



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

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061

**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*

## **Отражение исполнительской практики барокко в фигурационном тематизме сольного скрипичного уртекста**

Специфика организации сольного скрипичного текста в эпоху барокко была детерминирована единой практикой инструментального музицирования. Участие скрипки в различных, но тесно взаимосвязанных между собой устных формах ансамблевого и сольного интонирования обусловило формирование целостного и вариативного инструментального уртекста. Свободный от редакторских привнесений и конспективно изложенный, он был открыт для преобразований и исполнительских интерпретаций. Наиболее ярко процессы зарождения собственно инструментальной специфики скрипичного тематизма происходят в сольных сочинениях, где запечатлены знаки-образы импровизирующего и прелюдирующего скрипача-виртуоза. Они рассматриваются в статье посредством семантического анализа распространённых и связанных со спецификой скрипичной игры типов изложения и клише. С одной стороны, это знаки-образы, сформированные в ансамблевой музыке – «аккордовая» техника (с учётом адаптации для игры на скрипке без сопровождения) и игра двойными нотами. С другой – орнаментальный мелодико-фигурационный тематизм, типичный для сольного импровизационного или прелюдийного «высказывания». Тесно взаимодействующие в сольном уртексте, они фиксируются на одной нотной строке. Формирующиеся в одноголосном тематизме за счёт его разделения на слои опоры и орнамента (гармонические и мелодические фигуры) знаки-образы сольного и ансамблевого музицирования существуют в условиях скрытого многоголосия. В нём обнаруживается присутствие нескольких смысловых пластов, вступающих в различные отношения, что свидетельствует о многомерности, нелинейности конструкции сольного скрипичного текста.

**Ключевые слова:** скрипичный текст, уртекст, музицирование, знаки-образы, фигурационный тематизм.

*Для цитирования:* Алексеева И. В., Ситдикова Ф. Б. Отражение исполнительской практики барокко в фигурационном тематизме сольного скрипичного уртекста // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 3. С. 53–61. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.

**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*

## **Reflection of the Performance Practice of the Baroque Period in Figuration-Type Thematicism of the Solo Violin Urtext**

The specific features of the organization of the solo violin musical text in the baroque era was determined by a single practice of instrumental music making. Participation of the violin in diverse oral forms of ensemble or solo intoning, which, nonetheless, are closely interconnected with each other, has stipulated the formation of the integral and varied instrumental urtext. Free from editorial editions and synoptically expounded, it was opened up for transformations and performers' interpretations. Most vividly the processes of conception of the instrumental specificity of violin thematicism as such occurs in solo compositions where the signs-images of the affixed and preluding virtuoso violinist are imprinted. They are examined in the article by means of semantic analysis of widespread types of exposition and cliché connected with the specificity of violin playing. On the one hand, these are signs-images, formed in ensemble music – the “chord” technique (with the consideration of adaptation for performance on the violin without accompaniment) and playing with double notes. On the other hand, there is ornamental melodic and figuration-type thematicism, typical for solo improvisational and preluding “utterance.” Closely interacting with each other in the solo urtext score, they are inscribed on one musical line. Being formed in one-voice thematicism by means of its bifurcation into the strata of support and ornament (harmonic and melodic figurations), the signs-images of solo and ensemble music-making exist in the conditions of a concealed type of polyphony. One can discover in them the presence of several semantic strata developing into various relationships, which testifies of the multidimensionality of the construction of the solo violin musical text.

Keywords: Violin musical text, music-making, signs-images, figuration-type thematicism.

*For citation:* Alexeyeva Irina V., Sitdikova Flyura B. Reflection of the Performance Practice of the Baroque in Figuration-Type Thematicism of the Solo Violin Urtext. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2019. No. 3, pp. 53–61. (In Russ.)

DOI: 10.17674/1997-0854.2019.3.053-061.

**С**крипичные уртексты рождались в музыкально-исполнительской практике и во многом отражали принципы импровизации и прелюдирования на скрипке. В этой связи её акустические и технические исполнительские возможности отшлифовывали целый ряд специфических инструментальных клише. Их виды и формы запечатлели

специфику звукоизвлечения и сложились в своеобразную модель виртуозного прелюдирования, запечатлённую в нотном тексте. Признаки импровизационного музыкального высказывания связаны с развитием инструментальной культуры в целом, и импровизационных жанров токкаты, фантазии, прелюдии, в частности. Целостность воплощённо-

го эмоционального настроения влечёт за собой характерные для прелюдирования моноинтонационность и единство развёртывания фактурно-интонационного тематизма в одной тональности. Доминирующую роль в прелюдировании на скрипке при этом выполняет принцип *развёртывания вертикали в горизонталь*. Одноголосная линия представляет собой орнаментальное изложение аккордов в виде последовательного движения входящих в них звуков.

Импровизационные компоненты проявляются в фигурационной разработке музыкального материала. Широко и концентрированно изложенные в импровизационных жанрах, в иных сочинениях они дают знать о себе в виде особой техники фигурационного развёртывания тематизма *общих форм движения* моторно-двигательной природы. Представляя кристаллизацию гармонических принципов мышления в недрах полифонии, они выявляют логику организации сольного скрипичного текста барокко и участвуют в формировании «лексического словаря» солирующего инструмента. Взаимодействуя в качестве расшифровки гармонической части генерал-баса с линейным *basso continuo*, фигурации отображали основы техники виртуозного прелюдирования на скрипке. Освобождённая в сольной практике от необходимости исполнять партию *basso continuo*, скрипка, тем не менее, включает её в качестве скрытого голоса в одноголосный фигурационный тематизм. Бас и расшифровывающие его фигурации представляют свёрнутую *quasi*-ансамблевую партитуру.

Наблюдения показали, что наиболее распространёнными в скрипичных произведениях барокко являются инструментальные клише в виде *гармонических фигураций с широко изложенными тонами*. Они типичны для скрипки и удобны

для исполнения, поскольку берутся на открытых<sup>1</sup> струнах и не требуют нажатия струны пальцем. Звук каждой из них имеет собственную тембровую «палитру». Этот приём был отшлифован многолетней исполнительской практикой как сольной, так и ансамблевой.

К примеру, аккомпанирующая функция инструмента в ансамбле осуществлялась в *импровизационной* манере и часто сводилась к ритмизированному исполнению гармонических интервалов. Названное было особенно характерно для партии скрипки в танцевальной и вокальной бытовой музыкальной культуре, где она выступала в качестве инструмента для сопровождения партии солиста (чаще всего – певца). При этом одна из струн выполняла функцию бурдона, а другая – его гармонической «расшифровки», которая исполнялась при помощи минимального усилия (нажатия струны пальцем)<sup>2</sup>.

В основу фигурационных клише легла техника скордатуры, предполагающая настройку инструмента «с таким расчётом, чтобы большее число аккордовых звуков могло быть взято на открытых струнах» [4, с. 16]. В эпоху барокко она значительно облегчала исполнение многоголосия на скрипке.

В сольном скрипичном тексте встречаются многочисленные образцы влияния практики скрипичного исполнительства (расположение пальцев левой руки на грифе) на формирование типичных *клише с использованием открытых струн инструмента*. Вероятно, их применение связано с практикой бурдонных струн<sup>3</sup>, которая в своё время в народной музыке создавала эффект многоголосия и привносила в игру яркость, объём и протяжённость звучания.

Так, при изложении гармонических фигураций в Фуге из Сонаты № 1 *g moll*

BWV 1001 И. С. Баха (пример № 1) участвуют три струны в диапазоне кварты через октаву. Фигурации исполняются с учётом открытой струны *g* (т. 1). Затем первый и второй пальцы удерживаются весь такт соответственно на струнах *d* и *a*, а третий располагается попеременно на струнах *g* и *d* (в одном месте на грифе). Далее (т. 2), несмотря на «отсутствие» открытых струн, удобство исполнения фигураций сохраняется, поскольку первый палец одновременно ставится на две соседние струны *g* и *d*, а остальные пальцы сохраняют прежние позиции. Такая техника значительно упрощает исполнение фигураций.

Пример № 1

И. С. Бах. Фуга из Сонаты № 1  
*g moll* BWV 1001 для скрипки соло



Существовали и другие приёмы игры на открытых струнах, участвующие в формировании фигурационных сегментов сольного скрипичного текста. Так, в игре могут быть задействованы только первый и второй пальцы, прижимающие две открытые струны *d* и *a* (т. 3 примера № 1): первый удерживается на струне *g*, а второй передвигается по струнам *d* и *a*. Перемещение второго пальца усложнено его расположением на струне *d* на полтона выше (тон *fis*<sup>1</sup>) относительно струны *a* (тон *c*<sup>2</sup>). Но для профессионального скрипача в эпоху барокко это не составляло особой проблемы.

Имеющие сильную ритмическую позицию тоны основания темброво отделены от фигурационных благодаря звучанию на самой низкой струне скрипки. В результате контрастные в регистровом отношении скрытые мелодические «узоры» формируют свойства диалогичности в скрипичном тексте. Возникает проти-

вопоставление «переднего» (*quasi-basso continuo*) и «дальнего» (фигурационная расшифровка) планов<sup>4</sup>.

Использование всех четырёх струн скрипки, как в Чакоме из Партиты № 2 *d moll* BWV 1004 И. С. Баха (т. 1–2 примера № 2) приводит к расслоению одногласного текста. Здесь бас берётся на самой нижней струне *g*, а звуки гармонических фигураций – поочерёдно на струнах *d*, *a*, *e*. Расположение пальцев левой руки достаточно удобно (оно аналогично описанному выше). А двухоктавный объём между крайними голосами и игра в начальных трёх позициях типичны для скрипичного исполнительства барокко.

Пример № 2

И.-С. Бах.  
Чакона из Партиты № 2  
*d moll* BWV 1004 для скрипки соло



При постоянстве и единообразии ритмических рисунков отмечается многообразие абрисов тонов в гармонических фигурациях. Так, их расположение в одном направлении – от баса, исполняемого на нижних струнах скрипки к верхним тонам, звучащим на высоких струнах, естественно формирует рост интонационного напряжения. Вместе с тем их абрис может иметь разнообразные конфигурации, к примеру, в Куранте из Партиты № 1 *h moll* BWV 1002 И. С. Баха (т. 1, 3, 4) тоны арпеджио исполняются от вершины к басу<sup>5</sup>.

Различные направления и конфигурации тонов в целом подчиняются общему волнообразному принципу заполнения звукового пространства с моментами накопления, кульминации и разрядки напряжения. В то же время, «чем шире интервал мелодического движения, тем

больше в нём энергии напряжения» [5, с. 51]. Она насыщает тематизм сольной скрипки динамикой, повышенным эмоциональным тонусом и виртуозным блеском. Однако, вероятно, что направление обусловлено эстетическими «координатами» личности барокко, а «различные виды движения... имеют вертикальные ориентиры: “вознесение” и “грехопадение” человеческого духа “руководят” перемещением в музыкальном пространстве» [2, с. 133].

Статус виртуозных скрипичных клише обретают и ломаные арпеджио с широко отстоящими друг от друга тонами, тем не менее, удобные для исполнения на соседних струнах скрипки. Они складываются в *quasi*-гармонические вертикали и «оживляют» одноголосие, формируя эффект «воздуха» в иллюзорном пространстве.

Одним из исполнительских приёмов тембрового противопоставления баса фигурационным тонам является перебор смычка через струну. Так, в Пассакалии *g moll* Г. И. Бибера опорные тоны складываются в фигуру *catabasis*  $g^1 - f^1 - es^1 - d^1$  (т. 4–5 примера № 3), а их развёртывающие – в ломаные арпеджио с восходящими тонами. Образуется ряд из четырёх параллельных разложенных трезвучий, расстояние между крайними тонами которых составляет дециму. Начальные, самые нижние тоны фигураций (линия *quasi-continuo*) исполняются на струне *d*, а заключительные и самые верхние – на струне *e*. Размежевание происходит за счёт микроцезуры, необходимой для переноса смычка, который в это время чуть приподнимается над струной *a*. Противодвижение нисходящей линии *quasi-continuo*, устремлённой в противоположном расшифровке баса направлении, расширяет звуковой диапазон и придаёт одноголосному

скрипичному тексту многослойность и объём.

Пример № 3 Г. И. Бибер. Пассакалия *g moll*  
для скрипки соло



Внутри фигурационного узора из шестнадцатых происходят характерные процессы формирования внутреннего рисунка, или иначе, «узора в узоре»<sup>7</sup>. Рисунок состоит из перемежающихся линий. Нижняя ( $g^1 - f^1 - es^1 - d^1$ ) складывается в линию *quasi-basso continuo*. Среднюю  $g^1 - b^1 - d^2$  образуют сильная ритмическая позиция и близкое расположение звуков (т. 4–5 примера № 3), которые при слуховом восприятии объединяются в трезвучия. Линия из звуков со слабой, но постоянной ритмической позицией в виде разложенного квартсекстаккорда ( $d^2 - g^2 - b^2$ ), «прорисовывает» мелодическую линию. Наконец, скрытый узор самого верхнего голоса ( $b^2 - a^2 - g^2 - fis^2$ ) дублирует *quasi*-бас в дециму. В результате возникает аналогия канвы, на которой «вышит узор». С одной стороны, гармонические фигурации соединяются в аккорды, с другой – гармоническая вертикаль разворачивается в несколько горизонтальных «лент», где каждая из скрытых линий следует в автономном ритме. Вместе с тем, объединённые по парам в интервалы (квинты, сексты) тоны фигураций образуют скрытый «узор в узоре».

Особенности техники скрипичной игры разделяют скрытые линии посредством их разнотембрового звучания. Так, нижняя исполняется на струне *d*, средняя – на струнах *d* и *a*, а верхняя – на струнах *a* и *e*. Квинта  $g^1 - d^2$  и сексты  $b^1 - g^2$ ,

$d^2 - b^2$  (т. 4), входящие в состав клише, звучат на соседних струнах, поэтому исполнитель плавно соединяет их посредством переноса смычка с одной струны на другую (приём *смены струн*). Тембровые же «поля» струн сливаются, и акустически возникает повторяемая на протяжении сегмента текста фигура в виде следующих друг за другом квинты и двух секст. Отметим, что скрытое двухголосие могло бы состояться, так как интервалы на соседних струнах способны братья одновременно<sup>8</sup>. Можно предположить, что в исполнительской практике того времени приёмы их исполнения варьировались. В результате возникает аллюзия принципа ансамблевого со-интонирования в трио-сонате, где два верхних солирующих голоса противопоставлялись поддерживающему их басу. Складывается впечатление, что здесь в свёрнутом виде запечатлены функции трёх участников ансамбля: континуиста и двух солистов. Совмещённые в партии солирующей скрипки, они хранят «память» о ситуации ансамблевого музицирования, тесно связанной с солированием, и свидетельствуют о формировании основ виртуозности.

Здесь, как и в других случаях, одногласный скрипичный текст преобразуется в скрытое многоголосие, расширяющее его «мелодическое» пространство. При сопоставлении рисунков «узора в узоре» возникает игра пространственными планами, когда сегменты музыкального текста развёртываются в горизонтальную линию или свёртываются в вертикальные комплексы. Парадоксальным является то, что названные процессы происходят в одногласном тексте для сольной скрипки.

Замысловатые конфигурации тонов орнаментальных клише демонстрируют возрастание исполнительских сложно-

стей, связанных с концертной виртуозностью. При слуховом восприятии другого сегмента пассакалии (т. 6 примера № 3) одноголосие также разделяется на четыре смысловых слоя, но с иной конфигурацией трёх, помимо *quasi-basso-continuo*, слоёв. Один из них ( $g^1 - d^2 - b^1$ ) исполняется на струнах  $d$  и  $a$ , а другой ( $b^2 - g^2 - b^2$ ) – на струне  $e$ . Третий (т. 6) складывается парами интервалов: децимы ( $g^1 - b^2$ ) – кварты ( $d^2 - g^2$ ) – октавы ( $b^1 - b^2$ ). Гибкое и плавное соединение звуков, расположенных на струнах  $d$  и  $e$ , требует исполнительских усилий в виде переброски смычка через струну. Для этого необходимо небольшое количество времени, дающего возможность отделить тоны *quasi-continuo* от его расшифровки. Свободное отношение к ритму взаимодействия «рисунков»-линий внутри такта создают, с одной стороны, впечатление смысловой полифонии скрипичного текста, а с другой – импровизационности интонационного развёртывания. Названные принципы разделения линии *quasi-continuo* и гармонической расшифровки очевидны в целом ряде фрагментов текста Чаконы из Партиты № 2 *d moll* BWV 1004 И. С. Баха.

Итак, инструментальная исполнительская практика барокко отшлифовала виртуозные скрипичные клише, которые отразили специфику звукоизвлечения и приёмы игры на инструменте. Их основой явилась модель прелюдирования, развёртывания звукового состава вертикальных комплексов на основе генерал-баса в двух типовых ситуациях – одногласного изложения и со скрытым многоголосием. В одном случае знаки-образы запечатлевают в уртексте сочинений для скрипки воображаемого солиста, в другом – нескольких участников ансамблевого музицирования.



Со временем вариативно повторяющиеся фигурационные комплексы формируются в узнаваемые клише и входят в состав интонационного «словаря» виртуозного скрипичного тематизма. Общий инто-

национный лексикон и интеграционные процессы образовали единое межтекстовое пространство, в недрах которого рождались ростки скрипичного сольного текста.

## PRIMECHANIYA

<sup>1</sup> Как отмечает В. Ю. Григорьев, «наиболее открытым, серебристым, ярким и “носким” звуком, проникающим в отдалённые уголки зала, обладает струна Ми, тембр которой близок женскому сопрано, высокому серебристому тенору (как Л. Собинов). Наиболее закрытым, напряжённым, тёмным, наполненным мужественным звуком обладает струна Соль, соответствующая по тембру густому басу или низкому, насыщенному баритону. Две средние струны, наряду с собственной тембровой окраской, в то же время соединяют в себе качества двух крайних струн – свет и мужество (струна Ля), мужество и свет (струна Ре). Вместе с тем струна Ля обладает богатой тембровой насыщенностью глубокого тенора (типа Э. Карузо) или низкого сопрано, а струна Ре – прикрытого, чуть матового тембра контральто или высокого баритона, поющих как бы в некотором отдалении» [3, с. 130–131].

<sup>2</sup> Эта функция скрипки и соответствующая ей манера игры, по мнению М. А. Сапонова, известна уже со времён Средневековья, когда инструменталист мог «заменить певца, не хуже его орнаментируя напевы монодических песенников, но и аккомпанировать ему, играя параллельно свою версию-фантазию то гетерофонно, то с помощью бурдона, фигураций, диминуций, прелюдий, отыгрышей и т. п.» [6, с. 226].

<sup>3</sup> Как известно, бурдонные струны не использовались непосредственно для игры. Эффект эха создавался посредством их резонанса от звука основных струн.

<sup>4</sup> Первые наблюдения за внутренними линиями или «мнимыми голосами» («Scheinstimmen») в одноголосном тема-

тизме виолончельных сочинений И. С. Баха находим в исследовании Э. Курта [5]. См. об этом также в статье «Изучение структурной организации одно- и многоголосного текста как проблема музыкальной науки» И. В. Алексеевой [1].

<sup>5</sup> Совмещение названных видов движения в гармонических фигурациях встречается в сегментах Фуги из Сонаты № 1 *g moll* BWV 1001 и Presto из Сонаты № 1 *g moll* BWV 1001 И. С. Баха, где нижние тоны фигурированных звеньев секвенции складываются в стройную нисходящую линию *quasi-basso continuo*.

<sup>6</sup> Типичный и естественный приём на скрипке входит в число наиболее распространённых и достигается минимальным изменением положения правой руки, переноса смычок с нижней струны на верхнюю и наоборот. Названная закономерность отличает исполнение больших скачков на скрипке от клавишных инструментов (клавесин, орган, фортепиано и др.), где требуется быстрый и точный перенос руки из одной октавы в другую.

<sup>7</sup> Формирование «узора в узоре» описано на примере фортепианной музыки Й. Гайдна в работе Н. Л. Тухватуллиной и П. В. Кириченко [8].

<sup>8</sup> В скрипичной педагогической практике известен противоположный приём свёртывания скрытых голосов-линий в аккорды или в двойные ноты, которые исполнитель формирует специально в одноголосном тексте. Этот приём используется в дидактических целях для достижения чистой интонации, чтобы тоны интервалов между собой «строили».

## 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. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко. Уфа: УГАИ имени З. Исмагилова, Лаборатория музыкальной семантики, 2005. 298 с.
3. Григорьев В. Ю. Методика обучения игре на скрипке. М.: Классика-XXI, 2006. 256 с.
4. Казанская Т. Н. К вопросу научной классификации смычковых инструментов // Скрипка, альт: история, музыкальное наследие, педагогика / отв. ред.-сост. В. О. Рабей. М., 1990. С. 9–27.
5. Курт Э. Основы линейного контрапункта. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
6. Сапонов М. А. Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. М.: Классика-XXI, 2004. 400 с.
7. Тараева Г. Р. Артикуляция в инструментальной музыке XVIII века и ритмика текста в вокальных жанрах // Старинная музыка сегодня: матер. науч.-практ. конф. / РГК имени С. Рахманинова. Ростов-на-Дону, 2004. С. 101–119.
8. Тухватуллина Н. Л., Кириченко П. В. Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна. Уфа: УГИИ, Лаборатория музыкальной семантики, 2002. 24 с.
9. Donington R. The Interpretation of Early Music. New York and London: St. Martin's Press, 1992. 766 p.
10. Neumann F. Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach. Princeton, 1978. 648 p.
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 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. 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. *Tematizm basso-ostinatnykh zhanrov v instrumental'noy muzyke zapadnoevropeyskogo barokko* [The Thematicism of the Genres of Basso-Ostinato in the Instrumental Music of the Western European Baroque]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Academy of Arts named after Z. Ismagilov, 2005. 298 p.
3. Grigor'ev V. Yu. *Metodika obucheniya igre na skripke* [The Methodology of Instruction of Violin Playing]. Moscow: Klassika-XXI, 2006. 256 p.
4. Kazanskaya T. N. K voprosu nauchnoy klassifikatsii smychkovykh instrumentov [Concerning the Question of a Scholarly Classification of Stringed Instruments]. *Skripka, al't: istoriya, muzykal'noe nasledie, pedagogika* [Violin, Viola: History, Musical Heritage, Pedagogy]. Ed. by V. O. Rabey. Moscow 1990, pp. 9–27.
5. Kurt E. *Osnovy linearnogo kontrapunkta* [Kurth E. The Foundation of Linear Counterpoint]. Moscow: Muzgiz, 1931. 304 p.
6. Saponov M. A. *Menestrel'i. Kniga o muzyke srednevekovoy Evropy* [The Minstrels. A Book About the Music of Medieval Europe]. Moscow: Klassika-XXI, 2004. 400 p.
7. Taraeva G. R. Artikulyatsiya v instrumental'noy muzyke XVIII veka i ritmika teksta v vokal'nykh zhanrakh [Articulation in the Instrumental Music of the 18th Century and the Rhythm of the Text in Vocal Genres]. *Starinnaya muzyka segodnya: mater. nauch.-prakt. konf.* [Early Music Today: Materials of the Scholarly-Practical Conference]. Rostov State S. V. Rachmaninoff Conservatory. Rostov-on-Don, 2004, pp. 101–119.
8. Tukhvatullina N. L., Kirichenko P. V. *Struktura i funktsii ornamenta v muzykal'nom tekste fortepiannkh sonat I. Gaydna* [The Structure and Functions of the Ornament in the Musical Text of the Piano Sonatas of Joseph Haydn]. Ufa: Laboratory of Musical Semantics of the Ufa State Institute of Arts, 2002. 24 p.
9. Donington R. *The Interpretation of Early Music*. New York and London: St. Martin's Press, 1992. 766 p.
10. Neumann F. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music, with Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton, 1978. 648 p.
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 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

