



*Н. А. Баркова, Е. К. Карелина*

**Образный мир фортепианного цикла О. Кургек  
«Первый Новый год Олчей»: Опыт осмысления детской музыки  
в творчестве композиторов Тувы**

**Аннотация:**

В статье осуществляется попытка определить место детской музыки в творчестве композиторов Тувы. Анализируется фортепианный цикл самого молодого представителя тувинской композиторской школы Оксаны Кургек «Первый Новый год Олчей».

**Ключевые слова:** музыка для детей, тувинская композиторская школа, Оксана Кургек, фортепианный цикл.

*N. A. Barkova, E. K. Karelina*

**Imaginative world of the piano cycle by O. Kurgек Olchei's First New Year:  
an attempt of reviewing children's music in the works of Tuvan composers**

**Abstract:**

The article makes an attempt to define the place of the children's music in the works of Tuvan composers. It examines a piano cycle of the youngest representative of Tuvan composing school Oksana Kurgек Olchei's First New Year.

**Keywords:** music for children, Tuvan composing school, Oksana Kurgек, piano cycle.

**Д**етская музыка — особая область композиторского творчества, привлекающая к себе внимание многих авторов, но по-настоящему талантливых детских композиторов единицы. Для этого необходимы не только мастерство, но и умение смотреть на мир глазами ребенка, проникая в сущность его духовной жизни, как это удалось, к примеру, сделать Р. Шуману и П. Чайковскому, С. Прокофьеву и Д. Кабалевскому. «Альбом для юношества» Шумана, «Детский альбом» Чайковского — классика жанра — послужили образцом

для отечественных композиторов в создании немалого количества циклов фортепианных пьес для детей. Многие музыканты начинали свой путь в искусстве с определенного рода детских пьес, через них постигая азы будущей профессии. Широкая сеть детских музыкальных и школ искусств, сложившаяся в нашей стране, является постоянным потребителем и заказчиком специального педагогического репертуара. Обращение к музыке для детей часто бывает связано с постижением законов инструментальной миниатюры, через которое про-

ходит практически каждый композитор. Детская фортепианная музыка также привлекает внимание музыковедов, становясь объектом специальных исследований<sup>1</sup>.

Одной из заметных тенденций в развитии ряда молодых национальных композиторских школ<sup>2</sup> стало этапное положение детской фортепианной пьесы на пути освоения фортепианной миниатюры — жанра, генезис которого связан с новоевропейской музыкальной традицией<sup>3</sup>. Фортепиано, как главный инструмент профессионального обучения отечественных композиторов, сыграло в этом процессе важнейшую роль: через него представители музыкальных традиций самых разных народов осваивали премудрости классической гармонии, совершенствовались навыки чтения партитур, исполнения и анализа своих и чужих опусов. Естественным в этом процессе, особенно на ранней стадии формирования национальных композиторских школ, было желание переложить на фортепиано хорошо знакомые с детства народные мелодии, отсюда большое количество фольклорных обработок в жанре фортепианной миниатюры, которые по своему техническому уровню более всего соответствовали ученической стадии и потому прекрасно подходили для педагогического репертуара. К примеру, в истории азербайджанской музыки этапным сочинением признана «Детская сюита» для фортепиано Асефа Зейналлы (1934), основанная на национальном материале и фактически положившая начало жанру фортепианной миниатюры в творчестве композиторов Азербайджана<sup>4</sup>.

В истории тувинской музыки появление первых циклов фортепианных пьес также стало отражением процессов, характерных для многих молодых композиторских школ. Первым произведением в жанре фортепианной сюиты на тувинском материале стал цикл из пяти пьес «Тувинские акварели», созданный в 1946 году приезжим композитором Л. И. Израйлевицем (1909—1993), работавшим в Туве в период 1940—1944 гг. Сюита Л. Израйлевича дала толчок к созданию тувинских

фортепианных сюит вообще и детских циклов в частности. Вслед за его опусом последовали: созданная в 1953 году первым профессиональным композитором-тувинцем А. Чыргал-оолом в годы обучения в Казанской консерватории Сюита для фортепиано, далее в период 1970—1980-х г. — циклы фортепианных миниатюр Х. Дамба (выделим сюиту «Три тувинских танца») и Вл. Тока (отметим Прелюдии для фортепиано), а также целая серия фортепианных циклов для детей, многие из которых также оформлены как сюиты (А. Чыргал-оола, Р. Кенденбиля, С. Бюрбю, Х. Дамба, С. Крымского, А. Курченко). По мнению исследователя И. Цыбиковой-Данзын, «...важнейшей задачей было создание национально-определенной детской музыки, которая бы продолжила для юных музыкантов обучение родному тувинскому музыкальному языку, начало чему положило знакомое с раннего детства звучание народной музыки»<sup>5</sup>.

Детская тема в творчестве композиторов Тувы, конечно, не ограничена только жанром фортепианной миниатюры: композиторы претворяли детскую тематику также в симфонических и театральных жанрах, и особенно интенсивно — в песенном. Среди наиболее значимых сочинений следует отметить: Детскую сюиту для симфонического оркестра Б. Нухова (1969); симфоническую сюиту «Герои тувинских народных сказок» А. Курченко (1974); две детские сюиты для симфонического оркестра С. Бюрбю (1977); театральную музыку Вл. Тока к пьесе «Маугли» и к кукольному спектаклю «Кодур-оол и Биче-кыс» (1980-е); музыку Х. Дамба к пьесе «Волшебная стрела» (1981); музыкальную сказку С. Бадыра «Балыкчы Багай-оол» («Рыбак Багай-оол», 2000); детский балет «Шыян ам...» (непереводимо, традиционный сказочный зачин, 2011), музыка к которому была написана группой молодых композиторов (Ч. Комбу-Самдан, У. Хомушку, Д. Афоничевым, А. Житовым, А. Оюн) на сюжет по мотивам тувинских народных сказок по заказу и для постановки силами педагогов и учащихся Детской хореографической школы

г. Кызыла<sup>6</sup>. Что касается песенного жанра, то можно смело утверждать, что практически ни один из тувинских композиторов не прошел мимо него: песен для детей в республике написано очень много, и большая часть их прочно вошла в детский репертуар. Исследования показали, что детские песни составляют не менее десятой части всего песенного массива, созданного тувинскими профессиональными и самодеятельными композиторами в период с середины 1930-х до начала 2000-х гг.<sup>7</sup>

Возвращаясь к предмету нашей статьи, отметим, что интерес тувинских авторов к жанру фортепианной миниатюры по-прежнему остается весьма стабильным. Среди сочинений композиторов младшего поколения: «Полифонические приемы» для детей в 2-х тетрах Л. Темир-оол (1990-е), фортепианный цикл «Шагаа» А. Оюн (2001), многочисленные пьесы для детей Ч. Комбу-Самдан (2008—2013), цикл фортепианных ансамблей в 6 рук для младших классов У. Хомушку (2009), фортепианный цикл «Первый Новый год Олчей» О. Кургек (2010), фортепианный цикл «Тувинская тетрадь» Н. Лопсан (2013). Примечательно, что большинство названных произведений предназначено для юных исполнителей, и многие пьесы весьма востребованы в педагогической практике.

В качестве примера современного прочтения тувинскими авторами детской темы в жанре фортепианной миниатюры мы выбрали цикл «Первый Новый год Олчей» О. Кургек.

Оксана Кургек является самой младшей представительницей третьего поколения композиторской школы Тувы. Она родилась в 1984 году. К великому сожалению, в 2010 году ее жизнь трагически оборвалась. Заниматься композицией она начала в старших классах Республиканской школы искусств и продолжила в годы учебы в Кызылском училище искусств (класс Е. К. Карелиной). В 2010 году Оксана завершила композиторское образование в Красноярской государственной академии музыки и театра (классы О. Л. Проститова и В. В. Пономарёва). Выбор профессиональной деятельно-

сти молодым композитором был осуществлен довольно рано и был вполне осознанным.

В творческом портфеле О. Кургек произведения различных жанров: песни «Чаа чыл-биле!», «Мелодия любви», «Утпас мен», «Хоомей», «Опей ыры», два романса на стихи японских поэтов для голоса и фортепиано, хоры а cappella на стихи З. Гиппиус, пьеса для виолончели solo «Молодой Чингиз», цикл фортепианных пьес «Первый Новый год Олчей», сюита для фортепиано памяти А. Чыргал-оола, струнный квартет, эскизы оперы «Кодур-оол и Биче-кыс» и симфоническая поэма «Степь».

С творчеством самого молодого композитора широкий круг ценителей профессионального композиторского искусства Тувы только начинает знакомство. Этому способствовало проведение концерта «Сактыышкын» («Воспоминание») памяти Оксаны Кургек в рамках фестиваля композиторского творчества «Музыкальное лето в Туве — 2011». Кроме того, в 2011 году в репертуар Тувинского национального оркестра Министерства культуры республики вошло новое крупное сочинение — симфоническая поэма «Степь» О. Кургек, аранжировку выполнила руководитель коллектива А. Монгуш. В марте 2012 года по инициативе преподавателей музыкально-теоретических дисциплин Кызылского колледжа искусств им. А. Б. Чыргал-оола, при поддержке Министерства культуры Республики Тыва и Республиканского учебно-методического центра, был впервые проведен региональный конкурс «Юный композитор» имени Оксаны Кургек.

Творчество молодого автора постепенно становится объектом музыковедческого анализа<sup>8</sup>, и в дальнейшем авторами статьи планируется специальное исследование творчества современных профессиональных композиторов Тувы, в том числе О. Кургек.

Обратимся непосредственно к фортепианному циклу «Первый Новый год Олчей». Это произведение написано в 2010 году, и отдельные пьесы автор демонстрировала (наряду с другими опусами) в качестве выпускной квалификационной работы. Свое сочинение

О. Кургек посвятила своей маленькой дочери Олчей. Оно отражает важное событие в жизни малыша, впервые открывающего для себя чудо новогодней елки.

Цикл состоит из пяти миниатюр: «Рассказ бабушки», «Снег идет», «Елочка», «Гирлянда», «Бой часов», здесь воплощен наивный и добрый, реальный и сказочный, чистый мир детства. В жизни каждого ребенка Новый год — это самое любимое и долгожданное событие, наполненное таинственным смыслом и ожиданием подарков. Композитор удивительно тонко, нежными акварельными красками воссоздает атмосферу праздника.

Первая пьеса «Рассказ бабушки» является своеобразным эпическим «зачином» детской сюиты. Плавность, напевность, закругленность мелодических линий, основанных на трихордовых попевах, простота ритмического рисунка передают повествовательный тон, заданный программным замыслом пьесы (пример 1).



Пьеса написана в простой двухчастной форме, характерной особенностью которой становится отсутствие квадратности (первый период — 14 тт., второй период — 17 тт.). В первом предложении (1—4 тт.) начального периода в мелодических линиях, изложенных в правой и левой руке, сочетаются звукоряды двух разных пентатоник:  $g a c d e$  —  $c d f g a$ , которые приводят к движению параллельными квартами (1—2 тт.). Отметим, что «тяготение к колориту квинт и кварт», которые, по выражению Л. В. Бражник<sup>9</sup>, получили большое распространение в качестве «самостоятельных гармонических единиц», является харак-

терным явлением для тувинской профессиональной музыки. Для тувинских авторов такое гармоническое мышление весьма типично, поскольку многие тувинские народные инструменты настраиваются в кварту, а традиционные инструментальные наигрыши базируются на квартовых созвучиях.

Второе предложение (5—14 тт.) основано на полиладовом сочетании звукорядов  $C-dur$  (нижняя мелодическая линия) и натурального  $a-moll$  (верхняя мелодическая линия). Четкое ощущение основной тональности миниатюры  $a-moll$  появляется только в заключительной каденции первого периода (13—14 тт.) и во втором периоде.

Пожалуй, из всего цикла только эта пьеса «генетически» связана с тувинской фольклорной традицией, причем позиция автора в данном случае близка той, о которой Л. Бушуева отзывается следующим образом: «...автор извлекает из музыкальной системы фольклора

отдельные элементы и komponует их по-своему, сохраняя образно-выразительный характер фольклорного образа»<sup>10</sup>. Думается, что обращение к народной традиции в данном случае объясняется, в первую очередь, самим образом бабушки как связующего звена между детьми и предками рода, хранительницы не только семейных, но шире — национальных традиций.

Вторая пьеса «Снег идет» написана в тональности  $A-dur$  в простой двухчастной форме. Остатная ритмическая фигура, неизменная на протяжении всей миниатюры, накладывается на простую гармоническую фигурацию (пример 2).



Падающий снег изображается при помощи рассредоточенных звуков разнообразных аккордов — главных трезвучий (Т, D), септаккордов и нонаккордов главных и побочных ступеней, а также альтерированных аккордов преимущественно субдоминантовой группы. Двухтактовые гармонические построения плавно переходят друг в друга, что оставляет впечатление размытых акварельных красок. Особенностью функциональной основы первого периода простой двухчастной формы рассматриваемой миниатюры является наличие аккордов побочных ступеней:  $VI_7D_7$  (тт. 5—10);  $VI_7—S_7II_7$  (тт. 13—18);  $III_7VI_7S_7$  (тт. 21—26). Гармонический язык второй части заметно усложняется: аккордика побочных ступеней подвергается альтерации —  $II_{64}^{\flat}$ ,  $III_{43}^{-5}$ ,  $III_{43}^{-1-5}$ ,  $VI_7^{-5}$ , вводит аккорды с заменными тонами ( $D_7$  с квартой, тт. 51—52), используются возможности мажоро-минора (одноименный вид в тт. 49—50). Композитор, пользуясь главным образом гармоническими средствами, создает чудесную картинку природы предновогодней ночи — спокойной и поэтичной, которую оживляют тихо кружащиеся в воздухе снежинки.

В центральной миниатюре «Елочка» рисуется образ, являющийся самым ярким символом новогоднего праздника. Легкий, танцевальный характер пьесы подчеркнут ритмическим «остовом» синкопированного остинато (дополненного во втором периоде шестнадцатыми и триолями) (пример 3).

Гармоническая вертикаль, состоящая из трезвучий, септаккордов, нонаккордов с неаккордовыми звуками, развивается по кругу разных тональностей: C-dur, h-moll, E-dur, A-dur в первом периоде, B-dur в начале второго периода.

Атмосфера Специальной школы-интерната, где выросли Оксана и ее сестра, когда дети постоянно окружены музыкой, причем, в первую очередь, классическими детскими произведениями, вполне могла повлиять на фактурное решение пьесы, которое, вполне возможно, было навеяно крепко врезавшейся в память «Болельницей куклы» П. Чайковского. Эта фактурная аллюзия свидетельствует лишь в пользу ориентира автора на классические образцы детской фортепианной миниатюры. Но само образное решение рассматриваемой пьесы совершенно иное — оно отражает праздничное состояние души, по-детски наивно-мечтательное.

Четвертая пьеса «Гирлянды» отличается хрупкой нежностью музыкальных красок. Она написана в простой трехчастной форме со вступлением. Именно во вступительном разделе основной мелодический рисунок миниатюры постепенно «проявляется» из отдельных звуков в высоком регистре, звучащих staccato с последующим «ритмическим уменьшением», создавая впечатление постепенно загорающихся огоньков гирлянды новогодней елки (пример 4).

Гармонический язык пьесы подчеркнута прост — в крайних разделах используются плагальные обороты; в среднем разделе лишь на небольшом участке появляются отклонения (в тональности доминанты и VI ступени). Акварельность «Гирлянд» продолжает линию, начатую пьесой «Снег идет».

Завершает весь детский цикл пьеса «Бой часов», которая представляет собой интересный пример колористической звукописи. Автор не стремится к буквальному воспроизведению программного замысла миниатюры, создавая образ при помощи кластерных аккордов,

3

$\text{♩} = 66$

Piano *mp*

4

8<sup>va</sup>

Piano *p*

включающих созвучия из секунд и терций (пример 5).

Размер, возможно, навеян характерным для тувинских народных песен пятидольным метром, однако в контексте этого сочинения прямых ассоциаций с традиционной музыкой тувинцев не возникает. Образный мир данной миниатюры, на наш взгляд, вообще нельзя назвать в полной мере детским — в музыке есть то, что делает ее по-философски многозначной. Вспоминаются не только полуночный звон часов в «Щелкунчике» Чайковского, с которым героиня попадает из яви в иной мир — мир сказки, но в то же время коды финалов Седьмой симфонии Прокофьева и Пятнадцатой симфонии Шостаковича — звоны то ли сказочного, то ли потустороннего характера, возможно, отзвуки того горного мира, к которому душа автора приближается накануне ухода...

Впервые фортепианный цикл «Первый Новый год Олчей» прозвучал в 2011 году, уже после смерти автора, в исполнении Людмилы Греховой, преподавателя сектора педпрактики Кызылского колледжа искусств им. А. Б. Чыргал-оола, в программе концерта «Сактышкын» («Воспоминание»), посвященном памяти Оксаны Кургек. Ноты, обнаруженные в архиве автора, представляли собой неотредактирован-

ный вариант, в котором не было обозначений штрихов, динамики, темпов и т. п. Как отмечает исполнитель, работа в процессе «вживания» в музыкальный текст имела свои трудности: отсутствие редакции нотной записи музыкального произведения, с одной стороны, давало простор исполнительской фантазии и определенную свободу интерпретации авторского текста, с другой — накладывало ответственность на пианиста, впервые взявшегося за исполнение нового, ранее не звучавшего произведения.

Л. Грехова отмечает: «Главную свою цель в передаче художественного замысла всего детского цикла я вижу в возможности отобразить тот универсальный мир, созданный молодым композитором, который был бы интересен не только для детей, но и для взрослых. С точки зрения исполнительской трудности миниатюры различны: от простых, предназначенных для юных исполнителей, до более сложных пьес для юношества. Исполняя цикл целиком, мне было интересно выстроить его музыкальную драматургию, опираясь на конкретную образно-смысловую сферу, выраженную в названии миниатюр»<sup>11</sup>. Так, следуя исполнительскому замыслу Л. Греховой, номера цикла в драматургическом плане выстраиваются следующим образом: вступление (пове-



ствовательный зачин) — «Рассказ бабушки»; основной раздел (лирико-пейзажный) — «Снег идет», «Елочка», «Гирлянды»; заключение (смысловая кульминация) — «Бой часов».

Цикл «Первый Новый год Олчей» молодого автора демонстрирует характерные для многих отечественных композиторов черты. Через жанры детской музыки национальные композиторские школы часто проходили своеобразную «детскую» стадию своего становления, а фортепианная миниатюра оказывалась своеобразным проводником между различными культурами, помогая процессу «академизации» фольклорных образцов. Для многих композиторов циклы фортепианных пьес — своего рода творческая лаборатория, в которой оттачивается авторский стиль, а детская тематика — особый повод для самовыражения. Драматургия фортепианных детских циклов может содержать образ рассказчика, может строиться на описании одного дня или важного события из жизни ребенка, может обобщенно раскрываться через неперсонифицированного лирического героя. В рассматриваемом нами цикле О. Кургек в определенной степени присутствуют все названные варианты. В стилевом

отношении автор демонстрирует свойственное ей гармоничное равновесие между классическим академизмом национальных традиций тувинской музыки (ее кумиром был А. Б. Чыргал-оол) и склонностью к импрессионистской звукописи при господстве мажорных красок.

Рассматриваемый цикл также доказывает известный постулат о том, что детская музыка необязательно должна быть рассчитана только на детское восприятие и исполнение юными музыкантами. Классики уже показали миру образцы, когда музыка о детях адресуется взрослым: и «Детские сцены» Шумана, и «Детская» Мусоргского, и «Щелкунчик» Чайковского раскрывают особую глубину детского взгляда на мир, который может быть не менее мудрым и даже трагичным, чем у взрослых. При этом музыка самых разных жанров на детскую тему может (и должна) иметь прикладное значение, активно используясь в процессе музыкального воспитания детей. В этом творческом диалоге разных мировосприятий дети и взрослые взаимно обогащают друг друга, и весь мировой опыт музыки на детскую тему свидетельствует о важности продолжения этого духовного диалога.



## Примечания

1. Отметим, в частности, работы последнего десятилетия: *Сорокина Е. А.* Мир детства в русской музыке XIX века: Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02). Тамбов, 2006; *Байкиева Р. М.* Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: Дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02). Уфа, 2010; *Немировская И. А.* Феномен детства в творчестве отечественных композиторов второй половины XIX — первой половины XX века: Дис. ... док. искусствоведения (17.00.02). Магнитогорск, 2011.
2. Понятие молодой национальной композиторской школы (МНКШ) введено М. Н. Дрожжиной, см.: *Дрожжина М. Н.* Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: Монография. Новосибирск, 2004.
3. См. специальное исследование: *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма. М., 1997.
4. См.: *Кадымова Н.* Принципы цикличности детской тематики в творчестве азербайджанских композиторов и его отражение в фортепианном исполнительстве // Музыкальный, культурологический журнал «Гармония»: Сетевое издание. Режим доступа: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=223>. Дата обращения: 10.03.2014.
5. См.: *Цыбикова-Данзын И. А.* Формирование тувинской фортепианной музыки (вторая половина XX века): Автореферат дис. ... канд. искусствоведения (17.00.09). Улан-Удэ, 2004. С. 11.
6. См.: *Карелина Е. К.* В пространстве мифа: рождение детского этнобалета в Туве // Музыкальная жизнь. 2012. № 4. С. 87 — 89.
7. См.: *Карелина Е. К.* История тувинской музыки от падения династии Цин и до наших дней: Исследование / Науч. ред. В. Н. Юнусова. М., 2009. С. 412 — 413.
8. *Баркова Н. А.* К вопросу о традициях национальной композиторской школы Тувы в творчестве Оксаны Кургек (на примере симфонической поэмы «Степь») // Искусство глазами молодых: Материалы III Международной (VII Всероссийской) науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых, 30—31 марта 2011 г. / КГАМиТ; Ред.: Н. В. Винокурова и др. Красноярск, 2011. С. 46—49; *Баркова Н. А.* Композитор Оксана Кургек: Творческий портрет // Культура Тувы: Прошлое и настоящее: Сб. материалов науч.-практ. конф. (2008 — 2012 гг., г. Кызыл) / Отв. ред. Е. К. Карелина. Кызыл, 2012. Вып. 3. С. 75—77.
9. См.: *Бражник Л. В.* Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья: Казань, 2002. С. 185; *Бражник Л. В.* Ангемитонная мелодика в операх Н. А. Римского-Корсакова // Музыка: искусство — наука — практика. 2012. № 1 (1). С. 27—37; *Бражник Л. В.* Ангемитоника в русской музыке. Казань, 2013.
10. *Бушужева Л. И.* Феномен обработки чувашской народной песни в творчестве композиторов: К проблеме композиторского фольклоризма: Автореферат дис. ... канд. искусствоведения (17.00.02). Казань, 2008. С. 17; *Бушужева Л. И.* «Уяв» Александра Васильева как явление чувашской хоровой культуры // Музыка. Искусство, наука, практика. 2013. № 2 (4). С. 69—75.
11. Из личной беседы авторов с Л. Греховой.