



Ф. Б. СИТДИКОВА, И. В. АЛЕКСЕЕВА

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

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

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

К вопросу о формировании сольного скрипичного текста в эпоху барокко

Проблема изучения процессов формирования скрипичного текста западноевропейского барокко является одной из актуальных в современном отечественном музыковедении. Её сложность и многоаспектность заключается в неразрывном единстве текста с разнообразными формами вокального и инструментального музицирования, в том числе не только скрипичной музыки. Представляющий значительный пласт исполнительской практики барокко скрипичный текст сольных сочинений по-прежнему является загадкой и точкой притяжения современных музыкантов, стремящихся найти «ключ» к его аутентичной интерпретации. Вместе с тем в музыковедении явное предпочтение отдаётся постижению закономерностей барочной инструментально-исполнительской практики и отображению её специфики в клавирных и органных произведениях, тематизм которых многоголосен. Скрипичный текст сольных сочинений остаётся на периферии исследовательских интересов, поскольку нотографически зафиксированный на одной строке, он традиционно рассматривается как одностольный, связанный с мелодическим началом. Пристального внимания требует барочная практика ансамблево-оркестрового музицирования, в «лоне» которой зарождались принципы скрипичного солирования. При рассмотрении наиболее общих закономерностей формирования сольного скрипичного текста сквозь призму специфики инструментального музицирования барокко ключевым становится подход, сложившийся в разработках научной проблемы «Музыкальный текст и исполнитель» в Лаборатории музыкальной семантики (науч. рук. Л. Н. Шаймухаметова). Он дал возможность системного изучения старинного музыкального текста как вариативного и полиструктурного феномена, который содержит признаки иных инструментальных текстов.

Ключевые слова: практика музицирования, барокко, скрипка, сольный текст.

Для цитирования / For citation: Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. К вопросу о формировании сольного скрипичного текста в эпоху барокко // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 1. С. 22–28.
DOI: 10.17674/1997-0854.2019.1.022-028.

FLYURA B. SITDIKOVA, IRINA V. ALEXEYEVA

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

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

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

Towards the Question of Formation of the Solo Violin Musical Text in the Baroque Era

The issue of studying the processes of formation of the violin musical texts of the Western European Baroque is one of the most relevant in contemporary Russian musicology. Its complexity and multidimensionality consists in the indissoluble unity of the musical text with the diverse forms of vocal and instrumental music-making, not limited in the least to violin music. Representing a significant stratum of the performance practice of the baroque style and period, the musical text of compositions for solo violin still remains an enigma and a point of attraction of contemporary musicians aspiring to discover the “key” to its authentic interpretation. At the same time in musicology an apparent preference is given to comprehension of the regular laws of the baroque instrumental



performance practice and the reflection of its specificity in clavier and organ compositions with a contrapuntal type of thematicism. The musical text of compositions for solo violin remains on the periphery of research interests, since having been notated on one line it has been traditionally regarded as monophonic, connected with the melodic element. Thorough attention is called for by the baroque practice of ensemble and orchestral music-making, in the “bosom” of which the principles of violin solo performance has been generated. Upon examination of the most general regular laws of formation of the solo violin musical text through the prism of the specificity of instrumental music-making of the baroque period the approach emerged in the elaborations of the scholarly issue “The Musical Text and the Performer” at the Laboratory for Musical Semantics (academic advisor Liudmila Shaymukhametova). It presented the possibility of systematic study of the historical musical text as a variable and poly-structural phenomenon which contains traits of musical texts for other instruments.

Keywords: the practice of music-making, baroque, violin, solo musical text.

Расцветом сольной скрипичной музыки – «дитя барокко» (А. Петраш¹) – по праву считаются XVI–XVIII века. В это время скрипка стала вторым после органа ярким концертным сольным инструментом. Происходит и совершенствование устройства корпуса скрипки и смычка, что обусловило развитие исполнительского мастерства и повлекло за собой формирование сольного скрипичного текста.

Как один из наиболее развитых к тому времени инструментов с нетемперированным строем она обладала уникальными возможностями. Отсутствие точной фиксации звуковой высоты позволяло достигнуть максимально разнообразных интонационно-кolorистических и артикуляционно-динамических оттенков каждого тона. Этому во многом способствовала и слабая зависимость её тембровых характеристик от организации музыкальной ткани, поскольку скрипка известна как мелодически настроенный инструмент. В этой связи развитие происходило особенно напряжённо и интенсивно. Становление музыкального строя в значительной степени было обусловлено спецификой практики музицирования в эпоху барокко. Взаимозаменяемость в ансамблевой музыке инструментов, близких по регистровым и тесситурным параметрам, по звуковому объёму, а также мелодически настроенных, детерминировали общность их звуковысотного строя. Универсализм исполнителей, владеющих игрой на нескольких инструментах, также влиял на процесс их интонационного и текстового взаимодействия.

Гибкость жанровой системы, где одни и те же названия могли обозначать различные по композиционной структуре произведения, благоприятствовала формированию единого пространства инструментального музициро-

вания, ключевые позиции в котором занимала скрипка. На это же была направлена и уникальная коммуникативная ситуация исполнения, поскольку музыканты эпохи барокко обладали универсальными способностями, являясь одновременно и исполнителями на разнообразных инструментах, и сочинителями. Кроме того, свободное перемещение исполняемых произведений из придворного салона в контекст частного или уличного звучания также способствовало созданию общих форм музицирования. Тем более что границы между исполнителями – профессионалами и дилетантами, репертуар которых во многом отличало единообразие, – были достаточно размытыми. Вполне закономерным стало отображение практики музицирования в едином инструментальном интертексте.

Тесно взаимодействующие друг с другом в эпоху барокко различные формы музицирования² в знаковом виде отражались в музыкальном тексте. Его специфические свойства, с одной стороны, были общими для различных инструментальных традиций. С другой – индивидуально преломлялись в соответствии с особенностями каждого из инструментов. При этом скрипка к тому времени становилась универсальной, входящей в качестве одного из участников в ансамблево-оркестровые объединения, а также выступающей в роли единственного солиста-концертанта. Её участие в практике музицирования оставалось константным на протяжении ещё долгого времени вплоть до эпохи романтизма.

Утверждение скрипки в качестве лидера было обусловлено формированием новых форм музицирования. Как известно, эпоха барокко стала временем интенсивного становления концертирующего стиля. Трудно переоценить

роль инструментального исполнительства, благодаря которому утвердился концертирующий стиль барокко с новыми жанрами, композиционными закономерностями. По мнению исследователей, скрипка как сольный инструмент вошла в концертную жизнь эпохи барокко одновременно с зарождением циклических жанров – сюиты (партиты), сонаты, сольной сонаты, сольного концерта, заменивших собой или преобразовавших мадригал, ричеркар, канцону, токкату. Принципы цикличности как нельзя лучше отвечали концепции антитез барокко. Контрасты тематизма быстрых и медленных частей в произведениях с участием скрипки, с одной стороны, раскрывали её богатые образные планы, такие как моторика движения (в том числе и танцевальная), яркие эмоции – радостные или печальные (в значительной степени интеллектуализированные). С другой – позволяли скрипке выступать в различных амплуа блестящего и безграничного по техническим и выразительным возможностям солирующего инструмента, а также равноправного «партнёра» ансамбля.

Появление сольных произведений профессиональной музыки обусловлено эволюцией ансамблевых объединений, где смычковые инструменты занимали важные позиции. Выполняя роль одного из их участников, скрипка отшлифовывает приёмы и способы исполнения, формирует свой интонационно-лексический «словарь». Постепенно она становится инструментом самостоятельным со своей собственной спецификой, и в то же время мобильным, способным ассимилировать многообразные исполнительские клише. Так, её звучание в различном контексте ассоциируется с тембрами тех или иных инструментов, и вместе с тем – с вокальной певучестью, гибкими речевыми интонационными прообразами.

Партия солирующей скрипки в ансамбле усложнялась, приобретая виртуозность, блеск, а басовая партия играла всё более вспомогательную ярко выраженную гармоническую роль или исполнялась *ad libitum*³, что характерно для произведений композиторов западноевропейского барокко И. Бибера, Б. Марини, Дж. Тартини, И. Шенка. Вектор развития скрипичной музыки, вероятно, был устремлён от ансамблевого интонирования к зарождению и утверждению принципов солирования. Так, Г. Г. Фельдгун отмечает, что и формирование

скрипичных жанров шло в направлении «от трио-сонаты к сольной сонате, от сольной сонаты – к концерту, в котором *сольное* [курсив наш. – Ф. С., И. А.] начало ещё более утверждалось в ходе соревнования с оркестром» [14, с. 28]. Тем более что в различные периоды барокко становление и эволюция жанров скрипичной музыки (и шире – инструментальной) протекали в тесном взаимодействии.

Жанры сольной скрипичной музыки – сюиты (партиты), сонаты, увертюры – входили в совместный с оркестровыми репертуар. Однако существовала преемственность и взаимосвязь жанров, композиционных и стилевых закономерностей собственно скрипичной музыки. К примеру, истоком церковной сонаты, широко распространённой в культовой музыке, являлась многораздельная полифоническая канцона для солирующих инструментов с басом («канцона-соната»)⁴. Сонаты композиторов первой половины XVII века, по мнению Г. П. Сахаровой, «представляют собой свободное чередование, нанизывание эпизодов, ещё не подчинённое централизованному сонатному принципу» [11, с. 165], лежащее в основе танцевальной сюиты. Сольные сонаты и сюиты при этом синтезировали достижения иных жанров того времени. Как отмечает А. Петраш, здесь переплетались «полифоничность от трио-сонаты, концертность и виртуозность – от сольной сонаты с басом, концерта. Кроме того, сольной сонате свойственна импровизационность, берущая начало от органных, клавирных и лютневых прелюдий» [9, с. 177].

Нельзя не отметить и общие этимологические основы скрипичной музыки. Так, формирование и развитие нового музыкального жанра – сольной сонаты, по мнению И. М. Ямпольского, определила «скрипичная мелодия, приобретающая эмоциональную наполненность и модуляционную свободу» [16, с. 60]. А истоки сольного скрипичного искусства базируются на практике музицирования, когда один исполнитель совмещал различные функции. Он был способен заменить собой оркестр, сопровождая народные песни и танцы, или орган в церкви во время мессы⁵.

Сложившиеся в процессе ансамблевого музицирования клише и приёмы запечатлели многофункциональность скрипки. Вместе с тем ситуации музицирования не были изолированы, тем более что везде скрипка проявляла себя

как инструмент универсальный. Вполне закономерен процесс взаимообогащения, миграции и адаптации смысловых структур, отображающих возможности скрипки к различным видам и формам её функционирования. На их пересечении формировался не только единый скрипичный репертуар, но и уникальный целостный скрипичный текст.

Расцвет скрипичного и, в целом, инструментального исполнительства во многом детерминирован «оформлением» выразительных средств и специфических особенностей техники каждого инструмента. Обладая уникальными техническими, акустическими и интонационно-выразительными характеристиками, не знающими преград, скрипичный инструментализм культивировал их, доводя до совершенства⁶.

Помимо инструментальных, скрипичный тематизм аккумулирует вокально-речевые прообразы⁷. При этом интонационно-выразительные возможности смычковых инструментов, в особенности скрипки, по мнению Б. В. Асафьева, направляют на поиски в них «выразительности и эмоционального тепла, свойственных человеческому голосу» [3, с. 220–221]. Это вполне закономерно, поскольку инструментальная и вокальная формы музицирующей практики не были изолированы. Свойства скрипичного мелодизма во многом обусловлены общностью темброво-акустической и орфоэпической специфики⁸. Скрипичный мелодизм самым непосредственным образом связан с развитием оперного искусства и итальянской вокальной школы *bel canto*⁹. К примеру, в медленных частях скрипичных концертов мигрируют и адаптируются к инструментальной специфике интонационно-лексические составляющие старинных арий («жалобы», или *lamento*), речитативов.

Результатом многофункциональности скрипки, её участия в варьировании и адаптации для своего репертуара образцов из сочинений, изначально предназначенных для различных составов, стал уникальный открытый, вариативный и полиструктурный текст. Об этом же свидетельствует пройденный инструментом путь в практике музицирования: от роли континуиста (а также инструмента, сопровождающего песни и танцы в сфере бытового музицирования), одного из участников ансамбля – до солиста.

Открытость скрипичного текста проявляется в его способности взаимодействовать с текстами иных инструментов, результатом чего является обмен интонационной лексикой и образование одного общего «словаря». Клише, сформировавшиеся в практике интонирования, обретают роль знаков-образов и несут информацию об акустических, технических и выразительных особенностях инструмента/инструментов¹⁰. В скрипичном тексте происходит отбор, фиксация, а также преобразование-адаптация клише различной этимологии. Названная закономерность демонстрирует свойство полиструктурности старинного скрипичного текста, его способности вмещать множество различных, в том числе нескрипичных, текстов. Художественным итогом становится расширение структурных и смысловых границ сольного скрипичного текста, рождающегося на пересечении ансамблевого и сольного интонирования.

Однако если скрипичные клише, посредством которых отображены функции импровизирующего, прелюдирующего скрипача – солиста и виртуоза, вполне естественны и типичны для однострочного мелодического по природе текста, то звукообразы ансамблевого музицирования значительно раздвигают художественные возможности сольного текста и горизонты научных представлений о нём как о полиструктурном образовании. Перевод сольного скрипичного уртекста в ансамблевый (и процесс, обратный этому), где скрипка становится одним из его участников, демонстрирует мобильность инструмента, а также открытость и вариативность скрипичного интертекста. Изучение и описание некоторых наиболее общих принципов формирования сольного скрипичного текста позволяют конкретизировать процессы свёртывания в одну строку нотного текста ансамблево-оркестровой партитуры по принципу структурного подобия. Системное представление о скрипичном тексте обуславливает дихотомию «целое – часть», где сольные сочинения являются автономными в структурно-содержательном отношении, а скрипичная партия ансамблевых сочинений – частью многоголосной ансамблевой партитуры. Здесь сольный текст и текст ансамблевой партитуры соотносятся по типу сложносоставной структуры «текст в тексте».

PRИМЕЧАНИЯ

¹ См.: [9, с. 177].

² Постигание знакового отображения в тексте устно-речевых высказываний стало возможным благодаря понятию «формы музицирования» (Б. В. Асафьев) как исторически конкретных условий исполнения и бытования музыки.

³ Развитие гомофонно-гармонического стиля в XVII веке в значительной степени влияло на утверждение автономных для каждого инструмента (и для скрипки) специфических выразительных возможностей. Как отмечает М. С. Друскин, в то время «обогадилась не только техника игры, но и глубина и диапазон звучания скрипки, причём настолько, что её можно было использовать без сопровождения *basso continuo*» [7, с. 293–294].

⁴ Изучение процесса преобразования канцоны в сонату в творчестве композиторов-скрипачей начала XVII века Дж. Габриели, С. Росси, Дж. Чимы, М. А. Негри содержит работа Л. С. Гинзбурга и В. Ю. Григорьева [5].

⁵ Например, немецкие музыканты совмещали профессии органиста и скрипача, что обусловило перенесение приёмов многоголосной фактуры органа в скрипичный тематизм. Композиции немецких композиторов-скрипачей отличались от итальянских сложной аккордовой и штриховой техникой, постоянным использованием двойных нот. Но, с другой стороны, «пение на инструменте» итальянских композиторов было непревзойдённым [5; 10].

⁶ Однако прежде прошёл длительный период развития скрипки и инструментального исполнительства, поскольку, как отмечает А. Петраш, «уровень владения скрипкой... к началу XVII века не позволял даже помыслить о возможности исполнения на одном инструменте фактуры, утвердившейся впоследствии в сонатах Бибера» [9, с. 177].

⁷ Закономерно, что звучание человеческого голоса было не только образцом для инструментальной кантилены в эпоху барокко, но и служило, как отмечает Б. Б. Бородин, основой для различных музыкальных жанров, которые «сохраняли определённую близость к вокальному прообразу» [4, с. 112].

⁸ И скрипичный звук, и певческий голос обладают известной гибкостью и подвижностью, которые дают им возможность свободного (без особого напряжения) преобразования по силе, темброво-регистровым и темповым характеристикам.

⁹ Итальянская школа пения *bel canto*, как отмечает Э. Р. Симонова, отличается выровненным во всех регистрах, единым певческим тоном, ставшим «эталоном для профессионального академического пения – на все времена и для всех стран» [12, с. 143].

¹⁰ См. об этом в работах Л. Н. Шаймухаметовой [15; 19], И. В. Алексеевой [1; 2], Е. В. Гордеевой [6], К. Н. Мореин [8] и других сотрудников Лаборатории музыкальной семантики.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеева И. В. Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки // Проблемы музыкальной науки, 2017. № 2. С. 110–117. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Алексеева И. В. Роль инструментальной лексики в формировании клавирного текста барокко // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 93–97.
3. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
4. Бородин Б. Б. Три тенденции в инструментальном исполнительском искусстве. Екатеринбург: Банк культурной информации, 2004. 222 с.
5. Гинзбург Л. С., Григорьев В. Ю. История скрипичного искусства. М.: Музыка, 1990. Вып. 1. 285 с.
6. Гордеева Е. В. Музыкальная лексикография сцен и образов музицирования в клавирных пьесах «Французских сюит» И. С. Баха // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 198–203.
7. Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1982. 383 с.
8. Мореин К. Н. Акустические образы музыкальных инструментов в клавирных сонатах Д. Скарлатти // Проблемы музыкальной науки. 2011. № 2. С. 165–170.
9. Петраш А. Л. Жанры позднеренессансной инструментальной музыки и становление сонаты и сюиты // Вопросы теории и эстетики музыки. Л., 1975. Вып. 14. С. 177–201.
10. Раабен Л. Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма: монография. СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2000. 126 с.
11. Сахарова Г. П. Формирование сонаты в итальянской скрипичной школе в первой половине XVII века // Историко-теоретические вопросы западноевропейской музыки (от Возрождения до романтизма): сб. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. М., 1978. Вып. 10. С. 165–185.



12. Симонова Э. Р. Искусство арии в итальянском оперном барокко (от ренессансной канцонетты к арии *da capo*): исследование. Уфа: РИЦ УГАИ им. З. Исагилова, 2005. 164 с.
13. Ситдикова Ф. Б., Алексеева И. В. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко. Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исагилова, 2015. 203 с.
14. Фельдгун Г. Г. История западноевропейского смычкового квартета (от истоков до начала XX века). Новосибирск: НГК им. М. И. Глинки, 2000. 254 с.
15. 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.
16. Ямпольский И. М. Сонаты и партиты для скрипки соло И. С. Баха: избранные исследования и статьи / ред. Ю. Келдыш. М.: Советский композитор, 1985. 280 с.
17. 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.
18. Sachs C. The History of Musical Instruments. New York: Dover Publications, com., 2006. 560 p.
19. 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 авторах:

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

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



REFERENCES



1. Alexeyeva I. V. 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. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2017.2.110-117.
2. Alexeyeva I. V. The Functions of Instrumental Idioms in the Forming of Keyboard Music at the Time of Baroque. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2012. No. 1, pp. 93–97. (In Russ.)
3. Asaf'ev B. V. *Muzykal'naya forma kak protsess* [Musical Form as a Process]. Leningrad: Muzyka, 1971. 376 p.
4. Borodin B. B. *Tri tendentsii v instrumental'nom ispolnitel'skom iskusstve* [Three Tendencies in the Art of Instrumental Performance]. Yekaterinburg: Bank kul'turnoy informatsii [Bank of Cultural Information], 2004. 222 p.
5. Ginzburg L. S., Grigor'ev V. Yu. *Istoriya skripichnogo iskusstva* [A History of the Art of the Violin]. Issue 1. Moscow: Muzyka, 1990. 285 p.
6. Gordeeva E. V. 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, pp. 198–203. (In Russ.)
7. Druskin M. S. *Johann Sebast'yan Bakh* [Johann Sebastian Bach]. Moscow: Muzyka, 1982. 383 p.
8. Morein K. N. Acoustic Images of Musical Instruments in Keyboard Sonatas of D. Scarlatti. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2011. No. 2, pp. 165–170. (In Russ.)
9. Petrash A. L. Zhanry pozdnerenessansnoy instrumental'noy muzyki i stanovlenie sonaty i syuity [The Genres of Late Renaissance Instrumental Music and the Formation of a Sonata and Suite]. *Voprosy teorii i estetiki muzyki* [Questions of the Theory and Aesthetics of Music]. Issue 14. Leningrad, 1975, pp. 177–201.
10. Raaben L. N. *Skripichnye kontserty barokko i klassitsizma: monografiya* [Violin Concerts of Baroque and Classicism: Monograph]. St. Petersburg: Herzen State Pedagogical University of Russia, 2000. 126 p.
11. Sakharova G. P. Formirovanie sonaty v ital'yanskoy skripichnoy shkole v pervoy polovine XVII veka [The Formation of the Sonata in the Italian Violin School in the First Half of the 17th Century]. *Istoriko-teoreticheskie voprosy zapadnoevropeyskoy muzyki (ot Vozrozhdeniya do romantizma): sb. tr.* [Historical and Theoretical Issues of Western European Music (from the Renaissance to Romanticism): A Collection of Works]. Gnesins' State Music and Pedagogical Institute. Issue 10. Moscow, 1978, pp. 165–185.

12. Simonova E. R. *Iskusstvo arii v ital'yanskom opernom barokko (ot renessansnoy kantsonetty k arii da capo): issledovanie* [The Art of Aria in Italian Baroque Opera (from the Renaissance Canzonetta to the Aria da Capo): Research]. Ufa: Editorial and Publishing Center of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2005. 164 p.
13. Sitdikova F. B., Alexeyeva 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 the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2015. 203 p.
14. Fel'dgun G. G. *Istoriya zapadnoevropeyskogo smychkovogo kvarteta (ot istokov do nachala XX veka)* [The History of the Western European String Quartet (from its Origins to the Beginning of the 20th Century)]. Novosibirsk: Novosibirsk State M. I. Glinka Conservatory, 2000. 254 p.
15. 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. 1, pp. 156–165. (In Russ.) DOI: 10.17674/1997-0854.2018.1.156-165.
16. Yampol'skiy I. M. *Sonaty i partity dlya skripki solo I. S. Bakha: izbrannye issledovaniya i stat'i* [Sonatas and Partitas for Violin Solo by J. S. Bach: Selected Research Works and Articles]. Ed. by Yu. Keldysh. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1985. 280 p.
17. 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.
18. Sachs C. *The History of Musical Instruments*. New York: Dover Publications, com., 2006. 560 p.
19. 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 authors:

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

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

