

ISSN 1997-0854 (Print), 2587-6341 (Online)  
УДК 78.01

DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039

**А. С. МЕШКОВА**

*Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского  
г. Екатеринбург, Россия*

*ORCID: 0000-0003-0113-6949, anserme@yandex.ru*

## **Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций**

В центре внимания статьи – форма существования музыки, бытующая в музыкальной практике с эпохи Средневековья и до настоящего момента. Она не имеет собственного термина и, как правило, типологически её относят к «импровизации». По мнению автора статьи, эта форма существования музыки имеет самостоятельное значение и занимает промежуточное положение между «произведением» и «импровизацией». Непременным её условием оказывается наличие «базового нотного текста», являющегося основой для импровизации. В его функции может выступать и одностольный *cantus firmus* (как в практике «пения над книгой»), и многоголосное авторское сочинение (как в практике интабуляций). К конкретным проявлениям этой формы относятся некоторые жанры Средневековья – например, контрапунктирование на *cantus firmus*, интаволяции и «пение над книгой» эпохи Возрождения, импровизирование в заданном жанре (фуги, ричеркара и др.), практика игры по цифрованному басу и бестактовые прелюдии эпохи барокко, импровизируемая каденция в сольном концерте классико-романтического периода.

Ключевые слова: музыкальное произведение, импровизация, *promptum*, культура музыкальной деятельности, форма существования музыки, музыкальная онтология.

*Для цитирования:* Мешкова А. С. Между произведением и импровизацией: о форме существования музыки на пересечении культурных традиций // Проблемы музыкальной науки. 2018. № 2. С. 32–39.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.

**ANNA S. MESHKOVA**

*Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory, Ekaterinburg, Russia*

*ORCID: 0000-0003-0113-6949, anserme@yandex.ru*

## **Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions**

At the focus of the article's attention lies the form of existence of music, which has been practiced from the Middle Ages to the present day. It does not possess its own term and, as a rule, it is referred to "improvisation". According to the author of the article, this form of music existence has an independent meaning and holds an intermediate position between "composition" and "improvisation". Its necessary condition is the presence of a "basic note musical text", which forms the foundation for improvisation. Its function may be taken by either a monophonic *cantus firmus* (as in the practice of "singing over a book"), and original polyphonic music by a composer (as in the practice of intabulation). Specific manifestations of this form include certain genres of music from the Middle Ages – for example, contrapuntal additions to *cantus firmus* lines, intavolation and "singing over the book" from Renaissance music, improvisation in any particular genre (fugue, ricercar, etc.), the practice of playing harmonies over figured bass and the unmeasured preludes from the Baroque era, as well as improvised cadenzas in solo concerto of the Classical and Romantic periods.

Keywords: musical composition, improvisation, *promptum*, culture of musical activity, form of musical existence, musical ontology.

*For citation:* Meshkova Anna S. Between Composition and Improvisation: about the Form of Existence of Music at the Intersection of Cultural Traditions. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2018. No. 2, pp. 32–39.  
DOI: 10.17674/1997-0854.2018.2.032-039.



На основе наблюдения за музыкальной практикой, изучения специальной литературы, а также трактатов эпох Средневековья, Возрождения и Нового времени можно выделить три универсальные формы бытия музыки, которые в своей совокупности с наибольшей полнотой охватывают самые различные её проявления. Исторически первая – та, которую называют импровизацией. Её основой является сам процесс звукотворчества, непосредственно протекающий во время музицирования. Вторая – произведение – отличается фиксацией результатов композиторского труда в нотном тексте. По комплексу своих признаков эти формы принципиально оппозиционны друг другу. При наличии подобных противоположностей можно допустить и существование третьей формы бытия музыки, занимающей между ними некое среднее положение.

На существование последней указывают многие исследователи. Так, известный медиевист Э. Феранд полагает, что между «импровизаторским» и «композиторским» способами творчества возникали многочисленные переходы – как на пути от импровизации к композиции, так и от композиции к импровизации [12].

У других авторов речь идёт о так называемой импровизации по модели, сочетающей спонтанность творческого импульса со стабильно существующей структурой. Именно такие формы рассматривает в своей статье «Мысли об импровизации: сравнительный подход» Б. Неттл [14]. Анализируя некоторые жанро-формы внеевропейской музыки (индийские рага и тала, иранский дастгах, арабский макам и др.), разворачивающиеся как импровизации по установленной традицией модели, он приходит к выводу, что фактически они не вписываются в характерную для европейской музыки дихотомию импровизации-композиции, представляя собой «линии, проводимые различными культурами между фиксированной композицией и импровизацией» [14, р. 6].

Некая «средняя» форма обнаруживается и в статье «Импровизация» из «Музыкального лексикона Римана». Здесь она дифференцируется по степени зависимости от модели и может быть: свободной (при видимом отсутствии связи импровизируемого с моделью), относительно связанной (в качестве модели выступает мелодико-гармоническая схема, как, например, в импровизировании строгих вариаций) и связанной

(при тесной зависимости спонтанно изобретаемого от модели) [15, S. 390–392].

Современная музыкальная наука постоянно находится в проблемном поле музыкальной онтологии. В связи с изучением вопросов, касающихся текстологии [1], интерпретации старинной музыки [7; 9] и музыки авангарда [13], музыкальной семантики вообще [17] и уртекста в частности [2; 4; 16], исследовательским объектом оказывается не только произведение, но и форма бытия музыки, отличающаяся взаимодействием импровизационной и композиционной составляющих.

Нетрудно заметить, что, описывая «промежуточную» форму, исследователи относят её всё же к импровизации. Подобные установки не безосновательны, поскольку эта форма базируется на мгновенном продуцировании музыки. В то же время в ней содержатся явные композиционные элементы, выражающиеся в наличии законченной структуры, стабильной модели, какого-либо исходного нотного текста и др. Таким образом, определение данной формы существования музыки как импровизации требует оговорок и уточнений. Несомненно и то, что она нуждается в собственном термине. Обозначим её как *promptum*.

*Promptum* с латинского, среди прочего, означает «находящийся в полной готовности, имеющийся наготове». В нашем случае этим термином будет обозначаться форма бытия музыки, в которой одновременно сосуществуют импровизационные и композиционные компоненты и которая генетически является переходной от культуры музыкальной деятельности к культуре музыкального произведения<sup>1</sup>. К конкретным проявлениям *promptum*'а можно отнести импровизируемые на *cantus firmus* жанры Средневековья, интаволяции и «пение над книгой» эпохи Возрождения, импровизирование в заданном жанре, практику игры по цифрованному басу и бестактовые прелюдии эпохи барокко, импровизируемую каденцию в сольном концерте классико-романтического периода. Однако переходность *promptum*'а можно представлять и в другом смысле – как синтезирование свойств «произведения» и «импровизации» в рамках отдельного опуса. При этом в различные исторические периоды и в различных жанровых пластах музыки *promptum* оказывается ближе то к первому, то ко второй. И это – ещё одно понимание переходности *promptum*'а.

В дальнейшем для выявления свойств данной формы существования музыки предпримем её описание по критериям, формулируемым на основе изучения специальной литературы и собственно музыки. Среди них:

- 1) наличие письменной фиксации (отсутствие нотации);
- 2) наличие (отсутствие) индивидуального авторского замысла;
- 3) композиционное выстраивание музыки (или отсутствие такового);
- 4) способ продуцирования музыки (композиция или импровизация);
- 5) сохранение или несохранение идентичности сочинения при дальнейших воспроизведениях;
- 6) тип коммуникативной ситуации (дифференцированный или недифференцированный).

Остановимся на этих критериях подробнее.

1. *Promptum* предполагает наличие нотного текста. Это – его неперемное условие. Однако фиксация в *promptum*'е может быть различной: от единственно записанного тенора до целого многоголосного сочинения, становящегося объектом для импровизации. При этом в *promptum*'е не обнаруживается прямой зависимости между мерой фиксации и степенью импровизационного прочтения данного текста. Но и в том случае, если запись отражает полнозвучную многоголосную фактуру, нотный текст в *promptum*'е функционирует особым образом. Если по отношению к произведению можно говорить о существенном совпадении записанного и акустического текстов, то в *promptum*'е разница между нотированным и звучащим оказывается весьма ощутимой. Дело в том, что данная запись является лишь объектом для импровизации: она очерчивает некие границы исполняемой музыки, но не заключает в себе всю информацию о ней. По этой причине то, из чего произрастает импровизация *promptum*'а, может быть названо базовым нотным текстом. Поскольку он является лишь истоком и подспорьем для устного музицирования, то его происхождение не обязательно «композиторское»: так, во времена Средневековья и Ренессанса *promptum*'ы чаще осуществлялись на основе григорианского хора или народной песни, чем авторского опуса. В отдельных случаях *promptum* не сопровождался предварительной нотной записью – например, в барочной практике импровизирования в различных по-

лифонических жанрах (ричеркар, fuga и т. п.) на заданную тему. Здесь способ ознакомления с объектом для импровизации (в виде записи или наигрывания) не являлся принципиально важным, поскольку разворачивание подобного *promptum*'а координировалось не столько темой, сколько жанровой структурной моделью.

Сама необходимость в письменной фиксации, несмотря на различное функционирование нотных текстов, объединяет *promptum* и «произведение». Родство это имеет и более глубинные основания. Так, В. И. Мартынов разделяет устную и письменную культуры по особенностям музыкального опыта, определяя первую из них как основывающуюся на слуховом (аудиальном) опыте, а вторую – на визуальном. Их кардинальное отличие между собой автор видит в том, что они опираются на различные принципы соотношения явлений: слуховая культура реализуется как последование подобий, а в визуальной объекты коррелируют на основе критериев тождества и различия [5, с. 163].

Важнейшим аспектом визуальной сферы является фиксация, а поскольку и *promptum*, и «произведение» опираются на записанный текст, то они автоматически входят в пространство культуры визуального опыта. Однако при этом в характере их функционирования наблюдается существенное различие. Новоевропейское произведение рождается с намерением прозвучать как ранее не слышанное. Степень оригинальности каждого объекта становится одной из возможностей констатации различия в мире *musica composita*. Импровизируемый по правилам *promptum*, напротив, уподобляется уже слышанному и тем самым реализует опыт аудиальной культуры.

Таким образом, *promptum*, примыкая внешне к явлениям визуальной культуры, в её условиях фактически функционирует как феномен культуры аудиальной. Но в отличие от «импровизации», более непосредственно представляющей культуру слухового опыта, *promptum* не может быть «свободным» звуковым потоком. Он осуществляется только при содействии «визуального аналитического контроля» (Мартынов), который в данном случае проявляется в выполнении установленных практикой норм звуковысотности по отношению к видимому нотному тексту (как в импровизированном контрапункте на *cantus firmus*), или в неукоснительном следовании гармоническому плану, отражённому в записи (как

в практике игры по цифрованному басу или в бестактовых прелюдиях), или в тематическом «обобщении» уже увиденного (услышанного) материала (как в сольной каденции концерта).

2. Наличие нотного текста в *promptum*'е усложняет *проблему авторства* и *авторского замысла*. С одной стороны, в культуре музыкальной деятельности она нивелируется, поскольку многие разновидности *promptum*'ов существовали вне *musica composita*, то есть в тех жанровых сферах, где феномен авторства обычно не рассматривается. Авторскую индивидуальность нивелируют также наличие в *promptum*'е базового нотного текста некомпозиторского происхождения и, в некоторых случаях, несложные в реализации нормы выведения вертикали. Таким образом, в условиях господствующей культуры музыкальной деятельности по отношению к *promptum*'у вопрос о воплощении в нём авторских интенций не всегда правомерен.

С другой стороны, данная форма существования музыки не исчезает и при доминировании в художественной практике культуры музыкального произведения. Как с точки зрения воплощения авторского замысла оценивать, например, бестактовые прелюдии Л. Куперена, полный звуковой текст которых исполнитель импровизирует на основе заданной композитором гармонической схемы? Эти прелюдии чаще были «некомпозиционного» происхождения, являя собой авторскую импровизацию, записанную затем весьма условно. Поэтому композиторы и требовали от музыкантов любыми средствами (вплоть до прямой импровизации) приблизить характер звучания к импровизируемому. Из этого следует, что импровизирование музыки исполнителем заранее планировалось композитором, направляющим её ход посредством записанного гармонического плана (отражающего композиционный параметр целого), и потому изначально входило в его авторский замысел.

Таким образом, *promptum* мог как реализовывать индивидуальный авторский замысел, так и не быть связанным с ним. Всё зависело от того, к условиям какого типа культуры его функционирование было ближе. Однако и в том, и в другом случае этот критерий не является конституирующим для данной формы существования музыки (как его отсутствие в «импровизации» или наличие в «произведении»).

3. Столь же неоднозначно проявляется в *promptum*'е и *критерий композиционной вы-*

*строенности музыки*. Со всей определённо-стью констатировать её наличие или отсутствие, с одной стороны, не позволяет базовый нотный текст, отграничивающий *promptum* в пространстве и времени, с другой – импровизация, посредством которой данный текст превращается в полнозвучную музыкальную ткань. Для разрешения этой проблемы необходим дифференцированный подход к нотному и акустическому текстам *promptum*'а. Записанный текст, становящийся основой для импровизации, уже содержит в себе определённую логику построения музыкального материала. Свобода музыканта, исполняющего *promptum*, реализуется, прежде всего, на уровнях фоническом и синтаксическом, тогда как композиционный ему задан базовым нотным текстом. В итоге *promptum*, как и «произведение», обладает структурной законченностью. Но если в последнем случае завершённость обеспечивается полной композиционной выстроенностью целого, то в *promptum*'е гарантируется лишь базовым нотным текстом. Именно в этом коренится одно из отличий композиционного оформления материала в названных формах существования музыки. Другое заключается в том, что в произведении форма является следствием особого способа создания музыки – композиции, в то время как *promptum* реализуется через импровизацию. Именно об этом пойдёт речь дальше.

4. В *promptum*'е основным способом продуцирования музыки является *импровизация*. Она включает несколько разновидностей. М. А. Сапонов по отношению к музыке XVI века, когда техника импровизации «достигла высокой степени профессиональной разработанности и детализированности», выделяет три возможных её вида: вертикальный (заключается в «импровизированном преобразовании одноголосного напева в полифоническую пьесу»), горизонтальный (предполагает «индивидуальную виртуозность, талант мгновенного сочинения» на основе диминуирования) и свободный («на основе использования специфических для данного инструмента технических и фактурных приёмов») [8, с. 31]. Эти виды импровизации были широко распространены как в церковной, так и в светской среде и доступны не только профессиональным певцам и инструменталистам.

Несмотря на прилагательное «свободная» в отношении одного из видов, исследователь говорит о жёстких правилах, регламентирую-



щих старинную импровизацию. С одной стороны, эти нормы были узаконены самими жанрами, с другой – в многочисленных трактатах правила импровизации конкретизировались «с такой степенью разработанности и систематичности, что, казалось бы, возникала угроза самому существованию принципа импровизации» [8, с. 19]. Музыканты Средневековья и Ренессанса располагали развитым «гlossарием» возможных мелодических и фактурных фигур, гармонических сочетаний, синтаксических моделей, поэтому сам процесс импровизирования прежде всего был связан с индивидуальным выбором и комбинированием приемлемого в данный момент из всего разнообразия существующего «фонда». Такой тип импровизации Т. В. Черденченко называет «каноническим» [10, с. 407].

Опираясь на трактаты позднего Ренессанса, М. А. Сапонов предполагает, что в это время существовало два «антагонистических идеала музыкальной практики» [8, с. 44]: один из них был связан с точным исполнением авторского нотированного сочинения, другой – с его колорированием, приводящим к изменению облика оригинала. Но авторитет композиторского текста ещё не казался незыблемым, практика свободного исполнения авторского опуса в эпоху Средневековья – Ренессанса была более распространённой, чем точное следование тексту. Таким образом, то, что композитором оформлялось как «произведение», в действительности чаще функционировало как *promptum*, являясь лишь базовым текстом для исполнительской импровизации.

Что касается импровизации в *promptum*'е Нового времени, то в ней также есть своеобразная «каноничность». Она проявляется, прежде всего, в ограничении возможностей. Так, в игре по цифрованному басу исполнитель мог варьировать расположение аккордов, голосоведение, украшать звучание «манерами», наконец, изменить характер фактуры в целом, но это, подчёркивает М. И. Катунян, «является импровизацией лишь постольку, поскольку сигнатуры указывают на всё, что следует играть» [3, с. 104]. Сказанное актуально и в отношении сольной каденции в концерте. Исполнительская свобода, прорывающаяся в импровизации, оказывается здесь весьма условной, поскольку она изначально ограничивается авторским тематическим материалом и характерными для данного раздела формы способами его представления и развития, а также устойчивостью «общих форм движения».

Однако «несвобода» импровизации *promptum*'а всё же различается в условиях культуры музыкальной деятельности и культуры музыкального произведения. В первом случае она контролируется языковыми нормами, существующими в практике и зафиксированными в трактатах, во втором – регламентируется больше полнотой базового текста (или стабильностью формы, как, например, в импровизации фуги, ричеркара, фантазии и др. на заданную тему).

5. Рассмотрение *promptum*'а с точки зрения критерия идентичности осложняется многообразием техник и видов импровизирования, а также различием типов базового нотного текста (авторского или неавторского), служащих объектом для импровизации. Так, несколько *promptum*'ов одного жанра (например, гимеля, английского дисканта или фобурдона), благодаря характерному для них интервальному или аккордовому составу, могут вообще не отличаться друг от друга. В этом случае можно говорить о самоидентичности *promptum*'а, но скорее жанровой, чем конкретного опуса. В конечном итоге подобие *promptum*'ов в эпоху Средневековья и Ренессанса соотносимо с подобием напевов в фольклоре: они тождественны в силу разворачивания их как следования нормам и различны благодаря индивидуальному претворению.

В *promptum*'ах Нового времени, в связи с развитием индивидуального начала, более должно было бы проявляться качество различения, чем тождества. Однако базовый текст, лежащий в основе каждого озвучивания и направляющий импровизацию в заданное русло, позволяет в большой степени идентифицировать различные исполнительские варианты. Подобная идентичность родственна той, которая наблюдается в «произведении»: *promptum* проявляет способность повторяемости в различных исполнительских реализациях, удерживая некую «самость». Различие осуществляется в самом звуковом воплощении музыки: «произведение» реализуется в исполнительской интерпретации, а *promptum* – в исполнительском варианте.

Таким образом, с точки зрения критерия идентичности мы вновь наблюдаем промежуточное положение *promptum*'а. Он равно может уподобляться как «импровизации» (в отождествлении единичного со всеобщим), так и «произведению» (в сохранении самоподобия). В этом – одна из его особенностей: *promptum* перенимает признаки формы существования музыки, доми-

нирующей в данный исторический момент или в данном жанровом пласте музыкальной культуры.

6. Несмотря на то, что импровизация является здесь основным способом продуцирования музыки, *коммуникативная ситуация*, характерная для *promptum*'а, ближе культуре музыкального произведения, поскольку отличается дифференциацией этапов создания, исполнения и восприятия музыки. И вновь решающее значение имеет наличие письменного нотного текста. Независимо от того, связан он с конкретным композиторским именем или нет, базовый текст создаётся и существует до момента исполнения, разделяя тем самым стадии бытия *promptum*'а. Однако в отличие от авторского опуса, в *promptum*'е главную роль играет его озвучивание. Поэтому результат творческой деятельности совпадает здесь с самим процессом деятельности, в то время как в «произведении» – с представляемым текстом.

Эта роль исполнения, становящегося непреложным условием существования музыки, позволяет соотнести *promptum* с «импровизацией». В *promptum*'е сам процесс озвучивания базового текста превращается в подлинный созидательный акт, поскольку конечный результат являет собой нечто отличное от записанного. По этой причине понятие «исполнение», сложившееся в рамках *musica composita* эпохи барокко и ограничивающее намерения музыканта, который поёт и играет не свою музыку, точным следованием нотному тексту, вряд ли может быть приложимо к *promptum*'у.

Что касается перцептивной фазы музыкальной коммуникации, то в данной форме существования музыки она неопределённа. *Promptum* может реализовываться и сольно, и коллективно, быть рассчитанным на слушательское внимание (как, например, на музыкальных собраниях Л. Медичи, приглашавшего самых талантливых импровизаторов, чтобы оценить их искусство), либо вообще не ориентироваться на таковое (как в «пении над книгой», распространённом в обиходе – церковном и мирском, домашнем музицировании). В конечном итоге это регулируется контекстом – господствующим типом культуры, условиями функционирования, жанром и т. д. Таким образом, и с точки зрения особенностей коммуникации *promptum* раскрывается как промежуточная между «произведением» и «импровизацией» форма бытия музыки.

Итак, можно наблюдать, что переходность *promptum*'а проявляется в разных аспектах. Он встраивается в доминирующий тип культуры, подчиняясь господствующей форме существования музыки и приобретая её признаки. В условиях культуры музыкальной деятельности он уподобляется «импровизации», отличаясь минимальной фиксацией, «канонической» импровизацией, неразделённостью продуцирующей и репродуцирующей деятельности; в культуре музыкального произведения – «произведению», поскольку опирается на нотированный многоголосный композиторский текст, представляя собой не столько импровизационное музицирование на его основе, сколько «исполнительский вариант» авторского текста. В классико-романтическую эпоху *promptum* вообще входит в пространство произведения, примером чему может служить сольная каденция в концерте.

Тем не менее, несмотря на своё промежуточное положение, по комплексу признаков *promptum* в исторической перспективе видится всё же более близким к «произведению», чем к «импровизации». Структурообразующей характеристикой *promptum*'а является наличие нотного текста, который оказывает существенное влияние на весь комплекс свойств данной формы существования музыки. Письменная фиксация «ограничивает» *promptum* во времени и пространстве, а разворачивающаяся над базовым текстом импровизация подчиняется его композиционной логике. Наличие базового нотного текста становится залогом идентичности *promptum*'а при его воспроизведениях, приближающейся к идентичности «произведения». Наконец, уже существующая до исполнения нотная запись изначально дифференцирует коммуникативную ситуацию. Таким образом, благодаря базовому нотному тексту *promptum* (даже в условиях культуры музыкальной деятельности) начинает уподобляться «произведению». Это подводит к мысли о том, что «произведение» и «promptum» принадлежат к одному и тому же типу форм существования музыки, который Х. Х. Эггебрехт называет «opusmusik» («опусная музыка») [11]. Данное положение распространяется не только на доклассическую музыку, речь о которой шла выше, – оно помогает осмыслению столь проблемной области, как формы бытия музыки во второй половине XX – начале XXI века, включая академическое и неакадемическое её направления.

## PRIMECHANIA

<sup>1</sup> «Культура музыкальной деятельности» и «культура музыкального произведения» – термины Е. В. Назайкинского. Именно наличие или отсутствие произведения является для учёного основным критерием как разграничения культур, так и соотнесения различных музыкальных практик

с тем или иным типом. К культуре музыкального произведения, следуя Назайкинскому, относится композиторская музыка начиная с XV века, культуру музыкальной деятельности репрезентируют другие жанровые пласты, а также средневековая европейская музыка [6].

## LITERATURA

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 341 с.
2. Гордеева Е. В. Практика ансамблевого музицирования и клавирный текст барокко // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 3 (24). С. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
3. Катунян М. И. Basso continuo – путь к новой музыке // Проблемы теории западноевропейской музыки (XII–XVII вв.): сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. М., 1983. Вып. 65. С. 96–113.
4. Ланге В. К. Семантика уртекста и вопросы исполнения старинной клавирной музыки // Семантика старинного уртекста: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. Уфа, 2002. С. 3–16.
5. Мартынов В. И. Зона opus posth, или Рождение новой реальности. М.: Классика-XXI, 2005. 288 с.
6. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
7. Переверзева М. В. К вопросу классификации музыкальной импровизации: сочинительские игры и исполнительские соревнования // Музыкальная академия. 2013. № 4. С. 145–152.
8. Сапонов М. А. Искусство импровизации. М.: Музыка, 1982. 78 с.
9. Ходорковская Е. С. Концепт музыкального произведения в теории и практике «исторически информированного исполнительства» // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2015. № 3 (37). С. 53–58.
10. Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
11. Eggebrecht H. H. Opusmusik // Schweizerische Musikzeitung. 1975. Nu. 1. S. 2–11.
12. Ferand E. Die Improvisation in der Musik. Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung. Zürich: Rhein-verlag, 1938. 464 S.
13. Goldoni D. Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza? URL: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/-view/14099/13093> (06.12.2017).
14. Nettl B. Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach // The Musical Quarterly. 1974. Vol. 60, No. 1, pp. 1–19.
15. Riemann Musiklexikon. 12-te Aufl. / Hrsg. von W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht. Mainz, 1959–1972. Bd. 3. 1967. S. 390–392. URL: [http://web.archive.org/web/20120415154552/http://www.archive.org:80/stream/RiemannMusiklexikon12teaB31967/RiemannMusiklexikon12t1aB31967\\_djvu.txt](http://web.archive.org/web/20120415154552/http://www.archive.org:80/stream/RiemannMusiklexikon12teaB31967/RiemannMusiklexikon12t1aB31967_djvu.txt) (20.11.2017).
16. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
17. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1 (26), pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

*Об авторе:*

**Мешкова Анна Сергеевна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Уральская государственная консерватория им. М. П. Мусоргского (620014, г. Екатеринбург, Россия), ORCID: 0000-0003-0113-6949, [anserme@yandex.ru](mailto:anserme@yandex.ru)



 REFERENCES 

1. Aranovskiy M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 341 p.
2. Gordeeva E. V. The Practice of Ensemble Music-Making and the Baroque Clavier Musical Text. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. № 3 (24), pp. 72–79. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.072-079.
3. Katunyan M. I. Basso continuo – put' k novoy muzyke [Basso Continuo is the Path towards New Music]. *Problemy teorii zapadnoevropeyskoy muzyki (XII–XVII vv.): sb. tr. GMPI im. Gnesinykh* [Issues of the Theory of Western European Music (from the 12th to the 17th Centuries): Proceedings of the Gnesins' State Musical Pedagogical Institute]. Issue 65. Moscow, 1983, pp. 96–113.
4. Lange V. K. Semantika urteksta i voprosy ispolneniya starinnoy klavirnoy muzyki [The Semantics of Urtext and Execution of Ancient Clavier Music]. *Semantika starinnogo urteksta: sb. st.* [Semantics of the Ancient Urtext: A Compilation of Articles]. Ed. by L. N. Shaymukhametova. Ufa, 2002, pp. 3–16.
5. Martynov V. I. *Zona opus posth, ili Rozhdenie novoy real'nosti* [The Zone of Opus Posth, or, The Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika-XXI, 2005. 288 p.
6. Nazaykinskiy E. V. *Logika muzykal'noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka, 1982. 319 p.
7. Pereverzeva M. V. K voprosu klassifikatsii muzykal'noy improvizatsii: sochnitel'skie igry i ispolnitel'skie sorevnovaniya [Concerning the Question of Classification of Musical Improvisation: Compositional Games and Performing Competitions]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2013. No. 4, pp. 145–152.
8. Saponov M. A. *Iskusstvo improvizatsii* [The Art of Improvisation]. Moscow: Muzyka, 1982. 78 p.
9. Khodorkovskaya E. S. Kontsept muzykal'nogo proizvedeniya v teorii i praktike «istoricheski informirovannogo ispolnitel'stva» [The Concept of a Musical Composition in the Theory and Practice of “Historically Informed Performance”]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Relevant Problems of Higher Musical Education]. 2015. No. 3 (37), pp. 53–58.
10. Cherednichenko T. V. *Muzykal'nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Musical Supply. The 1970's. Issues. Portraits. Incidents]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 p.
11. Eggebrecht H. H. Opusmusik. *Schweizerische Musikzeitung*. 1975. Nu. 1. S. 2–11.
12. Ferand E. *Die Improvisation in der Musik. Eine Entwicklungsgeschichtliche und Psychologische Untersuchung*. Zürich: Rhein-verlag, 1938. 464 S.
13. Goldoni D. *Composizione e improvvisazione: dove sta la differenza?* URL: <http://www.fupress.net/index.php/aisthesis/article/view/14099/13093> (06.12.2017).
14. Nettl B. Thoughts on Improvisation: a Comparative Approach. *The Musical Quarterly*. 1974. Vol. 60, No. 1, pp. 1–19.
15. *Riemann Musiklexikon*. 2th Edition. Ed. by von W. Gurlitt und H. H. Eggebrecht. Mainz, 1959–1972. Bd. 3. 1967. S. 390–392. URL: [http://web.archive.org/web/20120415154552/http://www.archive.org:80/stream/RiemannMusiklexikon12teaB31967/RiemannMusiklexikon12t1aB31967\\_djvu.txt](http://web.archive.org/web/20120415154552/http://www.archive.org:80/stream/RiemannMusiklexikon12teaB31967/RiemannMusiklexikon12t1aB31967_djvu.txt) (20.11.2017).
16. Shaymukhametova L. N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3 (24), pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
17. Shaymukhametova L. N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1 (26), pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.

*About the author:*

**Anna S. Meshkova**, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Music Theory, Urals State M. P. Mussorgsky Conservatory (620014, Ekaterinburg, Russia), **ORCID: 0000-0003-0113-6949**, [anserme@yandex.ru](mailto:anserme@yandex.ru)

