



ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)
УДК 78.035 (4/9)

DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.055-064

И. В. АЛЕКСЕЕВА, Ф. Б. СИТДИКОВА

Лаборатория музыкальной семантики

*Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия*

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8632-6420, fly-sitdikova@yandex.ru

Признаки ансамблевого музицирования в сольном скрипичном тексте западноевропейского барокко

Появление сольных скрипичных произведений профессиональной музыки XVI–XVIII веков тесно связано с эволюцией ансамблевых объединений, где смычковые инструменты занимали важные позиции. Здесь шлифовались приёмы исполнения, формировался интонационно-лексический «словарь» скрипки, который запечатлел её многофункциональность. Постепенно она становилась самостоятельным инструментом со своей собственной спецификой. Скрипичный инструментализм культивировал уникальные технические, акустические и интонационно-выразительные характеристики, доводя их до совершенства. Вместе с тем, в различные периоды барокко эволюция жанров скрипичной музыки, и шире, инструментальной, протекали в тесном взаимодействии. В этой связи неизбежными были процессы взаимообогащения, миграции и адаптации смысловых структур из ансамблево-оркестровых сочинений. Они являлись универсальными «скрепами», организующими единый музыкальный текст инструментальных произведений. При этом текст сольных сочинений как автономный в структурно-смысловом отношении феномен и текст скрипичной партии в ансамблевых сочинениях – часть ансамблевой партитуры образованы по принципу подобия.

Ключевые слова: скрипичный уртекст, музицирование, знаки-образы, барокко, ансамблевые и сольные сочинения.

Для цитирования / For citation: Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Признаки ансамблевого музицирования в сольном скрипичном тексте западноевропейского барокко // Проблемы музыкальной науки. 2020. № 2. С. 55–64. DOI: 10.33779/2587-6341.2020.2.055-064.

IRINA V. ALEXEYEVA, FLYURA B. SITDIKOVA

Laboratory of Musical Semantics

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

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

ORCID: 0000-0001-8632-6420, fly-sitdikova@yandex.ru

Features of Ensemble Music-Making in the Western European Baroque Solo Violin Musical Text

The emergence of compositions for solo violin in professional music of the 17th and 18th centuries is closely connected with the evolution of instrumental ensemble groups, in which string instruments assumed important positions. Here performance techniques were elaborated,

and the intonational-lexical “vocabulary” of the violin was formed, which determined its poly-functionality. Gradually the violin became an independent instrument with its own specific features. The tradition of violin instrumental performance cultivated unique technical, acoustic and intonational-expressive characteristics, bringing them to the level of perfection. At the same time, during the various stages of the baroque period the evolution of the genres of violin music and, to take a broader view, of all instrumental music took course in close interaction. There appeared the inevitable processes of mutual enrichment, migration and adaptation of semantic structures from chamber and orchestral compositions. They presented universal “bonds” for organizing integrated musical texts of instrumental compositions. At the same time, the musical texts of solo compositions, presenting a phenomenon autonomous in its structural-semantic aspect, and the musical text of violin parts in chamber works as parts of the chamber ensemble score are formed in accordance with the principle of resemblance.

Keywords: violin urtext, music-making, signs-images, baroque, chamber and solo pieces.

Скрипичный текст рождался в музыкально-исполнительской практике и во многом отражал принципы различных форм музицирования барокко, тесно взаимосвязанных друг с другом. При этом скрипке отводилась константная роль, поскольку к тому времени она становилась универсальным инструментом, входящим в качестве одного из участников в ансамблево-оркестровые объединения, а также выступающим в роли единственного солиста-концертанта. На пересечении названных процессов формировался не только единый скрипичный репертуар, но и уникальный целостный скрипичный текст. С одной стороны, жанры сольной скрипичной музыки – сюиты (партиты), сонаты, увертюры – входили в общий инструментальный репертуар, с другой – существовала преемственность и взаимосвязь жанров, композиционных и стилевых закономерностей собственно скрипичной музыки¹. Они в знаковой форме отражались в музыкальном тексте – в отборе, фиксации, а также адаптации клише различной, в том числе нескрипичной и вокальной и вокально-речевой этимологии². Все эти процессы свидетельствуют о полиструктурности

скрипичного текста барокко. При этом сольный текст и текст ансамблевой партитурой соотносятся по типу сложноставной структуры «текст в тексте». Художественным результатом становится расширение структурных и смысловых границ сольного скрипичного текста.

В роли универсальных для различных инструментальных текстов, отражавших ситуацию концертирования, выступали смысловые структуры-модели диалогов *solo continuo* и tutti – solo. Они мигрировали в различных по тембровому и численному составу текстах и участвовали в формировании некоего текстового универсума. В зависимости от количества голосов и тембровой организации нотного текста происходили их структурные модификации. Различные варианты и приёмы преобразования моделей изложены в исследованиях Лаборатории музыкальной семантики: Л. Н. Шаймухаметовой, И. В. Алексеевой, Я. Ю. Даниловой, Н. М. Кузнецовой, Ф. Б. Ситдиковой [1; 5; 6; 9; 13] и др. Опираясь на сложившуюся методологию, рассмотрим формирование сольного скрипичного текста сквозь призму адаптации ансамблевых структур-моделей диалогов в одно- и многоголосном тексте сочинений для скрипки

соло. Обратимся к одному из шедевров скрипичного искусства, отобразивших названный процесс, Партите № 1 *h moll* (BWV 1002) для скрипки соло И. С. Баха. В пьесах-танцах наиболее полно и ярко запечатлены разнообразные ситуации ансамблевого музицирования с малыми (трио-соната) и большими (*concerto grosso*) жанрами.

В многоголосном тематизме Аллеманды, Сарабанды и Бурре различается несколько фактурных пластов, совмещённых в партии одного инструмента – скрипки. Здесь она демонстрирует свои способности имитации звучания многоголосного инструментального ансамбля, словно исполняя все его партии одновременно. Результатом становится свёрнутая в одну строку нотного текста ансамблевая *quasi*-партитура, где один исполнитель совмещает партии участников предполагаемого инструментального ансамбля. Эти функции, реально выполняемые скрипкой в ансамблевой музыке барокко, здесь предстают в виде знаков-образов. Многофункциональность скрипки, запечатлённая в знаковой форме, приводит к смысловой полифонии сольного текста. Она проявляется во многом благодаря знакам-образам концертных диалогов барокко – вертикальной $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$ и горизонтальной *tutti-solo* структур. Они дифференцируют и иерархически соподчиняют голоса и линии многоголосного тематизма скрипки.

В тексте танцев достаточно отчётливо представлен знак-образ вертикального диалога $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo}}$, *quasi*-партии которого находятся в разных слоях музыкальной ткани и темброво-регистрово дифференцированы. Знак *solo* излагается в верхней части нотного текста (подобно партии скрипки *concertato* в ансамбле, которая располагается на верхней строке партитуры) и исполняется на двух верхних

струнах *a* и *e*. Знак *continuo* фиксируется в нижней части строки на нижней струне *g* и отображает практику исполнения скрипкой сопровождающих партий в ансамбле. Помимо графических и тембровых в обособлении знаков-образов участвуют метроритмические, интонационно-лексические, артикуляционные и некоторые другие компоненты.

Например, Аллеманда написана в аккордовом складе с элементами полифонии. Б. Л. Яворский подчёркивает, что коллективный (хороводный) характер танца обусловил и тип «композиции изложения» аллеманды – «полифонный» и «монофонный» [11, с. 32]. Здесь знак *basso continuo* представляют основные тоны четырёхголосных аккордов. Расположенные друг за другом в преимущественно сильной метрической позиции, они формируют поступенную линию, подобную партии *basso continuo* в ансамблевых партитурах. Несмотря на то, что в момент озвучания у исполнителя возникает необходимость прерывать эту линию для одновременного исполнения других голосов (*quasi*-партий) фактуры, при слуховом восприятии возникает впечатление её непрерывности³.

Многоголосные разложенные аккорды в Аллеманде соединяют регистры и *quasi*-партии друг с другом. При этом и у исполнителя и у слушателя происходит постоянное переключение внимания от одной линии к другой. Э. Курт называет такое явление в многоголосии «комплементарной ритмикой», когда голоса не заслоняют друг друга, избегая «совпадающих точек отдыха и пауз. Как только один голос достигает разряда, сейчас же является движение в другом, чтобы не произошло остановки в общем движении голосов» [7, с. 221–222]. Тоны *quasi*-баса образуют риторическую фигуру *passus duriusculus* («жестковатый ход»), кото-

рая совмещается с фигурой размеренного шага, характерной для *Basse danse*⁴. На его фоне разворачивается прихотливая по орнаментальному рисунку линия *quasi-solo* с ритмоформулой в виде чередования пунктирного ритма и триолей. Она создаёт аллюзию на французскую увертюру с аналогичной интонационной лексикой. Это вполне закономерно, поскольку по свидетельству известного историка французской музыки барокко Дж. Энтони, пара аллеманда – куранта лежала в основе увертюры⁵. По другой версии «двукратное повторение первого мелодического звука», распространённое в аллемандах, соответствует характерному движению танцующих – «ступанию с каблука на носок» [11, с. 41]. В целом, ямбические затакты мелодических фраз, по мнению исследователей, характерны для баховской музыкальной ткани⁶.

Каждый из смысловых пластов Аллеманды живёт в своём временном поле: пульсация нижнего образована половинными долями, отмеряющими равные временные отрезки, верхний – подчинён непрерывному течению шестнадцатых. Их оппозиция акцентируется благодаря противоположной скрипичной артикуляции *detache* и *legato*. В результате драматически скорбное начало противопоставляется тёплому и проникновенному звучанию.

Наиболее отчётливо оппозиция проявляет себя в Бурре, где *quasi*-партия *continuo* проступает на сильных и относительно сильных долях такта. При этом паузы на слабых долях не снимают впечатления протянутости тонов. Технические и выразительные приёмы скрипичного исполнительства того времени позволяли включать в текст трёх-четырёхзвучные аккорды. В подвижном темпе Бурре (такт 1) все четыре тона аккорда берутся одномоментно. А в Сарабанде

(такты 3, 4, 17, 24) тоны оппозиционных слоёв звучат на соседних струнах и стремятся к сращиванию.

Вместе с тем одновременное исполнение всех звуков аккорда при современных формах скрипки, подставки и смычка практически неосуществимо. Однако вероятно имитация одновременности, чему способствует «подвижность темпа исполнения, удобное расположение аккорда с точки зрения скрипичной аппликатуры (при котором возможна быстрая и одновременная постановка всех играющих пальцев на струны)» [10, с. 195–196]. Результатом такого исполнения становится подражание игре слаженного ансамбля струнных инструментов.

На скрипке аккорды берутся обычно от нижних тонов на струне *g*, которая акустически продлевает их звучание, к верхним – на струне *e*. Чёткий начальный акцент тонов *quasi*-баса особенно очевиден, если они совпадают с сильными и относительно сильными долями такта (Бурре, такт 1). Здесь обертоны звуков, исполняемых на нижних гулких струнах скрипки, акустически продлевают их на слабые доли такта и создают эффект слитного звучания. Особую роль играет их усиление пустотными квинтами *h* – *fis*¹ (там же, такты 1, 3–4). С одной стороны, создаётся эффект относительной автономии смысловых пластов. С другой – аллюзия звучания ансамбля инструментов с участием низких – виолы да гамба, басовой лютни (теорбы), виолончели, и высоких струнных инструментов – скрипок, которые, могли заменяться флейтами. Со временем формируется ситуативный знак *ансамблево-го со-интонирования*.

Особенно ярко он выражен в аккордовой по способу изложения Сарабанде. Здесь (такт 1) соотношение мелодии *quasi-solo* ($fis^2 - g^2 - fis^2 - e^2 - fis^2$) и

quasi-цифрованного баса ($h - e^1 - a^1$), создающего характерную для танца «гитарность или арфность сопровождения» [11, с. 32], напоминает рельефно-фоновые отношения. В результате на одной строке скрипичного сольного текста три слоя музыкальной ткани в объёме двух октав отображают звукообраз ансамблевого музицирования, возможно различных по тембру взаимодействующих инструментов. В сольном скрипичном тексте используются типичные для ансамблевых сочинений барокко приёмы *дублировки* и *регистровки*. В контексте многоголосного тематизма они позволяют скрипке изобразить разветвлённую систему ансамблевых партий.

Имитация разнотембровых сочетаний инструментов по типу *divisi* представлена в тексте танцев структурными модификациями вертикального диалога. Они мигрируют из ансамблевой музыки барокко и адаптируются в тексте сольных скрипичных сочинений, также выступая в роли *ситуативных знаков со-интонирования*.

В нотном тексте одного инструмента трио-принцип ($\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo}}$) моделируется посредством трёх инструментальных линий. Исполняемые на одной струне, в высоком регистре, два равноправных голоса в тесном расположении формируют эффект звучания двух однотембровых инструментов (2 скрипки, 2 гобоя или 2 флейты). Их противопоставление регистрово отдалённому *quasi*-басу (виолончель) создаёт фактурную модель барочного трио-состава.

Так, параллельные терции и сексты (такты 21–23 и такты 24–26 соответственно) верхнего слоя текста Бурре имитируют партию *solo divisi*, противостоящую в нижнем *quasi*-партии *basso continuo*. Ленточное двуголосие в различных интервальных вариантах запечатлело зна-

ки-образы «дуэта свирелей». В контексте скрипичного звучания они изображают сцену ансамблевого музицирования барокко. Контраст узких и широких интервалов с перемещением линии *quasi*-баса со средней струны *d* (такты 21–22: тон a^1) на октаву ниже на густо звучащую нижнюю струну *g* (такты 24–26: тон a) формирует диалогическую структуру. «Изящный вопрос» и «учтивый ответ» позволяют предположить, что здесь запечатлена сцена галантного парного танца⁷.

Не менее распространена в сольном скрипичном тексте танцев другая модель ансамблевого музицирования $\frac{\textit{solo}}{\textit{continuo divisi}}$. Так, в Сарабанде скрипичное трёхголосие (такты 5–9) демонстрирует знаки-образы флейтовой мелодии и фигурационного сопровождения струнных, специфические для жанра. Кроме того, усиленные тоны *quasi*-баса подчёркивают коренные черты медленной сарабанды, когда «начала и концы» открываются на аттитюдах. Тоны *quasi*-партии солиста помещены в регистр, удобный для флейты, а дублирование партии *quasi*-сопровождения (интервалы терция, квинта, секста, октава) и исполняемые от самого нижнего тона к верхнему, имитируют лютневый стиль «вразбивку». Названные фактурно-лексические модели выполняют «жанрово-опознавательные» или «образно-характеристические» функции⁸. В данном случае лексические и фактурные формулы из «словаря» иных инструментов мигрируют в скрипичный текст и акцентируют типичные для ансамблевой музыки барокко разнотембровые сочетания средствами и приёмами скрипичной фактуры, звукоизвлечения, артикуляции.

Модель ансамблевого музицирования $\frac{\textit{solo divisi}}{\textit{continuo divisi}}$ встречается в камерном скрипичном тексте не часто. Тем не менее, она проявляется в контексте четырёх-

голосных сегментов Аллеманды и Сарабанды. Здесь вполне отчётливо представлено удвоение в кварту, терцию, квинту *quasi*-партии *solo* (имитация двух скрипок или двух флейт) на фоне дублированной *quasi*-партии *continuo* (такты 11–12). Размеренный и даже медленный темп⁹ создаёт дополнительное время для исполнения на двух струнах скрипки всех смысловых линий четырёхголосия порознь. Так, в Сарабанде два нижних тона (*quasi-continuo* и его дублировка) извлекаются ломаным способом поочерёдно на струнах *g* и *d*, а затем, без перерыва, два верхних (*quasi-solo* и его дублировка) – на струнах *a* и *e*. В результате возникает эффект протянутой мелодии на фоне отрывистых басов. Аналогичным образом исполняются четырёхзвучные аккорды в Аллеманде (такты 1–2).

Типичная для концерта модель горизонтального диалога *tutti* – *solo* в танцах представлена имитацией контраста многоголосных *quasi*-оркестровых и одноголосных *quasi*-сольных реплик, следующих попеременно. Примечательно, что в однострочном тексте ансамблевая модель графически отображается не столь зримо и обнаруживается только посредством аналитических операций. Тем не менее, к примеру, в Бурре тонко и лаконично обыграна сцена ансамблевого музицирования с имитацией чередования различных звуковых масс по типу *tutti* и *solo*. Расположенную в верхней части нотной строки и исполняемую на струне *e* непрерывную линию *quasi-solo* (четыре начальных такта), подхватывают на первых и третьих долях такта четырёх-трёхзвучные аккорды *quasi-tutti* (такты 21–24), что подчёркивает «специфические моторные особенности» танца (Б. Л. Яворский [11, с. 32]) и создаёт иллюзию характерного танцевального приотпывания.

В Аллеманде также наблюдаются перемежающиеся многоголосные и одноголосные сегменты текста, где скрипка имитирует *tutti* полнозвучного ансамбля (такты 1, 4, 7, 9, 11) и *solo* мелодического свойства соответственно (такты 2–3, 6, 8, 10).

В многоголосной Сарабанде обращает на себя внимание, что прерывание каждые два такта тонов *quasi*-партии *basso continuo* обозначает своего рода границу *quasi-tutti*'ного сегмента. Так, бас «шагает» то четвертями (такты 1, 3), то только первыми долями (такты 2, 4). Соответственно на других долях звучат только тоны *quasi*-партии *solo*. На протяжении всей Сарабанды они образуют повторяющуюся ритмоинтонационную формулу нисходящего поступательного движения трёх восьмых, устремляющихся к опорной четверти (т. 2: $e^2 - d^2 - cis^2 - h^1$; т. 4: $g^1 - fis^1 - e^1 - d^1$; т. 7: $d^2 - cis^2 - h^1 - cis^2$; т. 10: $a^2 - gis^2 - fis^2 - e^2$ и т. д.). Они исполняются как предыкт к следующему такту.

Лексика верхнего и нижнего голосов связана с семантикой фигуры *catabasis*, заимствованной из интонационного «словаря» бассоостинатных жанров и арии «жалобы» барокко. Лamentозные интонации (*quasi-solo*) и фигура *catabasis*¹⁰ *quasi-basso continuo* взаимодополняют друг друга, создавая образ старинного скорбного танца (такты 5–6, 11–12: $d^1 - cis^1 - h - a$).

Итак, рассмотренные процессы свидетельствуют об общих для инструментальной культуры барокко закономерностях. В сольном скрипичном тексте «документально» запечатлены ситуации, сложившиеся в единой практике инструментального музицирования. Участие скрипки во взаимодействующих устных формах ансамблевого и сольного интонирования, при нестабильности жанровой и стилевой систем с обяза-



тельным обменом информацией, обусловило формирование *целостного и вариативного инструментального текста*. Многослойность сольного скрипичного текста, присутствие в нём нескольких смысловых пластов, вступающих в различные субординационные отношения, свидетельствует о его многомерности, нелинейности конструкции. Он демонстрирует мобильность и возможность свёртывания разнотембровой ансамблевой партитуры в однострочную партию одного инструмента.

Приведённые наблюдения способствуют постижению уникальных, типичных только для скрипки процессов *адаптации принципов* организации ансамблевого текста и *приёмов «работы»*

по его преобразованию. Редуцированные варианты *quasi*-ансамблевых составов опираются на откристиллизовавшиеся в ансамблево-оркестровой музыке барокко модели – трио, дуэтов, камерного оркестра. Характерные соотношения вообразяемых участников *quasi*-ансамблевых составов также отталкиваются от устоявшихся функций партий партнёров – *солирования, сопровождения, дублирования, равноправия* и других. Запечатлённые в тематизме одного инструмента названные процессы свидетельствуют о полиструктурности и многомерности текста произведений для скрипки соло, а также о повышении технической сложности и виртуозности скрипичного тематизма.

PRIMECHANIYA

¹ К примеру, истоком церковной сонаты, широко распространённой в культовой музыке, являлась многораздельная полифоническая канцона для солирующих инструментов с басом (канцона-соната). Здесь переплетались «полифоничность от трио-сонаты, концертность и виртуозность – от сольной сонаты с басом, концерта. Кроме того, сольной сонате свойственна импровизационность, берущая начало от органичных, клавирных и лютневых прелюдий» [8, с. 164].

² Однако, этому предшествовал длительный период развития скрипки и инструментального исполнительства. Как отмечает А. Л. Петраш, «уровень владения скрипкой ... к началу XVII века не позволял даже помыслить о возможности исполнения на одном инструменте фактуры, утвердившейся впоследствии в сонатах Бибера» [8, с. 164].

³ Это происходит благодаря интервальной близости тонов, которые объеди-

няются в «совокупную интонационную линию ... через общие смежные тоны звукоряда в моменты звуковысотного стыка» (Старчеус М. С. Слух музыканта. М.: МГК им. П. И. Чайковского. М., 2003. С. 174).

⁴ Туано Арбо отмечает в трактате о танцах «Orchesographie» (1589), что аллеманда и сарабанда входили в первый цикл танцев *Basses danses* [2]. *Basse danse* – это самый медленный, строго регламентированный дворцовый танец, прародитель менуэта, названный «низким» (*bassa*) танцем из-за отсутствия в нём скачков и прыжков.

⁵ Дж. Энтони ссылается на танцы из начала сюит «Кассельского собрания», составленного между 1650 и 1670 годами из музыки различных придворных балетов. В этой связи увертюры французских придворных балетов (*ballets de cour*) с «пунктирными ритмами в первой части», по сути, явились «обособившимися прежними балетными номерами – *entrees*» (цит. по: [3, с. 41]).

⁶ Так, И. А. Браудо связывает их с «прочными» и «чёткими мужскими» мотивами [4, с. 23–24]. При этом В. О. Широкова проводит параллель с мужскими рифмами в немецком языке, которые отражаются «в грамматическом и синтаксическом строении музыкального мотива» (цит. по: [1, с. 57]). Так или иначе, энергетический потенциал этих интонационных образований очевиден.

⁷ Известно, что бурре «la bourree – fagot de menus bois – вязанка мелких дров, ва-лежника» был вначале грубоватым танцем овернских дровосеков, а с XVI века Маргарита Валуа ввела его для исполнения при французском дворе [11, с. 47].

⁸ По мнению Е. В. Назайкинского, они опираются на «принципы жанровой изобразительности и звукоподражания (волыночные басы, фанфарные ходы, гитарные формулы аккомпанемента и т. д.)» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 90).

⁹ Напомним, что темп в танцах сюит преимущественно не проставлялся. В большей степени он определялся характером движения и образным строем танца.

¹⁰ Она здесь звучит в разных ладовых вариантах (от III и V ступеней).

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Некоторые особенности тематизма пассакалии барокко (в органной, клавирной и камерно-инструментальной традиции) // Семантика старинного уртекста: сб. статей / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002. С. 54–69.
2. Арбо Т. Оркеззография, или Трактат о танце в форме диалога, с помощью которого каждый может легко изучить благородное искусство танца и практиковаться в нём, написанный Туано Арбо, жителем Лангра // Музыкальная академия. 1999. № 1. С. 135–142; № 2. С. 119–126.
3. Бочаров Ю. С. Увертюра в эпоху барокко. М.: Композитор, 2005. 280 с.
4. Браудо И. А. Об органной и клавирной музыке. Л.: Музыка, 1976. 152 с.
5. 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.
6. Кузнецова Н. М. Креативная работа с клавирным текстом инструктивных сочинений И. С. Баха. Уфа: Уфимская гос. академия искусств им. Загира Исмагилова, 2015. 140 с.
7. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
8. Петраш А. Сольная смычковая соната и сюита до Баха и в творчестве его современников // Вопросы теории и эстетики музыки. Л.: Музыка, 1974. Вып. 13. С. 163–186.
9. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 240 с.
10. Юрьев А. Ю. Очерки истории и теории смычковой культуры скрипача: из творческого наследия скрипичного педагога. СПб.: Ut, 2002. 280 с.
11. Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира. Носина В. Б. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика-XXI. 2006. 153 с.
12. Boyden D. The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music. Oxford University Press, 1990. 636 p.



13. 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.

14. Wronski T. Sonaty i partity J. S. Bacha na skrzypce solo: stadium edytorskie i wykonawcze. Kraków: PWM, 1970. 123 s.

Об авторах:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, Лаборатория музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

Ситдикова Флюра Булатовна, кандидат искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой струнных инструментов, Лаборатория музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств имени Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru

REFERENCES

1. Alekseeva I. V. Nekotorye osobennosti tematizma passakalii barokko (v organnoy, klavirnoy i kamerno-instrumental'noy traditsii) [Certain Features of Thematicism in the Baroque Passacaglia (in the Organ, Clavier and Chamber Music Tradition)]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. statey* [The Semantics of the Early Urtext: A Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2002, pp. 54–69.

2. Arbeau T. Orkezografiya, ili Traktat o tantse v forme dialoga, s pomoshch'yu kotorogo kazhdyy mozhet legko izuchit' blagorodnoe iskusstvo tantsa i praktikovat'sya v nyom, napisanny Tuano Arbo, zhitel'em Langra [Orcheography, or A Treatise on Dance in the Form of Dialogue, With the Aid of which Anyone Can Easily Learn and Practice the Noble Art of Dance, Written by Thoinot Arbeau, a Resident of Langres]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 1999. No. 1, pp. 135–142; No. 2, pp. 119–126.

3. Bocharov Yu. S. *Uvertyura v epokhu barokko* [The Overture in the Baroque Era]. Moscow: Kompozitor, 2005. 280 p.

4. Braudo I. A. *Ob organnoy i klavirnoy muzyke* [About Organ and Clavier Music]. Leningrad: Muzyka, 1976. 152 p.

5. Danilova Ya.Yu. Akusticheskie obrazy quasi-ansamblevogo muzitsirovaniya v medlennoy chasty klavirnoy Sonaty V. A. Motsarta B dur, K. 570 [The Acoustic Images of Quasi-Ensemble Music-Making in the Slow Section of Mozart's Clavier Sonata in B-flat Major, K. 570]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 3, pp. 27–37. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.3.027-037.

6. Kuznetsova N. M. *Kreativnaya rabota s klavirnym tekstem instruktivnykh sochineniy I. S. Bakha* [Creative Work with Clavier Text in J. S. Bach's Instructive Compositions]. Ufa: Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 140 p.

7. Kurth E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [The Foundations of Linear Counterpoint]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.

8. Petrash A. Sol'naya smychkovaya sonata i syuita do Bakha i v tvorchestve ego sovremennikov [The Solo Sonata and Suite for Bowed String Instruments before Bach and in the Music of his

Contemporaries]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of Theory and Aesthetics of Music]. Leningrad: Muzyka, 1974. Issue 13, pp. 163–186.

9. Sitdikova F. B., Alekseeva I. V. *Skripichnyy tekst v sol'nykh i ansamblevykh sochineniyakh zapadnoevropeyskogo barokko* [The Violin Musical Text in Solo and Ensemble Compositions of the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 240 p.

10. Yur'ev A. Yu. *Ocherki istorii i teorii smychkovoy kul'tury skripacha: iz tvorcheskogo naslediya skripichnogo pedagoga* [Essays on the History and Theory of the Bowed String Instrument Culture of the Violinist: From the Creative Heritage of the Violin Teacher]. St. Petersburg: Ut, 2002. 280 p.

11. Yavorsky B. L. *Syuity Bakha dlya klavira. Nosina V. B. O simbolike «Frantsuzskikh syuit» I. S. Bakha* [Yavorsky B. L. Bach's Suites for the Clavier. Nosina V. B. About the Symbolism of J. S. Bach's "French Suites"]. Moscow: Klassika-XXI. 2006. 153 p.

12. Boyden D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*. Oxford University Press, 1990. 636 p.

13. 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.

14. Wronski T. *Sonaty i partity J. S. Bacha na skrzypce solo: stadium edytorskie i wykonawcze*. Kraków: PWM, 1970. 123 s.

About the authors:

Irina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department, Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-6344-1706**, alexeevaiv@mail.ru

Flyura B. Sitdikova, Ph.D. (Arts), Professor, Head at the Department of String Instruments, Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru

