

УДК 787.1/.087.2+78.03

DOI <https://doi.org/10.31723/2524-0447-2026-48-39>**Чжао Сюань**

ORCID: 0009-0007-8564-7362

аспірант кафедри теорії музики та композиції  
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової  
[xuanz0311@icloud.com](mailto:xuanz0311@icloud.com)

## СКРИПКОВІ СОНАТИ А. РУССЕЛЯ У РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ НАЦІОНАЛЬНО-СТИЛЬОВИХ ТЕНДЕНЦІЙ РОЗВИТКУ ФРАНЦУЗЬКОЇ МУЗИКИ ПЕРШОЇ ТРЕТИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

*Метою статті є визначення жанрово-стильових особливостей сонат для скрипки і фортепіано А. Русселя в контексті національно-стильових тенденцій розвитку французького музичного мистецтва першої третини ХХ століття. Методологія дослідження ґрунтується на комплексному застосуванні системного, музично-історичного, компаративного та музично-аналітичного методів. Наукова новизна дослідження полягає у тому, що вперше здійснено комплексний аналіз двох скрипкових сонат А. Русселя з урахуванням історичних та авторсько-стильових чинників їх жанрової специфіки, що дозволяє уточнити їх місце у розвитку французької скрипкової сонати першої третини ХХ століття та у формуванні індивідуального композиторського стилю А. Русселя. Висновки.* Індивідуально-композиторське трактування сонатного циклу у скрипкових сонатах А. Русселя виявляє органічний синтез французької жанрової традиції та особистої схильності композитора до конструктивної чіткості й ритмічної організованості. На відміну від романтичної моделі сонати з її конфліктно-драматургічною парадигмою та експансивним тематичним протиставленням, А. Руссель переосмислює сонатний цикл як форму внутрішньо врівноваженого розвитку, де логіка тематичних трансформацій підпорядкована архітектонічній цілісності. Скрипкова соната № 1 є важливою ланкою між імпресіоністичною камерністю початку ХХ століття та французьким неокласицизмом, її камерно-ансамблева стилістика ґрунтується на конструктивному принципі організації музично-тематичного матеріалу, гармонічній барвистості, балансі інструментальних тембрів і чіткій композиційній формі. Скрипкова соната № 2 А. Русселя є яскравим прикладом французького неокласицизму в камерно-інструментальному репертуарі, вона демонструє відхід від імпресіоністичного стилю на користь чіткої архітектоніки й ритмічної дисципліни, інтелектуалізації ансамблевого діалогу.



**Ключові слова:** Альбер Руссель, французька скрипкова соната, французьке музичне мистецтво, національно-стильовий контекст, індивідуально-композиторський стиль, музичний романтизм, неокласицизм, модернізм, традиція і новаторство.

*Zhao Xuan, Postgraduate Student at the Department of Music Theory and Composition of the Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music*  
**Violin sonatas by A. Russel in the representation of national-stylistic trends in the development of French music in the first third of the 20th century**

**The purpose of the article** is to determine the genre-stylistic features of A. Roussel's violin and piano sonatas in the context of national-stylistic trends in the development of French musical art of the first third of the 20th century. **The research methodology** is based on the complex application of systemic, music-historical, comparative and music-analytical methods. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that for the first time a comprehensive analysis of two violin sonatas by A. Roussel has been carried out, taking into account the historical and authorial-stylistic factors of their genre specificity. This allows us to clarify their place in the development of the French violin sonata of this historical period and in the formation of A. Roussel's individual composer's style. **Conclusions.** The individual-composer interpretation of the sonata cycle in A. Roussel's violin sonatas reveals an organic synthesis of the French genre tradition and the composer's personal inclination to constructive clarity and rhythmic organization. In contrast to the romantic model of the sonata with its conflict-dramatic paradigm and expansive thematic opposition, A. Roussel rethinks the sonata cycle as a form of internally balanced development, where the logic of thematic transformations is subordinated to architectonic integrity. Violin Sonata No. 1 is an important link between the impressionistic chamber style of the early 20th century and French neoclassicism, its chamber-ensemble style is based on the constructive principle of organizing musical-thematic material, harmonious color, balance of instrumental timbres and clear compositional form. Violin Sonata No. 2 by A. Roussel is a vivid example of French neoclassicism in the chamber instrumental repertoire; it demonstrates a departure from the impressionistic style in favor of clear architectonics and rhythmic discipline, and the intellectualization of ensemble dialogue.

**Key words:** Albert Roussel, French violin sonata, French musical art, national-stylistic context, individual-composer style, musical romanticism, neoclassicism, modernism, tradition and innovation.

**Актуальність теми.** Скрипкові опуси А. Русселя посідають важливе місце у камерно-інструментальній музиці Франції першої третини ХХ століття та становлять значний інтерес як для сучасної виконавської практики, так і для музикознавчого осмислення стильового контексту розвитку французької скрипкової сонати у минулому столітті. У скрипкових сонатах А. Русселя яскраво відображено оригінальний індивідуально-композитор-

ський стиль, у якому органічно поєдналися риси неокласицизму, традиції музичного романтизму, модерністські тенденції та національно-стильові особливості французької музичної культури означеного періоду. Його сонати для скрипки і фортепіано репрезентують важливий етап еволюції жанру скрипкової сонати у французькому музичному мистецтві, демонструючи синтез традиційної художньо-композиційної концепції сонатного жанру з новаторськими пошуками нової скрипкової виразності та оновленням камерно-інструментальної стилістики.

Водночас, попри художню значущість і стильову репрезентативність скрипкових сонат А. Русселя, вони залишаються недостатньо висвітленими у сучасному музикознавстві, у науковій літературі відчувається брак досліджень, присвячених аналізу їх стильових, жанрових та виконавських особливостей у контексті розвитку французької скрипкової сонати першої третини ХХ століття. Крім того, ці твори ще не набули належного поширення у виконавській практиці сучасних музикантів, зокрема українських і китайських скрипалів. З огляду на зазначене, звернення до вивчення сонат для скрипки і фортепіано А. Русселя у контексті національно-стильових тенденцій розвитку французького музичного мистецтва першої третини ХХ століття є актуальним і спрямованим на поглиблення музикознавчого осмислення творчості композитора, а також на розширення сучасного виконавського репертуару.

**Виклад основного матеріалу.** А. Руссель залишив порівняно небагато творів для скрипки, однак його внесок в еволюцію французької скрипкової сонати є концептуально вагомим враховуючи новаторській підхід композитора до жанрових традицій романтичної скрипкової сонати ХІХ століття, що був зумовлений загальним стильовим контекстом розвитку французького музичного мистецтва першої третини ХХ століття. Творчий шлях А. Русселя вирізнявся постійним пошуком власного стилю у розмаїтті індивідуально-творчих авторських ініціатив, музично-естетичних концепцій та суперечливого діалогу інноваційного музичного мислення і традиційних засад композиторської творчості, що утворювали єдиний мистецький контекст

Франції на початку ХХ століття. Послідовно пройшовши через вплив музичного романтизму (Р. Вагнер і С. Франк), захоплення імпресіонізмом (К. Дебюссі), пізніше – авангардною стилістикою І. Стравінського і Д. Мійо, оригінальним стилем пізнього Е. Саті, А. Руссель у 1930-ті роки посів місце загально визнаного й шанованого лідера неокласицизму серед французьких композиторів. На думку багатьох дослідників творчості видатного представника музичного мистецтва Франції першої третини ХХ століття, найбільшу цінність у його доробку становлять музично-театральні твори та симфонічна музика – симфонії та симфоніета, присутність яких у французькій музиці на початку минулого століття можна визнати майже унікальним явищем [9].

У своїх найкращих творах, до яких належать Третя і Четверта симфонії, балети й опера-балет «Падмаваті», камерно-ансамблевих опусів для духових інструментів і фортепіано, А. Руссель виразно демонструє свій упізнаваний і оригінальний авторський стиль: мелодійний дар та характерну інтонаційну виразність, ясність й чіткість форми, майстерне володіння класичними інструментальними формами та їх новаторське переосмислення у руслі нової французької музичної естетики початку ХХ століття, орієнтованої на відтворення в актуальних стилєвих умовах давніх національних традицій музичної творчості, причому без будь-якого зсуву у бік «німецької дисципліни», проти якої постійно виступали К. Дебюссі та М. Равель [6]. Передусім заслуга А. Русселя полягає в тому, що його особистий творчий досвід дав поштовх розвитку неокласицизму як стилєвій парадигмі європейського музичного мистецтва у творчості молодих французьких композиторів – А. Онеггера, Д. Мійо, А. Дютійє та ін. – які відомі як видатні майстри класичних інструментальних форм оркестрової та камерно-ансамблевої музики, які набули нового звучання в інтерпретації композиторів нової епохи.

На формування стилю А. Русселя у великій мірі вплинули роки навчання у Schola Cantorum de Paris, яка під керівництвом В. Д'Енді, на протипагу виховно-професійним орієнтирам Паризької консерваторії (музичний театр і сучасне музичне мистецтво), приділяла увагу вивченню музики пізнього бароко

й раннього класицизму, григоріанського хоралу та ренесансної поліфонії. На думку Р. Роллана, ця школа, що робила наголос на ґрунтовному засвоєнні не лише класичних традицій європейського музичного мистецтва, а й на «примітивних» формах французького фольклору, від самого свого заснування у 1900 році, набула виразно національного характеру, певною мірою спрямованого проти німецького мистецтва [8]. Тому творчість таких майстрів Дж. Палестріна або Й. С. Бах, залишила свій відбиток на зрілому композиторському стилі А. Русселя, в основі якого – поліфонічне мислення та чітка композиційна логіка. Порівняно з тонкою інтонаційно-мелодійною нюансованістю та структурною «розмитістю» близьких йому французьких композиторів, таких як Г. Форе або К. Дебюссі, оркестр А. Русселя значно щільніший і «важчий», навіть у тих його творах, які традиційно називають імпресіоністичними. Про це свідчать і його камерно-інструментальні твори, серед яких окреме місце належить двом сонатам для скрипки і фортепіано, (ор. 11, 1907 р. і ор. 28, 1924 р.), які органічно вписуються у національно-стильовий контекст французької музики першої третини ХХ століття, відображаючи еволюцію естетичних орієнтирів від постромантичної експресії до неокласичної конструктивності. Нагадаємо, що наприкінці ХІХ століття французька музика перебувала у стані активного самовизначення, намагаючись дистанціюватися від домінування німецької симфонічної традиції та вагнерівської драматургії. У камерних жанрах це прагнення виявилось у зосередженості на ясності форми, прозорості фактури, витонченій тембровій виразності та інтелектуальній врівноваженості [6].

Соната № 1 для скрипки і фортепіано була написана А. Русселем у ранній період творчості, коли його музика, за власною оцінкою самого композитора, «...зовсім трохи була під впливом Клода Дебюссі, маю на увазі передусім мою схильність до суворої форми, яку прищепив мені мій учитель В. Д'Енді» [8]. Оцінюючи стильову концепцію Першої скрипкової сонати А. Русселя, треба зазначити, що хоча ранній період його творчості цілком справедливо називають імпресіоністичним, у його музиці того часу містяться також і неокласицистські ознаки.

І саме цим камерно-інструментальний стиль А. Русселя суттєво відрізнявся від скрипкових творів пізньоромантичного та імпресіоністичного жанрово-стильового кола. Його скрипкова соната зберігає риси пізньоромантичного камерно-інструментального стилю, яскравого національного колориту твору А. Русселя надає імпресіоністична стилістика з її увагою до тембрової нюансованості, колористичної гармонії та гнучкої метроритміки. Однак водночас композитор демонструє характерну для французької школи стриманість емоційної експресії та тенденцію до структурної впорядкованості і конструктивної чіткості, і якщо імпресіонізм культивував особливу звукову атмосферність і темброво-колористичну «розмитість», то Руссель поступово рухається до логічної організації тематичного матеріалу та поліфонічної насиченості музичної тканини.

Перша соната для скрипки і фортепіано d-moll (op. 11) має традиційну тричастинну будову. *Allegro con brio* – драматична й динамічна перша частина, побудована на контрасті енергійної головної теми та ліричної побічної партії, одразу ж втілює органічну єдність пізньоромантичної мелодико-інтонаційної експресії ансамблевого діалогу скрипки і фортепіано та неокласицистської тенденції до музично-тематичної економії та поліфонізації фактури. Друга, повільна частина сонатного циклу (*Andante*), вирізняється медитативним настроєм і тембровою прозорістю, емоційною стриманістю мелодійних структур скрипкової та фортепіанної партій. Динамічний фінал (*Allegro molto*) відрізняється чіткою лапідарністю музичного тематизму, конструктивністю форми, притаманних неокласицизму. Камерно-ансамблевий стиль Сонати відрізняється рівноправністю партій: фортепіано не виконує акомпануючу функцію у традиційному сенсі, а формує повноцінний структурний каркас мелодійного розвитку скрипкової партії, що відповідає модерним тенденціям камерного ансамблю початку ХХ століття [1] до чіткої архітектоніки та ритмічної дисципліни. На відміну від пізнішої неокласичної строгості, притаманної симфонічним творам А. Русселя, у Першій скрипковій сонаті ще зберігається імпресіоністична м'якість гармонії, але водночас композитор заявляє констук-

тивний тип музичного мислення, що стане визначальним для його індивідуального стилю 1920-х років.

Соната № 2 для скрипки і фортепіано є одним із найрепрезентативніших камерних творів перехідного періоду творчості А. Русселя, коли композитор багато експериментував, поступово формуючи риси свого зрілого індивідуального стилю. Різноманітні твори цього часу (опера-балет «Падмаваті» (1913-1918), Друга симфонія (1921), «Гравці на флейті» (1924) відображають процес переосмислення імпресіоністичної естетики у бік неокласичної стилістики та конструктивної ясності музичного мислення та формуванню нового типу музичної мови, основаної на більш жорсткому ритмі та дисонуючих звучаннях. На відміну від багатьох своїх сучасників, А. Руссель не зосереджується на колористичній витонченості як національно-стильовій ознаці музичного мислення, а тяжіє до ритмічної чіткості, поліфонічної логіки розвитку музичного тематизму та структурної дисципліни і лаконізму. Саме у Сонаті для скрипки і фортепіано № 2 остаточно формується неокласична модель камерно-інструментального стилю, характерними ознаками якого є рівноправний діалог скрипки й фортепіано, відсутність надмірної емоційності музичного вираження та концентрація музичної думки. Даний твір А. Русселя демонструє чітку тричастинну форму, ритмічну моторність і тематичну економію, що відповідає загальній тенденції до «французької ясності» як естетичного ідеалу [7; 9].

Соната має тричастинну будову, у якій перша частина (*Allegro con brio*) характеризується енергійним тематизмом і чіткою сонатною логікою композиційної будови. Головна тема вирізняється моторикою та ритмічною пружністю, що є типовою рисою зрілого стилю А. Русселя. Побічна партія не стільки контрастує з головною темою, а радше доповнює основний тематичний імпульс, формуючи цілісну архітектоніку. Ансамблева фактура поліфонізована, партії скрипки й фортепіано, з одного боку, постійно знаходяться у тісній діалогічній взаємодії, з іншого – максимально диференційовані у тембровому відношенні, утворюючи багаторівневий простір інструментально-тембрового

діалогу. Повільна частина (Andante) демонструє стриману ліричність: на відміну від імпресіоністичної тембрової палітри раних творів композитора, тут панує прозора фактура та чітка гармонічна логіка. Мелодична лінія скрипки відзначається внутрішньою зосередженістю, без надмірної емоційної експансії. Тембровий баланс між інструментами створює відчуття камерної інтимності, проте без зайвої романтичної сентиментальності та емоційності, яка підпорядкована конструктивному мисленню, що надає ліричному вираженню інтелектуального характеру. Подібна смислова бінарність зумовлена семантичним комплексом камерності в музиці, який, на думку І. Польської, відбиває задушевно-особистісне, емоційне начало, з одного боку, та інтелектуально-філософське – з іншого, і парадоксально поєднуючи орієнтацію як на доступність, так і на елітарність [3, с. 120]. Фінал (Allegro) вирізняється динамічністю та особливою ритмічною енергією, тут простежується схильність А. Русселя до чіткої метричної організації музичного матеріалу й навіть певної «сухості» фактури, що зближує його з неокласичними тенденціями європейської музики 1920-х років.

Драматургічно соната розвивається за принципом поступового наростання внутрішньої напруги, кульмінаційні зони чітко окреслені, а завершення має характер конструктивної завершеності.

Підсумовуючи значимо, що індивідуально-композиторське трактування сонатного циклу у скрипкових сонатах А. Русселя виявляє своєрідний синтез французької жанрової традиції та особистої схильності композитора до конструктивної чіткості й ритмічної організованості, що визначає характерні ознаки персонального композиторського стилю А. Русселя як комплексу індивідуально-типових властивостей форми артефакту мистецтва, що зумовлений особистісними якостями їх творця (за С. Шипом [5]). На відміну від романтичної моделі сонати з її конфліктно-драматургічною парадигмою та інтенсивними образно-тематичними протиставленнями, А. Руссель переосмислює сонатний цикл як форму внутрішньо врівноваженого розвитку, де логіка тематичних трансформацій підпорядкована архітекто-

нічній цілісності. Водночас сонати Русселя продовжують традицію пізньоромантичної французької камерно-інструментальної творчості, пов'язану із творчістю Г. Форе, у якій сформувався принцип витонченої ансамблевої рівноваги та внутрішньої інтелектуальної глибини без драматичної гіперболізації. Таким чином, скрипкові сонати А. Русселя репрезентують перехідний етап розвитку французького національного музичного стилю (етнічного художнього стилю, за С. Шипом [5]): від імпресіоністичної чуттєвості початку століття до раціоналізованого неокласицизму міжвоєнного періоду. У цьому контексті вони постають як своєрідний синтез емоційної стриманості, структурної дисципліни та камерної інтимності, що визначали обличчя французької музики на межі епох.

У Сонаті № 1 художньо-композиційний принцип сонатності ще зберігає елементи пізньоромантичної експресії, однак вже відчутна тенденція до тематичної економії та концентрації музичного тематизму. Розвиток матеріалу здійснюється не через масштабну драматичну драматургічну концепцію, а через варіаційно-поліфонічну роботу, що надає формі особливу зосередженість. Повільна частина не є образно-інтонаційним контрастом у загальній композиційній структурі сонати, а функціонує як центр внутрішньої рефлексії, тоді як фінал завершує цикл не в якості кульмінаційного підсумку драматургічного розвитку сонатного циклу, а як конструктивне узагальнення головних його образно-тематичних імпульсів. У Сонаті № 2 індивідуальний стиль А. Русселя набуває ще більшої визначеності, логіка сонатного циклу тут підпорядкована принципу неокласицистської ясності [9, с. 450] – тематичні розділи чітко окреслені, драматургія базується на ритмічному імпульсі та метричній стабільності. Проте ця зовнішня впорядкованість приховує складну внутрішню роботу з музичними тематизмом скрипкової і фортепіанної партій: мотиви часто мають інтонаційну спорідненість між частинами циклу, що створює композиційно-стильову єдність.

Отже, індивідуально-композиторське трактування сонатного циклу у скрипкових сонатах А. Русселя ґрунтується на поєднанні варіаційно-поліфонічного мислення, тематичної економії

та архітектонічної врівноваженості, що відповідало ситуації радикального перегляду уявлень про співвідношення традиції та новаторства у композиторській творчості починаючи з перших десятиліть ХХ століття. Це, у свою чергу, на думку О. Кучми, «...ставило під сумнів саму дихотомію минулого, теперішнього й майбутнього в художньому процесі... ця доба стала часом виняткової напруги експериментальних пошуків, поєднаних із глибинною опорою на історичні канони і традиції...» [2, с. 147].

Особливої уваги заслуговує трактування французьким композитором виразового потенціалу скрипки. У сонатах А. Русселя скрипка не виступає носієм романтичної кантилени у тому традиційному сенсі, що складала естетико-стильові засади виконавської традиції [4], її мелодизм стриманий, часто інтонаційно лаконічний, з опорою на чіткі ритмічні формули. Композитор активно використовує регістрові контрасти, штрихову диференціацію та артикуляційну виразність. Скрипкова партія нерідко набуває моторного характеру, стає носієм енергійного руху, що визначає загальну динаміку форми. Але при цьому А. Руссель уникає надмірної віртуозності як самоцілі, різноманітні технічні засоби – подвійні ноти, акордові структури, швидкі пасажі, – підпорядковані загальній драматургічній концепції та ансамблевій рівновазі. Скрипка функціонує у тісному діалозі з фортепіано, причому останнє часто ініціює тематичний матеріал або формує поліфонічну основу. Такий підхід відображає французьку традицію рівноправності партій, але у Русселя вона набуває особливої конструктивної строгості.

Тембровий образ скрипки також має індивідуальні риси у сонатах А. Русселя: композитор надає перевагу ясному, «світлому» звучанню, уникаючи надмірної густоти фактури. У повільних розділах скрипка звучить камерно, з інтонаційною зосередженістю та стриманою експресією, що створює ефект інтелектуалізованого ліризму. У швидких частинах переважає ритмічна чіткість і структурна дисципліна. Виразовий комплекс скрипки формується як синтез моторної енергії, стриманого ліризму й тембрової ясності. Камерно-ансамблеве письмо у скрипкових сонатах А. Русселя вирізняється конструктивною

чіткістю, поліфонічною насиченістю та принциповою рівноправністю партій. На відміну від романтичної традиції, у якій скрипка часто домінує як носій головної мелодичної лінії, а фортепіано виконує супровідну функцію, у сонатах А. Русселя обидва інструменти формують єдиний звуковий простір, ансамблева єдність трактується як діалогічна система з постійним перерозподілом тематичної ініціативи. Характерною рисою є також ритмічна організованість музичного тематизму в обох партіях: А. Руссель активно використовує синкопи, зміщення акцентів, поліметричні нашарування, що створює відчуття внутрішнього руху й напруження. Ансамблева взаємодія вимагає від музикантів високого рівня ритмічної точності, оскільки навіть незначне розходження у пульсації може порушити конструктивну рівновагу форми. Особливо складними є фрагменти, де скрипка й фортепіано ведуть самостійні ритмічні формули, що перехрещуються у поліфонічному просторі.

Специфіка взаємодії інструментів полягає також у тембровому балансі ансамблевої фактури сонат А. Русселя: фортепіано не є лише гармонічною основою, воно виконує функцію ритмічного двигуна й структурного стрижня, фактура фортепіанної партії часто насичена акордовими комплексами та щільними середніми регістрами, що потребує від піаніста контролю динаміки для збереження прозорості ансамблю. Скрипка, своєю чергою, повинна досягати ясного, сфокусованого звучання без надмірної романтичної вібраційності у відповідності до концепції «світлого» тембру. Для піаніста труднощі пов'язані з фактурною насиченістю й необхідністю точного балансування між вертикальною гармонічною щільністю та горизонтальним розвитком голосів. Часто фортепіанна партія має оркестровий характер, але повинна залишатися прозорою, щоб не перекривати скрипкову лінію. Це вимагає високої культури педалізації та чутливості до ансамблевого нюансування.

**Висновки.** Узагальнюючи стислий розгляд жанрово-стильових особливостей скрипкових сонат А. Русселя у національній та індивідуально-стильовому контекстах, зазначимо, що труднощі виконання сонат французького композитора полягають не лише

у технічних аспектах, а й у розумінні стильової специфічності даного опусу, що синтезує у собі риси пізньоромантичного, імпресіоністичного стилів, а також неокласицизму. У зв'язку з цим, перед виконавцем стоїть першорядне завдання розумного балансу між емоційною стриманістю та внутрішньою напругою, уникнення надмірної романтизації та водночас зберегти інтонаційно-мелодійну та темброву виразність. Камерно-ансамблевий стиль А. Русселя потребує глибокої партнерської взаємодії, де обидва музиканти функціонують як єдиний організм, координуючи дихання, фразування та агогіку. Специфіка ансамблевої фактури у скрипкових сонатах А. Русселя визначається поліфонічністю, ритмічною дисципліною та тембровою врівноваженістю.

### СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Корчова О. О. Музичний модернізм як terra cognita. Київ : Музична Україна, 2020. 490 с.
2. Кучма О. П. Традиція і новаторство як форма історичної самосвідомості в сучасній музичній культурі. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 43. 2025. С. 144–159.
3. Польська І.І. Історичні модули камерного ансамблю в дзеркалі історичної герменевтики. *Культура України. Серія: Мистецтвознавство* / Харків. держ. акад. культури; за заг. ред. В. М. Шейка. Харків : ХДАК, 2017. Вип. 57. С. 119–128.
4. Шевченко Д. *Скрипкові виконавські школи крізь призму музично-історичного контексту. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 49. 2024. С. 80–88.
5. Шип С. Теорія художніх стилів: Монографія. Суми : ФОР Цьома С.П., 2023. 138 с.
6. Baron J. *Intimate music: a history of the idea of chamber music*. Pendragon Press, 1998. 489 p.
7. Le Guen. D. *The Development of the French Violin Sonata (1860–1910)*. Doctoral Thesis Phd. University of Tasmania, 2006. 201 p.
8. Schola Cantorum. *The Oxford Companion to Music* / Latham A. (ed). Oxford Music Online. Oxford University Press, 2011. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5982#acref-9780199579037-e-5982>
9. Wheeldon M. Anti-Debussyism and the Formation of French Neoclassicism. *Journal of the American Musicological Society*, 2017, v. 70, n. 2, pp. 433–474.

**REFERENCES**

1. Korchova, O. (2020). Musical Modernism as Terra Cognita. Kyiv : Musical Ukraine. 490 p. [in Ukrainian].
2. Kuchma, O. P. (2025). Tradition and innovation as a form of historical self-awareness in modern musical culture. *Musical art and culture*. Issue 43. pp. 144–159 [in Ukrainian].
3. Polska, I.I. (2017). Historical modes of chamber ensemble in the mirror of historical hermeneutics. *Culture of Ukraine. Series: Art History / Kharkiv*. State Acad. of Culture; under the general editorship of V. M. Sheika. Kharkiv : KhDAK. Issue 57, pp. 119–128 [in Ukrainian].
4. Shevchenko, D. (2024). Violin performance schools through the prism of the musical and historical context. *Ukrainian culture: past, present, development paths*. Issue 49, pp. 80–88 [in Ukrainian].
5. Ship, S. (2023). Theory of Artistic Styles : Monograph. Sumy : FOP Tsoma S.P. 138 p. [in Ukrainian].
6. Baron, J. (1998). Intimate music: a history of the idea of chamber music. Pendragon Press. 489 p. [in English].
7. Le Guen, D. (2006). The Development of the French Violin Sonata (1860–1910). Doctoral Thesis Phd. University of Tasmania. 201 p. [in English].
8. Schola Cantorum (2011). The Oxford Companion to Music / Latham A. (ed). Oxford Music Online. Oxford University Press. URL: <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/acref/9780199579037.001.0001/acref-9780199579037-e-5982#acref-9780199579037-e-5982>
9. Wheeldon. M. (2017). Anti-Debussyism and the Formation of French Neoclassicism. *Journal of the American Musicological Society*, v. 70, n. 2, pp. 433–474 [in English].

Дата першого надходження статті до видання: 18.03.2026

Дата прийняття статті до друку після рецензування: 21.04.2026

Дата публікації (оприлюднення) статті: 27.05.2026