

**Л. Н. ШАЙМУХАМЕТОВА***Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова  
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru*

## **Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования**

Музыкальную культуру барокко отличают две первостепенные традиции: интерес к танцам и одновременно – к ансамблевому музицированию. Обе нашли отражение в многочисленных жанровых разновидностях клавирных танцевальных пьес, представляющих возможность вариантного исполнения их в двух разных сюжетах: танцевальном и представляющем сцены музицирования. Исполняемые в ансамблевой форме танцы предполагали вариантное развёртывание и многократное переизложение первоначального клавирного эскиза для меняющегося инструментального состава. Творческим результатом становилось преобразование свёрнутого в клавир эскиза в вариации, дубли, исполнительские переложения и аранжировки.

В дальнейшем при смене «танцевальной» доминанты и с расцветом сольного концертного исполнительства эта традиция утратила значение: двустрочные эскизы стали озвучиваться сольно (именно так, вопреки их предназначению, к примеру, исполняются сейчас «Инвенции» И. С. Баха, пьесы из «Нотных тетрадей» Анны Магдалены, Вильгельма Фридемана, «Нотные тетради» семьи Леопольда Моцарта и др.). Возрождение креативных ансамблевых форм бытовой музицирующей практики барокко реально возможно в современном преподавании фортепианного ансамбля при актуализации партитурных признаков клавирного текста путём его развёртывания в 4, 6, 8 рук, на двух роялях (в том числе с участием клавишного синтезатора). Подобная практика адекватно отражает традицию музицирования барокко как ансамблевой культуры и соответствует представленным во многих клавирных текстах признакам *quasi*-оркестровых звучностей. В статье показаны примеры адаптации технологии развёртывания клавирного текста в *quasi*-оркестровую партитуру на репертуаре начинающих пианистов из раздела программы «Полифонические произведения в форме старинных танцев».

**Ключевые слова:** старинные танцы, клавирная музыка барокко, ансамблевое музицирование, полифония в детской музыкальной школе.

**LIUDMILA N. SHAYMUKHMETOVA***Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-1355-9677, lab234nt@yandex.ru*

## **Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making**

The musical culture of the Baroque era is distinguished by two paramount traditions: interest in dance forms and simultaneously – ensemble music-making. Both found reflection in numerous diverse genres of dance pieces for clavier, presenting the possibility of variant performance of them in two different domains: the domain of dance and the one which presents images of playing musicians. Performed in the form of ensemble music, the dances presumed variant unfolding and repeated re-exposition of the initial keyboard sketch for a changing instrumental ensemble. The artistic result was the transformation of the sketch contained in the keyboard score into variations, doubles, performance transcriptions and arrangements. Hereafter, upon the change of the “dance-related” dominant idea and with the reviviscence of solo concert performance this tradition lost its meaning: the sketches notated on two lines started being sounded out in a solo manner (this is particularly how, for example, J. S. Bach’s Inventions, the pieces from the “Notebook of Anna Magdalena” and Wilhelm Friedemann, the “Notebooks” of the family of Leopold Mozart and other such pieces are presently performed, notwithstanding their primary purpose). The revival of creative ensemble forms of the everyday music-making practice of the Baroque period is tangibly feasible in present-day instruction of piano ensemble upon the actualization of the ensemble-related principles of the keyboard text by means of its unfolding into music for 4, 6 or 8



hands or for two pianos (including the participation of the keyboard synthesizer). Such practice reflects in an adequate manner the tradition of music-making in the Baroque period as a culture of ensemble music-making and corresponds to the features of quasi-orchestral sounds presented in many keyboard texts. The article demonstrates examples of adaptation of technology of unfolding of keyboard music into a quasi-orchestral score on the repertoire of beginning pianists from the section of the program “Contrapuntal Compositions in the Forms of Historical Dances.” In a number of cases there is a description provided of the possibilities of application of the keyboard synthesizer.

**Keywords:** historical dances, clavier music from the Baroque period, ensemble music-making, counterpoint in children’s music schools, keyboard synthesizer.

**В** практике обучения начинающих пианистов широко распространены и являются обязательными репертуарные списки, обозначенные в программах ДМШ как «Пьесы, написанные в форме старинных танцев». При изучении стилистики эпохи барокко используются танцы XVI–XVIII веков: сарабанда, жига, мюзет, ригодон, куранта, паспье, бурре, менуэт и др. Некоторые из них, имеющие «нетанцевальные» названия (например, «Ария» или «Пьеса»), также имеют устойчивые танцевальные признаки (менуэта, сарабанды, сицилианы). Содержание таких пьес обычно трактуется с точки зрения их танцевальной жанровой природы с акцентом внимания на различии танцевальных движений, особенностях темпа, ритма и размера. Однако танцы имеют не только различия, но и много общих черт: в мигрирующей из текста в текст повторяющейся интонационной лексике, а также в устойчивой, легко узнаваемой графике клише и акустических образов инструментального музицирования.

Иными словами, в клавирном тексте танцевальных пьес наряду с изображением танца (а иной раз и вместо него) присутствуют признаки неклавирной природы – «игры в ансамбле и оркестре». Решающим для выбора начинающим исполнителем динамического плана, выразительной артикуляции в подобных случаях является то, что главные герои таких пьес – не Танцоры, а Музыканты. При этом двухстрочник – редуцированная клавирная запись – сохраняет признаки *quasi*-партитуры и воплощает акустические образы различных инструментов: сольных и звучащих в ансамбле.

Отличительным признаком многих пьес барокко в отмеченных ситуациях является то, что в написанных для двух рук и исполняемых обычно на одном фортепиано пьесах имеется возможность развёртывания текста на одном фортепиано (в 4 руки) или на двух инструментах

(в 4, 6 и 8 рук) в *quasi*-ансамблевую и *quasi*-оркестровую партитуру. Участниками ролевых игр в таком случае являются несколько (минимально два) исполнителя, а творческим результатом ансамблевого музицирования становится преобразование первоначального сочинения в вариации, дубли, исполнительские переложения и аранжировки.

В предлагаемой статье представлены произведения композиторов эпохи барокко (либо их фрагменты), в которых авторами клавирных сочинений использовались сюжеты музицирования (игры на музыкальных инструментах – соло и в ансамбле). Это танцевальные пьесы И. С. Баха и его сыновей из «Нотных тетрадей», а также многочисленные, насыщенные пластической лексикой пьесы его современников.

Бытовое музицирование эпохи барокко – это преимущественно ансамблевая культура, поэтому в содержании клавирных танцевальных пьес постоянно появлялись образы музицирующих ансамблей, которые бытовали в самой музыкальной среде [2; 7–13]. В материале таких пьес просматриваются диалогические модели концертной практики барокко – *вертикальные* и *горизонтальные диалоги*.

В вертикальном диалоге реплики солиста и оркестрантов произносятся одновременно: *solo* / *continuo*; в горизонтальном диалоге *solo* – *tutti* они звучат поочерёдно. Важное значение имеет самостоятельная конструкция «дуэт солистов», представляющая не менее распространённую модель концертной практики. Они повсеместно встречаются в смысловой организации текстов клавирных сочинений и могут рассматриваться как сюжеты и сценарии для практического участия в инструментальном музицировании.

В музицировании участвуют один, два, три и более исполнителей (минимум – двое: учитель и ученик) разного возраста или уровня фортепианной подготовки. Задания выполняются

в ансамблевой форме в условиях чтения «с листа» клавирного двухстрочника путём его развёртывания в *quasi*-оркестровую партитуру. Приведённые ниже примеры такого развёртывания показаны на основе уртекста без применения редакторских указаний, что даёт возможность ученику под руководством учителя самостоятельно составлять динамический, темповый и артикуляционный план сочинения.

### Вертикальный диалог

Образы солирующих инструментов (*Solo*) и ансамбля низких музыкальных инструментов (*Continuo*) часто встречаются в клавирной музыке XVII–XVIII веков в вертикальных конструкциях. *Solo* (мелодия) располагается на верхней строке, символизируя акустические образы мелодических инструментов: скрипки, флейты, гобоя или их разнообразных сочетаний. Нижняя строка клавирного текста воплощает партию *Continuo* через акустические образы низких инструментов. Исполняют диалоги солиста и ансамбля участники ролевой игры в форме *интонационного этюда*, который служит упражнением для выполнения множества промежуточных заданий, возникающих на пути к конечной цели – озвучиванию смысловой партитуры произведения.

Для выполнения интонационных этюдов и исполнения пьес в ролевых играх произведения композиторов XVII–XVIII веков могут быть особым образом сгруппированы с разделением ролей на *солистов* и участников ансамбля *continuo*. При этом требуется учитывать тембровые особенности их звучания в имитации на современном фортепиано.

### Модель диалога $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$

Типовая конструкция диалога  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  мигрирует в клавирных произведениях из одного текста в другой и представляет собой знак музцирования ансамблевой культуры того времени.

В примере № 1 предложите ученику сыграть партию *Continuo* (басовую строку текста) на «виолончелях» с удвоением одногласной линии баса; верхнюю строку – *Solo* (мелодию) исполнит на «скрипке» партнёр. При повторе текста с переходом на вторую вольту можно заменить «скрипку» на «флейту»: для этого желательно сделать регистровку: исполнить мелодию с переносом её на октаву вверх.

### Пример № 1 Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV Anh.132

В примере № 2 при повторе с переходом на вторую вольту ученик может заменить «скрипку», прозвучавшую в первом варианте, на «флейту», добавив украшения в виде мордента на сильных долях каждого такта.

### Пример № 2 Г. Бём. Менуэт

Обращая внимание на синтаксическое членение мелодии, предложите ученику расставить внутри неё смысловые лиги.

В примере № 3 мелодию можно исполнить с переносом на октаву вверх по фразам: в диалоге «скрипки» (такты 1–4 в первой октаве) и «флейты» (вторая фраза, такты 5–8 на октаву выше). Партия *Continuo* останется неизменной и её нужно сыграть на «двух виолончелях» или на «контрабасе и виолончели» в октавном удвоении.

### Пример № 3 Я. Сен-Люк. Бурре

В детском фортепианном репертуаре в разделах программы «Полифонические произведения» часто встречаются сочинения без названий. Они обозначаются авторами и редакторами как «Пьесы». Такие произведения содержат загадку для исполнителя, который,



как правило, пытается разобраться в их содержании интуитивно. На основе анализа ключевых интонаций можно определить, какие герои участвуют в музыкальной пьесе и какие действия они выполняют (поют, играют, танцуют).

В примере № 4 написанная автором мелодия может быть поручена «двум флейтам», причём реплика-«эхо» прозвучит на октаву выше написанного. Партию ансамбля исполнит второй партнёр на «двух виолончелях», либо на иных низких инструментах эпохи барокко.

Пример № 4 Ж. Арман. Пьеса



В примере № 5 поручите ученику в партии *Solo* исполнить первые восемь тактов на «скрипке» – плавно, певуче, на легато (в первой октаве), а вторые восемь тактов – на «флейте» (во второй октаве). *Continuo* исполнит партнёр на «двух виолончелях» (в октавном удвоении). При повторе текста (знак репризы) партнёры могут поменяться партиями в зеркальном отражении: басовая строка прозвучит в верхнем регистре, верхняя строка – в нижнем. Чтение текста каждой строки происходит в ключах авторского оригинала.

Пример № 5 Г. Ф. Телеман. Пьеса



В примере № 6 предложите ученику преобразовать нижнюю строку и сыграть партию *Continuo*. Партия *Solo* прозвучит «на двух флейтах» с распределением реплик между разными руками по регистрам (такты 1–2: 1-я флейта, левая рука; такты 3–4: 2-я флейта, правая рука). Партия *Continuo* может быть украшена мордентом на сильных долях каждого чётного (при повторе – каждого нечётного) такта.

Пример № 6 № 24 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 128



При повторе текста *Continuo* (в этом и последующих примерах) исполнитель может преобразовать ритмический рисунок в другие ритмоформулы в пределах словаря интонационной лексики, присущей данному стилю. Наиболее распространены следующие танцевальные фигуры: ритмоформула дактилического шага, ритм шага, ритмоформула сарабанды [1; 2; 7; 8].

Не менее часто в тексте встречаются вертикальные (зеркальные) перестановки обозначенной конструкции, имеющей схему  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ ; а также приём *divisi* внутри каждой из них:  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ ,  $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo divisi}}$ ; либо зеркало той же схемы:  $\frac{\text{continuo}}{\text{continuo divisi}}$ .

Модель диалога  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$

В танцевальных пьесах барокко с сюжетами музицирования у авторов часто встречаются зеркальные записи исходной диалогической модели в виде  $\frac{\text{continuo}}{\text{solo}}$ , в которой за солистом закреплена нижняя строка, а за ансамблем – верхняя. В этом случае роли солирующих партий берут на себя низкие инструменты (пример № 7).

Из богатого арсенала инструментария барочной культуры в современном опыте начинающего музыканта вряд ли могут быть представлены все конкретные исторические разновидности инструментов. Но вполне востребованными могут оказаться «виолончели», которые в подобных примерах выполняют роль «зеркального соло».

Пример № 7 Менуэт из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 118



В примере № 7 предложите ученикам найти героев сюжета музицирования, распределить роли и исполнить пьесу несколько раз по-разному: 1) партию солиста – в диалоге «двух виолончелей»; 2) партию солиста – в тембре фагота с новой артикуляцией; 3) в музыкальном диалоге *Solo* и *Continuo*; 4) в музыкальном диалоге *Continuo* и *Solo* (в зеркальном отражении). Темп, динамика и артикуляция расставляются самостоятельно, в соответствии с избранными смысловыми структурами.

**Модель диалога**  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$

В сборниках бытовых танцев нередко встречаются образцы записи авторских преобразований первичной модели  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo}}$  в производную:  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ . Этой техникой, по всей вероятности, пользовались музицирующие любители ввиду простоты и результативности действий по преобразованию. В модели  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ , встречающейся во многих клавирных танцевальных пьесах, реплики солиста звучат в горизонтальном диалоге. Так, в примерах № 8, 10 (для сравнения с последующими преобразованиями в примерах № 9, 11) приводится первичный авторский текст. В примерах № 9, 11 видно, как партия солиста развёрнута самим автором в вертикальный диалог солистов по модели  $\frac{\text{solo divisi}}{\text{continuo}}$ .

Пример № 8 № 40 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 517



Пример № 9 № 40 из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 517



Пример № 10 Ария из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 515a



Пример № 11 Ария из «Нотной тетради Анны Магдалены Бах», BWV 515b



В примерах № 9, 11 партию *Solo* в верхней строке, записанную в вертикальном диалоге, ученик будет исполнять двумя руками *divisi* – с разделением на партии на выбор – скрипки, флейты, гобой и флейта или скрипка и флейта. Роль *Continuo* в басовой дублировке с имитацией акустических образов двух виолончелей (или виолончели и контрабаса) исполнит партнёр.

В примере № 12 модель вертикального диалога может быть представлена более развёрнутой композицией с помощью зеркальной перестановки партий во время исполнения репризы. Басовая строка при её переносе в верхний регистр получит статус сольной партии в горизонтальном диалоге гобоя (такты 1, 5) и флейты (такты 2, 6) с последующим одновременным их звучанием (такты 3–4, 7–8).

Партии высоких инструментов при их переносе в нижний регистр способны преобразовать структуру первичной модели диалога, значительно расширив пространство в направлении объёмного стереозвучания. В условиях спокойного темпа и плавной артикуляции тембровая драматургия актуализирует заложенную в тексте идею пасторального сюжета.



## Пример № 12

Ф. Э. Бах.

Полонез из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh.123

Модель диалога  $\frac{\text{solo}}{\text{continuo divisi}}$

Партия ансамбля во многих текстах также представлена *divisi*, в том числе одинаковых по тембру («две виолончели») инструментов. Во всех образцах первичной записи (примеры № 13, 14) партия *Continuo* записана композиторами двухголосно. Ученик будет исполнять её двумя руками на воображаемых инструментах из числа выбранных тембров, роль солиста сыграет партнёр. Во всех указанных примерах при исполнении репризы партнёры также могут делать зеркальные перестановки диалогических партий.

## Пример № 13

И. С. Бах. Менуэт II

## Пример № 14

Г. Пёрселл. Менуэт

Модель диалога  $\frac{\text{continuo divisi}}{\text{solo}}$

В следующих двух примерах (№ 15, 16) очевидна авторская запись уже упоминаемых выше зеркальных перестановок партий: *Solo*

расположено в нижней строке, *Continuo* (с делением на два инструмента) – в верхней. Предложите ученику выбрать роль и исполните следующие примеры в диалоге, предварительно обсудив и расставив в тексте темп, динамику и артикуляцию. Партия *divisi* исполняется двумя руками.

## Пример № 15

Итальянская ария из «Нотной  
тетради Вильгельма Фридемана Баха»

## Пример № 16

Из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV 512

Горизонтальный диалог  
солиста и оркестра: *Solo – Tutti*

В клавирной музыке XVII–XVIII веков встречается не только вертикальная, но и горизонтальная конструкция: модель диалога *Solo – Tutti*. В отличие от вертикального диалога, где реплики *Solo* и *Continuo* звучали одновременно, в горизонтальном диалоге реплики солиста (или группы солистов) и оркестра звучат поочередно.

Одним из наиболее распространённых видов горизонтального диалога был сюжетный тип «динамического диалога», создающего эхо-эффекты с обязательным чередованием *forte* и *piano*. Как и в предыдущих случаях, в каждом интонационном этюде участники ролевой игры будут исполнять на фортепиано роли флейты, скрипки, виолончели в виде *solo* или представлять ансамблевое целое – *tutti*, подчёркиваемое в процессе игры динамически.

Пример № 17 Мюзет из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 126

Пример № 18 Ф. Э. Бах.  
Полонез из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 125

### Дуэт – вертикальный и горизонтальный диалог двух солистов

В последующих примерах из танцевальных пьес Кребса, Кригера, Тюрка, И. С. Баха (№ 19–22) в авторском тексте представлен музыкальный диалог двух солистов. За первым солистом закреплена верхняя строка, за вторым – нижняя.

Во время исполнения интонационного этюда важно уделять внимание тембровой артикуляции – имитировать звучание воображаемого инструмента. Исполнителю предоставляется возможность выбора тембра, который регламентируется регистром и набором оркестровых инструментов, распространённых в музыке барокко. Важно внимание к правильной артикуляции и возможности зеркальных перестановок в результате смены ролей.

Во всех примерах с участием «дуэта солистов» возможны известные по предыдущим заданиям приёмы преобразования первоначального текста: регистровка, дублировка, зеркальная перестановка партий, украшения.

Пример № 19 И. Л. Кребс. Ригодон

Пример № 20 И. Кригер. Бурре

Пример № 21 Д. Г. Тюрк. Аллегро

Пример № 22 Менуэт из «Нотной тетради  
Анны Магдалены Бах», BWV Anh. 120



Итак, в процессе выполнения заданий возможно сформировать ряд уникальных и полезных для начинающего музыканта навыков, поскольку ученики осваивают нетрадиционные креативные формы работы с первоначальным авторским текстом:

1) участвуют в *диалогической* музыкально-речевой коммуникации, активно используя навыки преобразования (вертикальную зеркальную перестановку, регистровку, дублировку, украшение сегментов текста и др.);

2) учатся развёртыванию первоначального авторского текста (уртекста) в смысловую *quasi*-оркестровую и ансамблевую партитуру;

3) овладевают семантическими представлениями в диапазоне словаря мигрирующих интонационных формул барокко;

4) учатся грамотной и выразительной артикуляции текста на интонационно-образной основе;

5) учатся переизложению текста путём создания вариаций и иных традиционных барочных композиций, принятых в бытовом музицировании эпохи;

6) овладевают целостным «партитурным» видением смысловых структур, необходимых для чтения музыкального текста любого стиля (в том числе «с листа») на всех этапах его освоения;

7) изучают в течение короткого времени (в отличие от долговременного традиционного репертуарного подхода) большое количество музыкальных произведений, расширяя слуховые представления и приобретая опыт общения со стилем эпохи.

Перечисленные навыки, в итоге, актуальны как для грамотного (семантического, грамматического и синтаксического) восприятия текста, так и для креативного, творчески активного взаимодействия с ним начинающего исполнителя.



## ЛИТЕРАТУРА



1. Алексеева И. В. Интонационная лексика западноевропейского барокко (на примере басса-остинатных жанров): очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ, 2002. 28 с.
2. Баязитова Д. И. Семантические фигуры пластической этимологии в тексте пьес детского фортепианного репертуара: очерк. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ им. Загира Исмагилова, 2007. 42 с.
3. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1 (2). С. 198–202.
4. 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.
5. Кириченко П. В. Творческое взаимодействие начинающего пианиста с клавирным текстом барокко // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2004. С. 57–70.
6. Креативное обучение в Детской музыкальной школе: Научно-методический вестник Лаборатории музыкальной семантики: Приложение к российскому специализированному журналу «Проблемы музыкальной науки» / автор и руководитель проекта Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2008. № 3. 28 с.
7. Кузнецова Н. М. О семантических моделях музыкального диалога в инструктивных сочинениях И. С. Баха для клавира (на примере «Нотной тетради Анны Магдалены Бах») // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. Вып. 2 / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2015. С. 16–25.
8. Маргулис В. И. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И. С. Баха // Советская музыка. 1974. № 8. С. 68–72.
9. Мореин К. Н. Клавирный уртекст как ансамблевая партитура в художественной культуре барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 98–102.
10. Пермякова С. Е. «Занимательная инструментовка» в фортепианном классе ДМШ. Вып. 5. Танцевальные пьесы барокко: метод. разработка для младших классов с мультимедийным приложением / под общ. ред. Л. Н. Шаймухаметовой. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГИИ им. Загира Исмагилова, 2016. 16 с.
11. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкальной темы. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 266 с.
12. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. Интонационные этюды в классе фортепиано. Ролевые игры и задания по композиции (на материале клавирной музыки западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв.). Уфа, 2002. 128 с.



13. 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. № 1. С. 57–67. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.1.057-067.
14. Love Stefan C. Historical Hypermetrical Hearing: Cycles and Schemas in the String-Quartet Minuet // *Music Theory Online*. 2015. Vol. 21, Issue 3. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.love.pdf> (15.12.17).
15. McKee E. Influences of the Early Eighteenth-Century Social Minuet on the Minuets from J. S. Bach's 'French Suites, BWV 812-17' // *Music Analysis*. 1999. Vol. 18, Issue 2, pp. 235–260. DOI: 10.1111/1468-2249.00092.
16. Strohm Reinhard. Musical Migration in Renaissance and Baroque // *Österreichische Musikzeitschrift*. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.

Об авторе:

**Шаймухаметова Людмила Николаевна**, доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки, заведующая Лабораторией музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмаилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-1355-9677**, [lab234nt@yandex.ru](mailto:lab234nt@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Alekseeva I. V. *Intonatsionnaya leksika zapadnoevropeyskogo barokko (na primere basso-ostinatnykh zhanrov): ocherk* [Intonational Vocabulary of the Western European Baroque (on the Example of the Basso-Ostinato Genres): an Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of the Arts, 2002. 28 p.
2. Bayazitova D. I. *Semanticheskie figury plasticheskoy etimologii v tekste p'es detskogo fortepiannogo repertuara: ocherk* [The Semantic Figures of Plastic Etymology in the Musical Text of Pieces from the Piano Repertoire for Children: an Essay]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of the Arts named after Zagir Ismagilov, 2007. 42 p.
3. Gordeeva E. V. *Muzykal'naya leksikografiya stsen i obrazov muzitsirovaniya v klavirnykh p'esakh «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha* [The Musical Lexicography of Scenes and Images of Musicianship in the French Suites by J. S. Bach]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2008. No. 1 (2), pp. 198–202.
4. Gordeeva E. V. *Praktika ansamblevogo muzitsirovaniya i klavirnyy tekst barokko* [The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Keyboard Musical Text]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
5. Kirichenko P. V. *Tvorcheskoe vzaimodeystvie nachinayushchego pianista s klavirnym tekstem barokko* [Creative Interaction of the Beginning Pianist with the Keyboard Musical Texts from the Baroque Period]. *Muzykal'nyy tekst i ispolnitel': sb. st.* [The Musical Text and the Performer: A Compilation of Articles]. Edited and Compiled by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2004, pp. 57–70.
6. *Kreativnoe obuchenie v Detskoj muzykal'noy shkole: Nauchno-metodicheskiy vestnik Laboratorii muzykal'noy semantiki: Prilozhenie k rossiyskomu spetsializirovannomu zhurnalu «Problemy muzykal'noy nauki»* [Creative Education in Children's Music Schools: Scholarly and Methodological Bulletin of the Laboratory of Musical Semantics: Supplement to the Russian Specialized Journal "Music Scholarship"]. Author and Project Manager L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2008. No. 3. 28 p.
7. Kuznetsova N. M. *O semanticheskikh modelyakh muzykal'nogo dialoga v instrukivnykh sochineniyakh I. S. Bakha dlya klavira (na primere «Notnoy tetradi Anny Magdaleny Bakh») [On the Semantic Models of Musical Dialogue in the Instructional Compositions of J. S. Bach for the Keyboard (on the Example of the "Notebook of Anna Magdalena Bach")]*. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. Vyp. 2* [From the Experience of the Music Teacher: A Compilation of Articles. Issue 2]. Academic editor L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2015, pp. 16–25.
8. Margulis V. I. *Ob ispolnitel'skikh ukazaniyakh v klavirnoy muzyke I. S. Bakha* [On Performance Instructions in the Keyboard Music by J. S. Bach]. *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1974. No. 8, pp. 68–72.
9. Morein K. N. *Klavirnyy urtekst kak ansamblevaya partitura v khudozhestvennoy kul'ture barokko* [The Keyboard Urtext as an Ensemble Score in the Practice of the Baroque]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 98–102.
10. Permyakova S. E. *«Zanimatel'naya instrumentovka» v fortepiannom klasse DMSH. Vyp. 5. Tantseval'nye p'esy barokko: metod. razrabotka dlya mladshikh klassov s mul'timedijnym prilozheniem* [“Entertaining Instrumentation” in



the Piano Class of the Music School. Issue. 5. Baroque Dance Pieces: Methodological Development for Junior Classes with a Multimedia Application]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2016. 16 p.

11. Shaymukhametova L. N. *Semanticheskiy analiz muzykal'noy temy* [Semantic Analysis of the Musical Theme]. Moscow: Russian Gnessins' Academy of Music, 1998. 266 p.

12. Shaymukhametova L. N., Kirichenko P. V. *Intonatsionnye etyudy v klasse fortepiano. Rolevye igry i zadaniya po kompozitsii (na materiale klavirnoy muzyki zapadnoevropeyskikh kompozitorov XVII–XVIII vv.)* [Intonation Etudes in the Piano Class. Role-Playing Games and Tasks on Composition (Based on Clavier Music by Western European Composers of the 17th–18th Centuries)]. Ufa, 2002. 128 p.

13. 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.

14. Love Stefan C. Historical Hypermetrical Hearing: Cycles and Schemas in the String-Quartet Minuet. *Music Theory Online*. 2015. Vol. 21, Issue 3. URL: <http://www.mtosmt.org/issues/mto.15.21.3/mto.15.21.3.love.pdf> (15.12.17).

15. McKee E. Influences of the Early Eighteenth-Century social Minuet on the Minuets from J. S. Bach's 'French Suites, BWV 812-17'. *Music Analysis*. 1999. Vol. 18, Issue 2, pp. 235–260. DOI: 10.1111/1468-2249.00092.

16. Strohm Reinhard. Musical Migration in Renaissance and Baroque. *Österreichische Musikzeitschrift* [Austrian Music Magazine]. 2017. Vol. 72, Issue 2, pp. 6–10.

*About the author:*

**Liudmila N. Shaymukhametova**, Dr.Sci. (Arts), Professor at the Music Theory Department, Head of the Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-1355-9677**, [lab234nt@yandex.ru](mailto:lab234nt@yandex.ru)

