



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

DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.027-035

**И. В. АЛЕКСЕЕВА, Ф. Б. СИТДИКОВА**

*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*

**О специфике организации сольного скрипичного текста  
западноевропейского барокко  
(на примере Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха для скрипки соло)**

Различные эпохи содержат разные формы музицирования на основе переложения «своего» или «чужого» музыкального текста. В эпоху барокко переложения имели универсальное значение, поскольку отражали генетическую связь исполнительской и композиторской практик. Наблюдая за скрипичными сочинениями и их переложением в дублях, можно проследить за участием скрипки в устных формах ансамблевого и сольного интонирования, поскольку специфика организации сольного тематизма несёт на себе печать единой практики инструментального музицирования. Сравнительный анализ общих по музыкальному материалу танцев и дублей скрипичной Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха акцентирует внимание на универсальных и специфических принципах их нотографической фиксации, а также на процессах миграции и адаптации интонационной лексики. Не содержащий более поздних редакторских наслоений мобильный авторский текст (уртекст) является достоверным источником. Он открыт для преобразований и адаптации к любым исполнительским составам, жанрам и видам музицирования. В этой связи закономерной становится смысловая многослойность сольного скрипичного текста, выявляющая его генетическую связь с ансамблевой музыкой барокко.

Ключевые слова: скрипичный уртекст барокко, практика музицирования барокко, тематизм, переложения, И. С. Бах, партиты для скрипки соло.

*Для цитирования / For citation:* Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. О специфике организации сольного скрипичного текста западноевропейского барокко (на примере Партиты № 1 *h moll* И. С. Баха для скрипки соло) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 1. С. 27–35. DOI: 10.33779/2587-6341.2021.1.027-035.

**IRINA V. ALEXEYEVA, FLYURA B. SITDIKOVA**

*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*

## **About the Specificity of Organizing the Solo Violin Musical Text in the Western European Baroque Style (By the Example of J. S. Bach's Partita No. 1 in B Minor for Solo Violin)**

Different epochs develop different forms of music-making on the basis of transcription of “one’s own” and “somebody else’s” musical text. During the Baroque era transcripts were endowed with a universal meaning, since they reflected the genetic connection between the practices of composition and performance. By observing violin works and their arrangements in doubles, it is possible to follow the violin’s participation in the oral forms of ensemble and solo intoning, since the specific features of organization of solo thematicism carries on it the seal of a single practice of instrumental music-making. A comparative analysis of the dances and the doubles of J.S. Bach’s Partita No.1, unified by their musical material, accentuates attention on universal and specific principles of their notographic fixation, as well as on the processes of the migration and adaptation of intonational lexis. The mobile authorial musical text (the urtext) presents an authentic source. It is open for transformations and adaptations to any instrumental ensembles, genres and types of music-making. In this connection the semantic multilayer qualities of the solo violin musical text, revealing its genetic connection with baroque ensemble music, is seen as a legitimate phenomenon.

**Keywords:** violin urtext of the Baroque period, baroque practice of music-making, thematicism, transcriptions, J. S. Bach, partitas for solo violin.

Уртекст барокко – уникальное явление западноевропейской культуры – отличался особой мобильностью и вариативностью, но одновременно обладал стабильными свойствами редуцированной (свёрнутой) партитуры. Это давало возможность исполнителю на «основе узнаваемой – мигрирующей из текста в текст модели создавать различные версии (дубли)» [5, с. 183]. Запечатлённые в нотографии, видоизменённые повторения танца в дубле<sup>1</sup> иллюстрируют различные приёмы преобразования текста, сложившиеся в скрипичной исполнительской практике барокко. При этом степень удалённости дубля от первоисточника

была неодинаковой – от незначительного внешнего украшения инварианта до существенной трансформации. Одной из причин редуцированной нотной записи танцевальных пьес и дублей в сюите являлась различная профессиональная подготовка музыкантов-исполнителей. Так, редуцированный «текст-инвариант» предназначался для начинающих музыкантов, не искушённых в искусстве диминуирования и орнаментирования, а «текст-интерпретатор» – для скрипачей-виртуозов, которые не вполне владели навыками импровизации и колорирования и исполняли лишь выписанный автором текст<sup>2</sup>. Процессы свёртывания и развёртывания текста,

рождённые самой музыкальной практикой, были направлены на его адаптацию для дилетантов и опытных музыкантов-виртуозов соответственно. Можно предположить, что танец представляет собой нотографически зафиксированный текст, исполнительской версией которого является дубль.

Процесс сравнительного анализа изложения нотного (и организации музыкального) текстов танца и дубля в Партите № 1 *h moll BWV 1002* Баха для скрипки соло даёт возможность в мельчайших деталях проследить пути рождения нового скрипичного текста. Как отмечает С. И. Нестеров, «Первая партита прославляется вариационно-фантазийными дублями: аллеманда – дубль, куранта – дубль, сарабанда – дубль, бурре – дубль. Возникает нечто вроде вариаций на жанр сюиты» [4, с. 147]. Композитор чётко и последовательно выписал каждый инвариант (танец) и его вариант (дубль).

Отметим потактовую синхронность нотных текстов, а также композиционной организации (тонального и гармонического планов, расположения кадансов) танца и дубля. Так, если бы два скрипача одновременно исполнили танец и его дубль, то не возникло бы диссонансов.

Вместе с тем, Бах подчеркнул контраст *многоголосной* «аккордовой скрипичной фактуры»<sup>3</sup> в Аллеманде, Сарабанде, Бурре и *одноголосной* с элементами скрытого двухголосия в дублях. Общим принципом перевода одного текста в другой стало, таким образом, *развёртывание «вертикали в горизонталь»* и преобразования рельефного тематизма танцев в орнаментально-мелодический – в дублях. Существует мнение о многомерности многоголосной скрипичной фактуры и одномерности одноголосной. Однако, одноголосные дубли содержат

в свёрнутом виде текст многоголосного оригинала<sup>4</sup>. Здесь проявляется особое свойство одноголосия, «где в свёрнутом виде отображены знаки-образы и модели сложившиеся в практике ансамблевого музицирования» [1, с. 114]. В результате текст одно- и многоголосных сочинений предстаёт в виде единого вариативного и построенного по принципу смысловой полифонии феномена. В этой связи возможен и обратный процесс преобразования одноголосно изложенных дублей в многоголосные танцы.

В Партите *сольный* инструмент демонстрирует виртуозные и концертные возможности. Вместе с тем, партия скрипки в танцах содержит знаки *ансамблевого со-интонирования*<sup>5</sup>, которые свёрнуты в голоса многослойного тематизма, а в одноголосных дублях, напротив, проявляются знаки *солирования* с акцентированием виртуозных качеств скрипки. Благодаря расслоению одноголосия на взаимодействующие друг с другом скрытые слои не исчезает впечатление его объёмности и политембровости<sup>6</sup>.

Универсальными для преобразования полифонического текста танцев являлись приёмы *ars combinatoria*, а также *зеркального отражения голосов, смены направления их движения (инверсия или ракоход)* и *увеличение или уменьшение их ритмических рисунков*. В процессе *развёртывания* многоголосной вертикали танцев в одноголосную горизонталь<sup>7</sup> дублей скрепляющими тексты были универсальные смысловые структуры – модели диалогов  $\frac{solo}{continuo}$  и *tutti-solo*. Они выполняли роль «сюжетно-ситуативных знаков» и мигрировали из текста в текст вне зависимости от исполнительского состава, количества голосов, оснащённости музыкантов. В тексте сольного инструмента модель становится «знаком музицирования ансамблевой музыки

того времени» [7, с. 158]. Сложившиеся в ансамблевой музыке, они переходят и в сочинения для сольных инструментов: функционируют в *развёрнутой* и *свёрнутой* формах соответственно. Скрипичный текст организует свёрнутая модель, поскольку мелодический тематизм оформляется в виде однострочника с преобладанием одноголосия. Она функционирует в условиях скрытого многоголосия в виде опорного (*quasi-continuo*) и орнаментального (*quasi-solo*) слоёв, «спрятанных» в единообразных группах гармонических и мелодических фигураций, где один тон непосредственно перетекает в другой.

Так, новый скрипичный текст в дубле Аллеманды формируется посредством приёмов *обращения, регистровки и перестановки тонов*. Четырёхзвучный тонический аккорд  $h^{mo}-fis^1-d-fis^2$  (первая доля Аллеманды – такт 1) преобразуется в фигурационную линию шестнадцатых  $h^1-d^2-fis^2-h^2$  посредством *пермутации* с иной конфигурацией тонов<sup>8</sup> (abcb – acba). При этом сохраняется функционально-гармоническая логика опорных тонов, имитирующих линию *continuo*. В другом сегменте (последняя доля первого такта) тоны аккорда  $d^2-h^{mo}-a^{mo}-fis^2$ , в дубле при помощи *обращения* и *регистровки* (отдельные тоны переносятся на октаву вверх) меняются местами и образуют иную комбинацию:  $d^2-h^1-fis^1-a^1$  (такт 1)<sup>9</sup>. К аналогичным приёмам отнесём *перестановку тонов со сменой регистра* одного из них (abcd – adcb):  $cis^1-e^1-a^1-g^1$  (Аллеманда, третья доля такт 2) и  $cis^1-a^1-e^2-g^1$  (дубль, такт 1), и с *сохранением регистра* (abcd – bacd):  $fis^2-d^1-cis^1-e^2$  (Аллеманда, четвертая доля, такт 1) и  $d^1-fis^2-cis^1-e^2$  (дубль, такт 2)<sup>10</sup>.

Названные приёмы являются универсальными, но в каждом случае имеют черты своеобразия. Так, открывающий

Сарабанду четырёхзвучный тонический аккорд (такт 1) в дубле *переводится* в триольные восьмые (такт 1). Гармонические и мелодические фигурации создают извилистую линию. Тем не менее, в ней присутствуют опорный и орнаментальный линейные слои, изображающие модель  $\frac{solo}{continuo}$ . Мерные шаги (знак *continuo*), подчёркивающие скорбный и торжественный характер Сарабанды, растворяются в прихотливом мелодическом рисунке одноголосного дубля, а ритмическое наполнение тактов (трёх-четвертные становятся девятидольными) значительно расширяется.

Процессы преобразования одноголосного скрипичного текста включают переход опорного линейного слоя (*quasi-continuo*) из сильной метрической позиции в слабую, что наблюдается при сравнении линии *quasi-continuo* в начальных сегментах Сарабанды и её дубля. При этом акцентируются мобильность и многомерность сольного скрипичного текста, где скрытые в единообразном движении мелодических фигураций диалогические линии полифонизируют музыкальную ткань.

Важную роль в формировании нового музыкального текста играет *диминуирование*. Так, в дубле к Бурре рельефный тематизм танца трансформируется в линейно-мелодический. В этой связи меняется и исполнительский текст. В Бурре для компактного звучания аккордов наиболее убедительным с точки зрения художественной целесообразности было бы одновременное исполнение всех звуков аккорда. Основным скрипичным штрихом, придающим большую выразительность гибкой, но ритмически выровненной фигурационной линии в дубле, является энергичное *detache*.

В организации процесса *развёртывания вертикали в горизонталь* участвуют

приёмы скрипичной артикуляции, которые могут изменить направление движения. С одной стороны, возникает прецедент для сопоставления видов интонационного развёртывания, с другой – усложнения их конфигурации и заострения напряжения. Но их объединение лигой подчёркивает гармоническую составляющую арпеджированных аккордов. Так, в Бурре трёхзвучные аккорды, звучащие на первых долях, исполняются одновременным взятием всех тонов  $a^{mo}-g^l-cis^2$  с опорой на нижний (такт 6), а в дубле фигурационные тоны в нисходящем направлении (такты 6, 8, 12, 13) исполняются *legato* поочерёдно, начиная с верхнего  $cis^2-g^l-a^{mo}$  (такт 3). В этом случае тоны опорного линейного слоя (*quasi-continuo*), не меняя звуковысотного положения, смещаются в дубле с сильной доли на относительно сильную. Таким образом, гармоническая вертикаль «вытягивается» в продолжительную горизонтальную линию с переплетением скрытых слоёв.

На расстояние между опорным и орнаментальным слоями, скрытыми в фигурационном потоке, непосредственное влияние оказывают *обращение* и *перестановка* тонов аккордов. В связи с этим меняются и *регистры*, в которых располагаются знаки-образы *continuo* и *solo*. Так, если в Аллеманде тоны *continuo*  $h^{mo}-ais^{mo}-h^{mo}-a^{mo}-g^{mo}$  звучат на нижней струне *g* (такт 1), акцентирующей их гармоническую основу, то в дубле при помощи приёмов обращения, перестановки тонов и регистровки линия *quasi-continuo* переносится на октаву выше ( $h^l-ais^l-h^l-a^l-g^l$ ) и исполняется на средних струнах *a* и *d* (такт 1). В результате, расстояние между линиями *quasi continuo* и *quasi solo* значительно сужается от двух октав (Аллеманда) до одной (Дубль), вуалируя границу между *quasi*-партиями. образу-

ющие их тоны растворяются в фигурациях. Вертикальная оппозиция слоёв переводится в горизонтальную плоскость, однако художественное пространство дубля расширяется. Его интонационное развёртывание обретает устремлённый, текучий характер в противовес Аллеманде, насыщенной рельефными *quasi*-ораторскими оборотами речи, типичными для философского размышления.

Одним из общих для танца и дубля исполнительских приёмов, направленных на обособление слоёв, являлось перебрасывание смычка через струны. Так, на последней четверти в Аллеманде (такт 2) линейные слои (знаки-образы *continuo* и *solo*) исполняются перебросом смычка через струну *a* (на струнах *d* и *e* соответственно). В другом сегменте текстов танца и дубля (на второй четверти такта 11) смычок перебрасывается уже через две струны с нижней струны *g* на верхнюю *e*.

Однако приёмы исполнения аккордов ярких по ритмопластике танцев и динамически напряжённых одноголосно-фигурационных дублей существенно различаются. При этом противопоставляется их штриховое оформление. В единообразных фигурациях образуются фактурно-ритмические группы. Они обуславливают использование определённых скрипичных штрихов. А сопоставление различных групп формирует новую логику интонационного развёртывания. Так, пунктирный ритм Аллеманды предполагает отдельные штрихи, а «ровные» шестнадцатые в аналогичных тактах дубля, преимущественно залигованные, определяют иное артикулирование<sup>11</sup>. Выделение в аккорде двух верхних тонов – *quasi*-партии *solo divisi* – требует от скрипача максимально компактного интонирования. В связи с этим четыре тона аккорда

исполняются «ломаным» способом – два нижних и два верхних звука (такты 2, 7, 10, 15, 18). В симметричных тактах дубля одноголосная линия фигураций, представленных единообразными шестнадцатыми, исполняется в виде попарно залигованных групп тонов. При этом темп становится живее (Аллеманда – С, в Дубле – *alla breve* ♪). В результате, несмотря на темповое единство двух смежных частей, формируется контраст их образно-характерного звучания. Это происходит благодаря оппозиции *quasi*-ансамблевого неспешного, с чертами пластической характерности звучания танцев, чисто скрипичной моторике, которая в быстром темпе дублей обретает виртуозный блеск.

Важную роль в формировании тематизма дублей играет приём *зеркального обращения*. Даже при сохранении одного регистра устремление интонационного движения может меняться. Смысловая оппозиция «верх – низ» в танце и дубле образует диалогический эффект и значительно расширяет смысловое пространство. Например, второй раздел Куранты (такт 79) завершается развёрнутым в объёме двух октав восходящим тоническим трезвучием, а аналогичный сегмент Дубля – его вариантом с противоположным направлением и иной конфигурацией тонов.

Поскольку танец и его дубль составляют единое целое<sup>12</sup>, возникает ассоциация с диалогом, где «вопрос» в завершении Аллеманды и Куранты (восходящие трезвучия) находит «ответ» в следующих за ними дублях (нисходящее движение)<sup>13</sup>. Названные приёмы *переноса тонов* совмещаются с диминуированием. Разумеется, приёмы, направленные на обновление, гармонично сочетаются с буквальным повторением сегментов тематизма танцев в дублях.

В заключение отметим, что типологической особенностью *многоголосного* и *одногоголосного* скрипичного текста является свёрнутая *quasi-партитурная* форма организации. Она во многом определяется опорой на универсальные структуры диалогов, которые редуцированы в однострочном нотном тексте по принципу сложносоставной структуры «текст в тексте» и предстают в виде *знаков-образов ансамблевого музицирования*. Запечатлённые в тематизме одного инструмента, они, с одной стороны, свидетельствуют о полиструктурности и многомерности текста произведений для скрипки соло, а с другой – о повышении «планки» технической сложности скрипичного тематизма и концентрации в нём виртуозных компонентов.

Расслоение одноголосия на скрытые голоса – опорный и орнаментальный, а также разнообразие межтекстовых преобразований осуществляет перевод интонационно-формульного тематизма танцев в фигурационно-мелодический – дублей. При развёртывании многоголосных вертикальных комплексов в одноголосные горизонтальные линии фигураций знаки-образы *ансамблевого музицирования* преобразуются в знаки *солирования*. В этом процессе участвуют специфические артикуляционные приёмы, способы звукоизвлечения и звуковедения на скрипке, направленные на *индивидуализацию* сольного скрипичного тематизма и создание эффекта повышенной экспрессии. А вариантное повторение фактурных и ритмопластических «блоков» фигур с разнообразием звуковысотной графики и ладогармонической логики в траектории моторного интонационного развёртывания демонстрируют виртуозные и выразительные возможности скрипки, воплощая один из ведущих образов эпохи – *концертирующего* музыканта.



## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Часть ранних образцов для смычковых инструментов бытовала в импровизационных версиях и не записывалась, поэтому многие из них были утрачены.

<sup>2</sup> «Зашифрованность музыкального текста устанавливала неравную дистанцию между непосвящёнными музыкантами и искусными исполнителями, владеющими орнаментальными манерами», – считает Е. А. Шлыкова. См.: Шлыкова Е. А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно-исторической традиции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2000. С. 76.

<sup>3</sup> По словам Е. В. Назайкинского, многоголосие быстрее, чем одноголосие «обеспечивает» характеричность танцевальной фактуры, которая в профессиональной композиторской музыке опирается «на жанровую изобразительность, причём предметами отображения могут быть не только звуковые проявления, но и моторика, например, танцевальные движения, связанные с яркими ритмическими формулами...» (Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. С. 85).

<sup>4</sup> Так, по свидетельству ученика Баха И. Ф. Агриколы, композитор исполнял партиты для скрипки соло с *basso continuo* «на клавинофорде и добавлял к ним гармонию в нужных, по его разумению, пределах» (цит. по: Шлыкова Е. А. Исполнение скрипичной музыки барокко в свете культурно-исторической традиции: дис. ... канд. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2000. С. 133). Это было связано «с практикой сопровождения танцмейстерами танцев на скрипке» [там же, с. 104].

<sup>5</sup> См. об этом в статье И. В. Алексеевой [1].

<sup>6</sup> По мнению Э. Курта, скрипичное одноголосие Баха «не создаёт ощущения пустоты или неудовлетворенности, которое легко могло бы возникнуть из сравнения относительно бедного звучания единственного голоса с пышностью полифонии: причина этого кроется, помимо огромного содержания напряжения в мелодическом движении», ещё и в ««сгущении» звукового воздействия одноголосной линии до впечатления полифонной ткани» (Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: ГМИ, 1931. С. 183).

<sup>7</sup> Противоположный основан на *свёртывании* мелодии в гармоническую схему, «сетку».

<sup>8</sup> Аналогично расположение тонов на первых (такты 10, 15) и третьих (такты 4, 7, 16, 21) долях.

<sup>9</sup> Согласно приёму пермутации происходит перестановка элементов  $abcd - abdc$  (см. об этом в работе Л. Г. Ратнера [8]).

<sup>10</sup> Согласно приёму пермутации происходит перестановка элементов  $abcd - acbd$ .

<sup>11</sup> А. Швейцер замечал, что «шестнадцатые, слигванные по две, всегда играют так, что вторая является отзвуком первой и выдерживается лишь часть её длительности» (Швейцер А. А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика-XXI, 2002. С. 257).

<sup>12</sup> В концертной практике танец из Партиты *h moll* Баха исполняется только вместе с дублем, равно как и дубль не играет отдельно от танца.

<sup>13</sup> Исключение представляет Бурре и его Дубль, где направление движения окончаний совпадает (первый раздел – вверх, второй раздел – вниз).

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.

2. Гордеева Е. В. Клавирные тексты И.-С. Баха. Практика музицирования эпохи барокко и её отражение в смысловых структурах и акустических образах музыкального текста. Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland / Германия, 2015. 220 с.
3. Морейн К. Н., Шаймухаметова Л. Н. Ансамблевое музицирование в зеркале западноевропейской живописи XVII–XVIII веков // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 1. С. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.
4. Нестеров С. И. Концепция и проблема художественной целостности метацикла сонат и партит И. С. Баха для скрипки соло // Культурная жизнь Юга России. 2017. № 4 (67). С. 144–150.
5. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. 203 с.
6. Третьяченко В. Ф. Музыкальные учебные тексты и их роль в формировании основ скрипичного исполнительства // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2011. № 2. С. 181–183.
7. Шаймухаметова Л. Н. Полифонические произведения в форме старинных танцев в условиях ансамблевого музицирования // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2018. № 1. С. 156–165. DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
8. Ratner L. G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. In: *Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday, 1970*. 343 p.
9. 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.
10. Yearsley D. *Bach and the Meanings of Conterpoint*. United Kingdom of NY: University Press Cambridge, 2002. 257 p.

*Об авторах:*

**Алексеева Ирина Васильевна**, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки, 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, 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. *Izuchenie strukturnoy organizatsii odno- i mnogogolosnogo teksta kak problema muzykal'noy nauki* [The Study of Structural Organization of Monophonic and Polyphonic Musical Texts as an Issue of Musical Scholarship]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2017. No. 2, pp. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Gordeeva E. V. *Klavirnye teksty I.-S. Bakha. Praktika muzitsirovaniya epokhi barokko i ee otrazhenie v smyslovykh strukturakh i akusticheskikh obrazakh muzykal'nogo teksta* [The Keyboard Musical Texts by Johann Sebastian Bach. The Practice of Making Music in the Baroque Era and its





Reflection in the Semantic Structures and Acoustic Images of the Musical Text]. Lambert Academic Publishing: Saarbrücken, Deutschland, 2015. 220 p.

3. 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]. *IKONI / ICONI*. 2019. No. 1, pp. 135–140. DOI: 10.33779/2658-4824.2019.1.135-140.

4. Nesterov S. I. Kontsepsiya i problema khudozhestvennoy tselostnosti metatsikla sonat i partit I. S. Bakha dlya skripki solo [The Concept and Issue of Artistic Integrity of the Meta-Cycle of Johann Sebastian Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii* [Cultural Life of the South of Russia]. 2017. No. 4 (67), pp. 144–150.

5. 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 Style]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of Ufa State Academy of Arts named after Zagir Ismagilov, 2015. 240 p.

6. Tret'yachenko V. F. Muzykal'nye uchebnye teksty i ikh rol' v formirovanii osnov skripichnogo ispolnitel'stva [Musical Textbooks and Their Role in Forming the Foundations of Violin Performance]. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 181–183.

7. 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.

8. Ratner L. G. *Ars Combinatoria: Chance and Choice in Eighteenth-Century Music*. Studies in Eighteenth-Century Music: A Tribute to Karl Geiringer on his Seventieth Birthday, 1970. 343 p.

9. 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.

10. Yearsley D. *Bach and the Meanings of Conterpoint*. United Kingdom of NY: University Press Cambridge, 2002. 257 p.

*About the authors:*

**Irina V. Alexeyeva**, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head at the Music Theory Department, 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, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0001-8632-6420**, fly-sitdikova@yandex.ru

