

5. Demochko, K. (2008). *Mystetska Bukovyna : Narysy z mynuloho* [Artistic Bukovyna: essays from the past]. Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
6. Demochko, K. (1990). *Muzychna Bukovyna : storinky istorii* [Musical Bukovyna: History pages], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
7. Halyts, H. K., Hurbyk, B. O., Isak, A. F., Marusyk, T. V. (Eds.). (2011). *Zatulovsky Leonid Borisovich, Sertsem z Bukovynoiu : imena slavnoykh suchasnykyv* [The heart with Bukovyna: the names of glorious contemporaries], Kyiv, Svit uspiyku, p. 179. (in Ukrainian).
8. Kushnirenko, A. M., Zalutskyi, O. V., Vyshpinska, Ya. M. (2011). *Istoriia muzychnoi kultury y osvity Bukovyny : navch. posibnyk* [History of musical culture and education of Bukovyna: Tutorial]. Chernivtsi, Yuriy Fedkovych Chernivtsi National University. (in Ukrainian).
9. Bohaniuk, Yu. V., Havryliuk, O. O. (2009). *Pamiataimo! (Znamenni ta pamiatni daty Bukovyny v 2010 r.)* [Let's remember! (Significant and memorable dates of Bukovina in 2010)], edited Dovhan M. M., Chernivtsi, Knyhy – XXI. (in Ukrainian).
10. Revutskyi, L. (1988). *Literary heritage, Povne zibrannia tvoriv* [Full collection of works], edited by Dovzhenko V. D., Kyiv, Muzychna Ukraina, vol. 11. (in Ukrainian).
11. Tymofieiev, V. (1972). *Ukrainskyi radianskyi fortepiannyi kontsert* [Ukrainian Soviet Piano Concert], Kyiv, Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).

УДК 786.1

**Оксана Сліпченко  
Ірина Мельниченко**

#### **РЕАЛІЗАЦІЯ BASSO CONTINUO ЯК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСЬКОЇ ПРАКТИКИ**

*У статті коротко оглянуто первинні та вторинні джерела, в яких можна знайти інформацію з теорії і практики цифрованого басу. Розглянуто деякі ключові принципи розшифрування basso continuo й безпосередньої його реалізації. Порушене питання ансамблевих принципів та стилістики виконання барокового акомпанементу в традиціях різних національних клавірних шкіл того часу. Виконано загальний аналіз двох основних типів існуючих готових реалізацій basso continuo та їх порівняння з позиції автентичності.*

**Ключові слова:** розшифрування basso continuo, стилістика барокового акомпанементу, ансамблеві принципи.

**Оксана Сліпченко  
Ірина Мельниченко**

#### **РЕАЛИЗАЦИЯ BASSO CONTINUO КАК АСПЕКТ КОНЦЕРТМЕЙСТЕРСКОЙ ПРАКТИКИ**

*В статье произведен короткий обзор первичных и вторичных источников, в которых можно найти информацию относительно теории и практики цифрованного баса. Рассмотрены некоторые ключевые принципы расшифровки basso continuo и его непосредственной реализации. Затронут вопрос ансамблевых принципов а также стилистики исполнения барочного аккомпанемента в традициях разных клавирных школ эпохи. Произведен общий анализ двух основных типов существующих готовых реализаций basso continuo и их сравнение с позиции аутентичности.*

**Ключевые слова:** расшифровка basso continuo, стилистики барочного аккомпанемент, ансамблевые принципы.

**REALIZATION OF BASSO CONTINUO  
AS A PART OF ACCOMPANIST'S EXPERIENCE**

*Basso continuo is a specific baroque theory and practice that gave the beginning to the classical harmony and became a mould for the letter-figural system of writing chords in jazz. The term "basso continuo", or thoroughbass was founded in 16<sup>th</sup> century. In general it means the system of reduced notation that contains clear and ciphered notes. The main rules of deciphering this "coded music" and it's stylistic features we can find in baroque tractates (the most popular are: *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* by J. D. Heinichen (1711), *L'Armonico Pratico al cimbalo* by F. Gasparini (1708), *Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments* by M. Saint-Lambert (1707), *Kurze Anweisung zum Generalbass-Spielen* by G. Turc (1791), and many others.*

*The main principles of thoroughbass realization are:*

1. *The figure in basso continuo score always means the interval from bass note (the most characteristic interval in the chord, as an example 7 – seventh-chord, 5 or 3 – basic chord, 6 – sixth-chord, 9 – ninth-chord). If some notes are left without figure, it can be harmonized with basic chords or be left as passing tones.*

2. *The alteration near the figure shows which tone changes. If the sharp or flat stays separately, it means the alteration of the third.*

*The crossed out figure means diminished or augmented interval (♯ - diminished fifth, diminished triad, or the second inversion of the dominant seventh-chord; ♮ - augmented fourth or second-chord; ♭ - petite accord – the third inversion of the dominant seventh-chord).*

*The main voice-leading in rules baroque accompaniment are:*

1. *Two voices must never move in parallel octaves or fifths. That's why the contrary motion is desirable.*

2. *The chords must be played as near to each other as it possible to avoid illogical leaps.*

3. *All dissonances must be prepared and resolved. This rule refers to sevenths, seconds, tritons, suspended fourths and ninths.*

*The main ensemble principles in thoroughbass are:*

1. *The accompaniment must never double the lid voice. The continuo part has a complimentary function. It concerns the rhythmic organization as well as number and placement of voices.*

2. *Number of voices in accompaniment and type of texture depends on soloist's dynamics and expression.*

3. *Diminution should be applied reasonably. It must supplement the solo part and not to be overloaded with virtuoso progressions or ornaments.*

*There is some stylistic difference between French and Italian styles of playing thoroughbass. French clavier music has a lute roots. That's why it has very sophisticated ornamentation, well-developed polyphony and the specific complex of performing features concerning touché and methods of arpeggiating chords. The Italian tradition is more clear and simple. It intended on immediate performing. This feature related with big popularity of opera in Italy in that time. For playing such giant piece of music required to performer not to pay attention to details, as he did in miniatures.*

*There are some editions of baroque scores that offer finished realization of basso continuo. Sometimes they look like transcriptions, and lay very far from style of composer and his epoch. Sometimes they are more objective and trying to save the original figuring and not overload a score with spare notes. But with position of authentic performance, the priority must be given to self-made realization of basso continuo, because it gives the ability to performer to realize his fancy and to bring a drop of improvisation into his performance.*

**Keywords:** *basso continuo realization, baroque accompaniments stylistic, ensemble principles.*

Серед сучасних вітчизняних музикантів побутує ставлення до історичного виконавства як до окремої складної науки, екзотичної та специфічної. Проте барокова музика була і залишається невід'ємною складовою навчального та концертного репертуару практично всіх академічних інструменталістів і вокалістів. Тому для того, щоб вивести вивчення старовинної класики на якісно новий, європейський рівень, ми маємо вивести історичне виконавство з елітарних вузьких кіл у широку практику академічного та сценічного музичного життя країни. Basso continuo є специфічно бароковою практикою, з якою ми не зіткнемося, виконуючи музику інших епох. Проте саме на фундаменті цифрованого басу сформувалася класична гармонія у тому вигляді, в якому наразі знаємо та вивчаємо її ми, а також система буквенно-цифрових позначень (як альтернативної нотації, котра дає імпровізаційну свободу виконавцеві) в естрадній і джазовій музиці ХХ–ХХІ ст. Тому вивчення принципів basso continuo не лише наблизить нас до історично коректного виконання барокових творів, а й поглибить відчуття та предметне знання гармонії і, як результат, дасть змогу піднятися на новий щабель у виконавській виразності й технічній стороні володіння інструментом.

Сплеск дослідницького та виконавського інтересу до барокової музики набув порівняно широких масштабів у ХХ ст. у країнах Західної Європи та продовжує набирати обертів досі. Навчальних посібників з генерал-басу є немало, проте жоден, на жаль, поки не перекладений українською мовою. Одним із посібників, на який спирається автор даної статті, є книга Йеспера Крістенсена “18<sup>th</sup> Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics)” [6]. Активно розробляють тему basso continuo і в наукових колах (наведемо як приклад дисертацію Девіда Чепмена “Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices” [5]). Цікавим поєднанням музикознавчого, теоретичного та виконавського аспектів традиції цифрованого басу є праця Марціна Святкевича (Marcin Świątkiewicz) “Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku” [12]. Серед російських досліджень даній темі присвячені такі наукові статті: М. Катунян “Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу” [2], О. Філіпової “Basso continuo на клавесине. Стилистика и приёмы исполнения” [3], А. Бояркиної “Basso continuo – цифрованный бас или все-таки генерал-бас?” [1].

Мета статті – охарактеризувати основні принципи реалізації basso continuo на основі першоджерел (італійського, французького та німецьких трактатів епохи бароко), проаналізувати й порівняти редакції-реалізації з позиції автентичності з подальшим обґрунтуванням думки щодо практичної доцільності використання уртексту та самостійного розшифрування цифрованого басу.

Період з 1600 до 1750 р. у музикознавстві прийнято називати епохою генерал-басу. Ця практика справді є не просто одним із музично-теоретичних учень, а й знаковою віхою в історії світової музики, яка ознаменувала перехід від лінійно-поліфонічного мислення до так званої функціональної вертикалі. Поняття “генерал-бас”, виникло в XVI ст. та означало тип скороченого запису музики, за якого представлену нотами або буквами басову лінію, поступово усвідомлювану як фундамент багатоголосся, доповнювали цифрами та різноманітними знаками [1, с. 11].

Basso continuo – це феномен, який наглядно свідчить про нероздільність музичної теорії та практики в епоху бароко. Композитор, теоретик, виконавець, педагог – у ті часи ці поняття були не окремими професіями, а різними “іпостасями” музиканта. Можливо, саме тому барокові твори такі логічні та довершені, а трактати – такі практичні. До наших часів збереглося чимало манускриптів-трактатів, які активно вивчають, перекладають та коментують виконавці й дослідники старовинної музики. Багато з них є у відкритому електронному доступі, наприклад: Regola facile, e breve per sonare sopra il basso continuo Ф. Сабаттіні (Venice, 1628); L'Armonico Pratico al cimbalo Ф. Гаспаріні (Venice, 1708); Der General-Bass in der Composition Й. Д. Хайніхена (Dresden, 1728); Große Generalbaß-Schule Й. Маттезона (Hamburg, 1731); Handbuch bey dem Generalbass und der Composition Ф. В. Марпурга (Berlin 1755–8); Kurze

Anweisung zum Generalbass-Spielen Д.Г. Тюрка (Leipzig un Halle, 1791); Principes de l'Accompagnement du Clavecin Ж. А. Д'Англебера (Paris, 1689); Nouveau Traité de l'accompagnement du clavecin, de l'Orgue, et des autres instruments М. де Сен-Ламбера (Paris 1707); Principes de l'Accompagnement du Clavecin Ж. Ф. Дандрію (Paris ca 1719); Traité des accords et de leur succession selon le système de la basse fondamentale Ж. Ф. Рамо (Paris, 1764). Цей список можна продовжувати. Проте інформація, подана у трактатах різних авторів і навіть різних країн, має багато спільного та може бути зведена до ряду основних принципів реалізації basso continuo на клавирі.

Розшифрування цифрованого басу – це процес творчості, що має певні залежності від часу та країни написання твору стилістичні нюанси виконання. Але незмінним залишається принцип: цифра – це інтервал від басу. Причому кількість октав між басом і цим інтервалом до уваги не беруть, іншими словами – теситуру обирає виконавець, враховуючи ансамблеві, динамічні та інші музично-виразні умови, і це ніяк не зазначено в партитурі. Проте, за Сен-Ламбером, верхній голос акордового акомпанементу ніколи не повинен бути вище  $e^2$  або  $f^2$ , крім випадків, коли бас переміщається в альтовий регістр і всі ноти стають дуже високими [11, с. 34].

Лаконічність системи цифрових позначень полягає у записі акорду через найхарактерніший присутній у його складі інтервал (наприклад, 6 – секста = секстакорд, 7 – септима = септакорд). “Багатоповерхові” позначення використовували зазвичай для запису складних акордів із подвійними затриманнями (трапляються в пізніших партитурах, наприклад у Й. С. Баха). Один і той самий акорд може мати кілька позначень, і навпаки, одна цифра (або комбінація цифр) може означати кілька акордів. Вирішальним у таких випадках буде загальний контекст (тобто загальна гармонічна логіка даної музичної фрази). Наприклад, тризвук може бути записаний цифрою 5, цифрою 3 або взагалі залишатися без цифрового позначення, а цифра 4 може означати затримання до терцового тону або консонантний квартсекстакорд.

Окрім того, окремі басові ноти, що не підписані ніякими цифрами, можуть означати як тризвук, так і прохідні ноти, що не гармонізуються (особливо якщо бас є яскраво вираженою мелодизованою партією). Такі ноти можуть бути як акордовими, так і неакордовими. Прийняти рішення щодо їх гармонізації зазвичай допомагають гармонічна логіка та метричний крок, що відчувається у загальному русі акордів.

Альтерація зазвичай виписують біля цифри, що означає альтерований тон. Якщо ж знак не поєднаний ні з якою цифрою, то він означає альтерацію терції. Крім того, зменшений або збільшений інтервал може бути позначений перекресленою цифрою ( $\cancel{5}$  – зменшена квінта, знак використовували для запису зменшеного тризвуку, до якого часто додавали сексту;  $\cancel{4}$  – збільшена кварта, знак часто використовували для запису секундакорду).  $\cancel{6}$  означає терцквартакорд, який у Дандрію та Сен-Ламбера названий *petite accord* (проте цей самий акорд часто позначали звичайною шісткою).

Важливим аспектом у реалізації basso continuo є голосоведіння. “Перше правило говорить, що в музиці два голоси ніколи не повинні рухатись в октаву або квінту. Таких паралельних октав та квінт потрібно уникати, особливо коли вони утворюються між крайніми голосами. Щоб уникнути цього та інших незграбних і неприйнятних ходів, зверніть увагу на наступне правило: руки ніколи не повинні робити зайвих стрибків, але мають постійно знаходити найближчий акорд, використовуючи мінімальні переміщення так часто, як це тільки можливо” [10, с. 123]. Основним принципом є плавність (будь-які стрибки мають бути художньо або логічно виправданими). Для цього рекомендовано при зміні акордів затримувати (або залишати в тому ж голосі) спільний звук. Далі в тексті трактату Хайніхена [10] – знайомі правила гармонізації поступеневого руху в басі за допомогою тризвуків із використанням протилежного руху голосів. Отже, можна зробити висновок, що правила використання тризвуків дійшли до нас із тих часів, не зазнавши суттєвих змін. Підсумовуючи викладене, Хайніхен зазначив, що протилежний рух голосів є найвигіднішим, бо він дає змогу автоматично уникнути паралелізмів [10, с. 128].

Винятком із правила про паралелізми є рух паралельними секстакордами при поступеному русі в басі. У таких послідовностях Хайніхен радить пропускати октаву для уникнення бідного або незграбного звучання, а також для зручності правої руки (при додаванні прикрас або в інших випадках) [10, с. 140]. У трактаті Сен-Ламбера знаходимо детальне пояснення щодо дублювання в секстакордах. Окрім звичних дублювань октави і терції, Сен-Ламбер наводить також дублювання сексти та секстакорд із доданою квартою (*petite accord*). “Слід також згадати у зв’язку із акордом, що складається з мінорної терції і мажорної сексти, що кварта може бути зіграна замість октави, за умови, що ця заміна сталася в попередньому акорді” [11, с. 16].

Усі дисонанси повинні бути підготовленими та розв’язаними. Це стосується насамперед септими. Крім септими, секунди, нони і тритона дисонансом також вважається кварта, якщо вона виступає у ролі затримання до терції. Септима завжди переходить у сексту, кварта – в терцію, нона – в октаву. “Зверніть особливу увагу на правило, згідно з яким кварта, яка трапляється у верхньому або середньому голосах попереднього акорду, завжди затримана у тому ж голосі та розв’язується вниз у сусідню терцію. Кварта зазвичай поєднується з квінтою та октавою” [9, с. 46].

Щодо взаємодії акомпанементу із солюючим голосом, то у джерелах нема жорстких правил. Партія континуо не обов’язково має бути нижче соло, адже суть гармонічної підтримки – у збагаченні основного голосу додатковими обертонами й фарбами. Гаспаріні радить уникати дублювання мелодії в акомпанементі: “Тим не менш, треба остерігатися того, щоб не збити співака такими димінунціями (або так званими гірляндами): уникайте гри інтервалів або фігур, які він може використати. Більше того, ніколи не грайте нота в ноту вокальну партію або партію, написану для скрипки, оскільки достатньо того, що гармонія містить консонанс або дисонанс, викликаний співзвуччям із басом та пом’якшений згідно з правилами акомпанементу” [8, с. 88]. Проте не слід цуратися також дублювання мелодії в терцію або сексту – цей простий прийом є характерним для барокової музики, особливо в італійській традиції.

Ритмічна взаємодія партій також має бути гармонічною. Короткі тривалості в соло зазвичай урівноважуються витриманими акордами, а довгі ноти, навпаки, прикрашаються фігураціями (димінунціями) в акомпанементі. У трактаті Ф. Гаспаріні є два розділи, присвячені димінунціям: у першому йдеться про верхній голос, у другому – про бас. Проте, наприкінці він застерігає, що той, хто акомпанує, має заслужити звання гарного, міцного акомпаніатора, а не натхненного та моторного виконавця. “Він (*клавірист – О. С., І. М.*) може застосувати свою фантазію та дати волю блискучій техніці коли грає один, а не тоді, коли акомпанує; я, врешті-решт, маю намір говорити про те, як грати витончено, а не безладно” [8, с. 90].

Динамічні зміни в реалізованому *basso continuo*, звичайно, залежать від динаміки соліста та реалізуються фактурними засобами. Насиченість фактури регулюється як кількістю голосів, так і їх ритмічною та мелодичною “завантаженістю” (димінунції, імітації, мелізми, віртуозні пасажі тощо). Відчуття *crescendo* і *diminuendo* – це цілком реальна річ навіть на позбавленому динамічних градацій інструменті (наприклад, одномануальний клавесин). За допомогою туше, артикуляції, мікроагогіки та інших прийомів роботи з фактурою цілком можливо вибудувати музичні фрази таким чином, що слухач навіть не помітить, що фактично динаміка не змінилась жодного разу протягом усього твору. Важливість експресивності акомпанементу підкреслює Ф. Гаспаріні: “Ці та інші дисонанси, або жорсткі гармонії, здавалося б, дають гарному співакові змогу краще виразити афекти та дух композиції. Але, як я вже казав раніше, використовуйте їх за бажанням і стежте, щоб ви були задоволені ними в першу чергу, тоді і співак, і слухачі будуть задоволені ще більше” [8, с. 84].

Доречно також згадати про суттєву різницю естетики італійського та французького бароко. Італійський стиль більш прямолінійний, простий, експресивний. Тому запис цифрованого басу в партитурах італійських майстрів зазвичай є дуже лаконічним та простим, розрахованим на миттєве виконання. Для прикладу, в реалізації італійського континуо не соромним, і навіть характерним є багаторазове повторення одного й того ж співзвуччя. Дж. Фрескобальді (у вступі до Першої книги токат) та Ф. Гаспаріні радять повторювати таким

чином дисонанси, задля підсилення афекту, та використовувати арпеджування у розв'язанні, щоб зробити акорд м'якшим та слабкішим [8, с. 79].

XVII–XVIII ст. в Італії були ознаменовані розквітом опери. Особлива увага, яку приділяли в Італії цьому жанру, відображена і в трактатах про цифрований бас. Ф. Гаспаріні, наприклад, окремих розділ своєї книги “L’Armonico Pratico al Cimbalo” присвячує дисонансам та ачакатурам у речитативах. У трактаті Хайніхена “Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses”, окрім розділу про акомпанемент, є також розділ про застосування правил реалізації basso continuo у кантатах. Це свідчить про дві речі: про вплив італійської музики на німецьку та про пряму залежність стилевих особливостей клавірного акомпанементу від жанру, в якому його реалізують.

Французький стиль є складнішим за рахунок розвиненої поліфонічності, великої кількості та різноманітності прикрас, ритмічної примхливості (яскравим підтвердженням цієї думки може бути порівняння французької та італійської куранти). Якщо у трактаті Ф. Гаспаріні приділена увага лише двом прикрасам: ачакатурі та морденту, то в таблиці д’Англебера натрапляємо на велике різноманіття мелізмів [7, е]. Цифрований бас у цій традиції теж виписаний детально, і зазвичай залишає виконавцеві порівняно малий “простір для маневру”. Як зазначила О. В. Шадріна-Лычак у статті “Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков”, французька клавірна школа має лютневе коріння [4]. *Style luthé*, що сформувався як система музично-виразних засобів у французькій клавірній традиції XVII–XVIII ст., безумовно, наклав відбиток і на французьку традицію акомпанементу. Це відобразилось у специфіці фактурних прийомів та туше, притаманних французькій клавірній школі.

У сучасній концертмейстерській практиці часто використовують редакції з готовими реалізаціями basso continuo. З одного боку, існування таких редакцій значно полегшує життя музикантам, які не вивчали генерал-бас в консерваторії, а з іншого не всі редакції заслуговують однакової довіри. Наприклад, у редакціях, зроблених у XIX ст. часто натрапляємо на відверто романтичну фактуру, детально виписані штрихи та динамічні відтінки в партії акомпанементу, що дає право назвати такі редакції транскрипціями. Певна річ, що виконання барокового твору за такою партитурою буде далеким від історичного звучання (а отже, й від первісного задуму композитора). Проте є й об’єктивніші реалізації basso continuo, де виписані нотами акорди продубльовані оригінальною авторською цифровкою. У таких партитурах часто авторська лінія басу часто видрукувана більшим шрифтом, а запропоноване розшифрування – дрібнішим. Проте гра за готовою розшифровкою в будь-якому випадку позбавляє бароковий акомпанемент однієї з найприродніших його рис – імпровізаційності. Тому, можливо, не варто втікати від складності процесу реалізації цифрованого басу, адже за цією складністю прихована свобода.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Бояркина А. В. Basso continuo, цифрованный бас или все-таки генерал-бас? К вопросу о переводе музыкальных терминов / А. В. Бояркина // Музыка, текст, перевод : материалы секции XLI и XLII Международных филологических конференций / [отв. ред. А. В. Бояркина]. – Санкт-Петербургский государственный университет, 2013. – С. 11–18.
2. Катунян М. И. Посткомпозиция XVI века: на пути к авторскому опусу / М. И. Катунян // Искусство музыки. Теория и история. – 2012. – №3. – С. 3–14.
3. Филиппова О. Basso continuo на клавесине. Стилистика и приёмы исполнения. / О. Филиппова // Проблемы стиля и интерпретации музыки барокко : Сб. науч. тр. МГК им. П. И. Чайковского. М., 2001. – Вып. 32. – С. 100–109.
4. Шадріна-Лычак О. В. Лютневый стилевой комплекс в клавесинной музыке XVII–XVIII веков / О. В. Шадріна-Лычак // Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського. – Вип. 109 : Старовинна музика – сучасний погляд. – Кн. 6 : Збірник статей / [наук. ред. та упоряд. О. Ю. Шевчук]. – К. : НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014. – С. 135–147.

5. Chapman D. Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices: diss. ... doctor of philosophy : 2008-05 / David Chapman. – Ann Arbor, Michigan : UMI Dissertation Services, 2015. – 448 pp.
6. Christensen J. B. 18<sup>th</sup> Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics) / Jesper Boje Christensen. – Bärenreiter, 2002. – 155 p.
7. D'Anglebert G. H. Pièces de clavecin / J. H. D'Anglebert. – Paris, 1689. – 128 p.
8. Gasparini F. The Practical Harmonist at the Harpsichord / F. Gasparini ; trans. by F. S. Stillings. – New Haven : Yale School of Music, 1963. – 102 p.
9. Heinichen J. D. Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses / J. D. Heinichen. – Hamburg: Benjamin Schiller, 1711. – 283 p.
10. Heinichen J. D. Der General-Bass in der Composition / J. D. Heinichen. – Dresden, 1728. – 583 p.
11. Saint-Lambert. M. Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments / Michel de Saint-Lambert. – Paris : Christophe Ballard, 1707. – 64 p.
12. Świątkiewicz M. Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku / M. Świątkiewicz. – Katowice, 2008. – 128 s.

#### REFERENCES

1. Boyarkina, A. V. (2013). “Basso continuo, figured bass or nevertheless thoroughbass? To the music terms translation problem”, Proceedings of the *Muzyka, tekst, perevod: XLI i XLII Mezhdunarodnykh filologicheskikh konferentsiy* [Music, text, translation: 41<sup>st</sup> and 42<sup>nd</sup> International philological conference], Saint-Petersburg State University, March 26, 2012 – March 12, 2013, pp. 11–18. (in Russian).
2. Filippova, O. (2001). Basso continuo on the harpsichord. Stylistics and performance methods, *Problemy stilya i interpretatsii muzyki barokko: Sb. nauch. tr. MGK im. P. I. Chaykovskogo* [Style and interpretation problems of baroque music: Collection of Scientific Works of the P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory], vol. 32, pp. 100–109. (in Russian).
3. Katunyan, M. I. (2012). 16<sup>th</sup> century postcomposition: on the path to the autor's opus, *Iskusstvo muzyki. Teoriya i istoriya* [The art of music. Theory and history], no. 3. (in Russian).
4. Shadrina-Lychak, O. V. (2014). Style Lute Complex in French Harpsichord music of the 17th–18th Centuries. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], vol. 109, no. 6, pp. 135–147. (in Russian).
5. David Chapman, (2015). “Thoroughbass pedagogy in nineteenth-century Viennese composition and performance practices”, The dissertation of doctor of philosophy, 2008-05, New Jersey, 448 p. (in English).
6. Christensen, J. B. (2002). 18<sup>th</sup> Century Continuo Playing (A Historical Guide to the Basics), Bärenreiter. (in English).
7. D'Anglebert, G. H. (1689). *Pièces de clavecin* [Pieces for harpsichord], Paris. (in French).
8. Gasparini, F. (1963). The Practical Harmonist at the Harpsichord, translated by F. S. Stillings, New Haven: Yale School of Music. (in English).
9. Heinichen, J. D. (1711). *Anweisung zu vollkommener Erlernung des General-Basses* [Instruction for perfect Learning of the Thoroughbass], Hamburg: Benjamin Schiller. (in German).
10. Heinichen, J. D. (1728). *Der General-Bass in der Composition* [The Thoroughbass in the Composition], Dresden. (in German).
11. Saint-Lambert, M. (1707). *Nouveau traité de l'accompagnement du Clavecin, de l'Orgue et des autres instruments* [New treatise on the accompaniment of Harpsichord, Organ and other instruments], Paris, Christophe Ballard. (in French).
12. Świątkiewicz, M. (2008). *Basso continuo we Włoszech i Niemczech pierwszej połowy XVIII wieku* [Basso continuo in Italy and Germany in the first half of the 18th century], Katowice. (in Polish).