

# ОБРАЗЫ ДЕТСКОЙ ИГРЫ В МУЗЫКЕ: ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЙ И ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТЫ

**А. М. Лесовиченко,**

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
Москва, Российская Федерация, 125009

**Е. А. Шефова,**

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

68

**Аннотация.** В статье рассматривается проблема наличия смысловых и организационных элементов детской игры, отражённой в композиторском творчестве. Общие представления об игре как о способе органической самореализации человека дал Й. Хёйзинга, в связи с чем отмечается, что практически все формы деятельности ребёнка содержат в себе следующие признаки игры: интеллектуальные, словесные, театрализованные, ситуационно-ролевые, спортивные и подвижные, деловые. Особой формой игры является музицирование. Подчёркивается, что в большинстве случаев композиторы программных пьес отдают предпочтение образам подвижных и «спокойных» игр. Также выделяются имитации движений детей безотносительно игры, образы предметов игры: куклы, спортивные предметы, железная дорога, строительные инструменты. Подчёркивается, что в инструментальной музыке зачастую прослеживаются элементы театрализованной игры. На основе анализа цикла «Франсетта и Пиа» Э. Вила-Лобоса показано, как на фоне детской игры развёртывается серьёзная история взросления молодых людей. На примере произведений композиторов К. Г. Стеценко, А. Т. Гречанинова, П. Хиндемита отмечено рождение новой жанровой разновидности музыкально-театрального творчества – игры. Главной его особенностью стала краткость, принципиальная аморфность, вариативность сюжета, допустимость в изменении порядка музыкальных номеров, возможность их перемещения, сокращения и замены. А творческий метод, взятый за основу при создании любого сценического произведения, во многом созвучен игровой природе детства.

**Ключевые слова:** игра, детская музыка, ребёнок, образ, театр, опера, музыкальное образование, музыкально-теоретическое образование.

© Лесовиченко А. М., Шефова Е. А., 2023



Контент доступен по лицензии Creative Commons Attribution 4.0 International License  
The content is licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

**Благодарности.** Статья подготовлена в соответствии с планом Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского и планом кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета имени П. П. Семёнова-Тян-Шанского. Авторы выражают благодарность редакторам журнала «Музыкальное искусство и образование» Е. В. Николаевой и Б. Р. Иофису за глубокое проникновение в проблематику работы, тщательную внимательную шлифовку текста.

**Для цитирования:** Лесовиченко А. М., Шефова Е. А. Образы детской игры в музыке: историко-теоретический и педагогический аспекты // Музыкальное искусство и образование / Musical Art and Education. 2023. Т. 11. № 4. С. 68–84. DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-68-84.

DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-68-84

## IMAGES OF CHILDREN'S PLAY IN MUSIC: HISTORICAL, THEORETICAL AND PEDAGOGICAL ASPECTS

**Andrey M. Lesovichenko,**

Tchaikovsky Moscow State Conservatory,  
Moscow, Russian Federation, 125009

**Elena A. Shefova,**

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

69

**Abstract.** The article deals with the problem of the presence of semantic and organizational elements of children's play, reflected in the composer's work. General ideas about the game as a way of organic self-realization of a person were given by J. Huizinga in connection with this, it is noted that almost all forms of a child's activity contain the following signs of play – intellectual, verbal, theatrical situational role-playing, sports and mobile, business. A special form of play is playing music. It is emphasized that in most cases the composers of program pieces prefer images of mobile and “calm” games. There are also imitations of children's movements, regardless of the game, images of objects of the game – dolls, sports objects, a railway, construction tools. Attention is drawn to the fact that instrumental music often contains elements of theatrical play. Based on analysis of the cycle “Francetta and Pia” by E. Vila-Lobos, it is shown how a serious story unfolds against the background of a children's game in growing up of young people. Using the works by composers K. G. Stetsenko, A. T. Grechaninov, P. Hindemith, the birth of a new genre variety of musical and theatrical creativity – games – is noted. Its main feature was the brevity, the fundamental amorphous variability of the plot, the instability

of the order of musical numbers, the possibility of their movement, reduction, and replacement. It is concluded that the “inclusion” of various principles of the game brings pedagogical, developmental tasks to the fore. And the creative method used as a basis for the creation of any stage work is largely consonant with the playful nature of childhood.

**Keywords:** game, children’s music, child, image, children’s world, theater, opera, music education, musical theoretical education.

**Acknowledgements.** The article was prepared in accordance with the plan of the Scientific Research Center for the Methodology of Historical Musicology of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory and the plan of the Department of Musical Training and Socio-Cultural Projects of the Lipetsk State Pedagogical University named after P. P. Semenov-Tyan-Shan. The authors express their gratitude to the editors of the journal “Musical Art and Education” E. V. Nikolaeva and B. R. Iofis for their deep insight into the problems of the work, careful polishing of the text.

**For citation:** Lesovichenko A. M., Shefova E. A. Images of Children’s Play in Music: Historical, Theoretical and Pedagogical Aspects. *Muzykal’noe iskusstvo i obrazovanie* = Musical Arts and Education. 2023, vol. 11, no. 4, pp. 68–84 (in Russian). DOI: 10.31862/2309-1428-2023-11-4-68-84.

## Введение

Игр на свете множество,  
но нет такой на свете,  
в какую не играли бы наши чудо-дети.  
Ю. Вийдинг, эстонский поэт  
(перевод С. Семененко) [1, с. 130]

В жизни человека вообще, не говоря уже о детстве, игра занимает одно из важнейших мест. Это универсальный путь эмоционально-чувственного постижения жизни. Детство – наиболее значимое время жизни человека, связанное с игрой.

Неслучайно, что приобщение к музыкально-инструментальному исполнительству наиболее успешно происходит в игровой форме. Можно утверждать, что именно игра в различных своих проявлениях на долгое время остаётся основным источником получения ребёнком знаний и умений – будь то ос-

воение нотной грамоты, выразительное интонирование, импровизационность, динамичность, свобода в воплощении творческого замысла. Педагог раскрывает перед учеником способы организации образов, их эстетическую ценность. Точное «попадание» в них делает исполнение пьес интересным и ярким, более того – художественно оправданным.

В связи с этим актуальной проблемой является освоение музыкантами-педагогами произведений, включающих образы детской игры, в музыкально-теоретическом и музыкально-историческом аспектах. На разных уровнях образования очевидна необходимость накопления ими опыта анализа такой музыки, направленного на выявление смысловых и организационных элементов детской игры, а также способов их выражения. С этой целью в статье представлена широкая панорама музыкальных произведений с данной те-

матикой. Тема настолько многогранна, что не только требует дополнительного внимания к вопросам, которые уже были затронуты в разных публикациях [2; 3], но и предполагает постановку новых задач.

В качестве исходного пункта можно принять общие представления об игре как способе органической самореализации человека. Й. Хёйзинга выделяет следующие формальные признаки игры: разворачивание внутри ограниченного пространства; способность к повторению; наличие внутреннего порядка, ритма, чередования; выведение участников на радостное чувство. Для любого внимательного взрослого не составит труда заметить, что практически все формы деятельности ребёнка содержат в себе эти признаки.

В жизни человека существует бессчётное количество игр, все они созданы для разных возможностей и обстоятельств, и одно только перечисление их важнейших типов могло бы занять много места. При всех различиях разнообразных классификаций выделим среди них основные: интеллектуальные, словесные, театрализованные ситуационно-ролевые, спортивные и подвижные, наконец, деловые игры. Особой формой игры является, по сути, и музицирование, если только оно относится к области досуга, развлечения. Игре, по Й. Хёйзинге, «противостоит “серьёзное”, а также, в более специальном аспекте, труд, в то время как серьёзному могут противостоять также шутка и забава» [4, с. 58].

### Концепт игры в музыке

Игра в музыке представляет широкий спектр инвариантов, демонстрируя многомерность самого понятия. В со-

временном музыкознании концепция «игры» находится в стадии становления, а особенности детской игровой логики не рассматривались вовсе.

Исследование музыки с позиций игры и музыкального пространства-времени наиболее полно представлено в трудах Е. В. Назайкинского [5; 6]. Исследователь выделяет три прототипа музыкальной логики: речь, моторику и игру. Формы речевой логики и связанные с этим смысловые процессы опираются на монолог, полилог, диалог, могут свободно переходить от одной из них к другой. По его мнению, логике поведения соответствует инструментальная игровая логика. Связывая её с синтаксисом движения, музыковед обращается к музыкально-исполнительской моторике как естественной опоре интонационной выразительности.

По определению исследователя, музыкальная игровая логика – это логика театра инструментов, фактурных и интонационных компонентов, которые образуют обобщённую и специфическую «стереофоническую» театральную картину развивающегося действия [6, с. 226–227]. Сюжетоподобные процессы, свободные от словесного текста, достигают высокого темпа и выражаются фигурами игровой логики: интонационными ловушками, приостановкой действий или «остановкой-растерянностью», – воспринимаются в зависимости от контекста и приобретают различный смысл: «пауза-удивление» или «пауза-ожидание» [Там же, с. 222]. «В конкретных же произведениях, в авторских стилях игровая логика служит всегда почти неповторимому сочетанию лирического, эпического и драматического, по-разному соотносится с монологическими, диалогическими и полилогическими элементами музыкального синтаксиса,

получает различное инструментальное воплощение» [6, с. 228].

На положениях данной теоретической концепции базируются исследования Е. И. Вартановой [7; 8; 9], Н. В. Васильевой [10], А. Е. Лебедева [11], И. С. Стогний [12], А. Л. Хохловой [13], Э. Э. Черныш [14].

Исследование разновидностей концепта «игра» в работе И. С. Стогний [12, с. 38] позволяет проследить их коннотативные свойства на мотивном, драматургическом и функциональном уровнях. В «игровом» статусе музыкального произведения заложен потенциально непредсказуемый результат в виде образного концепта или процесса развития материала. Вслед за феноменологией игры Й. Хёйзинги, согласно которому «всякая игра есть, прежде всего, и в первую очередь свободное действие» [4, с. 27], – И. М. Стогний развивает положения культуролога о том, что свободой обладает практически любая музыкальная композиция, а игровой фактор присутствует в «жанровом, стилевом, интонационно-тематическом, композиционном, драматургическом либо в целом комплексе таких проявлений» [12, с. 258].

Игру, как «вид обобщённой сущности бытия, лишённой непосредственной связи с субъектом», рассматривает Л. П. Казанцева [15, с. 139]. Игровой сущностью обладают танец («Танец есть сама Игра»), сама музыка («музицирование – игра»), звуковая игра (гармоническое и ладотональное варьирование, алеаторика), инструментальный театр. Игра раскрывает себя через «диалогичность», «монтаж», «полифоничность» [15, с. 24].

Д. И. Баязитова [16] считает, что детским играм, игрушкам и сказкам соответствуют фигуры моторно-двигательной этимологии – шаг, бег, прыжки, качание, скольжение, скачка.

### **Игровая деятельность в детском возрасте**

В детстве игра – основной путь социализации личности. Согласно мнению Д. Б. Эльконина, в период между тремя и семью годами она является ведущей формой деятельности, главнейшим средством познания мира и самопознания. Однако и дальше, с появлением иных приоритетов (учёба, межличностное общение), до самого окончания детства и ранней юности нельзя приуменьшать значения игровых способов самовыражения, оно лишь немного ослабляется, но не вытесняется вовсе [17]. Это органичное свойство детского возраста, всех его периодов.

Игры со всевозможными игрушками, коллективные дворовые, подвижные игры являются знаковыми для детского возраста. Именно такие игры присутствуют в качестве объекта отражения ребёнка в детской музыке, как ориентированной на детей, так и рассчитанной на взрослых при создании детского образа, поскольку игры символически создают (или воскрешают) семантическое поле детства. Кроме того, детская музыка даёт разнообразные возможности обогащения игровых занятий детей через музыкально-театральные произведения, многие из которых решены непосредственно в форме игры. В сущности, любое художественное произведение для этой возрастной группы должно включать в себя игровой элемент. «Игра может быть какой угодно – звуковой, словесной, грамматической, понятийной, – только важно играть, а не описывать игру» [17, с. 82].

Именно в игре развивается фантазия, эмпатия, формируются механизмы пространственного освоения мира, выявляются многие таланты и способности, в игре ребёнок закаляется физически и ду-

ховно. Детская игра, при всей её самооценности и кажущейся самодостаточности, на глубинных уровнях сознания и подсознания ребёнка прокладывает пути в его далёкое будущее, оказывается важнейшим средством подготовки маленького человека ко взрослой жизни. Наблюдения психологов свидетельствуют, что люди, не получившие, не прожившие в детстве совершенно определённый игровой опыт, впоследствии всю жизнь испытывают психологический дискомфорт и нередко пытаются безотчётно «наверстать», компенсировать этот дефицит во взрослой жизни, что, как правило, вызывает виток следующих, уже социально-нравственных, проблем [18; 19; 20; 21].

Большинство игр, за исключением деловых, которые по определению относятся к сфере труда и, соответственно, возникают у взрослых, присутствует именно в деятельности детей. Определённая часть из них – игра на музыкальных инструментах, настольные (шахматы), спортивные игры и т.д. – появляется в детстве как начальный этап будущего серьёзного, иногда профессионального занятия, но преимущественная часть игр является сугубо возрастными, существующими только в детстве.

Во многом логику детской игры объясняет учебно-игровое пособие Л. Л. Гервер «Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или простой способ сочинять музыку, не зная правил» [22]. Автор пересматривает некогда популярные игры И. Ф. Кирнбергера и Й. Гайдна и на их основе создаёт другие (к менуэту и полонезу добавляет контрданс и вальс). С помощью нехитрых действий (кубики, числовые и музыкальные таблицы) ребёнок пополняет свой репертуар «собранный» им музыкой. Подобный способ несколько не смущает игроков, наоборот, погружает в мир композитора. Л. Л. Гервер приводит

произведения, например В. А. Моцарта, сочинённые «в шутку». Практическая же сторона игры закладывает основы не только гармонии, композиции и музыкальной формы, но и интонации, её способности выражать звучащий текст.

### Образы детских игр в музыке

Какие же игры детей чаще других отражаются в композиторском творчестве? В большинстве случаев авторы программных пьес отдают предпочтение образам подвижных игр, динамизм и эмоциональность которых оптимальны для музыкального воплощения. В сущности, создаётся не столько образ, особенности и тем более правила игры, сколько образ бегающего или прыгающего ребёнка («Игра в скакалки» И. Д. Якубова, «Состязание» Р. Цорионти). Часто пьесы такого характера названы обобщённо – «игра» – без уточнения программы: «Пиа и Франсетта играют» Э. Вилла-Лобоса, «Игры» Е. М. Ботьярова, «Весёлая игра» В. Стоянова. Следует заметить, что аналогичные образы возникают в пьесах, изображающих движение детей безотносительно игры («Бегаем по лужам» А. А. Андреева) или вообще в другой программе («На лужайке» А. Т. Гречанинова). Среди «спокойных» игр возникает тема игры в солдатик («Не поиграть ли нам в солдатик?» Б. Мартину, «Игра в солдатик» А. Балажа). Часто эта игра подается через программу, описывающую самих солдатиков («Марш солдатиков» Р. Шумана, «Марш деревянных солдатиков» П. И. Чайковского). У многих авторов популярны образы предметов игры: куклы (сборник «Куклы» Б. Мартину) и другие игрушки (колыбельная «Спят усталые игрушки» А. И. Островского, спортивные предметы (мячи, воланы

в пьесе М. С. Сатулиной «Весёлые мячики»), игрушечная железная дорога (Н. А. Мятлов «Поезд», Г. Эрнесакс «Паровоз»), строительные инструменты («Строим дом» В. Н. Денбского)).

Симптоматичен, на наш взгляд, сам факт появления образов игры уже в первом ярком сочинении музыки о детях – «Детских сценах» Р. Шумана: из 12 собственно «детских» пьес 3 воссоздают игру – «Игра в жмурки» (№ 3), «Верхом на палочке» (№ 9) и «Страшилка» (№ 11). Пьесы весьма показательны с точки зрения интуитивно-художественного понимания автором интенсивности и сложности внутреннего проживания ребёнком самого себя в процессе игры.

В подвижной «Игре в жмурки» этот процесс проходит прежде всего через телесно-мускульное самоощущение и самоосознание: быстрый бег на носочках – штрих *staccato*, точная повторность сегментов формы  $aa+a^1a$  как выражение принципа повторности в игре. Нужно заметить, что композитор не ограничивается здесь лишь внешней описательностью образа игры: неожиданный выбор минорной тональности (*h-moll*) оказывается самым важным и, по сути, единственным средством для передачи волнения, внутреннего трепета, даже некоторой нервозности, подчёркнутой акцентами и «вскриками» *sf*.

В двух других пьесах внешний план игры уступает место более глубоким наблюдениям и характеристикам. «Рыцарь верхом на палочке» (именно таков точный перевод № 9) – прекрасная музыкальная иллюстрация к наблюдениям психологов о внутреннем росте ребёнка, изменении его самооценки в ролевой игре, в которой в данном случае через освоение внешнего, физического пространства происходит освоение и расширение внутреннего, психического пространства.

Удивительно точен в этом плане выбор музыкальных средств: в течение трёх фаз развития раздвигаются границы общего звукового диапазона (от 2-х до 4-х октав), мелодический голос из детского регистра (1 октава) прорастает в мужской (малая октава, усиленная басовым органом пунктом в репризе), эмоциональное раскрепощение видится в уходе от робости, сдерживаемого внутреннего нетерпения и напряжения 1-й части (органый пункт на D) через стремительный мелодический прорыв развивающей середины к восторгу, свободе и полноте проживания своего нового духовного Я в репризе (выведение на радостное чувство).

Повторность остинатной синкопированной ритмоформулы в верхнем, аккомпанирующем фактурном слое проявляет себя и как выразительно-изобразительный элемент (пульсация нетерпеливой скачки), и как важный компонент игры. Представляется возможным говорить и о скрытом присутствии в этой пьесе мотива территориального запрета (1-я часть) и его дерзновенного нарушения ради преодоления неуверенности в себе и познания мира (середина и реприза) [23, с. 79].

Появление такой пьесы, как «Страшилка», выглядит довольно неожиданным среди всех остальных, несколько благодстных, идеализированных картин детства. Однако и в этом случае Р. Шуман демонстрирует проницательность и мудрость музыканта-психолога: мир ребёнка не так прост и эмоционально намного богаче, чем об этом знают и думают многие взрослые. Более того, страшные истории и практика посещения страшных мест являются (и всегда являлись) важной частью детской субкультуры – именно они «через исследование и проживание значимых элементов окружающей среды способствуют

формированию детского мифа о мире, переживанию и преодолению страха, испытывают храбрость и одновременно являются её тренировкой, дают личное самоутверждение» [23, с. 82].

Все эти аспекты реализованы в звуковых образах пьесы, написанной в сложной трёхчастной форме (кстати, единственной сложной формы в цикле, что подчёркивает значимость и масштабность происходящего). Первая её тема явно передаёт навязчивое и труднопреодолимое состояние страха (6-кратное проведение по законам формы и с учётом всех репризных указаний), жалости к самому себе (стонущие малосекундовые интонации), вздохи-всхлипы (предъёмы), ощущение «уходящей от страха из-под ног земли» (сползающие хроматизированные параллельные терции средних голосов).

Тема середины 1-й части и два контрастных предложения срединного периода явно выражают идею непростых и многократных попыток преодоления этого страха: они намного энергичней, активно наступательны и деятельны, что подчёркивается изменением мелодического контура, регистра, поддержкой волевых аккордов, усиленных штрихом *sf*, ускорением темпа. Все эмоциональные колебания «подсвечиваются» гибкой тональной игрой: в обеих темах 1-й части и в теме середины выражена направленность движения от минора к мажору (соответственно e-G, e-C, G-h-G-e-C-G-e), с утверждением в конце репризы именно мажора (G).

Этот далеко не частый случай завершения пьесы в тональности, отличной от исходной, безусловно, выражает идею окончательного преодоления своей слабости и обретения уверенности. Представляется, что подобные наблюдения подтверждают мысль о качественно новом подходе Р. Шумана к воплощению

темы детства, что не могло быть незамеченным в творческой среде и, в свою очередь, не повлиять на дальнейшее изменение статуса ребёнка в обществе.

Пожалуй, наиболее системно представление о детских играх выразил Ж. Бизе в цикле пьес для фортепиано в 4 руки «Игры детей». Как известно, в 1871 году композитор написал 12 пьес для четырёхручного исполнения детьми на фортепиано. Получилось весьма интересное сочинение. Автор глубоко проник в душевный мир ребёнка, воспроизведя картинку детской жизни. Юных исполнителей привлекают лирические страницы в пьесах «Качели», «Кукла», «Маленький муж, маленькая жена», мужественные образы в «Деревянных лошадках», «Трубе и барабане», блестящие краски «Бала», забавные картинки «Жмурок», «Чехарды», «Мыльных пузырей», таинственные «Уголки», энергичные «Волчок» и «Волан». 5 пьес из фортепианного цикла композитор использовал для одноимённой оркестровой сюиты, куда вошли: «Труба и барабан» (в сюите называется – «Марш»), «Кукла» («Колыбельная»), «Волчок» («Экспромт»), «Маленький муж, маленькая жена» («Дуэт»), «Бал» («Галоп»).

Исключительно разнообразную картину образов игрушек представляет Э. Вила-Лобос в фортепианных сюитах «Куклы» (8 пьес), «Зверьки» (9 пьес) и «Игры», образующих цикл «Мир ребёнка» (1918–1926). Для создания образов композитор пользуется широким арсеналом средств – тематических (мелодии детских бразильских песен), гармонических (красочные импрессионистские сопоставления аккордов), фактурных (сложные пассажи, многопластовость, звучание крайних регистров, изысканные фигурации и т.д.). Фантазия автора неисчерпаема: в каждом номере он находит



всё новые и новые ресурсы музыкального развития. Нужно заметить, что они довольно условно и свободно определяются идеей, заявленной в названии, но всё равно этот цикл стал важным вкладом в разработку детской музыки, поскольку Э. Вила-Лобос продемонстрировал возможности применения сложных технологических средств, находящихся в распоряжении профессионального пианиста, к незатейливым образам детских игрушек и, возможно, показал тем самым иллюзорность этой простоты и фантазийность её восприятия ребёнком.

Весьма специфическую картину детской игры реализует Э. Вила-Лобос в цикле, который называется «Франсетта и Пиа, невысказанные пьесы для фортепиано на французские и бразильские народные темы» (1929 г.). Это технически относительно несложное произведение, соответствующее требованиям средних классов музыкальной школы, предназначено для включения в репертуар юных пианистов. Однако с художественной точки зрения все его части совершенны.

Всего в данном цикле 10 пьес, в которых развёртывается история взаимоотношений француженки Франсетты и бразильца Пиа. В комментарии к названию автор пишет: «История маленького индейца, который прибыл во Францию и встретил маленькую француженку». Программа несколько специфична, поскольку не очень ясен возраст героев. Вроде бы дети, но 6-я, 7-я и 8-я пьесы посвящены уходу Пиа на войну. Конечно, можно предположить, что это игра в войну, однако композитор отображает явно недетские переживания. Завершающий номер снова акцентирует игровую ситуацию.

Форма большинства пьес – трёхчастная, размер двух- или четырёхдольный (лишь в одной пьесе 3/4). В развёртыва-

нии тонального плана специального замысла не просматривается. Композитор использует разнообразные фактурные, гармонические и ритмические решения, очень ясно сопоставляя их друг с другом так, что они прекрасно прослушиваются и хорошо сочетаются между собой. Рассмотрим особенности каждой из частей цикла.

1. «Пиа едет во Францию». Трихордными мотивами композитор, вероятно, хочет подчеркнуть неевропейское происхождение героя пьесы. Чёткая метроритмическая пульсация в сопровождении ассоциируется с движением поезда.

2. «Пиа видит Франсетту». Все средства направлены на выражение заворожённости и восхищения (хроматические сползания) при общей целеустремлённости движения.

3. «Пиа говорит с Франсеттой». Музыка передаёт неуверенность и застенчивость мальчика («неловкие» мотивы в баске) при «болтливой» остинатности верхнего голоса.

4. «Пиа и Франсетта играют». Настроение первых пьес сменилось образами увлечения, внутренней свободы и радости. Характер игры меняется от суетной «мельтешни» к спокойному созерцанию и обратно.

5. «Франсетта извиняется». Напористый, чуть агрессивный характер музыки («грозит пальчиком») сменяется смущением, которое просматривается сквозь игровое кружение.

6. «Пиа ушёл на войну». Грозный призыв, маршевое решительное движение, которому противопоставлено женское «трепыхание».

7. «Франсетта грустит». Мелодия очень похожа на песню А. Я. Эшпая «Москвичи». Последняя написана в 1955 году, но трудно предполагать, что А. Я. Эшпай мог быть знаком с пье-

сой Э. Вила-Лобоса. Скорее всего, общность возникла в связи со сходной задачей – созданием образа светлой грусти в воинском антураже.

8. «Пиа возвращается с войны». Военный колорит очевиден и в золотом ходе валторн, и в мелькнувших интонациях «Марсельезы», но постепенно звучания умиротворяются. Реприза воспринимается как воспоминание.

9. «Франсетта счастлива». Мажорная атмосфера мелодии усилена репетициями в левой руке в разных ритмах (героиня как бы задыхается от восторга).

10. «Франсетта и Пиа играют вместе навсегда». Пьеса предназначена для четырёхручного ансамбля. Разные грани безоблачной радости.

В целом цикл «Франсетта и Пиа» по внутренней органичности, смысловой содержательности, выразительности и разнообразию музыки вполне может быть сопоставим с созданными близко по времени «Детской музыкой» С. С. Прокофьева и «Детскими танцами» З. Кодая.

Очевидно, что в цикле как проекция детской игры развёртывается серьёзная история взросления молодых людей. Однако последняя пьеса подчёркивает игровой характер замысла не только общим характером музыки, но самим фактом четырёхручного изложения, при том что остальные пьесы рассчитаны на солиста (возможно, уместно играть цикл вдвоём, распределяя пьесы по «ролям» с элементами театрализации).

### Музыкально-театрализованные игры

Важным направлением не только собственно детской музыки, но и детского творчества стало появление новой жанровой разновидности музыкально-театрального творчества, такого как игра.

Зачастую подобные произведения относят к оперному жанру, однако в реальности это самостоятельный жанр, лишь напоминающий обычное музыкально-театральное представление. Их главной особенностью является краткость, принципиальная аморфность, вариативность сюжета, а отсюда и допустимость изменения порядка музыкальных номеров, возможность их перемещения, сокращения и замены. Игры такого рода всегда рассчитаны на исполнение детьми. Всё организовано так, чтобы дети чувствовали себя игроками, а не исполнителями.

Оригинальный вариант включения игры в ткань оперы предложил украинский композитор К. Г. Стеценко в детском сочинении на собственное либретто «Лисичка, Котик и Петушок» (1911) по известной народной сказке в сюжетной версии Б. Д. Гринченко. Воспроизведение детской игры занимает большую часть второй картины (всего их две), находится в точке золотого сечения и, соответственно, является композиционным центром сочинения. Надо заметить, что включение самодостаточной игровой ситуации, в сущности безразличной сюжетному процессу, оказывается вполне уместным, поскольку К. Г. Стеценко конструирует оперу, сохраняя все ритуальные элементы фольклорного сказывания.

Напомним сюжет. Дружно живут Котик и Петушок. Одна забота: как защитить Петушка, когда Котику нужно уйти из дома? Котик велит закрыться и никого не впускать. Стоило уйти Котику – тут как тут Лиса. Уговорила открыться. Схватила Петушка, но Котик услышал, нагнал, спас. Тоже во второй раз. В третий раз Петушок не открыл. Тогда Лисичка сломала окно и унесла Петушка. Котик, вернувшись, понял, где искать друга. Пошёл к дому Лисы, нарядившись коробейником. Лисята в это время играли в доме.

Кот стал их выманивать по одному и бить в лоб. Когда вышли все дети, лиса пошла за ними и тоже получила удар от Кота. Петушка ещё не успели сварить. Кот забрал своего друга.

Действие разворачивается очень неспешно, как бы замкнутыми кругами, которые увязываются между собой музыкальными арками. В первой картине трижды совершенно однотипно разыгрывается одна и та же ситуация: дуэт согласия Кота и Петушка – прощание друзей, наказ никому не открывать – искушение Лисички – нарушение запрета – похищение Петушка – спасение Петушка Котом. Каждый раз Лисичка использует новые средства, чтобы вынудить Петушка открыть окно. В третий раз просто взламывает его. При этом нарушается установившаяся инерция повторения, круг размыкается. Закономерно, что в этом случае Котик не смог спасти друга. Таким образом, вся первая картина организована по игровому принципу (замкнутость пространства, повторность, внутренний ритм), что делает закономерной появление в дальнейшем собственно игры как сюжетного элемента.

Вторая картина разворачивается в двух планах: лисята играют в игры, а Котик выманивает их по одному из дома, пока оттуда (реально из игры) не выйдут все. После этого происходит освобождение Петушка – драматургическое размыкание игрового круговращения и снова – «дуэт согласия», замыкающий композицию оперы.

К. Г. Стеценко использует во второй картине две подвижные игры: «Железный ключ» (волк) и «Савка» (прятки). Показательно, что в первой игре визуально представлена основная композиционная идея «оперки» – круговращение и разрыв круга: «Дети встают в круг, взявшись за руки, а один в середине пытается вырваться,

налегая грудью им на руки... Как расцепит чьи-нибудь руки – убегают, а за ним все гонятся. Кто поймают, тот становится “волком” в кругу, и тогда снова играют сначала» [24, с. 10].

«Савка» – гораздо более «вольная» игра, визуально менее организованная. В этой игре весьма уместно «исчезновение» участников, поскольку основная цель – найти спрятавшегося. Именно здесь игра перетекает в «жизнь»: лисята играют до тех пор, пока не выходят все из дому, а там получают «цок в лоб» от Котика. В целом композитору удаётся найти весьма оригинальное решение кумулятивной композиции, сохраняя и круговращение, и развёртывание в процессе ситуативного «нанизывания» (подробнее – [25]).

Ценные примеры включения игры в оперу есть у А. Т. Гречанинова («Ёлочкин сон») и Б. Бриттена («Маленький трубочист»). В ряду подобных произведений находят также опера-игра «Строим город» (1930) П. Хиндемита, назидательные пьесы П. Дессау – «Порицание ненадёжности», «Игра в железную дорогу», «Орфей 1930/31», «Детская кантата», – созданные в начале 1930-х годов (оба композитора сотрудничали с Р. Зайцем).

Рассмотрим подробнее знаменитый опус П. Хиндемита. Сюжетная канва, предложенная авторами, сводится к следующему: дети возрастом до 10 лет строят новый город и живут в нём. К ним из разных стран приезжают (прилетают, приплывают) гости, которым показывают город и знакомят с его жителями, занимающимися разными делами (водитель, кондитер, зубной врач). Контрастом этой мирной и счастливой жизни (и потому своеобразной кульминацией) становится рассказ о ночном происшествии: разбойники с целью грабежа пробрались в город, но пудель разбудил сторожа,

и воришки были пойманы. Заключительный концерт для гостей и жителей города представляет апофеоз, позитивную кульминацию и завершение всей оперы.

Примечательной особенностью сюжета является его соответствие обозначенным ранее признакам игры (по Й. Хёйзинге), а также включение в него ролевых игр (в строителей, водителя, полицейского, врача, продавца и т.п.), которые, собственно, и представляют собой событийную основу действия. Некоторые эпизоды содержат предпосылки для творчества самих детей, причём не только пластического (пантомима в сцене стройки), словесного (свободные диалоги между номерами), но и звукового – подражание звуковым сигналам машин (поездов, пароходов, самолётов) и выступление в концерте. Всё это свидетельствует о продуманности каждой детали текстовой основы сочинения и позволяет говорить о чётко осознаваемой авторами педагогической позиции и поставленной в этом ключе художественной сверхзадаче.

К основному музыкальному материалу приложены несколько музыкальных номеров, которые могут переставляться, сокращаться и т.д. Например, в русскую версию на текст В. И. Викторова и в инструментовке для детского симфонического оркестра С. Р. Сапожникова вошло 10 номеров. Кроме этого, авторы в предисловии к изданию отдельно оговаривают возможность свободного включения в действие речевых диалогов и любых других номеров прежде всего в эпизоде концерта. Таким образом, сама композиция спектакля мыслится как набор кубиков, которые по художественной необходимости, но в определённых пределах можно переставлять, добавлять, убирать и т.п. Подобная установка делает форму спектакля вариативной, гибкой, откры-

той, что чрезвычайно важно при работе с детским коллективом.

Музыка сочинена так, чтобы её могли исполнить дети заявленного возраста: вариативный состав инструменталистов, минимальная протяжённость номеров, опора на простейшие структуры, удобная тесситура и фразировка. В сочинении использованы отдельные языковые элементы (однако очень редуцированные), характерные для «взрослого» стиля композитора, но в целом мелодический язык ясен, прост, легко запоминаем.

Понятно, что «включение» таких принципов игры, как импровизационность и вариативность, нивелирует некоторые важные признаки оперы. При данном подходе, безусловно, на первый план выходят педагогические, развивающие задачи. Потому значение этого опуса П. Хиндемита видится не только в безусловных художественных достоинствах, но, пожалуй, более всего именно в демонстрации творческого метода, органичного игровой природе детства, который может быть взят за основу при создании любого сценического произведения, предназначенного для детского исполнения. Заметим также, что с точки зрения соответствия жанровым признакам оперы детские оперы-игры Б. Бриттена выглядят, безусловно, строже и последовательнее.

В последние десятилетия появились новые подходы к решению игры в детской музыке. Например, белорусский композитор Е. А. Глебов предлагает поиграть в космонавтов в своей кантате для детского хора и симфонического оркестра «Приглашение в страну детства». Х. В. Хенце создал интересное сочинение «Pollicino» («Мальчик-с-пальчик»), партитуру которого мыслит как своего рода детский конструктор. Китайско-американский композитор Б. Шенг

использует тембровые средства подражания детской игре с музыкальными инструментами [26].

### Заключение

Рассмотренная в статье проблема игры и игровых образов чрезвычайно важна для понимания музыкального содержания отдельного произведения и истории музыки в целом. Обращение к теме детства Р. Шумана повлекло изменение отношения общества XIX века к ребёнку, дало дальнейший импульс композиторам XX века к развитию определённой педагогической позиции и поставленным в этом ключе художественным задачам.

Одно из главных достоинств игры – её многоплановость. Если ребёнок способен максимально раскрыться в ней, пополнить знания и представления об окружающем его мире, то цель композитора, как мы убедились, всегда заключается в максимально полном отображении опре-

делённых фрагментов действительности – игры подвижные (моторно-двигательного происхождения), «спокойные» (темы игры в солдатик, куклы), ролевые («Франсетта и Пиа»), «страшные истории», музыкально-театрализованные. Приведённые примеры игровых характеристик аккумулируют в себе средства для передачи волнения, внутреннего трепета, перевозности, робости, сдерживаемого внутреннего нетерпения и напряжения.

Очевидно, что в процессе анализа рассмотренных выше музыкальных произведений, помимо обязательных стандартных процедур, приходится решать некоторые специальные задачи: выявление типов игровой деятельности и двигательной активности, скрытой сюжетности, топографии и хронологии событий, способов их музыкального воплощения и др. Безусловно, это требует корректировки в подходах к историко-теоретической подготовке музыкантов-педагогов, однако для полноценного раскрытия данной проблемы требуется отдельное исследование.

### БИБЛИОГРАФИЯ

1. Семенов С. Свет в декабре: стихи и переводы. Таллинн: Эсти раамат, 1985. 302 с.
2. Лесовиченко А. М. Детская музыка как область композиторского творчества. Саарбрюккен: LAP, 2012. 287 с.
3. Лесовиченко А., Фаль Е. Детская музыкальная литература. Новосибирск: Вестник НРСОО, 2006. 154 с.
4. Хёйзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня. М.: Прогресс-Академия, 1992. 458 с.
5. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 83 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
7. Вартанова Е. И. Вопросы музыкального стиля. Логика игрового мышления в аспекте диалектики случайности и необходимости. Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории, 1989. 28 с.
8. Вартанова Е. И. Историко-типологические аспекты музыкально-игровой логики. Саратов: Изд-во Саратовской государственной консерватории, 1990. 38 с.
9. Вартанова Е. И. К проблеме типологии стиливых контрастов в современной советской музыке // Вопросы анализа музыкального стиля. Саратов: Изд-во Саратовского государственного университета, 1991. С. 3–20.

10. *Васильева Н. В.* Пространственно-временной аспект типового формообразования // *Пространство и время в музыке* / отв. ред. Э. И. Волинский. М.: Изд-во Саратовского университета, 1992. С. 132–143.
11. *Лебедев А. Е.* Музыкальная игровая логика в жанре концерта для баяна с оркестром: проблемы композиции и исполнительской интерпретации: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2007. 294 с.
12. *Стогний И. С.* Процессы смыслообразования в музыке (семиологический аспект): дис. ... докт. искусствоведения. М., 2013. 417 с.
13. *Хохлова А. Л.* Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006. 173 с.
14. *Черныш Э. Э.* Артикуляция в клавирных сонатах Й. Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. Саратов, 2012. 224 с.
15. *Казанцева Л. П.* Музыкальное содержание в контексте культуры: учебное пособие. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2009. 368 с.
16. *Баязитова Д. И.* Интонационная лексика в содержании пьес детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа, 2008. 308 с.
17. *Эльконин Д. Б.* К проблеме периодизации психического развития в детском возрасте // *Вопросы психологии*. 1971. № 4. С. 6–20.
18. *Выготский Л. С.* Психология развития ребёнка. М.: Смысл: Эксмо, 2005. 512 с.
19. *Эльконин Д. Б.* Психология игры. М.: Владос, 1999. 360 с.
20. *Chateau J.* Le jeu de l'enfant // "Psychologie de l'enfant" sur la direction de Maurice Debesse. Paris, 1956. 236 p.
21. *Hartley Rush E., Frank Lawrence K., Goldersson Robert M.* Understanding Children's Play. London: Routledge, 1952. 392 p.
22. *Гервер Л. Л.* Музыкальные игры Гайдна и Моцарта, или простой способ сочинять музыку, не зная правил. М.: Классика – XXI, 2010. 24 с. нот.
23. *Осорина М. В.* Секретный мир детей в пространстве мира взрослых. СПб.: Питер, 1999. 288 с.
24. *Дитяча розвага. Українські народні пісні, забави та ігри* / склав Титаренко С. Київ: Музична Україна, 1993. 102 с.
25. *Гамрецькая А. В., Лесовиченко А. М.* Сказка о лисе, коте и петухе. Проблема взаимопомощи в детской опере // *Вестник Саратовского государственной консерватории*, 2019, № 3(5). С. 57–63.
26. *Шо Цуй.* Гибридный тематизм в инструментальной музыке Брайта Шенга // *Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность*, 2023. № 1. С. 46–49.

*Поступила 11.12.2023; принята к публикации 25.12.2023.*

*Об авторах:*

**Лесовиченко Андрей Михайлович**, ведущий научный сотрудник Научно-исследовательского центра методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского (ул. Б. Никитская, 13, Москва, Российская Федерация, 125009), доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, [lesovichenko@mail.ru](mailto:lesovichenko@mail.ru)

**Шефова Елена Александровна**, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов Липецкого государственного педагогического университета имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (ул. Ленина, 42, Липецк, Российская Федерация, 398020), кандидат искусствоведения, доцент, shefova\_e@mail.ru

*Авторами прочитан и одобрен окончательный вариант рукописи.*

## REFERENCES

1. Semenenko S. *Svet v dekabre: Stikhi i perevody* [Light in December: Poems and Translations]. Tallinn: Publishing House “Eesti raamat”, 1985. 302 p. (in Russian).
2. Lesovichenko A. M. *Detskaya muzyka kak oblast' kompozitorskogo tvorchestva* [Children's Music as a Field of Composer's Creativity]. Saarbrücken: Publishing House “LAP”, 2012. 287 p. (in Russian).
3. Lesovichenko A., Fall E. *Detskaya muzykal'naya literatura* [Children's Musical Literature]. Novosibirsk: Bulletin of the National Academy of Sciences, 2006. 154 p. (in Russian).
4. Huizinga J. *Homo ludens. V teni zavtrashnego dnya* [Homo ludens. In the Shadow of Tomorrow]. Moscow: Publishing House “Progress-Akademiya”, 1992. 458 p. (in Russian).
5. Nazaikinsky E. V. *O psikhologii muzykal'nogo vospriyatiya* [On the Psychology of Musical Perception]. Moscow: State Publishing House “Music”, 1972. 83 p. (in Russian).
6. Nazaikinsky E. V. *Logika muzykal'noj kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: State Publishing House “Music”, 1982. 319 p. (in Russian).
7. Vartanova E. I. *Voprosy muzykal'nogo stilya. Logika igrovogo myshleniya v aspekte dialektiki sluchajnosti i neobkhodimosti* [Questions of Musical Style. The Logic of Game Thinking in the Aspect of the Dialectic of Chance and Necessity]. Saratov: Publishing House of the Saratov State Conservatory, 1989. 28 p. (in Russian).
8. Vartanova E. I. *Istoriko-tipologicheskie aspekty muzykal'no-igrovoj logiki* [Historical and Typological Aspects of Musical Game Logic]. Saratov: Publishing House of the Saratov State Conservatory, 1990. 38 p. (in Russian).
9. Vartanova E. I. *K probleme tipologii stilevykh kontrastov v sovremennoj sovetskoj muzyke* [On the Problem of Typology of Stylistic Contrasts in Modern Soviet Music]. *Voprosy analiza muzykal'nogo stilya* [Questions of Musical Style Analysis]. Saratov: Publishing House of Saratov State University, 1991. Pp. 3–20 (in Russian).
10. Vasilyeva N. V. *Prostranstvenno-vremennoj aspekt tipovogo formoobrazovaniya* [The Space-Time Aspect of Typical Shaping]. *Prostranstvo i vremya v muzyke* [Space and Time in Music]. Ed. by E. I. Volynsky. Moscow: Publishing House of Saratov State University, 1992. Pp. 132–143 (in Russian).
11. Lebedev A. E. *Muzykal'naya igrovaya logika v zhanre kontserta dlya bayana s orkestrom: problemy kompozitsii i ispolnitel'skoj interpretatsii* [Musical Game Logic in the Genre of Concerto for Accordion and Orchestra: Problems of Composition and Performance Interpretation]: Author's abstract of the Candidate's dissertation of Art Criticism. Saratov, 2007. 294 p. (in Russian).
12. Stogniy I. S. *Protsessy smysloobrazovaniya v muzyke (semiologicheskij aspekt)* [The Processes of Meaning Formation in Music (Semiological Aspect)]: Extended abstract of the Doctoral Thesis of Art History. Moscow, 2013. 417 p. (in Russian).

13. Khokhlova A. L. *Igrovoe prostranstvo-vremya v klavirnykh trio Jozefa Gajdna* [Playing Space-Time in Joseph Haydn's Keyboard Trios]: Author's abstract of the Candidate's dissertation of Art Criticism. Moscow, 2006. 173 p. (in Russian).
14. Chernysh E. E. *Artikulyatsiya v klavirnykh sonatakh J. Gajdna* [Articulation in J. Haydn's Keyboard Sonatas]: Author's abstract of the Candidate's dissertation of Art History. Saratov, 2012. 224 p. (in Russian).
15. Kazantseva L. P. *Muzykal'noe sodержanie v kontekste kul'tury* [Musical Content in the Context of Culture]: A textbook. Astrakhan: State enterprise of the Astrakhan region Publishing and printing complex "VOLGA", 2009. 368 p. (in Russian).
16. Bayazitova D. I. *Intonatsionnaya leksika v sodержanii p'es detskogo fortepiannogo repertuara* [Intonation Vocabulary in the Content of Children's Piano Repertoire Pieces]: Author's abstract of the Candidate's dissertation of Art History. Ufa, 2008. 308 p. (in Russian).
17. Elkonin D. B. K probleme periodizatsii psikhicheskogo razvitiya v detskom vozraste [On the Problem of Periodization of Mental Development in Childhood]. *Voprosy psikhologii* [Questions of Psychology]. 1971, no. 4, pp. 6–20 (in Russian).
18. Vygotsky L. S. *Psikhologiya razvitiya rebyonka* [Psychology of Child Development]. Moscow: Publishing House "Smysl", "Eksmo", 2005. 512 p. (in Russian).
19. Elkonin D. B. *Psikhologiya igry* [Psychology of the Game]. Moscow: Publishing House "Vlados", 1999. 360 p. (in Russian).
20. Chateau J. Le jeu de l'enfant. "*Psychologie de l'enfant*" sur la direction de Maurice Debesse. Paris, 1956. 236 p.
21. Hartley Rush E., Frank Lawrence K., Goldersson Robert M. *Understanding Children's Play*. London: Routledge, 1952. 392 p.
22. Gerver L. L. *Muzykal'nye igry Gajdna i Mozarta, ili prostoj sposob sochinyat' muzyku, ne znaya pravil* [Musical Games by Haydn and Mozart, or an Easy Way to Compose Music without Knowing the Rules]. Moscow: Publishing House "Klassika – XXI", 2010. 24 p. notes (in Russian).
23. Osorina M. V. *Sekretnyj mir detej v prostranstve mira vzroslykh* [The Secret World of Children in the Space of the Adult World]. St. Petersburg: Publishing House "Peter", 1999. 288 p. (in Russian).
24. *Dityacha rozvaga. Ukraïns'ki narodni pisni, zabavi ta igri* [Children's Entertainment: Ukrainian Songs, Fun and Games]. Sklav Titarenko S. Kiev: Publishing House "Muzichna Ukraina", 1993. 102 p.
25. Gamretskaya A. V., Lesovichenko A. M. Skazka o lise, kote i petukhe. Problema vzaimopomoshhi v detskoj opere [The Tale of the Fox, the Cat and the Rooster. The Problem of Mutual Assistance in Children's Opera]. *Vestnik Saratovskogo gosudarstvennoj konservatorii* [Bulletin of the Saratov State Conservatory]. 2019, no. 3(5), pp. 57–63 (in Russian).
26. Sho Tsui. Gibridnyj tematizm v instrumental'noj muzyke Brajta Shenga [Hybrid Theming in the Instrumental Music of Bright Sheng]. *Muzykal'noe iskusstvo Evrazii. Traditsii i sovremennost'* [Musical Art of Eurasia. Traditions and Modernity]. 2023, no.1, pp. 46–49 (in Russian).

*Submitted 11.12.2023; revised 25.12.2023.*

*About the authors:*

**Andrey M. Lesovichenko**, Doctor of Culturology, PhD. in Arts, Full Professor, Leading Researcher of Scholarly Affairs and Analytics Department Tchaikovsky



Moscow Conservatory (B. Nikitskaya Str., 13, Moscow, Russian Federation, 125009),  
lesovichenko@mail.ru

**Elena A. Shefova**, PhD in Arts, Associate Professor of Department of Music Training  
and Socio-Cultural Projects at the P. P. Semenov-Tyan-Shan Lipetsk State Pedagogical  
University (Lenin Street, 42, Lipetsk, Russian Federation, 398020), shefova\_e@mail.ru

*The authors have read and approved the final manuscript.*