

ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА ДЛЯ ДЕТЕЙ А. КАРАМАНОВА: ТРАДИЦИИ И АВТОРСКИЙ СТИЛЬ

Целью данной статьи является характеристика детской фортепианной музыки А. Караманова в свете совмещения в ней традиций и особенностей авторского стиля. **Объект** исследования – феномен детской фортепианной музыки в его исторической эволюции, **предмет** – особенности претворения традиций этой области фортепианного искусства в авторском стиле А. Караманова.

Фортепианная музыка – ведущая область композиторского творчества для детей. Это связано с традициями музыкальной культуры академического пласта, а также с бытовым музицированием, с историей музыкального образования и воспитания, ведущей свой отсчет с тех времен, когда фортепиано стало неотъемлемой принадлежностью «буржуазного дома» (Т. Адорно [1, с. 257]), а еще ранее – системы аристократического воспитания. Именно фортепиано является главным «наглядным пособием» по музыкальной грамоте, вне зависимости даже от степени профессионализации юных музыкантов, избирающих путь профессионала или любителя музыки.

Детская фортепианная музыка существует не изолированно от общих тенденций эволюции как самого инструмента, так и композиторского и исполнительского творчества, связанного с ним. Путь эволюции фортепианной музыки, шире – фортепианной культуры, является одновременно и линией развития детской фортепианной литературы, содержание и форма которой определяется вехами в развитии фортепианной стилистики.

Как отмечается в диссертации Д. Баязитовой, посвященной изучению интонационной лексики пьес детского фортепианного репертуара, «...детская музыка редко становится областью поиска языковых средств. Композиторы чаще всего обращаются к уже откристаллизовавшимся интонациям, но возрастные особенности мышления детей диктуют выбор приоритетной для их восприятия интонационной лексики» [5, с. 7].

Все основные уровни музыкального содержания, выделяемые В. Холоповой [12], – жанровое, стилевое, содержание музыкальной

формы – конституируются в детской фортепианной литературе в зависимости от актуальных для времени ее создания процессов эволюции целостного художественно-социального феномена, определяемого как фортепианная культура.

По В. Сирятскому, фортепианная культура – это «...фортепианная музыка вместе с ее ближайшим социальным контекстом, совокупностью общественных норм музицирования, определенным конкретно-исполнительским уровнем развития композиторского и исполнительского искусства в сфере фортепианной музыки, а также представлениями и идеалами по поводу использования выразительных возможностей фортепиано (реально-беспедальное фортепиано, иллюзорно-педальное фортепиано, фортепиано симфоническое, колористическое, линейное и т. д.), требованиями относительно его конструкции (фортепиано для домашнего музицирования, для салона, для большой концертной эстрады, для джаза), фортепианным образованием и воспитанием» [10, с. 3].

В сфере детской музыки фортепиано принадлежит особая роль. Это обусловлено в первую очередь универсальными свойствами инструмента. Фортепианная культура формировалась на основе общественных потребностей, как практических, так и художественных, и отражала общую тенденцию к персонификации личности одного музыканта-исполнителя, владеющего инструментом, пригодным для воссоздания многоголосия. Фортепиано исторически, как и другие инструменты, есть продолжение, «выведение вовне» свойств человеческого голоса как естественного органа музыкального интонирования.

Вместе с тем, вокальные истоки фортепианного звучания были опосредованы инструментально-оркестровой практикой, где представлены духовые, струнные и ударные инструменты. История фортепиано – история универсализации, концентрации «в руках» одного исполнителя ресурсов ансамбля или оркестра, что зафиксировано Ф. Листом в определении фортепиано как «инструмента-оркестра» (цит. по: [9, с. 223]).

В современной органологии (от гр. *organon* – орудие, инструмент) инструменты мыслятся как искусственные «органы» музыкального мышления, созданные человеком, но и отчужденные от него как части «второй природы». Для того, чтобы фортепиано стало «орудием»

музыкального мышления, необходим исполнитель, владеющий этим инструментом, созданным мастером-изготовителем сообразно потребностям практики общественного музицирования.

Выделение фортепиано (клавира) в самостоятельную область музицирования прошло длительный путь движения от прикладных функций инструмента до его масштабного концертного претворения. В рамках стадий этого пути формировалась фортепианная музыка, в которой инструмент становился *Paradigma musicum*, а произведение, созданное для него и исполняемое на нем, – *Sintagma musicum* [8, с. 89]. По Е. Назайкинскому, произведение – это тоже «инструмент для настройки человеческой психики», а формула «инструмент = произведение» подчеркивает значение исполнительского фактора как определяющего в выделении инструментов и музыки для них в определенные эпохи и исторические периоды [8, с. 89].

Музыкальные формы, возникающие в процессе эволюции музыкального мышления, «не безразличны» к инструментарию. По Б. Асафьеву, «...совсем не парадоксальным было бы утверждение, что форма – такое же средство обнаружения или выявления социального бытия музыки, как инструмент (недаром же в образовании форм прослеживается влияние инструментария эпохи их возникновения). <...> То, что инструмент осязаем, а формы не осязаемы, дела не меняет» [3, с. 23].

Детская фортепианная музыка как самостоятельная сфера фортепианного музицирования складывалась в процессе освоения задач, стоящих перед фортепианным искусством на разных этапах его истории. В развитии детской музыки для фортепиано первоначально преобладала дидактико-прикладная функция. Это означало, что художественному качеству произведений не уделялось достаточное внимание. Исключением здесь являются детские клавирные альбомы (тетради), созданные такими великими мастерами, как И. С. Бах, Й. Гайдн, В. А. Моцарт, Л. ван Бетховен.

Наряду с техническими задачами в детской музыке позднего барокко и классицизма возникает просветительская функция в виде ознакомления детей с основными вехами и событиями в современной им и прошлой музыкальной культуре. Первым произведением такого рода, помимо баховской «Тетради Анны Магдалины Бах», была

Детская симфония Й. Гайдна (1794), знакомящая детскую аудиторию с симфонической конструкцией, созданной на материале популярных тогда детских песен и танцев.

Нельзя исключить в детской фортепианной литературе первой половины XIX века и весьма ощутимую религиозно-культурную направленность, о чем говорится в статье Ю. Алиева [2, с. 205]. Религиозная тематика, присутствующая и в детских альбомах Р. Шумана, П. Чайковского, не затмевала, однако, эстетико-художественных просветительских задач, которые, наряду с дидактическими, в них ставились авторами.

Вопрос о качестве детской фортепианной музыки – это вопрос об ее авторах. Авторское начало, которое в творчестве всякого крупного художника является сердцевиной его стиля, выдвигает личностный момент на первый план и в детской фортепианной музыке. В ней, начиная со второй половины XIX века, начинают действовать две взаимосвязанные, романтические по духу тенденции. Первая из них – авторская субъективизация музыкального языка, психологизм в трактовке музыкальных образов, пропускаемых через рефлексию авторского «Я», в котором неизбежно присутствует и мир детства самого автора.

Вторая тенденция в детской фортепианной музыке периода зрелого романтизма и связанного с ним развития национальных композиторских школ, связана с усилением роли «объективной» жанровости как основы творческих методов большинства авторов данного историко-стилевого периода – от Ф. Шуберта и Ф. Шопена до Й. Брамса, Э. Грига и П. Чайковского.

Образцом сочетания этих двух тенденций может быть «Детский альбом» П. Чайковского (ор. 39. 1878) – хрестоматия детской фортепианной классики, «...своеобразная фортепианная сюита, где в разнообразных небольших по объему пьесах народного характера перед детьми последовательно становятся разные художественно-исполнительские задачи. Отсутствие мелодических, гармонических, фактурных трудностей делают это произведение доступным юным исполнителям» [2, с. 205].

Анализ пьес «Детского альбома» П. Чайковского, представленный в глубокой по смыслу развернутой статье Б. Асафьева [4], определя-

ющей место, роль и перспективы развития детской музыки на примере русской школы, позволяет сделать ряд существенных выводов. Во-первых, в детской фортепианной музыке окончательно закрепляется жанровая форма «альбома», «тетради», «уголка», «сцен», где отражены уже не сиюминутные, а тем более – не сугубо инструктивные авторские задачи, а выявлен целостный и многосторонний мир «видения детскости» глазами глубоко чувствующей и мыслящей творческой личности. Во-вторых, в комплексе пьесы подобных циклов предстают как грани совокупного интонационного мира «детского фортепиано», в котором главное – яркая музыкальная образность, непосредственно воздействующая на формирование душевного мира ребенка.

Обретая свой ведущий жанр (цикл, альбом), детская фортепианная музыка продолжает развиваться в этом же направлении, впитывая и представляя в особой форме творческие поиски композиторов в их «взрослом» творчестве. Сохраняя связь с почвенным национальным фольклором, «средой обитания» детей и юношества, детская фортепианная литература приобретает новую стилистику, связанную со стремлением композиторов показать именно «свой» стиль, рассказать детям об окружающем их музыкальном мире средствами «своего» языка.

Эта традиция, идущая от шумановских «Детских сцен» (1838) и «Альбома для юношества» (1848), в русской музыке – от «Детского альбома» П. Чайковского, воплощена в циклах фортепианных миниатюр Й. Брамса («Детские народные песни», 1887), «Играх для детей» Ж. Бизе (1871), «Детском уголке» К. Дебюсси (1906 – 1908), «Сказки матушки гусыни» М. Равеля (1908). Все эти циклы предназначены для исполнения непосредственно детьми – юными пианистами. Их тематический и фактурный материал, ярко национальный по характеру и основанный на типовых фактурных формулах, выстраивается «по возрастающей», по дидактическому принципу «от простого – к более сложному».

Просветительская эстетика музыки Новейшего времени (от 90-х гг. XIX в.) отличается требованием сочетания в музыке для детей высокой художественности и технической адаптации. В свое время за это ратовал идеолог кучкизма – В. Стасов, выступавший против рутинной системы обучения, представители которой «... ду-

мают только об учении, о музыке – никогда»: «они (то есть учителя) ее вовсе не знают, и потому, когда речь доходит, после экзерсисов, до “сочинений”, они ставят на пюпитр перед своими учениками всякую всячину: и создания высоких, талантливых композиторов, и жалкое кропанье самых ничтожных и бездарных...» [11, с. 640].

Вопрос о качестве детской фортепианной музыки становится центральным в творчестве композиторов на рубеже XIX–XX столетий. Композиторам, берущимся за создание детской фортепианной музыки, необходимо было соединить две основные задачи – обеспечить художественную ценность репертуара, ориентируясь на опыт предшественников в этой сфере; показать в адаптированном виде современное им состояние фортепианной дидактики, претворяя в детском репертуаре нормы своего фортепианного стиля. Обе эти центральные задачи сохраняют свое значение и в дальнейшем, на всем пути эволюции детской фортепианной музыки в творчестве композиторов разных художественных направлений, стилей, национальных и региональных школ.

В процессе эволюции детской фортепианной музыки, которая со времен романтиков приобрела художественно-дидактическое единство, получила эталонные образцы, намечаются разные линии в эстетике и поэтике данной сферы музицирования. В качестве его константной области остается принцип единства художественного и дидактического начал, а в качестве «переменных» выступает аспект авторских стилей.

Как отмечает А. Булкин, феномен детского фортепианного альбома «... возник на перекрестке разнообразных пластов и сфер музыкальной культуры» [6, с. 11]. Эстетика этого явления характеризуется следующими дихотомическими связями: а) профессиональная композиция и бытовое музицирование; б) многовековые традиции музыкального преподавания и яркие личности классиков; в) дидактические задания, простота фактуры и самые актуальные для музыкального искусства образы и жанры [6, с. 11].

На примере жанра фортепианного детского альбома прослеживается эволюция отношения композиторов, исполнителей и педагогов к детской музыке вообще. Среди предпосылок, обусловивших кристаллизацию детского альбома для фортепиано, А. Булкин выделяет:

1) претворение традиции сборников легких пьес для детей и начинающих музыкантов; 2) утверждение в музыкальной культуре автономных от методической литературы образов детства; 3) развитие пианизма и обновление его художественной системы в XIX веке; 4) интерес к миниатюре, характерный для музыки этого столетия, а также популярность формы альбома в быту [6, с. 15].

Эти общие историко-художественные предпосылки, накладываясь на индивидуально-авторские интенции, привели к кристаллизации нескольких типов фортепианных альбомов-тетрадей, отличающихся по жанровому стилю и дидактическим установкам. Становление жанра детского фортепианного альбома прошло через несколько ключевых этапов, связанных с творчеством выдающихся композиторов XIX века. В творчестве Ф. Мендельсона «... тема сборника для детей впервые нашла выражение в лирическом жанре цикла миниатюр; <...> кристаллизация Детского альбома как жанровой разновидности цикла миниатюр произошла в творчестве Р. Шумана; <...> его “Детские сцены” и “Альбом для юношества” стали классическими образцами двух основных типов фортепианного Детского альбома – лирико-созерцательного и лирико-повествовательного» [6, с. 15].

Шумановские находки в жанре детского альбома (именно «жанре», поскольку миниатюры, сами по себе не содержащие жанровости как родового знака музыкального творчества, объединены в цикл-сборник с общей идеей и функциональным предназначением), нашли продолжение прежде всего в творчестве французских авторов, которые по давней традиции национальной школы были ориентированы именно на пьесы-миниатюры и их циклы. Для французских композиторов цикл фортепианных миниатюр – ведущий жанр камерно-инструментальной лирики, приобретающий особое концептуальное значение.

Поэтике жанра детского фортепианного альбома в творчестве Ж. Бизе, К. Дебюсси, А. Лурье «...свойственна в первую очередь сквозная программность (программа-режиссер цикла), которая выполняет функцию ракурса, точки зрения» [6, с. 16]. Употребленные автором слова «точки зрения» характеризуют как раз третью – индивидуально-авторскую – составляющую жанрово-стилевого комплекса детского фортепианного альбома, который в результате приобре-

тает свое подлинное «жанровое имя», включается в систему жанров «взрослого» фортепианного музицирования. Концептуальность детского альбома как жанра связана с усилением в циклах (а не сборниках) «...концертного характера музыки и тенденцией сближения жанра цикла миниатюр с сюитой» [6, с. 16].

Открытый австро-немецкими мастерами лирико-повествовательный тип детского фортепианного альбома оказался наиболее устойчивым в творчестве композиторов XX века, обращавшихся к данному жанру. Характерной чертой нового типа альбома-цикла выступает, по А. Булкину, «... объединяющая пьесы цикла сквозная идея жизненного пути человека вообще, и Художника, в частности»; сквозные линии в программах циклов детских фортепианных пьес вызывают у автора аналогии между лирико-повествовательным Детским альбомом и жанром романа воспитания [6, с. 16].

Одновременно, учитывая всегда присутствующие в детских фортепианных альбомах-циклах дидактические задачи, композиторы стремятся «возвратить» жанр в русло педагогической литературы. В качестве противоположной тенденции возникает создание циклов миниатюр, в которых «детская образность» неотделима от «взрослого» восприятия мира детей, а поэтому в техническом плане произведения не адаптируется.

Сложность и многомерность детской фортепианной музыки как жанрово-стилевого феномена предполагает особую важность стилевых ориентаций и мировоззренческих установок авторов, берущихся за создание детской фортепианной литературы. Это подтверждается творчеством в этой области классиков музыки XX века – Б. Бартока и С. Прокофьева, которые, руководствуясь собственными стилями, знакомили детей с их собственным миром и «детскостью» в мировосприятии взрослых. Линия сложных синтезов и тщательного отбора жанрового и дидактического материала, сближения «музыки для детей» и «музыки для взрослых о детях» становится ведущей в творчестве практически всех крупных мастеров музыки Новейшего времени.

В творчестве композиторов XX века, обращающихся к детской фортепианной музыке, выделяются две разнонаправленные тенденции: 1) автономизация, подчеркивание специфики жанра, редуцирование «взрослых» разновидностей используемых жанров; 2) практи-

ческое совмещение, отсутствие как таковой дифференциации между «детской» и «взрослой» музыкой. Такое подразделение в достаточной мере условно, поскольку в конечном итоге обе тенденции «управляются» целостным стилем автора, школы, периода и эпохи создания соответствующих произведений.

Для творческого стиля А. Караманова в целом более характерна вторая тенденция – совмещение «детской» и «взрослой» фортепианной образности в стилистике. Композитор во всех периодах своего творчества – от самого раннего детского и юношеского до «классического» консерваторского и зрелого «религиозного» – обращается к фортепиано, поверяя этому инструменту замыслы практически всех своих произведений – от ранних пьес-миниатюр до концертов и циклов симфоний.

А. Караманов, будучи симфонистом по мышлению, использует фортепиано и как «целевой» инструмент, для которого создаются произведения типичной для него жанровости, и в качестве своеобразных эскизов к симфонической музыке, вокальным и хоровым жанрам. Детская фортепианная музыка А. Караманова неотделима от стиливых особенностей его творчества и создавалась она как бы не специально, по целевым установкам, а возникала естественно, в рамках «эскизности», свойственной всем фортепианным жанрам в его музыке.

Писать для фортепиано А. Караманов начал в совсем юном возрасте. Его детские произведения, судя уже по их названиям, отличаются преобладанием лирики и элегичности, не исключая некоторой пафосности: «Вечерний закат», «Ноктюрн», «Осенний вечер», «Глубокая ночь», «Моя тайна», «Раздумье», «Песня». К этому же периоду относятся и первые опыты освоения крупных сольно-фортепианных форм – сонатины и сонаты (ранняя Соната 1946 года содержит во второй части русскую «Калинку», а третья часть стилизована под классический менуэт).

Всеохватность – жанровая и стиливая – фортепианного творчества А. Караманова – отличительная особенность его авторского мышления. Идя по этапам от «классики» через «модернизм» к обобщающей неоромантической религиозной концепции своего творческого стиля, А. Караманов разрабатывает разножанровые и разностилевые модели фортепианной музыки, естественно сочетая в них детскую и юно-

шескую, а также «взрослую» тематику. Например, из созданных им трех фортепианных концертов Первый обозначен как «Юношеский» (1958). Второй и Третий концерты – лишь на первый взгляд обозначают «взрослую» линию в фортепианно-концертном стиле композитора, представляя, по мысли О. Крипак, вместе с Первым целостную «триаду» [7, с. 15].

«Модернистские» «Музыки» № 1 и № 2 (1963), свободно-атональный триптих «Пролог. Мысль. Эпилог.» (1964), даже цикл сложнейших «Пятнадцати концертных фуг» для фортепиано (1964) в стилистическом плане корреспондируют с основным «детским» фортепианным опусом А. Караманова – альбомом-циклом из 16-ти пьес «Окно в музыку» (1963). Цель композитора в «детском» цикле – ввести юного пианиста в мир музыки разных жанров и стилей, обогатить его духовный и душевный мир теми впечатлениями, которые сам автор почерпнул от знакомства с мировой фортепианной классикой прошлого и современности.

Немаловажным стимулом для А. Караманова как «фортепианного» композитора, пишущего «взрослую» музыку для детей и юношества, было и то, что исполнялись вплоть до середины 90-х гг. прошлого века его фортепианные произведения либо им самим, либо включались в репертуар юных пианистов и педагогов музыкальных школ и училища Симферополя. Там же с 1996 г. начал проводиться конкурс молодых пианистов имени А. Караманова, обязательными произведениями для которого были не только собственно детские миниатюры, но и названные выше триптих, сонаты, этюды, а также «Юношеский» Концерт № 1.

Выводы. Продолжая и актуализируя традиции мировой фортепианной музыки в сфере детского репертуара, А. Караманов в своем творчестве выявляет индивидуально-авторские особенности претворения традиций. Его стиль, отличающийся цельностью, особой интертекстуальностью, тяготением к философской, религиозно-духовной обобщенности, позволяет определить музыку, создаваемую композитором для юных пианистов, как отражение общестилевых тенденций его творчества. Композитор серьезно подходит к детскому фортепианному репертуару, не проводит водораздела между музыкой для детей и «взрослой» фортепианной образностью и техникой.

Его специальные детские миниатюры и циклы не содержат технических адаптаций, а, наоборот, как бы подтягивают юных исполнителей к профессиональному пианизму.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Адорно Т. В. Равель / Т. В. Адорно // *Избранное: социология музыки* / Т. В. Адорно ; [пер. А. В. Михайлова, М. И. Левиной]. — СПб. : Univ. кн., 1998. — С. 254–259.
2. Алиев Ю. Б. Детская музыка / Ю. Б. Алиев // *Музыкальная энциклопедия* : [в 6 т.] / гл. ред. Ю. В. Келдыш. — М., 1974. — Т. 2. — Стб. 204–208.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2 / Б. Асафьев (Игорь Глебов). — Изд. 2-е. — Л. : Музыка, Ленингр. отд-ние, 1971. — 376 с.
4. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // *Избр. труды* / Б. В. Асафьев. — М. : Музыка, 1955. — Т. 4. — С. 97–108.
5. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара : дис. ... канд. искусствовед. : 17.00.02 / Баязитова Д. И. — Уфа, 2008. — 308 с.
6. Булкін А. І. Фортепіанний дитячий альбом: шляхи становлення, poetика жанру : автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / А. І. Булкін ; Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського. — К., 2005. — 16 с.
7. Кріпак О. Л. Концертно-фортепіанний стиль А. Караманова (на матеріалі трьох концертів для фортепіано з оркестром) : автореф. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03 / О. Л. Кріпак ; Харків. нац. ун-т мистец. ім. І. П. Котляревського. — Харків, 2012. — 20 с.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. Назайкинский. — М. : Музыка, 1988. — 256 с.
9. Савшинский С. И. Работа пианиста над музыкальным произведением / С. Савшинский. — М.–Л. : Музыка, 1964. — 188 с.
10. Сирятський В. О. Модест Мусоргський як реформатор фортепіанного мистецтва : навч. посібник / В. О. Сирятський. — Харків : Факт, 2003. — 144 с.
11. Стасов В. В. Тормозы нового русского искусства / В. В. Стасов // *Избр. соч.* : в 3 т. — М. : Музыка, 1952. — Т. 2. — С. 569–689.
12. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры / В. Н. Холопова. — СПб. : Лань, 2000. — 319 с. — (Мир культуры, истории и философии).

Черная Е. Б. Фортепианная музыка для детей А. Караманова: традиции и авторский стиль. Статья посвящена выявлению основных особенностей обращения А. Караманова к детской фортепианной музыке в аспекте ее связи с традициями и индивидуально-авторскими стилевыми установками. Отмечено, что феномен детской фортепианной музыки исторически формировался в виде сложного комплекса художественных, просветительских и сугубо дидактических задач, о чем свидетельствуют классические образцы жанра детского альбома-тетради как ведущего жанра в этой сфере фортепианного искусства. Соединение художественных и инструктивных начал детской фортепианной музыки осуществляется в ее тесной связи со стилевыми установками эпохи, периода, школы, мировоззрения и языка конкретного автора. При этом выделяются две тенденции (два вектора): 1) автономизация жанра (жанров) детской музыки для фортепиано, связанная с его специальной адаптацией под «мир детства»; 2) отсутствие как таковой «демаркационной линии» между «взрослой» и детской фортепианной музыкой. Стиль А. Караманова – композитора-симфониста – сочетает обе эти тенденции, но акцентирует вторую из них: фортепианные произведения для детей представляют собой своеобразное отражение языка и стиля композитора во всех периодах становления его творчества – от раннего «ученического» к зрелому «религиозному».

Ключевые слова: фортепианная культура, фортепианная музыка для детей, фортепианная тетрадь-альбом, традиции «детского» фортепианного стиля в авторском стиле А. Караманова.

Чорна Є. Б. Фортепіанна музика для дітей А. Караманова: традиції та авторський стиль. Статтю присвячено виявленню основних особливостей звернення А. Караманова до дитячої фортепіанної музики в аспекті її зв'язку з традиціями та індивідуально-авторськими стилевими установками. Відзначено, що феномен дитячої фортепіанної музики історично формувався у вигляді складного комплексу художніх, просвітницьких та суто дидактичних завдань, про що свідчать класичні зразки жанру дитячого альбому-зошити як провідного жанру в цій сфері фортепіанного мистецтва. Поєднання художніх та інструктивних начал дитячої фортепіанної музики здійснюється в її тісному зв'язку зі стилевими установками епохи, періоду, школи, світогляду та мови конкретного автора. При цьому виділяються дві тенденції (два вектори): 1) автономізація жанру (жанрів) дитячої музики для

фортепіано, пов'язана з його спеціальною адаптацією під «світ дитинства», 2) відсутність як такої «демаркаційної лінії» між «дорослою» та дитячою фортепіанною музикою. Стил А. Караманова – композитора-симфоніста – поєднує обидві ці тенденції, але акцентує другу з них: фортепіанні твори для дітей являють собою своєрідне відображення мови і стилю композитора на всіх періодах становлення його творчості – від раннього «учнівського» до зрілого «релігійного».

Ключові слова: фортепіанна культура, фортепіанна музика для дітей, фортепіанний зошит-альбом, традиції «дитячого» фортепіанного стилю в авторському стилі А. Караманова.

Chernaya E. B. Piano Music for Children of A. Karamanov: traditions and the author's style. The article is devoted to showing up the main features of A. Karamanov's treatment to children's piano music in terms of its relationship with the traditions and individual and author's stylistic settings. It is noted, that the phenomenon of children's piano music has historically been formed as a complicated set of artistic, educational and purely didactic problems, the evidence of which are the classic examples of the genre of children's album-notebook as the leading genre in this field of piano art. A combination of art and directive principles of children's piano music is performed in its close connection with the stylistic settings of an era, period, schools, philosophy and language of a specific author. In spite of this two trends (two vectors) are distinguished: 1) the autonomy of the genre (genres) of children's music for piano, which is connected with its special adaptation under the "world of childhood", and 2) the absence of as such "a line of demarcation" between "adult" and "children's" piano music. A. Karamanov's style, a symphonic composer, combines both of these trends, but it emphasizes the second of them: piano pieces for children represent a peculiar reflection of the language and style of the composer at all periods of the formation of his work – from the early "students'" to mature "religious" one.

Key words: Piano culture, piano music for children, piano exercise book-album, traditions of the "children's" piano style in the author's style of A. Karamanov.