



ISSN 2658-4824 (Print)

УДК 786.1

DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089

**Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА**

*Лаборатория музыкальной семантики  
Научно-методический центр  
«Инновационное искусствознание»  
г. Уфа, Россия  
ORCID: 0000-0002-1355-9677  
i2018n@yandex.ru*

**LIUDMILA N. SHAYMUKHAMETOVA**

*Laboratory of Musical Semantics  
Scholarly-methodical center  
“Innovation Art Studies”  
Ufa, Russia  
ORCID: 0000-0002-1355-9677  
i2018n@yandex.ru*

**Пианист-режиссёр.  
Интерпретация  
и транскрипция в работе  
с начинающими пианистами**

Одним из главных критериев профессионального исполнения музыкантом репертуарных произведений считается точное воспроизведение текста со всеми отмеченными в нём редакторскими и авторскими ремарками. Создана устойчивая традиция использования в педагогической практике чужой интерпретации и авторитарного подхода к обучению. Однако если такие требования и считать допустимыми, то их нельзя относить ко всем стилям и жанрам. Взаимодействие пианиста с музыкальным текстом исторически определяли две формы, сложившиеся в самой практике музицирования. Например, в музыке барокко преобладающая в ней ансамблевая форма музицирования предполагала вариантное развёртывание клавирного текста в различных исполнительских версиях и составах. Барочная традиция отличается активным преобразованием, импровизационностью в работе с первоисточником и предполагает транскрипции, переложения, обработки, аранжировки, вариации на оригинальный текст. Вторая — сольная, регламентированная точной композиторской записью форма предназначена для интерпретации и концертного выступления. Именно второй тип, характерный для более поздней

**The Pianist-Producer.  
Interpretation  
and Transcription in the Work  
with Beginning Pianists**

One of the main criteria of professional performance by the musician of compositions established in the repertoire is considered to be a concise interpretation of the musical text with rendering all the markings made by the editor and the composer. A steadfast tradition has been created of application in pedagogical practice of interpretation by other musicians and an authoritarian approach to learning. However, if such demands are to be considered to be admissible, they cannot be applied to all the styles and genres. The pianist's interaction with the musical text has been historically determined by two forms which have evolved in the practice of music-making itself. For example, in Baroque music the ensemble form of music-making, which predominated in it, presumed a variant-type unfolding of the keyboard musical text in various performance versions and ensembles. The Baroque tradition is distinct for its active transformation of the musical material and its improvisatory manner in the work with the primary musical source, and it presumes an active incorporation of transcriptions, adaptations, elaborations, arrangements and variations on the original musical text. The second form, which is the soloist variety, regulated by the composer's precise notation, is designed for interpretation of the music and its performance in concerts. It is particularly the second type, characteristic for the later Classical-Romantic



— классико-романтической традиции, используется в преподавании, поэтому правила взаимодействия с текстом переносятся педагогами и на другой тип текста — барочный.

Первоисточник имеет множество возможностей для вариантного воспроизведения и создания исполнительских сценариев как в ансамблевой, так и в сольной форме. Применяя обе формы исполнительского музицирования — транскрипцию и интерпретацию — педагог будет способствовать возрождению традиции креативных отношений с текстом. В статье показаны примеры работы с начинающими пианистами в проблемной ситуации, которую можно назвать ролевой игрой «Пианист-режиссёр».

Ключевые слова:

пианист-режиссёр, транскрипция, интерпретация, ансамблевое музицирование.

tradition, which is used in teaching, hence the rules of interaction with the musical text are transferred by pedagogues to the other type of musical text, namely, the Baroque variety, as well. The primary musical source contains numerous possibilities for the variant-type replication and creation of performance scenarios both in the ensemble and solo forms. By applying both forms of performing music, transcription and interpretation, the pedagogue would enhance the revival of the traditions of a creative attitude towards the musical text. The article shows examples of work with beginning pianists in a problem-based situation which may be called the role game of “Pianist-Producer.”

Keywords:

pianist-producer, transcription, interpretation, ensemble music-making.

*Для цитирования:*

Шаймухаметова Л.Н. Пианист-режиссёр. Интерпретация и транскрипция в работе с начинающими пианистами // ИКОНИ/ ICONI. 2019. № 3. С. 77–89.  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089

*For citation:*

Shaymukhametova Liudmila N. The Pianist-Producer. Interpretation and Transcription in the Work with Beginning Pianists. *ICONI*. 2019. No. 3, pp. 77–89. (In Russ.)  
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.077-089

**Н**е часто преподаватели фортепиано в ДМШ задумываются над тем, что используемый в педагогической работе клавирный текст полифункционален. Каждое репертуарное произведение, разучиваемое учеником, это не только *нотный текст* с признаками грамматики и синтаксиса, но и *музыкальный текст*, насыщенный смысловыми структурами (семантика, риторика, поэтика). Музыкальный текст бывает *первичный* (уртекст) — композиторский оригинал, и *вторичный* — исполнительский сценарий (в том числе редакторский). Их содержание не совпадает.

В разное историческое время отношения исполнителя с первичным авторским текстом были различными. В период XVII–XVIII веков в условиях домашнего ансамблевого музицирования исполнителей обучали способам преобразования первичного текста и технологии развёртывания клавира в ансамблевую партитуру (искусство транскрипции). В эпоху регламентированных стилей (классицизм, романтизм) расцвело искусство интерпретации. Вполне очевидно, что учить современного музыканта необходимо и тому, и другому.

Однако в академической образовательной системе утвердился как единственный в обучении музыканта-исполнителя *репертуарный подход*. Обучение в курсе фортепиано построено на разучивании «программы» (этюды, полифония, соната, пьеса), освоение которой направлено на постепенный перевод количества изучаемых произведений в стихийно и непредсказуемо формируемое качество. Между учеником и учителем, помимо композитора, постепенно появился авторитарный посредник — редактор текста (интерпретатор).

Отношения с текстом при этом строятся исключительно по второму типу: через «посредника»-педагога, который курирует работу на всех этапах, происходит разучивание произведения и контроль за работой над ним до концертного выступления. Такая устойчивая практика ведёт к несамостоятельности и зависимости от чужого мнения как единственно верного и возможного. Сформировалась система «натаскивания», в которой не остаётся места креативным отношениям с музыкальным произведением, развитию мышления и воображения ученика. Сам педагог также находится во власти чужой — редакторской версии и её авторитарного влияния.

Один из главных критериев «правильного» исполнения в общепринятой практике преподавания — это точное воспроизведение текста со всеми отмеченными в нём композитором и редактором нюансами (динамика, темп, артикуляция). И в этом случае преподаватель опирается на незыблемую традицию не критичного использования модели чужой интерпретации. Однако если условно считать такие требования справедливыми, то они относятся далеко не ко всем типам текстов. Например, в музыке барокко — в произведениях И.С. Баха, Г.Ф. Генделя Д. Скарлатти и их современников темп, динамика и артикуляция в клавирном тексте не выставлялись, поскольку он предполагал ва-

риантное развёртывание в различных исполнительских версиях и инструментальных составах.

Музыкальный текст и Исполнитель — это творческая система, основанная на двух исторически противоположных, сложившихся в самой практике музицирования формах взаимодействия. Первая — ансамблевая (барочная) традиция породила жанры, формы и способы активного преобразования, импровизационности в работе с первоисточником (транскрипция, переложение, обработка, аранжировка, вариации). Вторая — сольная, регламентированная точной композиторской записью, направлена на создание интерпретации авторского текста. Именно второй тип, характерный для классико-романтической традиции, используется в преподавании. Нормы и правила работы с таким текстом часто переносятся педагогами и на другой тип текста — барочный.

Однако текст редактора (интерпретатора) и текст композитора — это тоже два разных содержания. Первоисточник имеет множество возможностей для вариантного воспроизведения и создания исполнительских сценариев. Вместо того, чтобы послушно повторять и заучивать написанное в нотах, лучше обсудить и создать план исполнительского сценария (вторичного текста). В этом случае мы сумеем возродить традиции креативных отношений с текстом. Возможна организация проблемной ситуации, которую можно условно обозначить «Пианист-режиссёр».

Редакторы пьес учебного педагогического репертуара иной раз в дидактических целях разрушают логику их содержания. Педагоги же путают два слоя текста: композиторский и редакторский.

В первичном композиторском тексте всегда содержатся смысловые структуры. Во вторичном (исполнительском сценарии) они выявляются и маркируются редактором (интерпретатором) при помощи динамики, артикуляции и темпа. Так



создаётся версия редакторской интерпретации. Она реализуется в *акустическом тексте*, который многократно озвучивается, интонируется и переинтонируется исполнителем.

### Первичный музыкальный текст и редактор

В готовой редакторской версии произведения очень важно научить увидеть слой вторичного текста, то есть работу редактора, проявляющего себя в маркировке смысловых структур (темп, динамика, артикуляция). Каждый редактор (он по сути и есть интерпретатор) создаёт свою содержательную версию. Важно её понять, оценить, согласиться (и исполнить) или не согласиться (создать новую).

Хороший редактор опирается на содержание пьесы и проводит его смысловую детализацию, маркируя смысловые структуры универсальными способами исполнительской интерпретации.

Рассмотрим примеры на пьесах из репертуара начинающих пианистов.

Пьеса называется «Птичий дом». Это переложение песенного материала для

исполнения его на фортепиано. В сопровождающем пьесу стихотворении идёт речь о том, как дети строят для птиц скворечник. Смысловые структуры: 1) ритмоформула стука (такты 1–4) и 2) песня (такты 5–8). Ритм стука подчеркнут приёмом сфорцандо. Второе действие маркировано лигами. Таким образом, в этой пьесе присутствуют герои, выполняющие разные действия: «дети *строят*» и «дети *поют*». Содержание этих действий маркировано редактором.

Рассмотрим другой пример, и чтобы оценить работу интерпретатора и её результат, предварительно проведём анализ смысловых структур текста.

Особенности пластики старинного танца «Ригодон» отражены в нотном тексте: шаги, прыжки, этикетная формула баса (такты 2 и 8).

Этикетная формула баса со всей очевидностью представлена в заключительной каденции (такт 8), а также расположена в скрытом виде в конце первой фразы (такт 2, нижняя строка). Не замеченная редактором внутри текста, она интонируется в общем потоке объединённых лигой интонаций. Фразировка больши-

#### Пример № 1 «Птичий дом»

Не спеша



#### Пример № 2 И.Л. Кребс. Ригодон



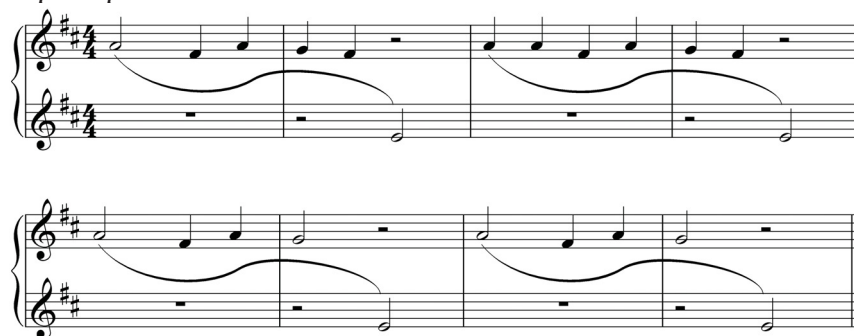


Пример № 3

«Ладушки»



Пример № 4



ми лигами не соответствует ключевым пластическим элементам танца: прежде всего, ритму шага. Очевидно, создатель вторичного текста (редактор) ставил чисто дидактические задачи обучения связанному исполнению, освоению приёма легато, что в этом конкретном примере всё же противоречит содержанию пьесы.

В следующем примере перед нами — первичный текст, в котором нет редакторских пометок (пример № 3). Это пьеса «Ладушки» — переложение известной детской песни для двух рук фортепиано. Ключевая интонация пьесы и песни — фигура притопа. В этой пьесе она представлена в увеличении — четвертными и половинными длительностями.

Далее мы можем сравнить этот пример со вторичным редакторским текстом (пример № 4) и ответить на вопрос: соответствует ли расстановка легато смысловой структуре фигуры притопа?

Такой образец, созданный редактором, не может относиться к категории интерпретации. Или это «дидактическая» редакция с целью освоения легато как приёма артикуляции заложенному

в пьесе смыслу, или редактор предполагал сделать транскрипцию. Пьеса полностью поменяла содержание, она требует нового названия. Возможно, это колыбельная, но не плясовая. Фигура притопа потеряла заданные ей значения, произошла трансформация смысловой структуры в направлении создания лирических настроений.

Создание вторичного текста (исполнительского сценария) и расстановка знаков динамики и артикуляции в «Польке» Дм. Кабалевского могли бы иметь разные сюжетные варианты. Варианты интерпретации зависят от уточняющих обстоятельств и ответа на вопросы: 1) кто танцует польку? и 2) кем исполняется полька: танцорами или музыкантами, играющими на оркестровых музыкальных инструментах?

В редакторской версии (пример № 5) полька интерпретирована как оркестровое сочинение. Главные герои пьесы — Музыканты, играющие в струнном оркестре. Знаки артикуляции расставлены редактором соответственно тембрам и акустическим образам пьесы.

### Ролевые игры на основе редакторского текста

Ниже в ролевых играх «Пианист-режиссёр» представлены разработки интонационных этюдов для начинающих на основе редакторского текста, в котором обозначены динамика, темп и артикуляция.

#### Интонационный этюд «Кузнец»

Главный герой пьесы — дядюшка по имени Лоренц. Он — кузнец. В пьесе герой показан в кузнице за работой. Кузнец бьёт молотом по наковальне. Ключевая интонация — «удары молота» указывает на выполняемое героем основное действие. В тексте пьесы есть также «прямая речь» героя: в перерыве между работой и во время работы дядюшка Лоренц напевает песенку.

#### Вопросы и задания

1. Найдите и покажите в нотном примере № 6 ключевую интонацию «ударов молота».

2. Найдите и покажите в нотном примере песенку Кузнеца — его «прямую речь».

3. Объясните расстановку редакторских знаков динамики и артикуляции.

4. Исполните интонационный этюд совместно с учителем. «Прямую речь» Кузнеца озвучит ученик двумя руками. Учитель сыграет остальной текст пьесы от лица Автора, наблюдающего за работой.

5. Поменяйтесь ролями и исполните интонационный этюд в другом составе: «прямая речь» Кузнеца — учитель; остальная часть текста от лица Автора — ученик.

#### «Если бы редактором был я...»

В следующих примерах («Висла» и «Журавель») учителю и ученику предлагаются интонационные этюды, в которых выступить в роли редакторов (интерпретаторов текста) можно самостоятельно. В пьесе «Висла» (пример № 7) есть смысловая структура эхо. Она не выделена в

#### Пример № 5

Дм. Кабалевский. Полька

Весело



#### Пример № 6

А. Сарауэр. «Дядюшка Лоренц»

Не спеша



тексте, но её можно маркировать с помощью контрастных динамических обозна-

чений при повторе мотива (такты 3 и 4; 7 и 8; 11 и 12).

Пример № 7

«Висла»

Спокойно



В пьесе М. Красева «Журавель» с помощью ключевой интонации — *ритма шага* композитору удалось изобразить большую длинноногую птицу.

В пьесе нет соответствующих этой смысловой структуре обозначений динамики и артикуляции. Учитель и ученик могут обсудить варианты возможностей исполнительского сценария.

Пример № 8

М. Красев. «Журавель»

Неторопливо



**Вопросы и задания**

1. Сыграйте пьесу на фортепиано.
2. Найдите ключевую интонацию Журавля в тексте. Исполните на фортепиано пьесу с другим названием: «Журавль и Лягушка» вдвоём с партнёром (такты 1–4 — Журавль, такты 5–8 — Лягушка) на сюжет следующего стихотворения:

Вот идёт Журавель с журавлятами,  
Впереди Лягушка скачет с лягушатами.

3. Подумайте, какие знаки артикуляции (легато, стаккато) и в какой части текста нужно поставить для обозначения «прыгающих лягушек»?

4. Кто из героев стихотворения должен выйти первым? Сыграйте пьесу «Лягушка и Журавль», расставив знаки артикуляции.

**Структура диалога и её роль в разработке вторичного текста**

Многие мелодии дают повод использовать для разработки сценария *структуру диалога*. В приведённой ниже пьесе (пример № 9) границы диалога — реплики (4+4) наполнены различными интонациями, что может означать принадлежность их разным героям. В нашем интонационном этюде (вторичном тек-



сте — исполнительском сценарии) это будут две собаки: Полкан и Бобик (за-

тем, что в первичном тексте, то есть в самой мелодии, собак нет).

### Интонационный этюд «Полкан и Бобик»

#### Пример № 9



Разработка игры основывается на распределении ролей между её участниками и с определения границ текста: где Полкан, а где Бобик?

#### Порядок игровых действий

1. Спойте песню с названием нот. Найдите в тексте границы реплик героев (такты 1–4 — Полкан; такты 5–8 — Бобик).

2. Спойте мелодию с названием нот как «Песню Полкана», сопровождая её ключевым ритмом сердитого героя («Полкан сердится»).

3. Спойте мелодию с названием нот как «Песню Бобика», сопровождая звучание мелодии его ключевым ритмом («Бобик весело машет хвостом»).

4. Сыграйте песню на фортепиано вдвоём с партнёром в диалоге Полкана и Бобика.

5. Сыграйте песню в ролевой игре «Две собаки под дождём», сопровождая диалог Полкана и Бобика непрерывно повторяющимся звуком «фа» («капли дождя» — 16-е в разных октавах верхнего регистра фортепиано).

#### Письменные задания

1. Выпишите реплики Полкана и Бобика на отдельные строчки нотного станa. Обратите внимание на порядок записи реплик. Кто вышел на улицу первым?

2. Запишите песню в другом сюжете: «Первым на улицу вышел Бобик». Помечайте местами порядок записи реплик.

3. Запишите над мелодией ритмы капель дождя группами из 16-х нот.

4. Расставьте в нотной записи знаки динамики и артикуляции, маркирующие присутствие в тексте двух разных по характеру героев.

#### О некоторых приёмах транскрипции авторского текста

Помимо *интерпретации*, второй важнейшей формой работы с текстом традиционно считалась *транскрипция* (переложение, аранжировка, обработка первичного авторского текста) [3].

Воспользуемся знакомыми примерами из репертуара начинающих пианистов.

#### Пример № 10

##### Е. Гнесина. Этюд

Медленно и плавно  
Учитель двумя руками



Ученик

\* В разработках сценариев могут появиться новые герои. Основанием для вариантного прочтения первичного текста служит свойство полисемантической музыкального языка. Но в любом случае сохраняется идея диалога: это должна быть пара персонажей.





Сыграйте на фортепиано этюд Е. Гнесиной (пример № 10) с применением приёма инверсии. Созвучия во 2-м и последующих чётных тактах играйте справа налево, а также меняя последовательность записанных терций свободно: во всех возможных или желаемых комбинациях. Включите эти преобразования в разработку тембрового сценария «Колокола», который можно исполнить в ансамбле на фортепиано или с подключением соответствующих содержанию тембров синтезатора.

### Интонационный этюд «Колокола»

Используем известную технологию деления текста на вертикальный и горизонтальный диалоги. В горизонтальном диалоге (верхняя строка: 1+1) могут принять участие два партнёра. Они сыграют реплики двумя руками по мотивам — по полтакта. (Возможно также, что ученик (учитель) сыграет весь диалог сам).

В чётных тактах применяется *регистровка*: благодаря ей возникает эхо-эффект (динамический план сюжета эхо можно разметить в тексте). В нижней строке для создания пространственного звучания первое басовое созвучие переносится на октаву вниз. Это тоже приём *регистровки*.

Транскрипцию пьесы в сюжете «Колокола» можно исполнить в двух разных исполнительских сценариях: «Благовест» (торжественно-ликующее, праздничное звучание) и «Набат» (трагическое звучание). Соответственно двум разным режиссёрским задачам меняются динамика и артикуляция. Во втором случае (Набат) меняется лад. Пьеса должна прозвучать в до миноре.

Если партнёры поменяются ролями (строчками), пьеса может быть исполнена в вертикальном диалоге партнёров в зеркальном отражении.

### Интонационный этюд «В ритме вальса»

Пример № 11

Л. Шитте. Этюд



В мелодии этюда Л. Шитте (пример № 11) первый партнёр (он исполняет реплики диалогов поочередно двумя руками) применяет на границах реплик регистровки. Они могут быть равны 8+8; 4+4; 2+2 и 1+1. Возможна также маркировка скрытого диалога в мелодии. Она исполняется первым партнёром двумя руками с неравномерным делением реплик: первые звуки каждого такта выделяем акцентом (левая рука), остальная часть мелодии исполняется из-за такта октавой выше.

В аккомпанементе играем басы левой рукой в октаву (приём дублировки).

При втором проигрывании пьеса звучит зеркально: в конце пьесы партнёры

меняются ролями, оставаясь на своих местах в своих регистрах. При третьем проигрывании зеркало делается в середине пьесы (8+8). Получается новая композиция.

#### *Интонационный этюд «Баркарола»*

Эта пьеса (пример № 12) идеально звучит в транскрипции на двух роялях, когда расширяется акустическое пространство, создающее иллюзию «водной стихии» (в аккомпанементе — «фигура волн»). Пространственные эффекты (глубина погружения) усиливаются более всего с помощью дублировки. Вполне возможно играть пьесу и в 4 руки, в свернутом варианте.

Пример № 12  
Л. Шитте. Этюд

*Басовая дублировка* исполняется учеником (или учителем) на сильных долях тактов с различной возможной частотой: один раз в такте (на первую долю) или дважды в такте. Ещё интереснее звучит вариант со сменой ритма в каждой фразе: на сильные доли в тактах 1 и 2; на каждую долю — в тактах 3 и 4.

Дублировка даёт яркий пространственный эффект и работает в сюжете баркаролы при исполнении её в мелодии (в октаву при исполнении в 4 руки либо через две октавы, если в вашем распоряжении есть два рояля).

## Интонационный этюд «Раскрась картинку»

Пример № 13

Русская народная песня



В пьесах детского фортепианного репертуара часто встречаются подготовленные редакторами-составителями фортепианные переложения и обработки народных песен. Двухручное свёрнутое изложение текста для фортепиано во многих случаях напоминает нераскрашенные чёрно-белые картинки из альбома для рисования. В русской народной песне (пример № 13) смысловые структуры обозначены «эскизно»: как мелодия и аккомпанемент. Но внутри просматривается музыкальная картинка. Нам предстоит раскрасить её в сюжете игры ансамбля с участием разных инструментов («Занимательная инструментовка»). Для этого нужно: 1) придать картинке объёмное изображение через аранжировку нотной записи с помощью уже известных нам приёмов преобразования; 2) расставить знаки *темпа*, *динамики* и *артикуляции* внутри нотного примера в соответствии с заданным сюжетом (организуется форма работы «Если бы редактором был я...»).

Транскрипция выполняется уже известными способами. Предлагается применить вертикальный и горизонтальные диалоги. Внутри реплик из уже известных приёмов используются:

1) *регистровка* — в мелодии. Это диалог инструментов: две Свирели (2+2), во втором предложении Рожок (исполнитель играет мелодию точно по тексту);

2) *дублировка басов в октаву* — в нижней строке и *дублировка в верхнюю терцию* — в мелодии;

3) *свёртывание*. Это — новый приём. Ученику, работающему с мелодией, нужно дать возможность воспользоваться ресурсом обеих рук. Правая исполняет мелодию октавой выше написанного (свирель), левая «вытягивает» из той же мелодии (маркирует с акцентами) только сильные и относительно сильные доли. На основе маркированных звуков: *си бемоль*, *ля*, *соль*, *фа* возникает новая мелодия. Во второй строке соответственно: *ми бемоль*, *ре*, *до*, *си бемоль*. Остальные звуки «стираются».

После исполнения пьесы выполняются зеркальные перестановки на основе *вертикального диалога* 8+8 (партнёры меняются ролями), затем смена ролей происходит на выбор: по предложениям 4+4 или по фразам 2+2. Полезно сделать все эскизы, затем составить общую трёхчастную композицию.

Таких примеров в педагогическом репертуаре много, и смысловые структуры находятся в них без труда [1; 3]. Работа с ними проводится на основе предложенных приёмов преобразования [2; 4]. Всё накопленное в практике на собственном материале и описанное в виде комментариев (8–10 примеров) может быть организовано педагогом в инновационную методическую разработку.



### Задание для самостоятельной работы

#### Развёртывание клавира в *quasi*-партитуру на основе изученных приёмов

Пример № 14

Л. Моцарт

The musical score consists of four systems, each with a piano (right hand) and bass (left hand) staff. The first system starts with a forte (*f*) dynamic and an accent mark. The second system features a piano (*p*) dynamic. The third system includes mezzo-forte (*mf*) and forte (*f*) dynamics. The fourth system concludes with a repeat sign (§).

**Комментарий:** Границы смысловых структур маркированы самим автором в уртексте «Нотной тетради Анны Марии Моцарт» исключительно динамически. Леопольд Моцарт давал следующие задания: опираясь на динамический план как подсказку в определении партитурных признаков, ученики должны были разделить текст между партнёрами в диалоге для последующего развёртывания клавирного двухстрочника в ансамблевую партитуру [3; 5].

Далее в составлении сценария использовались все уже известные нам приёмы: *регистровка* (в «сольных» элементах мелодии), *дублировка басового звука* —

у второго партнёра (правая рука исполняет текст точно по записи), *свёртывание* мелодии по акцентным звукам. Оно приведёт к маркировке скрытых в тексте ключевых интонаций роговых сигналов — обязательных атрибутов пасторальных сцен и к появлению ещё одного *quasi*-инструмента (трубы или валторны). Исполнение соло валторны на основе приёма свёртывания можно поручить первому партнёру (левой рукой).

Обратите внимание — своё и ученика, на то, что Моцарт записал во втором разделе текста один из известных приёмов преобразования — *смену лада*.



## ЛИТЕРАТУРА

1. Гордеева Е.В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3. С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
2. Шаймухаметова Л.Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
3. Шаймухаметова Л.Н. Об изучении способов транскрипции клавирных сочинений начинающими пианистами // ИКОНИ. 2019. № 2. С. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.
4. Asfandyarova Amina I. Images of Instrumental Duets in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas and Their Implementation by Means of the Modern Piano // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 4, pp. 108–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.108-114.
5. Gareyeva Margarita A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 1, pp. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.

Об авторе:

**Шаймухаметова Людмила Николаевна,**

доктор искусствоведения, профессор, академик РАЕ, научный руководитель  
Лаборатории музыкальной семантики, председатель Научно-методического  
центра «Инновационное искусствоведение» (450106, г. Уфа, Россия),

**ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru**

## REFERENCES

1. Gordeeva E.V. Praktika ansamblevogo muzitsirovaniya i klavirnyy tekst barokko [The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
2. Shaymukhametova L.N. Polifonicheskie proizvedeniya v forme starinnykh tantsev v usloviyakh ansamblevogo muzitsirovaniya [Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 1, pp. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
3. Shaymukhametova L.N. Ob izuchenii sposobov transkriptsii klavirnykh sochineniy nachinayushchimi pianistami [About the Study of the Means of Transcription of Works for Clavier by Beginning Pianists]. *ICONI*. 2019. No. 2, pp. 116–127. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.116-127.
4. Asfandyarova Amina I. Images of Instrumental Duets in the Musical Texts of Haydn's Keyboard Sonatas and Their Implementation by Means of the Modern Piano. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 4, pp. 108–114. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.4.108-114.
5. Gareyeva Margarita A. The 19 Minuets by Leopold Mozart as an Example of the 18th Century School of Chamber Music Performance. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 1, pp. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.

About the author:

**Liudmila N. Shaymukhametova**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Academician of Russian Academy of Natural Science, Academic Director of the Laboratory of Musical Semantics, Head of the ANO APE Scholarly-methodical center “Innovation Art Studies” (450106, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1355-9677, i2018n@yandex.ru**