

УДК 78.071.1(430)(092):78.082

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2021-33-2-13>**Олена Холодкова**

ORCID: 0000-0001-6596-9953

аспірантка кафедри інтерпретології та аналізу музики
Харківського національного університету мистецтв
імені І. П. Котляревського
scherzo1331@gmail.com

РИТОРИЧНЕ *INVENTIO* В ДУЕТНИХ СОНАТАХ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА

Мета статті полягає у дослідженні першого риторичного етапу – *inventio*, визначенні його типів та різновидів, специфіки його інтерпретації в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана (ТWV 40:101-106, 1727). **Методологію дослідження** складають історичний, компаративний та структурно-функціональний методи. На противагу загальноприйнятому, досить стереотипному, розумінню музичної риторики як явища «фігуративного», пропонується включити в це поняття риторичний канон та виявити шляхи його реалізації в музиці Г. Ф. Телемана, зі спеціальною увагою до першого етапу цього канону, що становить **новизну** цієї роботи. У результаті дослідження робиться **висновок**, що існує декілька типів першого риторичного *inventio*: *inventio* як «винахід», як жанр, як «підготовка» наступних частин та як «основна ідея» твору, закладена в початковому мотиві. Аналіз дуетних сонат Г. Ф. Телемана показав, що композитор звертається майже до всіх типів риторичного *inventio*, з позиції композиторської інтерпретації. Виконавське *inventio* передбачає можливість імпровізації на початку твору або між його частинами, що також буде виконувати роль підготовки або вступу. Так, всі перші частини можна розглядати як «вступ» до наступних фуг, які композитор розміщує на другій позиції циклу. У чотирьох сонатах (№№ 1, 2, 4 та 5) перші частини жанрово наближаються до інвенції за рахунок двоголосної фактури, імітаційного розвитку, частих перекличок. У них же можна виділити і «мотивне» *inventio*, яке може бути представлене мелодичною послідовністю (№ 1), ритмічною формулою (№ 5), контрапунктичним сполученням (№ 2), або темою, що залишається незмінною, проте впізнаною протягом всієї частини (№ 4). Вивчення сутності риторичних етапів є важливим елементом в дослідженні музики Г. Ф. Телемана, оскільки виводить на більш ґрунтовний рівень розуміння композиції та поетики творів композитора.

Ключові слова: музична риторика, риторичний канон, риторичне *inventio*, композиторське *inventio*, виконавське *inventio*, інвенція, ансамблева музика Г. Ф. Телемана, бароко.

Kholodkova Olena, Postgraduate Student at the Department of Interpretation and Analysis of Music of the Kharkiv National I. P. Kotlyarevsky University of Arts

Rhetorical *inventio* in G. Ph. Telemann's Duo sonatas

The purpose of the article is to study the first rhetorical stage – *inventio*, to define its types and varieties, the specifics of its interpretation in the Duo sonatas by G. Ph. Telemann. **The methodology** of the research is based on historical, comparative and structural-functional method. In contrast to the common and rather stereotypical understanding of musical rhetoric as a “figurative” phenomenon, we propose to include a rhetorical canon in this concept and to reveal the ways of its realization in the music of H. F. Telemann, with special consideration of the first stage of this canon, which is **the scientific novelty** of the research. In the result of the study we come to the **conclusion** that there are several types of the first rhetorical stage: *inventio* as an “invention” in the literal sense of the word, as a genre, as a “preparation” of the following movements and as the “main idea” of the piece, contained in the initial motif. Composer’s interpretation shows that G. Ph. Telemann recourses to almost all types of rhetorical *inventio* in his Duo sonatas. “Performing” *inventio* implies optional improvisation at the beginning of the piece or between its movements, which will also serve as a preparation. Thus, all of the first movements can be considered as an “introduction” to the following fugues, which are placed by the composer in the second position of the cycle. In the four sonatas (Nos. 1, 2, 4 and 5) the first movements are close to an invention in terms of genre due to the two-parts structure, imitative elaboration, and frequent “dialogues” between parts. Here we can also distinguish a “motive” *inventio*, which may be represented by a melodic sequence (No 1), or a rhythmic structure (No 5), a counterpoint combination (No 2), or a theme that stays constant but is recognizable throughout the entire movement (No 4). The study of the essence of rhetorical stages is an important element in the investigation of G. Ph. Telemann’s music due to the fact that it provides a thorough understanding of the composition and poetics of the composer’s works.

Key words: musical rhetoric, rhetorical canon, rhetorical *inventio*, composer’s *inventio*, performer’s *inventio*, invention, G. Ph. Telemann’s chamber music, baroque.

Актуальність теми дослідження. У сучасному музикознавстві тема музичної риторики викликає неабиякий дослідницький інтерес (Dreyfus [5], Zgylka [10], Callahan [4], Karosi [6]). Серед музикантів досить міцно закріпилося твердження, що в основі барокової риторики лежать виключно риторичні фігури, які складають афекти. Велика кількість наукових праць

присвячена саме цим її аспектам – *Affektenlehre* і *Figurenlehre*, але, на жаль, нерідко ігноруються всі інші (наприклад, питання форми, артикуляції з позиції риторики/риторичних етапів), хоча, на наш погляд, це лише невелика частина, важлива, але не найголовніша складова частина риторики як такої. Дослідження питання музичної риторики з позиції її етапів значно розширює предмет і допомагає глибше пізнати його сутність, чим і зумовлена актуальність обраної теми.

Метою дослідження є визначення типології риторичного *inventio*, а також виявлення засобів реалізації цього етапу в дуетних сонатах Г. Ф. Телемана.

У цій статті вперше проводяться паралелі між «риторичним канонам» та музикою в ансамблевих творах композитора, а також окреслюється типологія першого риторичного етапу, що і становить **новизну дослідження**.

Виклад основного матеріалу. У трактатах, присвячених риториці, часто проводиться паралель між виконавцем та оратором. Таке порівняння є логічним і не викликає сумніву. Й. Кванц підтверджує цю думку: «Музичне виконання можна порівняти з промовою оратора. І оратор, і музикант, готуючи і виконуючи твір, ставлять перед собою одну і ту ж мету: підкорити серця слухачів, збудити або заспокоїти їх почуття і привести їх у той чи інший афект. Тому кожному з них було б корисно дізнатися про обов'язки іншого» [1, с. 117]. Подібність в підготовці і у виконанні промови та музичного твору була очевидною, проте, якщо в ораторському мистецтві був розроблений чіткий «риторичний алгоритм», якому повинен був слідувати оратор, то в музиці не все було так однозначно. Теорія музичної риторики формувалася в епоху бароко, але для кожного композитора чи теоретика вона мала індивідуальний зміст та значення, і розуміння «основ риторики» відрізнялися. Так, наприклад, А. Бірнбаум захоплювався бахівськими пізнаннями в риториці, усвідомленням її складових частин, що об'єднують її з музикою, вмінням композитора продемонструвати таку подібність в своїх творах, в той же час Й. А. Шайбе звинувачував Й. С. Баха в тому, що він не цікавився науками, які насправді потрібні композитору, а саме правилам риторики та поезики [5, с. 8]. Різноманітність поглядів могла бути зумовлена певними особистими мотивами, проте з історичної перспективи видно різне ставлення до самого предмету риторики – що було «риторичним» для

одного, не було «риторичним» для іншого. Імовірною причиною цього могла бути відсутність єдиної дефініції музичної риторики. Риторична (з ораторського мистецтва) концепція могла бути взята за основу (К. Бернхард, Й. Матезон) і частково «переробитися» на інший, більш прийнятний для розуміння лад. Риторична концепція могла взагалі нівелюватися, але з неї могли бути частково запозичені якісь окремі елементи (М. Преторіус).

Із сьогоденної перспективи, коли є можливість співставити різні концепції розуміння предмету музичної риторики, доволі переконливим представляється її обґрунтування через паралелі між ораторським мистецтвом та музикою, не вибірково, а на всіх риторичних етапах, знаходження відповістей, подібностей. По-перше, зв'язок музики і риторики є історично та теоретично обумовленим, по-друге, до цих етапів зверталися автори трактатів, по-третє, предмет риторики, з одного боку, значно розширюється, а з іншого – стає надзвичайно конкретним, що надає можливості запропонувати досить чітку дефініцію музичної риторики, якої не існувало у добу бароко.

Як відомо, Квінтіліаном (як і Цицероном) було запропоновано 5 канонів риторики, які поетапно розкривають процес викладу думки: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria*, *pronuntiatio*. Його теорія була основою як для чисельних «риторик» XVI–XVII ст., так і для музичних теоретичних трактатів. Таким чином, деякі з риторичних елементів описуються і переосмислюються у німецьких теоретиків, які прагнули до створення музики згідно з риторичними законами, законами гармонії та контрапункту. В *Syntagma Musicum* М. Преторіуса описується етап *inventio*, К. Бернхард звертається до трьох етапів – *inventio elaboratio*, *executio* (і в нього немає *decoratio*), Й. Матезон схиляється до цицеронівської моделі з п'яти етапів, але без *memoria*. Із сьогоденної перспективи ми можемо взяти за основу п'ять риторичних етапів, провести паралелі з ораторським мистецтвом. Найголовніше значення мають загальні функції, ідеї, а не деталі, оскільки важливим є розуміння, як саме виражені в музиці ці риторичні складові частини. *Inventio* в музиці може бути пов'язано з вступом, початком твору – на більш глобальному рівні, і з основною музичною ідеєю (мотивом) – на рівні форми. *Dispositio* доцільно розглядати як процес розвитку/розробки музичного матеріалу. На етапі *elocutio*/

decoratio на перший план виходять не тільки риторичні фігури та звороти, а також орнаментация. І до останнього елементу, *pronuntiatio*, який в ораторському мистецтві пов'язаний безпосередньо з виголошенням промови, в музиці доцільно буде віднести спосіб виконання, а саме артикуляцію, фразування.

Як згадувалося вище, перший риторичний етап, *inventio*, може трактуватися по-різному, на більш глобальному рівні, або на більш детальному. Проте одне не виключає інше. Найбільш звично розглядати *inventio* як жанр – невеликі інструментальні поліфонічні двоголосні або триголосні твори, в яких «винахідливо» використовуються різні види поліфонічної техніки, наприклад, імітації, канони тощо. Інвенція, перш за все, асоціюється з доробком Й. С. Баха, його *Inventionen & Sinfonien*. Слід зазначити, що «інвенціями» композитор назвав саме 15 двоголосних композицій (що посилює асоціації з дуетними сонатами Г. Ф. Телемана), проте і інвенції, і симфонії доречно розцінювати як приклад риторичного *inventio*. Як відомо, вони виникли із навчально-методичною метою, композитор трактував їх не як жанр, але передусім як «чітку інструкцію» компоновання дво- та триголосних творів, а крім того, як «належним чином» писати інвенції та розробляти їх. Із цього виникає ще кілька способів інтерпретації цього етапу.

Сама дефініція слова звертає до прямого його значення – «винахід». В історії музики були випадки «винахідливих» цікавих ансамблевих рішень. Наприклад, у Дж. Доуленда є п'еса, що має підзаголовок «Інвенція для двох виконавців на одній лютні». «Книги музичних інвенцій» К. Жанекена складають світські шансони, в яких композитор звертається до оноματοпеїчної риторики, рясно використовуючи позамузичні алюзії, наприклад, імітації звуків бою, птахів тощо. Цікаві ансамблеві «інвенції» можемо спостерігати в доробку Л. Відани, а скрипкові концерти Антоніо Вівальді *op.* 8, серед яких і «Пори року», мають титул «Спокуса гармонії і інвенції» або «Суперечка Гармонії з Винаходом». Як бачимо, для попередників і сучасників Г. Ф. Телемана це не тільки «винайдення» способу розвитку музичного матеріалу, як в інвенціях Й. С. Баха, а також винахід «позакомпозиційних» речей.

Inventio як вступ, як підготовка чи як початок виступу, промови тощо, може бути потрактовано двояко. По-перше, як імпровізація виконавця перед виконанням твору або між частинами (своєрідна з'вязка і одночасно вступ до наступної

частини). По-друге, на загально-композиційному рівні, тобто розуміння першої частини сонати як вступу до цілого циклу, де експонуються основні образи, які зазнають зміни (розвиваються) в наступній частині. Так, перша риторична фаза, *inventio*, розглядається як початок промови, вступ, в якому оратор окреслює проблему, звертає на неї увагу слухачів. Теоретично ця фаза представляє собою систематичний пошук аргументів, їх формування, спроба впорядкування. Для Б. Ламі [2, с. 62] це процес осмислення промови, впорядкування форми, порядку викладення. За правилами риторики він підкреслює свою думку порівнянням з художником – спочатку виникає ідея, образ, потім проходить його осмислення, і вже далі втілення. Важливим є зауваження, що при підготовці промови ми повинні весь час думати про основну ідею і не відходити від основного предмету, знайти «золоту середину» між стислою доповіддю і занадто розлогою. В музиці це так само фаза підготовки, про що пише М. Преторіус, цитата якого неодноразово з'являється в дослідженнях цієї теми. Оскільки тоді не було концертів в нашому розумінні, коли публіка терпляче чекала на виконавців, перед початком концерту М. Преторіус радить заздалегідь інвенцію, щоб приготувати аудиторію, а також дати можливість приготуватися інструменталістам, настроїти інструменти [7, с. 257]. У цьому, крім підготовки, було і прагнення відчувати інструмент, вслухатися в акустику, а також розігратися. Можна припустити, що і зараз це частково зберіглося в традиції історично інформованого виконавства. Музиканти-автентисти (наприклад, *Amandine Beyer, Plamena Nikitassova, Federico Guglielmo. Pierre Hantai*) іноді включають імпровізацію перед початком твору або між частинами, що слугує зв'язкою і водночас виконує функцію *inventio*, готуючи слухача до зміни характеру, образної сфери.

Як продемонстрував Л. Дрейфус, етап *inventio* також можна розглядати в більш вузькому значенні, на рівні тематичного розвитку. «Винахід», стисла «основна ідея» твору, яка наділена певними характеристиками і виражає основну думку, – так можна охарактеризувати *inventio*. Такою ідеєю може бути основний мотив твору, основний його компонент, який буде розроблятися далі (наприклад, в інвенції), або тема фуґи, або перша основна тема твору з чітким тональним планом: від Т модуляція в D, а далі більш розлоге повернення до основної

тональності через секвенцію, а також каденція (як часто в барокових концертах перше *tutti*).

У спробі аналізу першого риторичного етапу в Дуетних сонатах Г. Ф. Телемана виникають питання, наскільки риторичне визначення співвідноситься з жанровим, чи всі перші частини мають в собі «головну ідею» всього циклу, «запускають» її. З одного боку, враховуючи те, що на другій позиції в сонатах завжди знаходиться fuga, досить логічно трактувати перші частини як «вступ», «підготовку» саме цих фуг, незалежно від їх жанрової основи та особливостей. Якщо співвідносити їх з риторичним *inventio* в більш загальному сенсі, то справді можна виявити такі основні функції, як становлення основної тональності, образної сфери (більш-менш, бо fugи все одно більш активні). Тобто при тому, що, безумовно, характери в частинах зазнають змін, такий основний принцип, де, як правило, в першій частині заявляється основний образ, а його «посилення» відбувається в другій. Наприклад, ніжні радісні образи в *Dolce* сонати № 1 *D-dur*, що підкреслюються частими висхідними мотивами (*anabasis*), переходять в активну, вольову, також радісну тему fugи *Allegro*, що побудована на інтонаціях висхідної квати та мелодичних стрибках. Іншим прикладом може служити пасторальне *Siciliano* з Сонати № 3 *A-dur* і наступна піднесена fuga *Allegro*, в якій після першої частини зберігаються риси танцювальності, а саме, розмір частини (6/4), жвавий темп, ритмічний малюнок, мелодична структура теми, побудована на висхідних квартах, а крім того використання трелей, що надають темі рис «галантності». Таким чином, з цієї «глобальної» позиції, перші частини можна вважати риторичним *inventio*.

Перші частини з Сонат № 1 (*D-dur*), № 2 (*G-dur*), № 5 (*h-moll*) і частково № 4 (*e-moll*) мають деякі риси, характерні для інвенції як жанру, – поліфонічну двоголосну фактуру, імітаційний розвиток, інструментальну природу тематизму. У них вже на мікрорівні, тобто на рівні мотивного розвитку, можна побачити цю «основну ідею», знайти «*inventio* в інвенції» (як у Дрейфуса). Так, в *Dolce* Сонати № 1 таким «мотивним *inventio*» можна вважати перший *anabasis*, який потім неодноразово почергово повторюється в голосах. Він не тільки окреслює основну ідею в першому розділі частини, з нього також починається середній розділ, в якому вже розробляються його елементи.

У першій частині Сонати № 2 (*G-dur*) – *Soave* – таким елементом є початкове контрапунктичне сполучення двох основних мотивів: висхідної квартової інтонації + затримання дисонансу (залігована нота) та розв’язання цього дисонансу в фігураціях шістнадцятих. Якщо розглядати ці два елементи як єдине взаємодоповнююче ціле (бо в одному голосі один елемент, а в іншому в той же час – другий), можна окреслити саме таку їх взаємодію як *inventio* на тематичному рівні. Під час подальшого аналізу стає видно, як одночасно ці елементи змінюються (іноді «розширяються», іноді звучать в протилежному русі), завдяки чому відбувається розвиток матеріалу.

Цікавим і найбільш показовим прикладом «мотивного *inventio*» можна вважати мотив з *Largo* Сонати № 5 *h-moll*. У «початковій ідеї» вагомішу роль виконує не інтервальний склад, а як раз ритмічний – 5 рівних четвертних + довге затримання. Інтервальний склад цього *inventio* протягом частини буде змінюватися, проте ритмічне залишиться сталим. Цікаво також, що Г. Ф. Телеман розташовує елементи *inventio* «дзеркально»: на початку та в кінці частини власне звучить початковий мотив – вузький хід мелодії від I до III ступеню і назад, викладений чвертями, і подальший стрибок (в залежності від контексту – на квінту чи октаву) та затримання; на початку умовного середнього розділу – це висхідний рух рівними чвертями по звуках нонакорду і затримана його «верхівка», а перед умовною репризою – по нонакорду в низхідному напрямку; в умовному середньому розділі – це поступеневі низхідні ходи та стрибок на октаву. Аналіз з такого боку, тобто виходячи з *inventio* і його перетворення, дає розуміння риторичних етапів «в дії», структурно-композиційної організації, а також сприйняття форми як більш цілісної, логічно побудованої, а не «плинної», чи складеної зі стислих елементів з «крапками» в кадансах.

Першу частину (*Largo*) з Сонати № 4 *e-moll* можна окреслити як інвенцію з елементами фуги. До інвенції її наближають двоголосна фактура, імітаційний розвиток. Проте основна тема, яку можна було б окреслити як *inventio*, тут неодноразово проводиться в різних тональностях, що характерно для фуги, хоча ж структурно частина не має подібностей з нею. На відміну від попередніх перших частин, тут «мотивне *inventio*» не зазнає змін як таких, не модифікується, не розширяється,

а залишається сталим впізнаваним елементом протягом всієї частини.

Таким чином, всі перші частини дуетних сонат можна розглядати як риторичне *inventio*, але на різних рівнях. Ті перші частини, в яких не було виявлено ознак жанру інвенції (з Сонат №№ 3, 6), репрезентують основний характер твору, який розвивається в наступних фугах: після танцю *Siciliano* на першій позиції слідує не менш жвава «танцювальна» fuga (Соната № 3), а пасторальне *Affettuoso* продовжується фугою *Presto*, що має досить розлогу тему пісенного характеру. У перших частинах інших сонат *inventio* проявляється не тільки на рівні «підготовки» фуги, але також і на мотивному, де композитор виділяє основну «ідею» частини, яка, у свою чергу, впливає на тематичний розвиток твору, а також сама зазнає змін. Цікаво, що у Г. Ф. Телемана ця основна «думка» може бути представлена як мелодична послідовність (Соната № 1) та як ритмічна (Соната № 5), а крім того, може поєднувати два елементи, утворюючи з них одне взаємодоповнююче ціле (Соната № 2). Також у цих сонатах на розсуд виконавців можна включити власне імпровізоване *inventio*, можливо, навіть побудоване на основному тематичному матеріалі, що не тільки налаштує слухачів на основний афект, але і об'єднає цикл єдиною ідеєю навіть на технічному рівні (якщо включати між усіма частинами).

Висновки. Звернення в музиці до риторичних етапів не є новою ідеєю, бо давні теоретики іноді використовували «риторичну теорію» як підґрунтя для вираження своїх поглядів. Проте в даній статті вперше відбулася спроба проведення паралелей між риторичним канonom та його втіленням в музичному мистецтві. Із цією метою було вирішено дослідити перший риторичний етап та його можливі втілення в музиці. Так, дослідження показало, що ми умовно можемо виділити кілька типів *inventio*:

1) *inventio* як жанр, проте залишається питання – чи є це насправді історично, якщо ні Й. С. Бах, ні його попередники не виділяли саме жанровий підхід?

2) звернення до прямого значення терміна *inventio* – винахід, і звідси, відповідно, «винахід» цікавих прийомів гри, шляхів розвитку музичного матеріалу;

3) «виконавське» *inventio* – тобто імпровізація перед початком твору чи частини;

4) «композиторське» *inventio* (на рівні зафіксованого композитором тексту), коли початок твору – першу частину, прелюдію тощо – можна розцінити як вступ;

5) «мотивне» *inventio*, основна «ідея» частини, що втілена в початковому мотиві.

У дуетних сонатах Г. Ф. Телемана можна знайти риси майже всіх перерахованих типів. Перші частини сонат доцільно розглядати як «вступи» до фуг на другій позиції, вони з перших нот репрезентують основний характер і афект твору, який ще яскравіше представляється в наступних частинах (№№ 3, 6). Деякі перші частини (№№ 1, 2, 5) викликають аналогії з жанром інвенції за рахунок поліфонічної фактури, імітаційного розвитку, контрапунктичних прийомів (канонів, імітацій). Власне, саме в таких частинках важливе значення для розуміння форми відіграє «мотивне» *inventio*. Такий тип може бути представлений у сонатах Г. Ф. Телемана у вигляді мелодичного звороту (№ 1), стислої впізнаваної ритмічної формули (№ 5) або певним контрапунктичним сполученням (№ 2). Не можна не згадати, що виконавці також за бажанням можуть доповнити сонати своїми «вступними» імпровізаціями, що цілком буде відповідати стилю.

Нема однозначної відповіді на те, з якої саме позиції ми повинні розглядати риторичне *inventio* в сонатах композитора. Утім, дослідження всіх можливих рішень, пошук кореляції між ними виводить дослідників на глибший рівень розуміння komponування музики Г. Ф. Телемана та його композиторської поетики в цілому.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Кванц И.И. Опыт наставлений в игре на флейте траверсо. Санкт-Петербург : Фонд Возрождения Старинной Музыки, 2013 / Переклад с німецького видання: J. J. Quantz. Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen. Reprint der Ausgabe Berlin, 1752 / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kasse I: Vdrenreiter, 1980, 387 с.

2. Пастернак Е. «Риторика» Лами в истории французской филологии. Москва : Языки славянской культуры, Studia philological, 2002. 328 с.

3. Bernhard Ch. Tractatus compositionis augmentatus (1660), edition and polish translate Walter-Mazur M. : Musica Iagellonica, Krakow, 2004. 178 s.

4. Callahan M. R. Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy (PhD thesis), University of Rochester Rochester, New York, 2010. 293 p.

5. Dreyfus L. *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press, third printing, 2004. 270 p.
6. Karosi B. *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (Dr Art thesis) Yale School of Music, New Haven, 2014. 84 p.
7. Lampl H. *A translation of Syntagma Musicum III* by Michael Praetorius. (DMA thesis). University of Southern California, 1957. 458 p.
8. Lenneberg H. Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II) *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 2, Duke University Press, 1958. P. 193–236
9. Mattheson J. *Der Vollkommene Capellmeister 1739*. Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter, 1969. 484 s.
10. Zgylka M. *Aspekty retoryki w muzyce skrzypcowej*. Poznań, 2016. 153 s.

REFERENCES

1. Quantz, J. J. (1752; 2013). *Versuch einer Anweisung die Flüte traversiure zu spielen*. Reprint der Ausgabe Berlin, / Mit einem Vorwort von H.-P. Schmitz. Mit einem Nachwort, Bemerkungen und Registern von H. Augsbach. Kassel: Bärenreiter, 1980, translate from German: St. Petersburg: Foundation for the Revival of Ancient Music [in Russian].
2. Pasternak, E. (2002). *Lamy's «Rhetoric» in the History of French Philology*. Moscow: Languages of Slavic Culture, Studia philologica [in Russian].
3. Bernhard, Ch. (1660; 2004) *Tractatus compositionis augmentatus*, edition and polish translate Walter-Mazur M. Musica Iagellonica, Krakwy [in German and Polish]
4. Callahan, M. R. (2010). *Techniques of Keyboard Improvisation in the German Baroque and Their Implications for Today's Pedagogy* (PhD thesis), University of Rochester Rochester, New York [in English].
5. Dreyfus, L. (2004). *Bach and the Patterns of Invention*. Harvard University Press, third printing [in English].
6. Karosi, B. (2014). *Schemata and Rhetoric: Improvising the Chorale Prelude in the Eighteenth-Century Lutheran Tradition* (Dr Art thesis) Yale School of Music, New Haven [in English].
7. Lampl, H. (1957). *A translation of Syntagma Musicum III* by Michael Praetorius. (DMA thesis). University of Southern California [in English].
8. Lenneberg, H. (1958). Johann Mattheson on affect and rhetoric in music (II) *Journal of Music Theory*, Vol. 2, No. 2, Duke University Press. P. 193–236 [in English].
9. Mattheson, J. (1739; 1969). *Der Vollkommene Capellmeister*, Faksimile-Nachdruck, Bärenreiter [in German].
10. Zgylka, M. (2016). *Rhetorical aspects in the violin music*, Poznań [in Polish].