

УДК 78.01/.071.1+781.9

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-47-27>

Ло Сяої

ORCID: 0009-0006-5608-1913

здобувач кафедри історії музики та музичної етнографії  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[luoxiaoyi008@gmail.com](mailto:luoxiaoyi008@gmail.com)

## БАРОКОВА ПАРАДИГМА ФОРТЕПІАННО-ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ: СУЧАСНИЙ ПОГЛЯД

**Мета статті** – виявити особливості барокової стилізованої моделі клавірно-фортепіанного мистецтва та її значення у формуванні «інтерпретативної особистості» сучасного виконавця. **Методологія** зумовлена історико-стильовим підходом, що включає музикознавчий семантичний аналіз, сполучається з жанровим праксеологічним та виконавсько-інтерпретативними позиціями. **Наукова новизна статті** обумовлена запровадженням поняття барокової парадигми інструментальної європейської музики як сукупності композиційних та стилістичних принципів, прийомів виразовості, що мають передкласицистський характер та прагнуть встановлення нових канонів музичного мислення, нових вже суто художньо-музичних жарових та стильових «авторитетів». Бароковий період створює достатні передумови для формування автономної системи музичної логіки, власної музичної семіотики, «абсолютної» самостаттної музичної поетики. **Висновки.** Музичний стиль бароко знаходиться на перетині двох великих музично-стильових епох – поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Саме тому фактура барокової музики демонструє унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування. Якщо стосовно барокової поетично-музичної риторики існували настанови на пошук «неправильної краси», які можуть виникати в результаті оригінального тлумачення засобів віршування та інтонування, також зміни естетичних поглядів на людську особистість, то відносно інструментального композиційного методу скоріше розвивається тенденція відкриття нової «краси правил», що стосується вже суто музичного матеріалу та способів його викладу. Саме дана тенденція призводить до вироблення власних засад жанрової системи інструментальної музики, включаючи народження сольного концерту, Concerto Grosso, сонати і класичної сюїти.

**Ключові слова:** барокова парадигма, барокова стилізована модель, клавірні твори, фортепіанно-виконавська творчість, нова «краса правил», класичні канони, клавірно-фортепіанний неориторичний стиль, барокові музичні майстри.



*Luo Xiaoyi, Applicant at the Department of Music History and Musical Ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**The baroque paradigm of piano performance: a contemporary view**

*The purpose of the article is to identify the features of the Baroque style model of clavier-piano art and its significance in the formation of the “interpretative personality” of a modern performer. The methodology is determined by a historical-stylistic approach, which includes musicological semantic analysis, combined with genre praxeological and performance-interpretative positions. The scientific novelty of the article is due to the introduction of the concept of the Baroque paradigm of instrumental European music as a set of compositional and stylistic principles, expressive techniques that have a pre-classical character and strive to establish new canons of musical thinking, new purely artistic and musical fervor and style “authorities”. The Baroque period creates sufficient prerequisites for the formation of an autonomous system of musical logic, its own musical semiotics, “absolute” independent musical poetics. Conclusions. The Baroque musical style is at the intersection of two great musical-stylistic eras - polyphonic and homophonic-harmonic. That is why the texture of Baroque music demonstrates a unique synthesis of polyphonic and homophonic intonation methods. If in relation to Baroque poetic-musical rhetoric there were guidelines for the search for «incorrect beauty», which can arise as a result of the original interpretation of the means of versification and intonation, as well as changes in aesthetic views on the human personality, then in relation to the instrumental compositional method there is a tendency to discover a new «beauty of rules», which concerns purely musical material and methods of its presentation. It is this tendency that leads to the development of its own principles of the genre system of instrumental music, including the birth of the solo concerto, Concerto Grosso, sonata and classical suite.*

**Key words:** *baroque paradigm, baroque style model, piano works, piano-performative creativity, new «beauty of rules», classical canons, piano-piano non-oratorical style, baroque musical masters.*

**Актуальність теми.** Барокові клавірні твори є репертуарним фундаментом сучасної фортепіанної творчості, визначаючи її пріоритетні інтерпретативні завдання. Саме виконання творів барокової доби, від Дж. Фрескобальді до Г. Генделя, відкриває принципи історично орієнтованого виконавства, також важливість пізнання загальних стильових настанов певної історичної доби. Але найважливішим чинником уваги до барокового періоду з боку виконавців є те, що саме він закладає основи автономної логіки музичної формотворчості, причому переважно виконавської, адже для цієї доби закономірною постає єдність написання (створення) та виконання музичної композиції,

втілена у понятті *музикантської майстерності*. Відтак барокова парадигма музичної творчості, зокрема щодо клавірно-фортепіанної галузі, по-перше, є досить широким явищем, котре акумулює жанрові настанови, ставлення до системи художньо-виразових засобів та вибір образно-оцінних позицій, спрямовуючи виникаючий творчий комплекс до царини музичного звучання, до специфічних прийомів музичної гри [2; 4]. По-друге – вона дозволяє виокремлювати генеративну поетику музики як виду мистецтва, що виробляє власні іманентні художні конвенції та творчо-діяльнісні різновиди, насамперед виконавські.

**Мета статті** – виявити особливості барокової стильової моделі клавірно-фортепіанного мистецтва та її значення у формуванні «інтерпретативної особистості» сучасного виконавця.

**Виклад основного матеріалу.** Головний напрям розвитку інструментальної музичної творчості у добу бароко визначають циклічні жанрові форми, серед яких важливе місце посідають сонати (*sonata da camera* та *sonata da chiesa*), концерти та інструментальна сюїта, передусім тим, що формують нову музичну мову, котра залучає принципи поетичної риторики, але дещо іншим чином, аніж у вокальній ранній мадригальній та оперній практиці. Пошуки нової краси, нової гармонії, що потребує і нових правил, з часом перетворились на встановлення канонів класичного музичного мислення – ще до доби класицизму. Можна стверджувати, що в музичному мистецтві класичні уявлення, класичні нормативи народились значно раніше класицистської парадигми культури, передували визначенню останньої [5].

Серед ознак та вимог нової «правильної краси» на перший план виходять принципи тотожності (уподібнення) та контрасту (оновлення); вони стають провідними у розгортанні музичної форми, сприяють новому сприйняттю просторово-часових властивостей музики як структурно-семантичних. Музичний час усвідомлюється як чергування різнорідних процесів, що втілюють різні афекти. Тому час постає дискретним, а динамічний процес – контрастним. До пошуків «нової музичної краси» та засобів втілення контрасту додається використання принципу антиномій (як нездоланих суперечностей між двома взаємо-

виключними положеннями). Барокова композиція (і не лише в музиці) здатна поєднувати крайнощі, осмислювати несумісне та відкривати гармонію конфлікуючих начал (природно-буттєвих та людських емоційних).

Природу клавірного (фортепіанного) стилю барокової доби можна визначити як неориторичну, на основі чого формується й перший історичний тип виконавської інтерпретації, котрий можна охарактеризувати як герменевтичний, оскільки він пов'язаний з *винаходом, фіксацією та розкриттям змісту текстової умовності музики*, в обох її варіантах, як записаної та як звучної усної. Провідні ознаки цього композиційно-виконавського типу творчості (який породжує і власні стильові інтенції) – образна динаміка, патетика, драматизм і суперечливість емоційного змісту, що відповідає семантичним домінантам культури у цілому, тобто тим аспектам барокового світобачення, які зумовлені спробою поглибленого осмислення буття.

У порівнянні з попередньою епохою Відродження, бароковий драматизм світовідчуття підсилювався до трагічного психологічного стану, що стає примітною рисою барокової музичної поетики. Однак розвиток жанрів інструментальної музики пов'язаний не лише з новим трагічним світобаченням, підвищенням ролі особистісного сприйняття, але й з розвитком гомофонно-гармонічного стилю, який яскраво втілювався не лише в опері та ораторії, а й в інструментальному музикуванні. Можна стверджувати, що у часи бароко музика вперше продемонструвала свої можливості поглибленого і багатостороннього втілення світу, душевних переживань людини, хоча в музично-теоретичних поглядах бароко ще в значній мірі проявляються риси середньовічної релігійної схоластики. Саме бароко вперше «відчуло» музику в просторі і помітило власний часопростір у музиці, запровадило у співставлення хорів підвищений динамізм, підкорило просторові ефекти принципу несподіваності, розсунуло уявлення про музичну виразність, посилило емоційний вплив на слухача. Нове часопросторове музичне мислення стає втіленням роздумів митців над проблемою людського існування між двома безоднями – нескінченно малого і безмежно великого.

По-особливому тлумачить барокова культура єднання часу та руху, оскільки рух часу для бароко – це протікання його в кожний момент, коли час складений з невловимих моментів [2; 3; 5].

Барокове світобачення здійснило переворот і в засобах музичної виразовості, що були покликані втілити драматизм й антиномічність світосприйняття. Звичайно, найяскравіше зовнішня театральність і помпезність стилю епохи виразилася в бурхливому розвитку театральної музики. Проте пильна увага до внутрішнього світу, духовного життя людини наочніше втілювалась у духовних і камерно-інструментальних жанрах, що отримують нову якість – комунікативну відкритість, щирість та пасіонарність. Музичний твір, виконавцем якого найчастіше ставав його автор, був покликаний слугувати моделлю спілкування, яке регулювалося правилами нової риторики.

Слід зауважити, що вплив ораторського мистецтва на музику був відчутний ще у добу середньовіччя, проте наприкінці XVI – у першій половині XVIII ст. він набуває особливого значення, адже саме у цей період здійснюється розділення на слухачів і виконавців, підвищується інтерес до комунікативної сторони музики. Вплив мистецтва красномовства найбільш плідним виявився на рівні зв'язків з двома частинами риторики – прикрасами та розміщенням смислових наголосів. Нова музична риторика відіграла важливу роль у закріпленні смислових функцій музично-мовних зворотів, напрацюванні власного музичного лексикону, що вперше з такою повнотою і силою розкрив можливості музики як художньої форми. Серед засобів інструментального інтонування до значення окремих засобів піднімаються афектований виклад, прагнення наспівності (гри *cantabile*); виконавець повинен був володіти і навичками імпровізаційного створення музики у процесі спілкування зі слухачами, і вміннями відтворення музики за нотним текстом, знаннями, що необхідні для дешифрування цифрованого басу [1; 2].

Епохальним завоюванням барокової музики стало втілення в ній емоції як яскравого і глибокого переживання. Першовідкривачем став К. Монтеверді, з його теорією і практикою (Другою практикою) схвильованого стилю, «*stile concitato*». У добу

бароко музичний афект як «душевне переживання» отримує свою нову класифікацію і кодифікування. Зокрема, в італійській опері склалася «афектна типологія» арій, серед яких виокремлюються героїчна, гнівна, ламентна, бравурна, буфонна і д. ін. З афектами були пов'язані певні елементи музичної мови (ладотональність, інтерваліка, тактовий розмір, тривалість, темп, мотивні звороти).

Опора на оновлені, часто авторизовані, музично-риторичні фігури, вже заслуговують на назву музичного тематизму, була не лише загальноприйнятою, але й обов'язковою у XVII – першій половині XVIII століть. Мистецтво виконавця-імпровізатора (на органі чи іншому клавішному інструменті) порівнювалось з ораторською, зокрема проповідницькою, діяльністю. Використання типізованих прийомів, музичних лексем було спричинено потребою збільшити образно-емоційну конкретність музичного значення.

Органна і клавірна музика Й.С. Баха, що стає об'єктом численних сучасних фортепіанних інтерпретацій, є вмістилищем барокових афектів та авторизованих музично-риторичних фігур. До особливостей його музичної мови можна віднести збагачення мінорного ладу хроматизмами, дисонансами, повільний рух, синкопи, ритмічну впорядкованість, включення до руху голосу музично-риторичних фігури *suspiratio*, *catabasis*, *circulatio*, *ellipsis* і деяких інших. Прикладами можуть слугувати прелюдії *cis-moll I* т., *f-moll II* т., багато інших [5].

Ключовим образом в музиці Й. Баха стає образ страждання, з його глибоким релігійним підтекстом. Страждання – сильний афект, пов'язаний із словами про хресні муки, розкаяння, смерть. Він можливий і в повільному, і в швидкому русі, з нагромадженням хроматизмів, найгострішими дисонансами, затриманнями, синкопами, з фігурами *patophoia*, *parrhesia*, *passus duriusculus*, *saltus duriusculus*, *ellipsis*, *suspiratio*, *exclamatio*. (Характерні приклади в ДТК – фуґи *f-moll*, *fis-moll*, *h-moll I* т.)

Афекти відваги та радості характеризуються протилежними засобами. Так, «відвага» втілюється за допомогою рухливого темпу, консонантності, діатоники, гомофонної фактури,

застосування репетицій, арпеджіо тощо. Музичній мові афекту «радість» притаманні мажор, невелика кількість дисонансів, використання тризвуків, терцій, кварт, квінт, октав, швидкий рух, відсутність синкоп, тридольний розмір.

Зображальність стає необхідною складовою неориторичної системи музичної виразовості, входячи до неї у різноманітних жанрово-композиційних версіях. Вона є дієвим образним началом в творчості Й.С. Баха, також в композиціях французьких клавесиністів. Якщо музичне переживання відштовхується від теорії афектів, то звукозображальність походить з театраль-но-сценічного змісту та з прагнення втілити у музиці образи природи, також портретизувати людину. Так, серед сотень п'єс Ф. Куперена цілі серії (ряди) присвячені образам птахів, рослин і квітів, морів, річок, війни, побуту, персоналій (В'язальниці, Старі сеньйори). Музичні портрети Куперена мають прообрази в літературних творах (це, зокрема, «Характери» Лабрюєра).

Надзвичайно розвинена зображальність у музиці Й.С. Баха пояснюється не стільки прагненням виразити гуманістичні устремління Нового часу, скільки проявом герменевтичних ідей протестантизму. Так, зображальні моменти інструментальних творів композитора є яскравими музичними картинами: емблематика прелюдії В-dur I т. ДТК переконливо може бути співвіднесена з рядками з Євангелія від Луки. Символічність виникає на основі поєднання риторичних прийомів та їх нової характеристичності, поглибленні смислу. Мотиви-символи в музиці Й. Баха настільки змістовні, що часто опосередковано вказують на текст Св. Писання, іноді вельми розгорнутий та образно складний. Так, в Пасакалії для органу c-moll авторські музично-риторичні фігури вказують на сюжет з 26-28-го розділів Євангелія від Матвія [4; 5].

Таким чином, смислова парадигма музики бароко визначається почуттєвою складністю та символічністю, що безпосередньо втілюються у високому стилі музичної неориторики. Саме ці два аспекти обов'язково повинен враховувати піаніст, створюючи інтерпретації клавірної та органної музики цієї доби.

У XVII столітті не існувало нездоланної межі між сферами дії поліфонії і гомофонії. Класична fuga, складаючись поступово

у попередників Й. Баха, безсумнівно, втілює і досягнення, пов'язані з досвідом гомофонного мислення. А танцювальна сюїта невдовзі піддається певній поліфонічній «стилізації». Бароко є добою «взаємного запліднення поліфонії і гомофонії» [3; 5].

У межах поліфонічного стилю, який знаходився на вершині свого розвитку в якості вільної поліфонії, яскраво проявляються ознаки гармонічного мислення, що досить часто не руйнують поліфонічну плинність голосів, а додають їй особливої динамічності. У поєднанні елементів поліфонії та гармонії, діють наступні принципи, за допомогою яких досягається лінійна плинність: збалансовано-комплементарна активізація голосів, у результаті якої остаточно їх зупинка настає лише наприкінці твору; горизонтальні суміщення каденційних зворотів, при яких каденції між розділами можуть співпадати лише у частині голосів, залишаючи для вільного руху інші; використання вторгнених каденцій, що водночас стає і втіленням яскравої афектності; контрастні акцентування мелодичних ліній та відсутність співпадіння у русі голосів.

Гомофонно-гармонічний стиль у добу бароко знаходився на стадії свого становлення, і тому проявлявся як у поліфонічній, так і у власне гомофонній фактурі. Диференційовано-вертикальне спрямування музичної тканини у поліфонічній фактурі проявляється у декількох формах: мелодичних лініях гетерофонного і різнотемного типів поліфонії; використанні різноманітних прийомів прихованого багатоголосся (паралельного, розщепленого, модуляційно-секвентного, остинатно-функційно-перемінного типів); взаємопереходах прихованого багатоголосся та реального.

Власне гомофонна фактура знаходить свої виявлення у вигляді трипланової конфігурації, в якій виділяються солюючий голос, супроводжуючі моноритмічні голоси та генерал-бас, що стає гармонічною основою музичної тканини. Диференційовано-вертикальне спрямування музичної тканини досягається чіткою розділовою функцією кадансу у гомофонній фактурі, після якого може настати її зміна.

Принциповою ознакою барокової стильової парадигми стає нова ладогармонічна організація музичної тканини. Середньо-

вічні модуси остаточно перероджуються у функціонально-ієрархічну дволодову систему мажору й мінору, яка починає безпосередньо диктувати логіку розгортання музичної драматургії твору. Ця система, конкретизуючи функційно-гармонічні контрасти, спрямувала напружені нестійкі вертикалі до якісно нового, чіткого результату – тоніки. Поряд з тонікою, здійснюється активна диференціація двох блоків нестійких функцій, домінантового та субдомінантового, навколо яких утворюється система каденцій, посилюється та остаточно закріплюється функція вступних тонів. Поява ладового контрасту ставить драматургію твору у залежність від принципів тональної логіки розгортання музичної думки.

Однією з найважливіших ознак барокового музичного письма є його природна, спонтанна афектованість, емоційна експресивність. Діапазон станів, виражених у барочній музиці, дуже великий: від скорботи, смутку до радісного просвітління, від зосередженого роздуму до захопленості. Динаміка контрастів – також одна з типових рис раннях барокових майстрів, зокрема творів Джироламо Фрескобальді. Лише в небагатьох творах композитора відсутній принцип контрасту; більшість органно-клавірних творів Фрескобальді складаються із контрастних частин, епізодів. Зміна характеру в цих частинах досягається шляхом інтонаційного, гармонічного, ритмічного, темпового, метричного, фактурного та інших перемикань [6; 7].

Фрагментарність, дискретність форми – ще одна ознака манери барокового письма, хоча і притаманна багатьом музикантам, але особливо проявлена у творчості Фрескобальді, що відбиває ту «непередбачуваність» у розгортанні форми у поєднанні з її своєрідною цілісністю, які приховують у собі зерно, ключ до розуміння феномена барокового мислення. Дж. Фрескобальді продовжує експеримент з незвичайною інтервальною та гармонією, немодуляційною та лінійною хроматикою, розпочату його попередниками. Як одну із суттєвих тенденцій у творчості Фрескобальді, слід назвати тенденцію до взаємопроникнення жанрів, перехрещення ознак різних форм. Наприклад, у поліфонічну канцону майстер вводить імпровізації, а в канву імпровізаційних токат влітає імітаційні епізоди і т. д. [8].

Багато з того, що було знайдено в галузі музичної мови, побудови форми композиторами венеціанської та неаполітанської шкіл, у творчості Фрескобальді набуває завершеності та досконалості. Так, основне художнє завдання фрескобальдівської токати – втілити вільну гру фантазії, ефекти змін настроїв, політ музичного натхнення – зумовили найбагатший вибір фактурних прийомів.

Фантазії Дж. Фрескобальді відрізняються надзвичайно віртуозною поліфонічною технікою. Це виявляється вже в експонуванні тем, а також у їх хроматизації, ритмоінтонаційній трансформації та тематичній концентрації матеріалу. Більшість капричіо Фрескобальді являють собою характерну для епохи раннього бароко злитно-варіаційну форму з імпровізаційними завершеннями розділів. Багато з капричіо написані на популярні на той час теми, причому, на відміну від фантазії, структурні зміни тем ведуть у капричіо до їх емоційної трансформації. У капричіо використовуються більш вибагливі та різноманітні порівняно з іншими поліфонічними формами ритмічні засоби та композиційні побудови. Два капричіо написані у формі варіацій і нічим не відрізняються від інших варіаційних циклів Фрескобальді, ще два наближаються по формі до ричеркарів. Є також капричіо, наближені до гомофонного складу. Все це дозволяє зробити висновок про капричіо як про найбільш експериментальну клавірну форму барокової доби, що найяскравіше відтворює процес переходу музичного мислення, зокрема поліфонічного, від суворого стилю до вільного.

**Наукова новизна статті** обумовлена запровадженням поняття барокової парадигми інструментальної європейської музики як сукупності композиційних та стилістичних принципів, прийомів виразовості, що мають передкласицистський характер та прагнуть встановлення нових канонів музичного мислення, нових вже суто художньо-музичних жарових та стильових «авторитетів».

Бароковий період створює достатні передумови для формування автономної системи музичної логіки, власної музичної семіотики, «абсолютної» самостаттної музичної поетики.

**Висновки.** Композиційно-стилістична парадигма барокової музики матеріалізується в музично-мовних особливостях, зокрема у специфіці фактури, ладогармонічної організації, побудови тематизму, методах його розвитку та принципах формотворення. Музичний стиль бароко знаходиться на перетині двох великих музично-стильових епох – поліфонічної і гомофонно-гармонічної. Саме тому фактура барокової музики демонструє унікальний синтез поліфонічного і гомофонного способів інтонування, а також низку принципів, що зумовлюють пріоритетність лінійно-горизонтального чи диференційовано-вертикального прямування музичної тканини творів.

Якщо стосовно барокової поетично-музичної риторики існували настанови на пошук «неправильної краси», які можуть виникати в результаті оригінального тлумачення засобів віршування та інтонування, також зміни естетичних поглядів на людську особистість, то відносно інструментального композиційного методу скоріше розвивається тенденція відкриття  *нової «краси правил»*, що стосується вже суто музичного матеріалу та способів його викладу.

Саме дана тенденція призводить до вироблення власних засад жанрової системи інструментальної музики, включаючи народження сольного концерту, Concerto Grosso, сонати і класичної сюїти.

#### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Потоцька О. Стильова типологія фортепіанно-виконавської інтерпретації. Дис. ... канд.мист. :17.00.03 / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. 2012. 240 с.
2. Bartel, D. *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1998. 466 p.
3. Bukofzer M. *Music in the Baroque Era*. New York, 1947.
4. Benary P. *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig : Breitkopf & Hrdtel, 1961. 246 s.
5. Eggebrecht H. H. Über Bachs geschichtlichen Ort. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1957. Jg. 31. H. 1. S. 527-556.
6. Jackson R. On Frescobaldi's Chromaticism and its Background. *Musical Quarterly*, April, 1971. P. 255-269.
7. Newcomb A. Girolamo Frescobaldi, 1608-1615. *Annales Musicologiques*, № 7, 1964–1977. P. 111-158.

8. Newcomb A. Girolamo Frescobaldi. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* : in 20 vols. / Ed. St. Sadie. Vol. 6. London : Macmil-lan, 1980. P. 824-835.

#### REFERENCES

1. Pototska, O. (2012). Stylov's typology of piano-Viconian interpretation. dis. ... candidate of mist. :17.00.03 / Odessa State Music Academy im. A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
2. Bartel, D. (1988). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. Lincoln : University of Nebraska Press [in English].
3. Bukofzer, M. (1947). *Music in the Baroque Era*. New York [in English].
4. Benary, P. (1961). *Die deutsche Kompositionslehre des 18. Jahrhunderts*. Leipzig : Breitkopf & Hdrtel [in German].
5. Eggebrecht, H. H. (1957). Їber Bachs geschichtlichen Ort. *Deutsche Vierteljahrsschrift fьr Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*. 1957. Jg. 31. H. 1. S. 527-556 [in German].
6. Jackson, R. (1971). On Frescobaldi's Chromaticism and its Background. *Musical Quarterly*, April. P. 255-269 [in English].
7. Newcomb, A. (1964-1977). Girolamo Frescobaldi, 1608-1615. *Annales Musicologiques*, № 7. P. 111-158 [in English].
8. Newcomb, A. (1980). Girolamo Frescobaldi. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: in 20 vols. / Ed. St. Sadie. Vol. 6. London : Macmil-lan. P. 824-835 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 13.02.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 18.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 13.05.2026