

*И. В. Ухова,  
кандидат искусствоведения, доцент,  
доцент кафедры теории музыки  
и музыкального образования*

## **ЖАНРОВОЕ МНОГООБРАЗИЕ БЕЛОРУССКОЙ ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ XIX–XX ВВ.**

Инструментальная миниатюра – один из самых широко представленных жанров профессионального музыкального искусства. В сравнении с произведениями крупных форм инструментальная миниатюра не кажется особо значительной: овладение техникой создания, в отличие от симфонии, сонаты, оперы, не свидетельствует о самом высоком уровне профессионализма ее автора; редко происходят крупные стилевые преобразования; кроме того, миниатюра в целом не подвержена серьезным жанровым трансформациям – набор ее разновидностей весьма стабилен (бытовые песенно-танцевальные жанры, лирические образы, пьесы программно-изобразительного характера).

В профессиональной музыке существование жанра инструментальной миниатюры насчитывает не одно столетие. На протяжении всех этих лет инструментальная миниатюра предстает в разных обличьях, например: ренессансный и барочный танец (павана, гальярда, аллеманда, куранта, сарабанда, жига), классические багатели (Л. Бетховен), романтический экспромт, каприс, листки из альбома, музыкальный момент, песня без слов, элегия (Э. Григ, Ф. Мендельсон, Ф. Шуберт, Р. Шуман, П. Чайковский), расцветшие на рубеже XIX–XX вв. сказки, бирюльки, «забытые мотивы», «пожелтевшие страницы» (А. Лядов, Н. Метнер, Н. Мясковский), частые в XX в. микрокосмы, мимолетности, сарказмы и афоризмы (Б. Барток, С. Прокофьев, А. Шнитке, Д. Шостакович). Их историческая роль не ограничивается функцией «лаборатории» индивидуального авторского стиля, но простирается шире: «их развитие является непрямым условием полноты художественной культуры, свидетельством зрелости, мудрости, духовной чуткости и проникновенной силы искусства, совершенства его форм и средств» [2, с. 371].

В белорусской профессиональной музыке жанр фортепианной миниатюры занимает заметное и значимое место. С момента своего утверждения в композиторском творчестве конца XVIII – начала XIX в. фортепианная миниатюра представлена

в творчестве почти всех композиторов в значительном жанровом разнообразии. Основное ее ядро составляют бытовые танцы: вальсы (А. Листовский, С. Монюшко, Н. Орда), контрдансы (И. Козловский, Ф. Миладовский), мазурки (А. Ельский, М. Ельский, А. Залуская, К. Масальский, Ф. Миладовский, С. Монюшко, М. Огинский, Н. Орда), полонезы (А. Абрамович, Ю. Дашинский, К. Залуский, Ф. Миладовский, С. Монюшко, М. Огинский, Н. Орда), польки (М. Ельский, А. Залуская, К. Крашевский), тарантеллы (К. Крашевский), а также нетанцевальная бытовая музыка: колыбельные (С. Монюшко, Н. Орда), марши (М. Огинский, А. Залуская), ноктюрны (К. Залуский, Н. Орда), серенады (Н. Орда). В меньшем количестве присутствуют романтические пьесы-воспоминания, фантазии и составленные из миниатюр программные сюиты (А. Абрамович, Ю. Крашевский, Н. Орда). Многие пьесы, помимо жанрового названия, снабжены программными заголовками: «Звон-полька» А. Ельского, мазурка «Воспоминание о Киеве» М. Ельского, вальс «На Лысой горе» К. Крашевского, марш «Прощание с Юзефом» А. Залуской и т. п. Исполнительская сложность большинства произведений соответствует скромному уровню любительского бытового музицирования. Однако тонкость эмоциональных оттенков, выразительные языковые приемы фактурно-гармонического и структурного характера заметно расширяют эти ограниченные рамки (М. Ельский, С. Монюшко, Н. Орда). Значимость фортепианной миниатюры в белорусской музыке конца XVIII и XIX вв. имеет не только количественное, но и качественное выражение. На начальном этапе становления профессиональной инструментальной белорусской культуры, как пишет О. Дадиомова, малые жанры светской бытовой музыки «... по сути, стали основой тогдашней музыкальной жизни. ... Именно они образовали ту творчески-продуктивную сферу, которая стала хранительницей многих собственно белорусских элементов в отечественном музыкальном искусстве, сферу, что осталась незыблемой и в более поздний период, когда после разрушения частновладельческих музыкальных центров значительно осложнились условия развития творчества в оперно-симфонических жанрах. Бытовая же музыка продолжала развиваться в мелких кругах музыкальной жизни (аристократических салонах, шляхетских усадьбах, домах горожан), которые и стали в начале XIX в. основными центрами музыкального творчества» [2, с. 149].

Похожую роль сыграл жанр миниатюры в белорусской фортепианной музыке XX в. Заново создаваемая профессиональная музыкальная культура Беларуси советского периода, лишенная возможности опоры на национальные музыкальные традиции прошлого, вновь, как и в XIX в., обращается к жанру миниатюры, демонстрируя в целом те же подходы и принципы выбора жанровых разновидностей. Основу, как и век назад, составляют пьесы жанрового характера: народные и бытовые танцы («Толкачики», «Бульба» А. Клумова; «Галоп», «Снежный вальс», «Вальс выпускников» Г. Суруса; «Детский вальс» К. Тесакова; «Белорусская полька» Л. Шлег) и их программные «вариации» («Танец феи» С. Кортеса, «Танец карликов» К. Тесакова, «Танецскерцо» Э. Тырманд), песни (колыбельные М. Бергера, Г. Суруса, А. Туренкова; «Хороводная», «Бодрый напев» Г. Вагнера; «Вечерняя песня» Э. Зарицкого; «Грустная песня» К. Тесакова), марши (В. Доморацкий, Я. Косолапов, Э. Тырманд). Широко представлены типичные разновидности романтической фортепианной миниатюры: воспоминание, размышление, рассказ, сказка (В. Доморацкий, В. Иванов, Э. Казачков, К. Тесаков), каприччио (Г. Вагнер) музыкальный момент (Г. Сурус), прелюдия (В. Будник, С. Дегтярик, Н. Литвин, И. Лученок, А. Туренков), скерцо (В. Войтик, В. Каретников, Я. Косолапов, Э. Тырманд, М. Шнейдерман), элегия (А. Мдивани), экспромт (Г. Вагнер, Г. Сурус). Появление подобных пьес в белорусской музыке отвечало потребностям утверждения национального инструментального стиля и одновременно решало задачу формирования педагогического репертуара для детских музыкальных школ.

Устойчивая связь музыкальной миниатюры с музыкой для детей объясняется не только потребностями начального педагогического репертуара, но и особенностями детского восприятия музыки – конкретностью и временной краткостью музыкального образа, рассчитанного на детский объем внимания. Помимо жанровых пьес и многочисленных обработок народных песен и танцев белорусские композиторы создают фортепианные миниатюры с более индивидуализированным содержанием, занимательные для юных музыкантов. Это – пьесы-сценки («Как учили попугая говорить», «На прогулке» Э. Тырманд, «Мальчик с гармошкой» М. Шнейдермана), игры («Игра в футбол» П. Подковырова, «Игра в снежки» К. Тесакова, «Чехарда» Э. Тырманд), изображения музыкальных инструментов («Труба

и барабан» Г. Вагнера, «Тамбурин» О. Залетнева, «Музыкальная табакерка» В. Золотарева, «Скрипка» Л. Шлег), привлекательность которых для юных пианистов заключается в отчетливой изобразительности. Встречаются также этюды, пьесы в жанре юморески или шутки, пьесы полифонических жанров (инвенции, фуги). Присутствуют пьесы пейзажного («Осенние мотивы» А. Друкта, «Под солнышком», Д. Каминского, «Весеннее настроение» В. Каретникова, «Зимой в лесу» К. Тесакова) и картинного типа («Шаги в ночи» В. Иванова, «Буря идет» Л. Шлег). На рубеже XX–XXI вв. количество таких пьес увеличивается, их программные названия становятся красочнее и индивидуальнее: «Ужимки шута» С. Бельтюкова, «Прогулка в дедушкином автомобиле» Г. Гореловой, «Балет мышей» О. Залетнева, «Красный конь» В. Кондрусевича).

Музыкальная миниатюра кратка по времени и статична в образном отношении: она не способна передать сложное образное содержание процессуального характера – развитие, преобразование, сопоставления и конфликты музыкальных образов. Она лишь остановившееся мгновение, фиксирующее только одно состояние в его наиболее заметных признаках. Миниатюра целиком находится в настоящем, не делая попытки заглянуть в прошлое и будущее. Подобная ограниченность жанра, однако, успешно преодолевается с помощью циклизации: ввиду малых масштабов миниатюры легко объединяются в группы. Эти группы могут быть однородными по жанровому составу, как в прелюдиях А. Скрябина, Ф. Шопена, А. Богатырева, Д. Каминского, П. Подковырова, или контрастными, включающими бытовые танцы, лирические излияния, пейзажи, жанровые сцены, портреты, как в сюитах Р. Шумана, М. Мусоргского, Г. Гореловой. Они могут быть сходными по драматургическому состоянию, подобно пьесам «Пестрых листков» Р. Шумана, «Аквариума» В. Кузнецова, или обладать выраженной драматургической динамикой («Рождественская елка» Ф. Листа, «Старинная сюита» А. Короткиной). На рубеже XX–XXI вв. белорусские композиторы все чаще сочиняют фортепианные миниатюры не по отдельности, а группами – циклами с единой оригинальной программной идеей: «Королевский бал в замке Радзивилла» А. Козловой; «Тихая музыка», «Чайные листья» А. Короткиной; «Аквариум», «Бестиарий», «Уголок насекомых» В. Кузнецова. Для детского репертуара создаются циклы занимательных программных ми-

ниатюр: «В мире сказок» Г. Вагнера, «Большая белая кошечка Децима и котенок Квинта» А. Короткиной, «Чертов скарб» Л. Мурашко, «Дом с фортепиано» Г. Суруса. Среди программных циклов особой красочностью, изысканностью и явственной музыкальной привлекательностью выделяются образы и картины сюит Г. Гореловой, как взрослых, так и детских: «Десять фей», «Музыка города», «Нотный муравейник», «Три японские миниатюры на шелке», «Фигурки из цветной бумаги», «Пейзажи», «Песни старой мельницы», «Старый замок», «Четыре времени года», «Четыре портрета».

Таким образом, с упрочением жанрового и стилового разнообразия национальной музыкальной культуры значение фортепианной миниатюры не угасает: возникший более двух столетий назад интерес к нему белорусских композиторов длится на протяжении всего XX в. и захватывает XXI в.

1. Дадзіёва, В. У. Гісторыя музычнай культуры Беларусі да XX стагоддзя / В. У. Дадзіёва. – Мінск : БДАМ, 2012. – 230 с.

2. Назайкинский, Е. Поэтика музыкальной миниатюры / Е. Назайкинский // История в музыке: исслед. – М. : МГК им П. Чайковского, 2009. – С. 371–391.

**В. М. Ушакова,**

*профессор кафедры психологии и педагогики,  
доктор педагогических наук, профессор*

## **ПЕДАГОГИЧЕСКИЕ ПРОБЛЕМЫ ТЕХНОЛОГИЗАЦИИ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПРОЦЕССА**

Современные образовательные технологии являются инструментарием реализации новой парадигмы образования, так как они экономят время и силы в процессе обучения, востребованы личностью для решения образовательных задач, позволяют осуществлять постоянное реформирование содержания, методов и средств в учебном процессе. Слово «технология» происходит от греч. *techné* – искусство, мастерство, умение и *logos* – учение, наука.

В XXI в. каждый человек и общество будут ориентироваться на реальные планы и проекты, в которые будут вложены средства. Развитие рыночных отношений в сфере услуг – это гаран-