

**ТРАДИЦІЇ КУЛЬТУРИ МИСТЕЦЬКОЇ ФРАНЦІЇ
ТА ФОРТЕПІАННІ КОНЦЕРТИ К. СЕН-САНСА**

Метою роботи є усвідомлення органіки ліричної концепції фортепіанного концерту у французькій традиції, представленій Концертами К. Сен-Санса, актуальне інтонування яких визначено «неосимволізмом» (за О.Марковою) поставангарда в музиці й «неоготики» українського переломлення пост-поставангарда (див. роботу О.Новикової та ін.). **Методологічною основою** роботи є культурологічний підхід у мистецтвознавстві, представлений у тому числі школою Б.Асаф'єва в Україні, початки якого зафіксовані французькою Ars nova кануну XIV століття й повернені в русло театрального мимезису Ж.-Ж.Руссо. Базисне місце займає метод жанрово-стильового порівняльного аналізу, герменевтичний, історико-описовий методи, що дозволяють у межах метафізики історії (А.Лосев, Н.Конрад) зафіксувати значеннєві паралелі становлення гуманітарної сфери й виразності мистецтва. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше в музикознавстві України співвідносяться інтонаційний стрій прото-символізму, символізму й неосимволізму початку XXI сторіччя в конкретиці жанрового наповнення тематизму й композиційних особливостей структури артефакту; уперше Концерти Сен-Санса й, насамперед, популярні Другий і П'ятий стали предметом герменевтичного аналізу в аспекті актуальної інтонаційної наповненості, у співвідносності із просимволістськими тяжіннями поставангарду й пост-поставангарду. **Висновки.** Творчість К. Сен-Санса хронологією й стильовими перевагами пов'язана із протосимволістськими й протонекласицистськими тенденціями, які супроводжують підйом символістського, а згодом неосимволістського мистецтва граней XIX-XX і XX-XXI вв., відрізняючись салонним естетизмом і одухотвореним шануванням національних традицій і французького артистизму насамперед. Більшість зі створених Сен-Сансом симфонічних творів відносяться або до жанру концерту безпосередньо, або є такими по суті виразності й інструментального складу, що представляє композицію; у тому числі це 5 фортепіанних Концертів. З них популярний Другий демонструє стильову еkleктику, показову для символістського підходу, а блискучий фінал стилізує «діамантовий стиль» класики французького піанізму, торкання якого знаходимо у С.Рахманінова й, тим більше, у О.Скрябіна. Концертний принцип мислення К. Сен-Санса визначений звертанням до духовних джерел творчості й становить природну супутність підйому інтересу до церковного мистецтва, піднятого на висоту творчістю С.Франка й В. д'Енді.

Ключові слова: художня культура, французький національний стиль, символізм як стиль мистецтва й стиль світосприймання, жанр фортепіанного концерту, концертні жанри.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент Одеської національної музичної академії імені А.В.Нежданової

Традиции культуры артистической Франции и фортепианные концерты К. Сен-Санса

Целью работы является осознание органики лирической концепции фортепианного концерта во французской традиции, представленной Концертами К.Сен-Санса, актуальное интонирование которых определено «неосимволизмом» (по Е.Марковой) поставангарда в музыке и «неоготики» украинского преломления пост-поставангарда (см. работу О.Новиковой и др.) **Методологической основой** работы является культурологический подход в искусствознании, представленный в том числе школой Б.Асаф'єва в Украине, начала которого зафиксированы французской Ars nova начала XIV века и повернуты в русло театральное мимезиса Ж.-Ж.Руссо. Базисное место занимает метод жанрово-стилевого сравнительного анализа, герменевтический, историко-описательный методы, позволяющие в пределах метафизики истории (А.Лосев, Н.Конрад) зафиксировать смысловые параллели становления гуманитарной сферы и выразительности искусства. **Научная новизна** работы заключается в том, что впервые в музыковедении Украины соотносится интонационный строй прото-символизма, символизма и неосимволизма начала XXI столетия в конкретике жанрового наполнения тематизма и композиционных особенностей структуры артефакта; впервые Концерты Сен-Санса и, прежде всего, популярны Второй и Пятый стал предметом герменевтического анализа в аспекте актуальной интонационной наполненности, в соответствии с просимволистскими тяготениями поставангарда и пост-поставангарда. **Выводы.** Творчество К.Сен-Санса хронологией и стильовыми предпочтениями связано с протосимволистскими и протонеклассицистскими тенденциями, которые сопутствуют подъему символистского, а впоследствии неосимволистского искусства граней XIX-XX и XX-XXI вв., отличаясь салонным эстетизмом и одухотворенным почитанием национальных традиций и французского артистизма прежде всего. Большинство из созданных Сен-Сансом симфонических сочинений относятся либо к жанру концерта непосредственно, либо являются таковыми по существу выразительности и инструментальному составу, представляющему композицию; в том числе это 5 фортепианных Концертів. Из них популярный Второй демонстрирует стильовую еkleктику, показательную для символистского подхода, а блестящий финал стилізує «брильянтовий стиль» класики французського піанізму, касання якого знаходимо у С.Рахманінова і, тем більше, у А. Скрябіна. Концертний принцип мислення К.Сен-Санса визначений звертанням до духовних істоків творчості й становить природну супутність підйому інтересу до церковного мистецтва, піднятого на висоту творчістю С.Франка й В. д'Енді.

Ключевые слова: художественная культура, французский национальный стиль, символизм как стиль искусства и стиль мировосприятия, жанр фортепианного концерта, концертные жанры.

Shevchenko Lilia, candidate of the pedagogical sciences, assistant professor Odessa national music academy of the name A. V. Nezhdanova

Traditions of the Culture of the Artistic France and piano concertos of C. Saint-Saëns

The purpose of the article is a realization of organic character to the lyrical concept of piano concerto in the French tradition, presented Concerto C. Saint-Saëns, actual intonation expressiveness which is determined "neocymbolism" (on E. Markova) to postvanguard in music and "neo-Gothic in art" in Ukrainian refraction of post-postvanguard (see to work O. Novikova and others.) **The methodology** of the work is a culture approach in science about art, presented including school of B. Asafiev in Ukraine, begin which are fixed french Ars nova begin XIV century and are turned in riverbed theatrical mimesis of J.-J. Rousseau. The base place occupies the method of the genre-style benchmark analysis, hermeneutic, historian-descriptive methods, allowing within metaphysicians of the histories (A. Losev, N. Konrad) fix the semantic parallels of the formation of the humanitarian sphere and expressiveness of art. **Scientific novelty** of the work is concluded in that for the first time in musicology of Ukraine matches up the intonation formation is proto-symbolism, symbolism and neo symbolism begin XXI centuries in concrete manifestation of the genre filling in themes and in composition particularities of the structure of the artifact; for the first time Concertos Network-Sansa and, first of all, Second and Fifth became the theme and hermeneutic analysis in aspect actual intonation fullness of the manifestation, in correspondence to symbolism gravities of post-avanguard. **Conclusions.** The creative activity of C. Saint-Saëns chronology and by style preferences is connected with proto-symbolism and proto-neoclassicism trends, which assist the ascent a symbolism, but subsequently neosymbolism art of verges XIX-XX and XX-XXI cent., differing salon estheticism and animated honouring of national tradition and French artistic insight

first of all. The majority from created Sant-Saëns of symphonic compositions pertains or to the genre of the concerto directly, or are such essential expressiveness and instrumental composition, presenting composition; including this 5 Piano Concerto. Of them, popular Second demonstrates style eclectic significant for the symbolism approach, but brilliant play-off reproduces "diamond style" of classicists french pianism, which osculation find beside S.Rahmaninov and, more so, besides A. Skryabin. The concert principle of the thinking of Sant-Saëns is determined by address to spiritual headwaters creative activity and forms natural parallel to the ascent of the interest to church art, lifted on height by the creative activity of C.Franck and V. d'Indy.

Key words: artistic culture, French national style, symbolism as the style of art and style of world-outlook, the genre of a piano concerto, concert genres.

Актуальність теми дослідження визначена спеціальним поворотом світової творчої енергії до самопрояви кельтсько-слов'янського миру: на зміну пануванню у філософії й у музиці німецької ініціативи прийшли інші національні лідери. Х.Ріман визначив XVII-XIX сторіччя періодом німецької музики [14] – і, очевидно, провідне положення в зазначений часовий відрізок німецької філософської думки (від Й.Кеплера до Г.Гегеля, Л.Фейєрбаха й Ф.Ніцше). При цьому вищезгаданий Ріман констатував «період італійської музики» (XV-XVIII ст.) – порівняємо з італійською філософією гуманістів і з «олюдненим Всесвітом» Дж.Віко, «період французької музики» яка лідирувала (XIII- XVI ст.) у професійному мистецтві Західної Європи [14], що визначалося й базисним положенням схоластики й гуманізму-раціоналізму Франції у філософії Європи. Великий учень Х.Римана Г.Адлер оголосив XX сторіччя «століттям російської музики» [13, 901-906], чим позначив нового національного лідера в професійному мистецтві на найближчі три сторіччя.

Названі національно-етнічні лідери зовсім не перекреслювали активності інших народів і країн, нерідко продовжуючи нарощувати напрацьовані творчі прерогативи на новому рівні першості інших історичних ініціатив. Так, розквіт французької філософії – картезіанство й енциклопедисти XVII-XVIII ст., зліт впливу Ж.Люллі, Ф.Рамо, Ф.Куперена, що відсуваються на користь німецького реформаторства Х.Глюка й фортепіанної експансії Віденської школи. Однак французький клавіризм у другій половині XIX століття був відроджений К. Сен-Сансом і К.Дебюссі, пролонгований у лідируючу фігуру російської музики О.Скрябіна. А до кінця XX століття «клавіризація» фортепіано (у термінології Д.Андросової [1]), затверджена геніальним проривом Г.Гульда, заявила нове Відродження французького клавірної стилі у фортепіанній грі, у тому числі охопленням спадщини К. Сен-Санса в повному обсязі його фортепіанно-концертної спадщини (див. дисертацію А.Буреля [4] і ін.). Однак, у зазначеній дисертації відсутнє співвіднесення інтонаційного строю тематизму Концертів Сен-Санса епохи ствердження верховенства символізму у французькій музиці з актуальними (див. «актуальне інтонування» [5]) для початку XXI століття принципами «неосимволізму» і «неоготики» сучасності.

Метою роботи є усвідомлення органіки ліричної концепції фортепіанного концерту у французькій традиції, представленій Концертами К. Сен-Санса, актуальне інтонування яких визначено «неосимволізмом» (за О.Марковою) поставангарду в музиці й «неоготики» українського переломлення пост-поставангарду (див. роботу О.Новикової та ін.).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в музикознавстві України співвідносяться інтонаційний стрій прото-символізму, символізму й неосимволізму початку XXI сторіччя в конкретиці жанрового наповнення тематизму й композиційних особливостей структури артефакту; уперше Концерти Сен-Санса й, насамперед, популярні Другий і П'ятий стали предметом герменевтичного аналізу в аспекті актуальної інтонаційної наповненості, у співвідносності із просимволістськими тяжіннями поставангарду й пост-поставангарду.

У вигляді настановної тези опису й аналізу приймається характеристика змісту музики К. Сен-Санса в тім її академічному визнанні, що має місце в спеціальній літературі і яке узагальнює досвід музикознавства країн колишнього Союзу й українського мистецтвознавства: «У творах Сен-Санса панує світла поетична лірика, настрої радості, бадьорості, народжувані експресивною динамікою руху, соковиті жанрові замальовки, умиротворена споглядальність, шляхетна патетика, стриманий драматизм. ... Образи героїчного підйому, тривоги, збентеженості, суму – відносно рідкісні. За своєю природою мистецтво Сен-Санса об'єктивне, логічне й ясне, інтелектуальний початок у ньому превалює над емоційним...» [12, 920].

Однак, примат німецько-драматичного підходу до музичних цінностей диктував довго всякого роду застереження щодо генія Сен-Санса, як це зафіксовано в підручнику М.Друскіна: «Питання національної визначеності й демократизму музики були гостро й вчасно поставлені Сен-Сансом. Але розв'язання цих питань і в теорії й на практиці, у творчості, відзначено в нього істотним протиріччям: поборник неупереджених художніх смаків, краси й гармонійності стилі як застави доступності музики, Сен-Санс, прагнучи до ф о р м а л ь н о ї (виділено М. Друскіним –Л.Ш.) досконалості, часом нехтував з м і с т о в н і с т ь. ... Гонитва за такою «хімерою» («чистота стилі й досконалисть форми» у висловленнях Сен-Санса) збіднювала сутність творчих шукань Сен-Санса» [6, 420].

І потім названий дослідник пояснює, що саме він вважав «збіднінням» і «недостатньою змістовністю» музики великого композитора: «... нерідко у своїх творах він більше сковзав по поверхні життєвих явищ, чим розкривав глибину їхніх протиріч» [6, 420].

Зрозуміло, що цього роду критика здійснювалася з позицій соціал-реалізму, у яких не залишається місця духовному гедонізму салонної традиції, вирощеною естетикою *відсторонення від дряг життя* заради наближення до досконалості духовного спілкування. Саме в рококо черпали натхнення імпресіонізм і значною мірою символізм (див. групу Наби, наприклад), що постають у другій половині XIX століття – К. Дебюссі недвозначно визначав свої наміри бути вірним ідеалам епохи А.Ватто, і саме даний підхід визначив для нього органіку спілкування з побратимами по мистецтву в салоні С. Малларме.

К. Сен-Санс сформувався як творець у паралель до тієї, що піднімалася, могутньої фігури Клода Французького, як шанобливо королівським титулом іменували автора «Пеллеаса» сучасники. Сен-Санс за роками початку творчості повинен бути віднесений до шестидесятників, до покоління Ш.Гуно й Ж.Бізе, але стилістично він тягнувся до зміцнілих у 1870-ті - 1880-ті ліній протосимволістського, протонекласичного мистецтва, у якому не соціальні драматизми, але психологія осягання краси світу склала опорні точки творчої концепції.

К. Сен-Санс може бути порівняним зі своїм старшим і з тим, що рано пішов з життя, сучасником Ш.Бодлером, який визнаний був французькими символістами, які визнавали його у 1880-х - 1890-х роках як свого предтечу. Пошук ним Краси повз драматично-трагічних гримас життя віддаляв його від шестидесятників (Г.Флобер, А.Доде, Г. де Мопассан), з якими він за життєвою хронологією був безпосередньо співвідносним. І вищезгаданий М.Друскін наводить слова Сен-Санса, у яких він протиставляє себе Ж.Бізе, – але аж ніяк не в осуд собі, як це виходить з вищенаведеного коментарю музичного дослідника:

«Ми переслідували різні цілі – він (Ж.Бізе – Л.Ш.) шукав, насамперед, пристрасть і життя, а я ганявся за химерою чистоти стилю й досконалістю форм» [6, 420].

Шлях К. Сен-Санса співвідноситься з долею П. Чайковського, що, будучи старшим за М. Римського-Корсакова й майже однолітком з М. Мусоргським, не «уписувався» у купкістський «шестидесятницький прорив», тяжючи за вихованням й переконанням до релігійності й салонності, від яких активно відмежовувалися прихильники М.Балакірева. Тому, незважаючи на своє деяке старшинство стосовно стовпів Могутньої купки, і само собою, і історики музики П.Чайковського прилучили до «покоління 1870-х», у якому спостерігалось відмежування від народницького максималізму купкістів. Хоча солідаризація з «патріархальною Москвою» не перешкодила й Москві, Московській композиторській школі, вибудувати Московський модерн у 1880-ті, тобто на десятирок років випередити Петербурзьку модерністську концепцію.

К. Сен-Санс, співвідносячи Ж.Бізе зі своїми устремліннями, чітко вказує на реалістичний проверистський стрій мислення геніального автора «Кармен», тоді як свою музу зв'язував з «чистою формою», тобто з духовною-одухотвореною суттю музики, зміст якої далекий від життєвого роїння й тим більше пристрастей. Одержимість пошуком «правди життя» у музиці, що відрізняла в різних стилістичних вимірах купкістів і Ж. Бізе, склала ту утопічну галузь музичної творчості й особливо музичного театру, що кликала до відмови від музичної органіки «правильних форм», що диктувалися не логікою життя, але подоланням її протиріч на користь Краси Вічного.

В епоху символізму, повнота розвороту якої охоплює 1880-ті — 1910-ті роки й відмітається ураганом соціальних потрясінь катастрофічного для багатьох країн завершення Першої світової війни й шквалу соціальних революцій від Росії до Мексики, є час сходження й ствердження мистецтва Сен-Санса.

І якщо 1918 р. став фатальним для благополучного й обласканого увагою К.Дебюссі, що не міг прийняти зміну розумових орієнтирів, виставлених подіями 1917 - 1918 рр., то К. Сен-Санс на три роки пізніше, але також піде з життя на виду виходу наступного покоління, «залізної», «нової молоді» 1920-х, що висунула Шістку й ін. Відповідно, у ХХ столітті увага до мистецтва Сен-Санса синхронно піднімалася в етапи пожвавлення несімволістських тяжінь і проявів нерококо. Останнє навіть у вигляді моди одягу затвердилося в післявоєнному світі у вигляді концепції «Нью лук» К.Діора, і, крім цього стимулу, розвинене було епохою тінейджерів, що своєрідно переломили інфантилістські ознаки стилю поводження й мислення епохи маркізи де Помпадур (про це спеціально в роботі К.Дубровіної [7]).

В епоху поставангарду, тобто від 1970-х років, коли явно, за спостереженням О.Маркової, перемагає у світі концепція *неосимволізму* [10, 99-134], музика К. Сен-Санса стає усе більш затребуваною, досягаючи певного апогею в останні десятиліття. Перемога французького піаніста Л.Дегарба на конкурсі П.Чайковського в 2010-ті рр. знову висунула значимість французького піаністичного стилю, що створений множинними творами для фортепіано К.Сен-Санса.

Французький майстер контактував з Ф. Лістом (також заступництвом Ліста користувався й великий сучасник і співвітчизник Сен-Санса – С.Франк), він сприяв знайомству французької публіки із творами купкістів, Чайковського. Однак він ретельно захищав своє бачення змісту музики, що формулював як «чистоту стилю» і «досконалість форми» (див. вище). А за цим стояло уявлення про контактність зі сторонами життя, у яких очевидні риси досконалості й прилучення до чистоти стильового вираження.

Духовні підстави зазначеної ним «чистоти стилю» виявляються в численних звертаннях до церковних тем у вокальних творах, а серед оперних творів, як відомо, особливо значимість має написана на біблійний сюжет «Самсон і Даліла», над якою він працював майже 10 років (1867-1877).

Відповідно, жанрові переваги Сен-Санса – це концертні типології у всій розмаїтості їх прояву. І з 19 позицій вищих досягнень у симфонічному жанрі 13 представляють або жанр концерту безпосередньо, або сполучений з концертністю тип будови («Африка», фантазія для фортепіано з оркестром ор. 89, 1891, Алегро апасіонато для віолончелі з оркестром ор. 43 1875 й ін.). У числі названих концертних творів – п'ять (як у Бетховена!) Концертів для фортепіано й оркестру, з яких і публікою, і дослідниками завжди виділяється Другий концерт g-moll, у якому очевидні ознаки стильової еkleктики просимволістського типу, а також очевидна ставка на клавірну «легкість» у подоланні фінального «радісного дзвоніння».

Зазначена якість концентрації святковості й ігрового блиску у фіналі становить безпосередню паралель до славильно-дзвонних фіналів С.Рахманінова, для якого школа М.Зверева, вибудована на підставах салонного піанізму Дж.Фільда й О.Дюбюка, створювала стильову контактність із французькою

піаністичною школою. У Зверєва ж виховувався О. Скрябін, що представив повноту переломлення салонності, сприйнятої російським піанізмом із французьких джерел салонного аристократизму.

До концертного жанру, безумовно, відноситься знаменита «зоологічна» фантазія «Карнавал тварин», у якому «фестивальний» тонус викладу цієї програмної сюїти безпосередньо пов'язаний із принципом *concerto grosso* – для двох фортепіано, 2-х скрипок, альту, віолончелі, контрабаса (тобто струнного квартету), флейти, фісгармонії, ксилофону й челести.

У ґрунтовній роботі А.Буреля [4], присвяченій інструментальному концерту Франції другої половини XIX століття, представлений значний список фортепіанних концертів (понад 40), складених провідними композиторами Франції з 1850 по 1905 рр., у тому числі це твори Е.Прюдана, Е.Лало, А.Герца, Т.Дюбуа, Б. Годара, Т. Пьєрне, А.Літольфа, Ш.Гуно, Ж. Массне, Е. Вроблески й багатьох інших авторів, що склали славу Франції розглянутого періоду. Концерти К. Сен-Санса виявилися частиною могутнього потоку творчості національної композиторської школи, у якій усвідомлення свого шляху як стильово-жанрової особливості вибору засобів виразності й концепції піанізму утворило відмітну ознаку, яка протистояла іншим національним внескам Європи й світу в зазначені типологічні позиції.

Висновки. Творчість К. Сен-Санса хронологією й стильовими перевагами пов'язана із протосимволістськими й протонекласицистськими тенденціями, які супроводжують підйом символістського, а згодом неосимволістського мистецтва рубежу XIX-XX і XX-XXI ст., відрізняючись салонним естетизмом і одухотвореним шануванням національних традицій і французького артистизму насамперед. Більшість зі створених Сен-Сансом симфонічних творів відносяться або до жанру концерту безпосередньо, або є такими по суті виразності й інструментального складу, що представляє композицію; у тому числі це 5 фортепіанних Концертів. З них популярний Другий демонструє стильову еkleктику, показову для символістського підходу, а блискучий фінальний стилізує «діамантовий стиль» класики французького піанізму, торкання якого знаходимо у С.Рахманінова й, тим більше, у О. Скрябіна. Концертний принцип мислення К. Сен-Санса визначений звертанням до духовних джерел творчості й становить природну супутність підйому інтересу до церковного мистецтва, піднятого на висоту творчості С.Франка й В. д'Енді.

Духовна тематика творів Сен-Санса сполучається з інтресом до дитячої теми, що співвідносимо із традиціями інфантильності в мистецтві рококо, яке одержало продовження в неорококо XX століття й затвердилося в якості однієї із впливових ліній у творчості початку XXI століття. Протосимволістські й неокласицистські стильові позиції музики Сен-Санса погоджені з культурою символізму, що позначила провідний художній комплекс і принцип світосприйняття [3] наприкінці XIX - початку XX століть і яка виявила свій ренесанс у неосимволізмі поставангарду й пост-поставангарду наших днів.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Асафьев Б.. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград: Музыка, 1971. 379 с.
3. Белый А. Символизм как миропонимание. Москва: Республика, 1994. - 336с.
4. Бурель А. Инструментальные концерты К. Сен-Санса в контексте французской жанровой традиции XIX – начала XX века. Канд.дисс., 17.00.03. ХНУИ имени И.Котляревского. Харьков, 2017. 225 с.
5. Веркіна Т. Актуальне інтонування як виконавська проблема. Автореф.канд.дис. Одеса, 2008. 16 с.
6. Друскин М. История зарубежной музыки. Вторая половина XIX века. 5-е изд. Москва, Музыка, 1980. Вып. 4. 528 с.
7. Дубровина Е. Рококо и неорококо: стилевые соответствия в исторически разных этапах культурной эволюции. Бакалавр.раб. ОНМА имени А.В.Неждановой, 2015. 97 с.
8. Концерт *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва, Сов.энциклопедия, 1990. С. 269.
9. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
10. Новикова О. Постмодернизм URL: litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm
11. Сен-Санс К. [Е. Бронфин. *Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Т. 4*. Москва, Сов.энциклопедия, 1978. С. 919-923.
12. Adler G. *Der Stil in der Musik*. Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. 46 S.
13. Riemann H. *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Siebende Auflage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947. 480 S.

References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Asafiev B. (1971) Music form as a process. Books first and second. Leningrad- Moscow, Muzyka [in Russian].
3. Bjelyj A. (1994) The symbolism as world-conception. Moscow, Respublika. [in Russian].
4. Burel A. (2017) Instrumental concertos of C.Saint-Saëns in context of the French genre tradition XIX - beginning XX century. Candidate's thesis. Spec.17.00.03. HNUI of the name I. Kotljarevskiy. Harkov [in Ukrainian].
5. Vjerkina T. (2008) Instant intonation sounding like a performance problem. The Abstract to the candidate's thesis. 17.00.03 ONMA name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Russian].
6. Druskin M. (1980) History of foreign music. The Second half XIX age. 5 publ. Issue drink. 4. Moscow, Muzyka [in Russian].
7. Dubrovina E. (2015) Rococo and neo-roco: style conformity in historic different stages of cultural evolution. Bachelor work. ONMA name A.V. Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian].
8. Concerto (1990) *Musical encyclopedical dictionary*. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 269 [in Russian].
9. Markova E. (2012) The problem of music cultureology. Odesa, Astroprint, [in Ukrainian].
10. Novikova O. (2018) To question about post-postmodernism. URL: http://magazines.russ.ru/bereg/2011/32/no 18 pr.html [in Russian].
11. Saint-Saëns C. [E. Bronfin. (1978). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 4*. Moscow, Sov.encyklopedija. P. 919-923 [in Russian].
12. Adler G. (1911) *Der Stil in der Musik*. Lpz.: Breitkopf und Härtel [in Germany].
13. Riemann H. (1947) *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Siebende Auflage. Leipzig, Verlag von Breitkopf & Härtel [in Germany].

Стаття надійшла до редакції 22.01.2019 р.