



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 781.15:786.2
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.010-026

Р. М. БАЙКИЕВА

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики
г. Уфа, Россия
ORCID: 0000-0001-7417-8838
r.baikieva@mail.ru*

RIMMA M. BAIKIEVA

*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov
Laboratory of Musical Semantics
Ufa, Russia
ORCID: 0000-0001-7417-8838
r.baikieva@mail.ru*

Атрибутивные признаки героя как категории музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара

В статье предлагаются способы определения признаков героя как структуры музыкального текста пьес детского репертуара. Поскольку любой художественный текст создаётся по единым смыслопорождающим законам, категория музыкального героя рассматривается наряду с такими категориями поэтики, как автор, персонаж, образ, диалог, сцена, сюжет, идея, которые однако до сих пор продолжают относить к области метафор. Тем не менее, результативным представляется описание признаков героя на основе интонационной лексики различной этимологии. Для выявления указанных признаков используется механизм семантического анализа, который позволяет обнаружить лексические структуры, воплощающие героя.

Семантический анализ показал, что категория героя представлена в тексте структурно; он может быть заявлен и как биологически конкретное существо, и как социально конкретная личность. Мало того, пьесы детского репертуара способны продемонстрировать олицетворённого героя, представляющего живую природу. В атрибутировании героя участвует и заголовок, который, тем не менее, не всегда прямо указывает на героя. Однако заголовок всегда (прямо или косвенно) изображает место действия героя и окружающий его мир.

Герой атрибутируется наиболее часто в музыкально-речевых и пластических

The Attributive Features of the Hero as a Category of Musical Poetics in Pieces from the Children's Musical Repertoire

The article offers means of defining the features of the hero as a structure of the musical text of pieces from the children's repertoire. Since any kind of artistic text is created in accordance with unified semantics-bearing laws, the category of the musical hero is examined along with such categories of poetics as the author, the protagonist, the image, the dialogue, the scene, the subject matter, the idea, which, nonetheless, up to now have continued to be relegated to the sphere of metaphors. Nonetheless, the description of the features of the hero on the basis of intonational lexis of various types of etymology is seen as presenting its result. Demonstration of the indicated features incorporates a particular mechanism of semantic analysis, which makes it possible to elucidate the lexical structures manifesting the hero.

Semantic analysis has shown that the category of the hero is presented in the musical text structurally; it may be described both as a biologically definite being and a socially concrete personality. Moreover, pieces from the children's repertoire are endowed with the capacity of manifesting the personified hero who represents living nature. The attributing of the hero also sees the participation of the heading, which, nonetheless, does not always indicate the hero directly. However, the heading always (whether directly or indirectly) depicts the hero's place of action and the world surrounding him.

моделях. Помимо «слышимых» и «видимых» признаков, герой в художественном тексте актуализируется и через признаки оценочного характера: с их помощью находящийся «за кадром» автор наделяет героя биологическими и характерологическими признаками человека.

Изучение музыкального содержания с точки зрения категорий музыкальной поэтики может сделать более действенным и продуктивным взаимодействие аналитического аспекта с исполнительской практикой. При этом подходы к исполнительскому искусству неизбежно начнут приобретать новые свойства, сближающие деятельность исполнителя в вопросах артикуляции и интонирования с драматическим искусством.

Ключевые слова:

герой, семантический анализ, интонационная лексика, смысловые структуры музыкального текста, атрибутивные признаки героя.

The hero receives his attribution most often in musical speech and in plastic models. Besides the “audible” and “visible” attributes, the hero in an artistic text is also actualized through the features of evaluative character: with their help the author, who is situated “off-screen,” endows the hero with the biological and characterological features of a human being.

Study of musical content from the point of view of the categories of musical poetics may make the interaction of the analytical aspect with performance practice more effectual and productive. At the same time, the various approaches to the art of performance shall inevitably acquire new features which bring the performer’s activities in the questions of articulation and intonation closer with dramatic art.

Ключевые слова:

the hero, semantic analysis, intonational lexis, semantic structures of the musical text, attributive features of the hero.

Для цитирования:

Байкиева Р.М. Атрибутивные признаки героя как категории музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара // ИКОНИ/ICONI. 2019. № 3. С. 10-26
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.010-026

For citation:

Baikieva Rimma M. The Attributive Features of the Hero as a Category of Musical Poetics in the Pieces of the Children’s Musical Repertoire. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 10-26 (In Russ.)
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.010-026

Обращение к герою как центральной категории музыкальной поэтики начинает переходить из разряда сравнений и метафор в область лексикографии. Как показывает анализ текстов детского фортепианного репертуара, герой — субъект речевой деятельности, чьё высказывание структурно представлено в музыкальном тексте¹. При этом интонационная лексика, которая репрезентирует героя в тексте, обеспечивается интонациями, обладающими устойчивым значением. Это *атрибутивные* и *ситуативные признаки героя*². Данные образования выполняют в тексте изобразитель-

ную, или предметно-информирующую функцию: опираясь на лексику *эмотивно-речевой* и *двигательно-пластической* этимологии, они называют героя. Однако обнаружить структурно факт присутствия в тексте категории героя можно только с помощью *семантического анализа*³.

В качестве репрезентантов героя в музыкальном тексте используются готовые, устоявшиеся смысловые структуры формульного типа (либо их интонационные эквиваленты контекстного значения). Они обеспечивают герою необходимые узнаваемость и «наглядность». Иными словами, актуализируя ассоциа-



тивную память начинающего исполнителя (как слушателя, или адресата, к которому обращено высказывание текста), интертекстуальные включения («текст в тексте»), репрезентирующие героя, моделируют его художественный мир.

В результате осуществляется принцип идентификации героя, сравнимый с *типологической* и *психологической идентификацией* в литературе⁴. Первое помогает ответить на вопросы: «Кто герой?», «Сколько героев?», «Что он (они) делает?» (какие действия выполняет), «Где он (они) находится?». Второе помогает ответить на вопрос о полной характеристике героя и проявлениях его характера в конкретной ситуации.

В пьесах детского репертуара, благодаря субъектной избыточности их содержания, мы находим не только героя-человека (обладающего признаками биологически и социально конкретной личности), но также героя, представляющего живую природу. И в этом случае возможности музыки как «искусства интонирования смысла» (Б.В. Асафьев) в достоверном и «наглядном» изображении героя, представляющего, в том числе, живую природу, признаются неоспоримыми. Бесспорно и то, что музыкальное произведение так же антропоморфно, как и любое произведение искусства⁵. Поэтому музыкальный герой (включая представителя живой или неживой природы) наделяется человеческими свойствами (автор присваивает герою биологические и характерологические признаки человека). По воле автора герой из мира животных обязательно олицетворяется, иными словами, демонстрирует качества, присущие человеку. При этом реализуется механизм *метафоризации* («очеловечивания»). Именно метафорическое мышление автора обеспечивает музыкальным героям детских пьес необходимые жизненность и предметность.

Однако «разглядеть» в тексте момент структурного присутствия героя в опоре на традиционные методы анализа

не всегда возможно. В попытке выявления содержательного слоя произведения обычно останавливаются на синтаксических структурах. В то время как при анализе смысловых структур учитывается сегментация текста в виде реплик, текстовых клише, интонационных формул, сюжетно-ситуативных знаков. Ожидать высоких результатов в раскрытии художественного образа, руководствуясь рекомендациями редакторов-составителей, содержащими терминологию технологического свойства, также не приходится. В этих условиях успех сопутствует музыкально одарённым исполнителям, которые полагаются за неимением подходящего для анализа содержания инструментария на собственную интуицию⁶. Более того, если указанную проблему экстраполировать на ситуацию, сложившуюся в современной художественной жизни, то обнаружится, что «наш исполнительский корпус, тот, кто ответственен за наиболее эффективную часть филармонического просветительства, почти полностью утратил инстинкт любопытства, инстинкт поиска и открытия» [3, с. 2].

Однако практика показывает, что структурное видение содержательного слоя (в опоре на такие категории поэтики, как герой, персонаж, автор, сюжет) обеспечит в дальнейшем успешное решение творческих заданий по сюжетно-образному интонированию. Идентификацию (узнавание) героя в тексте осуществляют его атрибутивные и ситуативные признаки. Остановимся на первом — атрибутивных признаках, сознавая, что рамки статьи не предполагают подробное и развёрнутое описание всех признаков. Как и в случае с героем-человеком, атрибутивные признаки героев, представляющих животных, содержат лексику речевой и двигательной-пластической этимологии. Однако механизм их идентификации (узнавания) в музыкальном тексте подчиняется своим закономерностям. Герои, изображающие в

детских пьесах зверей, птиц, насекомых, осуществляют только те действия, которые им предписаны природой. Издавая характерные, одним им свойственные звуки, или выполняя пластическую деятельность, герои активно перемещаются в пространстве и делают это так, как это могут только они. Иными словами, герой, представляющий живую природу, проявляет себя самым естественным образом, в соответствии со своими биологическими особенностями. Так, например, типичным атрибутом Медведя является его характерный шаг вразвалку; Лягушки обычно скачут и квакают (не случайно этому персонажу сопутствуют эпитеты — Попрыгушка и Квакунья). Ёжик колется; Кукушка кукует; Дятел долбит носом; Курица бегаёт (ходит) по двору и кудахчет; Воробей скачет и чирикает; Жучок (или Гусеница) ползает; Кузнечик прыгает и стрекочет; Бабочка (Мотылёк) порхает, перелетая с цветка на цветок; Ослик бежит, упрямится и кричит. Все эти атрибуты известных с детства персонажей служат необходимым смысловым звеном, обеспечивающим семантическую связь реального образа из внешнего мира (он называется в заголовке пьесы) и его условным музыкальным эквивалентом — героем, действующим сообразно традиционным представлениями о нём как о живом. По этим атрибутам музыкальный герой, названный в заголовке, узнаётся в тексте музыкальном.

«Речевую» деятельность животные осуществляют, издавая характерные, одним им свойственные звуки. В вербальной речи эквивалентами этих звуков служат слова. Они обозначают либо сами звуки, либо процесс их извлечения (писк, свист, стук, мычание, мяуканье, жужжание, щебетание, кукование)⁷. В музыке герои-животные имеют подобные слышимые и узнаваемые звуковые речевые эквиваленты. И они несут прямые (первичные) значения означаемого.

Музыкальные эквиваленты голосов представителей живой природы оформляются в интонационные образования формульного типа. Некоторые из них (они отличаются устойчивой формой) в результате межтекстовой миграции приобретают статус мигрирующих интонационных формул. Так, к устойчивым узнаваемым стереотипам (имеющим в вербальной речи свои звуковые эквиваленты) относятся такие, как «мяу», «кукареку», «ква-ква», «му-у», «гав». Интонация «ку-ку», как известно, имеет неизменную устойчивую структуру (нисходящий ход на диатоническую терцию, реже кварту). Данный факт позволяет атрибутировать героя-Кукушку даже в тех текстах, где заголовки указывают только на ситуацию без обозначения героя (в пьесах «Лесная картинка» А. Караманова, «Лесная переключка» А. Балтина, «Утро» Э. Металлиди, «В лесу» Г. Толкачёва, «На опушке» И. Берковича и мн. др.).

В других случаях интонационные эквиваленты, воспроизводящие голоса природы, атрибутируя образ своего носителя, сохраняют внутритекстовые значения. При этом они обладают сугубо контекстными значениями. Например, в пьесе американского композитора Э. Сигмейстера (Elie Siegmeister) «Квохчущая курица» (в некоторых изданиях эта пьеса называется «Курица кудахчет») кудахтанье (квохтанье) героя-Курицы обозначено настойчиво и многократно повторенной короткой репликой, построенной на восходящей малой секунде (пример № 1).

Её характерный ритмический рисунок (две шестнадцатые и три восьмых) напоминает наигрыш известного струнно-щипкового инструмента — банджо (короткое *legato* и острое (щипковое) стаккато на повторенных восьмых). Таким образом, «прямая речь» Курицы (кудахтанье) представлена в тексте контекстными значениями: репликами *quasi*-инструментального происхождения (последние четыре такта примера).



Пример № 1
Э. Сигмейстер. «Квохчущая курица»

Однако в пьесе Э. Сигмейстера мы не только слышим голос героя («кудахта-нье»), но и видим его: Курица бежит по двору. «Бег» Курицы представлен лексикой моторно-двигательной этимологии. Пластику героя моделирует *ostinato* восьмых в партии левой руки.

Таким образом, в данной пьесе герой представлен разносторонне: и образами речи, и пластикой. Причём сначала нам предлагается только наблюдать за суматошно бегающей по двору Курицей (первые два такта вступления), и только после этого начинаем слышать её истошное кудахтанье (оно даётся как кульминация в самом конце пьесы).

В другой популярной пьесе («Медведь» из цикла Г. Галынина «В зоопарке») герой-Медведь вводится в текст через свойственный ему атрибут — пластику (пример № 2). Атрибутивным признаком Медведя служит ритмоформула шага, которая так же, как и в пьесе Э. Сигмейстера, представлена в виде *ostinato* в

партии левой руки. Равномерные шаги крупного животного (указание *Moderato*) изложены в басовом регистре тяжёлым *portamento* четвертей, образующими чистую кварту *c-g*. Примечательно, что «шаги» Медведя раздаются раньше, чем мы начинаем видеть самого героя — уже в первых двух тактах вступления. На постепенное его приближение указывают обозначения *p* и *crescendo* к *mf*. Медведь приближается, проходит мимо нас (!) и спокойно удаляется (*diminuendo* и *pù p*). Таким образом, мы наблюдаем героя в состоянии дрящего бытия.

Однако изображая героя в пьесах детского репертуара, композитор не ограничивается актуализацией признаков внешнего порядка (воспроизводя слышимое и видимое). Содержание пьес, героем которых является представитель живой природы, намного разнообразнее и сложнее. Уже в процессе осуществления типологической идентификации героя художественное видение композитора

Пример № 2

Г. Гальнин. «Медведь»

Moderato (Умеренно)

p *mf* *simile* *rit.*

6

8...1
laissez
vibrer
оставить
звучать

позволяет ему не только сохранить необходимую жизненность и конкретность (узнаваемость), но также реализовывать механизм олицетворения.

Помимо внешних (речевых и двигательных-пластических) атрибутов героев, автор обязательно опирается на важную текстообразующую закономерность — *метафоризацию*, которая, как выяснилось, отменяет простое соотношение между именем героя, за которым стоит его словесное обозначение (название животного), и его атрибутами, представленными в структуре музыкального содержания. Механизм *олицетворения* можно представить следующим образом: метонимически обозначая действия героя, соотносимые с наблюдаемыми в реальном мире аналогичными проявлениями, композитор одновременно наделяет героев, представляющих живую природу, человеческими чертами характера, заставляет их переживать отрицательные, либо положительные эмоции. Автор «очеловечивает» героя, его образ начинает трактоваться с точки зрения человека, его оценки.

Самым очевидным образом внешняя точка зрения оценочного характера присутствует в вербальном компоненте текста — *заголовке* (например, в пьесах М. Ковалёва «Обиженная кошка», А. Холминова «Капризный воробей», М. Жу-

равлёва «Грустный котик», В. Волкова «Жалоба птички» и др.). Помимо эмоций и характерологических особенностей, олицетворённым героям сообщаются также несвойственные им действия. Мало того, герои могут попасть в нетипичную для них ситуацию. Об этом мы также узнаём в первую очередь из заголовков. Оказывается, что в пьесах детских композиторов герои-животные «поют», «разговаривают» («Коровы поют на лугу» и «Две гусеницы разговаривают» из «Детского альбома» Дм. Жученко); они много танцуют, либо маршируют (как, например, в пьесах И. Парфёнова «Васька-кот танцует гавот», Ю. Слонова «Козлик танцует», Ю. Виноградова «Танец медвежат», П. Мориса «Вальс голубого перса», К. Лонгшамп-Друшкевичевой «У медвежонка на именинах», Б. Берлина «Марширующие поросята» и мн. др.).

Обязательной метафоризации (олицетворение рассматривается как модификация метафоры) подвергаются герои, обозначенные существительными с уменьшительно-ласкательными суффиксами («зайчик», «воробьишка», «лягушата», «козлёнок»). Как показывают наблюдения, герои, представляющие животный мир, начинают исполнять роли, которые им поручает автор, предварительно вставший на позицию детского



воспринимающего сознания. Именно с точки зрения ребёнка (с позиции его воспринимающего сознания) чаще всего происходит атрибутирование олицетворённых героев, представляющих зверей, птиц, насекомых. Иными словами, преобразования, которым подвергается изображаемый образ, осуществляются с учётом творческого восприятия ребёнка. Моделируемые образы, с одной стороны, сохраняют связь с реальным миром (их действия, звукоимитации голоса идентичны естественным); с другой стороны, как единичное, особенное (отличное от обыденного), они генерируются наглядно-образным мышлением дошкольника и ребёнка младшего школьного возраста (на что в первую очередь указывает заголовок).

Как известно, детские образные представления о мире рождаются на мифологической основе⁸ при смешении «объективных фактов и фантазии, реальности и вымысла». В этот момент связь впечатлений начинает восприниматься как связь вещей. При этом «дети объединяют в комплексы далёкие явления и процессы по ассоциативному принципу»⁹. Однако, несмотря на то, что об олицетворении героя главным образом свидетельствует заголовок, наделение героя человеческими чертами наблюдается и в пьесах, в которых в заголовке нет указания на олицетворение.

Чтобы прояснить данный момент, вернёмся к рассмотренным выше пьесам Э. Сигмейстера и Г. Галынина. Как было сказано, «бег» Курицы представлен лексикой моторно-двигательной этимологии. И пластику героя моделирует *ostinato* восьмых в партии левой руки. Однако, учитывая механистический характер остиной фигуры, передающей бег (она возобновляется такт за тактом на протяжении всей пьесы), можно предположить, что таким образом автор-Рассказчик иронично изображает пластику бестолковой птицы. Кроме того, благодаря явной связи и *ostinato* в

партии левой руки, и материала, изложенного в вертикальном диалоге в партии правой руки (где рассказ о герое перемежается с репликами (кудахтанье самой птицы), можно также сделать вывод и о происхождении героя-Курицы, и автора в роли Рассказчика. Как известно, банджо ассоциируется с народной американской музыкой (а в ритмоформуле «бега» в остинатных повторениях при размере 4/4 точно обнаруживает себя известная форма джазовой музыки — *буги-вуги*). Кроме того, характер лексики Рассказчика позволяет вспомнить и о лексике речевой этимологии (скороговорка).

В упомянутой выше пьесе Дм. Жученко «Коровы поют на лугу» герои пьесы также наделяются национальными признаками. Опять-таки в шуточной форме о них сообщает рассказ о герое. При этом высказывание автора в роли Рассказчика (он наблюдает за пасущимися на лугу коровами) даётся в верхней строке в басовом регистре. Оно представляет собой точную цитату одного куплета известного русского романа «Вечерний звон» (пример № 3). В вертикальной оппозиции с высказыванием Рассказчика представлены короткие диссонирующие нисходящие реплики Коров («прямая речь»). Таким образом, (как и в пьесе Э. Сигмейстера) в тексте можно обнаружить и скрытого героя — Рассказчика.

В пьесе Галынина «Медведь» «рассказ о герое» (как и в упомянутых выше пьесах) представлен в верхней строке: Рассказчик даёт характеристику походке животного («как Медведь шагает»). Заметим, что и басовая линия, изображающая «шаги», передаёт особенности пластики косолапого обитателя густых лесов. При этом, как и в указанных выше примерах, авторская лексика в «рассказе о герое» представлена в виде *quasi*-инструментального монологического высказывания (пример № 2). Причём скандирование начального напряжённо звучащего доминантового тона *g* можно трактовать двояко: и как устрашающую



Пример № 3

Д.м. Жученко. «Коровы поют на лугу»

Sognando (Мечтательно) ♩=40

реплику, которой обычно в шутку пугают маленьких детей, и как имитацию *solo* инструмента с низким регистром, например, фагота.

Таким образом, метафоризация героев, представляющих животных, осуществляется и в пьесах, в которых есть заголовок, и в пьесах, которые в заголовке не имеют указания на олицетворение.

Обратимся к другим примерам. В пьесе Г. Окунева «Стрекоза» (пример № 4) герой изображён скупыми и точ-

ными средствами. При этом композитору удаётся передать не только основные и устойчивые параметры Стрекозы как насекомого (включая её коренные, биологические признаки, а также особенности перемещения в пространстве), но также выразить и своё эмоциональное отношение к герою (оценку). Ключевые формулы, атрибутирующие Стрекозу, содержат интонации, воспроизводящие её перелёты и пластику движения крыльев. Диссонирующие полиладовые

Пример № 4

Г. Окунев. «Стрекоза»

Vivo [Живо]

наложения в партиях обеих рук создают звуковой эквивалент стрёкота насекомого. В результате, вертикальную оппозицию двух способов воплощения образа героя можно рассматривать как осуществление двух начал: «движущееся» и «звучащее» (кстати, по такому же принципу представлены герои пьес Э. Сигмейстера и Г. Галынина — Курица и Медведь).

Чтобы придать образу насекомого злой, механистичный характер, композитор обращается к специфическим артикуляционным и метроритмическим средствам — *staccato* и трёхдольной остинатности. Эти же средства осуществляют и метафоризацию: «Стре-

коза танцует». При этом композитор стремится воспроизвести (косвенным путём) процесс наблюдения за насекомым как представителем другого мира. Стрекоза может внезапно оказаться перед глазами, затем так же внезапно сорваться с места и исчезнуть, с тем, чтобы опять возникнуть где-то неподалёку.

Пьеса Б. Антюфеева «Цапля» (пример № 5) также направляет наше внимание на атрибут героя — пластику. «Большая болотная птица с длинной шеей, клювом и длинными ногами»¹⁰ представлена ключевой интонацией шага (интервалы кварты и сексты формируют ширину шага длинноногой птицы).

Пример № 5

Б. Антюфеев. «Цапля»



Однако автор не ограничивается воспроизведением образа (способа) действия героя в пространстве, его интересует также характер этого действия: цапля ходит важно, церемонно, как только она умеет это делать. За счёт введения крупного (такты 1–4), а затем и общего планов (такты 5–8) композитор даёт пространственные параметры самой птицы — её рост, объём, а также повадки. Первый черырёттакт (крупный план) показывает нам птицу, находящуюся в покое. Затем она начинает неспешно двигаться. Цапля, шагая, делает по пути остановки (восходящее поступенное движение четвертей, половинных и целых тонов в верхней строке второго черырёттакта).

По такому принципу, когда заголовок прямо указывает на героя, а изображение реальных проявлений героя подвергается метафоризации, организовано

большое количество пьес. Напомним такие, ставшие популярными, как «Воробей» А. Руббаха, «Ёжик» Д. Кабалевского, «Медведь» Д. Шостаковича, «Мотылёк» С. Майкапара, «Кузнечик» Ан. Александрова, «Дятел» А. Киселёва, «Мышки» Я. Лефельда, «Лягушки» С. Слонимского, «Бабочка» А. Исаковой, «Снегирь» Т. Комаровой.

Среди пьес детского репертуара есть немало примеров, в заголовках которых, помимо существительного, называющего героя, имеется качественное определение, что косвенно указывает на процесс визуального наблюдения за животным. Так, например, в пьесе Й. Черника «Золотистый жучок» (пример № 6) моделируется ситуация, когда ребёнок открывает для себя новый мир — он изучает ползающего по травинке Жучка.

Герой-Жучок показан ключевой интонацией «шага», представленной трёхзвучными восходящими плавными и неторопливыми движениями, чередуемыми паузами — Жучок медленно ползёт и останавливается. Наблюдение же не прерывается, меняется только ракурс: Жучок оказывается то снизу (такты 1–8), то сверху листы (такты 9–16). Воспроизведению процесса наблюдения способствует приём комбинаторики (зеркального перемещения материала из одной строки в другую).

Заголовок, включающий эпитет «золотистый», пространственно-ситуативные знаки, интонационный рельеф которых складывается в незатейливую мелодию детской песенки, являются свидетельством того, что разглядыва-

ет героя-Жучка и любит его ребёнок. Именно его глазами мы знакомимся с героем.

По признанию исследователей, степень полёта авторской фантазии в её отрыве от реальности, «мера деформации оригинала в художественном изображении может быть самой различной»¹¹. Однако, в любом случае создаваемая художественная реальность должна иметь связь со своим реальным прообразом и одновременно быть доступной восприятию ребёнка. Например, коллективный герой пьесы С. Прокофьева «Шествие кузнечиков» из цикла «Детская музыка» соч. 65 – Кузнечики олицетворяются (на что прямо указывает заголовок). Они предстают в облике сказочных персонажей¹², за которыми автор наблюдает и которыми

Пример № 6

Й. Черник. «Золотистый жучок»

Moderato [Умеренно]



p

rit.

Fine
[Конец]

a tempo

più f

rit.

Da capo al Fine
[С начала до слова «Конец»]



он любит (пример № 7). В соответствии со своими природными атрибутами Кузнечики в пьесе осуществляют свойственные этому насекомому действия — скачут и делают перелёты. Однако ключевая интонация «прыжка» представлена в тексте в различных вариантах. Причём модификации семантической формулы двигательной-пластической этимологии реализуются средствами *quasi*-оркестрового темброво-динамического диалога. Так, в первых двух тактах представлен упругий

двудольный маршевый «шаг» восьмых в нижней строке (указание *allegro*, бодрый *B dur*), сопровождаемый «подскакивающими» на терцию пунктирами шестнадцатых в верхней строке (они сообщают движениям героев кукольно-механистичный характер). Во втором двутакте «шаг» сменяется резкой остановкой и октавным скачком на кадансе (такты 3–4). Во втором четырёхтакте изображаются прыжки Кузнечиков и их энергичные перемещения в пространстве.

Пример №7

С. Прокофьев. «Шествие кузнечиков»

Allegro

f

p

mp *cresc.* *f*

Необходимый сказочный колорит (помимо кукольно-механистической остинатности) сообщают героям этикетные формулы в кадансах. Семантическая фигура в басу сопровождается в верхней строке чётким шагом с остановкой на последнем тоне с поклоном и пристуком об пол (или со щелчком шпор), что характеризует фигуру приставного военного шага. Указанные детали сообщают юмористический оттенок, внося элементы гротеска. Перемещения Кузнечиков в пространстве моделируются регистровыми переносами и динамическими переключениями. Так, сначала (такты

1–4) Кузнечики «шествуют» вблизи, иллюзию чего создают верхний регистр и указание *forte*. Затем (такты 5–8) они перемещаются заметно далеко (за счёт басового регистра и *piano*).

В пьесе А. Балтина «Про комара» (пример № 8), как и в предыдущем примере, герой-Комар моделируется *quasi*-инструментальными средствами изложения. Причём, в отличие от первого (в котором узнаются оркестровые эффекты) воспроизводятся приёмы звукоизвлечения на струнных русских народных инструментах.

Пример № 8

А. Балтин. «Про комара»

Allegro non troppo



Ситуативное действие героя — полёт Комара изображается в виде балалаечных переборов, образующих ритмическое *ostinato* (верхняя строка). В вертикальной оппозиции даётся мелодия в народном духе («рассказ о герое»).

Так, в результате осуществления ситуации «музыка в музыке» происходит олицетворение героя, а форшлаг («писк» — прямая речь Комара) в последнем

такте служит атрибутом реального Комара как действующего лица пьесы.

В пьесе Е. Агабабовой «Озорные лягушата» (пример № 9) герои, помимо звукоимитации (в качестве речевого эквивалента используются диссонирующие в результате полиладовых наложений в партиях обеих рук четверти в тактах 2, 6, 15, 17) и ритмоформулы «прыжка» (на лёгком и остром стаккато диатонические

терции и кварты), также обеспечены в тексте метафорой. С этой целью вводится приём стилизации с использованием текстового клише («музыка в музыке»), в котором воспроизводится галантная

фигура реверанса (такт 4). Механистический характер остиной фигуры прыжка (терция восьмых *g-h* лёгкими отрывистыми стаккато) придаёт интонации кукольно-сказочный колорит.

Пример № 9

Е. Агабабова. «Озорные лягушата»

Однако на этом типологическая и психологическая идентификация в «рассказе о герое» не останавливается. В процессе семантического анализа выясняется, что Лягушата также плавают. В среднем разделе пьесы (такты 8–14) они внезапно оказываются в воде.

В этой ситуации Лягушат также атрибутирует лексика пластической этимологии. Однако в ней моделируется пластика иного свойства — Лягушата свободно плавают (плавные реплики на *legato* двойными восьмыми), периодически отталкиваясь (сдвоенные короткими мотивными лигами нисходящие секунды восьмых). При этом полиладовые наложения, воспроизводящие диссонирующие интонации, создают комический эффект.

Среди пьес детского репертуара, представляющих героев-животных, встречается немало примеров, в которых действуют два героя. Они обычно называются в заголовке (как, например, в пьесах «Кукушка и перепел» А. Гедике, «Два дятла» А. Николаева, «Заяц и волк» Р. Давыдова, «Бабочка и цветок» Л. Тимофеева). Образаемые в тексте оппозиции (в них реализуются диалогические конструкции) демонстрируют героев, обеспеченных лексикой эмотивно-речевой и двигательной-пластической этимологии. В одних случаях герои представляются как равноправные партнёры (они обычно относятся к одному виду — птицы, звери, насекомые). Сегментация реплик героев осуществляется в основном за

счёт темброво-динамических и регистровых переносов. Данный приём создаёт необходимый фонический эффект и иллюзию глубины пространства (при этом реализуются оппозиции «ближе — дальше» и «выше — ниже»).

В других случаях в тексте присутствуют коммуникативные конструкции, за которыми закрепились определённые значения. Иными словами, в тексте находим героев, которые и в реальной жизни (и в сюжетах сказок) редко мирно уживаются (Заяц и Волк, Кот и Мышь).

Своеобразная оппозиция представлена в тексте пьесы Л. Тимофеева «Бабочка и цветок» (пример № 10). Здесь, как и в остальных пьесах, герой-Бабочка осуществляет типичные для неё действия — она порхает и приседает на цветок. Бабочка представлена лексикой двигательной-пластической этимологии. Однообразный характер движений Бабочки подчёркивается лёгкими гаммообразными фигурациями шестнадцатых (в виде текстовых клише), возобновляемыми от разных ступеней (такты 1–3, 10–12, 19, 21).

Пример № 10

Л. Тимофеев. «Бабочка и цветок»

Оживленно, весело



Бабочка порхает, затем приседает на цветок и на время замирает.

Но почему так высоко расположен Цветок? И почему атрибутирующая его лексика содержит жанровые признаки хорала (такты 6–9, 15–18 и два последних)? По-видимому, для Бабочки Цветок представляется как нечто недостижимо-прекрасное. Мало того, Цветок моделируется как мечта: повторенное сопоставле-

ние трезвучий половинными длительностями в A, fis и F создают сказочный образ (указание *p*).

Бабочка стремится долететь до Цветка (он воплощает статичное начало) и предпринимает для этого несколько попыток (отсюда настойчивое *f* при осуществлении нового движения). При этом очередная попытка, одновременно характеризующая перемещения Бабочки в



пространстве, воспроизводится от более высокого тона.

В последнем такте на фоне тепло звучащего *A dur*-ного аккорда внезапно берётся чувственно-удовлетворённый тон на *gis*. Вероятно, этот тон репрезентирует оценку автора-Наблюдателя, и таким образом в тексте обнаруживает себя скрытый герой. Мало того, наблюдая за последовательностью событий, пьесу «Бабочка и цветок» можно представить как *сюжет*. Используя слова М. Г. Арановского, — «обладающий собственной логикой развития и конечной целью»¹³.

Из анализа вышеперечисленных примеров можно сделать вывод о том, что механизм олицетворения героев, представляющих живую природу (они включают в себя содержательно-смысловые структуры, атрибутирующие героя в музыкальном тексте), подчиняется определённым текстообразующим закономерностям. Данное явление носит универсальный характер и сравнимо с метафоризацией, наблюдаемой в художественной речи. Олицетворение осуществляется при внутритекстовых взаимодействиях значимостей следующего свойства: 1) когда атрибутами живого существа становятся атрибуты человека (перенос значения с «живого» на «жи-

вое»); 2) когда проявлениям живого существа сообщаются признаки, свойственные неживому (например, движения Курицы, Стрекозы, Кузнечиков, Лягушат обозначаются как кукольно-механистические). В этом случае новые значения образуются в результате переноса с «неживого» на «живое». Помимо эмоций и характерологических особенностей, олицетворённым героям сообщаются также несвойственные им действия. Кроме того, герои могут попасть в нетипичную для них ситуацию.

Как показывают наблюдения, герои, представляющие животный мир в пьесах для детей, исполняют роли, которые им поручает автор, предварительно вставший на позицию детского воспринимающего сознания. Чаще всего атрибутирование олицетворённых героев, представляющих зверей, птиц, насекомых, происходит с точки зрения ребёнка. Иными словами, преобразования, которым подвергается изображаемое, осуществляются с учётом его творческого восприятия. Оно генерируется наглядно-образным мышлением дошкольника и ребёнка младшего школьного возраста, на что в первую очередь указывает заголовок.

PRИМЕЧАНИЯ

¹ Дифференцировал понятия «нотного» и «музыкального» текста М.Г. Арановский. См.: Арановский М.Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М., 1998. Лингвистический смысл элементам музыкального языка сообщается в концепции музыкального содержания, разрабатываемой В.Н. Холоповой. См.: Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. СПб., 2000; Холопова В.Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 15–24.

² Данная статья основана на материале диссертации автора. См.: Байкиева Р.М. Герой как категория музыкальной

поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: дис. ... канд. искусствоведения. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010.

³ Изучение лексического аспекта как способа репрезентации категорий поэтики в музыкальном тексте выдвигается в качестве приоритетного направления в деятельности Лаборатории музыкальной семантики. См.: [1; 6; 8].

⁴ Понятия типологической и психологической идентификации литературного героя разработаны Л.Я. Гинзбург [2].

⁵ По утверждению Ю.М. Лотмана, любое произведение искусства создаётся



«людьми и для людей» [4, с. 231]. При этом, как отмечает В.В. Медушевский, «секрет органичности музыки состоит в принципиальной антропоморфности всех видов интонации: за ней всегда стоит человек». См.: Медушевский В.В. Человек в зеркале интонационной формы // Советская музыка. 1980. № 9. С. 44.

⁶ Между тем нельзя забывать и о том, что пьесы детского фортепианного репертуара (имеются в виду произведения, принадлежащие крупным композиторам), ставшие популярными благодаря их высоким художественным достоинствам, нельзя причислять лишь к учебному репертуару. В пьесах Шумана, Чайковского, Прокофьева мы не только находим новые технические приёмы, которые не знала фортепианная литература предшествующих времён. Важным является яркость, самобытность их музыкального языка, раскрывающего полноту жизненных впечатлений. Не случайно пьесы из «Альбомов» Шумана и Чайковского, «Детской музыки» Прокофьева исполняются в концертах не только юными пианистами, но также зрелыми музыкантами. В этом смысле весьма уместными являются слова А.Л. Барто, посвящённые поэзии для детей: «Для детского поэта рамки познания действительности не суживаются, как думают некоторые, а, наоборот, расширяются. Ведь к знанию жизни ему необходимо прибавить ещё точное знание мира ребёнка. Если же детский поэт направляет своё внимание только на

события детской жизни, тогда он беден в своей жизненной правде». См.: Барто А.Л. О поэзии для детей // Собрание соч. В 4 т. Т. 4. М., 1984. С. 239.

⁷ Исследователями давно замечено, что «в очень немногочисленных, исключительных случаях слово по своему звучанию сходно с тем предметом, который оно обозначает». См.: Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования. Т. 2 / ред.-сост. М.Г. Арановский. Л., 1981. С. 119.

⁸ «На всех ступенях возрастного развития ребёнок тяготеет к чудесному — тому, что составляет самую суть мифологического сознания». См.: Калужникова Т.И. Акустический текст ребёнка / Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского. Екатеринбург, 2004. С. 100.

⁹ Там же. С. 99.

¹⁰ См.: Ожегов С.И. Словарь русского языка / под ред. Н.Ю. Шведовой. 20-е изд., стереотип. М., 1989. С. 211.

¹¹ См.: Сохор А.Н. Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования. Т. 2 / ред.-сост. М.Г. Арановский. Л., 1981. С. 175.

¹² «Шествие кузнечиков» И.В. Нестьев относит к жанру «фантастической картинки». См.: Нестьев И.В. Жизнь Сергея Прокофьева. Изд. 2-е, перераб. и доп. М., 1973. С. 372.

¹³ См. об этом: Арановский М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник: сб. ст. Вып. 6. М., 1987. С. 22.

ЛИТЕРАТУРА

1. Байкиева Р.М. К разработке категории героя в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 229–233.
2. Гинзбург Л.Я. О литературном герое. Л.: Советский писатель, 1979. 223 с.
3. Задерацкий В.В. Репертуарная дистрофия. Диагноз или предчувствие? // Piano Форум. 2015. № 4 (24). С. 2–3.
4. Лотман Ю.М. Структура художественного текста // Лотман Ю. М. Об искусстве. СПб., 2005. С. 13–285.
5. Холопова В.Н. Музыкальное содержание: зов культуры – наука – педагогика // Музыкальная академия. 2001. № 2. С. 34–41.
6. Шаймухаметова Л.Н. Ролевые игры в классе фортепиано: герой, диалог и автор в музыкальном тексте // Креативное обучение в ДМШ. Научно-методический вестник Лаборатории музыкальной семантики. 2009. № 1 (3). Уфа: УГИИ. С. 13–16.
7. Kooistra L. Informal Music Education: The Nature of a Young Child's Engagement in an Individual Piano Lesson Setting // Research Studies in Music Education. Jun 2016. Volume 38. Issue 1, pp. 115–129. DOI: 10.1177/1321103X15609800.
8. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of



Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73.
DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

9. Ranelli S., Smith A., Straker L. The Association of Music Experience, Pattern of Practice and Performance Anxiety with Playing-related Musculoskeletal Problems (PRMP) in Children Learning Instrumental Music // International Journal of Music Education. Nov 2015. Volume 33. Issue 4, pp. 390–412. DOI: 10.1177/0255761415597151.

Об авторе:

Байкиева Римма Масгутовна, кандидат искусствоведения, научный сотрудник, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики (450008, г. Уфа, Россия),
ORCID: 0000-0001-7417-8838, r.baikieva@mail.ru

REFERENCES

1. Baykieva R.M. K razrabotke kategorii geroya v muzykal'nom tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara [Concerning the Development of the Category of a Hero in the Musical Text of the Plays of the Children's Piano Repertoire]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 229–233.
2. Ginzburg L.Ya. O literaturnom geroe [About the Literary Hero]. Leningrad: Sovetskiy pisatel', 1979. 223 p.
3. Zaderatskiy V.V. Repertuarnaya distrofiya. Diagnostika ili predchuvstvie? [Repertory Dystrophy. Diagnosis or Premonition?]. *Piano Forum* [Piano Forum]. 2015. No. 4 (24), pp. 2–3.
4. Lotman Yu.M. Struktura khudozhestvennogo teksta [The Structure of the Artistic Text]. Lotman Yu. M. *Ob iskusstve* [About Art]. St. Petersburg, 2005, pp. 13–285.
5. Kholopova V.N. Muzykal'noe sodержanie: zov kul'tury – nauka – pedagogika [Musical Content: The Call of Culture – Scholarship – Pedagogy]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2001. No. 2, pp. 34–41.
6. Shaymukhametova L.N. Rolevye igry v klasse fortepiano: geroy, dialog i avtor v muzykal'nom tekste [Role-playing Games in the Piano Class: The Hero, Dialogue and Author in a Musical Text]. *Kreativnoe obuchenie v DMSH. Nauchno-metodicheskiy vestnik Laboratorii muzykal'noy semantiki* [Creative Training in the Music School. Scholarly and Methodical Bulletin of the Laboratory of Musical Semantics]. 2009. № 1 (3). Ufa: Ufa State Institute of Arts, pp. 13–16.
7. Kooistra L. Informal Music Education: The Nature of a Young Child's Engagement in an Individual Piano Lesson Setting. *Research Studies in Music Education*. Jun 2016. Volume 38. Issue 1, pp. 115–129. DOI: 10.1177/1321103X15609800.
8. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
9. Ranelli S., Smith A., Straker L. The Association of Music Experience, Pattern of Practice and Performance Anxiety with Playing-related Musculoskeletal Problems (PRMP) in Children Learning Instrumental Music. *International Journal of Music Education*. Nov 2015. Volume 33. Issue 4, pp. 390–412. DOI: 10.1177/0255761415597151.

About the author:

Rimma M. Baikieva, Ph.D. (Arts), Research Associate, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0001-7417-8838, r.baikieva@mail.ru
