



Е. В. ГОРДЕЕВА

Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исматиллова

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-6184-6806, gordelena2009@yandex.ru

О смысловых структурах музыкального текста в тематизме фортепианных произведений

Музыкальный тематизм фортепианных сочинений разных стилей необычайно богат и многообразен. Внешние его признаки фиксируются в фактуре. Однако у исполнителя, умеющего различать смысловые структуры в тексте, всегда будет возможность гибкого оперирования ими и создания на основе выявленных знаковых формул яркого исполнительского плана музыкального произведения. Расшифрованные в контексте практической семантики смысловые структуры музыкального текста могут быть скомбинированы в исполнительский сценарий и воплощены в процессе интерпретации конкретного сочинения. Острое исполнительское реагирование, мгновенная перестройка игрового аппарата и исполнительских регуляторов смысла – темпа, динамики, артикуляции, агогики и, в целом, интонирования, – всё это возможно усовершенствовать и актуализировать при использовании современных методов работы с музыкальным текстом. Признаки смысловой дифференциации и детализации внутри авторского текста – сюжетные программы, театрализация фортепианного звучания, музыкальные диалоги, сольные импровизационные и ансамблевые высказывания – определённым образом зафиксированы в знаковых структурах музыкального текста и могут быть восприняты и проинтонированы исполнителем.

Ключевые слова: музыкальный текст, смысловые структуры, сюжетно-ситуативные знаки, музыкальные диалоги, интонационные формулы, семантические фигуры, исполнительский сценарий.

Для цитирования: Гордеева Е. В. О смысловых структурах музыкального текста в тематизме фортепианных произведений // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 2. С. 76–86. DOI: 17674/1997-0854.2019.2.076-086.

ELENA V. GORDEYEVA

Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-6184-6806, gordelena2009@yandex.ru

About the Semantic Structures of the Musical Text in the Thematicism of Piano Compositions

The musical thematicism of piano compositions of various styles is uncommonly rich and diverse. Outwardly its features are fixated in the score. However, the performer who is able to discern the semantic structures in the musical text will always have the opportunity of supple operation of them and creation of a bright performing plan of a musical composition on the basis of the revealed signature forms. Deciphered in the context of practical semantics, the semantic



structures of a musical text may be combined into the performer's scenario and manifested during the process of interpretation of a concrete composition. The acute reaction on the part of the performer, the instant restructuring of the playing apparatus and performance regulators of meaning – tempo, dynamics, articulation, agogics, and, altogether, intonation – all of this is possible to perfect and actualize with the aid of contemporary methods of work on the musical text. Characteristics of semantic differentiation and detailization within the authorial text – narrative programs, the theatricalization of piano sound, musical dialogues, solo improvisational and ensemble musical statements – are fixated in a particular way in signature structures of the musical text and may be perceived and intoned by the performer.

Keywords: musical text, semantic structures, plot-related situational signs, musical dialogues, intonational formulas, semantic figures, performance scenario.

For citation: Gordeyeva Elena V. About the Semantic Structures of the Musical Text in the Thematicism of Piano Compositions. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 2, pp. 76–86. (In Russ.) DOI: 17674/1997-0854.2019.2.076-086.

Одним из актуальных и действенных механизмов творческой работы музыканта-исполнителя становится в последнее время метод практической семантики. Основанный на вдумчивом творческом проникновении в глубины музыкального текста и его смысловой детализации, этот метод способен усовершенствовать и скоординировать аналитические навыки и исполнительское мастерство музыканта. При этом внимание исполнителя акцентируется на фактических музыкально-текстовых структурах, а база знаний и практических умений направляет последующие действия, будь то вербальная интерпретация – комментарий произведения, или исполнительская реализация – акустическое воплощение авторского замысла.

Необходимость структурного анализа и перестройки исполнительского внимания на выявление смысловых деталей музыкального текста оказывается, по сути, проблемой взаимосвязи музыкальной теории и практики. Данная статья сосредоточена на идее смысловой дифференциации и детализации му-

зыкального текста через показ смысловых структур и выявление их семантики на примере клавирных и фортепианных произведений разных эпох и стилей.

Для более точной стилиевой и артикуляционной ориентировки в исполнительской работе с фортепианными произведениями могут оказаться полезными принципы и приёмы практической семантики, направленные на активизацию поиска и распознавания смысловых структур музыкального текста. Подробные практические рекомендации мы можем почерпнуть из разработок Лаборатории музыкальной семантики [6; 7; 8; 10; 11].

В исследованиях, посвящённых теории музыкального текста, определены конкретные смысловые компоненты. Выявление множественных смысловых структур музыкального текста обусловлено универсальным свойством и понятием полиструктурности. Под полиструктурностью следует понимать «полифонию смыслов», которая графически отражается в «содержательной партитуре» сочинения: сюжетно-ситуативных знаках, семантических фигурах,

интонационно-лексических и орнаментальных структурах, акустических знаках-образах музыкальных инструментов, грамматических моделях вертикальных и горизонтальных диалогов [2; 3; 5; 11].

Рассмотрим примеры клавирных и фортепианных образцов сочинений разных стилей с целью разобраться в смысловых структурах и их семантике.

Конструктивной основой многих барочных опусов является сюжетно-ситуативный знак горизонтального диалога *solo-tutti*. Структура *concerto grosso* с известным поочерёдным распределением партий-реплик сольного инструмента и оркестра *tutti* представлена в медленной части **Концерта для клавира соло *F dur* BWV 978 И. С. Баха** (пример № 1). Эти клавирные произведения примечательны тем, что буквально заимствованы из скрипичных концертов итальянского мастера А. Вивальди и транскрибированы И. С. Бахом для клавира. Перед нами – структурная модель горизонтального диалога, суть которого заключается в воспроизведении акустических образов оркестровых звучаний. Горизонтальная модель построена с участием вертикального диалога в сольной реплике, сопровождаемой *basso continuo* (чётные такты), с включением в завершающем построении диалога-дуэта «ансамбля солистов».

Диалогическая структура представлена в трёхмерном объёме – в графике текста, мысленной её расшифровке и реальном акустическом звучании. Наглядно – визуально-графически и образно-акустически – в реальном звучании мы замечаем и слышим концерт-диалог сольных и оркестровых реплик-высказываний. В данном примере структура *tutti-solo* отмечена самим И. С. Бахом (буквы *S.* и *T.*, пример № 1), что весьма

Пример № 1 И. С. Бах. Концерт для клавира соло *F dur* BWV 978, II часть

редко встречается в его клавирных опусах.

Чёткое распознавание текстовой структуры диалога сольных и ансамблево-оркестровых реплик – *tutti-solo* в горизонтальной (т. 1–19) и вертикальной (т. 20–29) моделях, а также структур-реплик ансамбля солистов (т. 22, 24, 26–27) настраивают исполнительское внимание на определённые звуковые образы. Соответственно возникает необходимость в конкретных штриховых (например, лёгкое, но чёткое *portamento* в сольном-мелодических последовательностях; весомое, подчёркивающее определённые тоны *tenuto marcato* в туттийных аккордах) и динамических (массивное, звучное *mezzo forte* или *forte* в аккордах и прозрачное, более деликатное *mezzo piano* в сольных репликах) приёмах.

В инвенциях И. С. Баха, которые принято причислять к инструктивному полифоническому репертуару, также содержится множество смысловых структур. Одним из примеров, демонстриру-

ющих скрытые партитурные признаки двустрочной клавирной записи, а также внутреннего широкого полиструктурного объёма, может служить трёхголосная **Синфония *f moll.***

В учебной практике при работе над данным произведением обычно ставят задачу выделить и выразительно проинтонировать один из смыслообразующих элементов, организованных в синтаксически короткие мотивы. С точки зрения смысловой партитуры здесь стоило бы обратить внимание как на смысловую автономию отдельных элементов, так и на многомерность «полифонии смыслов»: орнаментальный слой текста, содержащий ламентозные мотивы, представляет возможность актуализировать лирический пласт произведения. Однако нисходящий хроматический ход *passus duriusculus* нацеливает на противоположный модус: служит воплощению скорби. Оба элемента грамматически свёртываются в общую вертикальную конструкцию с участием *basso continuo* (фигура *passus duriusculus*) и *solo* (ламентозный орнамент) и могут быть многомерно развёрнуты в акустическом пространстве разнообразных *quasi*-тембровых решений (пример № 2).

Пример № 2 И. С. Бах. Синфония *f moll*



Взаимодействие семантических фигур и их смысловых значений во многом

определяет смысловую партитуру клавирных сонат Д. Скарлатти.

К семантическим фигурам музыкального текста **Сонаты *C dur* Д. Скарлатти L. 301, К. 49** (пример № 3) относятся роговой сигнал (золотой ход валторн), ритмоформула итальянской тарантеллы, волеинный бас-бурдон (т. 9–19); ленточное терцовое голосоведение – признак пасторали. Сочетание значений рогового сигнала, знаков-образов пасторали с ритмоформулой тарантеллы в контексте радостно-ликующей семантики мажорной тональности, стремительного темпового регулятора и разнотембровых ансамблевых знаков создают динамичную звуковую картину вихреобразного, зажигающего, праздничного карнавального сюжета.

Пример № 3 Д. Скарлатти. Соната *C dur*
L. 301, К. 49, т. 9–19



В разработочном эпизоде Сонаты (пример № 4) происходит смена структур. Появляются фактурные формулы испанских *quasi*-гитарных «бряцающих» аккордов, придающих пламенный, страстный оттенок звучанию используемого в реальности клавишного инструмента. Во времена Скарлатти это был клавесин, в современной же исполнительской практике, зачастую представляющей собой некую историческую звуковую реконструкцию, могут использоваться

не только аутентичные модели клави-синов, но и электронно-клавишные ин-струменты, имеющие разнообразные возможности переключения-перестройки тембров. Краткая сольная каденция – нисходящая по звукам трезвучия формула-фанфара, стремительно и звонко скатывающаяся к доминантовому звуку G, служит связующим звеном – структурой-связкой в цепи сюжетно-ситуативных знаков Сонаты.

Пример № 4 Д. Скарлатти. Соната *C dur*
L. 301, К. 49, разработка



Синтез звуковых формул – испанских *quasi*-щипковых аккордов, итальянской ритмоформулы тарантеллы, «золотого хода валторн», ленточного голосоведения, пассажей-тират – создаёт характерную «взрывную» полиструктурную картину скарлаттиевской Сонаты. Такое сочетание испанско-итальянских формул встречается и в других сонатах-«экзерсисах» Доменико Скарлатти. Возникает своеобразный южноевропейский интонационно-ритмический синтез. Так проявляют себя признаки *gemischter stile* (с немецкого – смешанный стиль), типичного для европейской культуры эпохи барокко [3, с. 30]. Взаимодействие характерных смысловых знаковых формул в текстах различных стран и культур складывается в особое, обогащённое смыслами семантическое

поле, которое проявляет себя и в авторском, и в исполнительском творчестве.

В клавишинной пьесе-миниатюре Ф. Куперена «Сборщики винограда» (пример № 5) мы зрительно-визуально и акустически различаем структуру диалога *solo* и ансамбля *continuo*. Пространство музыкального текста «Сборщиков винограда» оказывается полиструктурным, заполненным различными сочетаниями смысловых структур – сюжетно-ситуативных знаков-диалогов и семантических фигур. Эта особенность проявляется в том, что внутри пьесы-рондо скрыты ещё несколько пространств по принципу «музыка в музыке», «картина в картине», – это диалог *solo-continuo*, танцевальный сюжет (французский гавот) и визуализация, почти театрализация образов, программное действие, сценка-имитация. В вертикальном ракурсе конструкцию диалога составляют партии *solo* и поддерживающая партия *continuo-divisi*. Имеет значение в смыслообразовании и крупная формообразующая структура, заключённая в повторном «круговом» движении – структуре рондо с характерными рефренами и эпизодами. В ритмозвуковых формулах пьесы имитируются мелкие сноровистые движения рук.

Пример № 5 Ф. Куперен.
«Сборщики винограда»



Звуковая реконструкция актуализирует процесс мерной монотонной работы. Ритмический тип, акцентировка, единообразное моторное движение сходны с ритмозвуковой организацией трудовых песен многих стран мира. Однако весь «рабочий процесс» закамouflирован под изящные формулы французской клавесинной миниатюры.

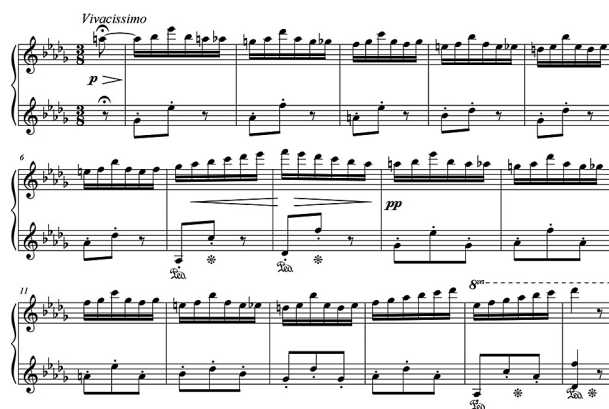
Метроритмическая структура пьесы – крупное двудольное строение выявляет танцевальный тип французского гавота. Эта ритмическая особенность пьески-рондо могла бы послужить для переименования её в исполнительский сценарий «Танец сборщиков винограда». Звуковая сценка-«имитация» могла быть предназначена для воплощения образов музыкантов и танцоров, например, в праздничной обстановке своего времени (представление, бал) или реконструирована в современном стиле.

Интересен используемый здесь композиторский технический приём продления звучности – приём, актуальный для короткого, быстро угасающего клавесинного звучания. Франсуа Куперен использует в нижней басовой строчке задержанные половинные ноты, на фоне которых движутся четверти. Звуки удерживаются пальцами за счёт увеличения длительности в задержанных нотах, «половинки» остаются на месте, одновременно с этим четверти «шагают» по разным – то узким, то широким интервалам. Применение структуры волиночного баса-бурдона создаёт своеобразное акустически продлённое звучание, практически педальный эффект, необходимый для разнообразия и обогащения монотонного клавесинного звучания.

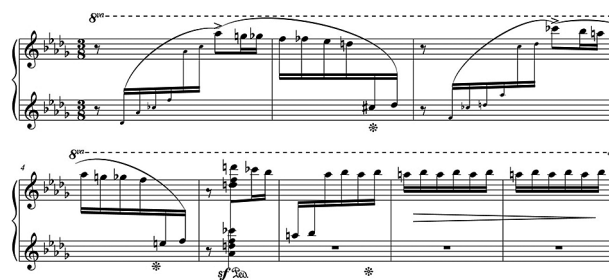
Усовершенствование клавишного инструментария, переход от клавира к фортепиано и роялю, безусловно, оказал влияние на графику изложения фор-

тепианного текста. Выразительную игру смысловых структур демонстрирует также следующий пример, образец другой эпохи и стиля – **Арабеска *Des dur* Я. Сибелиуса**. В создании звукового сценария пьесы участвуют структуры разноразмерных диалогов – ритмического, интонационного, динамического. Здесь можно отметить чередование структур ансамбля-диалога *solo* (верхняя строка) – *continuo* (нижняя строка) (пример № 6) и *solo* – сольного высказывания в форме-структуре патетического монолога (пример № 7).

Пример № 6 Я. Сибелиус. Арабеска *Des dur*



Пример № 7 Я. Сибелиус. Арабеска *Des dur*, т. 31–38



Ритмический диалог, скрытый в пульсации двух линий – шестнадцатых и восьмых, является репрезентацией принципа контраста длительностей, идущего от канонов барочного контрапункта (к примеру, баховских двухголосных инвенций) и проходящего через

всю клавирно-фортепианную литературу, консолидируется с ритмоформулой жиги [4]. Тонкая деликатная динамика – *piano-pianissimo*, небольшие динамические «вилочки», регулирующие усиление и уменьшение силы звучности, резкие восклицания *sforzando* в моменты сольных монологических реплик характеризуют романтически-экспрессивный тип музыкального высказывания Арабески. Моторные интонационные формулы кружения, подвижные восходящие и нисходящие звукоряды с тонко прописанными мелодическими узорами также участвуют в создании вихреобразного звукового потока. Так возникает сложно-составный, романтически лёгкий, тонкий ореол вальса-арабески.

Диалогические структуры музыкального текста могут быть не только конструктивной основой произведения, но и его движущей силой, элементом динамического развития композиции. Так ведёт себя диалогическая модель в пьесе Дж. Кейджа «*In A Landscape*» («На природе»), предназначенной автором для фортепиано или арфы соло (пример № 8).

Пример № 8 Дж. Кейдж. «*In A Landscape*» (for Piano or Harp Solo)



Здесь мы встречаемся с приметамы музыки XX века и отчасти с импрессионистическими приёмами, воспринятыми, вполне вероятно, от звучаний К. Дебюсси. Необычные для классики pedalные наплывы, образуемые с помощью оригинального авторского указания единой педали на всём протяжении «Пейзажа...», создают эффект незримых в тексте, но акустически различимых гармонических вертикалей, смен, гармонических наслоений в прозрачной, казалось бы, линейной фактуре. Партия педали образует особый звуковой пласт и становится дополнительной смысловой структурой *continuo* – основного продолженного баса. Распространённый в музыке минималистов XX века приём повторности, *ostinato* одного мотива, используемый для выстраивания фона, на который наслаивается-накатывает веерообразное мерцающее звуковое излучение, производит ритмо-интонационный эффект «пульсара». При этом постоянно продолжающееся, повторяющееся *continuo* создаёт ощущение акустического купола, надстройки над главным сольным высказыванием в нижнем регистре. Такой эффект возникает в результате суммирования нескольких диалогических структур, и вот перед нами – явление полиструктурности музыкального текста, на первый взгляд простого, прозрачно-линейного, и многозначность звукового ландшафта «Пейзажа...».

Парадоксальное сочетание смысловых содержательных структур музыкального текста, фактурных формул, дающих неожиданный выразительный результат, встречаем во многих сочинениях современных композиторов. В «*Preludio for pianoforte*» В. Скобёлкина (пример № 9) характерной особенностью авторского почерка, проявляющейся во многих пьесах, становится то,

что Прелюдия написана вне определённой тональности, скорее прикреплена к тону *Fis*. Некоторая мера свободы, позволенной исполнителю, предписана автором в начальной ремарке – *Allegro moderato e poco rubato*. Торжественные акценты *sforzando* и *marcato*, внезапные динамические смены и паузы между фразами-репликами подчёркивают-обыгрывают взрывчатый, спонтанный характер музыкального строя пьесы. Гармонические структуры с использованием созвучий-ходов из терции в квинту, из терции в кварту, из кварты в квинту (такты 2–3 – нижняя строка, такт 4 – верхняя строка и т. д.), мелодические формулы с альтерированными призвуками гармонического лада в сочетании с триольными и пунктирными ритмоформулами создают восточный колорит Прелюдии. Окончания реплик не имеют выраженных кадансовых формул, поэтому звучат неустойчиво, как вопросы.

Пример № 9

В. Скобёлкин.
«Preludio for pianoforte»



Остатные утверждающие ритмоформулы в начале каждой реплики разрешают эти вопросительные окончания с паузами, утверждая устойчивый торжественный тон.

Структурная модель горизонтального диалога выявляется в распределении звуковых структур-реплик, возникающих поочерёдно. Особенность же данной структуры в приведённом примере заключается в том, что диалог здесь заявляет о себе на разных уровнях-порогах звучности – динамическом (к примеру, столкновение *forte marcato* и *piano subito* в такте 1), гармоническом (отсутствие определённой тональности; гармонический лабиринт, плавающий вокруг основного тона-звука *Fis*) и ритмическом (контрастирование равномерных триолей и пунктирных ритмических формул). Иначе говоря, структурообразующей основой Прелюдии *in Fis* является *многоуровневый* горизонтальный диалог. Исполнителю в данном случае предоставляется возможность гибкого оперирования смысловыми структурами, создания на основе знаковых формул выразительного исполнительского сценария музыкального произведения.

Подводя итоги, необходимо заметить диалектический характер расположения и взаимодействия смысловых структур текста. С одной стороны, они базируются на типологии общезначимых структур (диалоги, семантические фигуры), с другой стороны, полиструктурное взаимопересечение в каждом из примеров становится уникальным звуковым событием. Это ещё раз убеждает в том, что в текстовом пространстве клавирных и фортепианных произведений заключён огромный структурно-содержательный потенциал, который можно задействовать исполнителю.

Музыкальный текст, по словам М. Г. Арановского, «только начинается с нотного и выходит далеко за его пределы...» [1, с. 7]. Опыт распознавания смысловых содержательных структур музыкального текста позволяет заглянуть в глубины «между нотных» пространств. Во взаимосвязях выразительных компонентов музыкального (не нотного) текста скрываются динамичные структуры музыкального диалога, интонационные и орнаментальные формулы, сольные и ансамблево-оркестровые высказывания, виртуозно-импровизационные структуры, ритмоформулы, риторические фигуры, ключевые знаки сюжетного действия. Оригинальные сплетения структур, характерные для конкретного текста (или для целого ряда текстов), становятся настоящей содержательной сокровищницей для пытливого музыканта-исполнителя.

Выявленные при помощи приёмов практической семантики выразительные компоненты музыкального текста могут быть скомбинированы и воплоще-

ны в процессе интерпретации и исполнения конкретного сочинения. Острое исполнительское реагирование, мгновенная перестройка игрового аппарата и исполнительских регуляторов смысла – темпа, динамики, артикуляции, агогики и, в целом, интонирования, возможно усовершенствовать и актуализировать при использовании современных методов работы с музыкальным текстом. Сюжетные программы, театрализация фортепианного звучания, музыкальные диалоги, сольные импровизационные и ансамблевые высказывания, обнаруженные через смысловую дифференциацию, определённым образом зафиксированы в нотной графике и знаковых структурах музыкального текста и следовательно могут быть восприняты и проинтонированы исполнителем. Таким образом смысловые структуры музыкального текста и соответствующие им исполнительские приёмы могут регулировать и подчёркивать многозначную семантику клавирных и фортепианных произведений.

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 344 с.
2. Гордеева Е. В. Инвенции И. С. Баха и творческое инвенторство (на примере работы с цифровым фортепиано) // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. В 4 вып. Вып. 4 / отв. ред.-сост. и науч. ред. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УГИИ им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2016. С. 35–41.
3. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И. С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 217 с.
4. Гордеева Е. В. О некоторых ритмических особенностях музыкального текста (на примере фортепианных произведений разных жанров) // Из опыта работы педагога-музыканта: сб. ст. В 4 вып. Вып. 3 / отв. ред.-сост. Н. Ф. Гарипова, Л. Н. Шаймухаметова. Уфа: УГИИ им. Загира Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2016. С. 16–25.
5. Гордеева Е. В. О содержательных структурах и исполнительских приёмах в современной музыке (на примере фортепианных произведений В. Скобёлкина) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 132–139. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.132-139.

6. 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.
7. Мореин К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
8. 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.
9. Curry B. Resituating the Icon: David Osmond-Smith's Contribution to Music Semiotics // Twentieth-Century Music. 2012. Vol. 9, Issue 1–2, pp. 177–200. DOI: 10.1017/81478572212000254.
10. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
11. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

Об авторе:

Гордеева Елена Владимировна, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая сектором научных исследований, заведующая кафедрой общего курса фортепиано, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6184-6806**, gordelena2009@yandex.ru

REFERENCES

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 288 p.
2. Gordeeva E. V. *Inventsii I. S. Bakha i tvorcheskoe inventorstvo (na primere raboty s tsifrovym fortepiano)* [The Inventions of J. S. Bach and Artistic Invention (by the Example of Working with a Digital Piano)]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. V 4 vyp. Vyp. 4* [From the Experience of the Teacher-Musician: A Collection of Articles. In 4 Issues. Issue 4]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2016, pp. 35–41.
3. Gordeyeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovyykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Clavier Musical Texts of J. S. Bach: The Practice of Playing Music of the Baroque Period and its Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Saarbrücken: Lap Lambert Academic Publishing, 2014. 217 p.
4. Gordeeva E. V. *O nekotorykh ritmicheskikh osobennostyakh muzykal'nogo teksta (na primere fortepiannykh proizvedeniy raznykh zhanrov)* [About Certain Rhythmical Features of the Musical Text (by the Example of Piano Works of Various Genres)]. *Iz opyta raboty pedagoga-muzykanta: sb. st. V 4 vyp. Vyp. 3* [From the Experiences of the Teacher-Musician: A Collection of Articles. In 4 Issues. Issue 3]. Ed. by N. F. Garipova, L. N. Shaymukhametova. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Laboratory of Musical Semantics, 2016, pp. 16–25.
5. Gordeyeva E. V. About the Content-Based Structures and Performance Techniques in Contemporary Music (on the Example of Valeriy Skolbyolkin's Compositions for Piano). *Problemy*

muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 2, pp. 132–129. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.132-139.

6. Gordeeva E. V. The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 72–79. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.

7. Morein K. N., Shaymukhametova L. N. Ansamblevoe muzitsirovanie v zerkale zapadnoevropeyskoy zhivopisi XVII–XVIII vekov [Ensemble Music-Making in the Mirror Reflection of 17th and 18th Century Western European Painting]. *ICONI*. 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.

8. Shaymukhametova L. N. Contrapuntal Compositions in the Form of Historical Dances in the Conditions of Ensemble Music-Making. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 31, pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.

9. Curry B. Resituating the Icon: David Osmond-Smith's Contribution to Music Semiotics. *Twentieth-Century Music*. 2012. Vol. 9, Issue 1–2, pp. 177–200. DOI: 10.1017/81478572212000254.

10. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.

11. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73.

DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

About the author:

Elena V. Gordeyeva, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head of the Research Sector, Head at the Secondary Piano Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6184-6806**, gordelena2009@yandex.ru

