



ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 786.2

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037

Я. Ю. ДАНИЛОВА

Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
Лаборатория музыкальной семантики
г. Уфа, Россия
lab234nt@yandex.ru

YANA YU. DANILOVA

Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov
Laboratory of Musical Semantics, Ufa, Russia
lab234nt@yandex.ru

Акустические образы quasi-ансамблевого музицирования в медленной части клавирной Сонаты В. А. Моцарта *B dur*, К. 570

Клавирный текст XVIII века графически воспроизводит акустические образы музыкальных инструментов и моделей quasi-ансамблевого музицирования. Эта традиция «отражённых текстов» являлась типичной для эпохи барокко, когда клавиры представляли собой свёрнутую в двухстрочную запись quasi-ансамблевою партитуру. Акустические признаки европейской ансамблевой музицирующей практики также повсеместно отражены в графике фортепианных сонат венских классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена. На основе наблюдений за миграцией в тексте медленной части Сонаты Моцарта *B dur*, К. 570 в статье показаны модификации структурных диалогических моделей барочной практики $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{solo divisi}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo divisi}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ и процессы их преобразования в развёрнутые сюжетно-ситуативные знаки, партитурные признаки и акустические образы музицирующей практики XVIII века.

Ключевые слова:

Моцарт, Соната *B dur* К. 570 для фортепиано, отражённые тексты, сюжетно-ситуативные знаки, диалогические модели, акустические образы сонат Моцарта.

The Acoustic Images of Quasi-Ensemble Music-Making in the Slow Section of Mozart's Clavier Sonata in B-flat Major, K. 570

Music for clavier from the 18th century graphically recreates the acoustic images of the musical instruments and models of quasi-ensemble music making of that period. This tradition of “reflected musical texts” was typical for the Baroque period, when piano music presented a quasi-ensemble score condensed into two-staff notation. The acoustic features of the European practice of music-making in ensembles have also been universally reflected in the musical graphics of the piano sonatas of the Viennese Classicists – Haydn, Mozart and Beethoven. On the basis of the observations of this migration within the musical text of the slow movement of Mozart's Sonata in B-flat minor K. 570, the article demonstrates the modifications of the structural dialogic models of Baroque practice – $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo divisi}}$ and $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ – and the process of their transformation into unfolded narrative-contextual signs, the peculiar features of the musical scores, and the acoustic images of the 18th century music-making practice.

Keywords:

Mozart, Sonata in B-flat major K. 570 for piano, reflected musical texts, narrative-contextual signs, dialogic models, acoustic images of Mozart's sonatas



Для цитирования:

Для цитирования: Данилова Я.Ю. Акустические образы quasi-ансамблевого музицирования в медленной части клавирной Сонаты В.А. Моцарта В dur, К. 570 // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 3. С. 27–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037

For citation:

Danilova Yana Yu. The Acoustic Images of Quasi-Ensemble Music-Making in the Slow Section of Mozart's Clavier Sonata in B-flat Major, K. 570. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 27–37 (In Russ.) DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037

Содержание музыкальных текстов клавирных сонат В.А. Моцарта воссоздаёт принципы организации оперно-театральной и оркестровой музыки, в результате чего в двухстрочной записи ряда сонат возникают семантические ситуации «текст в тексте», «музыка в музыке», «жанр в жанре», генетически связанные с собственными сочинениями композитора (симфониями, камерно-инструментальными произведениями, инструментальными концертами и т. д.). Семантическая ситуация «музыка в музыке» является, по сути, отражением ансамблевой музицирующей практики, где в рамках клавирного текста графически воспроизводятся акустические признаки инструментов и моделей quasi-ансамблевого музицирования. Эта традиция являлась приметой эпохи барокко, клавирные уртексты которой представляли собой свёрнутую в двухстрочную запись quasi-ансамблевую партитуру, предназначенную для вариантного развёртывания в инструментальных (и вокальных) ансамблях, о чём неоднократно отмечалось в работах исследователей [3; 7; 8].

Претворение в музыкальных текстах акустических признаков европейской ансамблевой музицирующей практики не утратило жизнеспособность и в клавирных текстах композиторов XVIII столетия. Так, «свёрнутая» партитурная нотация венских классиков часто включает в себе акустические знаки-образы различных инструментов или признаки целых родовых групп инструментально-

го ансамбля. Диалогические структуры лексики инструментальной этимологии в клавирных текстах венских классиков, в том числе, — типичные мигрирующие знаки и акустические образы музыкальных инструментов, — исследованы в работах Лаборатории музыкальной семантики Уфимской государственной академии искусств [2; 5; 9]. Однако до сих пор они остаются детально не изученными в текстах клавирных сонат Моцарта. При подробном рассмотрении лексики медленных частей его клавирных сонат видно, что в них содержатся не только акустические признаки различных музыкальных инструментов, но и «кочующие» знаки-образы коммуникативных моделей концертной практики XVII–XVIII веков, в «свёрнутом» виде представляющих различные формы ансамблевого музицирования.

Само понятие коммуникативная модель quasi-ансамблевого музицирования предполагает наличие устойчивого реального прототипа в практике музыкального исполнительства. К ним относятся разносоставные ансамбли — дуэты, трио, квартеты, камерные оркестры и т. д., в свёрнутой знаковой форме вошедшие в клавирный текст в качестве признаков quasi-оркестровых звучностей. Графически их можно представить в виде стандартных первичных внетекстовых конструкций $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$, $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$ [3; 7; 8]. Проникая в контекст музыкального произведения, создающего семантическую ситуацию

«текст в тексте», эти коммуникативные модели, свёрнутые в знак, сохраняют своё смысловое значение и нередко подвергаются контекстуальным преобразованиям: *горизонтальным* (линейным) *модификациям* («расслоение» функций *solo* и *continuo* на *solo divisi* и *continuo divisi*) и *вертикальным конфигурациям* (всевозможные зеркальные перестановки).

В музыкальных текстах моцартовских клавирных сонат не все названные первичные коммуникативные модели *quasi*-ансамблевого музицирования получили большое распространение. В значительной степени преобладают типовые диалогические формулы $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ и $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$, встречающиеся во вторых частях сонат К. 279, 281, 282, 284, 311, 533, 570 и других. В контексте клавирного творчества Моцарта эти диалогические структуры в семантической ситуации «музыка в музыке» воплощают стереотипную модель музицирующей практики камерного ан-

самбля, где смысловые пласты (термин Л. Н. Шаймухаметовой) *solo* и *continuo* содержат интонационно-лексические признаки фиксированных в нотной графике партий солирующего инструмента и ансамблевого сопровождения соответственно. Так, в музыкальном тексте II части Сонаты К. 311 встречаем коммуникативные модели $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ (такты 1–6 примера № 1) и $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ (такты 7–8 примера № 1), в которых в верхнем пласте (*solo*) угадываются типичные флейтовые интонации с обилием мелизмов (трелей, форшлаггов, выписанных в нотной графике фигур группетто) и штрихи, свойственные флейтовой артикуляции, а в нижнем (*continuo* и *continuo divisi*) — выявляются признаки типичного аккомпанемента низких струнных инструментов, записанных в виде ритмическо-гармонических фигураций.

Пример № 1

В.А. Моцарт. Соната К. 311, II часть



Гораздо реже в клавирных текстах сонат Моцарта можно выявить диалогические конструкции типа $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$, $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ и $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$. Так, формула $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ присутствует в текстах медленных частей клавирных сонат К. 279, 281, 282, 284, 331, 570 и других. В медленной части Сонаты К. 282

(Menuetto I) эта коммуникативная модель, находясь в контексте галантной пасторальной лирики, воплощает эпизод сцены музицирования — дуэт *quasi*-валторн (вариант «знака *corni*» в смысловом пласте *solo*) и партии «низкого струнного инструмента» в *continuo* (пример № 2).



Пример № 2

Соната К. 282 (Menuetto I)

Musical score for Example 2, Sonata K. 282 (Menuetto I). The score is in 3/4 time and features a piano (*p*) and forte (*f*) dynamic contrast. The right hand plays chords and single notes, while the left hand provides a simple accompaniment.

Пример № 3

Соната К. 533, II часть

Musical score for Example 3, Sonata K. 533, II часть. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The right hand has a melodic line with many ornaments, while the left hand has a steady accompaniment.

Знаки-образы стереотипной модели ^{solo} частично встречаются во вторых частях сонат К. 279, 533 и 570. Так, соотношение в нижнем и верхнем смысловых пластах лексических признаков семантической ситуации «сцены собеседования» двух инструментов в медленной части Сонаты К. 533 является атрибутом типичной разновидности музицирующей практики — дуэта солистов (пример № 3).

Д музыкальных текстах клавирных сонат Моцарта фактически не встречается одна из наиболее распространённых первичных коммуникативных моделей ^{continuo} ^{solo}. Она обнаруживается эпизодически в виде кратковременной верти-

кальной конфигурации — «зеркальной перестановки» — основной схемы ^{solo} ^{continuo} со структурной модификацией в смысловом пласте *continuo*, преобразованного в форму *continuo divisi*. В результате этого в тексте возникает модель ^{continuo divisi} ^{solo}, которая выявляется во вторых частях Сонат К. 533 и К. 282 (Menuetto I). Так, формула ^{continuo divisi} ^{solo} (такты 6–9 примера № 4) образуется при зеркальной перестановке схемы ^{solo} ^{continuo} (такты 5–6 примера № 4), и спустя четыре такта, аналогичным способом в неё трансформируется (такты 10–12 примера № 4).

Пример № 4

Соната К. 282 (Menuetto I), 2-й эпизод

Musical score for Example 4, Sonata K. 282 (Menuetto I), 2-й эпизод. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The right hand has a melodic line with many ornaments, while the left hand has a steady accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

В другом случае — в завершающем эпизоде медленной части Сонаты К. 533 — коммуникативная модель $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ (такты 2–3 примера № 5) представляет собой двухтактовый фрагмент, формирующийся путём вертикальной конфигурации (зеркальной перестановки) схемы $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ (такт 1 примера № 5). В последней происходит структурная модификация смыслового пласта *solo* — в процессе модификации «свёртывается» функция *divisi*, которая возобновляется при последующем конструктивном преобразовании модели $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ в формулу $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ (такт 4 примера № 5).

В музыкальных текстах клавирных сонат Моцарта признаки коммуникативных моделей *quasi*-ансамблевого музицирования сохраняют свои основные функционально-пространственные координаты (горизонтальную и вертикальную). Горизонтальная проекция базируется на структурных линейных *внутрипластовых* модификациях (каждого из смысловых пластов *solo* или *continuo* в отдельности). Вертикальная конфигурация предполагает функциональное соотношение и взаимосвязанность верхнего и нижнего смысловых пластов при

изменении в направлении развития внутритекстовой «исходной» (предыдущей) коммуникативной модели в «результативную» (последующую).

Проследим процесс преобразования ситуативных знаков ансамблевых составов на примере содержания музыкального текста II части клавирной Сонаты В.А. Моцарта К. 570.

В рассматриваемом музыкальном тексте медленной части Сонаты К. 570 отображаются и в значительной степени трансформируются три основные коммуникативные сюжетно-ситуативные схемы, развивающиеся в «музыкально-текстовой оси координат»¹. Так, смысловые пласты исходной модели вертикального диалога $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$ в тексте медленной части подвергаются всевозможным линейным модификациям, вследствие чего внутри тематизма каждого смыслового пласта воспроизводится процесс расслоения функции *solo* или *continuo* на две самостоятельные партии, порождающие в итоге формирование новых производных формул: $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ (пример № 2), $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ (такты 5–8 примера № 6), $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ (такты 9–10 примера № 9).

Пример № 5

Соната К. 533, 2-й эпизод



Пример № 6

Соната К. 570





Не менее известная производная коммуникативная модель $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}} \text{divisi}$ встречается в тематизме медленной части Сонаты К. 570 один раз, формируясь в результате расслоения функции *solo* на *solo divisi* в процессе развития вторичной формулы $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ (такты 1–2 примера № 7).

Данный пример своеобразен и тем, что в нём вертикальная конфигурация «исходной» внутритекстовой модели $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}} \text{divisi}$ в «результативную» формулу $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}} \text{divisi}$ происходит благодаря горизонтальной модификации (качественному изменению семантических свойств) обоих смысловых пластов. Так, в процессе внутрислоевой горизонтальной модификации *continuo* (верхний смысловой пласт) меняет своё функциональное значение и преобразуется в функцию *solo*, а возникающая в нижнем смысловом пласте партия *solo divisi* приобретает значение *continuo divisi* (такты 3–4 примера № 7).

Расслоение функции *solo* на *divisi* в нижнем смысловом пласте встречаем во внутритекстовой вторичной схеме $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$, что приводит к образованию «результативной» структуры $\frac{\text{solo}}{\text{solo}} \text{divisi}$ (пример № 8).

Возможны структурные видоизменения инварианта коммуникативной модели в линейном направлении преобразования каждого функционального пласта *solo* или *continuo* типа *solo divisi* и *continuo divisi*. Внутрислоевые модификации в текстах медленных частей сонат могут быть представлены в виде «явной» или «скрытой» формы.

Так, в интонационной лексике вертикальных диалогов $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}} \text{divisi}$ (такты 3–4 примера № 7) и $\frac{\text{solo}}{\text{solo}} \text{divisi}$ (пример № 8) обнаруживаются акустические признаки «явного *solo*» и узнаваемые в них знаки-образы солирующих инструментов — атрибутов галантной пасторальной лирики музыки XVII–XVIII веков.

Пример № 7

Соната К. 570, 2-й эпизод

Пример № 8

Соната К. 570, 3-й эпизод

В медленной части клавирной Сонаты К. 570 форма «явного *solo divisi*», находящаяся в сюжетно-ситуативной оппозиции $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$, превалирует над остальными. Впервые возникая в первых тактах текста, она задаёт смысловой импульс всей части. В её интонационной основе заложено внетекстовое первичное расслоение акустического знака-образа *corni* на две партии валторн, являющихся атрибутами пасторальной сельской идиллии (такты 1, 3 примера № 6). Далее подобное расслоение функции *solo* на две партии в акустической форме «явного *solo divisi*» в модифицированной смысловой модели $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ имеет иную семантическую окраску — «ленточного двухголосия» — знака-образа дуэта пастушеских свирелей, символизирующих амурную сцену музицирования влюблённой пары (пример № 6).

Процессу расслоения нередко может подвергаться функция *continuo*, возникающая в клавирных текстах в виде структуры «явного *continuo divisi*». В клавирных текстах Моцарта она, как правило, образуется в синтаксически сильных позициях — в начальных или в каденционных построениях (такты 7–8 примера № 6, такты 9–10 примера № 9).

Функцию «явного *continuo divisi*» в текстах клавирных сонат Моцарта нередко выполняют ритмическо-гармонические фигурации (пример № 1, такты 9–10 примера № 9). Такая модификация смыслового пласта *continuo* за счёт уплотнения фактуры создаёт эффект усиления звучности воплощаемого ансамбля низких струнных инструментов. При всём многообразии модификаций смыслового пласта *continuo*, в текстах медленных частей клавирных сонат Моцарта акустическая форма «явного *continuo*» в чистом виде не представлена.

«Скрытую» акустическую форму в музыкальном тексте по определению могут иметь только модифицированные сюжетно-ситуативные знаки-образы *solo divisi* и *continuo divisi*. Семантическая форма «скрытого *solo divisi*» актуализирует-

ся в таких смысловых сегментах пласта *solo*, в которых мелодические обороты имеют тенденцию к смысловой дифференциации на две и более самостоятельных «*quasi*-ансамблевых» партий внутри одной группы музыкальных инструментов. Подобная акустическая модификация обнаруживается преимущественно в каденционных оборотах, где зачастую господствует коммуникативная модель $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$ (такт 8 примера № 6; такт 3 примера № 7).

Что касается смыслового модифицирования функции *continuo* в скрытую форму, то оно, в отличие от функции «скрытого *solo divisi*», вероятно, обладает несколькими способами маркировки предполагаемого *divisi*. К примеру, акустическая форма «скрытого *continuo divisi*» в клавирном тексте второй части сонаты К. 570 маркируется двумя способами: при помощи «свёрнутого» и «развёрнутого» *divisi*.

Принцип свёрнутого маркирования «скрытого (потенциального) *continuo divisi*» в данном случае осуществляется посредством широко распространённого в эпоху барокко приёма преобразования первичного текста октавной дублировки. В ансамблевой музицирующей практике подобный акустический знак-образ, встречающийся в нижней строке нотной графики, символизировал возможность октавного удвоения основной партии *continuo* более низким в тембровом отношении инструментом. Можно предположить, что опорная начальная октава в нижнем смысловом пласте музыкального текста представляет собой не что иное, как нереализованную в полной мере («явной» форме) семантическую функцию *continuo divisi*. В семантическом диапазоне знака функции *continuo* она не несёт сколько-нибудь важной нагрузки, а, скорее, является рудиментарным атрибутом предполагаемой акустической модификации коммуникативной модели $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ в модели $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$ (такт 1 примера № 6).



Преобразование партии *continuo* в виде развёрнутого «скрытого *continuo divisi*» в рассматриваемом музыкальном тексте также реализуется двумя способами. Первый формируется подобно закономерностям образования акустической формы «скрытого *solo divisi*»: разграничением мелодического оборота на две предполагаемые партии инструментов одного рода, при котором фактически внутри функции *continuo* внутри одной мелодической линии вызревают отдельные партии *divisi* (такты 5–6 примера № 6). Второй способ маркировки «развёрнутого *continuo divisi*» представляет собой своего рода намёк — то есть вариант предпосылки для возможного расчленения смыслового пласта *continuo* на функции *divisi* (такты 5–6 примера № 9).

Помимо линейных модификаций (в горизонтальной проекции), в клавирном

тексте медленной части моцартовской сонаты К. 570 прослеживается также определённая художественно-конструктивная логика вертикального преобразования смысловых оппозиций. Так, например, первый крупный раздел части представляет вариантное преобразование первичной коммуникативной модели $\overline{\text{continuo}}$, в которой каждый из смысловых пластов (термин Л.Н. Шаймухаметовой) (*solo*, *continuo*) подвергается структурной модификации и приобретает акустическую форму *divisi*. Она переходит из одного смыслового пласта в другой попеременно: $\overline{\text{solo divisi}} \rightarrow \overline{\text{continuo divisi}}$, $\overline{\text{solo divisi}} \rightarrow \overline{\text{continuo}}$ и так далее.

Трижды в синтаксически сильных позициях первого раздела трансформация первичной модели приводит к возникновению новой акустической формы

Пример № 9

Соната К. 570, 4-й эпизод



Пример № 10
Соната К. 570, 5-й эпизод



$\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo divisi}}$. Процесс её внедрения и завершения осуществляется по-разному. В первом случае неизменной остаётся смысловой пласт $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$ ($\frac{\text{continuo divisi}}{\text{continuo divisi}} \rightarrow \frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$) и модифицируется лишь партия *solo* (такты 4–8 примера № 6). Во второй версии преобразования первичной модели акустическая форма *divisi* мигрирует из смыслового пласта $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ в партию *solo* ($\frac{\text{continuo divisi}}{\text{continuo divisi}} \rightarrow \frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$) (такты 4–7 примера № 9). В следующем смысловом сегменте процессу появления более сложной коммуникативной модели предшествует подготовка верхнего смыслового пласта и сохранение при завершении в нижнем пласте акустической формой *divisi* ($\frac{\text{continuo}}{\text{continuo}} \rightarrow \frac{\text{continuo divisi}}{\text{continuo divisi}} \rightarrow \frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$) (такты 8–12 пример № 8).

Во втором и в третьем крупных разделах медленной части Сонаты, в сущности, продолжают структурные преобразования заложенных в первом разделе основных моделей. Интересно, что во втором разделе формируется новая качественная конфигурация первичной модели, в которой вместо ожидаемого смыс-

лового пласта *continuo* появляется ещё один пласт *solo*, но уже с модификацией в акустической форме *divisi*. В результате создаётся коммуникативная вторичная схема $\frac{\text{solo}}{\text{solo divisi}}$ (пример № 8), которая является преобразованным вариантом первичной формулы $\frac{\text{solo}}{\text{solo}}$, возникающей в музыкальном тексте медленной части лишь в заключительном фрагменте и трансформирующейся в акустическую модель $\frac{\text{solo divisi}}{\text{solo divisi}}$ (пример № 10).

Таким образом, смена и взаимная модификация сюжетно-ситуативных моделей внутри текстов клавирных сонат Моцарта осуществляется посредством основных семантических процессов, развивающихся в двух «геометрических» плоскостях. Первый процесс развивается в горизонтальной проекции и выявляет внутренние «линейные» закономерности структурных преобразований моделей. Второй процесс определяется вертикальным соотношением функционально различных пластов текста и актуализирует внешние коммуникативные признаки взаимодействия сюжетно-ситуативных знаков-образов.



ПРИМЕЧАНИЯ



¹ Подробно этот процесс исследован И.В. Алексеевой на материале бассо-

остинатных жанров барокко [1].


 ЛИТЕРАТУРА
 

1. Алексеева И.В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики. 2005. 298 с.
2. Асфандьярова А.И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. 2007. № 1. С. 100–113.
3. Гордеева Е.В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И.С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 198–202.
4. Данилова Я.Ю. Интонационные этюды в классе фортепиано (на примере клавирных сочинений Моцарта) // Музыка прошлого и современность: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, 2010. С. 55–64.
5. Данилова Я.Ю. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 1. Моцарт. Тембровые диалоги: методическая разработка для младших и средних классов ДМШ. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2011. 16 с.
6. Кириченко П.В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: УГАИ, 2004. С. 57–70.
7. Кузнецова Н.М. Семантика музыкального диалога в пьесах «Нотной тетради Анны Магдалены Бах» // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: УГАИ, 2004. С. 39–56.
8. Мореин К.Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 165–170.
9. Шаймухаметова Л.Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв. // Семантика старинного уртекста / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. С. 16–37.
10. Шаймухаметова Л.Н., Трунина Л.С., Большакова Т.С. Ролевые игры в классе фортепиано. Сюжеты музицирования в танцевальных пьесах западноевропейского барокко: учебное пособие для ДШИ с видеоприложением. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2013. 28 с.

Об авторе:

Данилова Яна Юрьевна, научный сотрудник, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики (450008, г. Уфа, Россия),
lab234nt@yandex.ru


 REFERENCES
 

1. Alekseeva I.V. *Tematizm basso-ostinatnykh zhanrov v instrumental'noy muzyke zapadnoevropeyskogo barokko: issledovanie* [The Thematicism of the Basso-Ostinato Genres in the Instrumental Music of the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics, 2005. 298 p.
2. Asfand'yarova A.I. Znaki-obrazy muzykal'nykh instrumentov v khudozhestvennom kontekste pastoral'nykh tem fortepiannykh sonat Y. Gaydna [Sign-Figures of Musical Instruments and the Artistic Context of Joseph Haydn's Pastoral Sonatas]. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*. 2007. No. 1, pp. 100–113.
3. Gordeeva E.V. Muzykal'naya leksikografiya stsen i obrazov muzitsirovaniya v klavirnykh p'esakh «Frantsuzskikh syuit» I.S. Bakha [Musical Lexicography of the Scenes and Images of



Music-Making in the French Suites by J. S. Bach]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2008. No. 1, pp. 198–202.

4. Danilova Ya.Yu. Intonatsionnye etyudy v klasse fortepiano (na primere klavirnykh sochineniy Motsarta) [Intonational Etudes in the Piano Class (by the Example of Clavier Works by Mozart)]. *Muzyka proshlogo i sovremennost': sb. st.* [Music of the Past and Contemporaneity: Collection of Articles]. Ed. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts, 2010, pp. 55–64.

5. Danilova Ya.Yu. «Zanimatel'naya instrumentovka» v fortepiannom klasse DMSH. Vyp. 1. Motsart. Tembroye dialogi: metodicheskaya razrabotka dlya mladshikh i srednikh klassov DMSH [“Entertaining Instrumentation” in the Piano Class of Music Schools. Vol. 1. Mozart. Timbre Dialogues: Methodological Development for Junior and Middle Classes of Children’s Music Schools]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts, 2011. 16 p.

6. Kirichenko P.V. Tvorcheskoe vzaimodeystvie nachinayushchego pianista s klavirnym tekstem barokko [The Creative Interaction of a Beginner Pianist with the Baroque Clavier Musical Text]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: Collection of Articles]. Ed. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Academy of Arts, 2004, pp. 57–70.

7. Kuznetsova N.M. Semantika muzykal'nogo dialoga v p'esakh «Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh» [The Semantics of Musical Dialogue in the Pieces of the “Music Notebook by Anna Magdalena Bach”]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: Collection of Articles]. Ed. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Academy of Arts, 2004, pp. 39–56.

8. Morein K.N. Akusticheskie obrazy muzykal'nykh instrumentov v klavirnykh sonatakh D. Skarlatti [Acoustic Images of Musical Instruments in the Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 165–170.

9. Shaymukhametova L.N. Semantika muzykal'nogo dialoga v klavirnykh proizvedeniyakh zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv. [The Semantics of Musical Dialogue in the Clavier Compositions of 17th and 18th Century Western European Composers]. *Semantika starinnogo urteksta* [The Semantics of Ancient Urtext]. Ed. by L.N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Institute of Arts, 2002, pp. 16–37.

10. Shaymukhametova L.N., Trunina L.S., Bol'shakova T.S. Rolevye igry v klasse fortepiano. Syuzhety muzitsirovaniya v tantseval'nykh p'esakh zapadnoevropeyskogo barokko: uchebnoe posobie dlya DShI s videoprilozeniem [Role Playing in the Piano Class. Subject Matter for Music Making in Dance Pieces of the West European Baroque: A Tutorial for Children’s Art Schools with Video Supplement]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts, 2013. 28 p.

About the author:

Yana Yu. Danilova, Research Associate, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics (450008, Ufa, Russia),
lab234nt@yandex.ru

