

УДК 78.03.78

Лю Кетін,
здобувач Одеської національної
музичної академії імені А.В.Нежданової

ПРОВАНСАЛЬСЬКИЙ «ПРОВІНЦІАЛІЗМ» У ТВОРЧОСТІ Д.МІЙО (НА МАТЕРІАЛІ «БРАЗИЛЬСЬКИХ ТАНЦІВ» І 2-Ї СЮІТИ «СКАРАМУШ»)

Мета роботи. Дослідження пов'язане з пошуком «провансальських провінціалізмів» у фортепіанних творах Д.Мійо як осередку стильової парадигматики ХХ століття. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні інтонаційного стильово-компаративного аналізу задля виявлення складових провансальського стилю Д.Мійо, що органічно розгорнутий до бразильського колориту, складаючи «провінційне» породження Португалії як провінції європейського Півдня. **Наукова новизна** роботи полягає у здійсненні аналізу Бразильських танців і сюїти «Скарамуш» Д.Мійо як проявів «провансальського провінціалізму» музики названого автора. **Висновки.** Осмислення розвитку авторського стилю Д.Мійо з позицій виявлення в ньому перспективних для ХХ століття стильових інтеграцій «провінціалізмів» як єдності європейської-позаєвропейської-староєвропейської якостей музичного вираження.

Ключові слова: музичний стиль, національний стиль, провінційний стиль в музиці, жанр в музиці, жанр танцю.

Лю Кетін, соискатель Одесской национальной музыкальной академии имени А.В.Неждановой

Провансальський «провінціалізм» в творчестве Д.Мійо (на матеріалі «Бразильських танців» і 2-ї сюїти «Скарамуш»)

Цель работы. Исследование связано с поиском «провансальских провинциализмов» в фортепианных произведениях Д.Мийо как средоточия стилевой парадигматики ХХ века. **Методология** исследования состоит в использовании интонационного стиливо-компаративного анализа ради выявления составляющих провансальского стиля Д.Мийо, который органично развернут к бразильскому колориту, составляя «провинциальное» порождение Португалии как провинции европейского Юга. **Научная новизна** работы состоит в осуществлении анализа Бразильских танцев и сюиты «Скарамуш» Д.Мийо как проявлений «провансальского провинциализма» музыки названного автора. **Выводы.** Осмысление развития авторского стиля Д.Мийо с позиций проявления в нем перспективных для ХХ века стиливых интеграций «провинциализмов» как единства европейского-внеевропейского-староевропейского качеств музыкального выражения.

Ключевые слова: музыкальный стиль, национальный стиль, провинциальный стиль в музыке, жанр в музыке, жанр танца.

Liu Keting, PhD-candidate of Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Provençal «provincialism» in creativity of Darius Milhaud (on materials of «Brazilian dance» and the second suite «Scaramouche»)

Purpose of Research. The purpose of the article is to look for the «Provençal provincialism» in piano works of Darius Milhaud as a focus of the stylistic paradigm of stylistic paradigm of ХХ century. **Methodology.** The methodology of the study consists in the using of innovative stylistic-comparative analysis to find out the components of the Provençal style of Darius Milhaud, which is naturally traced as Brazilian character. The last one is the creation of Portugal as the province of

the European South. Scientific novelty. The scientific novelty of the research is the analysis Brazilian dances and the second suite «Scaramouche» of Darius Milhaud as manifestations of his «Provençal provincialism» in music. Conclusions. The main conclusion is to analyse the development of Darius Milhaud's style to find perspectives stylistic integrations of «provincialism» in XX century as unity of European-Out-European-Old-European qualities of music expression.

Key words: *music style, national style, provincial style in music, genre in music, genre of dance.*

Актуальність теми дослідження визначена спеціальною роллю «провінціалізмів» у художній сфері, особливо у ХХ столітті. Спочатку «діалектний стиль» італійських веристів і його аналогія в «літературі рідних місць» Китаю [див. 5, 129-143], потім джаз як явище південної окраїни Нового світу, рок у розвитку культури «кантрі», принцип «чюйпе» («провінційних наспівів») у реформованій цінцзюй 1950-х років та ін., – все це етапи найзначніших художніх виявлень минулого сторіччя, в якому самостійне місце зайняв провансальський провінційний зріз мистецтва Франції.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчості Д. Мійо присвячена монографія Л. Кокаревої, багато досліджень із французької музики (у тому числі праці І. Мартинова, Г. Філенко, Г.Шнеерсона та ін.авторів), що стосуються творчості Шістки й Мійо в її складі і, які так чи інакше торкаються зазначеної проблеми. І все-таки, відзначаючи зв'язок із провансальським колоритом у Д. Мійо як його особистісної ознаки уродженця Провансу, ніде не зв'язується цей прояв стильової позиції з епохальною парадигмою ХХ століття.

Об'єктом дослідження є стильове явище «провінціалізмів» у професійній музиці минулого сторіччя, предмет – «провансальський провінціалізм» Д. Мійо в ряді планетарного інтересу до локально-діалектних явищ як джерела інтенсифікації виявлення національного образу.

Мета дослідження – аналіз фортепіанних «пропровансальських» творів Д.Мійо як осередку стильової парадигматики ХХ століття. Конкретні завдання роботи:

1) обґрунтувати органіку звернення до бразильського колориту для провансальського стилю Д.Мійо, що становить «провінційне» породження Португалії, а цієї останньої – як провінції європейського Півдня;

2) проаналізувати Бразильські танці і сюїти «Скарамуш» Д.Мійо в спрямованості на виявлення в них перспективних для ХХ століття стильових інтеграцій європейської-позаєвропейської-староєвропейської якостей музичного вираження.

Методологічна основа – інтонаційний підхід школи Б.Асаф'єва [1] в Україні з акцентуванням методів стильового компаративу й музичної герменевтики, як це має місце в роботах О. Маркової [2], Лю Бінцяна [4; 5] та ін. авторів.

Виклад основного матеріалу. У ХХ ст. музика Провансу одержала світовий резонанс, по-перше, за допомогою популярної сфери й культури французького шансону, у якому наднаціональну значимість придбав Ж.Брассенс із його знамени-

тою «Піснею овернця». А наприкінці ХХ – на початку ХХІ століття виділилася практика «нової кансьон» (Nova cançon), що принципово близька мистецтву Каталонії Nova canço. У професійній сфері Прованс зазвучав надзвичайно переконливо у творчості одного із Шістки – у творах уродженця Провансу Д.Мійо. Його запозичення з багатьох національних джерел ним самим класифікувалося як «провансоцентризм», що сформульований в одному з інтерв'ю: «Для мене Прованс починається в Константинополі, доходить до Ріо-де-Жанейро, само собою зрозуміло, зі столицею в Ексі – це мій провансальський імперіалізм» [3, 229]. Це висловлення Мійо, французького єврея за національністю, цінне за вказівкою на Константинополь, тобто на візантійські джерела культури Провансу, які він, уродженець цієї землі, увібрав «з молоком матері». Тією самою мірою показником художнього «провінціалізму» Мійо є його твори, написані в дусі бразильської музики, з якою він познайомився, будучи особистим секретарем П. Клоделя, великого французького поета, що був послом в Бразилії. Фортепіанні твори Д.Мійо – Бразильські танці й Сюїта № 2 для двох фортепіано «Скарамуш» становлять джерело фортепіанних «провансизмів» Мійо.

Бразильські танці Мійо – це деяке продовження (або паралель) стосовно «Дансів» І.Сервантеса, що склав цикл програмних фортепіанних мініатюр на ритм хабанери. Це вказує на кубинський жанр або «андалузійське танго» як джерело Saudades Мійо [3, 234], оскільки або ритм цього типу, або його звернений варіант переважно наповнює зазначені п'єси.

Перший тип ритму, що співвідноситься з ритмом хабанери, мають п'єси № 1 «Sogocaba» («Під дикою грушею»), № 3 «Sogocabana» («Пліт»), № «Iranema» («Місто»), № 7 «Corgovado» («Вулиця»), № 9 «Sumare» («Бал орхідей»), № 12 «Paysandu». «Обернений» варіант другого типу ритму – у п'єсі № 11 «Paineras» («Дерево із шовковими волокнами»), «накладення» зазначених ритмоформул – № 8 «Тіјуса» («Болотна рослина»), ін. Виняток – № 2 «Leme» («Кермо»), де базовою виявляється інша синкопована фігура, а також № 11 «Laranjeiras» («Апельсинове дерево»), в основі ритміки якого є кантовосансонна ритмофігура (чверть плюс дві восьмих), щоправда, у супутництві ритмічної послідовності в дусі хабанери (див. тт. 2, 4, 6 і т.д.).

З наведеного опису ясно, що формула хабанери найбільш уживана, причому, як і в І. Сервантеса, образно представлена надзвичайно різноманітно: помірний рух «Sogocaba», «Corgovado», «Sumare», повільне – «Sogocabana», «Тіјуса», швидке – «Iranema», «Paysandu», ін. Більше того, складається вільна рондальна структура в циклі з 12 п'єс, у якому номери в ритмі хабанери виконують функцію рефрену, а інші п'єси («Leme», «Paineras», «Laranjeiras») становлять щось на кшталт епізодів. У програмних заголовках панують вказівки на екзотичні рослини, а також міські краєвиди. У якості «знаків часу» у хабанерах Мійо присутні численні політональні прояви, визначені фактурною ідеєю, вио-

кремленої Л.Кокоревою як єдність завітів клавесиністів та прийомів гри на гітарі й банджо [3, 236].

Відмічений фактурний принцип «Бразильських танців» Мійо визначає складові, з яких один тип (лінійне трьохголосся в дусі клавесиністів) указує на академічне джерело мислення, тоді як другий («акордовий склад, що імітує прийоми виконання на гітарі або банджо») відсилає до «провінціалізмів» бразильського світу, співпричетного іспанській (гітара) і негритянській (банджо) інструментальним традиціям.

Характеризуючи політональність Мійо, що вказує на «чергування двох функцій (тоніка й домінанта)», «здійснюється 'синхронно' в 2-х тональностях, тобто тоніки, накладені одна на одну, чергуються із двома домінантами» (як приклад – перший розділ і реприза «Sorocaba», D/B, початок «Sorocabana», H/G, «Corcovado», G/D, «Botofaga» f/fis, початковий і заключний розділи «Tijusa», a/A – Fis/A і т.д.) [3, с. 237-241]. І робиться висновок: «Відомо, що подібне коливання між мажорною й мінорною терціями ладу властиве негритянській народній музиці, що йде від своєрідного прийому інтонування в ній» [3, 239].

Наведений умовивід дослідника цінний для нас прямою вказівкою на *локальний («провінційний») колорит бразильських міських околиць*, для яких присутність негритянського населення становило й становить невід'ємну якість національного життя, що незрівнянне з етнічними перетинами багатьох інших країн Латинської Америки й непоказово для Європи.

Сама ідея хабанери як базової жанрово-ритмічної структури циклу закріплювала той колорит «заморської Іспанії», що затвердився у Франції із часів Хабанери з «Кармен» Ж.Бізе, але впровадження політональних штрихів, наповнених зв'язком з ладами негритянського інтонаційного ладу в Новому світлі, створювало у Мійо колорит «глибинки» загадкової «португальської провінції».

Початок циклу, у якому перша п'єса («Біля дикої груші») демонструє деякий «нефасадний» показ країни, у якому представлена в програмі рослина, не вражає екзотикою, але наводить думку на прозу занедбаного саду, відзначаючи увагу автора до характерного «відхилення» нестоличного прояву «природи в місті». Танцювальна підстава ритмічної схеми в кожній з п'єс не знімає головної відмітної якості фактури – вокалізованість мелодійного образу, що становить осередок виразності п'єс. У цьому плані композитор активізував ніби слід французького «провінціалізму» XVII – першої половини XVIII ст., коли законірною складовою балету були номери типу air, а підставою останньої був духовний спів.

Використання органічної для французької художньої традиції концепції сюїти-варіацій, у яких тематичну функцію виконує танцювальний, в основному, у дусі хабанери ритмо-фактурний осередок. Більше того, зазначений ритмо-фактурний комплекс має тематичний зміст стосовно його пролонгацій у кожній

наступній п'есі, оскільки деякі відступи на початку й підсумку окремих п'ес від ритмо-фактури хабанери відновлюють її виразність у центральному розділі або у вигляді додаткового мотиву-образу на тій або іншій ділянці розгортання твору.

Так, у п'есі № 11 *Larasjeiras* – «Апельсинове дерево» – вихідна ритмоформула, у цілому, наближена до кантово-шансонної фігури, хоча в парних тактах (див. тт. 2, 4, 6, 9 і т.д.) на першій чверті з'являється «розбитий» тридцять другими пунктир, що створює «колорировану» аналогію до основного малюнку хабанери. Але в середньому розділі (тт. 25-40) виділяється ускладнений синкопою ритм хабанери. Щось подібне – у п'есі № 2 «Кермо» – «Leme»: перший і третій розділи тричастинної репрізної форми не показують тип хабанери в ритміці; але середина (тт. 32-50) відзначена також тим ускладненим малюнком хабанери, що згадано вище.

Зі сказаного напрошується наступний висновок: ритмоформула хабанери становить щось на кшталт *риторичної теми*, у якій зосереджена ідея «латино-американського провінціалізму», тоді як значимість кожної п'еси спрямована на втілення конкретики «фрагменту життєруху», що проявляється в обережній грації болотної «*Tujica*» (№ 8) або в моториці людського тілесного потоку «*Вулиці*» (№ 7 «*Corcovado*»). До речі, у цій останній з названих п'ес представлена у вигляді контрапункту до основного малюнка хабанери, послідовність побудови ускладнена синкопою (див. 3-4, 7-8 і т.д.), що вимальовується в середньому розділі «*Laranhieras*» і «*Leme*».

Значеннєвість риторичної теми знаходить і біфункціональне-бітональне співвіднесення ладово-мелодійних і акордових «осколків», які представлені то «діахронно» у зіставленні мотивів, то «синхронно», тобто в одночасності накладенням нот, відзначених ладовим переченням. Так утворюються то «хроматизми на відстані», то «кластерні» хроматизми, що народжують вищевідзначений принцип детонування, показовий для музичних побудов, які з'являються на стикові європейської темперації й ладових утворень позаєвропейського походження.

Звертає на себе увагу запис всіх п'ес без ключових знаків, тобто в опорі на розширено трактований лад *C* з рядами тонально-ладових структур на білих і чорних клавішах, що вказує на спеціальну інтонаційно-ладову об'єднаність п'ес-композицій. Складання циклу «Бразильських танців» з 12 номерів, по 6 у кожній тераді, відносить до традицій сонат-сюїт XVIII ст., порівнюючи з опусами А.Кореллі, Й.С.Баха, Тріо-сонат Ф. Куперена й ін. Зазначені аналогії підкреслюють зв'язок з «порубіжжям» «докласичне – класичне» європейської музики Нового часу, заявляючи «стильово-часовий провінціалізм» архітектонічно-тонального рішення, запозиченого як структурний кістяк «*Saudades do Brazil*» Д.Мійо.

У нашій розпорядженні ще один цикл Д.Мійо, що представляє його «провінціалістський» творчий комплекс на вершині його творчої зрілості й на матеріалі рідного провансальського досвіду. Мова йде про Сюїту для двох фортепіано, 1937, «Скарамуш», фінальна п'єса якої відзначена, як вказано вже вище, пам'яттю про бразильські враження, що підкреслено її заголовком «Бразилейра». Але вписаність останньої в образний ряд характеристики персонажів народного театру Півдня Франції ще раз свідчить про «провансизми» Мійо, що охоплює, за його ж словами, територію від Константинополя до Ріо-де-Жанейро.

«Скарамуш» написаний для двох фортепіано, що утворює особливого роду «напівсалонний – напівфілармонічний» тип звучання, що складає деяку «серединну» лінію французької фортепіанної музики, зверненої, з одного боку, до традицій салону, народженого французьким духом культури, а, з іншого, відбиває театралізований інструменталізм філармонічних виступів, скоріш показових для німецької музики.

Звучання двох фортепіано задіяно в підкресленій фактурній «дзеркальності» перекидів тем-мотивів від першого рояля до другого й навпаки, створюючи «двоскладовість-двуликість одного», але в жодному разі не діалог різних персонажів. Скарамуш – персонаж народного театру, різновид іспанського Фігаро, головною ознакою якого виступала здатність бути всюди за принципом: «...Фігаро тут – Фігаро – там...». Дивною є фонічна подоба «скарамуш» – «скоморох», оскільки неодноразово відзначалося зображення руських гравців-умільців в іншій національній одяг. Згадуються особливі довірливі контакти Київської Русі й Франції в XI ст., тоді православної, коли вибудовувалася Софія Київська, і фрески на ній із зображенням скоморохів. А свідченням цих культурних контактів був шлюб Ганни Ярославни з Генріхом I Французьким.

Уже перші такти сюїти «Скарамуш» представляють нам «французького-провінційного Фігаро», тема якого показана в т. 1 у першого рояля, а в т.2 – у другого, і цей «трюк» неодноразово повторюється – див. тт. 4-5, 7-8, перш ніж бурхлива метушливість персонажа затверджується в «дволикості» образу героя від т. 14. Відтепер партія першого фортепіано стає провідною, а другого – тою, що акомпанує. Хоча, як це було в тт.3, 6, повний унісон, відзначений підкресленою синкопою початку пасажу, демонструє «злиття сутностей», інструментів, «що перекидаються» у просторі. І ця характерна унісонна «солідаризація» двох фортепіано зберігається й після т. 14, після того як функціонально позначилася нерівність учасників ансамблю – див. унісонні із синкопою пасажі в тт. 18, 21.

Середній розділ першої частини сюїти (від т. 33) виділяється «дзвонним злиттям» маршевої теми у другого рояля з остінато пунктирів («польотна» фігура) у першого фортепіано. І та, і інша партії розташовані у високому «дзвінкому» регістрі, що досить чітко відділено від повнорегістрового охоплення початкового розділу. Від т. 74 йде реприза, представлена в трохи скороченому

вигляді. Але, в цілому, контури тричастинної репризної форми окреслені досить рельєфно.

Вся перша частина йде в тональності *C*, демонструючи різні ладові «лики» однієї тональної якості. У першому й третьому (репризному) розділах тональність *C* показана в діахроніці з *c* та відповідними бемольними наповненнями, аж до накладення *C* и *Es* у тт. 19-23. Однак цей локальний вихід у бітональність виявляється підготовкою домінантового ладу *F* у середньому розділі (від т.33), тобто з опірністю на висотності *C* при вираженому звукоряді від *F*. Виділення чистоти *C-dur* стає переломним, передрепризним показником, що готує діахронно-бітональні, на основі *C*, ефекти репризного розділу.

Друга частина Сюїти, у програмний заголовок якої винесене позначення темпу (*Modéré – помірковано*), вирішена в тональності *B*, з позначеними ознаками змінності *B-dur – b-moll*, тим самим успадковуючи колорит змінності *C-dur – c-moll* крайніх розділів I частини. Фактурна ідея «*Modéré*» становить варіант респонсорія, тобто стародавньої духовної співацької традиції, яка споріднює стару Європу зі північно-африканськими й негритянсько-американськими зразками синагогального й церковно-християнського співу. Так, чітко позначається «провінціалізм» звуковедення, у якому пізнавані як відгомони блюзової ритміки американських окраїнних музикувань, так і духовної спадщини старої Європи.

Друга частина композиції також побудована в тричастинній репризній формі з контрастною серединною. У функції останньої виступає музика в ритмі сициліани (від т. 27), тобто з показом зворотів стародавньої пісенної форми Півдня Італії, яка зберігає пам'ять про візантизми мелодійного наповнення. Фактурне подання теми – мелодія з акомпануючими голосами, однак від т. 32 утворюється контрапункт пунктирного руху, що співвідноситься з респонсорними «підхопленнями» першого розділу. Середина – в *F*, однак з відвертими показниками домінантового ладу від *B*, оскільки від т. 39 устанавлюється сфера *B-dur – b-moll*, створюючи проторепризну структуру. Але при цьому від т. 50 вступає реприза, у якій виражена контрастна поліфонія партій обох фортепіано, тільки мелодія з «респонсорними підхопленнями» показана у другого фортепіано, тоді як перший рояль демонструє фігурації «розцвіченої педалі» на *f*.

Фінальна п'єса сюїти – «Бразилейра» – представляє образ-структуру, що автономізована у виконавських переломленнях як та, що виконується поза циклом, виконуються її перекладання для різних складів. У основі музики «Бразилейри» – біритмічна фігура сполучення дводольного й тридольного ритмів, уточнена ремаркою автора: *Mouv't de Samba*, у русі самби. Тут, у цій п'єсі представлений домінантовий лад від *F*, у якому здійснене просування до кінця номера, до домінантового ладу від *B* із твердженням фінальної тоніки *F*. Як бачимо, екзотика бразильської самби виявляється в прямій послідовності до домінантових ладових структур, що переважають в I й II частинах циклу, явно пов'язаних з європейською провінцією європейського Півдня.

«Бразилейра», як і дві попередні частини Сюїти, побудована в тричастинній репризній формі, тобто весь цикл представляє «варіації на структуру» у дусі

ранніх сонат-сюїт початку XVII ст. Цей неокласичний штрих у будові Сюїти доповнює колорит «часового провінціалізму», оскільки риси ранньобарокової музики з явними зіткненнями з фрагментами маскультурного вигляду «латини» створює деяку терпку суміш актуальної сучасності й докласичного стилю професійної музики, народжуючи містку метафоричну «єдність різного».

У контексті загальної назви Сюїти – «Скарамуш» – це сполучення у вигляді «французького Фігаро» провінціалізмів Старого й Нового світів забезпечує персонажу планетарну *всеприсутність*, охоплення популярних сфер аудиторії різних континентів. І хоча час створення «Скарамуша», як відзначалося вище, 1930-і рр., наявність «колориту провінції» і бразильський тонус самби визначили надзвичайну затребуваність Сюїти в цілому й автономно «Бразилейру» у другій половині XX ст. і до сьогодні.

Відмітимо, що «Бразилейра» 1937 р. у порівнянні з «бразилізмами» Мійо 1920-х років (сюїта «Бразильські танці», 1926) чітко відривається в ритмічно-фонічному піднесенні від хабанери, знак якої задовольняє французького композитора у його творах 1920-х. У цьому плані «провінційний «Скарамуш» принципово ближче до «бразилізмів» 1950-х – 1960-х рр., опора на які висунула світового значення стильову емблематику латиноамериканського джазу.

Напевно, саме цього роду передчуття епохального зрушення після 1950-х дозволило Мійо досить спокійно пережити фатальну рису зміни поколінь, що змусила піти з життя найбільш послідовних виразників «нової молоді» довоєнної генерації – А.Онеггера й Ф.Пуленка, тоді як «запас провінціалізму», накопичений Мійо в 1920-ті – 1930-ті, склав шлях до психології епохи «кантрі» і «провінціалізмів» шансону й бардівської пісні 1950-х – 1960-х років.

Наукова новизна дослідження визначається оригінальністю теоретичної ідеї розгляду «провансизмів» Мійо в контексті провінціалістських стильових тяжінь мистецтва XX століття в цілому. Практична цінність роботи обумовлена тим, що її матеріали можуть поповнити курси спеціального фортепіано, а також історії музики й історії фортепіанного виконавства у вищому й середньому спеціальних музичних навчальних закладах України й зарубіжжя.

Висновки. Отже, фортепіанна сюїта «Бразильські танці» і сюїта для двох фортепіано «Скарамуш» представляють:

1) «провансальський регіоналізм» Д.Мійо, що, за словами самого композитора, охоплював територіально простір від «Константинополя до Ріо-де-Жанейро», втілюючи характерні стильові анахронізми «провінцій», актуалізовані неофольклоризмом XX століття з його тяжінням до локальних архаїзмів і екзотизмів не всенационального, але суто регіонального змісту;

2) стилістично «серединне» стосовно «латиноамериканських провінціалізмів» Ж.Бізе, І.Альбеніса, І.Сервантеса з їхніми опорами на хабанеру і на фольклористські ладіві «жорсткості» та *неофольклористські* відкриття XX століття, які визначили стабільність бітональності на білих і чорних клавішах у Мійо й інтерес композитора до *самби*; остання виявилася перспективною для другої половини XX століття, що відкрила латиноамериканський джаз з його ритмічною моделлю самби як провідного компонента виразності цього роду музики.

Література

1. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Москва-Ленинград: Музыка, 1971. – 379 с.
2. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности / Е.Н. Каминская-Маркова – Одеса: Астропринт, 2015. – 532 с.
3. Кокорева Л. Дариус Мийо. Жизнь и творчество / Л. Кокорева. – Москва: Сов.композитор, 1985. – 336 с.
4. Лю Бинцянь Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства / Лю Бинцянь. – Одесса: Астропринт, 2014.–440 с.
5. Лю Бинцянь Музыкально-исторические типологии в искусстве Китая и Европы / Лю Бинцянь. – Одесса: Астропринт, 2011. – 212 с.
6. Мартынов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины XX века / И. Мартынов. – Москва: Музыка, 1970. –504 с.
7. Новые трубадуры старого Прованса. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.top4man.ru/otdih/muzika/novie-trubaduri-starogo-provansa
8. Филенко Г. Французская музыка первой половины XX века / Г. Филенко. – Ленинград: Музыка, 1983. – 232 с.
9. Шнеерсон Г. Французская музыка XX века. Изд. второе, доп. и переработ. / Г. Шнеерсон. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.

References

1. Asafiev, B. (1971). Musical form as a process. Moscow; Leningrad: Muzyka [in Russian].
2. Kaminnskaja-Markova, E. (2015). The methodology of musicology and problems of musical culturology. Devoted to the 50th anniversary of pedagogical activity. Odessa: Astroprint [in Russian].
3. Kokoreva, L. (1985). Darius Milhaud. Life and creative power. Moscow: Sov. kompozitor [in Russian].
4. Liu Bincyang (2014). Music-historical parallels of the development art of China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school of art. Odessa: Astroprint [in Russian].
5. Liu Bincyang. (2011). Music-historical typologies in art of China and Europe. Odessa: Astroprint [in Russian].
6. Martynov, I. (1970). Essays about foreign music of the first half of XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].
7. New troubadours of old Provence. Retrieved from: www.top4man.ru/otdih/muzika/novie-trubaduri-starogo-provansa [in Russian].
8. Filenko, G. (1983). French music of the first half of XX century. Leningrad: Muzyka [in Russian].
9. Shneerson, G. (2nd ed.). (1970). French music of XX century. Moscow: Muzyka [in Russian].