

## СТАРИННАЯ МУЗЫКА: ПАРАЛЛЕЛЬНЫЕ МИРЫ ТЕОРИИ И ПРАКТИКИ

*А. А. Панов*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

*И. В. Розанов*

Санкт-Петербургский государственный университет,  
Российская Федерация, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., д. 7–9

Санкт-Петербургская государственная консерватория  
имени Н. А. Римского-Корсакова,  
Российская Федерация, 190000, Санкт-Петербург, Театральная пл., 3

**Аннотация.** В статье рассматриваются различные аспекты проблемы взаимоотношений теоретического знания и практики исторически информированного музыкального исполнительства в контексте интерпретации старинной музыки. Сделан обзор наиболее важных, дискуссионных вопросов, в числе которых: (1) разночтения в интерпретации современными исследователями текстов исторических источников (трактатов, руководств по обучению начинающих, словарей, предисловий к нотным изданиям); (2) существенные различия точек зрения авторов исторических документов, включая разный подход к организации и содержательному наполнению материалов; (3) «инновации» и «новые концепции», широко представленные в современной научной и методической литературе, которые в большей мере дезориентируют, нежели направляют исполнителей-практиков в русло стилистически корректной интерпретации; (4) укоренившиеся в среде практиков догмы и мифы, в частности, в сфере исполнения орнаментики и трактовки условностей ритмической нотации; (5) игнорирование исполнителями-практиками важнейших информационных источников, имеющих непосредственное отношение к их профессиональной деятельности; (6) специфические проблемы российского контекста. Особо отмечена необходимость создания терминологических онтологий старинной музыки и последовательного формирования единой терминосистемы, верифицированной и акцептированной международным академическим музыковедческим сообществом.

**Ключевые слова:** барокко, маньеризм, старинная музыкальная терминология, интерпретация старинной музыки, исторически информированное исполнительство.

«Некоторые музыковеды убеждены, что с помощью правил, извлечённых из трактатов, они могут воссоздать точную, аутентичную модель исполнения. <...> Эти утверждения нереалистичны. Такой вещи, как “точная” интерпретация, не существует» (Фр. Нойман) [21, р. 575].

Проблема взаимоотношений теоретического знания и практики музыкального исполнительства стара как мир. Особую роль указанная проблема играет в сфере так

называемой «аутентичной» («исторически информированной», «исторически достоверной», «стилистически корректной» и тому подобное) интерпретации старинной музыки. На первый взгляд, решение проблемы находится на поверхности и не требует сколько-нибудь значительных усилий. Сохранился огромный корпус разного рода исторических источников, авторами которого были музыканты далёкого прошлого – композиторы, теоретики, исполнители-практики<sup>1</sup>. Казалось бы, чего же проще: нужно лишь открыть эти книги, внимательно прочитать рекомендации их авторов и далее скрупулёзно следовать этим рекомендациям. Однако, как мы уже отмечали ранее [4, с. 20], дьявол кроется в деталях. Деталей сих не счесть. Попытки систематизировать, организовать и далее стратифицировать разноречивые сведения из исторических документов по музыкальному искусству предпринимались на протяжении (приблизительно) последних 150 лет многократно. И всякий раз результатом работы учёных становились не столько логично выстроенные и убедительные концепции, сколько тмотмуций ряд новых вопросов и новых сущностей. В рамках небольшой статьи сложно дать обзор всех компонентов указанной проблемной области. Остановимся на некоторых, наиболее, на наш взгляд, важных её компонентах.

- Интерпретация источников в современном историческом музыкознании.

Британские исследователи Колин Лоусон и Робин Стауэлл констатируют следующее: «Многие трактаты вынуждали исполнителей разрабатывать ошибочные теории, делать поспешные выводы из [содержания] источников и ошибочно применять исполнительские конвенции. Как отмечает Фредерик Нойман, проблемы возникают либо из-за использования неправильных источников, либо из-за неправильного обращения с источниками» [17, р. 23]. В статье, на которую ссылаются Лоусон и Стауэлл, Нойман задаётся в какой-то мере риторическими, но и содержательно очень важными вопросами относительно исторических источников: «а) Каков бэкграунд автора, как много он знал и в каких областях? Был ли он лидером, и если да, то как далеко простиралось его влияние; был ли он эпигоном, и если да, то чьи идеи он принял? Или он был “одиночкой”, либо эксцентричным [человеком]? Намеревался ли он сообщить о наблюдаемых им явлениях или предложить новые идеи? б) О каких видах, средствах, жанрах и стилях музыки говорится в книге? Имеют ли части книги прямую и тесную связь с определённым эстетическим мировоззрением или с определённым музыкальным стилем, и если да, то насколько весомо такое мировоззрение или стиль в пространственно-временном измерении? Насколько ясен, последователен, методичен текст? <...> Каково отношение того или иного фрагмента к другим частям книги или к другим книгам автора: уточняется ли он в других разделах, видоизменяет или даже опровергает? Кому адресована книга: начинающим, продвинутым ученикам или мастерам? в) Коррелируют ли отдельные фрагменты полностью или частично с другими, созданными инвариантно, трактатами или с другими источниками? Каково географическое и временное

---

<sup>1</sup> Согласно Фредерику Нойману, к таковым относятся: «(1) Исторические трактаты (включая предисловия к композициям и такие объяснения, как таблицы орнаментики); (2) исторические инструменты и методы; (3) иконография; (4) качественные и количественные данные (external and internal evidence), извлечённые из, собственно, музыкального материала» [22, р. 315–6].

распределение совпадений или различий? d) Как [текст] трактата связан с иными сведениями о конкретном композиторе <...>?» [22, p. 316–7].

Яркой иллюстрацией к приведённому тексту могут послужить труды Георга Муффата (1653–1704). Этнический шотландец, родился в Савойе, учился у Ж.-Б. Люлли в Париже и у А. Корелли в Риме. Работал в Вене, Праге, Зальцбурге, Пассау. В академической музыковедческой среде хорошо известны исполнительские рекомендации Муффата, сформулированные в предисловиях к сборникам балетных пьес «Florilegium I» [18] и «Florilegium II» [19]. Некоторые исследователи XX века, ознакомившись с текстом и прочитав на титуле место издания, уверенно называют Муффата немецким теоретиком (см., в частности: [9, p. 542]) и делают далеко идущие выводы о широком распространении в Германии эпохи барокко и галантного маньеризма французской исполнительской традиции. Чтобы убедиться в обратном, достаточно прочитать биографию Муффата в любом справочном издании<sup>2</sup>. Более того, сам Муффат сообщает, что ставит своей задачей познакомить австрийских музыкантов с французской и итальянской исполнительской традицией. «Ноты, струны и прекрасные музыкальные звуки, – пишет Муффат, – диктуют мне направление, и, поскольку я смешиваю французскую манеру с немецкой и итальянской, я не начинаю войну, но, скорее, начинаю прелюдию к единению, к драгоценному миру, желанному всеми людьми» [5, с. 153].

Ещё один пример. Так называемый «французский увертюрный стиль» в исполнительской практике XVII–XVIII веков, известный также как приём «overdotting» – ритмическое обострение выписанной в нотации пунктирной фигуры. Во второй половине прошедшего столетия обсуждению этой проблемы были посвящены десятки статей в ведущих музыковедческих журналах. Анализ текста многочисленных исторических документов приводит к выводу, что к Франции и к французской исполнительской традиции указанный приём не имеет почти никакого отношения (подробнее см.: [25; 27]). Широкое распространение он получил в Австрии и Германии во второй половине XVIII – начале XIX века. Таким образом, вопрос исчерпан, полемика завершилась. Однако в справочно-энциклопедическую и учебную литературу как включали, так и продолжают включать заведомо ошибочные сведения о «французском увертюрном стиле» как одном из ярких атрибутов французской исполнительской школы эпохи барокко, вводя тем самым исполнителей-практиков и преподавателей в заблуждение. Корректное, объективное представление о существовании проблемы и о том, что есть разные точки зрения, дают лишь отдельные авторы в редких, единичных случаях (см., например: [12]).

• Можем ли мы в полной мере доверять авторам старинных трактатов, словарей и предисловий к нотным изданиям?

«Конечно! Как же иначе? Это единственный объективный источник данных о музыкальном исполнительстве далёкого прошлого!», – скажет большинство коллег. Позволим себе не согласиться с этим удобным и упрощающим ситуацию заблуждением. Обратимся вновь к конкретным примерам.

В 1737 году выходит в свет анонимно изданный «Краткий музыкальный словарь» [7]. В 1749 году опубликовано «новое издание» лексикона [8]. Начинаящий, не искушённый в источниковедении органист, бесспорно, обратит внимание на описание органных регистров и регистровок в этом издании. Действительно, ценнейший документ

---

<sup>2</sup> Название перевода на английский язык, выполненного в 1967 году К. Купер и Дж. Жако, выглядит следующим образом: «Размышления Георга Муффата об исполнительском стиле Люлли» [11].

с конкретными указаниями баховского времени! Как же использовать эти указания применительно к органной музыке И. С. Баха и его современников? Выясняется, что применить-то никак и не получается. Автор словаря механически скомпилировал текст из трактата Преториуса (1619) [26], который не имеет ни малейшего отношения к современным ему (автору) органам и органной музыке. Аналогичных образцов внеисторического контекста в старинных словарях и трактатах можно обнаружить ещё великое множество.

Далее. Хрестоматийный пример: термины «*andante*» и «*andantino*». Который из них предписывает более быстрое движение, а какой – более медленное? Обратимся к трактатам XVIII века. Полученные данные обескураживают. Половина авторов пишет, что *andantino* – темп более быстрый. Так, собственно, сегодня и принято понимать значение этого термина. Однако другая половина авторов говорит прямо противоположное и аргументирует это следующим образом: слово *andantino* является диминутивом от *andante* и, следовательно, исполнение *andantino* должно быть медленнее, нежели *andante* (подробнее см.: [3, с. 52]).

- «Инновации» и новые концепции.

Гуманитарии не всегда уютно чувствуют себя в условиях новой технологической революции. «Физики» двигаются вперёд семимильными шагами. «Лирики»... «Лирики» оказались в довольно сложном положении. И «палочкой-выручалочкой», выстраивающей некий социальный лифт в академическом сообществе, время от времени становится «новая концепция». Не важно какая, важно, что «новая». И вот, на страницах авторитетного научного журнала «Early Music» мы видим статью о «новых аспектах» французской исполнительской практики барокко, основанных на неких «новых источниках» [13]. В чём же научная новизна публикации? Её определяют две составляющие: (1) «новые источники», сведения о которых некорректно заимствованы из соответствующей статьи в музыкальной энциклопедии Гроува, (2) ошибочная интерпретация текста этих «источников» (см. об этом: [23]).

Ещё один пример. В том же журнале «Early Music» была опубликована статья известного американского исследователя профессора Марка Кролля, где принципы исполнения орнаментики в клавесинной музыке Ф. Куперена были поставлены буквально «с ног на голову» [14]. Опять «новая концепция»! Тщательный анализ аргументов Кролля не оставляет сомнений в том, что автор статьи не просто ошибочно интерпретирует исполнительские указания Куперена, но делает это сознательно, используя разного рода уловки и даже подтасовки (подробно об этом см.: [24]).

Где же были рецензенты? Куда смотрели редакторы? Вероятно, журнал столь же остро нуждается в «новых концепциях», сколь и авторы последних. На «мелкие шероховатости» глаза можно и закрыть.

- Догмы и мифы современного исполнительства.

Выше уже было сказано об одном из мифов, ставшем догмой в среде исполнителей-«аутентичников» – о так называемом «французском увертюрном стиле». В той же степени противоречит исторической традиции укоренившийся в среде пианистов способ исполнения трелей в музыке венских классиков. Все пианисты, от учащегося ДМШ и до профессора консерватории, хорошо знают, что трели в музыке венских классиков следует играть с основной ноты и никак иначе. Верхняя вспомогательная нота в тре-

ли – грубейшая ошибка, которая противоречит всем канонам и здравому смыслу. К сожалению, сами венские классики, равно как и их современники – исполнители и фортепианные педагоги – о подобных канонах не знали и никогда не слышали. Напротив, в подавляющем большинстве австрийских и немецких фортепианных трактатов этого времени (включая многочисленные руководства по обучению игре на фортепиано начинающих) предлагается единственный способ расшифровки трели за фортепиано – с верхней вспомогательной ноты. Нет нужды составлять длинный перечень таких руководств с библиографическими данными и нотными примерами, достаточно обратиться к основательному компендиуму, составленному Изольдой Альгрим [6], к солидной монографии по орнаментике и импровизации у Моцарта Фр. Ноймана [20] и ко многим другим трудам исследователей XX столетия.

Почему же ложная и ничем не обоснованная догма об исполнении трелей в музыке венских классиков утвердилась в кругу пианистов? Вероятно, потому что извлечение небесполезных для профессиональной деятельности музыканта-исполнителя знаний из книг и прочих информационных источников требует некоторой заинтересованности и усердия. Где же найти на это время, когда нужно заниматься, заниматься и ещё раз заниматься...

- Интерпретация старинной музыки и российский контекст.

К названной выше теме неоднократно, на протяжении многих лет обращался Ю. С. Бочаров [1; 2]. Отметим, что в последние годы ситуация не изменилась. По-прежнему в учебном процессе российских музыкальных вузов доминирует морально устаревшая литература. По-прежнему главным источником информации для начинающих исполнителей являются мастер-классы исполнителей-практиков, отнюдь, за редким исключением, не носителей глубоких теоретических и исторических знаний. Отдельная и очень болезненная проблема – отсутствие необходимого для надлежащей организации учебного процесса числа копий аутентичных музыкальных инструментов.

- О терминологии исторически информированного исполнительства.

Вопрос интерпретации терминологии сегодня – самый острый. Как и в давние времена, музыканты продолжают говорить на разных языках и зачастую не понимают друг друга. Сказанное относится и к таким терминам, которые, казалось бы, не допускают противоречивого толкования. Что такое орнаментика? У большинства исполнителей-практиков это слово ассоциируется с хорошо всем известными табличками, значками и способами расшифровки последних. Однако многие исследователи используют это понятие в более широком смысле, включая в сферу орнаментики все виды импровизационного мелодического диминуирования (см., в частности: [10; 15]).

Опыт исследования старинных источников убеждает в том, что практически все специальные музыкальные термины, которые мы встречаем в исторических документах, полисемантчны. В силу последней причины судить об их истинном значении можно лишь в контексте рассуждений конкретного автора, да и то далеко не всегда. Таким образом, задача создания терминологических онтологий старинной музыки ждёт своего решения. В свою очередь, задача создания единой, унифицированной терминосистемы, при всей её привлекательности, вряд ли может быть успешно решена. «Вопрос в том, – пишет П. Ланг, – можем ли мы, живущие в этом столетии, действительно пересечь исторический водораздел» [16, p. 176].

## Литература

1. Бочаров, Юрий. “Музыка барокко в отечественной справочной и учебной литературе рубежа XX–XXI веков”. *Старинная музыка*, no. 3–4/33–34 (2006): 7–12.
2. Бочаров, Юрий. “Музыка барокко по-русски, или В ожидании исторического аутентизма”. *Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных*, no. 2/5 (2013): 19–31.
3. Панов, Алексей, и Иван Розанов. “Итальянская темповая терминология в немецкой исполнительской практике барокко, рококо и классицизма”. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение* 1, no. 4 (2011): 3–58.
4. Панов, Алексей, и Иван Розанов. “Феноменология vs концептуализация: о терминосистеме исторически информированного исполнительства”. *Старинная музыка*, no. 1/75 (2017): 20–5.
5. Панов, Алексей, и Иван Розанов. “Florilegium primum Георга Муффата: перевод и комментарии”. *Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. Искусствоведение* 1, no. 4 (2011): 151–6.
6. Ahlgrimm, Isolde. *Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente. Ein Kompendium*. Graz: Akademische Druck & Verlagsanstalt, 2005, Bd. I: Deutschsprachige Quellen.
7. Anonymus [Barnickel]. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, <...>. Chemnitz, 1737.
8. Anonymus [Barnickel]. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, <...>. Neue Auflage. Chemnitz: Joh. Christoph und Joh. David Stöbel, 1749.
9. Babitz, Sol. “A Problem of Rhythm in Baroque Music”. *The Musical Quarterly* 38, no. 4 (1952): 533–65.
10. Butt, John. “Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to ‘Historical’ Performance Practice”. *Journal of the Royal Musical Association* 116, no. 1 (1991): 41–62.
11. Cooper, Kenneth, Julius Zsako, and Georg Muffat. “Georg Muffat’s Observations on the Lully Style of Performance”. *The Musical Quarterly* 53, no. 2 (1967): 220–45.
12. Fuller, David. “Dotted Notes”. In *The Harvard Dictionary of Music*, ed. by Don Michael Randel: 248–51. 4<sup>th</sup> ed. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
13. Jerold, Beverly. “Notes inégales: A Definitive New Parameter”. *Early Music* 42, no. 2 (2014): 273–89. DOI: 10.1093/em/cau029.
14. Kroll, Mark. “L’Ornement mystérieux”. *Early Music* 45, no. 2 (2017): 297–309. DOI: 10.1093/em/cax022.
15. Lach, Robert. *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1913.
16. Lang, Paul Henry. *Musicology and Performance*. Ed. by Alfred Mann and George J. Buelow. New Haven; London: Yale University Press, 1997.
17. Lawson, Colin, and Robin Stowell. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
18. Muffat, Georg. *Suavis Harmonia Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum* <...>. [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
19. Muffat, Georg. *Suavis Harmonia Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum* <...>. Passau: Georg Adam Höller, 1698.
20. Neumann, Frederick. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986.

21. Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1978.

22. Neumann, Frederick. "The Use of Baroque Treatises on Musical Performance." *Music & Letters* 48, no. 4 (1967): 315–24.

23. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. "Correspondence." *Early Music* 43, no. 3 (2015): 553–5. DOI: 10.1093/em/cav067.

24. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. "'L'Ornement mystérieux' and Mark Kroll's Revision of the French Baroque Performance Practice." *Vestnik of St. Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 328–55. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.301.

25. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. "Some Thoughts on the Conventional Alteration of Rhythm." *Vestnik of St. Petersburg University. Arts* 8, no. 2 (2018): 195–213. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.203.

26. Prætorius, Michael. *SYNTAGMATIS MUSICI <...>. TOMUS SECUNDUS. De ORGANOGRAPHIA*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.

27. Rosanoff, Ivan, and Alexei Panov. *Essays on Problems of Rhythm in Germany in the 18<sup>th</sup> Century: Overdotting and the So-Called Taktenlehre (a Research of Sources)*. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996.

#### **Контактная информация:**

*Панов Алексей Анатольевич* – доктор искусствоведения, профессор с возложенными обязанностями заведующего кафедрой органа, клавесина и карильона; a.panov@spbu.ru

Orcid ID: 0000-0002-4053-4512

*Розанов Иван Васильевич* – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета; профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова; i.rozanov@spbu.ru

Orcid ID: 0000-0002-6768-6831

### **EARLY MUSIC: THE PARALLEL WORDS OF THE THEORY AND PRACTICE**

*A. A. Panov*

St. Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

*I. V. Rosanoff*

St. Petersburg State University,  
7–9, Universitetskaya emb., St. Petersburg, 199034, Russian Federation

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,  
3, Teatralnaya sq., St. Petersburg, 190000, Russian Federation

**Abstract.** The article deals with various aspects of the problem pertaining to the relationship between theoretical knowledge and the practice of historically informed musical performance in the context of interpretation of early music. An overview of the most important, controversial issues is made, which include: (1) discrepancies in the interpretation of texts of

historical sources by present scholars (it concerns treatises, manuals for teaching beginners, dictionaries, prefaces to music publications); (2) significant discrepancies occurring in the points of view of the authors of historical documents, including different approaches to the organization and to the content of the accessible materials; (3) “innovations” and “new concepts” that are widely presented in modern scientific and methodological literature, which, in turn, rather disorient performers than direct them towards a stylistically correct interpretation; (4) “dogmas” and “myths” that had been well established among practicing musicians, in particular in the field of performing ornaments and interpreting conventions of rhythmic notation; (5) the performing musicians’ neglect of the most important resources that are directly related to their profession; (6) problems specific to the Russian context. Especially noted is the necessity of creating terminological ontologies of early music and the consistent accumulation of a uniform terminological system (termsystem) verified and accepted by the international academic musicological community.

**Keywords:** Baroque, Post-Baroque, early music terminology, interpretation of early music, historically informed performance practice.

### References

1. Bocharov, Iurii. “Baroque Music in Russian Reference and Educational Literature at the Turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> Centuries”. *Starinnaia muzyka*, no. 3–4/33–34 (2006): 7–12. (In Russian)
2. Bocharov, Iurii. “Baroque Music in the Russian Style, or Waiting for Historically Informed Performance”. *Uchenye zapiski Rossiiskoi akademii muzyki imeni Gnesinykh*, no. 2/5 (2013): 19–31. (In Russian)
3. Panov, Aleksei, and Ivan Rozanov. “Italian Tempo Terminology in the German Performing Practice of Baroque, Rococo and Classicism”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Iskusstvovedenie* 1, no. 4 (2011): 3–58. (In Russian)
4. Panov, Aleksei, and Ivan Rozanov. “Phenomenology vs Conceptualization: About the Terminology of Historically Informed Performance”. *Starinnaia muzyka*, no. 1/75 (2017): 20–5. (In Russian)
5. Panov, Aleksei, and Ivan Rozanov. “Florilegium primum by Georg Muffat: Translation and Commentary”. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta. Iskusstvovedenie* 1, no. 4 (2011): 151–6. (In Russian)
6. Ahlgrimm, Isolde. *Ornamentik der Musik für Tasteninstrumente. Ein Kompendium*. Graz: Akademische Druck & Verlagsanstalt, 2005, Bd. I: Deutschsprachige Quellen.
7. Anonymus [Barnickel]. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, <...>. Chemnitz, 1737.
8. Anonymus [Barnickel]. *Kurtzgefaßtes Musicalisches Lexicon*, <...>. Neue Auflage. Chemnitz: Joh. Christoph und Joh. David Stößel, 1749.
9. Babitz, Sol. “A Problem of Rhythm in Baroque Music”. *The Musical Quarterly* 38, no. 4 (1952): 533–65.
10. Butt, John. “Improvised Vocal Ornamentation and German Baroque Compositional Theory: An Approach to ‘Historical’ Performance Practice”. *Journal of the Royal Musical Association* 116, no. 1 (1991): 41–62.
11. Cooper, Kenneth, Julius Zsako, and Georg Muffat. “Georg Muffat’s Observations on the Lully Style of Performance”. *The Musical Quarterly* 53, no. 2 (1967): 220–45.

12. Fuller, David. “Dotted Notes”. In *The Harvard Dictionary of Music*, ed. by Don Michael Randel: 248–51. 4<sup>th</sup> ed. Cambridge, Massachusetts; London, England: The Belknap Press of Harvard University Press, 2003.
13. Jerold, Beverly. “Notes inégales: A Definitive New Parameter”. *Early Music* 42, no. 2 (2014): 273–89. DOI: 10.1093/em/cau029.
14. Kroll, Mark. “L’Ornement mystérieux”. *Early Music* 45, no. 2 (2017): 297–309. DOI: 10.1093/em/cax022.
15. Lach, Robert. *Studien zur Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopöie*. Leipzig: C. F. Kahnt Nachfolger, 1913.
16. Lang, Paul Henry. *Musicology and Performance*. Ed. by Alfred Mann and George J. Buelow. New Haven; London: Yale University Press, 1997.
17. Lawson, Colin, and Robin Stowell. *The Historical Performance of Music: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 1999.
18. Muffat, Georg. *Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Primum* <...>. [Augsburg]: Jacob Koppmayr, 1695.
19. Muffat, Georg. *Suavis Harmoniæ Instrumentalis Hyporchematicæ Florilegium Secundum* <...>. Passau: Georg Adam Höller, 1698.
20. Neumann, Frederick. *Ornamentation and Improvisation in Mozart*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
21. Neumann, Frederick. *Ornamentation in Baroque and Post-Baroque Music. With Special Emphasis on J. S. Bach*. Princeton: Princeton University Press, 1978.
22. Neumann, Frederick. “The Use of Baroque Treatises on Musical Performance.” *Music & Letters* 48, no. 4 (1967): 315–24.
23. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. “Correspondence”. *Early Music* 43, no. 3 (2015): 553–5. DOI: 10.1093/em/cav067.
24. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. “‘L’Ornement mystérieux’ and Mark Kroll’s Revision of the French Baroque Performance Practice”. *Vestnik of St. Petersburg University. Arts* 8, no. 3 (2018): 328–55. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.301.
25. Panov, Alexei, and Ivan Rosanoff. “Some Thoughts on the Conventional Alteration of Rhythm”. *Vestnik of St. Petersburg University. Arts* 8, no. 2 (2018): 195–213. DOI: 10.21638/11701/spbu15.2018.203.
26. Prætorius, Michael. *SYNTAGMATIS MuSICI* <...>. *TOMuS SECuNDuS. De ORGANOGRAPHIA*. Wolfenbüttel: Elias Holwein, 1619.
27. Rosanoff, Ivan, and Alexei Panov. *Essays on Problems of Rhythm in Germany in the 18<sup>th</sup> Century: Overdotting and the So-Called Taktenlehre (a Research of Sources)*. Heilbronn: Musik-Edition Lucie Galland, 1996.

**About the authors:**

*Alexei A. Panov* – Dr. Habil., Professor with the assigned duties of the Head at the Organ, Harpsichord and Carillon Department; a.panov@spbu.ru  
 Orcid ID: 0000-0002-4053-4512

*Ivan V. Rosanoff* – Dr. Habil., Professor at the Organ, Harpsichord and Carillon Department, St. Petersburg State University; Professor at the Organ and Harpsichord Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory; i.rozanov@spbu.ru  
 Orcid ID: 0000-0002-6768-6831