

ARTĂ MUZICALĂ MUSICAL ART

„AUTENTICISMUL” ÎN INTERPRETAREA MUZICALĂ: PRO SAU CONTRA?

“AUTHENTICISM” IN MUSICAL PERFORMANCE: FOR OR AGAINST?

VICTORIA MELNIC¹,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0003-1869-8278>

VLADIMIR ANDRIEȘ²,

doctor în studiul artelor, profesor universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice
<https://orcid.org/0000-0001-7659-6953>

CZU 781.68

DOI <https://doi.org/10.55383/iadc2022.01>

Cuvântul „autentic” este folosit foarte frecvent în contextul tuturor artelor, „autenticitatea” fiind una dintre condițiile obligatorii pentru aprecierea valorii și calității unui produs artistic. Însă sensul acestui termen și câmpul său semantic variază în funcție de momentul istoric și de domeniul artistic în care este aplicat. În contextul artei muzicale acest concept este asociat cu interpretarea muzicii antice, în special, a muzicii baroce (deși, evident, poate fi aplicabilă oricărei alte muzici). În acest articol vom aborda așa-numita interpretare „autentică” — direcție în interpretarea muzicală care promovează o viziune bazată pe tradițiile perioadei în care muzica a fost compusă și accentuată prin folosirea instrumentelor istorice.

Cuvinte-cheie: *autenticism, interpretare academică, interpretare istorică, interpretare individualizată*

The word „authentic” is used very frequently in the context of all arts, „authenticity” being one of the obligatory conditions for assessing the value and quality of an artistic product. But the meaning of this term and its semantic field varied depending on the historical moment and the artistic field. In the context of musical art, this concept is associated with the interpretation of ancient music, especially baroque music (although obviously, it can be applied to any other music). In this article, we will address the so-called „authentic” interpretation- the direction in musical interpretation that promotes a vision based on the traditions of the period in which the music was composed and accentuated by the use of historical instruments.

Keyword: *authenticity, academic interpretation, historical interpretation, individualized interpretation*

Introducere

Autentic — conform DEX-ului, înseamnă „adevărat, natural, corespunzător sie însuși”. Acest cuvânt se folosește foarte frecvent în contextul tuturor artelor, „autenticul” fiind una din condițiile obligatorii înaintate pentru aprecierea valorii și calității unui produs artistic. Însă sensul termenului de autenticitate și câmpul său semantic au variat în funcție de momentul istoric și de domeniul artistic. Dacă în artele plastice noțiunea rămâne limitată la sensul care se dezvăluie în opoziția binară dintre adevărat și fals (în sensul unui Da Vinci autentic sau o copie de pe acesta), în muzică cuvântul autentic/autenticitate (deși, cu siguranță, prezent în timpul discuțiilor privind atribuirea unei partituri

1 E-mail: victoria.melnic@amtap.md

2 E-mail: vladimir.andries@amtap.md

unui compozitor din trecut, ca, de exemplu, în cazul celebrului Adagio de Albinoni) este folosit mai frecvent pentru a evalua operele și artiștii pe o scară orientată de la mai mult spre mai puțin autentic și care, de multe ori, exprimă o poziție subiectivă a celui care face aprecierea. Deoarece opera muzicală nu se identifică întru totul cu partitura, aceasta căpătând viață doar în actul interpretării, problema autenticității se ridică, în special, în acest ultim context, deși „autentică” trebuie să fie orice piesă nou compusă, dar și orice interpretare a unor lucrări cunoscute compuse cândva. Totuși, în prezent, cel mai frecvent acest concept este asociat cu interpretarea muzicii vechi, în special, a celei baroce, ca o alternativă la interpretările clasico-romantice ale aceluiași repertoriu, considerate neautentice (deși, evident, poate fi aplicabil oricărei alte muzici).

Astăzi constatăm existența mai multor curente în executarea muzicii. Ele se deosebesc, în special, prin atitudinea față de partitură, prin gradul de libertate în „interpretarea” textului acesteia și „tălmăcirea” intențiilor compozitorului și pot fi asociate celor trei direcții principale despre care am scris într-o publicație anterioară: *interpretarea istorică* sau *autenticistă*, *interpretare academică* sau *stilizată* și *interpretare acanonică* sau *individualizată*.

Interpretarea „autenticistă” promovează o viziune fundamentată pe tradițiile perioadei în care a fost compusă muzica și accentuată prin utilizarea instrumentelor de epocă.

Interpretarea „stilizată” presupune tratarea oricărei partituri ca fiind „contemporană” prin adaptarea la gusturile și idealurile estetice ale timpului nostru, folosind instrumente moderne.

Interpretarea „individualizată” pornește de la viziunea personală a fiecărui interpret și se bazează pe libertatea deplină a acestuia în executarea lucrărilor compuse în orice epocă stilistică.

Considerăm că în oricare din aceste trei direcții pot exista interpretări „autentice” și „neautentice” sau „mai puțin autentice”. De exemplu, dacă o lucrare este executată așa cum și-a dorit-o autorul sau, cel puțin, într-o manieră apropiată spiritual de intenția acestuia prin respectarea tradițiilor interpretative dominante în epoca respectivă, o putem cataloga ca fiind autentică. În acest context apar o mulțime de întrebări legate de intențiile autorilor — atât celor din trecut cât și celor contemporani, care, în opinia noastră, constituie subiecte foarte interesante și incredibil de complexe ce merită a fi discutate atât printre interpreți cât și printre muzicologi. De exemplu, o sonată de Scarlatti, interpretată la pian (și nu la clavecinul pentru care a fost compusă), poate fi numită autentică, chiar dacă notele care sună, în mod cert, au fost scrise de mâna lui? Sau (dacă să modulăm pentru câteva clipe în domeniul teatrului) o piesă de Shakespeare, „tradusă” în engleza contemporană și jucată inclusiv de femei, este autentică sau nu?

Interpretarea unei opere muzicale nu se limitează doar la executarea — chiar și perfectă — a ei. Notația muzicală, pe cât de precisă nu ar fi, nu poate indica absolut toate detaliile. În plus, în diferite timpuri, partiturile au fost notate cu un grad de exactitate diferit, iar elementele lipsă erau adăugate de interpreți care le cunoșteau din practică. Spre exemplu, în partiturile pieselor pentru pian de Debussy nu sunt notate pedalele, dar asta nu înseamnă că interpretarea autentică a acestei muzici ar fi cea fără pedală.

În cele ce urmează ne propunem să abordăm prima dintre cele trei direcții nominalizate — interpretarea autenticistă.

Începuturile autenticismului în interpretare

Deoarece efectul muzicii este un produs al circumstanțelor de moment, pentru a reda fidel conceptul compozitorului interpretul trebuie să reproducă stilul de interpretare al operei muzicale din vremea când aceasta a fost scrisă, reconstituind, într-o măsură maxim posibilă, toate condițiile în care a fost practică muzica în perioada respectivă. Anume de la această idee pornește autenticismul. Adepții acestui curent în interpretare au ca punct de reper originalul operei muzicale, folosind ediții în facsimil ale muzicii vechi care necesită abilități speciale de lectură, deoarece presupun mai mult decât o simplă sonorizare a notelor, devenind, practic, o „recompunere” a muzicii, din motiv că o mare

parte din informații, necesare interpretului, erau subînțelese fără a fi notate în partitură. În tratatul său despre arta cântatului la flautul transversal, J. Quantz notează că partitura conține doar o treime din ceea ce ar trebui să fie prezent în muzica reală. Tempourile, ornamentele, tipurile de articulație și alte detalii erau lăsate la latitudinea interpreților, care erau suficient de informați de toate acestea pentru a se descurca fără tutela compozitorului. Este ușor de înțeles ce se va întâmpla cu muzica interpretată după o astfel de partitură (și nu prea există altele) de un muzician ignorant [1]. Între timp, practica interpretării contemporane și experiența căpătată de muzicieni în urma studiilor de astăzi nu îi familiarizează cu ceea ce odată era considerat de la sine înțeles. Din acest punct de vedere, devin primordiale capacitățile de descifrare „din mers” a basului cifrat, alegerea adecvată a instrumentelor, a componenței ansamblului și a numărului de interpreți, cunoașterea regulilor și tehnicilor cântatului (tipurile de articulații, accentele, agogica, tempourile, dinamica, emisia sunetului), a acordajului (înălțimea, temperația), capacitatea de a improviza, de a interpreta corect ornamentele și altele.

Deși cercetătorii datează autenticismul cu mijlocul secolului trecut, de fapt, apare la sfârșitul sec. XIX — începutul sec. XX, când în diferite țări ale Europei sunt înființate societăți de muzică veche, al căror scop era interpretarea acestei muzici cât mai aproape de original. În anul 1901, Henry Casadesus și Edouard Nanny au fondat, la Paris, Société de concertes des instruments anciens, care își propune să readucă la viață muzica din secolele XVII și XVIII pe instrumente de epocă. În 1905, la inițiativa violoncelistului Christian Döbereiner, la Munchen apare o societate similară. În aceeași perioadă, Wanda Landowska își începe cariera de clavecinistă și propagatoare a acestui instrument, iar Albert Schweitzer lansează campania de restabilire a sonorității autentice a orgii (Orgelbewegung). Totuși, fondator al autenticismului este considerat, în mod tradițional, profesorul și producătorul de instrumente Arnold Dolmetsch (1858—1940). Interesul lui față de muzica veche s-a trezit după examinarea instrumentelor istorice păstrate în colecția Muzeului Britanic. În 1893 el confecționează prima sa lăută, iar în 1919 deschide propriul său atelier de instrumente, în care produce copii moderne ale tuturor instrumentelor din secolele XV-XVIII. Dolmetsch este și autorul cărții *Performing Music of the 17th-18th Centuries* (1915), în care expune fundamentele teoretice ale autenticismului. Ea se bazează pe studierea tratatelor de interpretare la diferite instrumente, reproducând numeroase citate, adăugând propriile sale comentarii elocvente la fiecare citat și oferind concluzii relevante. Examinând nenumărate lucrări didactice din epoca Barocului, Dolmetsch a descoperit că există un anumit mod de a executa un tril, o apogiatură etc. și că în multe cazuri a existat un acord aproape complet al tuturor autorilor asupra modului de a executa aceste ornamente într-o anumită fracțiune de timp. Subiectele abordate în lucrare includ probleme de tempo, ritm, ornamentație, realizarea basului cifrat, poziționarea încheieturii mâinii și degetelor la instrumentele muzicale ale perioadei ș.a. Cartea lui Dolmetsch nu și-a pierdut valoarea și actualitatea nici azi, oferind muzicienilor o imagine completă despre ceea ce a însemnat muzica barocă — atât ca practică interpretativă cât și ca știință.

Autenticismul ca metodă și ca stil de interpretare

Autenticismul se manifestă mai evident în utilizarea instrumentelor muzicale vechi, denumite și istorice, multe din ele ieșite din uz, ca, de exemplu, viola da gamba, vioara barocă, vihuela, flautul longitudinal, clavecinul, pianul cu ciocănele, trompeta naturală, theorba, arpeggione, armonica etc.). Autenticismul include, de asemenea, interpretarea partidelor vocale înalte („feminine”, scrise pentru cântăreți castrați sau pentru voci de băieți) de către voci masculine (contratenori). Desigur, nu putem ști exact cum erau executate piesele în timpul când au fost compuse, putem doar presupune cum sunau în realitate instrumentele, deoarece, între timp, s-a schimbat și acordajul, și materialele din care sunt confecționate; nici tehnica interpretării nu a rămas la același nivel de cândva. Printre criticii autenticismului s-a răspândit opinia că instrumentele vechi sună fals, nu țin acordajul, iar apărătorii autenticismului, ca răspuns, subliniază necesitatea utilizării corecte a instrumentelor vechi, adecvate muzicii în sine, în care dezavantajele se transformă în avantaje.

Pentru a înțelege corect lucrurile trebuie să deosebim autenticismul ca metodă artistică și autenticismul ca stil interpretativ. În contextul metodei, problema interpretării autentice nu este doar una artistică, ci, mai curând, una culturologică, deoarece interpretarea textului muzical original trebuie să fie fundamentată pe o cercetare serioasă. Acest proces implică un studiu laborios ce presupune analiza comparată a edițiilor existente, pornind de la facsimil sau Urtext și necesită cunoștințe speciale în domeniul notației muzicale și textologiei. Interpretarea autenticistă presupune cunoașterea regulilor și tehnicilor de interpretare, dar și capacitatea de a improviza și de a interpreta cu precizie ornamentele și, în general, cunoștințe solide cu privire la toate aspectele practicii și teoriei muzicale din țara și perioada în care a fost scrisă muzica, cunoștințe fixate în diverse documente ale epocilor respective. Acest tip de interpretare nu poate face abstracție nici de particularitățile construcției instrumentelor și echiparea lor corespunzătoare, nici de specificul acordajului și altor aspecte asemănătoare.

De exemplu, spre deosebire de vioara barocă, care folosește corzi de maț, vioara modernă folosește corzi de metal; gâtul vioarei baroce este mai lat și mai scurt, formând o linie aproape dreaptă față de corp, iar tastiera este mai scurtă și mai ușoară în comparație cu cea modernă; bara de rezonanță la vioara barocă este mai mică decât la cea modernă; călușul are altă formă și dimensiune. În lumina acestor diferențe este evident că vioara modernă nu are același sunet ca vioara barocă. La vioara barocă nu exista bărbier; ea se punea direct pe umăr. Fiecare dintre aceste două instrumente, grație particularităților constructive, presupune tipuri specifice de articulații. Arcușul modern, fiind mai lung și mai drept în comparație cu arcușul baroc, care era curbat (de unde și denumirea de arcuș, de la arc), permite executarea unui legato mai omogen și a unor fraze mai extinse, inclusiv în tempourile moderate și lente. Arcușul baroc (mai scurt), din contra, favorizează o interpretare în care legato se restrânge și unde se preferă tempourile rapide. În perioada Barocului existau și diferite variante regionale ale instrumentelor și arcușurilor. Iată ce scria, în 1698, Georg Muffat despre arcușul german: „Majoritatea germanilor, atunci când cântă, mănuiesc arcușul apăsând firele de păr cu degetul mare, după cum este necesar și fiind, în acest sens, distinși de italieni, care lasă firele de păr libere” [2 p. 33], deosebindu-se, astfel, de cel italian. „Arcușul curbat, în special, cel de construcție germană, favorizează interpretarea muzicii polifonice și cântarea acordurilor prezente, din abundență, în lucrările pentru vioară sau violoncel solo de Bach, în timp ce cel italian permite, cu o mai mare ușurință, interpretarea muzicii monodice și a pasajelor rapide” [3]. Aceleași diferențe le vom descoperi la multe alte instrumente: clavecinul și pianul, trompeta naturală și cea cromatică, viola da gamba și violoncelul ș.a.

Pentru a corecta lucrurile, adepții autenticismului au propus un nou mod de interpretare a muzicii vechi, în special, a celei din Baroc, aparent mai fidel, aparent mai adevărat, care nu mai folosește instrumente moderne, ci instrumente de epocă sau, mai degrabă, copii moderne ale acestora și, respectiv, și procedee tehnice adecvate construcției acestora. Primele concerte realizate la instrumentele vechi (la începutul anilor 1960) au bulversat publicul, copleșit de această sonoritate neobișnuită. Astfel apare autenticismul ca stil, care, spre regret, destul de frecvent, se limitează doar la îndeplinirea formală a unor presupuse condiții ale interpretării istorice, ca, de exemplu, utilizarea instrumentelor vechi, a trăsăturilor de arcuș și modalităților specifice de emiteră a sunetului, dinamica terasată ș.a., devenite astăzi niște „semne” arhicunoscute ale acestui stil. Toate acestea au adus la trivializarea și chiar vulgarizarea discursului despre autenticitate, însăși termenul prefăcându-se într-o „marcă comercială”. Acest fapt a condus spre abandonarea treptată a termenului interpretare autenticistă în favoarea celui de interpretare istoric documentată (în discursurile științifice serioase, dar nu și în vocabularul interpreților și al presei). Totuși, semnele distinctive ale autenticismului sunt nu atât instrumentele cât modul de interpretare. Acest stil de interpretare presupune un sunet mai „plat”, *vibrato* foarte econom pentru a nu perturba acuratețea și inteligibilitatea intonației, care trebuie să fie în deplină concordanță cu textul, acordajul mai jos și caracteristici ale temperării, când tonul este

împărțit în aproximativ trei părți egale și *do diez* nicidecum nu este egal cu *re bemol*, când se face *crescendo* la sfârșitul notelor lungi. Utilizarea acestor procedee specifice conferă muzicii interpretate o sonoritate foarte diferită, adesea percepută ca una exagerat de manieristă, care place unora și provoacă proteste din partea altora.

Nicolaus Harnoncourt și alți promotori ai interpretării istorice

Un rol important în promovarea muzicii vechi și în teoretizarea interpretării autentice l-a avut dirijorul Nicolaus Harnoncourt (1929—2016). La mijlocul sec. XX s-a afirmat un mod, devenit tradițional, de interpretare a muzicii din epoca Barocului, promovat de toți marii dirijori ai timpului, în care se folosește o orchestră simfonică mare compusă din instrumente moderne. În opinia lui Harnoncourt, fiecare muzică are nevoie de propria sa sonoritate, asigurată de instrumentele pentru care a fost scrisă. Animat de acest credo al său, în 1953, el împreună cu soția sa a creat ansamblul *Concentus Musicus*, a cărui activitate a fost dedicată interpretării muzicii vechi pe instrumente de epocă (multe dintre ele erau închiriate de la muzee). Muzicienii conduși de Harnoncourt, prin cercetările partiturilor și tratatelor de interpretare, prin interpretările și scrierile, dar și prin activitatea lor pedagogică, au inițiat, în anii '60, o adevărată revoluție în interpretarea și în receptarea muzicii barocului european. Demersurile lor au schimbat înțelegerea și aprecierea acestei muzici atât de către interpreți cât și de public, vechea muzică, adesea auzită ca „plictisitoare”, începând să sune într-un mod nou, neașteptat de proaspăt. Această abordare inovatoare a dat o viață nouă compozițiilor arhicunoscute, scoțând la lumina zilei și foarte multe lucrări demult uitate. Practica sa revoluționară de „interpretare istoric informată” a reînviat muzica din epocile Renașterii și Barocului.

Sarcina principală a oricărui interpret constă în descoperirea și realizarea sonoră a intențiilor autorului. Harnoncourt declara că „voința compozitorului este pentru noi (interpreții — n.n.) autoritatea supremă” [4 p. 7]. În opinia lui, informațiile care fac posibilă înțelegerea intențiilor compozitorului sunt instrucțiunile interpretative, instrumentația și tradițiile practicii interpretative, a căror cunoaștere și înțelegere compozitorii o pretindeau, în mod firesc, de la contemporani. Acest lucru deschide un orizont larg pentru cercetare, deși creează și posibilitatea unei greșeli grave, în cazul în care muzica veche se cântă doar în conformitate cu cunoștințele obținute din cărți. În ochii lui Harnoncourt, orice interpretare este în mod necesar subiectivă, deoarece ea derivă, cel puțin, la fel de mult, din poziția istorică a interpretului, cât și din poziția istorică a operei în sine. Din două rele, cel mai mic rău va fi o interpretare mai puțin autentică, din punct de vedere istoric, dar vie, decât una autentică și sterilă, lipsită de viziunea personală și subiectivă a interpretului. Totuși, în Occident astăzi mulți interpreți preferă anume instrumentele de epocă. Iată ce spune, în acest context, Fabio Biondi, conducătorul ansamblului de muzică veche *Europa Galante*: „De ce cântăm muzica barocă pe instrumente originale, istorice? Întrebare filozofică, existențială. Iar răspunsul corect ar fi acesta: ajutăm această muzică să devină înțeleasă de ascultători și pentru aceasta încercăm să o spunem în limbajul potrivit, potrivit anume pentru ea. Deși am studiat cu scrupulozitate tot ce s-a întâmplat în secolele XVII, XVIII, începutul secolului XIX, știm în detaliu ce și cum a fost pe atunci. Dar nu putem reproduce toate acestea, deoarece este imposibil să ne întoarcem la acel context istoric, situația este acum complet diferită. Muncim din greu ca cercetători, iar viteza cu care se dezvoltă cunoștințele noastre este fantastică. Obținem constant noi cunoștințe despre muzica barocă și aici suntem, într-o oarecare măsură, asemănători geneticienilor și medicilor: tot timpul se dovedește că ceea ce ai făcut acum un an s-a bazat pe greșeli, inexactități, fiind mereu dezvăluite noi detalii de înțelegere a limbajului muzical” [5].

Alături de Harnoncourt trebuie numiți și alți muzicieni care promovează interpretarea istoric documentată a muzicii baroce: Gustav Leonhard, Trevor Pinnock, William Christie, Philippe Herreweghe, Jordi Savall, John Eliot Gardiner ș.a.

Suntem de acord cu filosoful francez François Coadou, care relevă că orice interpretare deformează obiectul pe care îl interpretează — sau mai bine zis, îl reformează [6]. Orice interpretare îi conferă

operei un sens nou sau, mai degrabă, îi conferă un sens reînnoit. Într-o practică sănătoasă a muzicii, sensul operei se modifică în mod constant, la fel cum viața însăși se schimbă constant. Fiecare epocă istorică interpretează operele trecutului în felul său, pe înțelesul său, reieșind din propriile idealuri și prin aceasta le reactualizează.

Merită să înțelegem că instrumentele originale sunt doar un mijloc. Evident, este mai ușor să cânti o mulțime de lucruri stilistic corect la instrumente de epocă, dar dacă muzicianul nu are o gândire corectă, instrumentele nu-l vor ajuta. Fără îndoială, piesele lui Bach sau Scarlatti interpretate la clavecin sună mai autentic, însă vom prefera un pianist bun, care cântă pe Steinway, unui clavecinist prost. Este mult mai important ca muzicianul să aibă o înțelegere clară a limbajului muzical al pieselor interpretate, decât doar să aleagă corect instrumentul pe care cântă. În situația noastră, când nu avem nici o posibilitate să cântăm la instrumente de epocă, nu ne rămâne decât să încercăm să adaptăm la posibilitățile tehnice ale instrumentelor moderne unele dintre principiile de interpretare promovate de autenticiști (enumerat mai sus) pentru a reproduce cât mai fidel suflul muzicii baroce.

Concluzii

După cum menționează sociologul Pier François, „în diversitatea semnificațiilor pe care le poate avea termenul de autenticitate, în raport cu mișcarea de executare a muzicii vechi, optăm pentru ideea că o interpretare „autentică” trebuie să respecte toate intențiile compozitorului, străduindu-se, în special, să găsească toate convențiile de interpretare cu care era obișnuit compozitorul, în ceea ce privește timbrul, articulația, ornamentația, tempo și dinamică, de exemplu. Cu alte cuvinte, dezbaterile se concentrează asupra locului care trebuie acordat istoriei în definirea principiilor, care ar trebui să ghideze interpretarea” [7].

În concluzie, constatăm că orice interpretare, care tinde să fie autentică, trebuie să fie una asumată. Ea trebuie să se bazeze pe cunoștințele istorice, care conferă fundament obiectiv interpretării, plasând opera cântată într-un anumit cadru temporal, dar, totodată, să cultive și contactul personal al artistului cu opera, care va conferi actului interpretativ nota necesară de subiectivism și personalitate, diferențiindu-l de altele similare.

Referințe bibliografice

1. РАВДОНИКАС, Ф. *Интервью для Earlymusic* [online]. 2009 [accesat 10 apr. 2022]. Disponibil: <http://www.earlymusic.ru/articles/45/59/autentisty-v-rossii.html>
2. MUFFAT, G.II. *Plectum: The use of the bow. Preface to Florilegium Secundum* [online]. Passau, 1698 [accesat 17 mar. 2022]. Disponibil: http://www.rachonpiotr.com/wp-content/uploads/2017/06/243_muffat-florilegium_secundum.pdf
3. *The Baroque German Violin Bow: A Lost Art* [online] [accesat 17 mar. 2022]. Disponibil: <https://www.baroquemusic.org/barvlnbo.html>
4. HARNONCOURT, N. *Baroque Music Today: Music As Speech Ways to a New Understanding of Music* [online]. Portland, Oregon: Amadeus Press, 1982, p. 7 [accesat 10 apr. 2022]. Disponibil: <https://pdfcoffee.com/harnoncourt-nikolaus-music-as-speech-pdf-free.html>
5. БИОНДИ, Ф. *Настало время покончить с этим понятием — аутентичности не существует*. Взят интервью Григорий Кротенко [online] 16.06.2014 [accesat 5 apr. 2022]. Disponibil: https://www.colta.ru/articles/music_classic/3552-nastalo-vremya-pokonchit-s-etim-ponyatiem-autentichnosti-ne-suschestvuet
6. COADOU, F. *La musique baroque: une musique contemporaine? L'interprétation chez Harnoncourt* [online] [accesat 20 mar. 2022]. Disponibil: https://www.musicologie.org/publire/m/coadou_02f.html
7. FRANÇOIS, P. *Le monde de la musique ancienne, sociologie économique d'une innovation esthétique* [online]. Paris: Economie, 2005, pp.38-39. [accesat 19 mar. 2022]. Disponibil: http://theses.univ-lyon2.fr/documents/lyon2/2009/sulaiman_s/download.