

**Щербаков Юрий Викторович**  
кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры концертмейстерства  
Одесской национальной музыкальной академии  
им. А. В. Неждановой  
*olgapiano@yandex.ua*

## ИСТОКИ ФОРМИРОВАНИЯ И ОСОБЕННОСТИ ИНТЕРПРЕТАЦИИ СТАРИННОЙ СЮИТЫ ДЛЯ ДВУХКЛАВИРНОГО ДУЭТА

В статье исследуются специфика интерпретации и процесс генезиса старинной сюиты для двухклавирного дуэта. Рассматривается влияние, которое оказали на исполнительскую стилистику преобразования в области усовершенствования механики клавишных музыкальных инструментов, происходившие в XVIII столетии. Предлагается анализ четырехчастной Сюиты соль минор Иоганна Маттезона, которая является одним из первых образцов сюиты для двухклавирного дуэта. По результатам исследования выявляется влияние танцевальной музыки эпохи Барокко на старинную сюиту для двухклавирного дуэта.

*Ключевые слова:* двухклавирный дуэт, сюита, Иоганн Маттезон, чембало.

*Щербаков Юрій Вікторович, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри концертмейстерства Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*

### Джерела формування та особливості інтерпретації старовинної сюїти для двоклавірного дуету

У статті досліджується специфіка інтерпретації та процес генезису старовинної сюїти для двоклавірного дуету. Розглядається вплив, який здійснили на виконавську стилистику перетворення в царині удосконалення клавішних музичних інструментів у XVIII сторіччі. Пропонується аналіз Сюїти соль міно́р з чотирьох частин Йоганна Маттезона, яка є однією з перших зразків сюїти для двоклавірного дуету. Внаслідок дослідження виявляється вплив танцювальної музики епохи Бароко на старовинну сюїту для двоклавірного дуету.

*Ключові слова:* двоклавірний дуєт, сюїта, Йоганн Маттезон, чембало.

*Scherbakov Yuri, PhD in Arts, associate professor of the concertmaster chair the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

### Forming sources and peculiarities of interpretation of old suite for two-clavier duo

In the article the specifics of interpretation and genesis process of the old suite for a two-clavier duo are researched. The influence of transformations in the area of improving mechanics of keyboard music instruments in XVIII century on performer's stylistics is considered. The analysis of four parts of g-moll Suite by Johann Mattheson, one of the first examples of the suite for a two-clavier duo is offered.

In the concert practice of modern performers along with music of various styles there can be observed a big interest towards baroque music. This trend is especially characteristic of the European countries. The interpretation of old instrumental music stimulates raising and solving a number of performance problems, which will be the aims of this article. This research will try to solve the tasks connected with the ability of understanding a music text, hiding behind ornamental melodic structure, a genuine inspiration of the creator of baroque music, with reconstruction of authentic, historically genuine sound of instruments on modern pianos. The realization of such tasks will require the performer's skills of differentiated distribution of dynamics in a special way of articulation as well as consideration of such an important element of music speech as melismatics.

Problems of the old music's interpreting is so complicated that the author of the article agrees with the opinion of Walter Giesecking, who considered that it was necessary to use intuition, which helped one's mind and feelings and which could direct a thought and perception of musicians-interpreters towards a right interpretation of those works, which had been created by composers of past ages, hundreds years before nowadays.

Basing on analytic research of one of the earliest suites created for a two-clavier duo – g-moll Suite (1704-5) by Johann Mattheson, we raised scientific tasks, touching upon problems of instrumental sound (studies of historic traditions, in which the piece was created) as well as upon artistic direction of interpretation and peculiarities of the dialogue between two performers.

There is diverse information in the structure of Mattheson's Suite. Upon a complex performer's analysis one can discover an emotional element of the music. It reveals in roll call of voices, changes in direction of passage movements, reproduction of intonations, imitations and canons, filled with the expression of the dialogues of conflict or friendship. Performers' of Mattheson's Suite will face the problem of discovering of old notation of affects in the grammar, which will reveal for the modern listeners connection of old dances with an individual author's style and artistic features of composer's image of the dance. It should be pointed out that genre essence of two-clavier suites of the baroque epoch was still close towards applied and functional basis of the dance semantics.

At the primary stage of working on the Suite by J. Mattheson, performers should be familiarized with the decryption of ornaments, suggested by the composer, which makes closer to the right text interpretation. In the instrumental music the process of typification of ornamentation formulae takes place earlier than in the vocal music, and the for-

mulae are written in the music text. We consider that the search of artistic and technical devices of the Suite's performance should be based on the knowledge of dancing baroque tradition for reconstructing a character of old dances expressed by the composer in the music text.

Such approach should be combined with listening to the piano sound and search of timbre correspondence to the sound colour and specifics of harpsichord performance. Studying historic materials of reflecting performers' stylistics of the past epoch, which has undergone significant changes, modern performers can find emotional expression in the interpretation of old dances, getting closer to the authenticity of the sound.

The presented information allows us to make a conclusion that the interest towards performing on two claviers becomes an impulse for organological improvement of mechanics of keyboard instruments and, vice versa, new instruments create favourable conditions for the development of ensemble formation in the composer's and performer's areas. Taking into consideration that Johann Mattheson was one of the first in the music history who realized the suite idea in the performance form of a two-clavier duo and directly perceived rhythmic, intonation and kinetic impulses of dancing nature, it can be suggested that his specific musical and personal-domestic perceptions about dances are naturally integrated into individual artistic creativity.

*Key words:* two-clavier duo, suite, Iohann Mattheson, cembalo.

В концертной практике современных исполнителей наряду с произведениями различных стилей наблюдается большой интерес к музыке эпохи барокко. Особенно эта тенденция проявляется в странах Европы. В связи с этим интерпретация старинной инструментальной музыки стимулирует постановку и решение широкого спектра исполнительских проблем, рассмотрение которых является целью данной статьи. В ней делается попытка решения заданий, связанных со способностью постижения нотного текста, скрывающего за орнаментальным построением мелодики истинное вдохновение творца барочной музыки; воссозданием аутентичного, исторически достоверного звучания старинных инструментов на современных фортепиано. Реализация подобных заданий потребует от исполнителей владения навыками дифференцированного распределения динамики, специальной манеры артикуляции, продуманности по отношению к такому существенному элементу музыкальной речи, как мелизматика.

Проблематика музыки барокко часто является предметом работ отечественных и зарубежных исследователей (А. Бейшлаг, Э. Бюкен, Н. Велижева, Н. Друскин, О. Захарова В. Клиш и др.). В рамках рассмотрения вопросов об исполнении клавесинных произведений на фортепиано, поднимаемых специалистами старинной музыки, привлекает внимание радикальное высказывание Эрвина Бодки, предлагающего клавесинные произведения И. Баха аранжировать для двух фортепиано (или одного в 4 руки), чтобы добиться сохранения всех звуковых красок клавесина. "Если крупные клавесинные произведения Баха еще нуждаются в концертных залах..., то законное место большинства клавесинных пьес – именно здесь, в концертах фортепианных дуэтов" [2, 91]. Не стоит сводить этот вопрос только к исполнению на двух фортепиано. Несомненно, что исполнители-солисты тоже должны быть ознакомлены с природой клавесинного искусства. Проблематика истолкования старинной музыки настолько сложна, что можно согласиться с мнением Вальтера Гизекинга, что необходимо пользоваться интуицией, которая помогает разуму и чувствам, и которая может направить мысль и восприятие музыкантов-интерпретаторов на правильную трактовку тех произведений, которые были созданы композиторами минувших эпох, за сотни лет до наших дней.

Взяв для примера одну из самых ранних сюит для двухклавирного дуэта – Сюиту соль минор (1704–5) Иоганна Маттезона, ставим научные задачи, сопряженные с проблематикой инструментального звучания (изучение исторических традиций, в которых создавалось данное произведение); художественной направленностью интерпретации и особенностями диалога между двумя исполнителями.

Новизна исследования состоит в аналитическом изучении в контексте рассмотрения процессов усовершенствования механики клавишных инструментов уникального сочинения для двухклавирного дуэта, которое является одним из немногих, дошедших до нашего времени примеров сюиты для данного инструментального состава.

Знакомясь с нотным текстом Сюиты соль минор Иоганна Маттезона, мы видим, что в названии присутствует уточнение вида клавиров, для которых предназначено исполнение – чембало (итальянское название клавесина). Анализируя данное произведение, мы будем придерживаться данного варианта названия клавира. В "Клавирной школе" Тюрка (1789) в списке 20 типов клавира фигурирует *Cembal d'atour*. Являясь автором одного из наиболее ранних образцов сюиты танцевального типа для двухклавирного дуэта, Маттезон, который, по мнению А. Рубинштейна, "заметен формой, новыми идеями, серьезным настроением" [8, 29], открывает новые пути в эволюционном процессе формирования исполнительской формы двухклавирного дуэта.

Несмотря на то, что сегодня подобные произведения преимущественно исполняются на современных роялях, невозможно не затронуть вопрос об исполнительской специфике, которая связана со старинным инструментарием.

Наблюдения показывают, что исторический период жизни и творчества Маттезона (1681–1764) отмечен значительными преобразованиями, направленными на улучшение механики клавишных музыкальных инструментов. В ходе интенсивных экспериментов композиторы делились на противников и защитников разных конструкций. Сторонники клавикорда выступали с критикой клавесина. По определению Маттезона, "клавикорду по сравнению с клавесином более свойственна певучая манера с выдержкой и мягкостью" [80, 33]. Выбор определенного типа инструмента для создания произведения, например, клавикорда, указывал на музыку чувствительного, нежного характера, а также на технологию исполнительского контакта с клавиатурой (ощущение струны и нажима пальцев, боковые движения пальцев для достижения эффекта вибрато).

Попытаемся проанализировать причины, по которым Маттезон для двухклавирной сюиты предпочел чембало. Известно, что среди разновидностей чембало существовали одномануальные (для музицирования на дому) и большие (для оркестрового или ансамблевого исполнения). Например, в ораториях, сюите и "Concerto grosso" Г. Гендель использовал два больших клавесина, которые обладали громким звуком. Это качество отмечал и Маттезон, говоря, что звук клавесина хорошо различается в аккомпанементе 50 хористам. По отношению к клавесину как источнику насыщенного концертного звучания, Маттезон пишет: "Это колонна, поддерживающая весь ансамбль. Его гармоничные и журчащие звуки оказывают чарующие действие" [128, 125]. Надо отметить, что клавесин не только удваивал гармоническую основу произведения, но и имел самостоятельную партию, противопоставленную другим инструментам.

Практическое использование чембало преимущественно было связано с концертным инструментом, а клавикорда – с домашней обстановкой (камерный инструмент). Размышляя над полемикой о качествах клавикорда и клавесина, В. Ландовская подмечает, что Маттезон рекомендует клавикорд для исполнения галантных пьес, хотя "его собственные сюиты совершенно иные, чем баховские" [128, 138]. "В отличие от клавикорда, звучание чембало более яркое, звонкое, богатое высокими обертонами, серебристое" [116, 15]. По нашему мнению, Маттезон, отдавая предпочтение звучанию двух чембал, уже в XVIII веке смог оценить специфику и перспективу существования двухклавирного дуэта как ансамбля "концертного типа", звучание и состав которого рассчитан на концертную исполнительскую манеру. К тому же он сам прекрасно владел игрой на клавесине, о чем написал Ч. Берни: "в нескольких состязаниях Гендель неизменно брал верх в органной игре, а Маттезон порой не уступал ему за клавесином" [20, 225].

На начальном этапе работы над сюитой И. Маттезона исполнителям необходимо ознакомиться с предлагаемой композитором расшифровкой орнаментации, которая приближает к верной трактовке текста. В инструментальной музыке, раньше, чем в вокальной, происходит процесс типизации формул орнаментации, и они тщательно выписываются в нотном тексте. Технические приемы, необходимые для обыгрывания основных нот мелодии получают фиксированные названия, которые находим в предисловии к сюите (Gruppo, Tirata, Tirate piccolo и др.). При первом знакомстве с нотным текстом, обращает на себя внимание непривычная для современных исполнителей запись знаков альтерации, выписанных при ключе, не соответствующая тональной основе. Во всех пьесах цикла при ключе выписан только "си бемоль", а в нотном тексте постоянно фигурирует еще "ми бемоль", который подтверждает тонику соль минора, которую зафиксировали издатели. Согласно теории аффектов, тональность пьесы указывала на настроение и выразительность исполнения. И. Маттезон и другие композиторы (А. Кирхер, Ф. Марпург, М. Шарпантье) создавали свои описания аффектов в музыке и их выражения в определенной тональности. Но в сюитном цикле, "где общность тональности служит связующим элементом" [146, 50], пьесы контрастируют и отличаются друг от друга аффектами, проявляющимися, прежде всего, в сопоставлении индивидуальных проявлений танцевального рисунка. Уже на раннем этапе формирования внутривидовых взаимоотношений между частями важным принципом диалектического сопоставления в сюитах является не тональность, а характер движения. Маттезон придерживался традиционного расположения частей в цикле (аллеманда, куранта, сарабанда, жига), отразив свое мнение в написанном в 1713 году трактате "Совершенный капельмейстер".

В "Аллеманде", открывающей сюиту, композитор, следуя традициям своего времени, не дает указания темпа (как и в последующих частях сюиты), предполагая правильное представление исполнителей и о танце, и о нужном темпе. Сохраняя основной характер танца – спокойного шествия – музыкальный вариант содержит довольно активные интонации и фанфарность. В лютневых и клавирных сюитах преобладал тип Аллеманды на 4/4 с затактом, что наблюдается и в рассматриваемом танце. Маттезон писал, что "Аллеманда – это ломаная гармония, серьезная и хорошо разработанная; она воплощает образ удовлетворенного или довольного чувства, которое улаживает себя упорядоченностью и спокойствием" [116, 28].

В "Аллеманде" композитор, согласно композиторской практике своего времени, детально выписывает в тексте орнаментику большого диапазона. Эти изящные фигурации сопровождают танцевальные движения, а также вносят поэтичность и пафос в выразительность мелодии, подтверждая слова самого Маттезона, в которых "он указывал на различия, существующие между украшениями в узком смысле слова и обычными фигурами, и иносказаниями, заимствованными из ораторского искусства" [80, 53].

Диалог голосов в двух партиях достаточно насыщен и наполнен эффектами параллельного дублирования мелодии. Ансамбль пианистов при большой точности ритмического совпадения должен создать цельное впечатление спокойного и величавого характера. Изысканность мелодики и тонкость мотивной работы, которая была свойственна аллеманде композиторов XVII–XVIII столетий, дают возможность показать свет и тень, добиваясь филировки каждой музыкальной фразы или пассажа. Такая ажурная полифоническая ткань позволяет искать контраст между звучанием двух фортепиано, при котором "целесообразно придать каждому голосу индивидуальную нюансировку, связанную с его интонационным развитием" [116, 60].

В "Куранте" композитор пользуется пунктирным стилем, который заимствован из французской манеры исполнения и назывался "французским стилем". "Этот стиль ввел свой стиль игры", пишет Ванда Ландовская, обращая внимание на особенности исполнения ноты с точкой [128, 373]. Для характеристики танца почерпнем информацию из трактата Преториуса: "У куранты название от *currendo* или *cursitando* (спешить, бежать – лат.), потому что большей частью в танце применяются определенные размеренные прыжки, а также пробежки" [116, 28]. Действительно, во второй половине танца поражает обилие гаммообразных пассажей, которые создают впечатление соревнования между разными руками партнеров по игре. Особенное внимание привлекает эффектный прием репетиционного повторения мелодического звука. Он придает музыке трепетность и изящность в сочетании с взволнованностью. Необыкновенную поэтичность таких украшений подметила Ванда Ландовская, говоря, что оно наполняет интерпретацию очаровательным покачиванием, легким движением вверх и вниз, напоминающим колыхание ветвей при дуновении легкого ветерка. При исполнении этого танца дуэту следует отчетливо синхронизировать звучание всего комплекса шестнадцатых, находя особое туше для каждого звука и соответствующие двигательные приемы. Достижению соразмерности и гармоничности движений исполнители на клавишине придавали особое значение. "Красивое туше на клавишине в первую очередь основывается на таком "парении" обеих рук над клавиатурой, при котором не ощущалась бы ни усилий, ни препятствий: чтобы движения рук вызывали бы удовольствие не меньшее, чем само звучание" [116, 20].

Третий танец сюиты – "Сарабанда". Достаточно необычной и сложной была истории становления этого танца в инструментальной музыке. Художественное воплощение в творчестве знаменитых мастеров музыкального искусства помогло полностью преобразить его. Например, И.-С. Бах использовал сарабанду как основу трагического хора в "Страстях по Матфею". В инструментальных сюитах чаще всего сарабанда носит величавый или печальный характер. Вальтер склоняется к такому определению сарабанды: "Это торжественная мелодия, особенно любимая в Испании... ее исполняют медленно" [116, 29]. Фергюсон конкретизирует метрономическое обозначение 60–80 для каждой из трех долей в такте.

В начальных четырех тактах сарабанды в обеих партиях звучит мелодия двух параллельных голосов. Выразительность этой торжественной и скорбной музыки будет зависеть от характера звучания клавира у исполнителей. Снова говоря об особенностях клавишного звука, отметим отсутствие возможности уменьшать или увеличивать его силу. Преодоление этого недостатка зависит от умения исполнителей добиться красивой кантилены, для обучения которой И.С. Бах предназначал свои "Инвенции". Выработке игры *legato* посвящали свои методические работы многие старинные мастера, так как навык плавной смены звуков пальцами был необходим в условиях отсутствия педали. Воспроизводя старинную музыку на фортепиано, чтобы добиться стилизованного исполнения, необходимо учесть технологию игры *legato* клавишного типа. Во второй части сарабанды обе партии наполняются выразительными фигурациями. Имитационное изложение в обеих партиях однородного фигурационно-мелодического материала требует от участников дуэта филигранной слуховой работы над музыкальным воплощением "дифференцированной идентичности" (термин автора) в звучании пассажных фигураций.

Заключительный танец сюиты "Жига" является самым протяженным в цикле. Обратимся к описанию жиги Маттезоном: "Жига имеет четыре разновидности: обычная, лур, канари, итальянская жига. Для обычных, или английских жиг, характерны в качестве специфического отличительного признака – пламенный и быстротечный энтузиазм, гнев, который быстро проходит. Лур, или медленная и пунктирная жига обнаруживает гордую, надменную сущность, поэтому этот танец очень любят

в Испании. Канари связан с большой чувственностью и проворством, но звучит несколько односложно. Наконец, итальянская жига, которая применяется не для танца, а для игры на скрипке (отсюда может происходить и ее название: *gigue*; *geigen* – играть на скрипке), побуждает как бы к высшей степени быстроты или беглости; однако большей частью в текучей, плавной, но никак не в обузданной манере – наподобие гладкой стремнины ручья" [116, 28]. Обычно жига идет в размере 6/8 или 3/8. В данной сюите жига написана в относительно редко встречающемся размере 12/8, и, соответственно, устремленность от первой доли одного такта к первой доле другого такта потребует высокой степени беглости и целенаправленности внутреннего движения. Усматриваем в этом, а также в близости к инструментальной скрипичной технике, ее принадлежность к разновидности итальянской жиги. Заметим, что размер 12/8 И.-С. Бах также любил использовать для танцев легких и энергичных.

Финал сюиты отличается высочайшим уровнем технических задач, усложненных имитационным развитием между голосами двух партий. Можно сказать словами Кванца о жиге, что ее необходимо исполнять "короткими и легкими штрихами" [116, 30]. При воссоздании легкости звучания в быстром темпе, с использованием пассажной техники на протяжении всей пьесы в стабильном, едином ритмическом движении, дуэту нелегко скоординировать и синхронизировать кинетическую исполнительскую партитуру. Для достижения положительного результата в решении этих задач можем рекомендовать участникам клавирного дуэта детально спланировать и привести в соответствие друг с другом артикуляцию в обеих партиях, чтобы "различные степени связывания и расчленения, их живое чередование одушевляли исполнение и не только вливали в него ритмическую жизнь, но нередко заменяли и отсутствующие динамические средства" [116, 20].

Говоря о мелизматике четвертой части, отметим, что в ней используются только трели, которые в отличие от других украшений (группетто, мордент и др.) не мешают игре в быстром темпе. Характер этого танца предполагает расшифровывать трель с определенностью: "трель обязана звучать как удары маленькой литавры, хорошо распределенные в том пространстве, которое им надлежит заполнить" [128, 377]. Учитывая характер звука чембало, исполнители жиги должны вырабатывать "легкость, быстроту и точность удара" [116, 19], овладевая ритмико-агогической стороной фактуры пьесы.

Структура музыкальной ткани сюиты Маттезона содержит разнообразную информацию. При комплексном исполнительском анализе обнаруживается эмоциональная составляющая произведения. Она проявляется в переключках голосов, сменах направлений движения пассажей, воспроизведении интонаций, имитаций и канонов, которые наполнены экспрессией диалога конфликта или дружелюбия. Исполнители сюиты Маттезона столкнутся с проблемой обнаружения в грамматике (музыкальных фигурах) старинного письма аффектов, которые раскроют современным слушателям связь старинных танцев с индивидуальным авторским стилем и художественными проявлениями композиторского образа танца. Отметим, что жанровая суть двухклавирных сюит эпохи барокко еще близка к прикладной, функциональной основе танцевальной семантики.

Считаем, что поиск художественно-технических средств исполнения сюиты должен опираться на знание танцевальной барочной традиции для воссоздания выраженного композитором в нотном тексте характера старинных танцев. Такой подход полезно сочетать с вслушиванием в звучание фортепиано и поисками тембрового соответствия звуковому колориту и специфике клавесинного исполнения. Изучая исторические материалы, отражающие исполнительскую стилистику ушедшей эпохи, претерпевшую большие изменения, современные исполнители могут находить в трактовке старинных танцев эмоциональную выразительность, приближаясь к аутентичности исполнения.

Представленная информация помогает сделать вывод, что интерес к исполнительству на двух клавирах становится импульсом для органо-логического усовершенствования механики клавишных инструментов, и наоборот – новый инструментарий создает благоприятные условия для развития этого ансамблевого образования в композиторской и исполнительской областях. Принимая во внимание, что Иоганн Маттезон, одним из первых в истории музыки реализовал сюитную идею в исполнительской форме двухклавирного дуэта, непосредственно воспринял ритмические, интонационные, кинетические импульсы танцевальной направленности, можем предположить, что его специфически-музыкальные и личностно-бытовые представления о танцах органично встраиваются в индивидуальное художественное творчество. Отметим, что жанровая суть двухклавирных сюит эпохи барокко еще близка к прикладной, функциональной основе танцевальной семантики.

Говоря о функционировании старинных танцев в сюите для двухклавирного дуэта, заметим, что эта разновидность вновь появилась в творчестве композиторов в конце XIX, и активно развивалась на протяжении XX столетия. Интерес композиторов к использованию в сюите старинных танцевальных номеров происходит на фоне все более проявляющегося разнообразия стилистики.

### Литература

1. Берни Ч. Музыкальные путешествия / Ч. Берни. – М. – Л. : Музыка, 1962. – 289 с.
2. Бодки Э. Исполнение клавирных произведений Баха на фортепиано / Э. Бодки // Как исполнять Баха : учебно-методическое издание. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 83–92.
3. Друскин М. Клавирная музыка Испании, Англии, Нидерландов, Франции, Италии, Германии XVI – XVIII вв. / М.С. Друскин. – Л. : Музгиз, 1960. – 284 с.
4. Зимин П. История фортепиано и его предшественников / П.Н. Зимин. – М. : Музыка, 1968. – 215 с.
5. Копчевский Н. Клавирная музыка : Вопросы исполнения / Н.А. Копчевский. – М. : Музыка, 1986. – 96 с.
6. Ландовская В. О музыке / В. Ландовская [пер. с англ. ; послесловие А.Е. Майкапара]. – М. : Радуга, 1991. – 438 с.
7. Маргулис В. Об исполнительских указаниях в клавирной музыке И.С. Баха / В. Маргулис // Как исполнять Баха : учебно-методическое издание. – М. : Классика-XXI, 2007. – С. 47–56.
8. Рубинштейн А. Лекции по истории фортепианной литературы : [ред. и комм. С.Л. Гинзбурга] / А.Г. Рубинштейн. – М. : Музыка, 1974. – 110 с.
9. Bukozfer M. Music in the Baroque Era; From Monteverdi to Bach. – London : J. M. Dent & Sons Ltd., 1964. – 489 p.

### References

1. Berni C. (1962). A musical journey. Moscow : Muzyca [in Russian].
2. Bodki E. (2007). The performance of the clavier works of Bach on the piano. How to perform Bach. . Moscow : Klassica XXI, 83–92 [in Russian].
3. Druskin M. (1960). Keyboard music of Spain, England, Netherlands, France, Italy, Germany XVII–XVIII century. Leningrad : Muzgiz [in Russian].
4. Zimin P. (1968). The history of the piano and its predecessors. Moscow : Muzyca [in Russian].
5. Kopchievskiy N. (1986). Keyboard music. Questions of performance. Moscow : Muzyca [in Russian].
6. Landovska V. (1991). About music : Moscow : Raduga [in Russian].
7. Margulis V. (2007). Performing the instructions in the clavier music. How to perform Bach. Moscow : Klassica XXI, 83–92 [in Russian].
8. Rubinshtein A. (1974). Lectures on the history of piano literature. Moscow : Muzyca [in Russian].
9. Bukozfer M. (1964). Music in the Baroque Era; From Monteverdi to Bach. London : J. M. Dent & Sons Ltd [in English].

УДК 94(495):008

**Даниленко Ольга Вікторівна**  
аспірантка Київського національного  
університету культури і мистецтв  
*olya\_danilenko90@mail.ru*

## ЗАСТІЛЬНА КУЛЬТУРА ДАВНІХ ГРЕКІВ

У статті розглядається специфіка кулінарної культури в Давній Греції, приводяться особливості естетичного оформлення застілля. Традиційну культуру давньогрецького застілля правомірно вважають основою сучасної середземноморської кулінарної традиції з широким використанням різноманітних овочів, фруктів, злаків, м'яса, оливкової олії й особливо вина. Зазначається, що традиції сервірування для пишних застіль в античних греків набули статусу ритуалу, а висока кулінарна майстерність уподібнилася за цінністю основним видам мистецтва – музиці та поезії.

*Ключові слова:* кулінарна культура, застілля, Давня Греція, естетика, кулінарія, бенкет.

*Даниленко Ольга Вікторівна, аспірантка Київського національного університету культури і мистецтв*  
**Застольная культура древних греков**

В статье рассматривается специфика кулинарной культуры в Древней Греции, приводятся особенности эстетического оформления застолья. Традиционную культуру древнегреческого застолья правомерно считают основой современной средиземноморской кулинарной традиции с широким использованием различных овощей, фруктов, злаков, мяса, оливкового масла и особенно вина. Отмечается, что традиции сервировки для пышных застолий у древних греков получили статус ритуала, а высокое кулинарное мастерство уподобилось по ценности музыке и поэзии.

*Ключевые слова:* кулинарная культура, застолья, Древняя Греция, эстетика, кулинария, пир.