьеса, хотя и протяженная, слушается без утомления. Это происходит благодаря эмоциональной подвижности образа.

Пятая пьеса – “Маленький пастух” – это образец ненавязчивого и точного фольклоризма Дебюсси, обращенного к крестьянской Франции, в наследование в данном принципе эпохи Рамо и рококо в целом. В сочинении наличествует сопоставление выразительных контрастов, в виде последований одноголосных наигрышей и мелодии с сопровождением, отмеченных звучаний натуральных и хроматических ладов, в то же время свежо воздействует на слух контраст минорной тоники и мажорной субдоминанты.

Шестая пьеса – “Кукольный кэк-уок” – демонстрирует урбанистические мотивы, вводя в мир танцевальных ритмов, специфических для XX века. К. Дебюсси был одним из первых

композиторов начала минувшего века, который услышал в ритмах новых танцев то, что вскоре стало музыкой масс-культуры и музыкальным знаком XX столетия.

Итак, пьесы Дебюсси – это все оригинальные пьесы, ставящие своей целью введение в мир образов новой музыки, символизирующие грани искусства, не замеченные в предшествующие века. И вся эта совокупность новых идей введена в структуру классической французской сюиты, в которой прелюдийная первая пьеса составляет высокий исток последующего развития. Шутливое название первой пьесы “Doctor Gradus ad Parnasum” совершенно не снимает уважительного отношения к Клементи как классика жанра этюда-прелюдии, который имел сакральный смысл во французской традиции.

Приведённые характеристики Ю. Кремлёва и И. Мартынова не затрагивают символизма К. Дебюсси, тогда как сама “промежуточность” цикла как “музыки для детей” и “музыки о детях” представляет характерную для символизма некоторую зашифрованность смысла. Указанная детализированность изложения и явный эстетизм французского мастера делает его творчество чрезвычайно привлекательным для китайских музыкантов, импрессионистско-символистские составляющие находим у многих композиторов Китая, в том числе и у тех, которые писали музыку для детей.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
2. Кремлев Ю. Фредерик Шопен. Очерк жизни и творчества. – Изд. третье / Ю. Кремлев. – М. : Музыка, 1971. – 607 с.
3. Ма Вей. Концепция формы в музыке Китая и Европы: аспекты композиции та исполнительства: Автореф. канд. дис. – Одесса, 2004. – 17 с.
4. Мартынов И. Клод Дебюсси / И. Мартынов. – М. : Музыка, 1964. – 280 с.
5. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах / [Гл.ред. Ю. Келдыш]. Т. 2, ГОНДОЛЬЕРА-КОРСОВ. – М. : Сов. энциклопедия, 1974. – С. 204–208.
6. Поршнева Б. О начале человеческой истории. Проблемы палеопсихологии / Б. Поршнева. – М. : Мысль, 1974. – 487 с.
7. Поршнева Б. Социальная психология и история / Б. Поршнева. – М. : Наука, 1965. – 213 с.
8. У Голин. Китайская исполнительская интонация в европейской вокальной музыке XIX–XX столетий: Автореф. канд. дис. – Одесса, 2006. – 16 с.
9. Яроцкий С. Дебюсси, импрессионизм и символизм / С. Яроцкий. – М. : Прогресс, 1978. – 232 с.
10. Francois Couperin L'art de toucher le Clavecin – Die Kunst das Clavecin zuzuspielen – The Art of playing the Harpsichord.– Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf & 5560, 1933. – 39 s.

#### REFERENCES

1. Asafyev, B. (1977), *Kniga o Stravinskoy* [Book about I. Stravinsky], Leningrad, Music. (in Russian).
2. Kremlev, Yu. (1971), *Frederic Shopen. Ocherk zhisni i tvorchestva* [Frederic Chopin. Essay about the life and work edition], Moscow, Music. (in Russian).
3. Ma Wei (2004), “The concept of form in the music of China and Europe: aspects of composition and performance” Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Odessa, 17 p. (in Ukrainian).
4. Martinov, I. (1964), *Klod Debussy* [Claude Debussy], Moscow, Music. (in Russian).
5. *Musikalnaya enciklopediya v 6-ti tomah* (1974) [Musical encyclopedia in 6 parts], main edition Yu Keldysh, P. 2, Gondoliera Corsov, Moscow, Sov. encyclopedia, p. 204–208. (in Russian).
6. Porshnev, B. (1974), *O nachale chelovecheskoy istoriy. Problemi paleopsihologiy* [About the beginning of human history. Problems paleopsihology], Moscow, Mysl. (in Russian).
7. Porshnev, B. (1965) *Socialnaya psihologia i istoria* [Social Psychology and History], Moscow, Nauka. (in Russian).
8. Wu Guolin (2006), “Chinese performing tone in European vocal music of the XIX–XX centuries”. Thesis abstract for Cand. Sc. (Arts), 17.00.03 “musical art”, Odessa, 16 p. (in Ukrainian).

9. Yarotsinski, C. (1978), Klod Debussy, imressionism i simvolism [Claude Debussy, Impressionism and Symbolism], Moscow, Progress. (in Russian).
10. Francois, Couperin (1933), L'art de touchr le Clavesin [The art of touch Harpsichord], Leipzig, Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf & 5560. (in French).

УДК 786.6: 786.2

Наталія Рябуха

### **ПРОСТОРОВІСТЬ ЯК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МИСЛЕННЯ ВИКОНАВЦЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ**

*У статті досліджено особливості трактування просторовості в динаміці історико-культурних змін з урахуванням ролі виконавця-інтерпретатора, який моделює образ світу крізь призму художньо-акустичної концепції звуку. Розглянуто специфіку творення просторових ефектів через взаємодію внутрішніх (суб'єктивних) та зовнішніх (об'єктивних) компонентів музичного сприйняття суб'єкта творчості. Охарактеризовано детермінанти, що спричинили акцентування на просторових аспектах звукообразу в музичній творчості ХХ ст.*

**Ключові слова:** звукообраз, звукообразне мислення, просторовість, звук, художньо-акустична концепція звуку.

Наталья Рябуха

### **ПРОСТРАНСТВЕННОСТЬ КАК ПАРАМЕТР ЗВУКООБРАЗНОГО МЫШЛЕНИЯ ИСПОЛНИТЕЛЯ: ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ**

*В статье исследовано особенности трактовки пространственности в динамике историко-культурных изменений с учетом роли исполнителя-интерпретатора, который моделирует образ мира сквозь призму художественно-акустической концепции звука. Рассмотрено специфику создания пространственных эффектов через взаимодействие внутренних (субъективных) и внешних (объективных) компонентов музыкального восприятия субъекта творчества. Охарактеризовано детерминанты, повлекшие акцентирование на пространственных аспектах звукообразу в музыкальном творчестве ХХ в.*

**Ключевые слова:** звукообраз, звукообразное мышление, пространственность, звук, художественно-акустическая концепция звука.

Nataliya Riabukha

### **SPATIALITY AS A PARAMETER OF SOUND-IMAGERY THINKING OF ARTISTS: THEORETICAL AND METHODOLOGICAL ASPECTS**

*The article explores the spatial parameters of sound-imagery thinking of artists in the dynamics of historical and cultural change. Revealed the role of artist-interpret, which is simulates the sound image of the world through the prism the art and acoustic concept of instrumental sound.*

*Revealed semantic parallels between the ideological paradigm, expressing deep meaningful cultural references, and sound-era musical consciousness, which is reflected in the characteristics of the spatial organization of soundscape of music. It found that sound-imagery thinking of musician depends on the vertical, horizontal and deep musical texture coordinates. Each audio object in the course of working on the projection space coordinates is distinguished by location (sound image, register), length (duration), energy (volume), color (tonal color), density (significance) and function in dynamic deployment.*