

УДК 78.06

DOI 10.32461/2226-3209.1.2021.229595.

**Цитування:**

Кравченко Н. Ю. Багатоваріантний виконавський принцип «Сициліани та бурлески» А. Казелли в стилістичній концепції неокласицизму. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал*. 2021. № 1. С. 198-203.

*Кравченко Назар Юрійович,*  
*аспірант кафедри історії музики*  
*та музичної етнології*  
*Одеської національної музичної академії*  
*ім. А.В. Нежданової*  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2871-7172>  
[az261092@gmail.com](mailto:az261092@gmail.com)

Kravchenko N. (2021). Multivariate performance principle of "Sicilian and burlesque" by A. Casella in stylistic conception of neoclassicism. *National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal*, 1, 198-203 [in Ukrainian].

### БАГАТОВАРІАНТНИЙ ВИКОНАВСЬКИЙ ПРИНЦИП «СИЦИЛІАНИ ТА БУРЛЕСКИ» А. КАЗЕЛЛИ В СТИЛІСТИЧНІЙ КОНЦЕПЦІЇ НЕОКЛАСИЦИЗМУ

**Мета роботи** – виявлення особливостей неокласицизму А.Казелли в композиції «Сициліана та бурлеска». **Методологічною** основою дослідження виступає інтонаційний підхід від єдності музики і мовлення школи Б. Асаф'єва в Україні. **Наукова новизна.** Вперше в українському музикознавстві представлений аналіз твору А.Казелли «Сициліана та бурлеска» в заданій стилістичній спрямованості. **Висновки.** Аналіз показав полістилістичний комплекс, визначений варіантністю інструментального складу, в котрому елементи старовинної сонатності з'єднані з програмно-ігровим наповненням цілого, що поєднує необарочні-неоренесансні стильові ознаки з примітивістською трактовкою смислових складових жанрової типології. Вказане поєднання смислових компонентів створює показову для італійського модерну недбалість у користуванні релігійними символами (порівняно з атеїстичними установками футуристів та неоекспресіоністів другої половини ХХ сторіччя).

**Ключові слова:** неокласицизм; необароко; полістилістика; італійський модерн; виразність флейтової гри; камерний інструментальний ансамбль.

*Kravchenko Nazar, postgraduate student of the Department of history of music and musical ethnography of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*

**Multivariate performance principle of "Sicilian and burlesque" by A. Casella in stylistic conception of neoclassicism**

**The purpose of the article** is the detection of neoclassicism characteristics of A. Casella in the composition "Sicilianna and burlesque". **Methodology.** The intonational approach from the unity of music and speech from B. Asaief's school in Ukraine has become the methodological basis for this work. **The scientific novelty** of the work. The analysis of A. Casella's composition "Sicilianna and burlesque" has been made for the first time in the history of Ukrainian music studies. It has been done in a stylistic direction. **Conclusions.** The analysis has shown the polystylistic complex, which is determined by a variety of instrumental set-up, where the elements of the ancient sonata form were united with programmable and playing filling for entire. It unites the neo-baroque and neo-renaissance style characteristics with a primitivistic interpretation of semantic elements in genre typology, also generating a variety of ensemble and orchestra line-ups. The specified combination of semantic components creates the negligence in dealing with religious symbols, which is characteristic of the Italian modern (compare with atheistic beliefs of the futurists and neo expressionists in the second half of the 20th century).

**Key words:** neoclassicism, neo-baroque, polystylistic, Italian modern, expressiveness in playing the flute, chamber instrumental ensemble.

Актуальність дослідження визначена значимістю постаті А. Казелли у світовому музичному просторі, від чого кожне наступне покоління має спрямування на відкриття в його творах певних актуальних стильово-жанрових показників. Сучасна хвиля

поставангардного культурного тяжіння акцентує ігрово-комбінаторні складові композицій, які в спеціальній підкресленості демонструють взятий в аналіз твір і в якому комбінаторика інструментального складу підкреслює необароковий, актуалізований

сучасним спрямуванням до «мозаїчності» [13] і нахил до варіантного трактування інструменталістів-виконавців.

Пост-поставангардне [6] довір'я до пафосу життєвого тексту в композиції висуває особливий інтерес до сакральних рис в Сициліані як першій і формотворчій частині циклу.

Мета роботи – виявлення особливостей неокласицизму А. Казелли в композиції «Сициліана та бурлеска».

Виклад основного матеріалу. Італійські музикознавці і композитори відзначають діяльність А. Казелли як творця, який зіграв важливу роль в перетворенні музичного життя Італії на початку ХХ століття:

«Протягом чотириріччя з 1918 по 1922 роки поступово проявляється провідна роль нового покоління італійських композиторів - Казелли, Маліпєро, Респігі, Піццетті, творчі досягнення яких є найбільш значним явищем італійської музики 20-х – 30-х років» [4, 11].

А. Казелла був одним із піонерів інструментального Відродження, яке відбулося для Італії в ХХ столітті, при тому що попереднє століття романтизму зосередилося виключно на оперній творчості. Об'ємний спектр творчих завдань щодо втілення національної ідеї знайшов втілення в його оркестровій Рапсодії «Італія» (1909), а також в фортепіанних творах: «Павана» (1902), Токката (1903), «Сумна коліскова» (1909) і «Маленький ноктюрн», в ансамблевих опусах «Баркарола і Скерцо» для флейти і фортепіано (1903), «Сициліана та бурлеска» (1914), «Сторінки війни» (1914-1918) і цикл з п'яти п'єс «Пуцацетті» (1915) для фортепіано в чотири руки; та «Тріо-соната» (1947), в яких підсумовуються необарокові устремління стильових переваг автора.

У ряді перерахованих композицій на перше місце поставлена оркестрова рапсодія «Італія», оскільки тут композитор продемонстрував новаційні для Італії устремління фольклористського типу, що було зовсім непоказово для музичної класики цієї країни і нації.

У перерахованих творах виділена жанрова багатоскладовість, що охоплює музику Італії від ренесансних висот (Павана) до сучасності (Pages Війни). Одночасно яскраво виражена національна якість його музики органічно поєднувалась з широкою обізнаністю в жанрово-стильових процесах європейської культури в цілому, а також тісними контактами з К. Дебюссі, М. Равелем, Г. Форє і російськими музикантами І. Стравінським,

А. Глазуновим, зумовивши тим синтез в його творчості традиційно-італійських і актуальних європейських стилів-форм. Завдяки цьому синтезу музика Казелли представила оновлений образ національного вираження, в якому фольклорні елементи, форми духовної, художньо-самодостатньої музики і моделі модерністського «образу світу» склали деякі відкриття в національній художній свідомості, що увійшла у ХХ століття.

Позначається творчий підхід А. Казелли до втілення в життя архетипних і миттєво важливих форм національного мислення, що досить повно проявилось у його камерному творі «Сициліана та бурлеска» для флейти і фортепіано (1914-1919). Ця композиція була народжена під впливом зв'язку національної та інонаціональної (досвід французької, почасти російської музики) культур. Останнє – вплив французької та російської художньої думки – виявляється в чутливості до імпресіонізму і постімпресіонізму К. Дебюссі, до імпресіоністсько-фовістських відкриттів «Російських сезонів» (1909-1913 рр.), у тому числі до знаменної прем'єри «Весни священної» І. Стравінського (1913), яка викликала у італійського композитора жвавий інтерес.

Очевидний зв'язок творів Казелли з французькими та російськими музично-історичними традиціями простежується у жанровій багатовекторності творів 1900-1910-х років (здаймо пошуки ігрового складу музики К. Дебюссі до поеми С. Малларме «Післяполудневий відпочинок фавна», експериментальні купюри в постановках С. Дягілевим творів російських композиторів та ін.).

Спочатку «Сициліана та бурлеска» постала в суто камерному вигляді п'єси для флейти і фортепіано, а згодом трансформувалася в жанр «фортепіанного тріо» для скрипки, віолончелі та фортепіано. Однак далі з'явився варіант для флейти, арфи і оркестру, де дует флейти з арфою зайняв солююче положення в симфонічній оркестровій фактурі. Такий шлях до укрупнення виконавського складу нагадує пошуки І. Стравінського щодо інструментального наповнення кантати «Весіллячко» (1917-1923), три редакції якої спрямовані до укрупнення інструментального обсягу, хоч остання, четверта редакція, призвела до відновлення першого складу партитури (4 фортепіано і ударні).

Цей шлях камерної п'єси А. Казелли від «малого» ансамблю флейти з фортепіано до

подвійного концерту для флейти та арфи з оркестром показовий в осмисленні автором камерності як особливого роду концертної складової симфонічного цілого. Кінцевий етап у вигляді заміни фортепіано арфою вводить сакрально-історичну емблематику: арфа – священний інструмент кельтської традиції і народний інструмент Франції, а флейта містить особливу призначеність її генези відносно традицій православного Провансу, який підтримував і підтримує культурну пам'ять про Галльське Православ'я як засаду національної традиції в межах християнської епохи.

XX століття визначило шлях національного самоствердження в музиці за допомогою «рапсодійності» подачі національного образу, адже в XIX столітті концертні рапсодії, представлені Ф. Лістом, створювалися для фортепіано, тоді як «Румунські рапсодії» Ж. Енеску, «Рапсодія-блюз» Дж. Гершвіна, «Іспанська рапсодія» М. Равеля та ін., нарешті, рапсодія «Італія» самого Казелли, – представлені у вигляді оркестрово-симфонічної версії. І цей шлях укрупнення жанрової форми розростання інструментального складу, як бачимо, відповідав тенденції часу і був зрозумілим і прийнятним для А. Казелли.

Однак виконавські вибори створюють свою спеціальну корекцію: в сучасних умовах саме «середній» ансамблевий варіант «Сициліани та бурлески» для флейти, віолончелі та фортепіано зайняв спеціальне місце, в тому числі в програмах конкурсів і концертних виступів. Названа версія для скрипки, фортепіано та віолончелі в практиці виконавства виявилася як тріо для змішаного складу і отримала визнання компетентного журі (Giampaolo Bisanti, Maurizio Maglietta, Giuseppe Miglioli, Umberto Fanni) конкурсу Internationale competition for young musicians «RizzardoVino», Італія 2018 рік.

Програмне підґрунтя «Сициліани та бурлески», ладово-інтонаційний і жанровий колорит цього твору свідчать про його яскраво виражену національну приналежність, яка є очевидною в заявлених заголовках до частин твору. В цій композиції обидві частини демонструють географічні чинники, орієнтовані на відображення особливого колориту італійської культури різних регіонів: Сициліана, що, природно, – це дітище італійського Півдня [14], тоді як бурлеска, власне, італійського кореня [5], отримала згодом сполучення з інонаціональними формами. Однак варто зазначити, що

апелювання композитора до всесвітньо відомих старовинних жанрів XVII-XVIII століть в циклі «Сициліана та бурлеска» обумовлено не тільки їх приналежністю до італійської емблематики, але тут закладена і жанрово-стилістична «жорсткість», що йде в руслі комбінаторних проявів методу неокласицизму, який проявляється у 1910-х – 1920-х роках.

Альфредо Казелла в названому творі декларує ніби модель «жорсткого» неокласицизму, яка стане європейськи освоєною у вигляді «неокласицизму Стравінського», декларованого в балеті «Пульчинелла» (1920) і складеного на ритмо-тембрально актуалізованому матеріалі музики Дж.-Б. Перголезі за образом «італійського Петрушки». Специфіка підходу І. Стравінського у неокласицизмі – афольклоризм. А. Казелла, автор фольклористськи вибудованої рапсодії «Італія», у «Сициліани та бурлескі» обходить прямі фольклорні посилення, окреслюючи наближеність до неокласичного методу Стравінського.

Звертаючись до поетичної творчості найдавніших пластів грецького світу, впізнаємо в походженні «сициліани» [2] тісний зв'язок з міфологією і біблійною символікою. Пасторальні або пастуші пісні, образи пастухів, прикрашені різними тонами, «які вважали себе тими, що походили від пастуших богів типу Дафніса, які були поетами і музикантами; відомо, що їхні пісні виконувалися і за часів Феокрита серед сицилійських пастухів, причому в формі так званого амебейного, т. з. змінного, співу (точніше, “обмінного”, від слова “обмін”). Суть цього виконавського прийому полягає у тому, що співаки обмінюються або однією, або двома-чотирма і більше пісенними рядками» [14, 103-105].

Однак формування сициліани як вокального жанру пов'язують з XIV століттям, у якому відзначається особливо «майже повна відсутність staccato» [2, 41], що, безумовно, вказує на духовну генезу жанру. Власне, пасторальність з часів поширення християнства пов'язувалася зі звичаями відносин Ісуса Христа із його оточенням, в якому Він виступав у вигляді Пастиря, а ті, що супроводжували його, – пастви. Наявність танцювальної основи в сициліані, дітищі Півдня Італії, де зберігається пам'ять про візантійське Православ'я, що відповідає традиціям християнського Богослужіння доіконоборчого періоду, закономірна в руслі

культивування духовних танців [1, 90-110], які існували аж до XIII ст. і виявилися в богослужбовій практиці Франциска Ассизького [2, 152]. І Сицилія від XIII ст. стала частиною Іспанського королівства (до XIX ст.), яке пишалося спадкоємністю відносно Візантійського Православ'я – духовні танці збереглись в Богослужінні в Іспанії до сьогодення.

Як бачимо, сициліана для А. Казелли – символ християнських витоків італійського мистецтва, тоді як бурлеска – жанр світського походження. З точки зору етимології назви другої частини циклу як бурлески, то її понятійно-термінологічний аспект досить складний. В італійській мові, починаючи з XVI століття, прикметник *burlesco* використовується у контекстах типу: *voci burlesche* «жартівливі слова», *rime burlesche* «комічні вірші», *poesia burlesca*, *stile burlesco*, *lingua burlesca* та ін. Початкове значення слова – «комічний, жартівливий», порівнюючи з *burla* («жарт»): «BURLESCO, CA. add. Faceto, piacevole, diburla » бурлескно, жартівливо, забавно, від *burla* [17, 166].

Бурлеска як «метажанр» має два види: «низький» бурлеск-травестія і «високий» бурлеск-фальшивий епос (див. «Батрахоміомахія»). Корені бурлески закладені ще в карнавальні-сміхові культури часів язичництва (приклад; античні святкування Бога Діонісія) в Греції V століття до н.е. [11, 77-78]. Бурлескна сатирична манера викладу пісень і творів літератури (поезії) була популярна і в Середньовічній культурі, серед вагантів, скоморохів, шпільманів і жонглерів, в якій вони використовували елементи релігійної літератури і пародіювали її форми [11, 78].

Таким чином, як було згадано раніше, сициліана – це старовинний жанр, коріння якого сягають духовної музики, а бурлеска – п'еса-жарт, споріднена з капричіо і гуморескою [5, 610]. У цьому плані з'єднання сициліани і бурлески як смислових антиподів створює щось співвідносне з симфонічним диптихом Б. Бартока «Два портрети», ор.5 (1907-1908), в якому програмні заголовки дають уточнюючі назви частин як «Ідеал» і «Потвора». Безумовно, у Казелли не створюються опозиції естетизму та його «обернення», оскільки прямого вподобання тем другої частини від першої в композиції талійського майстра немає.

Мелодійний вигляд теми «Бурлески» і мелодії в «Сициліані» не збігаються (див. 1-5 тт. І частини і 1-5 тт. II), однак від т. 26 в

Сициліані йде потік кварт, внаслідок чого початок Бурлески з квартовим зачином сприймається як продовження Сициліани. Таким чином, співвідношення частин дає ефект «малої сонати» [16, 193] межі Ренесансу та раннього бароко, хоча ця остання передбачала чітку варіантність другої частини по відношенню до першої. Однак цю «варіацію на структуру» Казелла демонстративно відсуває, хоча і створює спорідненість початку Бурлески від завершення Сициліани. Так виявляється сюїтний принцип в більш пізньому значенні терміна як послідовності темпово контрастних п'ес, позбавлених спеціальної спадкоємності (остання є рисою сонат-сюїт рококо, від яких Казелла явно відмежується).

Тим самим, композитор заострює увагу на несумісності одухотвореного і гротескного образів, хоча «ланцюговим зв'язком» контактності закінчення однієї частини з початком другої підкреслює амбівалентність цих смислових позицій. Ця тенденція недбалості зіставлень духовного і ніби його осміяння очевидно вписується в умонастрої атеїстичної молоді Італії 1910-х – 1920-х років, ентузіазмом якої проходить режим Б. Муссоліні і його культурна програма 1923 р.

Перший варіант цього твору А. Казелли в малому складі (флейта, фортепіано) був написаний для конкурсу у французькій Національній консерваторії 1914 року для французького флейтиста А.Ж. Енбену. А згодом, з ініціативи автора, з'являється тріо, в якому, в порівнянні з першим флейтово-фортепіанним складом, додана віолончель. Народження цього тріо з дуету відображене вихідним унісоном флейти та віолончелі, хоча надалі партії диференціюються, створюючи подобу до старовинних тріо-сонат, в яких паралельний «спів» скрипок мав можливість замінюватися реєстрово-тембрально подібними до них інструментами.

Тріо-соната відверто відтворювала виразність старовинної церковної музики з символічним триголоссям, яке символізувало Трійцю, і це триголосся стосується і російського путьового співу, і французького дисканта, і англійського гімеля, і італійського канта-мадригала які демонстрували змінність унісонного та гетерофонійно-поліфонічного викладу. Саме ця фактурна ознака старовинної церковної сонати вбачається в фактурному вирішенні Казелли, що переключив флейтово-фортепіанний дует у тріо (див. тт. 24, 27-28 I частини). Показовим є також дуже складний пасаж в унісон в тт. 42-43, і далі знову

розходження голосів, що демонструють ефект гетерофонії. А. Казелла в «Сициліані та бурлесці» в цілому користується прийомом зіставлення унісону і quasi-гетерофонії.

Варто звернути увагу також на самостійність партії клавiру-фортепіано, котра то виявляється мелодійно провідною (див. тт. 1-2 і далі), то відверто відтворює фактуру цифрованого баса (акордова послідовність тт. 3-5, 8-10 і т.д.), яка була основною функцією клавiру в старовинному ансамблі. В результаті складається певний симбіоз стилізації староцерковної музики, що йде від органума-дисканта, і одночасно коментованого мелодійним проявом фортепіано як на початку Сициліани, так і в репризному прояві.

Версія для флейти, фортепіано та віолончелі в практиці виконавства, як зазначалося вище, отримала визнання компетентного журі конкурсу (Італія, 2018). Такого роду підхід був прийнятий, судячи з усього, в зв'язку з тембральним, звісно, необарочним перетіканням тембральної добірки, оскільки існують ноти з розподілом інструментів в концертно-симфонічному вигляді – для флейти, фортепіано та оркестру і скрипки, віолончелі, фортепіано. Така тембрально-фактурна мінливість відтворює позиції музики раннього бароко, коли вирішальним принципом озвучування партій був регістровий збіг, бо будь-яке інструментальне вибудовування мислилося в наслідуванні голосового приспівування однієї чи іншої лінії.

Будова Сициліани відтворюється строфічно-варіантною структурою канта-мадригала раннього зразка. Однак від т. 49 ми бачимо явно репризну побудову, що створює умову аттасса для другої частини – і репризність органічна для типології сициліани [15, 41]. Особливу красу і труднощі у виконанні мають мелізматичні прикраси звучання мелодій у вигляді мордентів і пасажів, які відтворюють високу риторіку музики бароко (мелізм у вигляді мордента – фігура Кола як Богопоминання, а пасаж – варіант *catabasis-anabasis* та ін. [8, 27 -28]).

Написані з ключовими знаками «Сициліана і бурлеска» можуть розглядатися як співвідношення *f-moll* та *F-dur*, але відчуття ладової будови значно складніше і метафорично багатоскладове. Адже реально початок Сициліани налаштовує на *As-dur*, але хід *b-as-ges-f* створює фригійський зворот, за яким впізнається неаполітанська гармонія з низьким другим ступенем, а далі, від т. 3, підключаються квартово-квінтові паралелізми,

тобто створюється стрічковий ефект, який має тенденцію до абсолютизації квартовості. З 11 т. кварто вість вирішує будову мелодійних послідовностей, а від т. 25 йде проекція квартових паралелізмів на вертикаль, створюючи серійний ефект уніфікації вертикалі та горизонталі фактури (див. серіалізацію в дусі М. Рославця і М. Обухова).

У сукупності Сициліана А. Казелли пропонує симбіоз мелодійних і так званих модальних ладів. Друга частина – «Бурлеска» – написана в наближенні до форми «варіації на структуру», що підсилює аналогії до старовинної сонати. З першою частиною Бурлеску, як відмічалось вище, об'єднує не тільки мелізматика, але і квартовість (див. тт. 1,5,23 і т.д). Відтворюється Казеллою також і ідея першосонати, де перша частина повільна (це інструментальне відтворення арії як високої пісні з риторикою, а риторика це не тільки мелодійні фігури, але це і поліфонія), а друга частина – це більш швидке інструментальне викладання [16, 193-200]. Тільки в старовинній сонаті першу частину було прийнято писати в дводольному розмірі, а другу частину – в тридольному, тому що цей останній вважався розміром життєсуетного прояву. А в цілому тридольність властива тільки європейському світу [10, 53].

Варто також звернути увагу на те, що «Сициліана та бурлеска» А. Казелли мають деяку «монаду», в ролі якої виступає квартовість як спеціальний засіб відтворення архаїки, що, в свою чергу, створює настроювання Тріо на високі духовні образи (особливо в Сициліані).

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві представлений аналіз твору А. Казелли «Сициліана та бурлеска» в заданій стилістичній спрямованості.

Висновки. Аналіз показав полістилістичний комплекс, визначений варіантністю інструментального складу, в котрому елементи старовинної сонатності з'єднані з програмно-ігровим наповненням цілого, що поєднує необарочні-неоренесансні стильові ознаки з примітивістською трактовкою смислових складових жанрової типології. Вказане поєднання смислових компонентів створює показову для італійського модерну недбалість у користуванні релігійними символами (порівняно з атеїстичними установками футуристів та неоекспресіоністів другої половини ХХ сторіччя).

*Література*

1. Акиндинова Т., Амашукели А. Танец в традиции христианской культуры. 2-е изд., испр. и доп. С.-Петербург, Издательство РХГА, 2015. 239 с.
2. Античное наследие. Пер. с древнегреч., статья, коммент. и указ. О.П. Цыбенко. Москва: Лабиринт, 2000. 224 с.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. Москва-Ленинград, Музыка, 1973. 379 с.
4. Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины XX века. Ленинград: Музыка, 1986. 142 с.
5. Бурлеска // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл. ред. Ю. Келдыш. Т.1. А-ГОНГ. Москва: Сов. энциклопедия, 1973. С. 610-811.
6. Дроздовський Д. Постмодернізм помер. Хай живе пост-постмодерн. URL: <http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/> (дата звернення: листопад 2020).
7. Епишин А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната. Санкт-Петербург, Композитор, 2006. 148 с.
8. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века. Москва, 1983. 77 с.
9. Зима Л.В. Жанр фортепианного квинтета как историко-стилевой феномен: типологический аспект. Канд. дис. 17.00.03. ОНМА им. А.В. Неждановой. Одесса, 2014. 187 с.
10. Конен В. Пути американской музыки. Очерки по истории музыкальной культуры США. Москва: Сов. композитор, 1977. 446 с.
11. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці: Золоті литаври, 2001. 636 с.
12. Літературознавчий словник-довідник друге видання, виправлене, доповнене. Київ: Видавничий центр «Академія», 2007. 753с.
13. Моль А. Мозаичная культура. URL: [https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная\\_культура](https://ru.wiki.org/wiki/Мозаичная_культура) (дата звернення: листопад 2020).
14. Попова Т. Буколика в системе древнегреческой поэзии // Поэтика древнегреческой литературы. Составитель С.С. Аверинцев. Москва: Издательство «Наука» 1981. С. 103-105.
15. Сицилиана // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю.Келдыш. Т. 5: Симон-Хейлер. Москва: Издат. Сов. энциклопедия, 1981. С. 41-42.
16. Соната // Музыкальная энциклопедия в 6-ти тт. Гл. ред. Ю. Келдыш. Москва: Сов. Энциклопедия. Т. 5: Симон-Хейлер. 1981. С. 193–200.
17. Barberi G.-F. Gran dizionario italiano-francese e francese-italiano. Parigi, 1839. Т. 2.
18. Zanetti R. La musica italiana nell' novecento. Busto Arsizio: Bramante, 1985. 225p

*References*

1. Akindinova T., Amashukeli A. (2015). Dance in the Christian culture tradition. The 2nd edition revised and extended. S.-Petersburg, Izdat. RHGA [in Russian].
2. Antique heritage (2000). Translation from the Ancient Greek, article, comments and indications by O. P. Tsybenko. Moscow: Labirint. [in Russian].
3. Asafiev B. (1973) Musical form as a process. Moscow-Leningrad, Muzyka [in Russian].
4. Bohoyavlenskiy S. (1986) The Italian music of the first half of the 20th century. Leningrad: Muzyka [in Russian].
5. Burlesque (1973). Musical encyclopedia in 6 volumes. Chief Editor - Yu. Keldysh V.1. Moscow: Sov. encyclopedia, p. 610-811. [in Russian]
6. Drozdovskiy D. Postmodern is end. Long live post-postmodern. Retrieved from <http://litakcent.com/2013/05/17/postmodernizm-pomer-haj-zhyve-post-postmodernizm/> [in Ukraine].
7. Yepishin A. (2006). Magic of music in baroque: the Italian trio-sonata. S.-Petersburg, Kompozitor. [in Russian].
8. Zakharova O. (1983). Rhetoric and the Western European music during the 17th and the first half of the 18th century. Moscow [in Russian].
9. Zyma L. (2014). Piano quintet genre as a historical and stylistic phenomenon: typological aspect. PhD Thesis. 17.00.03. Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. Odessa [in Ukrainian].
10. Konen V. (1977). The ways of American music. Essays on the history of music culture of USA. Moscow: Sov. Kompozitor [in Russian].
11. Lexicon of the general and comparative literature studies (2001). Chernivtsi: Zoloti lytavry [in Ukrainian].
12. Literary dictionary and reference guide (2007). The second edition revised and extended. Kyiv: Vydavnychyj centr «Akademija» [in Ukrainian].
13. Mole A. Mosaic Culture (2013). Retrieved from [https://ru.wiki.org/wiki/Mosaic\\_Culture](https://ru.wiki.org/wiki/Mosaic_Culture) [in Russian].
14. Popova T. (1981). Bucolicin system of the Ancient Greek poetry. The poetics of the Ancient Greek literature. Compiler S.S. Averintsev. Moscow: Izdat. «Nauka», 103-105. [in Russian]
15. Siciliana (1981). Musical encyclopedia in 6 volumes. Chief Editor - Yu. Keldysh. V. 5. Moscow: Izdat. Sov. encyclopedia, 41-42. [in Russian].
16. Sonata (1981). Musical encyclopedia in 6 volumes. Chief Editor - Yu. Keldysh. Moscow: Sov. Encyclopedia, V.5, 193-200. [in Russian].
17. Barberi G.-F. (1839). The Great dictionary Italian-French and French-Italian. V. 2. Parigi [in French].
18. Zanetti R. (1985). The Italian music of the 20th century. Busto Arsizio: Bramante [in Italian].

*Стаття надійшла до редакції 18.08.2020  
Отримано після доопрацювання 09.09.2020  
Прийнято до друку 15.09.2020*