

Р. М. Байкиева

Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики
г. Уфа

Rimma M. Baikieva

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov
The Laboratory of Musical Semantics
Ufa

Заголовок как смысловая структура музыкального текста в атрибутировании героя пьес детского фортепианного репертуара

Title as a Semantic Structure of Musical Text in the Attribution of Children Piano Repertoire Pieces Character

В статье рассматривается семантическая роль заголовков в содержании пьес детского фортепианного репертуара, его функции в обозначении героя как главного носителя музыкального содержания. Изложенные в статье наблюдения имеют практическое значение в работе над произведениями с точки зрения постановки художественных задач выразительного исполнения.

Ключевые слова: музыкальная семантика, музыкальная поэтика, музыкальный текст, фортепиано в ДМШ и ДШИ, музыкальное содержание, заглавие музыкального произведения, герой фортепианной пьесы.

The article deals with titles semantic role in the content of children piano plays repertoire, its function in designating the character as the main bearer of music content. Presented in article observations have a practical importance in the work over the musical pieces by solving expressive artistic problems.

Keywords: musical semantics, musical poetics, music lyrics, piano music school and art schools, music content, the title of a musical composition, the piano plays, the character.

В числе профессиональных качеств, необходимых для исполнения музыки, традиционно отмечают технические и художественные способности. Так, С. И. Савшинский, перечисляя художественные

достоинства, отмечает «проникновенность, содержательность, артистичность, эмоциональность исполнения, богатство, благородство, тонкость его интонаций» [12, с. 14]. При этом обращается внимание на то, что «техническое развитие существенно зависит от природных способностей, а художественные – от воспитания и работы» [12, с. 15]. Иными словами, в деле воспитания исполнителя предпочтение отдаётся работе над художественным образом, которая в конечном итоге призвана формировать и технические навыки. И здесь, безусловно, побеждает ярко одарённая личность. Однако выясняется, что обладать яркой индивидуальностью – не самое главное. Как отмечает Д. А. Башкиров (подводя итоги одного из последних конкурсов им. Чайковского и размышляя о роли исполнителя-интерпретатора), – «мы, пианисты, не распоряжаемся единолично тем музыкальным материалом, который исполняем. Мы только пытаемся донести до слушателей идеи, заложенные автором» [5, с. 26]. «Главным должно являться произведение, потом слушатель», – вторит ему член жюри Питер Доноху. – «Эго» исполнителя не должно доминировать. Ведь произведение – не транспортное средство, на котором должен «выезжать» исполнитель» [10, с. 4].

В самом деле, наблюдая современную концертную практику, в очередной раз приходится вспоминать об одной из важнейших задач исполнителя – *быть верным авторскому тексту*. Очевидно, поощряя наиболее одарённую часть молодёжи к концертному исполнительству («не мешать!», «не навреди!»), а по сути, потворствуя молодым талантам в стремлении выделиться любой ценой, педагоги нарушают важные принципы воспитательной работы. По-видимому, для некоторых пианистов где-то в самом начале творческого пути не прививалось стремление к исполнению, адекватному своему содержанию.

В то же время в массовой исполнительской практике часто приходится наблюдать другую крайность: исполнение по принципу «играю что выходит». Это выражение, принадлежащее Г. Г. Нейгаузу, как нельзя лучше отражает сущность большинства концертных опытов, осуществляемых начинающими пианистами.

В сущности, налицо две стороны одного явления, когда приходится иметь дело с неопределенностью и произволом по отношению к авторскому тексту. Сложившуюся ситуацию, по-видимому, помогут изменить новые подходы в педагогической работе, рассматривающие проблему сквозь призму современных направлений креативных отношений с музыкальным текстом. Так, в Лаборатории музыкальной

семантики Уфимского государственного института искусств (ЛМС), где основным предметом исследования (и практической адаптации его результатов) является проблема «Музыкальный текст и исполнитель», включает в число указанных креативных отношений важнейшие содержательные понятия *герой, персонаж, сюжет, образ*. Они рассматриваются как структурные категории музыкальной поэтики и важная составляющая музыкального текста²². Информацию о методических разработках и адаптированных к практике ДМШ и ДШИ учебных пособиях см. в Каталоге электронной библиотеки ЛМС: <http://creative-dmsh.ucoz.ru/>.

В качестве одного из способов репрезентации и узнавания в тексте категорий поэтики актуальным представляется изучение лексического состава музыкальной темы [2; 3; 6; 7; 13; 14; 15]. Возможность выявить и учесть признаки присутствия в тексте героя, а также выполняемых им действий даёт семантический анализ. Содержание пьесы невозможно интерпретировать только на основе целостного или грамматико-синтаксического анализа. Необходимо специально рассматривать смысловые структуры, ориентирующие восприятие на определение границ и смысловых рамок в развёртывании содержания, начиная с семантических фигур, текстовых клише, сюжетно-ситуативных знаков и заканчивая более крупными сегментами текста.

Содержание пьес детского фортепианного репертуара во многом можно постигнуть через категорию *героя*, репрезентирующую человека в художественном целом произведения. Музыкальный герой – не виртуальная абстракция, а вполне конкретная, то есть выявляемая путём семантического анализа смысловая структура, в которой человек может быть в равной мере заявлен и как биологически конкретное существо, и как социально-конкретная личность [11, с. 43]. Более того, пьесы детского репертуара способны продемонстрировать нам героя как антропоморфное существо, обладающее биологически и характеристически конкретными признаками человека (сказочный, либо литературный персонаж).

В атрибутировании героя пьес детского фортепианного репертуара существует важнейший вербальный компонент текста – заголовок. Оставаясь необходимой структурной частью текста, заголовок может называть героя (обозначает его как лицо, играющее опреде-

²² Информацию о методических разработках и адаптированных к практике ДМШ и ДШИ учебных пособиях см. в Каталоге электронной библиотеки ЛМС на сайте: <http://creative-dmsh.ucoz.ru/>.

лённую социальную роль), а также характеризовать его как личность с помощью эпитетов – специальных текстовых ремарок. В иных случаях в заголовке отсутствуют прямые указания на героя, при этом вербально обозначаются ситуативные его проявления: указывается место и время действия. Иными словами, существуют закономерности, согласно которым смысл, заключённый в заголовке, определённым образом соотносится с глубинными, содержательными структурами текста. При этом, конечно, невозможно быть уверенным, что ориентируясь только на заголовок можно легко решить задачу идентификации героя: часто случается, что помимо героя, названного в заголовке, в тексте обнаруживаются и другие герои – полноправные участники коммуникативного действия, заключённого в художественном целом текста, но не обозначенные в заголовке. Таким образом, фокусируя внимание на самом важном и неся в себе большое идеино-тематическое значение, заголовок сообщает об идее, теме произведения, сюжетном его развертывании и герое. Заголовок может быть не только «предисловным»: предуведомляя, он, безусловно рождает определённые ожидания у слушателя. Однако чаще всего окончательный вывод по поводу вынесенных в заголовок тех или иных значений можно сделать только после ознакомления с музыкальным текстом, и в этом смысле заголовку больше подходит определение «послесловный». Иными словами, судить о назначении заголовка, о его роли в репрезентации героя можно только после проведения процедуры структурно-семантического анализа и последующего соотнесения его результатов с полным содержанием текста.

Заголовок репрезентирует действительность героя, изображённую в структуре музыкального содержания, а взаимодействия, возникающие между текстом заглавия и обозначенным им музыкальным сочинением, носят типовой и универсальный характер. Так, на уровне текста как целого заголовок может содержать устойчивые значения, демонстрирующие семантическую принадлежность к какому-либо классу значений. Например, сигналом о принадлежности текста к жанровой характеристике могут служить следующие типовые названия пьес: «Марш», «Песня», «Танец», «Вальс», «Полька», «Колыбельная» и т. д. Заголовок такого свойства настраивает восприятие, актуализируя *образ жанра*, информация о структуре содержания музыкального текста в этом случае даётся лишь в самом общем виде. Педагог-практик должен в диалоге с учеником уточнить: *кто* из героев выполняет то или иное конкретное действие (к примеру, танцует

вальс или польку; «марширует», «поёт колыбельную» и т. п.), сколько героев участвует в действии, какими они обладают характерами, в какие вступают диалоги и др.

В большинстве случаев заголовок содержит «загадку» – метафору, которая воспринимается как явление единичное, особенное, требующее дальнейшего уточнения, например: «Рассказ», «Прогулка по клавишам», «Проворные пальцы», «Идиллия», «Верхом на лошадке», «Игра в солдатики».

Наблюдаются интересные случаи, когда одна и та же пьеса фигурирует в разных изданиях под новыми заголовками. Так, например, пьеса С. Разорёнова «Разбрелись – кто куда ...» [7] в некоторых сборниках носит другое название: «Ребята разбрелись кто-куда ...» [1]. Известная пьеса А. Балтина «Под дождём» из авторского сборника «Песенки без слов» [2; 8; 11; 12] в ряде сборников присутствует как «Дождь танцует» [9]. А в учебно-методическом пособии Л. А. Баренбойма и Н. Н. Перуновой «Путь к музыке» данная пьеса озаглавлена как «Дождик, дождик, кап да кап, или детская песенка с одной вариацией» [3].

Пьеса А. Жилинского (Жилинского) «Мышки» [10] в одних изданиях представлена как «Мышата» [5], в других – как «Игра в мышки» [6]. Так же по-разному называется пьеса Т. Смирновой «Каприз-уля» (она встречается как «Каприз»). Имеет различные заголовки пьеса А. Роули «Клоуны» (фигурирует как «Игра») и т. д. Очевидно, двойные заголовки следует рассматривать как возможные варианты развёртывания сюжетного действия в самой практике исполнения или как отражение уже реализованного на практике режиссёрского сценария исполнительского текста.

Иногда пьесы, имеющие свой заголовок в авторском сборнике, его утрачивают, либо оказываясь в новом сборнике, по воле составителей получают новый. В результате слушатель (исполнитель) лишается возможности в полной мере ознакомиться с намерениями самого автора. Так, например, пьесам Б. Bartока «Похороны» и «Песенка странника» из его сборника «Детям» [4] в некоторых учебных пособиях присвоены обезличенные заголовки «Пьеса» [14] и «Песня» [13].

Много неясного и в отношении некоторых заголовков пьес Р. Шумана из «Альбома для юношества» оп. 68. Так, например, в новой редакции П. Егорова [16] (как и в ряде других изданий) пьеса

«Кукушка в засаде» (“*Gukkuk im Versteck*”) получила заголовок «Кукушка-невидимка». Однако авторский заголовок «Кукушка в засаде» отражает содержание миниатюры, уточняя сюжетную ситуацию игры в прятки. Пьеса «Неистовый всадник» (“*Wilder Reiter*”) в редакции А. Б. Гольденвейзера (как и в ряде других изданий) присутствует под заголовком «Смелый наездник». Сейчас уже многим также известно, что герой пьесы «Дед Мороз» – вовсе не популярный герой, знакомый по русским сказкам. Персонаж, обозначенный в русском переводе «Дед Мороз», на самом деле является рождественским персонажем – *Knecht Ruprecht*, не имеющим никакого отношения к образу Деда Мороза²³.

В 90-е годы прошлого века, когда возникла потребность в изда-
нии «Детского альбома» П. Чайковского ор. 39 с восстановлением
графики и исполнительских указаний автора (издание подготовлено
С. Диденко)²⁴, начинающие пианисты узнали, что первая и последняя
пьесы цикла называются, соответственно, не «Утреннее размышле-
ние» и «Хор»²⁵, а «Утренняя молитва» и «В церкви».

Среди музыкальных героев есть большое количество известных
сказочных (и не только сказочных) персонажей, репрезентирующих
антропоморфные существа, также связанные с внemuзыкальным кон-
текстом (на них прямо указывают заголовки – «Дюймовочка», «Ко-
лобок», «Грустная принцесса», «Буратино идёт в школу», «Том Сой-
ер»). Безусловно, присутствие в заголовке известного имени сказоч-
ного (литературного) персонажа рождает в сознании слушателя (ис-
полнителя) соответствующие ассоциации – каждый знает об указан-
ном персонаже нечто, независимое от композитора. Однако между
героем, обозначенным в заглавии музыкальной пьесы, и его литера-
турным или сказочным прототипом общего не так уж много.

Музыкальный герой обнаруживает себя в заголовке лишь ча-
стично, часто метафорически. По этой причине встретив в заголовке
имя известного персонажа, не нужно стремиться найти в музыкаль-
ном тексте его прямые признаки. Тем более, что одинаково озаглав-
ленные пьесы чаще всего содержат различные смыслы. К примеру, в
содержании пьесы Д. Толстого «Дюймовочка» из сюиты «Сказки Ан-
дерсена» заключена известная сюжетная коллизия: Дюймовочка и

²³ Кнхт Рупрехт пугает непослушных ребят, грозит им розгами. См.: [16, с. 84].

²⁴ См.: Чайковский П. И. Детский альбом / Редактор С. Диденко. М.: Музыка, 1992.

²⁵ См.: П. И. Чайковский Детский альбом / Редакция Я. Мильштейна и К. Сорокина. М.: Музыка, 1973.

Крот. Появление в тексте Крота обозначено композитором вербально: Крот представлен в басовом регистре текстовыми клише эмотивно-пластической этимологии в виде нескольких реплик. В пьесе С. Слонимского «Дюймовочка» из Второй тетради цикла «От пяти до пятидесяти» сказочный персонаж изображается в обобщённом виде – как герой, осуществляющий ситуативное действие («Дюймовочка танцует»). При этом само ситуативное действие соотносится с сюжетом сказки, по всей вероятности, условно, по аналогии: Дюймовочка из сказки – это образ реальной маленькой девочки. Образ сказочной героини (представленной как единичное, особенное, «другое») синтезирует в себе признаки, идентифицирующие её как человека (общее). В музыкальном тексте семантическими эквивалентами данных атрибутов (они олицетворяют женственное начало) послужили галантная фигура женского реверанса, инкрустированная в ритмическую фигуру вращения (интонация b^1-c^2 в тактах 5–8 в верхней строке), трёхдольная ритмика «сказочного» вальса.

Таким образом, в герое музыкальном, обозначенном в заголовке известным персонажем, в лучшем случае будут присутствовать олицетворяющие его биологические и характерологические признаки, проявляемые через ситуативное действие. В отношении известного персонажа, обозначенного в заголовке, возникает вопрос не о наглядности (или прямом сходстве), а о конкретности изображения при моделировании художественного образа средствами музыки на основе авторского представления.

Обращение композитора к словесному заголовку может сообщить о «среде обитания» музыкального героя. Однако действительность героя пьес детского репертуара, обозначенная вербально, имеет свою специфику, что обнаруживается средствами семантического анализа. Вербализуемая внешняя реальность актуализирует главным образом конкретно-образное мышление, зрительное восприятие. При этом герой всегда переживает эмоции²⁶, которые прямо обозначены в заголовке («Грустно», «Мне весело»), либо косвенно («Новая кукла», «Ласковая мама»). Действительность героя формируется на основе особым образом организованного пространства-времени. При этом художественное время верbalными средствами обозначается двоя-

²⁶ Как показывают наблюдения, в разряд эмоций, переживаемых героем детских пьес, входят настроения, простейшие эмоции, аффекты, чувства, стрессы. Страсть, будучи глубоким и сильным чувством, не свойственна психологии ребёнка, поэтому не встречается в содержании детской музыки.

ким образом – указанием возраста героя (Дедушка, Внук, Папа), либо называнием циклического времени (Осень, Зима, Утро, Вечер). Весьма популярен в детской музыке образ часов, представленный в музикальном тексте своим эквивалентом – знаком времени – звуковой имитацией тиканья часов.

Часто в заголовке обнаруживается косвенное указание на само выполняемое действие через его характеристику («Тяжело идти», «Весёлая прогулка»). Кроме того, есть много примеров, в которых ситуация обозначается прямо, например: «Пробуждение маленького солдатика», «Разговор мальчика и девочки», «Спор», «Улыбка», «Раздумье», «Рассказ», «Шаги», «Выход клоуна», «Кукла танцует», «Солнце садится за море», «Ходит месяц над лугами», «Танечкина песня», «Материнские ласки», «Под дождём мы поем», «Зарядка», «Наперегонки», «В автобусе», «С горки вниз». В этом смысле заголовки к пьесам Р. Шумана из его «Альбома для юношества» соч. 68, в которых содержится прямое, либо косвенное указание на ситуацию и предполагается сюжетное развёртывание, представляют собой образцы заголовка, в котором герои обозначаются с характеристической стороны: «Солдатский марш», «Бедный сиротка», «Неистовый всадник», «Весёлый крестьянин ...», «Дед Мороз», «Первая утрата», «На утренней прогулке» («Маленький утренний путник»), «Всадник», «Незнакомец», «Колыбельная кукле», «Медвежий танец», «Горелки», «В гондоле», «Кукушка-невидимка» («Кукушка в засаде»).

В тексте герою часто противостоят различные явления природы. Одним словом, всё видимое и представляемое (на чём герой останавливает свой взор, что вызывает его пристальный интерес) становится художественно значимым. И поскольку художественный мир, «насёлённый» указанными значимостями, формируется в первую очередь «как бы» в восприятии ребёнка – это большей частью идиллический мир добрых, простодушных людей, что и свойственно детскому ми-роощущению.

Трагические образы встречаются в детской музыке в очень редких случаях и практически отсутствуют в тематике отечественной детской музыки. Однако эмоции, отмеченные отрицательным знаком и сопровождающие негативные социальные проявления (капризность, обидчивость, упрямство), изображаются достаточно широко. При этом слушателю не всегда внушается антипатия к изображённому герою, скорее – сочувствие. Между тем, знаки-образы социаль-

го поведения, нарушающего морально-этические нормы, получили в детском репертуаре широкое распространение (Капризуля, Упрямец, Злюка, Ябедник). Эмоции с отрицательным знаком часто присутствуют и как реакция на какие-либо объективные жизненные обстоятельства. Герой пьес детского репертуара переживает и страх, и волнение, и тревогу («Горькие слёзы» С. Слонимского, «В лесу ночью» А. Гедике, «Колдун» Г. Свиридова, «Неизведанная тропинка» С. Фейнберга, «Необычное происшествие» А. Гречанинова, «Первое выступление» Е. Голубева).

В круг значимостей, присутствующих в заголовках детских пьес, входит широко представленная сфера быта, включая отношения, складывающиеся внутри семьи. Объектом внимания становится игровая и трудовая (в том числе, учебная) деятельность, спорт. Художественно значимыми остаются музицирование, этикет, обряд, опыт общения с искусством, природой. Однако и здесь «среда обитания» музыкального героя существенным образом расширяется и конкретизируется. Помимо ситуаций или сюжетов музенирования, музыкальный герой становится свидетелем или участником балетных, цирковых и других «зрелищных событий», способных оставить глубокий след в памяти каждого человека. В результате складывается образ мира, оказывающий мотивирующее влияние на поведение героя. Герой проявляет себя разнообразно: можно сказать словами М. М. Бахтина, что герой поступает словом, делом, чувством, мыслью [4].

Осуществляя социальное поведение, герой активно перемещается в пространстве-времени, поэтому в заголовках пьес часто фигурируют обозначения места, времени и образа действия. И если герой в заголовке не указан прямо, то из этого не следует, что его там нет («На катке» К. Лонгшамп-Друшковичовой, «Игра в солдатики», «Тяжело идти» А. Балажа, «Опять кляксы!» Г. Дмитриева, «Ночью на реке» Д. Кабалевского, «В лесу ночью» А. Гедике, «Зима» М. Крутицкого). В анализе и исполнении музыкального текста особенно важной становится задача идентификации героя.

Как показали наблюдения, заголовки, называющие ситуацию, предваряют структурные модификации, содержащие не только персонифицированного героя «действователя» (Ю. М. Лотман), но также неперсонифицированного героя, осуществляющего мыслительную деятельность или переживающего. В любом случае, герою обязатель-

но сопутствует в музыкальном тексте какая-либо *роль действующего лица*, которая часто помимо причисления его к какой-либо общности (роду деятельности, возрастной принадлежности, животному миру и т. д.), характеризует его как индивидуальность.

Роль, присваиваемая герою-человеку в тексте заголовка, может быть *социальной* и, безусловно, опосредуется культурно-историческими традициями. При этом в разряд героев, наделяемых социальными ролями, входят не только представители различных профессий (предпочтительно, звучащих), но также герои, выполняющие семейные роли (они входят в ближайшее окружение ребёнка – «свои»).

Среди них можно встретить все основные возрастные категории – начиная с ребёнка, только приступающего к осознанию окружающего мира, и заканчивая героями, представляющими, скажем, Нянью, Бабушку, Дедушку. В качестве героев мы часто встречаем: Сиротку, Маму, Папу, Сестру, Кузнеца, Охотника, Наездника, Пассажира поезда, Возницу, Велосипедиста, Почтальона, Пастушки, Шарманщика, Скрипача, Виолончелиста, Танцовщицу, Клоуна, Акробата, Жонглёра, Канатоходца. Героем может выступать и Актёрская Маска, представляя собой, таким образом, «роль в роли» (Коломбина, Паяц, Арлекин, Полишинель, Скоморох). Своеобразную «роль в роли» выполняют и известные сказочные или литературные персонажи. Все они «пришли» из внemузыкальных художественных текстов. Ролью становится и *константный характер*: Плакса, Злюка, Забияка, Шалун, Попрыгунья, Ябедник, Хвастунишка, Озорник, Лежебока, Драчун.

Большим разнообразием отличаются детские роли, носители которых заявляют о своей «другости» (М. М. Бахтин) различным образом: дети-герои имеют свои собственные имена (Франсетта, Бриджитта, Клод, Ядвига, Таня, Маша, Саша, Сашенька, Настенька, Васька); национальные и половые различия («Разговор мальчика и девочки» Р. Леденёва, «Маленький негритёнок» («Маленький негр») К. Дебюсси²⁷, «Китайский мальчик» А. Роули, «Колыбельная маленькой арабской сестрёнке» А. Томази).

²⁷ Среди пьес детского репертуара можно обнаружить целую серию пьес, в заголовке которых фигурирует образ Негритёнка: «Негритёнок в лунном свете» (А. Ф. Марескотти), «Колыбельная маленького негра» (М. Бульнуа), «Жалобная песня маленького негра» (П. Морис), «Грустный негритёнок» (Л. Сидельникова), «Негритёнок грустит» и «Негритёнок улыбается» (Б. Тобис). Таким образом пьеса К. Дебюсси (1913) положила начало «кочующему» образу Негритёнка.

Герои, обозначенные в заголовках, должны быть узнаваемы. Иными словами, начинающему исполнителю (слушателю) необходимо иметь запас предварительных знаний о значимостях, названных в заголовке. Возможность независимого знания о героях и их окружении активизирует ассоциативную память, создаёт иллюзию живой жизни и даёт «возможность проверять, дополнять» [8, с. 12] – наращивать художественное содержание. Динамика художественного образа, по-видимому, и создаётся в процессе соотнесения двух планов – жизненного опыта и музыкально-семантического истолкования²⁸. Например, за образом Мамы (Няни, Бабушки) сохраняется положительный эмоциональный знак; психология поведения девочки реализуется при моделировании ситуации «игры с куклами», психология мальчика – посредством воплощения образов маленьких наездников или ситуации «игры в войну» как воплощённое «видение себя мужественным, храбрым» [1, с. 107].

Среди детских пьес встречается большое количество примеров, в которых автор встаёт на точку зрения ребёнка и смотрит на мир как бы его глазами (не случайно Э. Тамберг озаглавил одну из своих сюит «Глазами ребёнка»)²⁹.

Таким образом, многоголосие, многоликость детской музыки усиливаются за счёт неизбежного сопоставления точек зрения, представляющих два мира: «взрослого» и «ребёнка». Пьесы детского репертуара содержат в себе, помимо взрослого, детское видение мира, поэтому музыка, адресованная детям, по охвату образов превосходит во многом музыку «для взрослых». В этом смысле ситуация с детской музыкой напоминает ситуацию с детской поэзией, в которой всегда обсуждался вопрос о том, что «<...> 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 поэт направляет своё внимание только на события детской жизни, тогда он беден в своей жизненной правде»³⁰.

²⁸ Однако текст заголовка сам по себе не играет самостоятельной роли. Он становится значимым для слушателя только в той мере, в какой предметно обнаруживает свой смысл в музыкальном тексте.

²⁹ В сюите включено 6 пьес: «Кукла танцует», «Воронята», «Кукуют кукушки», «Маленькая шалость», «Тают сосульки» и «Таинственная процесия». См.: Тамберг Э. Детский альбом для фортепиано. Интересные звуки / Под ред. Б. Грач. М.: Музыка, 1969.

³⁰ См.: Барто А. Л. О поэзии для детей // Барто А. Л. Собрание сочинений: В 4-х т. Т. 4. М., 1984. С. 239.

Во многих случаях назначение заголовка – конкретизация и индивидуализация героя. Заголовочный компонент даёт толчок для запуска механизма смысловой интерпретации – в слове закладывается алгоритм, или программа дальнейшего развертывания музыкального текста. Заглавия указывают на самое значимое, в них подчёркивается главное, что в свою очередь, не поддаётся воспроизведению средствами музыки. Небрежность или невнимательное отношение к заголовку, как впрочем, и слепое следование ему (в отрыве от семантики музыкального текста) могут направить слушателя (исполнителя) по ложному пути и помешать адекватному восприятию содержания. Значимость заглавия настолько велика, что его отсутствие, либо обычное указание на жанр («Марш», «Песня», «Баллада», «Пьеса», «Танец») определённым образом формируют остальные значимости, относящиеся непосредственно к структуре музыкального текста. В результате слушатель настраивается на восприятие музыкального текста не как изолированного явления, а в соотнесенности с другими, озаглавленными подобным образом. Однако в любом случае последнее слово остаётся за анализом содержательно-смысловых структур текста, который, в конечном итоге, поможет ответить на вопросы: «Кто герой?» и «Как он обнаруживает себя в тексте?»

Литература

1. Асафьев Б. В. Русская музыка о детях и для детей // Асафьев Б. В. Избр. тр. в 5-ти т. Т. IV. М., 1955. С. 97– 109.
2. Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики в пьесах детского фортепианного репертуара: Дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2010.
3. Байкиева Р. М. Герой как категория музыкальной поэтики и его признаки в музыкальном тексте пьес детского фортепианного репертуара // Музыка прошлого и современность: сб. статей / Отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2010. С. 5–13.
4. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. Изд. 2-е. М., 1986.
5. Башкиров Д. А. Послевкусие конкурса // PianoФорум. 2011. № 3 (7). С. 24–26.

6. Баязитова Д. И. Интонационная лексика в содержании произведений детского фортепианного репертуара: Дис. ... канд. искусствоведения. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2008.
7. Баязитова Д. И. О семантической связи заголовка и смысловых структур музыкального текста (на примерах пьес детского фортепианного репертуара) // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 210–213.
8. Гинзбург Л. Я. О литературном герое. Л., 1979.
9. Казанцева Л. П. Заголовок как словесный атрибут музыкального текста // Наука и художественное образование: Материалы Всерос. науч.-практич. конф., посв. 25-летию Красноярской гос. академии музыки и театра 14–16 декабря 2003 г. Красноярск, 2004. С. 49–57.
10. Кривицкая Е. Д. На конкурсе имени Чайковского // Музыкальная академия. 2011. № 3. С. 1–16.
11. Медушевский В. В. Человек в зеркале интонационной формы // Сов. музыка. 1980. № 9. С. 39–48.
12. Савшинский С. И. Пианист и его работа. М., 2002.
13. Шаймухаметова Л. Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: Исследование. М.: ГИИ, 1999.
14. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1 (1). С. 31–43.
15. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998.
16. Шуман Р. Альбом для юношества / Редакция П. Егорова. СПб.: Лань, 2000.

Нотография

1. Альбом советской музыки для фортепиано. Т. II / Сост. и пед. ред. А. Бакурова и К. Сорокина. М.: Сов. композитор, 1975.
2. Балтин А. А. Песенки без слов для фортепиано / Ред. А. Эшпай. М.: Сов. композитор, 1970.

3. Баренбойм Л. А., Перунова Н. Н. Путь к музыке. Книжка для начинающих обучаться игре на фортепиано / Общ. ред. Л. Баренбайма. Л.: Сов. композитор, 1988. С. 120.
4. Барток Б. Сочинения для фортепиано. Т. I / Ред.-сост. А. Балтин и К. Сорокин. М., 1976.
5. Музыкальная мозаика. Для фортепиано. 2–3 кл. ДМШ: Учебно-методическое пособие / Сост. С. А. Барсукова. Вып. 5. Ростов н/Д: Феникс, 2003.
6. На рояле вокруг света. Фортепианская музыка XX века. 2 кл. ДМШ / Сост. С. Чернышков. М: Классика–XXI, 2003.
7. Разорёнов С. А. Пьесы и ансамбли для детей и юношества. Тетрадь. I (1–4 кл.) / Под. ред. Т. В. Ключарёвой. М.: Сов. композитор, 1972.
8. Сборник пьес для фортепиано 1–2 кл. (вып. 3) / Сост. С. А. Барсукова. Ростов н/Д, 2003.
9. Фортепиано. 1 кл. ДМШ / Сост. Б. Е. Милич. М.: Кифара, 1996.
10. Фортепиано. 3 кл. ДМШ / Составитель Б. Е. Милич. М.: Кифара, 1996.
11. Хрестоматия / Сост. А. Бакулов и К. Сорокин. М., 1990.
12. Хрестоматия. 1 кл. ДМШ / Сост. и редакция И. Г. Турусовой. М., 2004.
13. Школа игры на фортепиано / под общ. ред. А. А. Николаева. М.: Музыка, 2003.
14. Юный пианист / Ред. Л. И. Ройzman и А. В. Натансона. М.: Советский композитор, 1972.