ResearchGate

See discussions, stats, and author profiles for this publication at: https://www.researchgate.net/publication/340119779

Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства

Article · March 2017

CITATIONS
0

2 authors, including:

Alexei Panov
Saint Petersburg State University

27 PUBLICATIONS **9** CITATIONS

SEE PROFILE

All content following this page was uploaded by Alexei Panov on 24 March 2020.

The user has requested enhancement of the downloaded file.

*Алексей ПАНОВ, Иван РОЗАНОВ**
(Санкт-Петербург)

Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства

Когда в товарищах согласья нет,
На лад их дело не пойдет,
И выйдет из него не дело, только мука.
И. А. Крылов

В статье Ю. С. Бочарова «Музыка барокко по-российски, или В ожидании исторического аутентизма» [1] совершенно справедливо и аргументированно констатируется наличие в отечественной учебной, научной и справочно-энциклопедической литературе избыточного объема непроверенной и откровенно ошибочной информации о музыкальной культуре эпохи барокко. В продолжение поднятой автором статьи проблемы обратимся к некоторым вопросам интерпретации старинной музыки в трудах наших зарубежных коллег. Далеко ли они ушли в этом направлении, и так ли все у них хорошо?

Более 100 лет назад была опубликована монография «Интерпретация музыки XVII и XVIII столетий» А. Долмеча [15] – одного из пионеров исторически информированного исполнительства. Эта работа до сего дня не утратила актуальности, поскольку содержит значительный корпус ценнейших исторических документов и материалов по интерпретации старинной музыки. Автор монографии ввел в научный обиход некоторые новые термины (например, *conventional alteration of rhythm*), формируя тем самым терминосистему старинной музыки и исторически информированного исполнительства XX столетия. В то же время многие теоретические установки Долмеча представляются сегодня архаичными, а интерпретация текстов исторических документов в книге во многих случаях требует если не опровержения, то существенного уточнения. Главным же достоинством монографии, бесспорно, является самостоятельность научного исследования: автор работал непосредственно с источниками, не жалея времени на систематизацию и анализ интернального материала.

К сожалению, последователи Долмеча не всегда были столь корректны и добросовестны, переписывая у него и друг у друга выводы и заключения, формулируя исполнительские рекомендации, не удосужившись заглянуть в оригиналы цитируемых и комментируемых ими документов. Однако со временем проблема перестала быть академической и перешла в сугубо практическую плоскость, ибо исполнители-практики стали формировать свой звуковой идеал, опираясь на заведомо ложные постулаты. Проиллюстрируем сказанное одним лишь примером (при том что они весьма и весьма многочисленны).

Дьявол кроется в деталях. В нашем случае – в интерпретации терминологии и отсутствии общепринятых терминологических онтологий. В числе досадных неточностей, вкравшихся в книгу Долмеча, отметим неверную интерпретацию объяснения термина *Martellement* в «Трактате о виоле» Жана Руссо [32]. Долмеч [15, с. 72–73] высказывает предположение, что Руссо в разделе *Regles pour la practique du Martellement* пишет об альтерации ритма ровно нотированного текста (в форме т. н. «ломбардского ритма») в различных тактовых размерах. Тем не менее, обратившись к тексту оригинала [32, с. 87–89], несложно обнаружить, что о ритмической альтерации там не сказано ни слова: автор трактата указывает, на какие доли в различных тактовых размерах должен приходиться мордент (*le Martellement*).

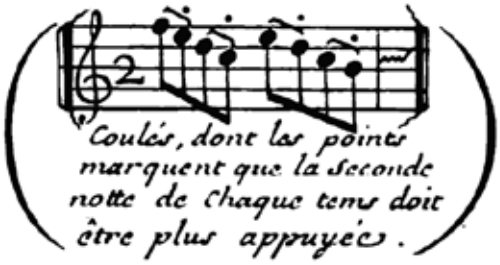
Исполнительская рекомендация, ошибочно приписанная Жану Руссо Долмечем, воспроизводится во многих публикациях зарубежных ученых, включая самые современные, как верифицированный и аксиоматический исторический факт. Не потрудились проверить текст оригина-

* **Панов Алексей Анатольевич** – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета; **Розанов Иван Васильевич** – доктор искусствоведения, профессор Санкт-Петербургского государственного университета и Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова.

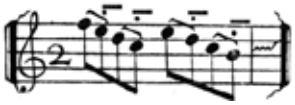
ла Руссо такие авторитетные исследователи как Фр. Нойман [27, с. 322][1], Д. Фуллер [20, с. 25]. Ст. Хефлинг [26, с. 8] и Д. Понсфорд [29, с. 113][2]. Более того, отныне Жан Руссо считается за рубежом первым французским автором, который сделал в своем трактате подробное описание приема «неровных нот»! Тот факт, что ни один французский музыкант на протяжении всего XVIII века, то есть в период, когда прием «неровной игры» был кодифицирован и детализирован, не написал ни слова о «ломбардском ритме» как категории *les notes inégales*, уважаемых зарубежных коллег отнюдь не смущает, потому как знанием этого факта они не обременены (см., в частности: [13, с. 257]; [33, с. 13]). На этом, однако, история не заканчивается. Если маститые и авторитетные ученые нашли у Руссо самые что ни на есть французские «неровные ноты» в «ломбардской» манере, значит, французское *inégalité* отыщется и у Каччини в *Le Nuove Musiche* (см.: [14, с. 113]; [28, с. 345]). Идея получила творческое развитие во многих последующих научных публикациях, где авторы рассуждают о французских *les notes inégales* в историческом диапазоне от древних греков до американского рэпа.

В подтверждение своей точки зрения и в качестве дополнительного аргумента в ее пользу Долмеч адресует читателя к высказыванию «Coulés, dont les points marquent que la Seconde note de Chaque tems doit être plus appuyée» из «Первой тетради пьес для клавесина» Франсуа Куперена [11, p. 75], которое он также трактует как предписание неровного исполнения ровно нотированного текста. Разумеется, и это ошибочное суждение Долмеча без всякой проверки переносится в монографии Донингтона [16, с. 458], Хефлинга [26, с. 166] и других исследователей.

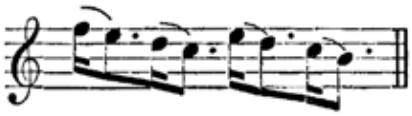
Приведем названный фрагмент текста Куперена:



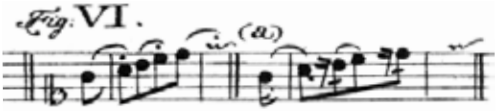
Сравнительный анализ терминологии в текстах Куперена показывает, что музыкант использовал производные от слова *couler* термины (1) для обозначения схожих с форшлагом украшений [12, с. 22]; (2) для названия двух разновидностей орнаментики *Tierce-coulée* [11, с. 75] и (3) для названия лиг [12, с. 29, 30, 47]. Именно о последних и говорится в приведенном выше пассаже Куперена. Лексема «plus appuyée» в нем, на первый взгляд, представляется не совсем ясной. Однако содержание инструкций по исполнению трелей в трактате Куперена [12, с. 24] не допускает двойственного толкования: *plusappuyée* следует читать как *с бльшим нажимом (опорой)*. Таким образом, корректная исполнительская реализация приведенного выше нотного фрагмента из пояснений Куперена к *Первой тетради пьес для клавесина* должна быть приблизительно следующей:



Тогда как Долмеч предлагает следующий вариант исполнения:



В 1976 году Элизабет Хэйс [25, с. 177], следуя сложившейся традиции, переводит слова Куперена *plus appuyée* как *more sustained [dwelled upon longer]* (то есть «длиннее»), иначе говоря – трактует их в римтическом контексте[3]. Хэйс противопоставляет ошибочно приписанную Куперену интерпретацию рекомендациям К. Ф. Э. Баха, адресуя читателя к нотным примерам из первого тома *Опыта истинного искусства игры на клавире*[7]:



Неискушенный читатель, скорее всего, примет выводы Хэйс за чистую монету. И напрасно, поскольку исследовательница не нашла времени

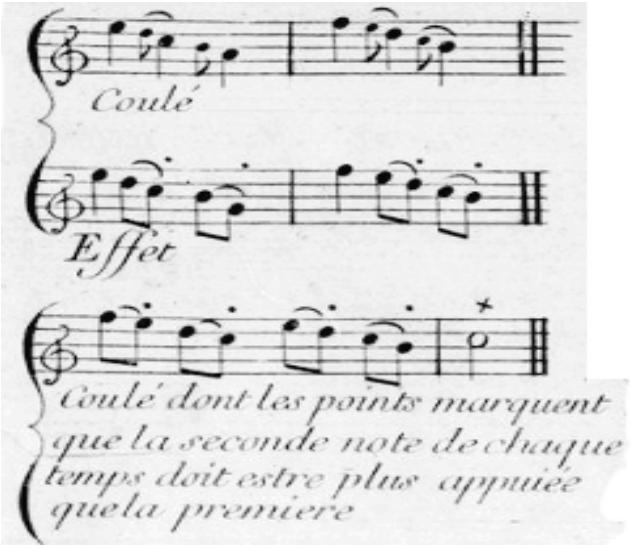
[1] Нойман обращается к тексту на с. 114 труда Руссо и ошибочно трактует термин marquer в выражении «un peu marquer la premiere, troisiéme, &c, de chaque Mesure» как предписание ритмического удлинения нот.

[2] В 1979 году Р. Грин перевел трактат Руссо на английский язык. Перевод раздела об исполнении le Martellement выполнен корректно [22, с. 364]. Увы, похоже, что за без малого 40 лет никто из зарубежных исследователей, писавших об альтерации ритма вообще и о французских «неровных нотах» в частности, не удосужился ознакомиться с этим переводом.

[3] Аналогичная ошибка обнаруживается в диссертации Р. Ф. Уилкинса [37, с. 38]. Неверный перевод автор диссертации позаимствовал в монографии Донингтона [16, с. 458]. Там же Уилкинс верно, в отличие от Донингтона, объясняет точку у Куперена как обозначение «нажима» («stress»).

и возможности ознакомиться с текстом трактата, из которого со всей очевидностью следует, что пример (а)– это не исполнительская реализация нотного текста Fig. VI, а образец неправильного его исполнения, каковое, как пишет Бах, часто допускают начинающие. Следовательно, исполнительская инструкция, которую не давал Куперен, анализируется автором диссертации в связи с исполнительской инструкцией, которую не давал К. Ф. Э. Бах. Такая, с позволения сказать, «наука» получила полную поддержку и одобрение в Стэнфордском университете, где Э. Хэйс выполняла диссертационное исследование и была удостоена искомой ученой степени доктора философии.

Заочную дискуссию о значении терминов *coulé* и *plus appuyée* у французских клавесинистов эпохи барокко закрывает разъяснение из сборника пьес для клавесина *Символы мира* Пьера Клода Фуке [17] с образцом (*Effet*) исполнительской расшифровки *Coulé* в нотном примере и пояснением, что вторая нота каждой тактовой доли, отмеченная точкой под лигой, должна быть взята «с бо́льшим нажимом, нежели первая»:



В рамках небольшой статьи невозможно дать описание всех неточностей и грубых ошибок в интерпретации старинных текстов как следствие несовершенства современной терминологии и недобросовестной работы исследователей, прямо или косвенно связанной с ритмическими изменениями нотированного текста. Однако отметим главное:

1. В современной справочно-энциклопедической литературе до сих пор отсутствуют столь необходимые исполнителям-практикам точные дефиниции понятий *les notes inégales*[1], *overdotting*, *ornamentation*, *rhythmic alteration*, *conventional alteration of rhythm*, *inequality*, &c., &c. Например, Д. Фуллер в своей статье из «Нового музыкального словаря Гроува» (NGD2) [19] не только не дает точное определение лексемы *notes inégales*, но и включает в семантическую орбиту последней *overdotting*– вопреки мнению французских авторов XVIII века, которые объясняют правила применения исполнительского приема «неровной игры» исключительно в контексте ровно (а не пунктирно!) нотированного текста. Аналогичную ошибку Фуллер допускает и в статье *Dottednotes* в *Гарвардском музыкальном словаре* [21, с. 250]. На этом уважаемый коллега не останавливается. Заключительный раздел статьи Notes inégales в NGD2 Фуллер посвящает «неровным нотам» в джазе[2]. Таким образом, с большой долей вероятности можно предположить, что в следующем издании многотомного словаря Гроува мы увидим, наконец, завершенную интегральную научную концепцию, где французские *les notes inégales* будут представлены как неотъемлемая часть аутентичной интерпретации песнопений вуду и ритуальных гимнов каннибалов племени монбутту.

Вопрос без ответа: почему все-таки значение термина *les notes inégales* в XX–XXI веках вдруг стало радикально отличаться от исторического?

2. Прием *underdotting* - сокращение длительности точки, т. е. «смягчение» ритма выписанных пунктирных фигур (Германия, последняя четверть XVIII века). Почему никто этот прием не упоминает и, следовательно, о нем не имеют представления исполнители? Корректно ли игнорировать высказывание такого авторитетного музыканта как К. Ф. Э. Бах [8, с. 97][3]? Неужели, следуя логике Фуллера, это тоже часть французских *les note s inégales*?

3. Ломбардский ритм (исполнение ровно записанных последовательностей длительностей рав-

[1] О неряшливой и безграмотной статье М. Харраса в MGG2 [23], посвященной les notes inégales, мы уже писали ранее [5]; [6, с. 281–283].

[2] Эта очевидная глупость была, вероятно, позаимствована Фуллером у Ж. К. Вейана – втора многократно переизданной на французском и немецком языке книги по интерпретации старинной французской музыки, выполненной на крайне низком научном уровне и аккумулировавшей почти все ошибки исследователей XX столетия в данной области [36, с. 20].

[3] Следует отметить, что данный материал был добавлен Бахом в третье издание трактата, в первом и втором изданиях он отсутствует.

ной величины в виде обращенных пунктирных фигур) – это тоже элемент *les notes inégales*? Но тогда почему на протяжении всего XVIII века французские музыканты ничего об этом не говорят?

4. Существуют отдельные высказывания отдельных музыкантов, которые прямо или косвенно противоречат исторически сложившейся в той или иной стране традиции. Как правило, установить причину таких высказываний невозможно, мы фиксируем лишь феноменологию, которая мало что дает исполнителям-практикам. Но в любом случае, когда на основе такого рода материалов нам подсовывают примитивный силлогизм[1] и формулируют категоричную генерализацию (указанный подход к систематизации и подаче материала обнаруживается в каждой первой зарубежной научной публикации по проблемам исторически информированного исполнительства), мы этой генерализации не верим[2].

5. Вокальные колоратуры и диминуции (колорирование и диминуирование) подаются современными исследователями как элементы орнаментики. Устойчиво вошел в музыковедческий лексикон термин «ритмическое орнаментирование» [34, с. 14]; [35, с. 14]. Красиво сказано. Определение, как водится, отсутствует, зато радикальным образом, катастрофически искажается смысл понятия «орнаментика» в трактовке старинных музыкантов и возникает фундаментальная терминологическая путаница в среде музыкантов современных. Однако коллегам и этого мало. Так, Дж. Батт (и с ним никто не спорит, а значит - международное академическое сообщество во всем с ним солидарно) относит к орнаментике «*accentus*, *tremolo*, *gruppo*, *tirata*, *trillo*, *passagi*», то есть любые музыкально-композиционные и риторические фигуры [9, с. 148-160]; [10, с. 44].

Вопросы без ответа: (a) Что такое «ритмическое орнаментирование» и чем оно отличается от ритмической альтерации (*conventional alteration of rhythm*) Долмеча? (b) Если различия нет, зачем придуман и введен в научный лексикон этот термин? Чтобы окончательно все запутать? (c) Какое отношение перечисленные Баттом фигуры имеют к орнаментике? (d) *Tirata* – это орнаментика? И *trillo* (репетиция одной и той же ноты) тоже? Значит, клавикордный прием *Bebung* - также орнаментика? В чем типологическая общность последнего с праллтриллером, к примеру? А если общность не обнаруживается, то что такое тогда орнаментирование и орнаментика? Где найти их точные дефиниции? Почему означенные дефиниции невозможно обнаружить в современных словарях и энциклопедиях? Как указанные понятия связаны с колорированием и диминуированием? В чем заключается различие между последними? Достаточно ли оснований считать прием *messa di voce* орнаментикой в классическом (корректном по отношению к старинным терминосистемам) толковании последнего термина, как это принято сегодня в зарубежном музыкознании (см., например, [24])? Если следовать означенной логике, значит, *crescendo* и *diminuendo* – это тоже элементы орнаментики в старинной музыке?!

6. Как быть с так называемой «выписанной орнаментикой»? Как отделить ее от музыкально-композиционных фигур и нужно ли это делать? Если орнаментационные фигуры уже зафиксированы композитором в нотации, допускается ли свободная импровизация орнаментики в дополнение

---

[1] Франсуа – француз. Он живет в Париже. Каждую субботу он приходит в ресторанчик по соседству, пьет там русскую водку и устраивает дебош. Следовательно, все французы, в особенности, парижане, пьют по субботам русскую водку и безобразничают в ресторанах.

[2] Справедливости ради следует отметить, что возможен и интермодальный подход к поднятым в статье проблемам, в частности, использование некоторых инструментов из области теории хаоса [2], если рассматривать географически и хронологически локализованные явления музыкального искусства далекого прошлого как неотъемлемые составляющие сложных детерминированных динамических систем. В этом случае научные результаты, полученные посредством метода статистической аппроксимации, безоговорочно принятого в современном музыкальном источниковедении (равно как и в современной музыкальной историографии), могут быть подвергнуты серьезной ревизии или даже отрицанию. Действительно, к примеру, на протяжении ста лет сотни авторов предлагают приблизительно схожие исполнительские рекомендации и лишь 2-3 автора высказывают иную точку зрения. Как правило, точка зрения последних при статистическом анализе игнорируется как нерелевантная. Однако не эти ли авторы дают в итоге старт неизбежной со временем смене эстетической парадигмы? (Мы намеренно противоречим здесь тому, что нами же и написано в предыдущей сноске.) К сказанному добавим, что не следует отказываться от обоснованного, верифицированного и эффективного метода микропериодизации в историографии (Д. С. Лихачев), равно как и забывать о процессах конвергенции (в частности, об инфильтрации в сформировавшиеся национальные нормы исполнительских приемов иностранного происхождения). Принимая во внимание известный факт категорического неприятия многими музыкантами эпохи барокко возникающего в процессе конвергенции «смешения стилей» (см., например, [18]), нам окончательно становится понятно, что ничего не понятно...

к ним? Если допускается, то какая именно и как это мотивировать с точки зрения исторической достоверности интерпретации?

7. Почему, наконец, у нас до сих пор нет иерархически организованной онтологии основных исполнительских и теоретических терминов и понятий? В этом направлении одна из ближайших к нашей научной специальности дисциплина – лингвистика – ушла вперед в сравнении с музыкознанием столь далеко, что следы теряются за горизонтом.

Мы не сможем договориться об унификации основных терминов исторически информированного исполнительства до тех пор, пока не дадим ответ на главный вопрос: ЗАЧЕМ старинные музыканты в *разное* время и в *разных* странах формировали *разные* исполнительские конвенции – от простых (Луи Буржуа, Д. Ортиц, Дж. Фрескобальди и др.) до весьма сложных (*les notes inégales*) ритмических, а также артикуляционных (акцентуационных – т. н. «хорошие и плохие ноты») отклонений от предписаний нотированного текста. С нашей точки зрения, в подавляющем большинстве случаев головой всему являлся Его Величество *Tactus* [см. 4]. Анализ текста и контекста многочисленных исторических документов убеждает в том, что основной задачей, которую решали в данном случае старинные музыканты, было усиление роли метрической конструкции такта. Усиление это достигалось во Франции путем ритмической пролонгации сильных и относительно сильных долей такта, в Германии – путем акцентуации сильных и артикуляционного сокращения времени звучания слабых («хороших» и «плохих») долей такта и их подразделений. Цель одна – средства разные. В 1752 году в Германии появляется и получает признание прием *overdotting*, введенный Кванцем [30] (см. [31]) с той же целью – сделать метрическую конструкцию композиции более «выпуклой». И, разумеется, в сфере искусства, не только в музыке, каждый выразительный прием порождает своего антагониста. В нашем случае это свободное исполнение неметризованных прелюдий во Франции и *underdotting* в Германии последней четверти 18 века.

Является ли сказанное выше предметом сугубо академической дискуссии, сиречь схоластикой? Увы, нет. Приведем пример. На недавно прошедшем в одном из городов нашей страны органном конкурсе председатель жюри (композитор, никогда не обучавшийся игре на органе и, соответственно, не отягощенный навязанным извне ложным звуковым идеалом) с удивлением констатировал, что практически никто из выступавших не играл немецкую музыку эпохи барокко ритмично и следуя структуре такта. Неужели наши молодые музыканты столь неталантливы и никогда не слышали слово «метроном»? Разумеется, нет. Это, к сожалению, «хвостик» устоявшейся порочной «цепочки»: ученые ленятся работать с первоисточниками и переписывают ошибки друг у друга, дополняя эти ошибки собственными; молодые исследователи не читают и не знают толком научную литературу XX столетия; исполнители-практики не читают вообще ничего и, в лучшем случае, обезьянничают, вдохновившись не самыми, мягко говоря, образцовыми с точки зрения исторической достоверности записями на YouTube. В итоге рождается модная «выразительная», «аутентичная», «правильная» манера исполнения (именно за эту «правильность» ставят отличные оценки на экзаменах и высокие баллы на конкурсах, культивируя тем самым невежество в среде начинающих исполнителей и вырабатывая у них дурной вкус)[1], которая была хорошо известна старинным музыкантам, однозначно определялась ими как какофония и «исключительное свинство» (см. [3, с. 9]), и которая дискредитирует нынче исторически информированное исполнительство в глазах широкой музыкальной общественности. Вот так мы и двигаемся – от термина к терминосистеме, от терминосистемы к концепту, от концепта к концептосфере, от теории к практике & vice versa.

[1] Клавесинисты и артисты так называемых «аутентичных» музыкальных коллективов зачастую раскачиваются и извиваются всем телом синхронно «выразительным», по их мнению, агогическим отклонениям, разрушающим метрическую структуру такта композиции. Несложно представить себе, к примеру, реакцию Фридриха II, придворные музыканты которого вдруг стали бы так кривляться перед государем. Потому никто и не пробовал это сделать: человек ценил и берег свою жизнь во все времена и исторические эпохи.

Литература

1. *Бочаров Ю.С.* Музыка барокко по-российски, или В ожидании исторического аутентизма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2013. № 2. С. 19–31.

2. *Власов В.Г.* Теория хаоса, аритмология и методы кластерного анализа в современном искусствознании // Архитектон: Известия вузов. 2015. № 1.

3. *Панов А.А., Розанов И.В.* Anarmonia «so wird aus dem Ferckel ein Ass», или По существу несуществующей проблемы // Вестник СПбГУ. Сер. 15. Искусствоведение. 2015. № 4. С. 5–12.

4. *Панов А.А., Розанов И.В.* О терминах *Tactus* и *Tact* в музыкальных трактатах Германии второй половины XVI - начала XVIII в. // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 2 (6). С. 1–31.

5. *Панов А.А., Розанов И.В.* Notes Inégales: 'Revised' or Confused? // Материалы XXXIX Международной филологической конференции 15 марта 2010 г.: Музыка, текст, перевод /Под ред. А.В. Бояркиной. СПб: Филологический факультет СПбГУ, 2010. С. 56–67.

6. *Панов А.А., Розанов И.В.* Об исполнении ритмических фигур в немецкой музыке XVIII века // От барокко к романтизму / отв. ред. С.В. Грохотов. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. С. 261–306.

7. *BachC.P.E.* Versuch überdiewahreArtdasClavierzuspielen. Berlin: der Autor, 1753. 135 S.

8. *Bach C.P.E.* Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen ... Erster Theil. Dritte ... Aufl. Leipzig: Schwickert, 1787. 103 S.

9. *Butt J.* Music Education and the Art of Performance in the German Baroque. Cambridge: Cambridge University Press, 1994. 237 p.

10. *Butt J.* Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to 'Historical' Performance Practice // Journal of the Royal Musical Association. Vol. 116. 1991. № 1. P. 41–62.

11. *Couperin Fr.* Des Explication des Agrémens, et des Signes // *Couperin Fr.* Pieces De Clavecin ... Premier Livre. Paris: L'Auteur, 1713. P. 74–75.

12. *Couperin Fr.* L'Art de toucher le clavecin. Paris: L'Auteur, 1717. 73 p.

13. *Crockett Ch.G.* The Berlin flute sonatas of Johann Joachim Quantz. Ph.D. diss. / The University of Texas at Austin, 1982. 351 p.

14. *Davis T.* The Motets of George Philipp Telemann. D.A. diss. / University of Southern California, 2014. 133 p.

15. *Dolmetsch A.* The Interpretation of the Music of the XVIIth and XVIIIth Centuries: Revealed by Contemporary Evidence. London: Novello and Co., [1915]. 493 p.

16. *Donington R.* The Interpretation of Early Music. New version. London: Faber & Faber, 1974. 766 p.

17. *Foucquet P.-C.* Les caractères de la paix, pieces de clavecin. Paris, *c*1751/52.

18. *Fuhrmann M.H.* Die an der Kirchen GOttes gebauete Satans=Capelle; ... Cölln, [1729]. 96 S.

19. *Fuller D.* Notes inégales (Fr.: 'unequal notes') // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 18 / ed. by S. Sadie and J. Tyrrell. 2nd. ed. New York: Oxford University Press, 2001. P. 190–200.

20. *Fuller D.* Notes and inégales Unjoined: Defending a Definition // The Journal of Musicology. 1989. № 1. P. 21–28.

21. *Fuller D.* Dotted notes // The Harvard Dictionary of Music. 4th ed. / ed. by Don Michael Randel. Cambridge, Massachusetts, and London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003. P. 248–251.

22. *Green R.A.* Annotated Translation and Conmmentary of the Works of Jean Rousseau. A Study of Late Seventeenth-Century Musical Thought and Performance Practice. Ph.D. diss. / Indiana University, 1979. 442 p.

23. *Harras M.H.* Notes inégales // Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil. Bd. 7 / Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. von Ludwig Finscher. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1997. Sp. 454–462.

24. *Hays D.R.* The *Messa di voce* as an Ornament in the String Playing of the Seventeenth, Eighteenth, and Nineteenth Centuries. D.M.A. diss. / Northwestern University. Evanston (Illinois), 1990. 134 p.

25. *Hays E.L.* F. W. Marpurg's Anleitung zum Clavierspielen (Berlin, 1755) and Principes du Clavecin (Berlin, 1756): Translation and Commentary. Ph.D. diss. / Stanford University, 1976. Vol. II. 391 p.

26. *Hefling S.* Rhythmic Alteration in Seventeenth- and Eighteenth-Century Music: Notes inégales and Overdotting. New York; Toronto: Schirmer Books, 1993. 232 p.

27. *Neumann F.* The French "Inégales", Quantz, and Bach // Journal of the American Musicological Society. 1965. № 3. P. 313–358.

28. *Petersen A.V.* A Guide to the Development and Direction of an Early Music Performance Programm. D.A. diss. / Ball State University, 1980. 516 p.

29. *Ponsford D.* French Organ Music in the Reign of Louis XIV. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. 328 p.

30. *Quantz J.J.* Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Berlin: Vo , 1752. 334 S.

31. *Rosanoff I., Panov A.* Essays on Problems of Rhythm in Germany in the XVIII-th Century: Overdotting and the So-Called Taktenlehre (a research of sources). Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996. 165 p.

32. *Rousseau J.* Traité de la viole. Paris: Ballard, 1687. 151 p.

33. *Shay E.* Notes Inégales and François Couperin's Messe a l'usage des Paroisses. D.M.A. diss. / University of Cincinati, 1969. 111 p.

34. *Tunley D.* François Couperin and 'The Perfection of Music'. Rev. ed. London & New York: Routledge, 2016. 171 p.

35. *Tyler J.* A Guide to Playing the Baroque Guitar. Bloomington: Indiana University Press, 2011. 161 p.

36. *Veilhan J.-C.* Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque (XVIIe–XVIIIe s.) générales à tous les instruments. Deuxième édition.Paris: Leduc, 1977. 101 p.

37. *Wilkens R.* Ph. Articulation in the keyboard music of François Couperin. D.M.A. diss. / University of Kansas, 1990. 160 p.

View publication stats