

УДК 78.071.1 (546.37) : 786.2

DOI 10.32461/2226-2180.39.2021.238699

Цитування:

Жукова О. А. Комунікація у музиці: взаємодія авторського тексту та інтерпретації на прикладі клавірної музики бароко. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2021. Вип. 39. С. 107-112.

Zhukova O. (2021). Communication in the music: the interaction between the author's text and interpretation in the Baroque clavier music. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. prats'*, 39, 107-112 [in Ukrainian].

Жукова Олена Августівна,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри камерного ансамблю
Національної музичної академії України
ім. П. І. Чайковського
<https://orcid.org/0000-0002-9773-3651>
elenapiano3@gmail.com

КОМУНІКАЦІЯ У МУЗИЦІ: ВЗАЄМОДІЯ АВТОРСЬКОГО ТЕКСТУ ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЇ НА ПРИКЛАДІ КЛАВІРНОЇ МУЗИКИ БАРОКО

Мета роботи. Стаття розкриває особливості формування нотного запису як засобу передачі інформації від композитора до виконавця у історичному контексті, зокрема, внаслідок розділення функцій авторів та інтерпретаторів музики. Робота окреслює певні орієнтири для роботи з музичним текстом у мінливому інформаційному полі сьогодення. **Методологія** дослідження полягає у застосуванні спостереження, індукції, узагальнення, моделювання. Такий підхід дозволяє розглянути та підсумувати певні закономірності тлумачення музичного тексту, які можуть слугувати корисною інформацією для науковців та музикантів-виконавців. **Наукова новизна** роботи міститься у формуванні нового підходу до інтерпретації музичного тексту, побудованого на узагальненні факторів, які впливали на умовність нотного запису протягом історії розвитку цього засобу комунікації, та формулюванні певних законів такого «розкодування». **Висновки.** Робота музикознавця або музиканта-практика з нотним текстом вимагає глибокого знання історичного контексту створення музики, виконавських традицій відповідного періоду, наукових джерел, часто – трактатів та методичних пояснень, створених самими композиторами. Ця інформація створює важливе комунікативне поле, у якому інтерпретатор музичного тексту може знайти або сформувати найоптимальніший варіант з коректних з точки зору художньої переконливості та стильової відповідності.

Ключові слова: Музичний текст, нотний текст, комунікація, інтерпретація, композиторський текст.

Zhukova Olena, Philosophy Doctor, assistant professor of Chamber music department of National Music Academy of Ukraine named after P. I. Tchaikovsky

Communication in the music: the interaction between the author's text and interpretation in the Baroque clavier music

The purpose of the article is to show the features of the formation of a musical notation as information transmission media from the composer to the performer in a historical context. A special is given to the time when the functions of the authors and the interpreters of their music have been divided. The article outlines some reference points in today's permanently changing informational field. **The methodology** of the research consists of the use of observation, induction, generalization, modeling. This approach allows one to formulate certain rules of interpretation of the musical text which can serve as a guide for both scholars and performing musicians. **The scientific novelty** of this study is in the formulation of certain factors affecting the conventions within various historical types of music notation, and in the consideration of certain rules of the decoding (i.e., interpretation) of such notational conventions. **Conclusions.** The work with musical text requires a musicologist and/or a performing musician to have profound knowledge of the historical context in which the music has been created, the performing traditions and conventions of the appropriate period, as well as the scholarly sources, e.g., the written treatises and methodological writings by composers. This information creates an important communicative field, in which the interpreter of a musical text can find or create the best options from the point of view of artistic persuasiveness and stylistic compliance.

Key words: music text, score, communication, interpretation, composer's text.

Актуальність теми дослідження. У творчій роботі музиканта-виконавця чимало часу займає «розкодування» композиторського тексту. Численні дослідження вже довели, що музичний текст не є схемою для буквального прочитання: це жива матерія, яка вимагає від інтерпретатора глибоких знань і в той самий час – сміливості та музичного смаку. Крім того, значною мірою на прочитання тексту музикантами-виконавцями впливають інтерпретаційні тенденції епохи: навряд чи є необхідність окремо зупинятися, наприклад, на відмінностях тлумачень творів Й. С. Баха у романтичну добу та у другій половині ХХ століття у середовищі виконавців-істористів – це вже давно є музикознавчою константою. В той самий час музиканти, особливо у період професійного навчання, потребують певного вектора, слідуючи якому, вони могли б наблизитися до розуміння манери музичного письма того чи іншого композитора. Адже без цього тезаурусу виконавська креативність може «хибити» відносно історичного контексту певної епохи.

Аналіз досліджень і публікацій. Музичний текст та його інтерпретація як комунікативне явище охоплює так багато сфер музикознавчого інтересу, що у межах даної статті доречно торкнутися передусім сучасних вітчизняних наукових праць. Серед дослідників, які на українських теренах приділяли увагу питанням інтерпретації старовинної музики, зокрема французької, виділяються роботи Н. Герасимової-Персидської, В. Жаркової, С. Шабалтіної та О. Шадріної-Личак; корисним і містким попри лаконічність є український переклад книги Н. Харнонкурта «Музика як мова звуків». Серед цінних джерел – як інтернет-ресурси, що дозволяють почути виконавські принципи знаних митців з перших вуст у формі інтерв'ю, так і класичні зразки (як, наприклад, трактати Ф. Куперена та його наступників, або дослідження М. Друскіна), а також ґрунтовні зарубіжні праці: К. Бут «Чи Бах насправді мав це на увазі?», А. Долмеч «Інтерпретація музики XVII-XVIII століть». Втім, попри свою високу наукову цінність, ці роботи, по-перше, розглядають чітко окреслені проблемні питання, а по-друге, не торкаються комунікативних проявів цих явищ.

Мета дослідження. Стаття розкриті особливостей формування нотного запису як засобу передачі інформації від композитора до виконавця у історичному контексті, зокрема, внаслідок розділення функцій авторів та інтерпретаторів музики. Робота окреслює певні орієнтири для роботи з музичним текстом у мінливому інформаційному полі сьогодення.

Робота може слугувати джерелом інформації для музикантів-виконавців, музикознавців.

Виклад основного матеріалу. Однією з суттєвих рис сучасного академічного музиканта є обмеженість ресурсом інтерпретаційного поля. Це особливо помітно у порівнянні з музикантами – представниками неакадемічних відгалужень музичного мистецтва (джазменів, виконавців бароко та фольклору тощо). Остаточний розподіл функцій музиканта-універсала на композитора та виконавця (а інколи ще і дослідника-науковця) ускладнив питання передачі композиторського задуму від першоджерела до інтерпретатора, а зі збільшенням часової та просторової відстані точність запису, з одного боку, та розуміння контексту і знання виконавських традицій відповідного часу – з іншого, набули граничної важливості. Порівнюючи найдавніші з тих, що збереглися, аудіозаписи виконання композиторами власних творів, ми можемо переконатися, що розмаїті авторські ремарки часто означають зовсім не те (або не зовсім те), що вважається їх традиційним тлумаченням. У пошуках відповідності композиторським задумам музиканти звернулися до теоретичних джерел та аутентичного інструментарію (це ознаменувало народження течії історико-інформованого виконавства). Хочемо уточнити, що в даній статті ми розглядаємо комунікацію у ракурсі передачі композиторського задуму до виконавсько-інтерпретаторського образу твору з усіма його видозмінами та погрішностями розуміння. Одним із найважливіших та наочніших засобів комунікації між автором музики та її виконавцем є нотний запис.

Запис музики у Західній Європі нараховує щонайменше тисячу років. Найперші зразки, датовані Середньовіччям, що збереглися у монастирях, найчастіше відображали відносну висоту та тривалість звуків або розташування пальців на інструменті. Створення у 1027 році італійським вченим, композитором і педагогом Гвідо д'Ареццо прототипу сучасної лінійної нотації сприяло ліквідації розриву між теорією і практикою того часу, оскільки лінійна нотація передавала задум автора твору набагато точніше більш архаїчної невменної. Таким чином, добігла кінця традиція усної передачі інформації, за якої спотворення першоджерела було неминучим; музична освіта отримала науковий базис і значно спростилася. Ентузіазм, з яким зустріли нотну реформу, і швидкість розповсюдження знахідок Гвідо є найкращим свідомством того, наскільки сильно музичний світ Західної Європи потребував

подібного засобу передачі інформації. У 1481 році до розповсюдження музики в Європі долучився винахід італійця Оттавіано Скотто, що вперше використав друкарський станок для тиражування нот, а двадцять років потому – Оттавіано Петруччі, який використав для друку нот набірний шрифт, опублікувавши у першому виданні світські багатоголосні твори своїх видатних сучасників: Обрехта, Окегема, Демре, Тінкториса та інших. Нотний друк став одним з основних засобів музичної комунікації між композиторами та виконавцями і залишався таким аж до виникнення радіо і аудіозапису. Поступово нотний запис залучався до ужитку світської музики і ускладнювався; цей перехід вимагав більш універсальної нотації, яка могла використовуватися для музики всіх типів. Втім, спроби зробити нотний запис більш точним в той самий час обмежували його гнучкість і пластичність. Кожна нова вказівка у партитурі залишала музикантові-виконавцю менше простору для помилок, але водночас – для вибору інтерпретації. Кожна додаткова деталь скорочувала кількість варіантів прочитання основних символів. У цьому легко переконатися, порівнюючи прозорий уртекст партитури будь-якої з, наприклад, сонат Скарлатті – з детальними інструкціями, які надаються виконавцю фортепіанної музики періоду романтизму або редакцій XIX століття, припустимо, у творах Шопена. Втім, «тільки-но композитори усвідомили негативний результат скорочення виконавської свободи внаслідок стабільного зростання детальності в нотному записі, вони відреагували на це. Саме тому так важливо розпізнавати випадки, в яких композитор свідомо залишає інформацію неповною, даючи інтерпретатору значну частку свободи», – стверджує британський дослідник і музикант-виконавець Колін Бут [12, 4].

Існують зразки нотації, яка передбачає свідомий брак деталей, а отже – дозволяє виконавцям певною мірою вдаватися до імпровізації та навіть вимагає цього. За часів бароко «вільні» форми запису, які відображали цей експериментальний принцип, були представлені в основному у жанрах прелюдії та фантазії. Одним з таких радикальних прикладів є прелюдії без тактових рис (*preludes non mesure*). Це особливий жанр французької клавесинної музики XVII-XVIII століть, представлений у творчості Л. Куперена, Ж.-А. Д'Англебера та Ж.-Ф. Рамо. Ідея створення музики у цій манері, на думку багатьох дослідників, народилася і перейшла до клавесинної музики з творчості французьких лютистів XVII століття. Приклади таких творів демонструють нотний запис у його

найлаконічнішій формі: тут не вказані нотні тривалості, нема визначень темпу, ритму тощо. При найближчому вивченні ця свобода є не тільки перевагою для виконавця, але і викликом, оскільки вимагає ґрунтовного знання виконавського контексту та виконавських традицій відповідного історичного періоду. Драматургію твору і його ритмічну структуру тут диктує розуміння закономірностей гармонії та вміння виокремлювати певні мелізматичні формули, необхідне для коректної інтерпретації цієї музики. Зокрема, знання музики того самого автора в інших, більше структурно оформлених творах, дозволяє за допомогою аналогій виокремити певні формули та зробити певні узагальнення. Цей підхід працює не тільки у французькій музиці: так, знаючи зміст кантати Й. С. Баха, виконавцеві-інструменталісту простіше дешифрувати художній задум композитора у його інструментальних творах за аналогією музичних зворотів і прийомів. Детальна нотація з позначеннями тривалості нот та тактовими рисами вважалася занадто строгою та деталізованою для наполовину імпровізаційної прелюдії. Композитори розуміли, що розпізнавання такого тексту знаходиться у тісній залежності від виконавця і його внутрішнього знання інтерпретації подібних творів. Отже, для того, щоб зробити цю музику більш широкодоступною, деякі автори (Рамо або Д'Англебер) коригували свої прелюдії перед публікацією, використовуючи більш усталену і більш диференційовану систему нотного запису з уточненням нотних тривалостей. Однак цей запис також залишався досить далеким від буквального, оскільки різні варіанти нотних тривалостей у такому вільному викладі були лише підказкою, особливо при першому читанні з аркуша.

В той самий час деякі композитори, представники цієї ж самої традиції, обирали для запису музичного матеріалу такого самого імпровізаційного типу звичайну, традиційну нотацію. Це чудовий приклад того, як одні й ті самі музичні ідеї можна втілити у абсолютно різному нотному тексті. Коли Ф. Куперен створив свій трактат «Мистецтво гри на клавесині», він включив туди серію прелюдій, для яких використав мезуровану нотацію – з тактовими рисами, тривалостями та позначеннями темпу. Суттєво, що композитор вважав необхідним викласти певні правила в інструкції, аби запобігти помилковому прочитанню творів. Він скаржиться, що недосконалість нотного запису заважає іноземцям оцінити французьку музику, і тому надає так багато уваги докладному опису способу виконання прикрас, аплікатурним

прийомам, тощо. Куперен також зазначає, що «хоча ці прелюдії написані в ритмі, виконавець не мусить докладно слідувати нотному запису. Прелюдія - це композиція, в якій уява може звільнитися від усього, що написано на сторінці, однак таланти, які здатні свідомо створити цей ефект - велика рідкість. Ті, хто звертається до прелюдій, написаних в мезурованій формі, тобто у стандартній нотації, повинні грати їх вільно, без надання занадто точної уваги метру, принаймні там, де я не пишу написаної ремарки *mesure*. Одна з причин, чому я написав ці прелюдії в стандартній нотації – те, що в такому викладі вони будуть простішими, як для викладача, так і для учня» [4, 45-46]. Ні Д'Англебер, ні Франсуа Куперен не були повністю задоволені нотацією, обраною ними для своїх прелюдій. У французькій музиці умовність грала велику роль, але, говорячи про німецьку або англійську музику, можна згадати численні прелюдії та фантазії Баха та Генделя, записані цілком чи повністю як серії акордів або загальні форми руху. Деякі мають позначки «арпеджіо», але часто виконавська практика того часу передбачає це «по замовчуванню». Суттєва свобода, ймовірно, надавалася виконавцю для того, щоб додавати більше нот, ніж було написано композитором, аби створити відчуття імпровізації на основі інформації, наведеної в тексті. Отже, сама фактура попри свій «регулярний» вигляд за своїм гармонічним малюнком спонукає виконавця на метричну свободу, а «імпровізаційний» жанр додатково санкціонує відповідний підхід. Прелюдія та фантазія протягом декількох століть лишаються серед форм, близьких до імпровізації, для яких записаний текст водночас є допомогою та перешкодою. Для більшості музикантів XVII століття, зокрема у Франції, нормою було «прелюдіювати» зовсім без нот. Ледь не найяскравішим прикладом неповної нотації, неповного запису музичного тексту є практика цифрованого баса, або бассо контінуо. У XVIII столітті імпровізація повноцінної клавірної партії на основі виключно басової лінії була не тільки економічним методом забезпечити партіями ансамбль в часи, коли найбільш розповсюдженим методом створення нот було копіювання від руки. Ця техніка сформувала базис освіти виконавця на клавірних інструментах і представлена в значній частині барокових клавірних та ансамблевих композицій.

Виконавці контінуо не є еквівалентом сучасного соліста або акомпаніатора; вони коливаються від однієї ролі до іншої. В процесі виконання вони створюють музику спонтанно,

спираючись лише на мінімальну кількість інформації, наданої композитором. При таких особливостях практики дуже важливий кодекс умовностей, які відрізняються за національним та часовим принципом: раннє італійське контінуо за правилами розшифровки зовсім не схоже на італійське пізнє або на французьке. Деякі з цих умовностей є базовими, деякі більш тонкими та мінливими, або залежать від особистості автора.

На нотний текст вплинув ще один фактор. З давніх-давен умовності слугували одній важливій причині: економії часу і сил. Це стало актуальним, як тільки музика досягла певної складності і стала вимагати партії для одночасного виконання партитури кількома музикантами. В цих умовах робота переписувачів, хоча навряд чи свідомо, принаймні частково сприяла умовному запису тривалості певних нот, оскільки точність часто вимагала додаткових ліній чорнильного пера. Крім того, композитори доби бароко у своїх записах враховували і резонанс інструменту або залу. Отже, інтерпретуючи твори барокової доби та, часто, і більш пізніх періодів, треба враховувати цю пластичність стосовно довжини записаних нот: за традицією ноти часто граються коротше або довше, ніж передбачає їх виписана тривалість. Це стосувалося і співвідношення нот у парі: виписана тривалість могла не виконуватися буквально; запис тексту у різних партіях або різних руках у буквальному прочитанні міг не підлягати синхронізації або навіть демонструвати ритм, що конфліктує. Це могло траплятися із-за того, що різні елементи нотації еволюціонували у різному темпі. Тому барокові музиканти змушені були синхронізувати суперечливі ритми у партіях різних рук за власним смаком, залежно від жанрового контексту та ряду інших показників.

Деякі традиції можуть здаватися нам дивними для сьогоденної практики: наприклад, певні ритмічні формули не були буквально відображенням звучання нот. Найкращим прикладом цього є тріольна формула, або, інакше, необхідність виконання трьох нот у просторі, призначеному для двох. В цьому випадку могли використовуватися як тріолі, так і група з двох шістнадцятих і вісімки. Умовність, теж пов'язана з тріольним ритмом, постає у зв'язку з необхідністю синхронізувати тріольний і нетріольний ритм, а отже – йдеться про необхідність узгоджувати тріолі і дуолі, що часто народжує перетворення двох однакових нот на дві ноти, різні за тривалістю – тобто широко розповсюджені у виконавській практиці того часу *notes inegales* (нерівні ноти). Цей принцип відомий меломанам завдяки

джазу («свінг»). Крім того, є чимало прикладів співпадіння по вертикалі тріольного та пунктирного ритму; питання, який ритм домінуватиме, кожен раз вимагає від музиканта розуміння жанрового контексту чи вибору між двома однаково переконливими варіантами.

Економія зусиль приводила також до композиторської тенденції надавати на початку п'єси або розділу вказівку, що повинна була діяти протягом всього твору (розділу), але надалі не турбувалися виписувати її. Це могло стосуватися ритмічних вказівок або прикрас, які було трудомістко записати в деталях. Їх часто записували лише на початку твору, але сам спосіб застосовувався і далі. Було б некоректно виділяти період бароко як єдиний період, де тривалість нот тлумачилася пластично: ця форма скорочення була зрозумілою слабкістю для композиторів всіх часів.

Вже в часи бароко, за винятком специфічних знаків для мелізмів, музика була записана нотацією, подібною до сучасної, оскільки більшість символів лишилися такими ж самими. Однак так само, як значення багатьох слів та фраз, особливо у розмовній мові, протягом цих століть змінилося, те ж саме відбулося у музичній практиці: різний культурний контекст змінював пряме або приховане значення певних музичних знаків. Вже згадувалося, що ранні партитури дуже рідко друкувалися; зрідка вони були набрані фахівцями, але більшість з них була рукописними копіями - а отже, кожен копіїст де-не-де докладав до оригіналу риси власного стилю. Це треба враховувати, коли старовинні твори викладені у сучасній редакції: якщо порівняти новітнє видання з рукописним оригіналом, ми можемо побачити, наскільки другий буває красномовніший за перший відносно фразування, наскільки можуть відрізнитися в ному артикуляційні знаки та прикраси. Сучасний музикант очікує від нотного аркуша точної інформації стосовно композиторських задумів, тому студентів вчать інтерпретувати буквально і максимально точно те, що вони бачать перед очима. Однак, на думку К. Бута, «якщо врахувати умовність композиторського запису тих часів, вірність партитурі не дорівнює вірності композитору» [9, 9]. Чим більше віддалена у часі є музика, з якою ми працюємо, тим більше «грати ноти» є невірним вибором. Тобто буквально прочитання музики та розпізнавання музичного тексту є часто неадекватним або помилковим, але в той самий час надихає виконавця до пошуку власних ідей. Відмінності між різними виконаннями також демонструють, наскільки недовершеним інструментом фіксації

музичного тексту є музичний запис навіть попри тисячоліття розвитку нотації, оскільки часом народжує дуже різні виконавські версії.

Ця система парадоксальним чином перегукується з сучасною концепцією мінімалізму у музиці. За висловом О. Любімова, напрямки, у яких є можливість звернення до мас, — це напрямки на межі композиторської музики та імпровізаційної: це складні форми джазу, інтелектуальний мінімалізм, так звана музика станів, або репетитивна музика. Така музика може бути пов'язана з особливими формами залучення публіки: можна використовувати специфічні локації, аудіовізуальні ефекти, грати зі створенням особливої атмосфери, певної акустичної аури. «Це все можливо тільки з музикою ХХ століття; щодо класики, її “демократизація”, тобто безкінечне тиражування і виконання в багатотисячних залах, підміняє її сутність, перетворює у фальшак, оскільки ці процеси видаляють будь-яку класичну і навіть барокову музику від її витоків і сенсу, від розуміння тих зв'язків, які поєднують її з суспільством, з історичним контекстом і з мовою. ... Зараз ми змушені окремо розшифровувати ці смисли, і з того, що ми самі собі пояснили на підставі ретельного вивчення, ми намагаємося побудувати свої інтерпретації» [11]. «Історичність не є первинною у нашому підході, - каже знаний представник історико-інформованого виконавства Дж. Гардінер, - він емпіричний, але при цьому оснований на історичних дослідженнях. Те, що ми робимо - це не спроба музичної археології, а використання свідочств та фактологічних джерел минулого для того, щоб вони дали нам напрямок на шляху нашої власної інтерпретації» [12]. Йому вторить виконавець на піанофорте М. Білсон: «Сенс використання історичних інструментів полягає не у знятті елемента вибору, а в тому, щоб з їх допомогою дослідити послання, яке міститься у музиці. Самі інструменти у певному сенсі диктують звучання і ритміку» [12]. Керуючись теорією про умовність будь-якого нотного запису, у своєму проєкті «Вивчаючи партитуру» Білсон допускає певну свободу у прочитанні ритмічних формул, тривалостей, динамічних позначень.

Художня «істина» у мистецтві не є сталою величиною, отже, вміння формувати мистецьку позицію є цінною навичкою, яка вимагає від музиканта кропіткої дослідницької роботи. Отже, наукова новизна роботи полягає у формуванні нового підходу до інтерпретації музичного тексту, побудованого на узагальненні факторів, які впливали на умовність нотного запису протягом історії

розвитку цього засобу комунікації, в окресленні способів пошуку необхідної інформації з різних інформаційних джерел. Важливою допомогою є практичний досвід, представлений у цій роботі та доповнений науковими джерелами.

Висновки. Парадоксально, але ґрунтовне дослідження теми не усталює залізобетонні рамки правил, а, зовсім навпаки – дає річище для власного мистецького пошуку та свободу, озброєну глибоким розумінням живих закономірностей існування музичного тексту. Інформація, що викладена у нотному записі з усіма його умовностями, у авторських ремарках, у поясненнях, тощо, створює важливе комунікативне поле для віднайдення шляхів художньо переконливої та коректної інтерпретації.

Література

1. Герасимова-Персидська Н. О. Діалог з минулим. Музика. 1979. №6. С. 8.
2. Друскін Я. С. Про риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. Київ : Музична Україна, 1972. 112 с.
3. Жаркова В. Б. «Авторское слово» в творчестве М. Равеля. Научный вестник НМАУ ім. П. І. Чайковського : Слово, інтонація, музичний твір. Київ: 2003. Вип. 27. С. 173-182.
4. Куперен Ф. Искусство игры на клавесине. Москва: Музыка, 1973. 152 с.
5. Милка А. П., Шабалина Т. В. Занимательная бахиана (Вып.1 и 2). Санкт-Петербург : Композитор-Санкт-Петербург, 2001. 516 с.
6. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до нового розуміння музики. Суми: Собор, 2002. 184 с.
7. Шабалтина С. М. Клавесин сквозь века. Заметки исполнителя. Київ: Український пріоритет, 2013. 160 с.
8. Шадріна-Лычак О. В. Бестактовая прелюдия как феномен исполнительского искусства эпохи барокко. Київське музикознавство: зб.статей. Київ, 2016. № 54. С. 236-245.
9. Booth C. Did Bach Really Mean That?: Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. Wells: Soundboard, 2010. 349 p.
10. Dolmetsch A. The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Mineola – NY: Dover publications, INC., 2005. 518 p.
11. Кандаурова Л. Алексей Любимов: «Об истощении классического духа я несколько не горюю». URL : http://www.colta.ru/articles/music_modern/18107. (дата звернення: квітень 2021)
12. Кеніон Н. Моцарт в оригинале? Беседа Николаса Кениона с Малколмом Билсоном и Джоном Элиотом Гардинером. URL : http://www.lcdguide.ru/mozart_concertos.php(дата звернення: квітень 2021)
13. Софронов Ф. М. Главные изобретения в классической музыке. Журнал Arzamas. 2018. URL :

<https://arzamas.academy/materials/807>. (дата звернення: квітень 2021)

References

1. Gerasymova-Persyds'ka, N. O. (1979). Dialog with the past. Muzyka, p. 8 [in Ukrainian].
2. Druskin Y. (1972). About the Rhetoric methods in music by J. S. Bach. Kyiv: Musychna Ukraina [in Russian].
3. Zharkova V. (2003). «The Author's Word» in the work of M. Ravel. Naukovyy visnyk NMAU P. I. Tchaikovsky: slovo, intonatsiya, muzychnyy tvir, 27, 173-182 [in Russian].
4. Couperin, F. (1973). The art of playing the harpsichord. Moscow: Muzyka [in Russian].
5. Milka A., Shabalina T. (2001). The Entertaining bachiana (Issue 1 & 2). St. Petersburg: Composer-St. Petersburg [in Russian].
6. Harnoncourt, N. (2002). Baroque Music Today: Music As Speech: Ways to a New Understanding of Music. Sumi : Sobor [in Ukrainian].
7. Shabaltina, S. M. (2013). Harpsichord through the ages. Notes of an artist. Kyiv: Ukrainyyu priorytet [in Ukrainian].
8. Shadrina-Lychak O.V. (2016). “Non-measured prelude as a phenomenon of the performing arts of the baroque era”. Kyivs'ke muzykoznavstvo, 54, 236-245 [in Russian].
9. Booth C. (2010). Did Bach Really Mean That? Deceptive Notation in Baroque Keyboard Music. Wells: Soundboard [in English].
10. Dolmetsch A. (2005). The interpretation of the Music of the 17th and 18th Centuries. Mineola - NY: Dover publications, INC [in English].
11. Kandaurova L. Alexei Lyubimov: «I do not grieve about the exhaustion of the classical spirit». Retrieved from : http://www.colta.ru/articles/music_modern/18107 [in Russian].
12. Kenion N. Mozart in the original? Conversation of Nicholas Kenyon with Malcolm Bilson and John Eliot Gardiner. Retrieved from: http://www.lcdguide.ru/mozart_concertos.php[in Russian].
13. Sofronov F. (2018). The main inventions in the classical music. Journal Arzamas. Retrieved from: <https://arzamas.academy/materials/807> [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 26.03.2021
Отримано після доопрацювання 05.04.2021
Прийнято до друку 12.04.2021