

УДК 785:781.6+7.035/.08
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308433

Цитування:

Чжан Цзіньцю. Інструментальний концерт від бароко до класицизму: шляхи модифікації жанру. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 355–360.

Чжан Цзіньцю,

аспірант Сумського державного педагогічного університету імені А. С. Макаренка
<https://orcid.org/0009-0004-8040-4781>
cellooz@i.ua

Zhang Jinqiu. (2024). Instrumental Concerto from Baroque to Classicism: Ways to Modernise the Genre. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 355–360 [in Ukrainian].

ІНСТРУМЕНТАЛЬНИЙ КОНЦЕРТ ВІД БАРОКО ДО КЛАСИЦИЗМУ: ШЛЯХИ МОДИФІКАЦІЇ ЖАНРУ

Мета статті – висвітлити шляхи модифікації та особливості жанру інструментального концерту періоду стилістичного переходу від Бароко до Класицизму. **Методологія дослідження** спирається на комплексний підхід, заснований на історико-культурологічному, герменевтичному та музично-теоретичному методах дослідження. Основними теоретичними методами роботи є: історико-компаративний, жанрово-стильовий, систематизація, узагальнення, аналіз. **Наукова новизна** полягає в тому, що питання еволюції інструментального концерту розглядаються у контексті стилістичних змін від Бароко до Класицизму. Особливу увагу приділено внутрішньожанровим змінам, яким не приділено належної уваги музикознавців. **Висновки.** Жанр інструментального концерту періоду переходу від Бароко до Класицизму відзначається певним дуальним характером. Насамперед це проявляється на рівні форми, якій характерні як ритурнельні, так і сонатні принципи організації тематизму. Поряд з почерговим викладенням розділів сонатної форми у оркестра й у соліста, що йде від барокового concerto grosso, в ранньокласичних зразках інструментального концерту зустрічається діалогічний тип викладення матеріалу на рівні тематизму, затверджений у класичних зразках. Вихід на перший план й домінування соліста в концерті обумовлює зміну фактури сольної партії, яка набуває надзвичайної віртуозності та імпровізаційності. Це впливає на підсилення ролі соліста, відмову від його участі в tutti, лідування у викладенні матеріалу, що приводить до множинності й різноманітності тематизму. При тому оркестр, крім виконання супроводжуючої функції у підтримці соліста, отримує можливість «висловитися» у самостійних «відіграшах», порушуючи тим чіткий розподіл проведення розділів сонатної форми. Зазначені перетворення сприяли розшаруванню звукового простору та двоплановості його сприйняття, характерних для класичних моделей жанру.

Ключові слова: інструментальний концерт, Бароко, Класицизм, модифікація жанру, соліст, оркестр, concerto grosso, ранньокласичний концерт, сонатна форма.

Zhang Jinqiu, Postgraduate Student, Sumy State A.S. Makarenko Pedagogical University

Instrumental Concerto from Baroque to Classicism: Ways to Modernise the Genre

The genre of the concerto arose at the turn of the 16th and 17th centuries in church music as a choral work, in which instrumental accompaniment was often used. The presence of an instrumental part in a spiritual concert had a great influence on the emergence and development of the instrumental version of the instrumental genre of the concert. **The purpose of the article** is to highlight the ways of modification and features of the instrumental concert genre during the period of stylistic transition from Baroque to Classicism. **The research methodology** is based on a comprehensive approach based on historical-cultural, hermeneutic and music-theoretical research methods. The main theoretical methods of work are: historical-comparative, genre-stylistic, systematisation, generalisation, analysis. **The scientific novelty** lies in the fact that questions of the evolution of the instrumental concert are considered in the context of stylistic changes from Baroque to Classicism. Special attention is paid to intra-genre changes, which have not been received due attention by musicologists. **Conclusions.** The genre of the instrumental concert of the transition period from Baroque to Classicism is marked by a certain dual character. First of all, this manifests itself at the level of form, which is characterised by both ritornello and sonata principles of thematic organisation. Along with the alternating exposition of sections of the sonata form by the orchestra and by the soloist, which comes from the baroque concerto grosso, in the early classical samples of the instrumental concert, there is a dialogic type of exposition of the material at the level of thematism, approved in the classical samples. The coming to the fore and dominance of the soloist in the concert causes a change in the texture of the solo part, which acquires extraordinary virtuosity and improvisation. This affects the strengthening of the role of the

soloist, the rejection of his participation in the tutti, leadership in the presentation of the material, which leads to the multiplicity and diversity of thematics. At the same time, the orchestra, in addition to performing an accompanying function in support of the soloist, gets the opportunity to "express" itself in independent "plays", thereby violating the clear distribution of the sections of the sonata form. The specified transformations contributed to the stratification of the sound space and the duality of its perception, characteristic of the classic models of the genre.

Keywords: instrumental concert, Baroque, Classicism, genre modification, soloist, orchestra, concerto grosso, early classical concert, sonata form.

Актуальність теми дослідження. Жанр концерту (від лат. *concerto* – змагаюсь) виник на межі XVI–XVII століть у церковній музиці як хоровий поліфонічний твір, в якому часто застосовувався інструментальний супровід. Наявність інструментальної партії в духовному концерті багато в чому вплинула на виникнення й розвиток інструментального варіанту жанру. Із хорового концерту були запозичені й деякі інші принципи композиції. Насамперед це принцип «змагальності» кількох солуючих голосів, що у вигляді концертування поширився і в інструментальній музиці (спочатку в жанрах сюїти, партити, церковної сонати). У другій половині XVII століття в інструментальних композиціях з'являються прийоми протиставлення соліста (або групи солуючих інструментів у *concerto grosso*) й оркестру (*tutti*). Авторами перших таких творів були Дж. Бонончіні та Дж. Тореллі.

Аналіз досліджень і публікацій. У наш час жанру інструментального концерту присвячено значний пласт музикознавчих розвідок, але періоду його розвитку у XVIII столітті приділено недостатню увагу дослідників. Одними з перших у цьому напрямі були праці зарубіжних авторів, у яких концерт окресленого періоду розглядався як у процесі загального історичного розвитку жанру – Г. Енгель (H. Engel) [7], М. Т. Райдер (M. T. Roeder) [10], А. Шерінг (A. Schering) [11]; так і питання його розвитку в бароковий період – П. Вілк (P. Wilk) [12], А. Гатчингс (A. J. V. Hutchings) [9].

У вітчизняному музикознавстві серйозні дослідження в цьому напрямі здійснили О. Антонова [1], дисертація якої присвячена жанровим ознакам інструментального концерту зазначеної доби, та В. Ракочі [4; 5], який у своїй роботі розкрив питання генези, класифікації та оркестру в концерті XVII – XVIII століть. У працях деяких авторів розвиток жанру у цей період розглядається у межах певного конкретного інструменту. З них праця Б. Мочурада [3] містить лише короткий огляд трубного мистецтва барокового часу, періодизація якого потребує певної корекції, а дослідження О. Соловйової [6] присвячено клавірному концерту XVIII століття. Загальні відомості з розвитку жанру можна отримати з довідкових видань [2; 8]. У цілому проблема

модифікації жанру інструментального концерту періоду від Бароко до Класицизму у згаданих розвідках не досліджувалась.

Мета статті – висвітлити шляхи модифікації та особливості жанру інструментального концерту періоду стильового переходу від Бароко до Класицизму.

Виклад основного матеріалу. Інструментальний концерт як такий оформився на початку XVIII століття у творчості А. Кореллі та А. Вівальді. Порівняно з чотиричастинною сонатою, його цикл мав тричастинну форму з крайніми швидкими та повільною середньою частинами. У творчості видних представників бароко швидкі частини звичайно засновувались на одній чи двох темах, що виконувались оркестром у незмінному виді (як рефрен або ритурнель). Концертування у соліста мало найчастіше віртуозний орнаментальний характер. Такий стиль застосовували зокрема у своїх концертах Й. С. Бах та Г. Ф. Гендель [2].

Питання жанрового визначення концертних творів барокового періоду потребує окремого розгляду. Певна спроба в цьому напрямі зроблена у статті «Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс» [5] українським музикознавцем Вадимом Ракочі, який окреслив різні форми, ансамблеві й фактурні принципи створення концертів барокової доби. Численна кількість їх різновидів надала змогу констатувати, що у цю добу було сформовано три типи концертів – *grosso*, *ripieno* і *solo*, які між собою тісно пов'язані. Щодо останнього відзначається, що «термін *solo* стосовно виділеного виконавця не завжди вживався і міг замінюватися на *principale*, *concertato* і *obbligato* упродовж ще тривалого часу» [5, 65].

На підставах проведеного аналізу автор запропонував увести потрібну класифікацію барокових концертів: «(1) *Concerto grosso* у випадку відповідної авторської назви, розділу партитури на *concertino* і *grosso*, вказівки щодо хорового принципу викладу в групі *grosso*, приблизно рівних функцій кожної групи; (2) *Concerto ripieno* у випадку відсутності виділених солістів, функціональному виділенню завдяки гомофонній фактурі однієї чи двох груп і загалом опорі на груповий виклад

... (3) Сольний концерт за умови опозиції одного (рідше двох чи більше) солістів і оркестру та обов'язкового хорового викладу в оркестрі» [5, с. 66]. Наголошується, що, поряд з цим, у концертному жанрі можливі й змішані форми, «у яких проявляються риси кількох різновидів» [там само], але в окрему групу їх не виділено.

Основними чинниками формування та поширення концертного жанру в XVII–XVIII століттях були: а) виникнення платних публічних концертів; б) вихід на перший план в музичному мистецтві особистості соліста. Це сприяло функціонуванню одної з найважливіших якостей концерту – риторичності. Загалом риторичність інструментального концерту виражається не тільки у зовнішній схожості з риторичною та концертною ситуацією, що визначили лідируючі функції соліста (оратор-трибун), а й у моделюванні внутрішніх зв'язків жанру. Головним тут є прагнення до емоційного впливу, образної та інформативної насиченості, а також вираження особистого начала соліста.

Характерне для барокового мистецтва прагнення виразити сильні емоції вплинуло на притаманні жанру інструментального концерту емоційну піднесеність, масштабність та яскравість виразних засобів і виконавської манери. Тобто на те, що розуміється під терміном «концертність» і що створює особливу «харизму» жанру. Основними складовими концертності постають: віртуозність партії соліста, тембральна колористичність оркестрової фактури, образна виразність та рельєфність тематизму (насамперед за рахунок співставлення *tutti* та *solo*), яка підсилюється фігураційно-пасажем викладенням матеріалу, переважанням ігрової логіки у драматургічному розвитку (прийом «концертування-змагання», контрасти *f* та *p*, ефект «призупинення» дії та ін.) [1, 7].

Інший чинник прояву риторики в концертному жанрі – це прагнення до образно-інформаційного наповнення, що пов'язано з основоположною вимогою красномовства – «рясності» висловлювання. В інструментальному концерті це проявляється у тематичному багатстві мелодичного матеріалу, головним реалізатором якого постає сольна партія, де весь час відбувається оновлення матеріалу. Важливою ознакою риторичної ситуації в концерті є підкреслення особистісного начала в межах типового, прийнятного для всіх. Цей аспект відповідає головній ідеї жанру – ствердженню особистості лідера-соліста, прагненню всебічного вияву

його індивідуальності. Превалювання соліста виражається навіть у його розташуванні перед оркестром, інколи на спеціальному подіумі (на зразок оратора на трибуні перед слухачами).

За такого розташування, разом з візуальним відокремленням соліста від маси оркестру, створюється і фонічний ефект тембрального та фактурного виокремлення звучання солюючого інструмента, а також психологічний, що виявляється у тематичному та віртуозному лідерстві соліста. При тому оркестр у концерті виступає не інертною супроводжувальною масою: за риторичним підходом, це активна слухачка аудиторія, яка взаємодіє і своєю чергою впливає на поведінку (думки, висловлювання) оратора (соліста) [1, 8].

У вказаний період переходу від Бароко до Класицизму найзначнішого розвитку отримав жанр клавірного концерту. Стосовно його типових ознак відзначається: «Музичне висловлювання у клавірному концерті увібрало в себе всі елементи та ознаки реформування музичної мови, що відбулося під час зміни риторичних інтонаційних форм бароко та стандартизації музично-мовленнєвої системи класицизму. Найяскравіше це проявилось у сольній-оркестровій / ансамблевій опозиційності жанру сольного концерту» [6, 14].

Зазначаючи зміни у процесі своєї еволюції, інструментальний концерт, як і будь-який інший музичний жанр, віддзеркалював ті чи інші особливості кожної конкретної епохи. Набуваючи специфічних форм і ознак, ці зміни не торкались однак низки іманентних рис, що визначали жанрову природу концерту. Тому відмінність між зразками одного жанру, що належать до різних стильових періодів у мистецтві, іноді є настільки значною, що викликає необхідність у їх внутрішньожанровій диференціації за історико-стильовими ознаками. За таких ознак виокремлюються самостійні жанрові види концерту: бароковий, віденсько-класичний, романтичний, сучасний.

Наявність низки певних константних ознак, які є визначальними для розвитку жанру, порушує одне з важливих питань щодо еволюції жанрового еталону концерту кожної доби у його динаміці. У пропонованій статті це є підґрунтям для подальшого вивчення концертного жанру та інструментом для виявлення важливих тенденцій його розвитку. Найяскравіше зазначена проблематика проявляється при вивченні специфіки інструментального концерту періоду переходу від Бароко до Класицизму.

Основоположними ознаками концертного жанру є діалогічність, принцип концертування

та реалізація принципу гри. Кожний з цих принципів пов'язаний з іншими. Так, принцип концертування неодмінно тягне за собою віртуозність та імпровізаційність викладення сольної партії. Змагальність між оркестром та солістом проявляється в одночасному вираженні діалогічного та ігрового принципів. Ігровий характер драматургічного розвитку музики зумовлює комунікативні якості концертного жанру. Квінтесенцією всього постає принцип солірування, що впливає як на інтерес, так і на привабливість твору для публіки і виконавців. Кожна з них є іманентною ознакою концертного жанру, а разом – це об'єктивні його показники. Характер таких взаємозв'язків пояснюється за допомогою комунікативного підходу до вивчення проблеми. Розгляд жанру інструментального концерту з позицій комунікації обумовлений його концертною природою. Такий підхід дозволяє ширше охопити різні аспекти його функціонування, з'ясувати деякі закономірності процесу еволюції тощо.

Комунікація звичайно проявляється на двох рівнях – зовнішньому та внутрішньому. Зовнішній рівень – це комунікація між виконавцями та слухачами, коли виявляються загальні для всіх музичних жанрів закономірності. Внутрішній рівень комунікації спирається на специфіку спілкування виконавців між собою, що допомагає встановити характерні жанру інструментального концерту ознаки. Отже, аналіз концертного жанру має проводитися з урахуванням як тексту концертних творів (співвідношення виконавських партій, музичних прийомів і структур, зокрема фактури, тематичної будови, форми, використання певних виразних засобів тощо), так і деяких особливостей слухачького сприйняття (ступінь активності сприйняття, різні його аспекти – візуальний, слуховий, психологічний).

Розгляд концерту з комунікативної точки зору, як публічного заходу, пов'язаний із вивченням просторових умов виконання концертних творів, що в ході історичного розвитку набули типових ознак. У музичному сприйнятті просторові уявлення також поділяються на зовнішні та внутрішні. Характеристика зовнішнього простору функціонування концертного жанру включає два моменти – об'єм простору і розташування в ньому виконавців. Звичайно інструментальні концерти виконуються у великих залах чи на майданчиках, де може розміститися значна кількість слухачів. Велика чисельність публіки впливає на використання відповідних виразних

засобів. Певні особливості комунікації залежать від розташування виконавців у зовнішньому просторі. Звичайно – обличчям до публіки та відокремленням соліста від оркестру. Таке розташування формує у слухачів певну психологічну установку на сприйняття соліста як лідера [1, 9].

Одним з чинників внутрішнього простору, за яким оцінюється комунікативна сторона концертного жанру, є глибина. Це наочно демонструє взаємозв'язок внутрішнього простору концертного жанру із зовнішнім. Розгалуження виконавців на окремі групи утворює локальні звукові маси у внутрішньому просторі. Розчленування просторово-звукових зон є однією з іманентних ознак концертного жанру, що також впливає на певні складові його внутрішньої структури, зокрема й на формоутворення [1].

Необхідно зазначити, що усередині концертного жанру комунікативні процеси здійснюються на декількох рівнях і торкаються всіх ланок, починаючи з автора, його твору, виконавців, публіки, середовища, де концерт виконується. Процес виконання та сприйняття музичного твору – це своєрідна форма спілкування виконавців і публіки, враження чи думки якої часто являються визначальними для долі як виконавців, так і виконуваного твору. Присутність публіки визначає й відмінність сценічного концертного виконання від побутового. Важливу роль у цьому відіграє жанр виконуваного твору і ступінь його комунікативності. У цьому плані інструментальний концерт є одним з найкомунікативніших жанрів. А наявність лідера в оркестрі підсилює приналежність і комунікативність концертного жанру.

Одним з чинників комунікативності концертного жанру є діалогічна форма організації музичної тканини. Такий спосіб викладення матеріалу наближує концертну ситуацію до театральної чи життєвої. У слухачів це викликає жваві асоціації з реальними побутовими сценками й відчуття причетності до того, що відбувається в музиці. Іншу, не менш важливу роль у концертній комунікації відіграє наявність лідера-соліста. Отже, звертаючись до жанру інструментального концерту, композитори враховують те, що солісту необхідно максимально виявити виразні й технічні можливості як особисті, так і інструменту, для якого написаний концерт. Кращі засоби для цього – віртуозність та імпровізаційність партії соліста [1, 10].

Лідеруванню соліста в концерті й посиленню комунікативності жанру сприяють такі властивості концерту, як відзначені вище яскравість та яскравість тематизму, чому сприяє мелодична рельєфність, інтонаційна виразність та переконливість, інструментальна насиченість. Посиленню комунікативних якостей концерту сприяють також контрастність та примхливість його форми, завдяки застосуванню основоположного принципу - чергування *tutti* та *solo* (цей принцип також впливає на стабілізацію слухацької уваги, яка підсилюється при чергуванні тематичного рельєфу та оркестрового «фону»). Всі чинники, що стабілізують слухацьке сприйняття, є характерними як для барокових, так і для класичних зразків концертного жанру.

Наявність соліста визначає специфіку діалогу в концертному жанрі, порівняно з іншими (соната, симфонія), й впливає на утворення різних діалогічних типів викладення. У концерті діалог здійснюється на всіх рівнях будови: мотиви і фрази, речення і періоди, а також форма в цілому. Превалювання певного типу діалогу пов'язано з певним історико-стильовим типом концерту. Так, на рівні всієї форми діалогічність чітко проявляється в *concerto grosso*, а на синтаксичному, охоплюючи всі рівні музичної композиції, – в класичних зразках жанру [1, 14].

Разом із певними стабільними (іманентними) ознаками, специфічні особливості жанру кожного історичного періоду також набувають певної стійкості й формують власну, характерну для цієї доби модель. Таким чином, жанрова еволюція постає результатом взаємодії зовнішньої та внутрішньої структури, коли через зовнішні впливи певні зміни спіткають внутрішню структуру жанру. Тобто зміни в моделі інструментального концерту від Бароко до Класицизму відбувались під впливом зовнішніх чинників і змін у європейській культурі середини XVIII століття. У працях, присвячених цим питанням, акцентуються два моменти, що найсильніше виразились у еволюції концертного жанру окресленого періоду: «стильовий злам у музичній мові та народження сонатної форми як результат цього зламу» [1, 15].

Стильовий злам у музичній мові був зумовлений зміною поліфонічного типу композиції на гомофонно-гармонічний. Щодо іншого чинника, то будова I частини інструментального концерту в ранніх класичних зразках являє собою «подвійну»

сонатну форму. Кожний з розділів сонатного *Allegro* (експозиція, розробка, реприза) почергово проводиться двічі – у оркестра та у соліста. Тобто діалог тут відбувається на рівні форми, і сонатна схема застосована двічі – один раз у оркестрі, другий – у соліста. Сполучення здійснюється за рахунок «ритурнелі організації матеріалу, що йде від барокового концерту», а роль ритурнелі відіграють оркестрові розділи сонатної форми [1, 16].

Впровадження сонатної форми викликало зміни в тональному плані, в подачі тематизму, його будові, можливих відхиленнях і скороченнях. Вже в перших зразках спостерігається тенденція до поступового розподілу тематизму оркестрової експозиції. Специфічна дуальність (ритурнелі та сонатність) ранньокласичної концертної форми визначалась як стійкістю набутих традицій, так і прагненням до втілення нових ідей і образів.

Усвідомлення окремого місця соліста в інструментальному концерті підтверджує поступова відмова від участі солюючого інструмента в *tutti*. Основним засобом, за допомогою якого здійснювалось виокремлення соліста із загальної маси звучання, стала фактура. Переважання тематичного розвитку в сольній партії та виконання оркестром переважно супровідної ролі сприяло розгалуженню звукового контенту, створенню в ньому дворівневого плану. Звичайно «близький» план – це партія соліста, яка є основною у викладенні та розробці тематизму, «дальній» план – оркестровий фон. Ці особливості зберігались у концертному жанрі майже до останньої третини XVIII століття.

Наукова новизна статті полягає в тому, що питання еволюції інструментального концерту розглядаються у контексті стильових змін від Бароко до Класицизму. Особливу увагу приділено внутрішньожанровим змінам, яким не приділено належної уваги музикознавців.

Висновки. Отже, жанр інструментального концерту періоду переходу від Бароко до Класицизму відзначається певним дуальним характером. Насамперед це проявляється на рівні форми, якій характерні як ритурнелі, так і сонатні принципи організації тематизму. Поряд з почерговим викладенням розділів сонатної форми у оркестра й у соліста, що йде від барокового *concerto grosso*, в ранньокласичних зразках інструментального концерту зустрічається діалогічний тип викладення матеріалу на рівні тематизму, затверджений у класичних зразках. Вихід на перший план й домінування соліста в концерті обумовлює зміну фактури сольної партії, яка

набуває надзвичайної віртуозності та імпровізаційності. Це впливає на підсилення ролі соліста, відмову від його участі в tutti, лідирування у викладенні матеріалу, що приводить до множинності й різноманітності тематизму. При тому оркестр, крім виконання супроводжуючої функції у підтримці соліста, отримує можливість «висловитися» у самостійних «відіграшах», порушуючи тим чіткий розподіл проведення розділів сонатної форми. Зазначені перетворення сприяли розширюванню звукового простору та двоплановості його сприйняття, характерних для класичних моделей жанру.

Обраний у статті розгляд еволюції жанрового еталону концерту кожної доби у його динаміці є підґрунтям для подальшого вивчення концертного жанру та інструментом для виявлення важливих тенденцій його розвитку.

Література

1. Антонова О. Жанрові ознаки інструментального концерту та їх перетворення в предкласичний період : автореф. дис. ... канд. мист.: спец. 17.00.02. Київ, 1989. 19 с.
2. Концерт. Вікіпедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82_\(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)) (дата звернення: 21.03.2024).
3. Мочурад Б. І. Концерт для труби з оркестром в аспекті жанрово-стильової еволюції : автореф. дис... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. Львів. держ. муз. акад. імвні М.В.Лисенка. Львів, 2005. 19 с.
4. Ракочі В. О. Інструментальний концерт XVII – XVIII століть: генеза, класифікація, оркестр : дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03. Київ, 2021. 625 с.
5. Ракочі В. О. Класифікація барокових концертів: термінологічний дискурс. *Музикознавча думка Дніпропетровщини*, 2021. Вип. 20 (1). С. 55-68.
6. Соловійова О. А. Клавірний концерт XVIII століття у творчості австро-німецьких композиторів: теоретичний та виконавський аспекти : дис. ... доктора філософії (PhD) за спец. 025 Музичне мистецтво / СумДПУ імені А.С.Макаренка. Суми, 2021. 197 с.
7. Engel H. Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung. Wiesbaden : Breitkopf, 1974. Bd. 1. 393 s.; Bd. 2. 481 s.
8. Hutchings A. J. B., Talbot M. Concerto. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, second edition edited by Stanley Sadi. Oxford – New York, 2001. Vol. 6. P. 240–260.
9. Hutchings A. J. B. The Baroque Concerto. London : Faber and Faber, 1961. 363 p. (P. 176).
10. Roeder M. T. A History of the Concerto. Portland : Oregon: Amadeus Press, 1994. 480 p.
11. Schering A. Geschichte des Instrumentalkonzert bis auf die Gegenwart. Leipzig : Breitkopf & Hartel, 1905. 226 s.
12. Wilk P. On the question of the Baroque instrumental concerto typology. *Musica Iagellonica*. 2012. P. 83–103 URL: https://www.academia.edu/33627207/On_the_question_of_the_Baroque_instrumental_concerto_typology (дата звернення: 21.03.2024)

References

1. Antonova, O. (1989). Genre Features of Instrumental Concert and their Transformation in Pre-Classical Period. Abstract of Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Concert. (n.d.). Wikipedia. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82_\(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%9A%D0%BE%D0%BD%D1%86%D0%B5%D1%80%D1%82_(%D0%B6%D0%B0%D0%BD%D1%80)) [in Ukrainian].
3. Mochurad, B. I. (2005). Concerto for Trumpet with Orchestra in the Aspect of Genre and Style Evolution. Abstract of Candidate's Thesis. Lviv [in Ukrainian].
4. Rakochi, V. O. (2021). Instrumental Concert of the 17th – 18th Centuries: Genesis, Classification, Orchestra. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
5. Rakochi, V. O. (2021). Classification of Baroque Concerts: Terminological Discourse. *Musical Opinion of the Dnipropetrovsk Region*, 20 (1), 55-68 [in Ukrainian].
6. Soloviova, O. A. (2021). Piano Concerto of the 18th Century in the Work of Austro-German Composers: Theoretical and Performance Aspects. PhD Thesis. Sumy [in Ukrainian].
7. Engel, H. (1974). Das Instrumentalkonzert. Eine Musikgeschichtliche Darstellung. Wiesbaden [in German].
8. Hutchings, A. J. B., & Talbot, M. (2001). Concerto. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford – New York. Vol. 6, 240–260 [in English].
9. Hutchings, A. J. B. (1961). The Baroque Concerto. London [in English].
10. Roeder, M. T. (1994). A History of the Concerto. Portland [in English].
11. Schering, A. (1905). Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. Leipzig [in German].
12. Wilk, P. (2012). On the Question of the Baroque Instrumental Concerto Typology. *Musica Iagellonica*, 83–103. Retrieved from: https://www.academia.edu/33627207/On_the_question_of_the_Baroque_instrumental_concerto_typology [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.04.2024
Отримано після доопрацювання 07.05.2024
Прийнято до друку 14.05.2024