

УДК 785.6:780.614.331.071.1(450) «16/17»

ORCID 0000-0003-4030-0502

Гребнева Ирина

*Харьковский национальный университет искусств
им. И. П. Котляревского*

«ОБРАЗ» СКРИПКИ В ТВОРЧЕСТВЕ А. КОРЕЛЛИ (НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА CONCERTO GROSSO)

Гребнева И. В. «Образ» скрипки в творчестве А. Корелли (на примере жанра concerto grosso). Статья посвящена характеристике скрипичного стиля А. Корелли – композитора-скрипача, заложившего основы развития скрипичного искусства Европы, создавшего особый «образ» инструмента, вышедшего на профессионально-академическую арену. В статье охарактеризована историко-художественная ситуация, в условиях которой формировался стиль «великого Болонца», очерчены новации этого стиля, охватывающие признаки переломной эпохи – перехода от ренессансной полифонии и «церковного» стиля к светской гомофонии с выделением инструментов скрипичного семейства в качестве главных репрезентантов последней. Особое внимание уделено принципам скрипичной интонационности в виде речевой игры (*sprechendes Spiel*) и танцевальной моторике, которые в совокупности составляли семантику скрипичного стиля А. Корелли в жанрах *concerto grosso*, трио-сонаты, сольной сонаты с басом. Выделены и охарактеризованы основные черты стиля А. Корелли в сфере средств «исполнительского центра» (В. Холопова), которые становятся определяющими и для композиционных решений в области тематизма, фактуры, гармонии.

Ключевые слова: музыкальное барокко, образ скрипки, скрипичный стиль Болонской школы.

Гребнева І. В. «Образ» скрипки у творчості А. Кореллі (на прикладі жанру concerto grosso). Статтю присвячено характеристиці скрипкового стилю А. Кореллі – композитора – скрипаля, засновника скрипкового мистецтва Європи, створившого особливий «образ» інструменту, який вишов на професійно-академічну арену. У статті охарактеризовано історико-художню ситуацію, в умовах якої формувался стиль «великого болонця», окреслено новаті цього стилю, які охоплюють ознаки переломної епохи – переходу від

ренесансної поліфонії та «церковного» стилю до світської гомофонії з виділенням інструментів скрипкового семейства в якості головних репрезентантів останньої. Особливу увагу приділено принципам скрипкової інтонаційності у вигляді мовленнєвої гри (*sprechendes Spiel*) та танцювальної моторики, що у сукупності складали семантику скрипкового стилю А. Кореллі у жанрах *concerto grosso*, тріо-сонати та сонати для скрипки *solo* з басом. Охарактеризовано основні риси стилю А. Кореллі в галузі засобів «виконавського центру» (за В. Холоповою), що стають визначальними для композиційних рішень у сфері тематизму, фактури, гармонії.

Ключові слова: музичне бароко, образ скрипки, скрипковий стиль Болонської школи.

Grebneva I. "The image" of the violin in the creative work of A. Corelli (on the example of the concerto grosso genre).

Statement of the problem. The violin style of A. Corelli, a composer-violinist who laid the foundation for the development of the violin art in Europe, represents a special "image of the instrument" that entered the professional-academic arena during the Baroque era. The research of A. Corelli's violin style belongs to the field of organology, which is dedicated to the integrated study of instruments as the "organs" of musicians' thinking. The close relationship, connection of the individual who is playing music with his/her instrument is not only one of the little developed theoretical problems, but also the basis of the practice for performing music, as well as learning this art.

Analysis of recent publications on the topic. The available sources on the creative work of A. Corelli (written by K. Kuznetsov, I. Yampolsky, L. Ginzburg, N. Harnoncourt) contain either general information or individual observations on the image of the violin in the Baroque era. It is necessary to point out the significance of the general theory of the violin style (E. Nazaikinsky, V. Medushevsky, V. Kholopova, Y. Bentya) for the development of scientific ideas about the "image of the violin".

The purpose of the article is to identify the special features of the "image" of the violin in the style of A. Corelli on the material of *Concerti grossi* op.6.

The presentation of the main material. At the time of the creation of *Concerti grossi* op.6 by A. Corelli, in Italy there was a violin school, which was distinguished by an exceptional variety of playing techniques. It was here that the historical process of replacing the viol with the violin was finally completed. The violin becomes the leading instrument in the instrumental genres of the 17th century music – suite, trio-sonata, solo sonata, and by the end of the century – *concerto grosso*. The path of movement to A. Corelli's universal, generalized-reduced violin style ran

along the line “ensemble feature – concert feature – solo feature”. The creation of the academic style of the violin playing logic is the merit of the Bologna school. The main thrust of the violin style of Bologna masters (Torelli, Antonia, Bassani, Vitali, and later Corelli and Vivaldi) is the combination of “church” and “chamber” models of the violin playing.

For instrumental sound in an ensemble or orchestra, a “canon” and certain limitations in the technique of the playing are necessary, allowing establishing the balance of the parts of instruments and instrumental groups. The “invention” (inventio) in the violin playing, characteristic of the Italian school of the first half of the 17th century, was aimed at identifying the whole complex of the possible techniques of playing this instrument.

The violin playing logic in Concerti grossi by A. Corelli is subordinated to the combination of two artistic and aesthetic tasks arising from two styles of concert making – the “church” one and the “chamber” one. Hence the choice of the appropriate techniques for playing. The “church” style, despite its democratization inherent in the Italian violin school, acquired the functions of a public concert for a mass audience and was distinguished by greater severity and regulation of the complex of the violin playing techniques. This stemmed from the genre style (“concert in the church”), where polyphonic presentation prevailed in the fast parts, the “tempo” names of the parts were used, and the organ in the numbered bass part was used.

The “chamber” style opened up wider possibilities for the violin and the creation of an expressive technical complex associated with the genre (“dance” parts), replacing the organ in basso continuo with the harpsichord (cembalo), other stringed and plucked instruments (lute, theorbo), low string-and-bow instruments (gamba, cello, double bass), which gave a mono-articulate character to the general sounding. Playing shades of “lively speech” on the violin is a characteristic feature of A. Corelli's violin style, reflected in the instrumental-playing complex through phrasing, attention to details and to micro-intonation.

Conclusions. In describing the historical and artistic situation, in the context of which the style of the “great citizen of Bologna” was formed, its innovations have been outlined. The signs of the turning epoch have been indicated – they are the transition from the Renaissance polyphony and the “church” style to the secular homophony, with the instruments of the violin family singled out as the main ones. The particular attention has been paid to the principles of the violin intonation in the form of a speech playing (sprechendes Spiel) and dance motor skills, which together formed the semantics of A. Corelli's violin style in the genres of concerto grosso, trio sonatas, solo sonata with bass. The main features of A. Corelli's violin style, which became determinant for compositional decisions in

the field of thematic, texture, and harmony, have been revealed.

Keywords: musical baroque, image of the violin, the violin style of the Bologna school.

Постановка проблеми. В современном музыковедении значительное внимание уделяется вопросам исполнительских стилей прошлого и настоящего, что сопряжено с соответствующими эпохами и персоналиями. Среди них – творческая фигура А. Корелли, композитора-скрипача, заложившего основы всех последующих трактовок образа скрипки как универсального инструмента, «равновеликого» в жанрах концерта и ансамбля. Именно в стиле А. Корелли сформировались нормативы композиторско-исполнительского стиля, который в дальнейшем интенсивно развивался в творчестве многих композиторов-скрипачей.

Связь с научными и практическими задачами. В научном аспекте исследования скрипичного стиля А. Корелли относятся к области органологии – отрасли музыкознания, посвященной комплексному изучению инструментов как «органов» мышления музыкантов. Тесная связь музицирующего индивидуума с его инструментом представляется важной частью практики исполнения музыки, обучения этому искусству.

Анализ последних исследований и публикаций. В имеющихся трудах по творчеству А. Корелли и его эпохи (К. Кузнецов и И. Ямпольский [5], Л. Гинзбург [2,], Н. Харнонкурт [9]) содержатся общие сведения биографического и культурологического порядка, либо отдельные наблюдения над образом скрипки в кореллиевскую эпоху. Относительно исследований последних лет (1990-2010) они характеризуются разработкой не столько скрипичного стиля А. Корелли, сколько уточнением теоретических положений общей теории скрипичного стиля и связанных с ним инструментов (Е. Назайкинский [8], В. Медушевский [7], В. Холопова [10], Ю. Бентя [1], И. Гребнева [3]).

Цель статьи – выявить особенности «образа» скрипки в стиле А. Корелли на основе его проявления в Concerti grossi op.6.

Изложение основного материала. Определяющим фактором стиля А. Корелли, в том числе и в жанре concerto grosso, является

игровая логика скрипки, в которой можно выделить два момента, выступающие как методологически основополагающие для выявления специфики и универсализма стиля инструмента, для А. Корелли, – стиля скрипки. Взаимосвязь «двух логик», связанных с инструментальным мышлением, афористично сформулировал Р. Шуман, вложивший в уста Эвсебия следующую фразу: «Слово “играть” – очень хорошее, так как игра на инструменте должна быть тем же, что и игра с ним. Кто не играет с инструментом, тот не играет на нем» [11, с. 83]. Обе эти функции нераздельны, что в полном объеме демонстрируют *Concerti grossi op.6* А. Корелли. Будучи «концертами», они рассчитаны на профессиональных музыкантов-виртуозов, владеющих сложившимися на тот период приемами скрипичной игры. Однако для композитора, берущегося за создание концертно-скрипичной музыки, важен не только «типовой» ресурс инструмента, но и подчинение этого ресурса художественно-конструктивным задачам. Решая эти задачи, А. Корелли «играет скрипкой», претворяя ее богатые возможности на уровне тематизма, драматургии, композиции.

На момент создания Концертов *op.6* А. Корелли в Италии существовала разработанная скрипичная школа, отличающаяся исключительным разнообразием приемов игры. Именно здесь окончательно завершился исторический процесс вытеснения виолы скрипкой, которая «... уже в XVIII веке становится одним из господствующих и излюбленных музыкальных инструментов» [2, с. 14]. Путь движения к универсальному и, в то же время, обобщенному, редуцированному скрипичному стилю А. Корелли пролегал по линии «ансамблевость – концертность – сольность». Как отмечает Л. Гинзбург, «... первые образцы итальянской профессиональной скрипичной музыки мы находим в скрипичных партиях ансамблевых произведений XVI века», когда «только намечалась дифференциация смычковых и духовых инструментов», «лишь медленно и постепенно распознавались специфичные технико-выразительные возможности скрипки» [там же]. Особо следует выделить в этом плане оперный оркестр, где развитие исполнительских свойств скрипки «стимулировалось и кантабильными вокальными партиями, и теми изобразительными функциями, которые нередко поручались скрипкам

и требовали новых для того времени исполнительских и технических приемов» [2, с. 15]. К. Монтеверди, от которого идут эти скрипичные новации, использует «такие скрипичные приемы, как пиццикато и тремоло, ясно понимая их выразительное значение: пиццикато применялось для “изображения стука оружия в сцене поединка” (“Поединок Танкреда и Клоринды”, 1624), а тремоло сам К. Монтеверди в предисловии к названному произведению определяет как “подражание взволнованной речи”» [там же]. Как отмечает Л. Гинзбург, «...в этом же предисловии он обнаруживает раннее понимание динамических возможностей смычковых инструментов, вводя эффект *morendo* – “заставляя умирать смычок”» [2, с. 15]. Скрипка становится ведущим инструментом в инструментальных жанрах музыки XVII века – сюите, трио-сонате, сольной сонате «скрипка-бас», а к концу века – *concerto grosso*, определяемого Л. Гинзбургом как «один из путей к сольному скрипичному концерту». Характерно и симптоматично название одной из первых скрипичных сонат – сонаты Б. Марини (1617) «*Affetti musicali*» («Музыкальные настроения»). Подобные произведения писались еще по традиции «стиля симфоний» в версиях, в данном случае, «для скрипки или цинка» (*cornetto*). Факт существования версий показывает «общение» скрипичного стиля с другими инструментальными стилями, откуда и идут разнообразие звуковые эксперименты. Так, одна из сонат Б. Марини называется «*Sonata per Violino d' Inventione*», букв. – «Соната для изобретательной скрипки».

«Изобретательство» (*inventio*) в скрипичной игре, характерное для итальянской школы первой половины XVII века, было направлено в сторону выявления всего комплекса возможных приемов игры на инструменте, часто даже к злоупотреблению эффектами в ущерб выразительности. Со второй половины века, когда в сфере языка и формы становятся ощутимыми классицистские тенденции, начинает преобладать «разумный отбор средств инструментальной выразительности» [2, с. 21], что соответствовало новой эстетике эпохи Просвещения с ее культом разумности и упорядоченности.

Для инструментального звучания в ансамбле или оркестре необходим некий «канон» и определенные ограничения в технике игры, позволяющие установить баланс партий инструментов и

инструментальных групп, без которого не состоится как камерный ансамбль с его паритетностью партий, так и концерт, в котором на тот момент еще не было отдельного солиста-виртуоза, а его функции «ансамблево» распределялись в группе *concertino* и периодически передавались *grosso*. Создание унифицированного классико-академического типа игровой скрипичной логики – заслуга болонской школы. Основная направленность скрипичного стиля болонских мастеров (Торелли, Антонио, Бассани, Витали, позже Корелли, Вивальди) – соединение «церковной» и «камерной» моделей скрипичного музицирования во всех жанрах «чистого» инструментализма – от сонаты, симфонии (*sinfonie*) до *concerto grosso*. Синтез гомофонии и полифонии в области скрипичной техники вел к использованию сравнительно ограниченного диапазона (до d3), развитию пассажной техники с кристаллизацией штрихов *legato* и *detache*, а также пунктирных штрихов (в танцах, речитативах), двойных нот и арпеджио, соответствующих новому гармоническому мышлению и идее сольно-скрипичного многоголосия.

А. Корелли считал себя «болонцем» - «на титульных листах трех своих первых опусов (это были трио-сонаты, относящиеся к 1681, 1685 и 1689 годам) он называет себя «Арканджело Корелли из Фузиньяно, по прозвищу Болонец» [4, с.22]. Главное качество кореллиевского скрипичного звука – его тембровая необычность: «По словам Джеминиани, он напоминал звучание “мягкой трубы”. При этом у него было выработано необычайно широкое, певучее проведение смычка, длительное, выразительное “дыхание”, позволявшее, при старой конструкции смычка, производить необыкновенный эффект» [4, с. 79]. Преодолевая трудность исполнения на скрипке «длинной ноты», А. Корелли дает толчок кантиленному звучанию инструмента, ориентируясь на оперное пение. Наряду с интересом к кантлене, исследователи отмечают в исполнительском стиле А. Корелли «и стремление к декламационности, речитативности, связанным не только с оперными влияниями, но и, главным образом, с речевой выразительностью» [там же].

Воспроизведение на скрипке оттенков «живой речи» («вы не слушаете живую речь», – говорил А. Корелли своим ученикам) –

характерная особенность скрипичного стиля А. Корелли, отраженная в инструментально-игровом комплексе через фразировку, внимание к деталям, микро-интонациям. Речевая основа в скрипичном тематизме А. Корелли (вместе с танцевальностью, идущей от народной «скрипки-жиги») существенно отличает стиль А. Корелли от тогдашней ориентации в тематизме преимущественно на риторические фигуры абстрактно-логического типа, «которые у Корелли практически несущественны» [там же]. Из художественных задач вытекает и использование А. Корелли грифа инструмента, где он ограничивается пределами трех позиций. Лишь иногда встречается более высокая четвертая позиция – е3, звук, который, впрочем, можно взять и из третьей позиции 4-м пальцем (например, в Allegro III части №1 и в Vivace – IV части №6).

Как отмечается в работе (учебнике) Л. Гинзбурга и В. Григорьева, «сравнительная аскетичность виртуозно-технических приемов у Корелли объясняется не ограниченностью его возможностей как скрипача, а скорее художественными принципами и идеалами этого музыканта» [4, с. 80]. Скрипичная игровая логика в Concerti grossi А. Корелли подчинена соединению двух художественно-эстетических задач, вытекающих из двух стилей концертирования – «церковного» и «камерного», отсюда и выбор соответствующих приемов игры. «Церковный» стиль, несмотря на его демократизацию, свойственную итальянской скрипичной школе, когда «концерт в церкви» приобретал функции публичного концерта для массовой аудитории, отличался большей строгостью и регламентированием комплекса скрипичных игровых приемов. Это вытекало из жанрового стиля «концерта в церкви», где господствовало полифоническое изложение в фугированных быстрых частях, применялись «темповые» названия частей, использовался орган в партии цифрованного баса.

«Камерный» стиль открывал более широкие возможности скрипки в плане выразительно-технического комплекса, связанного с жанровостью («танцевальные» названия частей), заменой органа в basso continuo клавесином (чембало), другими струнно-щипковыми инструментами (лютня, теорба), низкими струнно-смычковыми (гамба, виолончель, контрабас), придающими концертному звучанию моноартикуляционный характер. А. Корелли в Concerti grossi отходит

от традиции XVI – XVIII веков, когда инструментальные составы «были неустойчивы и количественно, и в смысле твердого отбора инструментов» [5, с.54]. Взамен версионности, при которой «композиторы сообразовывались с числом имеющихся в их распоряжении оркестрантов, а также с тем, что “подскажет разум”» [там же], А. Корелли **стремится к унификации оркестра, отдавая предпочтение струнно-смычковой монотембровости**: «Долголетний композиторский и исполнительский опыт Корелли, а также продолжавшийся процесс строительства инструментов струнно-смычковой группы привели к тому, что можно говорить об известной **с т а н д а р т и з а ц и и** струнно-смычковой группы в “Больших концертах” Корелли. В них впервые среди опубликованных сочинений Корелли появляется и альт, и виолончель – особенность, явно указывающая на более позднее происхождение и на более позднюю окончательную отделку “Больших концертов”» [5, с.55] (разрядка авторов. – И.Г.).

Из состава инструментов А. Корелли исключает щипковые – не только лютню, но и клавесин, «роль которого быстро отмирала, – в оркестре даже быстрее, нежели в качестве сольного инструмента» [там же], заменяет в concertino смычковый бас виолончелью, в результате чего «звучность струнно-смычкового состава в Больших концертах, значительно выигрывая в светлой звонкости и в тембровой монолитности, поглощала звучность сопровождающих инструментов, особенно клавесина» [5, с.55].

На титульном листе своих Concerti grossi op.6 А. Корелли пишет об их инструментальном составе следующее: «...большие концерты для двух скрипок и виолончели, входящих обязательно (obligato) в малый состав (“кончертино”), а также двух других скрипок, альты и баса, входящих по желанию (ad arbitrio) в большой состав (“кончерто grosso”) и могущие быть удвоенными». А. Корелли, не упоминая об инструментах других групп, подчеркивает скрипичную (струнно-смычковую) природу своих Concerti grossi. При этом obligato относится к concertino, а ad arbitrio – к grosso, что позволяет считать выделение сольной функции ведущей тенденцией в кореллиевском концертном творчестве. Вместе с тем, «стандартизация» скрипичного ресурса касается обеих групп, что свидетельствует в пользу

становлення в *Concerti grossi* А. Корелли ансамблево-концертної логіки. Скрипичний ресурс здесь еще не собственно концертно-сольный (солисты – группа из двух скрипок и виолончели), но это уже и не однородная по функциям барочная *simfonia*.

Главное в скрипичном стиле А. Корелли, прежде всего, как исполнителя, а также композитора, – раскрытие мелодической, «поющей» природы инструмента. Стиль А. Корелли, реализованный в комплексном виде в Концертах ор.6, отталкивается от исполнительства, в связи с чем его скрипичная составляющая выступает как исходная, приоритетная. Характерно, что и А. Скарлатти – современник А. Корелли – ценил его «именно как скрипача и педагога и более прохладно относился к нему как композитору» [4, с. 76]. По традиции, существовавшей в «Аркадской академии», куда в 1706 году был принят А. Корелли, ему был присвоен псевдоним, состоящий из двух слов, из которых «первое складывалось из этимологического значения имени и фамилии, второе – давалось по названию одного из мест античной Аркадии» [там же, с.77]. «В целом получалось: “поющий смычок, Олимпиец”, что говорило о необычайно высокой оценке мастерства Корелли» [там же]. Высказывание А. Скарлатти о А. Корелли как композиторе не охватывает значения личности и творчества этого мастера в становлении европейского инструментализма (прежде всего, скрипичного как его «титულიной» области). Скрипичный стиль А. Корелли закладывает основные «стандарты» в области использования инструмента в комплексе его сольных, ансамблевых, оркестровых «обязанностей».

Главное достижение А. Корелли – создание новых типов скрипичной фактуры, в которой соединены гомофония и полифония, использована основная артикуляционная атрибутика игры на инструменте, подчиненная логике мелодического тематизма. Как отмечают Л. Гинзбург и В. Григорьев, «исполнительское искусство Корелли и его композиторское творчество неразрывны. Все его сочинения удивительно “скрипичны”, соответствуют природе инструмента, отражают базовые технические навыки того времени» [4, с. 77]. Вместе с тем, его исполнительский стиль, в комплексном виде запечатленный в *Concerti grossi*, менялся: «В молодости его игра

отличалась особой темпераментностью» <...>, но позднее он «отходит от подобной аффектации к более сдержанной, умудренной игре, к постижению иных способов выражения» [там же].

В кореллиевском скрипичном стиле господствует опора «на разум», на «ученость» игры, что выражалось в некотором «ограничении эмоциональной стороны, предельной завершенности каждого штриха, выразительного средства» [4, с. 78]. Характерно, что А. Корелли «весьма тщательно отделывал, шлифовал произведения для печати» [там же, с. 80], что относится к отличительным особенностям скрипичного письма А. Корелли, в котором исполнительские «вольности», в отличие, например, от письма Дж. Тартини, практически отсутствуют.

Выводы. А. Корелли, создавая *concerto grosso* как крупную форму скрипичной музыки, мыслит её как путь от ансамблевости к сольному концертному исполнению, в синтезе этих начал и под эгидой целостного скрипичного стиля. Опираясь на скрипичный стиль в его собственной адаптации, А. Корелли в жанре *concerto grosso* выявляет дуализм стилевых детерминант. С одной стороны, если трактовать данный жанр как расширенный ансамблевый, то в нем нет солистов, а, следовательно, в техническом плане и в потенциальных выразительных функциях все партии должны быть однородны. С другой – учитывая концертную сольность, внутри ансамблевой равнопотенциальности голосов-партий формируется концертно-сольная функция, концентрируемая в *concertino*, но не чуждая и отдельным эпизодам в *grosso*.

С позиций целостного стиля А. Корелли следует подходить и к анализу скрипично-игровой логики в его *Concerti grossi*. Авторский стиль А. Корелли как композитора-скрипача, обладая целостностью и замкнутостью, «... отличается неравнозначностью выразительных средств, подразделяемых на активные, образующие центр интонационного словаря, и фоновые, образующие периферию» [7, с.33].

Речь идет, в частности, о соотношении средств композиторского и исполнительского «центров» [10, с.227]. Ведь «система средств композиторского стиля «устроена» так, что активные, центральные средства доминируют и окрашивают собой фоновые, периферийные, а эти последние могут принадлежать к системам других стилей, и в

них – либо окрашиваться другими активными элементами, либо самим становиться доминирующими» [там же, с.226]. В общем смысле этот процесс есть соотношение между «речью» и «языком» – в музыке между индивидуально-авторским и общезыковым употреблением одних и тех же выразительных средств. Исполнительский фактор как доминирующий в авторском стиле может дать «стилевой поворот» в область исполнительства, что образует «обращенное» соотношение композиторского «центра» и «периферии»: «периферия» (исполнительские средства – динамика, артикуляция, агогика и др.) становятся «центром», а «центр» (композиторские средства – тематизм, ладогармония, форма, фактура) – «периферией» [10, с. 227].

Перспективу дальнейших исследований темы составляет необходимость возведения своеобразного «мостика» между эпохой А. Корелли и современностью. Ведь то, что было характерно для концертирующего стиля барокко, на новом витке исторической спирали стало актуальным в музыке Новейшего времени (от конца XIX века до сегодняшнего дня), когда именно исполнительское искусство диктует направления и пути формирования музыкально-эстетических коммуникаций, а композиторское творчество вбирает в себя его специфику и закономерности звуковой реализации.

ЛИТЕРАТУРА

- 1.Бентя Ю. Concerto grosso Віталія Губаренка як приклад сучасної інтерпретації барокового жанру. Науковий вісник : зб. статей / Нац. муз. акад. України імені П. І. Чайковського / упоряд. М. Р. Черкашина-Губаренко, О.Г.Таранченко ; ред. Л.А.Гнатюк. К., 2003. Вип.32, кн. 4: Віталій Губаренко: сторінки творчості. Статті, дослідження, спогади. С. 127-142.
- 2.Гинзбург Л. Джузеппе Тартини. М. : Музыка, 1969. 228 с.
- 3.Гребнева И. А. Корелли как композитор-скрипач: специфика и универсализм инструмента. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. праць /Харк. держ. ун-т мистецтв ім. І.П.Котляревського [ред.-упоряд. Г.І.Ганзбург]. Харків, 2013. Вип. 38. С. 1-19.
- 4.Григорьев В., Гинзбург Л. История скрипичного искусства. Вып. 1. М. : Музыка, 1990. 285 с.
- 5.Кузнецов К., Ямпольский И. Арканджело Корелли (1653 -1953). М. : Музгиз, 1953. 68 с.
- 6.Ливанова Т. История западноевропейской музыки до 1789 года : в 2 т. Т. 1. по

- XVIII век. 2-е изд., перераб. и доп. М. : Музыка, 1983. 696 с.
7. Медушевский В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект. Советская музыка. 1979. №3. С.33-39.
8. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки. М. : Музыка, 1988. 254 с.
9. Харнонкурт Н. Музыка як мова звуків. Шлях до розуміння музики. Суми : Собор. 2002. 184 с.
10. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства : учеб. пособие . СПб. : Лань, 2000. 320 с.
11. Шуман Р. О музыке и музыкантах: собр. статей в 2 т. Т. 1 / сост., ред., вступ. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского. М. : Музыка, 1975. 407 с.

REFERENCES

1. Bentja Ju. Concerto grosso Vitalija Gubarenka jak prikklad suchasnoï interpretacii barokovogo zhanru. Naukovij visnik Nac. muz. akad. Ukraïni im. P.I. Chajkovs'kogo: zb. statej / uporjad. M.R. Cherkashina-Gubarenko, O.G. Taranchenko ; red. L. A. Gnatjuk. K., 2003. Vip. 32, kn. 4 : Vitalij Gubarenko : storinki tvorchosti. Statti, doslidzhennja, spogadi. S. 127-142.
2. Ginzburg L. Dzhuzeppe Tartini. M. : Muzyka, 1969. 228 s.
3. Grebneva I. V. A. Korelli kak kompozitor-skrupach: specifika i universalizm instrumenta. Problemi vzaemodii mistectva, pedagogiki ta teorii i praktiki osviti : zb. nauk. prac' / Hark. derzh. un-t mistectv im. I. P. Kotljarevs'kogo; [red.-uporjad. G. I. Ganzburg]. Harkiv, 2013. Vip. 38. S. 1-19.
4. Grigor'ev V., Ginzburg L. Istorija skrupichnogo iskusstva. Vyp. 1. M. : Muzyka, 1990. 285 s.
5. Kuznecov K., Yampolskij I. Arkandzhelo Korelli (1653-1953). M. : Muzgiz, 1953. 68 s.
6. Livanova T. Istorija zapadnoevropejskoj muzyki do 1789 goda : uchebnik. V 2 t. T. 1. Po XVIII vek. 2-e izd., pererab. i dop. M. : Muzyka, 1983. 696 s.
7. Medushevskij V. Muzykal'nyj stil' kak semioticheskij ob#ekt. Sovetskaja muzyka. 1979. -№3. S.33-39.
8. Nazajkinskij E. V. Zvukovoj mir muzyki. M. : Muzyka, 1988. 254 s.
9. Harnonkurt N. Muzika jak mova zvukiv. Shljah do rozuminnja muziki. Sumi : Sobor. 2002. 184 s.
10. Holopova V. N. Muzyka kak vid iskusstva : ucheb. Posobie. SPb. : Lan', 2000. 320 s.
11. Shuman R. O muzyke i muzykantau: sobr. statej. v 2 t. T. 1. / sost., red., vstup. st., komment. i ukazateli D. V. Zhitomirskogo. M. : Muzyka, 1975. 407 s.