

УДК 781.1

DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/97-1-29>

Тетяна КАЗНАЧЕЄВА,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) *itaniamusic@gmail.com*

ФОРМУВАННЯ ПРОГРАМНОЇ СЮЇТИ В КОНТЕКСТІ КЛАВІРНОЇ ТРАДИЦІЇ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

Стаття присвячена дослідженню програмної інструментальної сюїти як феномену у процесі становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть, у якому кожна п'єса виступає узагальненим носієм художнього образу або ідеї. Простежено витоки програмності у творчості англійських вірджиналістів кінця XVII століття, зокрема Вільяма Берда, Джона Булла, Орlando Гіббонса та інших, які започаткували формування самостійного клавірного стилю. Підкреслено значення варіаційності, остинатності, орнаменталізації та поліфонічного мислення як основних засобів інструментального розвитку, а також звернення до танцювальних і народно-пісенних джерел. У роботі висвітлено подальший розвиток сюїтного жанру у французькій клавесинній традиції XVII–XVIII століть, представленій творчістю Жака Шамбоньєра, Луї та Франсуа Куперенів, Жана-Філіпа Рамо та інших. Обґрунтовано, що саме у французькому мистецькому середовищі сюїта досягає своєї завершеної форми, трансформуючись із послідовності танців у витончений художній цикл, позначений рисами естетики рококо – декоративністю, граційністю, індивідуалізованою образністю та інтелектуальною грою. Танцювальність при цьому втрачає суто прикладну функцію і постає як семантичний код музичного мислення. Окремо розглянуто специфіку фактурної організації французької клавірної музики, зокрема домінування лінейного мислення, прозорої поліфонії, орнаментальної виразності та впливу лютневого стилю. Проаналізовано роль програмності у творчості Франсуа Куперена, де сюїта набуває рис інструментальної «повісті», а також нові принципи драматургії у творах Жана-Філіпа Рамо, що поєднують раціональну структурованість і емоційну насиченість. Узагальнено, що розвиток програмної інструментальної сюїти відображає глибинні зміни художнього мислення епохи: від тілесно-танцювального до асоціативно-образного, де танцювальні ритмоформули трансформуються у засоби музичної драматургії. Таким чином, сюїта постає не лише як жанрова форма, а як важливий культурно-естетичний феномен, що репрезентує новий тип музичного мислення європейської традиції.

Ключові слова: інструментальна сюїта, програмність, танцювальність, клавесинна музика, французька клавірна традиція, стиль рококо, варіаційний розвиток.

Tetiana KAZNACHEIEVA,

orcid.org/0000-0002-8692-2844

PhD in Arts, Assistant Professor;

Head of the Department of General and Specialised Piano

The Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

(Odesa, Ukraine) *itaniamusic@gmail.com*

THE DEVELOPMENT OF A PROGRAMME SUITE IN THE CONTEXT OF THE 17TH–18TH CENTURY KEYBOARD TRADITION

The article is devoted to the study of the programmatic instrumental suite as a phenomenon in the process of the formation of the instrumental cycle in European music of the 17th–18th centuries, in which each piece functions as a generalized bearer of an artistic image or idea. The origins of programmability are traced in the works of the English virginalists of the late 17th century, in particular William Byrd, John Bull, Orlando Gibbons and others, who initiated the formation of an independent keyboard style. The importance of variation, ostinato, ornamentation, and polyphonic thinking as the main means of instrumental development is emphasized, along with the use of dance and folk-song sources.

The paper highlights the further development of the suite genre in the French harpsichord tradition of the 17th–18th centuries, represented by the works of Jacques Champion de Chambonnières, Louis Couperin, François Couperin, Jean-Philippe Rameau and others. It is substantiated that it was within the French artistic environment that the suite reached its completed form, transforming from a sequence of dances into an elegant artistic cycle marked by the aesthetics of Rococo – decorativeness, grace, individualized imagery, and intellectual play. Dance elements thus lose their purely applied function and emerge as a semantic code of musical thinking. Special attention is given to the specific features of the textural organization of French keyboard music, particularly the dominance of linear thinking, transparent polyphony,

ornamental expressiveness, and the influence of the lute style. The role of programmability in the works of François Couperin is analyzed, where the suite acquires the features of an instrumental «narrative», as well as new principles of dramaturgy in the works of Jean-Philippe Rameau, combining rational structure with emotional richness. It is concluded that the development of the programmatic instrumental suite reflects profound changes in the artistic thinking of the era: from corporeal dance-based expression to associative imagery, where dance rhythmic formulas are transformed into means of musical dramaturgy. Thus, the suite appears not only as a genre form but also as an important cultural and aesthetic phenomenon representing a new type of musical thinking in the European tradition.

Key words: *instrumental suite, programmability, danceability, harpsichord music, French keyboard tradition, Rococo style, variation development.*

Постановка проблеми. У процесі становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть сформувалися два провідні типи сюїти, які, попри відмінність принципів образного мислення та тематичної організації, знаходились у стані естетичної рівноваги та взаємодоповнення: танцювальний і програмний.

Сучасні вимоги виконавської інтерпретації та педагогічної практики передбачають глибоке розуміння змістових і стилістичних особливостей клавірних творів, заснованих на програмних принципах. У музичному мистецтві XVII–XVIII століть програмність постає важливим чинником формування нової образної та драматургічної моделі музичного тексту. Програмні п'єси виступають як носії узагальнених художніх образів, здатні репрезентувати як цілісні ідеї, так і окремі аспекти багатомірного змісту. У межах програмного типу сюїти кожна п'єса функціонує як концентрований носій узагальнених вражень і характерних рис значно ширшої художньої реальності, в межах якої діє принцип естетичного узагальнення, що зумовлює необхідність їх комплексного наукового осмислення.

Аналіз досліджень. Дослідження процесів становлення інструментального циклу в європейській музиці XVII–XVIII століть досить часто постає у фокусі уваги науковців, що можна пояснити зростаючим інтересом сучасного музикознавства до проблем історії інструментального мислення та жанрової еволюції клавірної музики. Н. Ревенко аналізує певні аспекти творчості вірджиналістів (Ревенко, 2018). Становлення та розквіт французького клавірного мистецтва, професійні школи виконавців і композиторів, їх найвидатніших представників, що вплинули на розвиток музичного мистецтва Європи розглядає Н. Лисіна (Лисіна, 2016). Важливу роль Ж. Шамбоньєра та його учнів у становленні французької клавесинної школи доводить у дослідженні О. Шадріна-Личак (Шадріна-Личак, 2024). Також дослідники зауважують на досить типовому для XVII–XVIII століть поєднанні в одній особі митця композитора та виконавця (Лі Цзюй, 2024). Разом з тим, дослідження програмної інструментальної

сюїти, що є ключовим для розуміння стилістичних змін епох бароко і рококо, й дозволить глибше осмислити процес переходу від танцювально-прикладної музики до автономного художнього висловлювання, лишається актуальним музикознавчим завданням.

Виклад основного матеріалу. Важливими витоками програмного типу танцювальної сюїти вважається творчість англійських вірджиналістів¹ кінця XVII століття, яка була тісно пов'язана з танцювальними формами, що були адаптовані для клавірних інструментів. Вільям Берд, Джон Булл, Орландо Гіббонс, Джайлз Фарнабі та ін., на думку багатьох дослідників, утворили першу школу клавірної музики, у якій зародився клавірний стиль письма і було покладено початок творам спеціального (неперекладного) репертуару для клавірно-струнних інструментів. Як зазначає А. Черноіваненко, це – прелюдії і фантазії (з органної традиції), програмні твори ситуативного або портретного планів, а також – обробки церковних наспівів, мадригалів та народних пісень або танців, збагачені мовно-інструментальними (секвенції, незалежність голосоведення, фігураційне письмо, розробка кадансових ритмічних формул, техніка фактурного варіювання і створення інструментальних «прикрас») і композиційно-жанровими (остинатність, варіювання, додавання до традиційних павани і гальярди «нових» алеманди і куранти, введення народних – хорнпайп, жига, раунд, маска і світських – сарабанда, менует, гавот, ригодон, буре – танців) прийомами (Черноіваненко, 2021: 384-385).

Саме такого типу твори склали зміст першої збірки, що була опублікована в Англії у 1611 році та мала назву «Парфенія». Збереглися також «Fitzwilliam Virginal Book» – унікальна колекція з 300 творів, з яких 72 – клавірні твори В. Берда та інші збірки, що базувались на європейських танцювальних традиціях, адаптованих до англійського стилю. У них переважають п'єси, що є

¹ Вірджинал (англ. – virginal, від лат. – virgule, що в перекладі, «паличка, стрижень») – менший за розміром різновид клавесину

варіаціями на популярні народно-побутові пісенні мелодії і танці. Характерно, що таким чином типізуються деякі жанри, що власним походженням зобов'язані танцю, але мають чисто музичний розвиток: сарабанда, чакона, пасакалія.

Вірджиналісти тяжіли до образотворчості: композитори давали своїм п'єсам програмні назви («Труби», «Барабан і флейта», «Танок солдат») (Ревенко, 2018: 36-37). У їх творчості танцювальність унаочнювалась завдяки ритмічним фігурам, що імітували кроки та рухи реальних танців, але були насичені віртуозними елементами. У поліфонічній фактурі збірок поєднувались танцювальні ритми з багатоголоссям, натхненним вокальною музикою, але з елементами стилю лютністів, завдяки арпеджованим акордам, які створювали об'ємність звучання кількох голосів і додавали легкості. Емоційна виразність зберігала танцювальні корені, водночас, звучання було ясним, ритмічно виразним, збагаченим орнаментациєю, що відображало еволюцію від вокальної музики до незалежної інструментальної.

Показовою у цьому спрямуванні стала збірка «*My Ladye Nevells Booke*» з 42 клавірних творів композитора В. Берда, складена наприкінці XVI століття. Цикл містить десять пар паван та гальярд, що демонструє перетворення танцювальних форм на масштабні варіаційні структури. Кульмінацією твору є дев'ята пара, у якій жанрова структура павана – гальярда втілюється у більш узагальненому вигляді: тема павани починається з простого викладу басу з імітаційними вступами у верхніх голосах, еволюціонуючи до складних поліфонічних поєднань. Композитор розширює форму павани до шести варіацій, де варіації 2, 4 і 6 не є просто орнаментованими повторами 1, 3 і 5 (як у строгій формі), а незалежними розробками, що відображає перехід від ренесансної поліфонії до барокових варіацій. Гальярда, що має переважно акордову фактуру, представляє тему популярної народної пісні «Свисток візника», додаючи твору фольклорний колорит. Вона вирізняється енергійним ритмом, синкопами, що імітують характерні стрибки танцю, але, разом з тим, у гальярді присутні й віртуозні пасажі, хроматизми. Загалом, у цій парі танців зберігаються традиційні жанрові ознаки, контраст вільного та швидкого темпів, але танцювальні елементи еволюціонують вже у бік суто інструментального звучання, синтезуючи поліфонічні елементи з віртуозними, фольклорними, майже з програмними рисами, засвідчуючи розвиток та трансформацію сюїтного циклу.

Програмна танцювальна сюїта набуває особливого розвитку у творчості провідних композито-

рів XVII–XVIII століть, чий твори були призначені для клавесину – Жака Шамбоньєра, Луї Куперена, Франсуа Куперена, Жана-Анрі Д'Англебера, Ніколя-Антуана Лебега, Жана-Філіпа Рамо та ін. Сюїти клавесиністів були достатньо тісно пов'язані з танцювальними традиціями, але на відміну від англійських вірджиналістів та німецького різновиду жанру, французький стиль більше фокусувався на елегантності, застосуванні насиченої орнаментациї та особливій виразності, що була здатна відтворити певних персонажів, настрої, спогади, почуття.

Французькі сюїти мають коріння, що пов'язане з музикою, призначеною для виконання на лютні, яка стала беззаперечним фаворитом епохи. Як універсальний інструмент з широким спектром можливостей, лютня «була активно затребувана в різних сферах музичної діяльності та відчутно вплинула на становлення клавесинного виконавства» (Шадріна-Личак, 2024: 145).

У творах Ж. Шамбоньєра знаходить відображення *stile brisé* – «розбитий стиль», що був успадкований від лютністів – арпеджовані акорди та ноти, що створювали ілюзію кількох голосів і легкості, підкреслюючи ритмічний рух. У 1670 році було видано дві збірки клавесинних творів композитора, що став засновником французької клавесинної школи. Як зазначають дослідники, учнями та представниками школи Шамбоньєра² було закладено композиційні та драматургічні принципи сюїти, які знаходились ще у стадії формування. Для цього відбирались танці, що пізніше складатимуть кістяк сюїти, та факультативні, їх порядок, повторюваність тощо (Шадріна-Личак, 2024: 147).

Французька школа клавесиністів формується у другій половині XVII та на початку XVIII століть у Франції, у період правління Людовіка XIV, під час якого склалися сприятливі умови для розвитку музичного мистецтва, оскільки «багато музики створюється саме для аристократичних заходів, де стали необхідними невеликі танцювальні п'єси, що були обрамленням світських подій» (Медведнікова, Калиновська, 2019: 167).

У цьому ракурсі французька клавірна традиція доби виступає унікальним культурно-естетичним феноменом, що віддзеркалює світовідчуття епохи рококо. У центрі цього мистецького дискурсу – клавесин як інструмент не лише музичний, а й естетично-інтелектуальний, здатний передавати тонкі нюанси чуттєвості, грації, художнього

² До них належали вищезгадані Л. Куперен, Ж.-А. д'Англебер та Н.-А. Лебег

образу, що стали характерними рисами доби. Особливе місце у цьому контексті посідає жанр сюїти: як явище він поєднує елементи танцювальності, програмності та самобутнього стилю клавірної музики, що виник у Франції й набув там завершеної форми. Саме французька сюїта стає тим музичним текстом, у якому найповніше проявляються естетичні модуси рококо – витонченість, контраст, декоративність і внутрішня рефлексія. Епоха рококо відзначається відходом від драматичного напруження бароко, увагою до тонкої емоційності, граційності, індивідуального стилю, прагненням до асоціативної образності та інтелектуальної гри. У музиці це проявляється не лише у гармонічних або мелодичних інноваціях, а й у новому способі організації музичного часу та визначенні ролі виконавця-композитора.

Формування клавірної сюїти у Франції відбулося під впливом танцювальної традиції XVII століття, але вирізнялось принциповими видозмінами. Первісна функція сюїти була трансформована у струнку послідовність стилізованих танцювальних образів. Танець не був кінцевою метою, він став жанровою формулою для вираження почуттів. Клавесин, у свою чергу, виступив засобом втілення образності та драматургії музичного тексту.

На думку О. Шадріної-Личак, Ж. Шамбоньєром та його учнями була «створена абсолютно нова, особлива музична мова, яка в подальшому стане не просто фундаментом та своєрідним обличчям французької клавірної музики, а й визначатиме риси національного стилю в музиці – клавесинний лютневий стиль» (Шадріна-Личак, 2024: 146). Зазначимо, що у цьому феномені не спостерігається проявів яскравого національного колориту, втілення французьких національних ідей. Французький клавесинний лютневий стиль розвивається зовсім у іншому ракурсі.

У французькій клавірній сюїті XVIII століття він постає як унікальний музичний текст, у якому проявляється світовідчуття рококо – грація, елегантність, тонка чуттєвість і образність. У творчості французьких клавесиністів сюїта розгортається як образно-програмний, логічно побудований цикл, де танцювальні жанри служать засобом драматургічного розвитку. Підкреслимо, що у французькій клавірній традиції провідним є лінійний тип музичного мислення, що відображає принципи рококо. Це – горизонтальність сюїтного простору, де провідну роль має мелодична лінія та орнаментальна виразність. Поліфонія не панує як формотворчий принцип, а функціонує як засіб викладення. З точки зору фактури

це виявляється у прозорих поліфонічних поєднаннях, витонченій імітації, що узгоджує розвиток думки з програмним змістом кожної частини твору, а також у чіткій, але делікатно врівноваженій мелодично-гармонічній організації. Французька клавірна традиція не лише переосмислює жанр сюїти, а й стає музичним виявом епохи, у якій мистецтво розвивалося як гра форм, образів і почуттів. Аналіз творчості провідних майстрів доби засвідчує, що клавесин як інструмент і сюїта як жанр були ключовими середовищами втілення цього світовідчуття.

Традиційна структура циклу з чотирма основними танцями (алеманда, куранта, сарабанда, жига) доповнюється такими типовими французькими жанровими різновидами як менует, гавот, бурре тощо. Танцювальність проявляється завдяки типовим ритмоформулам, що імітують певні види кроків, але звучання, завдяки значній кількості орнаментики та більш вільному виконанню з точки зору агогіки, стає більш поетичним, ніж призначеним для танцю.

Програмні сюїтні п'єси з назвами досить часто складались у «набори» (фр. – «orders»), а їх кількість досить часто становила декілька десятків творів. Значного розквіту програмний вид сюїти отримав у творчості Франсуа Куперена, який є автором понад двохсот творів для клавесину. Композитор називав свої твори «портретами» (portraits), що були натхненні придворним життям Людовика XIV. Естетика численних рондо і програмних мініатюр пов'язана з певними умовами придворного етикету часів рококо, світовідчуття якого народилося у Франції на початку XVIII століття і було пов'язане з аристократичним середовищем.

У творчості Ф. Куперена сюїтний цикл, відповідно до традицій французьких клавесиністів, розгортається переважно в горизонтальній площині. Це зумовлює специфіку фактурної організації та особливості використання поліфонії. У ранніх сюїтах поліфонія не виконує формотворчої ролі й не визначає стиль у цілому, а застосовується як засіб викладу окремих фрагментів матеріалу, як фактурний прийом. Найчастіше використовується імітація, що узгоджується з програмним змістом п'єси та сприяє його виразнішому розкриттю. У творчості Ф. Куперена жанрові прототипи є визначальними у розвитку музичного мелосу в його клавірному сюїтному втіленні. За будовою і прийомами розвитку програмні номери підпорядковані принципу танцю. У них – традиційна витриманість заданого руху і ритму, танцювальна основа без особливих зусиль розпізнається навіть

у тих п'єсах, назви яких виходять за рамки звичних жанрово-танцювальних найменувань. У сюїтній творчості композитора також проявляється нова естетична функція остинато як фактурно-стилістичного прийому: виражаючи головну «думку» циклу – постійне повернення до початку, колоподібне замикання розвитку, воно веде до феномену відкритої форми (Лі Цзиуї, 2024: 54).

Загалом, у творчості Ф. Куперена французька сюїта стає своєрідною інструментальною повістю, де окремі частини є музичними мініатюрами з назвою, що вказує на конкретний образ чи стан. Сюїта набуває програмної спрямованості, музичний матеріал організовано як образний цикл. Імітаційні прийоми, контрасти різних типів викладення і тональностей стають важливими складовими внутрішнього драматургічного розвитку. Легкість та елегантність звучання, графічна декоративність орнаменталії, виразність тембру та регістрового розділення відтворюють світовідчуття рококо, яке у композитора втілене через призму образної мови клавесину. На відміну від німецької традиції, у Ф. Куперена танцювальна жанровість поступається місцем індивідуалізованій програмності. Наприклад, в *Ordre* № 6 окремі п'єси з промовистими назвами («*Les Langueurs tendres*», «*Les Barricades mystérieuses*») формують асоціативний ланцюг образів, де кожна мініатюра є самостійним психологічним етюдом. Тут відсутня жорстка танцювальна схема, а єдність циклу досягається через тонку інтонаційну спорідненість, фактурну вишуканість і спільний художній задум.

Здобутки Жана-Філіппа Рамо у розвитку сюїтного структурованого музичного циклу зумовлюють виникнення характерної пізнаваної жанрової форми, у якій семантика танцювальності поєднана з естетикою чуттєвого виразу. Фактура сюїт часто містить контрапунктичні елементи, але завжди орієнтована на ясність і логічність розвитку теми. У творчості композитора зберігається типова для рококо взаємодія розумового порядку та емоційності, що знаходить відгук у балансі форми і вираження. Особливо показовими є сарказм та

іронія, що проявляються в імітаційних повторах п'єс, складному ритмі, що постає як засіб тонкої емоційної диференціації, та наявності такого виразного семантичного елементу як декоративна орнаменталія.

Водночас розквіт французького клавесинного мистецтва виявився не лише у створенні високохудожнього репертуару, а й у формуванні цілісної виконавсько-педагогічної системи. Важливими джерелами осмислення цієї традиції поряд із музичними текстами є авторські методичні праці, що фіксують естетичні та технічні засади виконання. Особливе значення має трактат Ф. Куперена «Мистецтво гри на клавесині» (1716), у якому систематизовано принципи орнаменталії, артикуляції, аплікатури та стилістичної інтерпретації, характерні для французької школи. Не менш показовим є педагогічний розділ Ж.-Ф. Рамо «Метод пальцевої механіки» (1724), що міститься у другому зошиті його клавесинних п'єс, де акцентовано увагу на раціоналізації технічної підготовки виконавця. Обидві праці демонструють нерозривність творчої, виконавської й педагогічної сфер у культурі рококо.

Висновки. Загалом, розвиток програмної інструментальної сюїти в європейській музиці XVII–XVIII століть не тільки сприяє розвитку інструментального циклу, але й унаочнює певну модель художнього мислення, що втілює певний образ завдяки індивідуалізованому тематизму, у якому танцювальні ритмоформули хоч і втрачають тілесний компонент, але стають засобом драматургічного розвитку. Витоки програмності простежуються у творчості англійських вірджиналістів, де закладаються основи самостійного клавірного стилю та формується тенденція до образної конкретизації музичного змісту. У французькій клавесинній традиції сюїта набуває завершеної форми, трансформуючись з послідовності танців у цілісний художній цикл із виразною програмною спрямованістю. Танцювальність при цьому втрачає суто прикладну функцію і постає як семантичний код музичного мислення.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Лисіна Н. Розквіт французької клавірної школи. *Науковий часопис Українського державного університету імені Михайла Драгоманова*. Серія 14: Теорія і методика мистецької освіти. Вип. 21. Київ, 2016. С. 97-104.
2. Лі Цзиуї. Європейська фортепіанна традиція як історична та логіко-семантична основа сучасного піанізму. Дисертація, Одеса, 2024. 204 с.
3. Медведнікова Т.О. Калиновська К.О. Франсуа Куперен – вершина французької клавірної школи. Особливості виконання. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*: Збірник наук. статей. Дніпро: ГРАНІ, 2019. Вип. 16. С. 163-173.
4. Ревенко Н. Інструментальне виконавство (Фортепіано) Частина I: навчально-методичний посібник. Миколаїв: «РАЛ-поліграфія», 2018. 316 с.
5. Черноіваненко А.Д. Академічне музично-інструментальне мистецтво як предмет музикознавчої системології: монографія. Одеса: ВД «Гельветика», 2021. 704 с.

6. Шадріна-Личак О. Роль Ж. Ш. де Шамбоньєра та його учнів в становленні французької клавесинної школи. *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 77, том 3, 2024. С. 143-150.

REFERENCES

1. Lysina N. (2016). Rozkvit frantsuzkoi klavirnoi shkoly. [The rise of the French piano school] *Naukovyi chasopys Ukrainського derzhavnogo universytetu imeni Mykhaila Drahomanova. Seriiia 14: Teoriiia i metodyka mystetskoï osvity*. Vyp. 21. Kyiv. 97-104. [in Ukrainian].
2. Li Tsyiui (2024). Yevropeiska fortepianna tradytsiia yak istorychna ta lohiko-semantychna osnova suchasnoho pianizmu. [The European piano tradition as the historical and logical-semantic foundation of contemporary pianism]. *Dysertatsiia*. Odesa. 204. [in Ukrainian].
3. Medvednikova T.O. Kalynovska K.O. (2019). Fransua Kuperen – vershyna frantsuzkoi klavirnoi shkoly. Osoblyvosti vykonannya. [François Couperin – the pinnacle of the French harpsichord school. Performance considerations]. *Muzykoznavcha dumka Dnipropetrovshchyny: Zbirnyk nauk. statei*. Dnipro: HRANI. Vyp. 16. 163-173. [in Ukrainian].
4. Revenko N. (2018). Instrumentalne vykonavstvo (Fortepiano) Chastyna I: navchalno-metodychnyi posibnyk. [Instrumental Performance (Piano) Part I: Teaching Guide]. *Mykolaiv: RAL-polihrafiia*. 316. [in Ukrainian].
5. Chernoiivanenko A.D. (2021). Akademichne muzychno-instrumentalne mystetstvo yak predmet muzykoznavchoi systemolohii: monohrafiia. [Academic musical-instrumental mysticism as a subject of musicological systemology]. *Odesa: Helvetica*. 704. [in Ukrainian].
6. Shadrina-Lychak O. (2024). Rol Zh. Sh. de Shamboniera ta yoho uchniv v stanovlenni frantsuzkoi klavesynnoi shkoly [The role of Chambonnières and his students in the formation of the French Harpsichord School] *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. Vyp. 77, tom 3, 143-150. [in Ukrainian].

Дата першого надходження статті до видання: 02.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 25.03.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 19.05.2026

Стаття поширюється на умовах ліцензії відкритого доступу (CC BY 4.0)

