

**МУНИЦИПАЛЬНОЕ БЮДЖЕТНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ
ДОПОЛНИТЕЛЬНОГО ОБРАЗОВАНИЯ
«ЕТКУЛЬСКАЯ ДЕТСКАЯ ШКОЛА ИСКУССТВ»
(МБУ ДО «ЕТКУЛЬСКАЯ ДШИ»)**

ДОКЛАД

«Детский альбом» П.И. Чайковского»

Исполнитель:

Преподаватель по классу эстрадного фортепиано

МБУ ДО «Еткульская ДШИ»

Левицкая Алина Альбертовна

Еткуль, 2023 г.

Трудно назвать в отечественной детской фортепианной литературе сочинение более популярное, чем «Детский альбом» П.И. Чайковского. Это одно из самых знаменитых произведений русской фортепианной музыки для детей и образец детской музыкальной литературы, оказавший влияние на всех композиторов, которые впоследствии обращались к этой теме в музыке.

Цикл фортепианных миниатюр «Детский альбом» П.И. Чайковского принадлежит к лучшим страницам его фортепианной музыки, наряду с циклом «Времена года». В бесчисленных школьных классах и залах каждый год звучат все те же пьесы из бессмертного опуса, написанного более ста лет назад.

Петр Ильич Чайковский был первым русским композитором, создавшим для детей альбом фортепианных пьес, цикл из 24 пьес, не связанных единой тематикой. В нем представлен пестрый мир детских игр, танцев и случайных впечатлений, объединенных главным образом общностью творческой задачи - созданием музыки для детей, а не для взрослых и обрисованных композитором с удивительной чуткостью и тонким пониманием детского восприятия жизни.

«Детский альбом» интересен с самых разных позиций: образного мира, структуры цикла, формы миниатюр, жанровой системы, применения тех или иных средств выразительности, интонационных связей. Цикл полностью состоит из занимательных музыкальных миниатюр, несложных пьес, доступных пониманию ребенка. Каждая пьеса представляет собой цельное произведение. Проигрывая их, ребенок решает разные художественно-исполнительские задачи. Плавность и напевность сменяются отрывистым маршем, минорность грусти – радостным мажором.

Большинство пьес из этого альбома и в наше время не утратили своего обаяния; они остались доступными и понятными детям, потому что в них рассказывается простым и ясным языком то, что близко и интересно каждому ребенку.

Как и Шуман, Чайковский в своем музыкальном сборнике говорит с детьми простым и ясным языком, не пытаясь нарочито «подстраиваться» под них, ведь композитор чутко понимал внутренний мир детей и тонко чувствовал детскую психологию. «Детский альбом» стал рядом выразительных музыкальных картинок из быта и жизни детей, удивительно лиричных и простых для понимания, и поэтому живых и увлекательных.

Образный строй и композиция цикла.

«Детский альбом» связан с жизнью и бытом детей той среды, которая окружала композитора и была ему дорогой и близкой. Образный строй «Детского альбома» П.И. Чайковского вполне самостоятелен и типичен для русского ребёнка из той среды, в которой вырос сам композитор.

Ряд живых характерных сценок сменяется пёстрой чередой без строгой сюжетной последовательности. Здесь и весёлые задорные игры, и обязательные танцы (вальс, мазурка, полька), и занимательная сказка няни с хорошим концом, и вдруг возникающий в воображении образ Бабы-яги. За стенами уютной детской кипит другая, уличная жизнь, шумная и разгульная («Русская песня», «Мужик играет на гармонике», «Камаринская»).

Совершенно особым очарованием полны пьески, посвященные детским играм. Это, пожалуй, никем не превзойденное проникновение в сферу детской фантазии, в волшебное царство грез ребенка, в ту страну детства, где побывали когда-то все мы, взрослые люди. Лишь большим художникам удастся не только сохранить в своем сознании чувства и образы ушедшего в прошлое детства, но и передать их на музыке своего искусства.

Замечательна в этом отношении маленькая трилогия «Болезнь куклы», «Похороны куклы», «Новая кукла». Это игра (ведь героями действия являются куклы), но подобно оживающим куклам в «Щелкунчике» здесь куклы тоже «оживают». «Болезнь», «Похороны», «Новая кукла» воспринимаются как отражение подлинной, «настоящей» жизни. Отсюда серьезность, эмоциональная яркость и реалистическая образность этих трех картинок - «событий». Пьесы образуют маленькую сюиту. Конечно же, это пьесы не

только о куклах, но и о девочке, которая переживает болезнь куклы, её похороны, а спустя некоторое время радуется новой кукле. Это короткие музыкальные рассказы о сложной и серьёзной душевной жизни ребёнка, который чувствует всё так же сильно и остро, как взрослый человек.

Своеобразную «сюиту в сюите» представляют четыре интонационные песенки: итальянская, старинная французская, немецкая, неаполитанская.

Прологом и эпилогом ко всему этому ряду разнохарактерных музыкальных картинок служат открывающая цикл «Утренняя молитва» и завершающая его пьеса «В церкви», которой композитор «словно замыкает день с его пёстрыми впечатлениями». Для каждой пьески композитор нашел поразительно простые и в то же время яркие образы.

Характерной чертой формообразования в этих произведениях Чайковского является редкостная определенность, отчетливость структуры. В детском цикле это качество доведено до высочайшего совершенства. Пьесы «Детского альбома» отличаются особой, кристальной ясностью формы. Каждая - словно образец, «пример из учебника». Вот типичная двухчастная репризная форма («Старинная французская песенка»), а вот - образцовые маленькие вариации («Камаринская»).

О значении музыкальной формы, инструментального «наряда» темы, гармонии сопровождения П. И. Чайковский писал к Н. Ф. фон Мекк: «Я никогда не сочиняю отвлечённо, то есть никогда музыкальная мысль не является ко мне иначе как в соответствующей ей внешней форме».

Важнейшее качество цикла, делающее его понятным и близким детям, - мелодический язык. «Общительность» музыкальной интонации, органическая ее связь с бытовым музицированием, присущие творчеству П.И. Чайковского, здесь сознательно подчеркнуты. «Сладкая греза» - как бы «маленький каталог» романсовых интонаций, «Вальс» - вальсовых.

Технические возможности «Детского альбома»

Создание музыки, предназначенной для детского исполнения - одна из самых сложных композиторских задач. Даже выдающимся мастерам далеко не всегда удавалось убедительно решить проблему соединения высоких художественных качеств с доступностью детям, а также педагогической целесообразностью на определенном этапе обучения. Здесь было необходимо не только композиторское мастерство и соответствующий склад дарования, и предельно осознанно и верно поставленные задачи.

Технически «Детский альбом» создавался с учетом возможностей юных исполнителей. Практически все пьесы написаны в простой двух - или трехчастной форме. Автор исследования «Фортепианное наследие П.И. Чайковского» музыковед Александр Александрович Николаев отмечал: «Эти пьески очень различны и по степени трудности, так как наряду с весьма легкими (доступными даже в пределах конца первого - начала второго года обучения), в сборнике есть пьесы, требующие от ученика довольно значительной подвинутости. Но все же в целом Чайковскому удалось найти сравнительно легкие приемы изложения».

П.И. Чайковский, никогда не преподававший детям, мало соприкасавшийся с вопросом обучения игре на фортепиано, проявил превосходное знание фортепианного изложения, доступного детским рукам. Во всем сборнике нет, например, ни одной октавы или аккорда, расположенного шире, чем в пределах септимы. Ни в одной пьесе не найдется одновременного сочетания крайних регистров клавиатуры, требующих широкого расстояния между руками. Нижний регистр (контр - и субконтроктавы) вообще не используется, а звуки в самых высоких октавах встречаются только в пьесе «Песня жаворонка».

Значительно проще по рисунку и сама ткань этих произведений. Обычная многоэлементность изложения, имитации, подголоски, характерные для Чайковского, здесь почти отсутствуют, а аккорды использованы с учетом физических возможностей детской руки.

В сборнике уделено много места различным рисункам staccato. Это пьесы, которые относятся к жанру русских народных сцен («Камаринская», «Баба-яга»). Штрих staccato является в них основным приемом.

В «Альбоме» есть и много эпизодов, дающих маленьким пианистам навыки игры legato; в основе таких, песенного склада, пьесок лежит характерное для Чайковского преодоление сухости фортепиано, умение «петь» на инструменте.

Помимо «романсов» с аккордовым аккомпанементом (как, например, «Итальянская песенка», «Шарманщик поет»), в «Альбоме» есть и пьески, где в партиях обеих рук сохраняется легатный рисунок («Мама», «Старинная французская песенка», «Сладкая греза»). Эти маленькие лирические пьесы служат превосходным материалом для развития выразительной фразировки и овладения одной из важнейших сторон техники игры на фортепиано - игрой legato.

Характерно при этом, что в пьесках, требующих быстрого темпа, Чайковский пользуется главным образом приемами staccato, legato же употребляется именно в медленных, певучих пьесках.

Для всех пьес этого сборника характерны короткие штрихи и приемы позиционной техники, когда рука переносится с места на место в моментах паузирования или в перерывах между короткими лигами, сохраняя почти неизменное, первоначальное положение пальцев.

Методические рекомендации в работе над пьесами

№ 1. Утренняя молитва

Музыка этой пьесы, полная возвышенного созерцания, покоя, напоминает сарабанду – строгое четырёхголосие, ритмическая фигура – четверть с точкой – восьмая. Характер спокойный, вдумчивый, фактура с элементами полифонии, форма расширенного периода с большим дополнением на тоническом органном пункте. Интонация церковного пения слышится лишь в самом начале пьесы, переходя далее в задушевное лирическое высказывание.

УТРЕННЯЯ МОЛИТВА № 1 MORNING PRAYER

Тихо (Andante)

The musical score is for a piano accompaniment of 'Morning Prayer' by Tchaikovsky. It is in 3/4 time and the key of D major. The tempo is marked 'Тихо (Andante)'. The score is divided into two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system contains a mezzo-forte (*mf*) section, followed by a piano (*p*) section, and ends with a forte (*f*) section. Fingerings are indicated by numbers 1 through 5 above or below the notes. The score is written for piano with treble and bass staves.

На протяжении всей пьесы верхний голос играет ведущую роль; однако нельзя игнорировать и выразительное значение басовой линии. Эти крайние голоса рельефно оттеняют контуры музыкальной ткани. Здесь с учеником нужно работать над голосоведением, певучестью каждого голоса, но особо обратить внимание на звучание подвижных сопрано и баса. Артикуляция и динамика должны подчеркнуть выразительность пьесы. Важно добиться мягкого певучего звука *legato* во всех голосах. Особо следует поработать над тоническим органным пунктом.

Во втором предложении (ближе к середине пьесы) происходит модуляция в более далекую тональность, что придает звучанию чуть большую взволнованность. Чайковский предписывает здесь играть *forte* (итал. - *forte*), но этот оттенок должен пониматься в контексте спокойного лирического настроения пьесы.

После этой кульминации звучание опять стихает. Заключение пьесы (третья фраза) звучит на фоне непрерывно повторяющегося в виде фона басового звука соль. Этот оstinatный бас создает настроение умиротворенного покоя и уверенности.

Соединение аккордов в «Утренней молитве» требует хорошего владения педалью.

№ 3. Игра в лошадки

Пьеса написана в виде маленькой токкаты, для которой характерен быстрый темп, легкость кистевого движения, четкая стаккатная звучность: вся пьеса изложена в четырехголосных аккордах по два звука в партии каждой руки. Пьеса созвучна с миниатюрой Р. Шумана «Смелый наездник».

Упругий бег отрывистых аккордов, темпераментные динамические нарастания и спады ярко рисуют «музыкальную картинку»: разгоряченный игрой мальчик, вообразив себя лихим всадником, увлеченно раскачивает свою деревянную лошадку-качалку. П.И. Чайковский очень тонко передаёт игрушечность скачки лошадок.

В отличие от традиционного способа передачи музыкальными средствами всевозможных скачек и маршей посредством чётного метра, здесь используется нечётный - трёхдольный (на три восьмые) размер, что звучит легко, оживлённо (темп композитором указан Presto, что означает «очень быстро»).

Почти каждая смена гармонии звучит как своего рода сюрприз – неожиданно и свежо. Это придаёт большой интерес к пьесе, заставляет на всем её протяжении внимательно следить за ходом событий. Линия верхнего голоса в аккордовых последовательностях заметно более развита и явно имеет мелодический смысл. Но иногда стаккатная, «прыгающая» мелодия перебегает в нижний голос.

После сравнительного долгого пребывания на одном месте басовый голос в средней части получает самостоятельное развитие, и это придает новый интерес событиям игры. Примечательно, что если на протяжении всей пьесы (в ней преобладает четырехголосное строение, изредка вертикаль аккордов уплотняется до пяти звуков) голоса движутся довольно сплоченно, то в заключительных тактах создается эффект: голоса как бы разлетаются в противоположные стороны на «затухающей» звучности.

В процессе работы нужно добиться звуковой стройности аккордов. Для этого необходимо поработать над staccato в медленном темпе без лишних движений. Полезно поучить отдельно мелодию и аккомпанемент, можно также проработать в медленном темпе партию правой руки, играя её двумя руками.

№ 4. Мама

Простая незатейливая музыка насыщена тончайшими нюансами душевных переживаний, выраженных в гибком интонировании, тонкой гармонизации, пластичном голосоведении. Этот характер раскрывают и авторские ремарки, по традиции сделанные по-итальянски: Moderato (умеренно), piano (тихо), molto espressivo e dolce (с большим чувством и нежностью), legatissimo (очень связано).

Размер пьесы – трёхдольный (три четверти) – также выбран не случайно: трёхдольный размер всегда звучит мягче и округлее, чем двухдольный: чтобы удостовериться в этом, достаточно мысленно сравнить вальс и марш.

Изложена пьеса в виде дуэта, в котором нижний голос имеет более тёплый тембр, а верхний – ясный, светлый и нежный. Голоса движутся параллельно друг другу на расстоянии децимы, и это создает красивые звучания не только в смысле музыкальной гармонии, но и передает очень гармоничное чувство.

При этом в развитии голосов заметна одна характерная особенность: хотя голоса движутся параллельно, интонированы они по-разному – лиги, которые поставил П.И. Чайковский в верхнем и нижнем голосах, не совпадают, и это, во-первых, придает определенную самостоятельность этим голосам, во-вторых, представляет известную трудность для исполнителя, поскольку правая и левая рука выводят как бы разный узор.

Самостоятельная жизнь каждого голоса в музыкальной ткани – вещь чрезвычайно распространенная. При слушании музыки эту самостоятельность интересно осознавать и следить за нею.

№ 9. Новая кукла

Лёгким ветерком радости предстаёт эта миниатюрная пьеса. В ней слиты воедино разные оттенки чувства: изумление, восторг, охватывающие ребёнка при виде красивой игрушки. Девочка словно кружится с куклой по комнате, залитой солнечным светом.

Выдержанный на протяжении всей пьесы ритмический пульс, который даёт аккомпанемент, напоминает взволнованное биение сердца.

Пьеса звучит в характере стремительного вальса. Обычный вальсовый размер $3/4$ ускорен вдвое - $3/8$. Поэтому мелодия словно стремительно мчится. Она даже не разделена на фразы, а состоит из мелких мотивов, сливающихся в одну «волну». Аккомпанемент «облегчён» паузами на слабых долях.

Форма пьесы простая трёхчастная.

Не меняя общего радостного настроения, средняя часть вносит разнообразие за счет того, что ритмическая структура мелодии вступает в некоторое противоречие с аккомпанементом. В мелодии появляются паузы между короткими мотивами из двух звуков, передающее как бы учащенное дыхание. Главный приём развития в этом разделе – секвенция. Создавая образ взволнованного порывистого движения, вместе с тем нужно передать все нюансы интонирования мелодии, все оттенки гармонического развития. Помнить, что лиги в средней части не фразировочные, а штриховые, они отражают взволнованность и нетерпение.

К концу средней части возбуждение проходит; возвращается музыка первой части. Здесь реприза объединяет музыкальный материал первой и второй частей, как бы суммирует их: после первой фразы первой части звучит музыкальный материал второй части – но не так возбужденно, а скорее умиротворенно. В конце мелодия «рассеивается», исчезает.

Педаль в пьесе короткая, на счёт «раз».

№ 12. Мужик на гармонике играет

Эта пьеса уникальна как по общей художественной эстетике, так и в сфере фортепианной литературы. Композитором удачно найден прием

имитации гармонике - применение доминантсептаккорда в тесном расположении.

Основная тональность здесь Си бемоль мажор, но тоника нигде не ощущается. Вся пьеса, охватывая всего 22 с половиной такта, так и заканчивается доминантсептаккордом. И этот аккорд присутствует в каждом из этих тактов. Главный акцент каждый раз приходится на сильную долю - доминантсептаккорд, подчеркивая угловатость, «нескладность» музыки.

Динамический план пьесы яркий – *mf* – *f*, а затем *diminuendo*, *росо* а *росо* и *p* в конце произведения.

Пьесу следует исполнять довольно медленно. Это еще больше подчеркнет ее юмористический неуклюжий характер. Четко исполненное *non legato*, *legato*, *staccato*, выразительные акценты должны помочь выявить характер этой своеобразной миниатюры. Ее смысл – быть маленькой интермедией, жанровой сценкой.

Несмотря на свою простоту, пьеса звучит свежо и живописно.

№13. Камаринская

Камаринская - русская плясовая песня живого, задорного, юмористического характера. Происхождение песни про «камаринского мужика» ряд исследователей связывают с Комарицкой волостью. Камаринская представляет собой перепляс импровизационного типа.

Дети с большим удовольствием принимают за разучивание яркой пьесы, но на пути к цели стоят большие музыкальные и технические трудности. Для их преодоления нужна планомерная, последовательная работа.

Пальцевое *staccatto* в этой пьесе осуществляется коротким ударом кончиков пальцев при собранной свободной руке. Все ноты берутся одинаковым приемом, это способствует звуковой ровности. Для объединения коротких звуков в единую линию, можно посоветовать сначала все поучить на *legato* и постепенно укорачивая протяженность звука и увеличивая темп, довести штрих до острого *staccato*.

При изучении партии левой руки надо принять во внимание двухголосие - глубоким звуком взять органнй пункт «ре», на фоне которого проходит контрапункт. При соединении партий обеих рук следует помнить о соотношении звука мелодии баса и контрапункта. Возможно каждый раз небольшое увеличение звука к следующей сильной доле шестичетвертного такта (такты 4,7,10,13), причем каждое новое увеличение звука может быть чуть больше предыдущего.

При подходе к кульминации (такты 13-25) возможно сохранить звучность *mp*, тогда кульминационное *f* появится *subito* (так и обозначено в тексте), но, более привлекательнее прозвучит постепенное *crescendo* (увеличение звука должно быть хорошо рассчитано). Пружинистые аккорды в партии левой руки (такты 13–25), а затем и кульминационные в обеих руках (такты 25-37), играть мягким, компактным, четким звуком. Обратить особое внимание, чтобы аккорды следовали один за другим, слыша их звуковую преемственность.

В репризе *marcato* исчезает. В шаловливые интонации мелодии вплетаются остроумные реплики аккомпанеента с акцентом на конец лиги. Музыка тает и, наконец, теряется вдали.

Для яркой интерпретации «Камаринской» нужно добиться быстрого темпа.

№16. Старинная французская песенка

Эта пьеса принадлежит к числу самых популярных не только в «Детском альбоме», но, быть может, во всем творческом наследии П.И. Чайковского. Название пьесы вполне точно указывает на происхождение ее мелодии — это действительно старинная французская песня.

При исполнении кантилены следует помнить не только о звучании мелодии, но и других элементов - баса, гармонии, подголосков. Они взаимозависимы. Чаще всего в гомофонной музыке мелодия находится на

первом плане, гармония и подголоски на третьем. Глубокий бас (второй план) окутывает данный звуковой комплекс и является основой педализации.

Каждое движение мелодии, гармонию нужно рассматривать не изолированно, а в связи с предыдущим и последующим - звуковая ткань находится в движении, изменении, развитии. Все должно контролироваться слухом.

В процессе работы стремиться вырабатывать у ученика индивидуальный характер прикосновения к клавишам (туше), от которого в большой степени зависит характер звучания инструмента. Искусство пения - одно из самых больших трудностей фортепианной педагогики.

В крайних частях «Старинной французской песенки» сочетание пленительной мелодии с выразительным подголоском и тоническим органичным пунктом должно создать необходимый звуковой колорит. Над каждым из этих элементов работать отдельно.

В репризе найти новые краски в звучании - они еще нежнее, чем в первой части и особенно подчеркнуть заключительный каданс, выявив его гармонические особенности. Привлечь внимание ученика к ритмичному певучему исполнению пунктира в кадансе, а также в аналогичных фрагментах (такты 7, 15).

В средней части пьесы необходима работа над естественностью произнесения точно артикулируемой мелодии (*legato*, *non legato*, *tenuto*) со *staccato* партии аккомпанемента музыка становится динамичнее, в 20 такте начинается «вилочка», которая приводит к кульминации пьесы в 22-23 тактах.

Продумать аппликатуру произведения. При её выборе вспомнить аппликатурные принципы Г.Г. Нейгауза, который считал лучшей ту аппликатуру, «которая позволяет наиболее верно передать данную музыку и наиболее точно согласуется с ее смыслом». Другим подчиненным принципом будет «принцип удобства аппликатуры для данной руки в связи с ее индивидуальными особенностями и намерениями пианиста». Правильно выбранная аппликатура будет способствовать выявлению художественных

особенностей мелодии - певучему legato, точности артикуляции, естественности «дыхания».

При педализации пьесы помнить, что органнй пункт в крайних частях является «ручной педалью» (терминология С. Е. Фейнберга), а staccato в партии левой руки средней части исключает педаль. Поэтому можно выделить педалью лишь «интонационные точки», кульминацию и кадансы, проследить, чтобы она способствовала красочной интерпретации. В данном случае бас не является основой педализации.

17. Немецкая песенка

Эта немецкая песенка по характеру напоминает тирольское пение. Тирольский колорит создает так называемый йодль – жанр народных песен альпийских горцев. Рефрен таких песен представляет собой вокализ, который исполняется в своеобразной манере на одних гласных звуках с характерным переходом от низкого грудного регистра к горловому (фальцету) на широких интервалах. Именно эти элементы можно отчетливо уловить в этой пьесе Чайковского.

Трехдольный размер пьесы ассоциируется не столько с вальсом, сколько с его предшественником лендлером. В интонациях мелодического голоса ощущаются чуть заметные опоры на вторые (слабые) доли такта, которые подчеркиваются пунктирным ритмом.

Следуя за артикуляционными указаниями, мелодическую линию первой части и репризы следует исполнить певуче, но четко *mf*, ей не свойственно большое legato. Размашистые движения кисти в четвертом, пятом, восьмом и других аналогичных тактах, помогут опеванию интервалов - септим и секст.

Автором точно обозначена фразировка мелодии - лига начинается на последней доле первого, третьего, пятого и так далее тактов. Синкопы и сильные доли в следующих тактах по силе звука уравниваются, что способствует сквозному размеренному звучанию мелодической линии.

Динамические указания *f* и артикуляция обуславливают четкое, звонкое, чеканное исполнение средней части пьесы, акцентами подчеркнуты как сильные, так и слабые доли тактов. Кульминационная часть не должна тормозиться, для этого нужно поучить двойные ноты всеми известными способами (применить метод технических вариантов, поработать отдельно над верхним и нижним голосами).

П.И. Чайковский остроумно построил аккомпанемент в пьесе: в нем всего две гармонии – тоника и доминанта. Такое ограничение выразительных средств вызвано желанием композитора передать народный характер музыки.

Пьеса написана в трехчастной форме. Крайние части повторяются. Средняя часть вносит заметное разнообразие: мелодия приобретает распевность, широту дыхания, некоторые ее фрагменты изложены двойными нотами, что вызывает ассоциацию со звучанием пастушеских рожков.

21. Сладкая грёза

«Сладкая грёза» - фортепианная пьеса в жанре романса, причем, дуэта. Пьеса передает мечтательное трепетное состояние души.

Очень тонко и точно выбраны композитором выразительные средства: спокойный трехдольный метр, паузы между аккордами в аккомпанементе (в левой руке), передающие слегка учащенное дыхание, как бывает, когда «дух захватывает» от созерцания чего-то необыкновенно красивого и возвышенного. Авторская ремарка указывает характер исполнения: *molto espressivo* (итал. - с большим чувством).

Пьеса, как и остальные пьесы цикла, написана в трехчастной форме. В крайних частях (они идентичны) господствует верхний голос, тогда как басовый голос играет в этих разделах сопровождающую аккомпанирующую роль. Мелодия проводит очень выразительный мотив: он состоит из двух тактов, в нем в первом такте в восходящей по ступеням гаммы в ровном движении (четвертями) мелодии слышится некий вопрос, устремленность; во

втором такте, после достижения вершины мелодической линии, звучит ход на широкий интервал (квинту) вниз, который благодаря своему мягкому пунктирному ритму традиционно ассоциируется с интонацией вздоха сожаления или разочарования.

Средняя часть, сохраняя прежнее структурное строение, создает значительное развитие. Первенствующее значение приобретает нижний голос. В кульминационном разделе пьесы, голоса, до того проводившие свои музыкальные мысли по очереди, соединяются в едином порыве. Здесь, как в истинном оперном дуэте, яркий светлый тембр сопрано «перекрывает» звучание басового голоса.

Постепенно страстный порыв проходит, и музыка – в репризе – возвращается к своему первоначальному мечтательному настроению.

«Сладкую грезу» невозможно исполнить без педали - она неперенный участник создания звучности. Педаль следует за мелодией, подчеркивает гармонические изменения (например, в 24 и 32 тактах), способствует выделению кульминаций. Она может помочь «филировке» звука в конце крайних частей пьесы (что предписано автором).

«Детский альбом» П.И. Чайковского является одним из лучших образцов детской музыкальной литературы не только по своим художественным достоинствам, но и по фортепианному изложению. В России он дал толчок к созданию ряда близких по характеру и тематике фортепианных опусов. Воздействие сочинения П.И. Чайковского испытали на себе - в той или иной мере - многие русские авторы, от Александра Гречанинова, Сергея Прокофьева и Владимира Ребикова до Самуила Майкапара, Александра Гедике, Елены Гнесиной, Дмитрия Кабалевского и других композиторов.

Но не каждому композитору удалось, подобно П.И. Чайковскому, сочетать простоту и легкость фортепианного изложения с педагогической целесообразностью приемов, а главное, создать в миниатюрных формах произведения подлинно художественные, искренние и правдивые.