

Светлана Ивановна Художникова – пианистка, профессор  
кафедры общего курса фортепиано Петрозаводской  
государственной консерватории имени А. К. Глазунова  
(Петрозаводск, Россия),  
*hudoznikova-svetlana@yandex.ru*

*Svetlana I. Khudozhnikova* – pianist, Professor  
of the Compulsory Piano Department  
of the Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire  
(Petrozavodsk, Russian Federation),  
*hudoznikova-svetlana@yandex.ru*

УДК 785

ПРОБЛЕМА ПРОИЗНЕСЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА  
В ЗЕРКАЛЕ РИТОРИЧЕСКИХ ТРАДИЦИЙ ЭПОХИ БАРОККО

THE ISSUE OF THE MUSICAL TEXT PRONUNCIATION  
IN THE LIGHT OF THE RHETORICAL TRADITIONS  
OF THE BAROQUE ERA

*Аннотация*

Современное исполнение западноевропейской музыки XVII–XVIII веков заметно отличается от принципов, изложенных в трактатах эпохи барокко. Важнейшим средством выражения барочного текста является артикуляция и акцентуация, которые были подчинены риторическим традициям. Музыкальная риторика – это не только свод правил и набор готовых клише. Трактаты прошлых веков представляют музыканта как искусного ритора, который должен владеть интонацией, ясной артикуляцией, уметь расставить эмфатические акценты и овладеть сердцами слушателей.

*Abstract*

Modern performance of Western European music of the 17th–18th centuries differs dramatically from the principles stated in the tractates of the Baroque era. The most important means of expression of the Baroque text are the articulation and the accentuation that have been subordinate to rhetorical traditions. Musical rhetoric is not a set of rules and clichés only. The tractates of the last centuries describe a musician as a skillful rhetor who has to have control over intonation, clear articulation, the one who is able to place emphatic accents and seize the hearts of the listeners.

*Ключевые слова:* музыка эпохи барокко, музыкальная риторика, артикуляция

*Keywords:* Baroque era music, musical rhetoric, articulation

На протяжении почти столетия с возрастающим интересом исследователи, деятели различных видов искусств, читатели, слушатели обращаются к барочным текстам, пытаясь постичь их глубины и тайны. Однако, по выражению А. В. Михайлова, даже добившись больших успехов, такой «коллективный читатель – лишь на пути к тому, чтобы вернуть произведение ему самому, избавив его от произвольных толкований в духе культуры, резко отличной от культуры эпохи барокко» [6, с. 63]. Культура барокко – культура риторическая, она эмблематична по своей сущности<sup>1</sup>. Это обстоятельство явилось благодатной почвой для многих исследований современных музыковедов, подготовленных фундаментальными исследованиями зарубежной и советской науки. В поисках смыслов изучаются риторическая диспозиция и логика музыкального развития, интонационная лексика<sup>2</sup>, устойчивые семантические фигуры, лексемы и др. Но в то же время это искусство энциклопедическое, в котором соединилось научное

---

<sup>1</sup> Об эмблематике барокко см.: [6, с. 145–168].

<sup>2</sup> «Интонационная лексика» – понятие в рамках *теории музыкального текста*, разработанной в Лаборатории музыкальной семантики города Уфы под руководством профессора Л. Шаймухаметовой. Имеется в виду: «совокупность относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. Её составляющими являются *семантическая фигура* и *лексема*. *Семантическая фигура* – лексическая структура музыкального текста, способная накапливать вторичные значения и открытая к взаимодействию с контекстом в направлении её активного преобразования с целью расширения смыслового диапазона. *Лексема* представляет собой редуцированную словарную форму семантической фигуры, своеобразный её “корень”, который хранит в свёрнутом виде все конкретные грамматические формы и потенциальные значения (смысловые варианты), реализуемые в том или ином контексте. Отбор и организация лексических единиц в текстовой и дотекстовой стадии формируют интонационную лексику. В тексте лексемы и семантические фигуры участвуют в процессе смыслообразования, вступая во взаимодействие с другими лексемами (либо семантическими фигурами) и обогащаясь дополнительными смысловыми оттенками» [1].

и художественное, уподобляясь «знанию и миру – миру как непременно включающему в себя тайное, непознанное и непознаваемое...» [6, с. 120]. Сказанное А. В. Михайловым о литературных произведениях барокко удивительно подходит и к музыке И. С. Баха: «Если же такая энциклопедия не ограничится только тем, что даст нам в руки свод имеющегося знания, но пожелает воспроизвести самую суть этого знания, то она должна будет ввести внутрь себя *тайну*, – не ту, о какой будет говориться, что она наличествует в мире, а ту, о которой читателю не будет сообщено ровным счётом ничего и которая просто будет наличествовать в книге как некая *неявность*, о какой читатель, берущий в руки книгу, может даже и не подозревать. <...> всё непознаваемое <...> оборачивается *поэтологическими* проблемами: известная поэтика мира отражается в поэтике “произведения” – то, как сделан мир, в том, как делаются поэтические вещи, тексты, произведения» [там же, с. 118–120].

Историк и писатель Умберто Эко, предостерегая от односторонне заданного понимания текстов, писал: «нынешнее состояние науки (семиотика текста, невероятно бурно развиваясь в последнее десятилетие, достигла устрашающей изошрённости) не позволяет мне скрывать ряд проблем, остающихся неразрешёнными. Многие из нынешних теорий текста – всего лишь эвристические наметки, во многом состоящие из “чёрных ящиков”» [11, с. 10]. У. Эко называл барочные тексты «открытыми»<sup>3</sup>, что предполагает высокую интертекстуальную энциклопедическую компетенцию читателя. Он «включает» свою соответствующую компетенцию, которая позволяет ему распознать метафору или какой-либо иной троп и избежать наивной

---

<sup>3</sup> Этот термин У. Эко разъясняет в статье «Поэтика открытого произведения» (1959) и в книге «Открытый текст». Он предполагает, что «постулирование сотрудничества, сотворчества читателя – это вовсе не осквернение структурного анализа текста внетекстовыми элементами. Читатель как активное начало интерпретации – это часть самого процесса порождения текста» [11, с. 14]. Об «открытости» барочных текстов см.: [там же, с. 91–93]. Творческая роль реципиента состоит в том, что он «не должен воспринимать произведение искусства как предмет, которым следует наслаждаться строго определённым образом. Произведение искусства для человека теперь – это тайна, которую надо раскрыть, роль, которую надо исполнить, стимул, который подстёгивает воображение» [там же, с. 93].

денотативной интерпретации данной риторической фигуры» [там же, с. 39–40]. Но, разумеется, У. Эко подчёркивал: «Открытый текст, сколь ни был бы он “открыт”, не позволяет произвольной интерпретации» [11, с. 21]. Постигание барочных текстов требует широкого охвата, глубоких познаний во многих областях культуры. Тогда приоткрываются удивительные взаимосвязи между архитектурой, живописью и модой, танцем и музыкой, культурологией, эстетикой, философией и так далее. Координирующая роль риторики в эпоху барокко проявлялась во всех искусствах<sup>4</sup>.

Сравнение музыки с ораторским искусством, а исполнителя – с оратором являлось общим местом в трактатах по музыкальному искусству, этих произведениях-энциклопедиях. Следовательно, чтобы понять текст, его, прежде всего, надо грамотно прочесть и грамотно произнести. И это не является простой задачей для исполнителя, особенно неопытного.

Произнесение в музыке барокко, артикуляция и акцентуация были связаны с «учением о такте»<sup>5</sup>. Для композиторов был важен вопрос о метрической структуре такта и её связи с поэтикой и ритмикой. Они прекрасно разбирались в многочисленных поэтических размерах<sup>6</sup>, связывая их с определёнными аффектами. В результате на рубеже XVII и XVIII века сформировалась цельная, законченная система, согласно которой артикуляция и акцентуация регулировались метрической структурой тактов различных размеров, а также

---

<sup>4</sup> В диссертации Л. В. Никифоровой [7] доказано, что художественный образ дворца эпохи барокко с его интерьерами и парками также обусловлен риторической традицией. В диссертации Л. Д. Пылаевой [9] танец исследован как яркое выражение французской традиции музыкального барокко и понимается как своеобразная форма общения исполнителей с публикой: позы, шаги, мимика и жесты танцоров воспринимаются как элементы выразительной речи. А ритмика, фразировка и акцентировка музыки французских танцев связана с поэтикой французского языка.

<sup>5</sup> Подробно об этом – в диссертационном исследовании А. Панова. См., в частности, гл. IV «Учение о такте в немецкой музыкальной теории и практике XVII–XVIII столетий (артикуляция, акцентуация)» [8, с. 351–417].

<sup>6</sup> Стихотворные размеры: ямб, хорей, дактиль, амфибрахий, анапест, бакхий, молосс, трохей, спондей, пиррихий, трибрахий, ионик, пеоны, логоэды и др. Об античных теориях ритмов, их эстетически-этических характеристиках см.: [5, с. 443, 573–586]. Об их применении в музыкальном искусстве см.: [12, с. 953–964; 3, с. 62–70].

использованными в произведении поэтическими метрами. Так же, как в словах речи оратора чередуются ударные и безударные слоги, в музыке различаются так называемые «хорошие» и «плохие» ноты, которые находятся в разнообразных иерархических соподчинениях. «Хорошие ноты» исполняются тяжелее и несколько удлиняются, «плохие» – те, что приходятся на слабое время такта, напротив – легче и немного укорачиваются. А. Панов в указанной главе исследования приводит основные правила распределения и соподчинения сильных и слабых долей в такте в изложении Г. Муффата (нем. *Georg Muffat*, 1653–1704) с нотными примерами (из предисловия к сборнику балетных пьес «*Florilegium Secundum*», 1698), в которых сильные и слабые звуки помечены автором «п» и «v».

И. Г. Вальтер (нем. *Johann Gottfried Walther*, 1684–1748), современник и дальний родственник И. С. Баха, разницу весомости между ударными и проходящими, безударными нотами, называл внешней и внутренней продолжительностью. В трактате «*Praecepta der musicalischen Composition*» (Weimar, 1708) он показал, что одна нота по отношению к другой, равной ей по длительности, является то долгой (*bald lang*), то короткой (*bald kurtz*) (пример № 1).

### Пример № 1 (а, б)<sup>7</sup>

а) *Mei - ne See - le ruft und schrey - et*

б) *Can - ta - te Do - mi - no Ju - bi - la - te.*

Нетрудно заметить, что Вальтер связывает произнесение мелодии с просодией. И. Маттезон (нем. *Johann Mattheson*, 1681–1764) связывает проблему

<sup>7</sup> Примеры из указанной главы диссертации А. Панова [8, с. 366–368].

эмфатики в музыке<sup>8</sup> с чередованием долгих и кратких стоп в поэтических метрах<sup>9</sup>, то есть с риторикой.

И. И. Кванц (нем. *Johann Joachim Quantz*, 1697–1773) – немецкий флейтист, композитор, автор трактата «Опыт наставления по игре на флейте traversiere» («Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», Berlin, 1752)<sup>10</sup> пишет о распределении сильных и слабых долей внутри такта в рамках «учения о штрихах» [4, с. 282–301]<sup>11</sup>. Кванц, как и Муффат, связывает исполнение сильных и слабых нот с направлением движения смычка, поскольку «через него ноты обретают свою жизнь; через него выражается Forte и Piano; через него возбуждаются аффекты; <...> одним словом, он является средством музыкальной речи, благодаря которому различным образом мысли могут сменяться так же, как при помощи груди, языка и губ на флейте» [4, с. 282]<sup>12</sup>. Советы знаменитого музыканта-практика невозможно переоценить. Для начала Кванц предлагает поэкспериментировать, играя восемь ровных шестнадцатых нот совершенно разным штрихом и убедиться в том, что это будет разное исполнение. На протяжении двенадцати страниц он подробно разбирает примеры из таблицы XXII с указанием направления движения смычка вниз или вверх [4, с. 282–293]<sup>13</sup>. Приведём несколько примеров.

### Пример № 2



<sup>8</sup> Эмфатическое ударение – выделение какого-либо элемента высказывания посредством интонации, логического ударения.

<sup>9</sup> В трактатах: «Der vollkommene Capellmeister» (1739), «Critica musica» (Bd. 1–2, 1722–1725). Музыкальная пунктуация рассматривается в трактате «Kern melodischer Wissenschaft» (1737).

<sup>10</sup> Первое издание полного перевода трактата опубликовано автором статьи в 2012 году. В данной статье автор ссылается на второе издание, исправленное и дополненное [4].

<sup>11</sup> См.: гл. XVII, разд. II: «О рипиенистах-скрипачах в особенности» (здесь и далее ссылки на разделы, параграфы и таблицы из трактата И. И. Кванца «Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen», Berlin, 1752).

<sup>12</sup> Там же, § 3.

<sup>13</sup> Там же, § 4–24.

Все три ноты *до* исполняются смычком вниз (пример № 2). «Так же происходит, когда после белой ноты следуют шестнадцатые» [4, с. 285].

### Пример № 3



Фигуры такого рода (пример № 3) играют так: «первая смычком вниз, три последующие же смычком вверх. В медленном темпе эффект будет очаровательный, если все четыре ноты будут исполнены одним штрихом, но всё же, с маленьким отрывом смычка после первой ноты» [4, с. 285].

### Пример № 4



«Чтобы ноты такого вида в медленном темпе были исполнены красиво<sup>[14]</sup>, первая из двух должна быть всегда тяжелее, чем следующая, как по времени, так и по силе; а здесь *H* на третьей доле такта должна быть сыграна близко к тому, будто бы позади неё стоит точка» [4, с. 288] (пример № 4). Но главное, пьеса всегда должна исполняться «приятным образом», а музыкант «всегда должен стараться находиться в том аффекте, который написал композитор, и стараться его выразить. Этому же может значительно способствовать другое, описанное выше требование: убавлять и прибавлять силу звука в том случае, если это происходит спокойно и без резкого и неприятного нажима» [4, с. 295]<sup>15</sup>. Здесь Кванц не имеет в виду динамику в нашем, современном смысле слова. Сравнивая

---

<sup>14</sup> Там же, табл. XXII, фиг. 21.

<sup>15</sup> Там же, § 26.

исполнение музыки с искусством красноречия, немецкий флейтист пишет, что от оратора требуется, чтобы «он старался выразить приятное разнообразие в голосе и в речи, чтобы избегал однообразия; чтобы звук в слогах и словах звучал то громко, то тихо, то быстро, то медленно; чтобы, следовательно, в некоторых словах, которые требуют ударения, голос повышался, в других же, напротив, сдерживался; чтобы каждый аффект он выражал разным, соответствующим аффекту, голосом» [4, с. 195]<sup>16</sup>. Обратимся к главе XIV «Об искусстве игры Adagio»: «Истинное Adagio должно быть подобно милостивому прошению» [4, с. 231]<sup>17</sup>, пишет Кванц, вновь подчёркивая родство музыки и речи. В § 25–43, [4, с. 237–244] и таблицах IX–XIX он показывает, как должна быть исполнена каждая нота в этих примерах, особенно с точки зрения смены *Forте* и *Piano* и указывает всё, что возможно выразить словами: прочее же предпочитает «оставить силе суждения и собственному чувству внимательного исполнителя» [4, с. 237–238]<sup>18</sup>. На протяжении многих страниц Кванц скрупулёзно помечает произнесение мелодических фрагментов, используя несколько слов: *wachsend* (увеличивая силу звука); *abnehmend* (с убывающей силой звука); *starck* (сильно); *stärker* (сильнее); *schwach* (слабо). Кванц поясняет: «У слов *stark* и *schwach* во время упражнения нужно [соответственно] больше или меньше маркировать каждую ноту ударом языка или смычковым штрихом. Не всегда нужно понимать эти слова в крайней градации: но при этом нужно поступать, как в живописи: когда изображают свет и тень, используют так называемые *mezze tinte* или полутона, благодаря чему тёмное и светлое незаметно соединяются. Следовательно, в пении и в игре нужно равным образом использовать замирающее *Piano* и растущую силу звука, как и оттенки краски: поскольку это разнообразие необходимо для хорошего исполнения» [4, с. 237]<sup>19</sup> (пример № 5).

---

<sup>16</sup> Там же, гл. XI, § 3.

<sup>17</sup> Там же, § 5.

<sup>18</sup> Там же, § 25.

<sup>19</sup> Там же, § 25.



Пример № 5 (а, б, в, г, д, е)<sup>20</sup>

а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

е) 

Даже эти немногие примеры ясно дают понять, что Кванц рассматривает не динамику, а проблему произнесения музыкального текста – проблему музыкальной эмфатики. Причём его рекомендации тоньше, нежели схемы «учения о такте».

Ту же проблему – произнесение музыкального текста – Кванц продолжает рассматривать в главе XVII, раздел VI, «О клавиристах в особенности». Его «Учение о диссонансах» есть ни что иное как учение об эмфатических акцентах в музыке: «Различные ноты, требующие энергии, аккомпаниатор должен ударять с большей живостью и силой и уметь отличать их от тех нот, которые в этом не нуждаются. Сюда относятся длинные ноты, которые встречаются среди коротких; далее те ноты, с которых вступает главная тема; и, самое главное, диссонансы. <...> Без такого чередования жёстких созвучий и благозвучия в

<sup>20</sup> Там же, табл. XIII–XIV. Пометки сделаны автором статьи, согласно тексту Кванца: **w** – возрастающая сила звука, **st** сильно, **s** или **sch** – слабо, **ab** – убывание звука.

музыке не было бы иного средства мгновенно возбуждать различные страсти и мгновенно снова их успокаивать» [4, с. 318–319]<sup>21</sup>.

Диссонансы не одинаковы – одни воздействуют сильнее, другие слабее; следовательно, одни берутся сильнее, чем другие. Кванц подразделяет диссонансы на три класса (мыслит он, естественно не в системе функциональной гармонии, а в правилах генерал-баса). Первым классом *mezzo forte* он считает: секунду с квартой, квинту с большой секстой, большую сексту с малой терцией, малую септиму с малой терцией, большую септиму.

Ко второму классу *forte* он относит: секунду с увеличенной квартой, уменьшённую (*falsche*) квинту с малой секстой.

Третьим классом *fortissimo* по Кванцу считается: увеличенная секунда с увеличенной квартой, малая терция с увеличенной квартой, уменьшенная квинта с большой секстой, увеличенная секста, уменьшенная (*mangelhafte*) септима, большая септима с секундой и квартой [4, с. 321]<sup>22</sup>.

Для прояснения этого вопроса Кванц приводит в пример пьесу из таблицы XXIV, где «для точного и отчётливого выражения разнообразных диссонансов» проставил в тексте знаки от *pp* до *ff* (пример № 6).

#### Пример № 6



Таким образом, вместо схем акцентирования «хороших» и «плохих» нот в наиболее употребительных тактовых размерах (что есть в целом ряде

<sup>21</sup> Там же, § 10–12.

<sup>22</sup> Там же, § 14.

трактатов), Кванц предлагает нам мастер-класс по изощрённой фразировке старинного текста.

Как и в произнесении текста актёром или ритором эмфазис мог пониматься в теории аффектов не только как усиление слога, но часто как акцентирование всего слова<sup>23</sup>.

В вокальной музыке И. С. Баха заметны типичные для композитора приёмы письма и фразировки: акценты и синкопы часто не совпадают с сильным слогом слова, наоборот, они падают именно на слабый слог. Таковую «борьбу между преодолением размера и его утверждением» [2, с. 297] Т. В. Голлербах предлагает «оттенять фразировкой не сглаживая, а напротив подчёркивая ритмические смены, так как это создаёт особую пульсацию, благодаря чему вся музыка наполняется внутренней энергией» [2, с. 297]. В финале арии баса из кантаты № 4 «Christ lag in Todesbanden», как замечает Голлербах, музыкальные акценты нигде не совпадают с сильным слогом слов, они падают именно на слабый слог [3, с. 229]: «Ритмические рисунки в музыке и словесном тексте не совпадают. Такого рода “неправильные тексты” сами по себе заставляют исполнителя разглядеть и применить эмфазис. Эмфазис проявляет себя и драматургически: в данном случае для преодоления несовпадения ударений нужен импульс энергии...» [там же, с. 229].

И. С. Бах был великим музыкантом. Для интерпретации его произведений недостаточно овладения «барочными» приёмами, пристального внимания к отдельным звукам, слогам, словам, риторическим фигурам. В своей книге [10] М. Сапонов напоминает высказывание сына композитора К. Ф. Э. Баха, адресованное И. Н. Форкелю: «Относительно церковных сочинений блаженной памяти [отца] можно добавить, что работал он [над ними] благоговейно (devot) и сообразно [их] содержанию. Он избегал здесь как странностей небрежения словами, так и стремления [подчёркнуто] отображать отдельные слова, но

---

<sup>23</sup> Т. В. Голлербах определяет эмфазис как синтез противоречия метрического и грамматического акцентов [2, с. 298].

сосредотачивался на смысле целого. Иначе могло получиться нечто смехотворное, что восхищает порой людей неразумных, но желающих слыть разумными» [10, с. 28].

Кирнбергер в трактате «Искусство строгой музыкальной композиции» определил три позиции, необходимые для хорошего исполнения музыки: движение, произнесение и ритмика: «Die Bewegung означает степень скорости, которая ясна сама по себе, поскольку указывает на более живое или более спокойное расположение чувств (аффектов). Der Takt устанавливает акценты, а также [регулирует] продолжительность или краткость тонов, лёгкость и энергичность исполнения, составляя как бы слова из тонов. Der Rhythmus, однако, даёт возможность слуху воспринимать составленные из слов предложения, а из многих предложений складываются упорядоченные периоды. С помощью этих трёх вещей, объединённых [в одно целое], музыка становится понятной и чарующей речью» [цит. по: 8, с. 445]. Изучая артикуляцию в понимании музыкантов прошлых столетий, мы будем всё ближе к постижению тайн барочного музыкального искусства.

### *Литература*

1. Алексеева И. В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. Новосибирск, 2006.
2. Голлербах Т. В. Музыкальная риторика в исполнении кантат И. С. Баха // Царскосельские чтения. СПб.: Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2010. Т. IV. С. 296–298.
3. Голлербах Т. В. «Неправильные ударения» в аспекте музыкальной риторики // Царскосельские чтения. СПб.: Ленингр. гос. ун-т им. А. С. Пушкина, 2013. Т. I. С. 227–230.
4. Кванц И. И. Опыт наставления по игре на флейте traversiere // Кванц И. И. Жизнеописание господина Иоганна Иоахима Кванца, составленное им самим. Предисловие к изданию дуэтов соч. 2, Берлин, 1759 г. Опыт наставления по игре на флейте traversiere / пер. с нем., вступ. ст. и коммент. С. И. Художниковой, редкол.: Т. С. Екименко, Л. А. Купец. Изд. 2-е, испр. и доп. Петрозаводск: VPPrint, 2016. 528 с., нот.

5. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. Т. V. 816 с.
6. Михайлов А. В. Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. 909 с.
7. Никифорова Л. В. Феномен дворца в художественной культуре западноевропейского барокко: автореф. дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. СПб., 2001.
8. Панов А. А. Практика немецкого органиста XVII–XVIII столетий в зеркале исторических документов: дис ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М.: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 733 с.
9. Пылаева Л. Д. Музыка сценических танцев французских композиторов XVII – начала XVIII веков в контексте риторической эпохи: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02. М., 2012.
10. Сапонов М. Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М.: Классика XXI, 2009. 284 с.
11. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и ит. С. Серебряного. СПб.: Symposium; М.: Изд-во РГГУ, 2005. 502 с.
12. Koch H. Chr. Musikalisches Lexicon. Franfunkt am Mein: bei A. Hermann dem Üngern, 1802. 1802 sp.

### References

1. Alekseeva I. V. *Basso-ostinato i ego rol' v smyslovoj organizacii instrumental'noj muzyki barokko: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02* [Ground bass and its role in the semantic organization of the instrumental Baroque music: Doctoral thesis of the D. Sc. in Art History: 17.00.02]. Novosibirsk, 2006.
2. Gollerbah T. V. *Muzykal'naja ritorika v ispolnenii kantat I. S. Baha* [Musical rhetoric in performing the cantatas by J. S. Bach]. *Carskosel'skie chtenija* [Tsarskoye Selo readings. Volume 4]. St. Petersburg: Leningr. gos. un-t im. A. S. Pushkina, 2010, pp. 296–298.
3. Gollerbah T. V. “Nepравil'nye udarenija” v aspekte muzykal'noj ritoriki [“Wrong accentuation” in the context of musical rhetoric]. *Carskosel'skie chtenija* [Tsarskoye Selo readings. Volume 1]. St. Petersburg: Leningr. gos. un-t im. A. S. Pushkina, 2013, pp. 227–230.
4. Kvantc I. I. *Opyt nastavlenija po igre na flejte traversiere* [On playing the flute, Johann Joachim Quantz]. *Kvantc I. I. Zhizneopisanie gospodina Ioganna Ioahima Kvanca, sostavlennoe im samim. Predislovie k izdaniju dujetov soch. 2, Berlin, 1759 g. Opyt nastavlenija po igre na flejte traversiere* [The Biography of Mr. Johann Joachim Quantz, compiled by himself. Preface to the edition of the Duets for Two Flutes, Op. 2, Berlin, 1759. On playing the flute]. Translation from German, introductory word and commentary by S. I. Khudozhnikova, editorial board: T. S. Ekimenko, L. A. Kupec. 2nd edition, revised and edited. Petrozavodsk: VPPrint, 2016. 528 p.
5. Losev A. F. *Istorija antichnoj jestetiki. Rannij jellinizm* [History of ancient aesthetics. Early Hellenism. Volume 5]. Moscow: Iskusstvo, 1979. 816 p.

6. Mihajlov A. V. *Jazyki kul'tury* [Languages of culture]. Moscow: Languages of Russian culture, 1997. 909 p.
7. Nikiforova L. V. *Fenomen dvorca v hudozhestvennoj kul'ture zapadnoevropejskogo barokko: avtoref. dis. ... kand. kul'turol. nauk: 24.00.01* [The phenomenon of the palace in the artistic culture of the Western European Baroque: author's abstract of Ph. D. in Culturology: 24.00.01]. St. Petersburg, 2001.
8. Panov A. A. *Praktika nemeckogo organista XVII–XVIII stoletij v zerkale istoricheskikh dokumentov: dis ... d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02* [The practical training of a German organist of the 17th – 18th centuries in the light of historical documents: Doctoral thesis of the D. Sc. in Art History: 17.00.02]. Moscow: Mosk. gos. konservatorija im. P. I. Chajkovskogo, 2006. 733 p.
9. Pylaeva L. D. *Muzyka scenicheskikh tancev francuzskih kompozitorov XVII – nachala XVIII vekov v kontekste ritoricheskoj jepohi: avtoref. dis. ...d-ra iskusstvovedenija: 17.00.02* [Music of stage dances by French composers of the 17th - early 18th centuries in the context of the rhetorical era: Doctoral thesis of the D. Sc. in Art History: 17.00.02]. Moscow, 2012.
10. Saponov M. *Shedevry Baha po-russki. Strasti, oratorii, messy, motety, kantaty, muzykal'nye dramy* [Bach's masterpieces the Russian way. Passion music, oratorios, masses, motets, cantatas, musical dramas]. Moscow: Klassika XXI, 2009. 284 p.
11. Jeko U. *Rol' chitatelja. Issledovanija po semiotike teksta* [The role of the reader. Studies of the semiotics of the text]. Translated from English and Italian by S. Serebryany. St. Petersburg: Symposium; Moscow: Izd-vo RGGU, 2005. 502 p.
12. Koch H. Chr. *Musikalisches Lexicon*. Franfunkt am Mein: bei A. Hermann dem Üngern, 1802. 1802 sp.