

11. Sukhantseva V. K. Music as the world of man. From the idea of the universe — to the philosophy of music. Kiev: Fakty, 2000. 176 p. [Electronic resource] // Culturology: theory, schools, history, practice. Access mode: [http://www.countries.ru/library/music\\_culture/mkm.htm](http://www.countries.ru/library/music_culture/mkm.htm)

12. Chekan Yu. The sound landscape of Andrukhovych's prose: Ukrainian literature without Ukrainian music? / Kyiv musicology: Collection of articles. Kyiv, 2001. Issue 6. P. 34–45.

*Стаття надійшла до редакції 26.09.2018*

УДК 785.7.8:782

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–2–116–126

*Людмила Іванівна Повзун*

<http://orcid.org/0000–0002–1133–6330>

*доктор мистецтвознавства, в.о. професора,*

*завідувач кафедри камерного ансамблю*

*ОНМА імені А. В. Нежданової*

*nykolai.povzun@gmail.com*

### **КАТЕГОРІЯ КАМЕРНОСТІ ЯК ЖАНРОВО- СЕМАНТИЧНА МНОЖИННІСТЬ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО- АНСАМБЛЕВОЇ ТВОРЧОСТІ**

*Мета роботи* — дослідження генезису та еволюцію явища/поняття камерності в інструментально-ансамблевій музиці. *Методологія дослідження* полягає у застосуванні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. *Наукова новизна.* Категорія камерності досліджується як семантична структура, що утворюється складним художньо-комунікативним конструктом, дія якого сприяє примноженню смислів з безперечним правом першості семантичного авторського вмісту та художнього виконавського відтворення. *Висновки.* Поняття камерності, що генетично визначало просторові умови музикування та було характеристикою позамузичних компонентів, в процесі дослідження історично-естетичних, виконавсько-органологічних, художньо-смилових чинників інструментально-ансамблевої творчості виявило семантичну багатозначність явища камерності як жанрово-стильової ознаки інструментально-ансамблевих творів, умови виконання яких передбачають цілий комплекс музичних складових та елементів музичного порядку. Попри суттєві відмінності в органологічній структурі ансамблевих складів, варіантні акустично-естетичні можливості існування камерно-ансамблевих жанрів/творів та їх стильову (історичну та авторську) приналежність, визначальним для цілісності структури/системи камер-

них інструментально-ансамблевих жанрів постає смислове ядро – світоглядна позиція митця, що набуває художньо-смислової завершеності у низці творчих відтворень: автор – твір – виконавець – ансамбль – акустичний простір – слухач/глядач.

**Ключові слова:** камерність, семантика камерності, камерно-ансамблеве музикування – виконання – виконавство.

*Povzun Liudmila Ivanovna, Doctor of Arts, Acting Professor, Head of the Department of Chamber Ensemble of the Odessa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova*

**Category of chamber as a genre-semantic multiplicity of instrumental and ensemble creativity**

**Research objective** is the purpose of the work is to reveal the genesis and evolution of the phenomenon/concept of Chamberness in instrumental and ensemble music. **The methodology** consists in the use of comparative, analytical, historical-logical methods. **The scientific novelty.** The category of chamberness is explored as a semantic structure formed by a complex artistic and communicative, actions of which contributes to the increase of meanings with the unquestionable right to the primacy of semantic authorial content and artistic performing reproduction. **Conclusions.** The concept of Chamberness, which genetically determined the spatial conditions of music and was a characteristic of non-musical components, in the process of studying of historical and aesthetic, performing organologic, artistic and semantic factors of instrumental and ensemble creativity, revealed the semantic significance of the phenomenon of Chamberness as a genre-style feature of instrumental and ensemble works, the conditions of implementation of which include a whole range of musical components and elements of musical order. Despite the significant differences in the organologic structure of ensemble compositions, the variant acoustic and aesthetic possibilities of the existence of chamber ensemble genres / works and their stylistic (historical and author's) affiliation, cementing the integral structure / system of chamber instrumental and ensemble genres, appears in the semantic core — the world-view position of the artist, which acquires artistic and semantic completeness in a number of creative reproductions: the author — the work — the performer — the ensemble — the acoustic prost — the listener/viewer.

**Keywords:** chamber music, semantics of chamberness, chamber and ensemble music — performance — performance.

*Повзун Людмила Ивановна, доктор искусствоведения, и.о. профессора, заведующая кафедрой камерного ансамбля Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой*

**Категория камерности как жанрово-семантическая множественность инструментально-ансамблевого творчества**

**Цель работы** — исследование генезиса и эволюции явления/понятия камерности в инструментально-ансамблевой музыке. **Методология ис-**

*слідования* заключається в використанні компаративного, аналітичного, історико-логічного методів. **Научна новизна.** Категорія камерності досліджується як семантична структура, образуема складним художньо-комунікативним конструктом, дійствие котрого способствує приумноженню смислов с безусловним правом первенства семантического авторского содержания и художественного исполнительского воплощения. **Выводы.** Понятие камерности, которое генетически определяло пространственные условия музицирования и было характеристикой немусыкальных компонентов, в процессе исследования историко-эстетических, исполнительско-органологических, художественно-смысловых основ инструментально-ансамблевого творчества выявило семантическую множественность явления камерности как жанрово-стилевого свойства инструментально-ансамблевых произведений, условия исполнения которых предполагают целый комплекс составляющих и элементов музыкального толка. Несмотря на существенные различия в органологической структуре ансамблевых составов, варианты акустико-эстетические возможности существования камерно-ансамблевых жанров/произведений, определяющим для целостности структуры/системы камерных инструментально-ансамблевых жанров выступает смысловое ядро – мировоззренческая позиция художника, которая обретає художественно-смысловую завершенность в цепочке творческих воплощений: автор – произведение – исполнитель – ансамбль – акустическое пространство – слушатель/зритель.

**Ключевые слова:** камерность, семантика камерности, камерно-ансамблевое музицирование – исполнение – исполнительство.

**Актуальність дослідження.** В умовах сьогодення проблематика камерності набуває надзвичайної актуальності, що засвідчує як мистецька сфера у цілому, так і галузь музичної камерної інструментально-ансамблевої творчості, відзначена появою нових «жанрових мікстів», нових тембрально-інструментальних сполучень, нових критеріїв організації музичного виконавсько-ансамблевого художнього хронотопу. Широкого розповсюдження набувають жанрові різновиди камерно-інструментального виконавства, які знаходяться на перетині оркестрально-ансамблевих (виконання камерно-ансамблевих творів камерним оркестром), інструментально-ансамблевих (із залученням диригента до ансамблевого виконання) та вокально-інструментально-ансамблевих (введення вокального голосу в ансамблеві склади) ознак. В інструментально-ансамблевому виконавстві спостерігається суттєве розширення меж традиційного поняття камерності, що веде до підсилення уваги до виконавських аспектів камерної творчості як генетично закладеної традиції виконавсько-ансамблевої сво-

боди у відтворенні художнього змісту інструментально-ансамблевої музики, до необхідності вивчення феномена камерності, котрий досі не став предметом окремого спеціального наукового дослідження.

**Метою** є дослідження генезису та еволюції явища/поняття камерності в інструментально-ансамблевій музиці.

**Виклад основного матеріалу.** У музикознавчій та методично-виконавській літературі зустрічаються словосполучення, що стосуються поняття камерності, якими характеризуються художні властивості окремих творів чи стиль певного автора. Термін камерність (як вказівка на інтимність, комунікативно-просторову обмеженість) зустрічається в контексті теоретичних обговорень. З'явившись у музичному лексиконі як похідне від термінів «камерна музика», «камерний ансамбль», поняття камерності передбачає, насамперед, відповідність етимології слова *camera*: орієнтованість на обмежені простори домашнього музикування та невеликі за кількістю інструментальні склади. У процесі історичного розвитку камерне інструментально-ансамблеве виконавство пройшло декілька історично-естетичних етапів (домашнє музикування, світський салон, концертне виконання, в сучасних умовах — конкурсне, фестивалеве тощо), у результаті яких низка провідних чинників цього явища модифікувалася, набувши нових якостей. Умови виконання, як одна з ідентифікаційних генетичних жанрових ознак, перестають бути визначальною характеристикою системи камерно-ансамблевих жанрів, а поняття *камерності* втрачає свою однозначність якості домашнього чи салонного музикування, набуваючи рис жанрової універсальності.

Зміна умов виконання камерно-ансамблевих творів ініціює трансформацію інструментально-виразової виконавської сфери — естетичної, просторової, акустичної, мізансценічної, органологічної, артикуляційної. Це дозволяє констатувати, що на сьогодні динамічність творчих проявів найбільше характеризує феномен камерно-інструментальної жанрової сфери, тому генетичним «стрижнем» та узагальнюючим жанрово-класифікаційним показником постає особистісна (художня, психологічна, технологічна) взаємодія виконавців як унікальна форма мистецького спілкування/відтворення, в умовах якої можливе повноцінне розкриття психологічно-сміислової спрямованості авторського твору.

Увагу фокусуємо на тих художньо-виконавських аспектах камерної інструментально-ансамблевої творчості, що виявляють здатність до трансформації багатьох чинників, тобто постають мобільними,

уможливлюючи смислову множинність/варіантність відтворення виконавцями художньої авторської ідеї твору. Так, неоднозначними є просторово-акустичні показники функціонування камерних жанрів (камерні, концертні, пленерні); в різних виконавських умовах застосовуються адаптовані до естетично-просторової складової художньо-інструментальні виразові засоби (делікатно-камерні, надемоційно-концертні); завдяки мобільності артикуляційних та динамічних ансамблевих характеристик авторські камерно-ансамблеві твори набувають жанрово-естетичної універсальності; жанрові підвиди вирізняються кількісними та якісними характеристиками, що обумовлює їх семантично-функціональні та мізансценічні розрізнення; додатковий елемент мобільності зумовлюють авторські ремарки *ad libitum* (кількісної/якісної) участі інструментів в ансамблевому творі.

Камерність як особливий смисловий вимір, окрема семантична установка інструментально-ансамблевих жанрів за своїм соціокультурним походженням пов'язана з різними жанровими першоосновами: з одного боку, ознаки камерності нерозривно пов'язані з побутовою танцювальною музикою та з інструментально-ансамблевим домашнім музикуванням, з іншого — тривале загальноісторичне перебування у храмових умовах наближує образний лад камерної музики до сфери філософських узагальнень, що, в свою чергу, призводить до відповідних розрізень семантичного та психологічного рівнів, художнього змісту та форми творів, а також — виконавських засобів інструментальної виразовості, формуючи понятійну низку: *музикування (як вільна гра) — виконання (як професійна гра) — виконавство (як вища форма майстерності в грі)*.

Поняття жанрового начала як певної узагальненої якості, з точки зору С. Скребкова, поєднує жанри в групі не за формами існування, а за смисловими музичними критеріями, що дозволяє утворити типологію високого рівня узагальнення — типологію музичних якостей, що проявляють себе не тільки у межах будь-якої однієї групи, але й далеко за її межами [5, с. 18]. Музичні жанрові першооснови належать до трьох позамузичних прототипів, а в основі їх лежать: *слово*, що традиційно розглядають як ключове поняття у сфері спілкування, розумової діяльності взагалі; *жест*, що є символом сфери не тільки власне пластичних, рухових форм прояву людської активності (в тому числі і гра на музичних інструментах), але й дій, вчинків, поведінки людини; *інтонація*, за якою стоїть тонус душі, емоційний стан в його різноманітних відтінках. Їх можна співвіднести з трьома видами

звучання – мовним, інструментальним та вокальним, які добре розмежовуються італійськими термінами *partare, sonare, cantare* і яким відповідають три провідні форми людської активності: *мислення, поведінка, емоційний стан* [5, с. 165].

Продовжує низку його роздумів Є. Назайкінський: механізми жанрової пам'яті призводять до узагальнення та виникнення ряду понять — пісенність, маршевість, танцювальність, скерцоозність, концертність, симфонізм [4, с. 41].

Зазначені концепції надають підстави для трактування поняття камерності як продовження термінологічного ряду узагальнення певних жанрово-стильових начал, які формуються музичними та позамузичними прототипами інструментально-ансамблевої творчості.

Семантичне співіснування різних жанрових першооснов обумовлює подальшу естетичну та функціональну амбівалентність камерних інструментально-ансамблевих жанрів.

Процес формального розмежування інструментально-ансамблевої музики на дві провідні сфери — церковну (просторово та суспільно об'ємну) та камерну (побутово обмежену) — відбувався за соціокультурними та контекстуальними умовами виконання, а також за смисловими та формальними параметрами, що відповідало розповсюдженій в епоху бароко теорії «стилів» або «манер», згідно з якими музика, виконувана під грандіозними склепіннями собору, має принципово відрізнитися в акустичному та семантичному плані від музики, призначеної для камерних приміщень. Така позиція на певному історичному етапі фіксувала увагу на жанрових розбіжностях «зовнішньої сторони», у той час як «внутрішня», смислова сторона не могла бути розділена за кількісними або органологічними показниками, оскільки сакральна сфера так чи інакше впливала на етос людського життя; її неможливо було відокремити від будь-яких мистецьких дій. Не тільки в мистецтві, а й у житті сакральне пов'язане з утвердженням пафосу духовності, зі світоглядними переживаннями людини.

«Як би не різноманітний світ людини, які б наукові та естетичні проблеми не привертали увагу людей, найвищі сенси вони шукають у проблемі життя та смерті, в загадці екзистенції... Сакральне у світовідношенні — це свого роду його «екстремуми», крайні точки, що окреслюють «нижню» та «верхню» границі, це полюси напруги людського життя. ...У ньому виявляються крайні, екстремальні полюси людського світовідношення, «межеві» ситуації непересічного буття» [3, с. 25].

Творчий процес трактувався як раціоналістично упорядкована та послідовна дія, що супроводжується значним емоційним піднесенням.

З точки зору Й. С. Маттезона, композитор має працювати як звичайний дилетант, а основні етапи такого творчого процесу мають втілюватися в чотирьох поняттях, запозичених з риторики: *invention* (винахід), *disposition* (розташування), *elaboration* (розробка), *dekoratio* (прикраса) [8]. В естетиці бароко особливе значення надавали двом першим етапам: здатність до винаходу вважалась однією з головних якостей генія.

Виводячи слово «геній» (*gegner* — породжувати, виробляти), К. Гельвецій писав: «Винаходи або відкриття бувають двоякого роду, деякими ми зобов'язані випадку. ...Існують інші відкриття, якими ми зобов'язані генію — тут під словом «відкриття» розуміється нова комбінація, нове співвідношення, яке намітилося між відомими речами або ідеями» [1, с. 482–483].

Камерно-ансамблеве музикування, що сформувалося до барокового періоду як особлива форма соціокультурної гри та підпорядковувалося ідеям епохи — «*geringe Invention*» («скромною здатністю до винаходу»), виявилось одним з найбільш «вдячних» для застосування названих принципів — загальна тенденція ансамблевого мистецтва до постійної мінливості, пошуків нових форм та виразових засобів, взаємодії та синтезу різнорідних компонентів ансамблю сприяла творчій активності композиторів та виконавців барокової доби.

Зазначена ігрова мінливість відповідає концепції гри Й. Хейзинги: будь-яка гра передбачає, перш за все, встановлення певних правил та порядку проведення, зокрема обґрунтовує свої смислові ознаки — свободу, святковість, сакралізацію, урочистість, смислову надмірність, що пояснюється відмінністю гри від життя (гра не є життям в його звичному сенсі), самозацікавленістю, хронотопічною виокремленістю та відмежованістю. Головне призначення гри Й. Хейзинга пов'язує з її властивістю створювати упорядковану красу, тобто космологічність, яка поєднується з наступною властивістю гри — повторюватися та семантизувати повторюваність [7, с. 12].

*Invention*-тенденція діяла як «зсередини» камерно-ансамблевої жанрової сфери (в композиційних структурах), так і «ззовні» (в ансамблевому хронотопі), створюючи єдиний слухачко-виконавський простір, підпорядкований спільним правилам виконання-сприйняття (вільне просторово-смислове трансформування слухачів та виконавців у процесі музичної гри).

«Вільна гра» як найхарактерніша ознака барокової епохи відбулася і на різних рівнях виконавської діяльності:

- *гра композиційними структурами авторського тексту* – варіативне презентування циклічності ансамблевих творів (перестановка частин, повторення розділів на розсуд виконавців); риторичні прикрашення в більшості випадків втілювали сферу творчої фантазії виконавців; виконавець партії basso continuo певною мірою ставав смислово-фактурним співавтором твору;

- *гра інструментальними складами* — їх кількісними та тембральними сполученнями;

- *гра просторово-звуковими категоріями щільності* з урахуванням тембрально-динамічних властивостей ансамблевого складу.

На наш погляд, зазначене вільне переміщення складових всередині єдиного смислового комплексу сформувало провідну ознаку камерного інструментально-ансамблевого виконавства – особистісну взаємодію виконавців без наявності авторитарного втручання диригента: вільна гра можлива при однакових правилах для всіх учасників, що дозволяє вибудовувати колективну естетичну гармонію (що, з точки зору Й. Хейзинги, є ключовою властивістю гри [7, с. 13]).

Це явище мало пролонгацію у подальшому розвитку жанрів камерного ансамблю у наступні епохи:

- *засади авторської альтернативної заміни ансамблевих інструментів* виявилися затребуваними в творах класиків та романтиків, а також у перекладеннях камерних творів для іншого інструментального складу, що актуалізувало іншу інструментально-варіантну модель виконання;

- *гра тембральними та органологічно-динамічними властивостями* стає художньою ідеєю твору;

- камерно-ансамблеві жанри з надзвичайним потенціалом ігрових можливостей (артикуляційних, тембральних, звукозображальних) стають полем реалізації експериментально-інструментальних пошуків композиторів;

- *ігрові дії поширюються на смислову множинність виконавсько-інструментальних ролей*: одному виконавцю доручається одночасне відтворення декількох партій (своєрідне «роздвоєння» виконавської особистості) в ансамблевих творах сучасних авторів.

На відміну від традиційного визначення поняття гри як виду непродуктивної діяльності, мотив якої полягає не в результатах, а у самому процесі, інструментально-ансамблеве виконавство є грою зара-



ди кінцевого результату – досягнення вищого ступеня самореалізації в гармонійній структурі спільної актуалізації художньої композиції.

Таким чином, камерність, що на початкових етапах формування інструментально-ансамблевих жанрів була переважно просторовою категорією «обмеження» (обмежені умови виконання, обмежені склади, обмежена кількість слухачів), в процесі онтологічного розвитку жанрів постає семантичною категорією, що обумовлює смислові засади існування жанрів (правила гри) і водночас створює можливості для вивільнення, перевтілення, відкриття нових життєздатних факторів для розвитку (що, за Й. Хейзингою, є другим правилом гри).

**Висновки.** Категорія камерності як цілісна структура є багатоступеневим поняттям, що охоплює декілька структурно-смислових шарів камерної інструментально-ансамблевої творчості, які за семантичною ієрархією розглядаємо як:

- *смислові інтенції твору*, що активізують та мобілізують інтелектуальний потенціал виконавців, формуючи «екзистенційний мікст» змісту;
- *творчу взаємодію невеликих складів виконавців*, які здійснюють особистісно-психологічну, технологічну, художню інтерпретацію авторського тексту, утворюючи «тезаурусний виконавський континуум»;
- *слухацьку відкритість* та психологічну готовність до «занурення» до глибинно-філософських шарів авторського задуму в різних історично-естетичних умовах виконавського втілення;
- *тембрально-інструментальні склади*, відібрані історичною музично-виконавською практикою для відтворення художньо-смислових засад камерності та канонізовані в камерно-інструментальних творах композиторами різних стильових напрямів;
- *стильову систему*, що обіймає декілька структурних шарів композиції (пов'язаних з жанром та формою, мовою та музичним матеріалом, а також з контекстом існування та процесами сприйняття) та поєднує жанрові різновиди камерного ансамблю у творчості різних авторів, різних національних шкіл та історичних епох.

Формування семантичних ознак камерності як жанрово-змістової концентрації на глибинно-особистісних шарах людської свідомості в інструментально-ансамблевій творчості за часів бароко отримало своєрідне втілення у традиціях присвячення власних опусів Творцю – за подаровану людині здатність творити. Згодом ця традиція зазнала трансформації, набувши наступних своєрідних форм: у класицистську епоху композитори, на знак пошани та вдячності, присвячували

своє натхнення людям найвищого соціального статусу, які сприяли розвитку музично-творчої сфери; чуттєва природа романтичного мистецтва надала поштовх публічному прояву інтимно-особистісних думок у присвяченнях коханим, створюючи можливість освідчення в коханні «без слів»; на сучасному етапі присвячення найчастіше виконують функцію «меморіалу», закарбовуючи в пам'яті наступних поколінь звукові образи історичного часу та причетної до нього людини.

Така семантична повторюваність доводить, що смислові параметри камерності відповідають трьом видам людської діяльності (за П. Флоренським) та трьом позамузичним прототипам (за С. Скребковим), зумовлюючи таку семантичну низку:

— *теоретична* діяльність — *слово* — **присвячення**: відтерміноване особистісно-авторське спілкування з потенційними виконавцями/слухачами;

— *практична* діяльність — *жест* — **гра**: тактильно-сміслові прилучення до авторської ідеї твору;

— *сакральна* діяльність — *інтонація* — **виконання**: екзистенційна спільність виконавців — слухачів в усвідомленні «екстремумів» людського життя.

Смислові ознаки камерності, народжені бароковою епохою, існують в якості генетичного «ядра» у різновидах камерно-ансамблевої творчості і, доповнюючись новими якостями, притаманними кожній наступній історичній епосі, не втрачають своїх специфічних першоджерел, поєднуючи: побутово-тривіальне — піднесено-сакральне, аматорсько-ігрове — професійно-виконавське, камерно-інтимне — концертно-надемоційне. Об'ємні потенціали кількісно-інструментальної та якісно-тембральної варіативності та широкий спектр художніх можливостей сприяють відтворенню усіх, іноді полярних, рис семантики камерності.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Гельвеций К. Сочинения: в 2 т. / сост., общ. ред. Х. Н. Момджяна. М.: Мысль, 1973. Т. 1. 647 с.
2. Лотман Ю. Структура художественного текста: Статьи. Заметки. Выступления (1962–1993) / ред. О. Н. Нечипоренко, Н. Г. Николаюк. Санкт-Петербург: Искусство, 2005. 704 с.: ил.
3. Личкова В. А. Некласична естетика в культурному просторі ХХ — поч. ХХІ століть. Київ: НАККіМ6, 2011. 224 с.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке: учеб. пособ. для студ. высш. учеб. завед. М.: ВЛАДОС, 2003. 248 с.

5. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / ред. В. Панкратова. М.: Музыка, 1973. 446 с. : нот., ил.
6. Флоренский П. Столп и утверждение истины: Опыт православной теодицеи в двенадцати письмах: в 2 томах. М.: Академический проект, 2012. Т. 1. 912 с.
7. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня: пер. с нидерланд. М., Прогресс–Академия, 1992. 464 с.
8. Mattheson J. Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: C. Herold, 1739, Faksimile. Nachdruck. Hrsg.: Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 1991. 5. Aufl. 485 s.

### REFERENCES

1. Helvetius? K. (1973). Compositions: in 2 volumes T. 1. X. N. Momjyan. M.: Thought (Ed.). Moscow: Misl [in Russian].
2. Lotman, Yu. (2005). The structure of the literary text: Articles. Notes. Speeches (1962–1993). O. N. Nechiporenko, N. G. Nikolayuk (Ed.). St. Petersburg: Art [in Russian].
3. Lichkovah V. A. (2011). Neklasichna aesthetics in the cultural space of the twentieth — post. XXI table. Kiev: NAKKiMb [in Ukrainian].
4. Nazaikynskiy, E. V (2003).. Style and genre in music: textbook. benefits for stud. higher textbook. Head Moscow: VLADOS [in Russian].
5. Skrebkov, S. (1973). Artistic principles of musical styles. V. Pankratova (Ed.). Moscow: Music [in Russian].
6. Florensky, P. (2012). Pillar and the affirmation of truth: The experience of the Orthodox theodicy in twelve letters: in 2 volumes. (Vols. 1). Moscow: Academic project. [in Russian].
7. Huizinga, Y. (1992). Homo ludens In the Shadow of Tomorrow: Trans from the Netherlands. (Vols. 1). Moscow: Progress Academy [in Russian].
8. Mattheson, J. (1991). Der vollkommene Capellmeister. Hamburg: C. Herold, 1739, Faksimile. Nachdruck. Hrsg.. Von Margarete Reimann. Kassel, Barenreiter, 5. Aufl. [in Germany]

*Стаття надійшла до редакції 19.09.2018*