

УДК 781.5 (477)

DOI 10.32461/2226-2180.43.2023.286856

**Цитування:**

Їнь Цінцін. Українські відлуння в Піснях Ф. Шопена.  
*Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023.  
Вип. 43. С. 169–174.

Ying Qingqing. (2023). Ukrainian Echoes in F. Chopin's  
Songs. *Mystetstvoznachchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43,  
169–174 [in Ukrainian].

**Їнь Цінцін,**

аспірантка Одеської національної музичної  
академії імені А. В. Нежданової  
<https://orcid.org/0009-0009-9031-0224>  
[yinqingqing@meta.ua](mailto:yinqingqing@meta.ua)

**УКРАЇНСЬКІ ВІДЛУННЯ В ПІСНЯХ Ф. ШОПЕНА**

**Метою** даного дослідження виступає визначення українського-литовського стрижня бідермаєрівських ліній спадщини Ф. Шопена з фокусуванням уваги на його Піснях, що об'єктивно представили суттєву складову надбань його композиторського генію. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід асаф'євської школи в Україні і в Китаї, що концентрує увагу на спільності генези музичної і мовленнєвої культури людини і отримало розвиток у працях провідних вчених України, у тому числі в роботах Д. Андросової, Л. Горелік, О. Маркової, О. Муравської, китайських науковців Лю Бінцяна, Ма Вей та багатьох інших спеціалістів. **Наукова новизна** роботи проявляється в оригінальності ракурсу пізнання спадщини Ф. Шопена в організації спірання останнього на українські і литовські джерела в руслі «литовщини» А. Міцкевича, а також тим, що вперше представлений музикознавчий аналіз символіки-семантики Пісень композитора, які він писав з 1829 по 1847 роки, тобто на протязі усього творчого життя. **Висновки.** Пісні Ф. Шопена заявляють суттєву сторону втілення «думності» (за І. Белзою) шопенівської спадщини, оскільки тут реалізується той високохудожній європейський «провінціалізм», що веде через відкриття Я. Ленца та М. Гоголя до веризму як могутнього напрямку європейського і світового мистецтва. Литовсько-українські складові «сарматизму», що живив творчі відкриття оточення Ф. Шопена в особах А. Міцкевича, С. Витвицького, Б. Залеського та інших митців, просували самостійні лінії мистецьких розробок композитора. Вони відрізнялися як від його бідермаєрівського виконавства і культури Мазурок, так і від романтичного-протосимволістського здобутку, що займає панівне місце у крупних формах композитора. Пісні Ф. Шопена складають недооцінену і самим автором, і мистецтвознавцями проромантичного нахилу лінію творчих пошуків, що стоять в напрямі реалістично-веристських засад, - останні були, судячи з усього, несподіваними і для самого автора, що не наважувався друкувати при житті мініатюри, які писав на протязі усього життя.

**Ключові слова:** музичний жанр, український стиль, національне в музиці, пісня, стиль Ф. Шопена

*Ying Qingqing, Postgraduate Student, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

**Ukrainian Echoes in F. Chopin's Songs**

**The purpose of this study** is to identify the Ukrainian-Lithuanian core of the Biedermeier lines of F. Chopin's heritage with a focus on his Songs, which objectively represented a significant component of the achievements of his compositional genius. **The research methodology** is based on the intonation approach of the Asafiev school in Ukraine and China, which focuses on the common genesis of human musical and speech culture and has been developed in the works of leading Ukrainian scholars, including those of D. Androsova, L. Horelik, O. Markova, O. Muravska, Chinese scholars Liu Binqiang, Ma Wei and many other specialists. **The scientific novelty** of the work is manifested in the originality of the perspective of cognition of F. Chopin's heritage in the organic reliance of the latter on Ukrainian and Lithuanian sources in the line of A. Mickiewicz's "Lithuanianess", as well as in the fact that for the first time a musicological analysis of the symbolism and semantics of the composer's songs, which he wrote from 1829 to 1847, that is, throughout his creative life, is presented. **Conclusions.** F. Chopin's songs declare an essential aspect of the embodiment of the "thoughtfulness" (according to I. Belza) of Chopin's heritage, since they implement the highly artistic European "provincialism" that leads, through the discoveries of J. Lenz and M. Gogol, to verism as a powerful trend in European and world art. The Lithuanian-Ukrainian components of "Sarmatism", which nourished the creative discoveries of F. Chopin's entourage in the persons of A. Mickiewicz, S. Witwizki, B. Zaleski and other artists, promoted independent lines of the composer's artistic development. They differed from his Biedermeier performance and Mazurka culture, as well as from the romantic and protosymbolist achievements that dominate the composer's major forms. F. Chopin's songs constitute a line of creative searches, undervalued by both the author himself and art historians of pro-romantic inclination, which are in the direction of realistic and verist principles – the latter were, apparently, unexpected for the author himself, who did not dare to publish miniatures during his lifetime, which he wrote throughout his life.

**Key words:** musical genre, Ukrainian style, nationality in music, song, F. Chopin's style.

Актуальність теми визначена, по-перше, широтою затребуваності Пісень Ф. Шопена в репертуарі сучасних співаків, а в музикознавчих розробках склалося уявлення про «периферійний» їх смисл у спадку композитора, який при житті не публікував тих творів, що потребує пояснень. Другим фактором, що пояснює звернення до збірки (публікація, що сталася посмертно, 17 з 19 були подані одним опусом, що мало під собою історичні причини), є відверте звертання до текстів з українською тематикою у віршах С. Вітвіцького і Б. Залесского, про яку не прийнято писати, вважаючи на базисність образу Польщі для названого автора. Правда, в монографії І. Белзи [2] відзначається «думність» спадщини Ф. Шопена щодо його Балад і крупних форм, але не акцентується пісенна спадщина в цьому руслі. В роботах Д. Андросової та І. Подобас [1; 7] маємо лаконічну вказівку на бідермаєрівську складову здобутків Шопена, що цілком справедливо, але не розгорнуто в аналізах і тому подається докладно. В монографії Й. Хомінського [9], спрямованій на підкреслення європейської широти мислення польського Майстра, увага до «сільських пісень» (з такою назвою завоював широке визнання збірник поезій С. Вітвіцького, вірші якого стали основою більшості Пісень Ф. Шопена) явно не вибудувалася. Аналогічно, блискуча монографія З. Лісси [11], звернена до пошуку скрябінівського «прометейзму» в мисленні Ф. Шопена, що об'єктивно має місце, минає бідермаєрівський «мінімалізм» шопенівського генію.

Метою даного дослідження виступає визначення українського-литовського стрижня бідермаєрівських ліній спадщини Ф. Шопена з фокусуванням уваги на його Піснях, що об'єктивно представили суттєву складову надбань його композиторського генію. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід асаф'євської школи в Україні і в Китаї, що концентрує увагу на спільності генези музичної і мовленнєвої культури людини і отримало розвиток у працях провідних вчених України, у тому числі в роботах Д. Андросової [1], Л. Горелік, О. Маркової [7], О. Муравської, китайських науковців Лю Бінцяна [5], Ма Вей та багатьох інших спеціалістів. Наукова новизна роботи проявляється в оригінальності ракурсу пізнання спадщини Ф. Шопена в органіці спірання останнього на українські і литовські джерела в руслі «литовщини» А. Міцкевича, а також тим, що вперше представлений

музикознавчий аналіз символіки-семантики Пісень композитора, які він писав з 1829 по 1847 роки, тобто на протязі усього творчого життя.

Пісні Ф. Шопена склали надбанням усього його творчого шляху, починаючи з останніх років Варшавського періоду і завершуючи Паризький етап буття. Більшість з тих пісень написані на слова С. Вітвіцького (10 з 19) і Б. Залесского (4), 2 на слова А. Міцкевича і 3 на вірші С. Красінського, Л. Осінського, В. Поля. Як бачимо, категорично переважають у Шопена Пісні на тексти С. Вітвіцького [10], автора знаменитих «Сільських пісень», з яких одна в перекладі «Травка зеленіє, сонечко блищить...» стійко увійшла в поетичний побут України і європейського Сходу ще з 1820-х років. Автор цього вірша був родом з Поділля, сповідував те установлення на «литовщину», яка живила сарматизм А. Міцкевича в його поемі «Пан Тадеуш чи Останній наїзд на Литву...», де пам'ять про Велику Польщу, що спиралася на литовську і руську-українську магнатерію, зігривала серця польської шляхти в роки втрати незалежності країни й нації.

Заслуговує уваги як автор 4-х Пісень Ф. Шопена і Б. Залесскі [4], який за своїми переконаннями був панславістом, а близькість його до Шопена виявилася участю останнього у святкуванні весілля дочки Залеського, де композитор грав на органі спеціально скомпоновану для цього музику. Залесскі вкладав у свої вірші безпосередньо образи українства (див. баладу «Дві смерті», № 11 у Піснях Шопена, де фігурують «козак» і «дівчина», а також думку за смислом «Нема чого треба» № 13 і «Думку» за назвою № 19). Залесскі представляв «українську школу» в польській поезії («польська уманська школа», разом з М. Грабовським). А в цілому мислив себе «Баяном віщим», вважаючи початок героїки Польщі від величі Київської Русі.

Логікою сповідання «литовщини» А. Міцкевича пояснюється поява «Пісеньки литовської» (№ 16), в якій Л. Осінський завіршував польською переклад тексту народної литовської пісні. Виділяється хіба балада В. Поля («Летять листя з дерева» № 17), що написана у дусі «Мазурки Домбровського» і виділяється серед інших довгісною баладною «наскрізною» структурою з розвиненим фортепіанним супроводом.

Прийняття Ф. Шопеном проукраїнського типу вираження в його Піснях прослідковується в його двох (поза збірника ор. 74 надрукованих) № 18 «Чари» і № 19 «Думка», де виписана фактура канта – з терцієво-

секстовими «стрічками» верхніх голосів і вільним басом. В монографії І. Белзи приведені як ті що «заслугують уваги» слова Совінського, який особисто знав Шопена і заявив через кілька років після його смерті:

«Він (Шопен – І.Ц.) досягнув успіхів, поетизуючи мазурки, полонези та думки», причому, термін “*les dumki*” Совінський розшифровує як “*rêveries d’Ukraine*” (*rêveries* – мрія, марення, тобто «марення про Україну») [2, 231].

Ця думка отримала розвиток у дослідженні І. Подобас в наступних роздумах:

«Дослідник творчості Шопена уточнював, що «ностальгія по Україні» у польських авторів асоціювалася з тим же ‘сарматським’ комплексом *les dumki* провінції’, котра живила ‘литовщину’ А. Міцкевича, тобто мова йде про органіку сприйняття українського як частки великопольської традиції. Словацький в 1820-і роки створив ‘Українську думу’ і ‘Пісню дівчини-козачки’. доречі, свободна тридольність в ритмічній схемі повільної мазурки широко прийнята в українській пісні. Такими є ритмічні структури в наступних піснях: козацька пісня «Шумить, гуде та дібрівонька» ..., чумацька «Зажурилась чумачина»..., бурлацька «Як були ми на морі»..., найманська «Пусти мене, милий» ..., побутова «Ой, полети, зозуленько» та ін.» [9, 72]

І далі розвиток тих думок наводить авторку на певні висновки:

«...Тяжіння Шопена до помірних та повільних темпів в мазурках, відверта їх вокальність та ін. - віддзеркалювало ‘сарматський-провінціалістський’ принцип, показовий для бідермаєрівського художнього кола, - і співзвучний пісенній трактовці мазурочних ритмів в Україні, втілюючи тим самим музикально ‘*rêveries d’Ukraine*’. Більше того, суміщаючи в Мазурках Шопена ознаки мазура, куявка и оберка, з котрих куявяк концентрує стриманий рух, має культурний слід зв’язку з куявами, які у VIII-XIII ст. складали розселення по Дніпру. Саме куявський колорит ритмічно-темпових побудов Мазурок Шопена – найбільш близький до українських пісенних структур» [9, 73].

6 Пісень з 19 написані з ознаками ритму мазурки, з них 5 – у стриманому і повільному темпах, тобто в наближенні скоріш до куявка, ніж до мазурки. В 7 Піснях виражені ознаки ритму Краков’яка, причому, переважає «уповільнений» його варіант, що знов наближає до танцювально-пісенного строю українського пісенного надбання. Показово, що

саме в цьому ритмічному характері вибудовані Пісні № 18 і 19, в яких очевидна наближеність до «українського провінціалізму».

Третім типом ритмічних побудов, який досить щедро оздоблює пісенну спадщину композитора (4), виступає типово баладне викладення на 6/8. А це споріднює змістовно типологію балади із смисловим наповненням думки як втілення ліричної національної баладності, бо в них активність танцювальної активності складає «діалог» із вокальністю мелодики. І тільки 2 з 19 Пісень «випадають» із баладно-думної моторики у дусі пісенної лірики – то № 9 «Мелодія» на слова З. Красінського і № 16 «Пісенька литовська» на слова Л. Осінського. останні претендують на жанрове втілення «малого реквієму», в якому кантовий-шансонний ритм з двох чвертей і половинної у прямому й зворотному поданні складає в уповільненому викладенні заяву врочистості похоронного відспівування. І це своєрідне сполучення «кроковості» у «пісні з ходою» стає змістовною паралеллю до проникнутих танцювально-моторними асоціаціями ліричних вокальних побудов.

Сукупний виразний комплекс цих названих останніх Пісень номерів 9 і 16 мають риси певного упередження «пісеньок» О. Вертинського на початку XX сторіччя, який, доречі, органічно звертався до польської тематики.

Перші 7 Пісень на слова С. Вітвіцького складають деяку установчу лінію в цьому жанрі – від архіпопулярної «*Życzenie*» до вищезгаданої «*Posel*» («Травка зеленіє...»), від ліричної думки до розвиненої балади, від ритміки типу мазурки (ближче до куявека, назва якого походить від «куява», тобто Київ по-арабськи) до варіанту краков’яка (хоч спеціально той жанр, народжений краківським ягеллонством, у Шопена спеціально не обігрувався. Майже дитяча щирість віршів Пісні № 1 сполучається із недитячою захопленістю – «лейтфонізмом» Пісні виступає мала секста – спочатку як інтервал «розкиданого» нонакорду в тактах 1, 3, 5, 7, а потім як інтервал координації голосів прихованої поліфонії у тактах 11, 15, 24, 28 і т.д.

Пісня складається з 2-х текстрофих стороф, покладених на лінію голосу, який передусь, розмежовує і відіграє фортепіанний ригурнель, складаючи рондо подібне ціле із вокальними строфами типу АВАВА. Рондальність – знак високої ідеї Кільця-кола, Богопоминальний символ. Фортепіанний ригурнель явно нагадує «пташинне бриніння», із виділенням висотності  $e^2$ , мелодичне

акцентування якої на фоні тонічного тризвуку в G-dur, тобто основною гармонією стає «тоніка із секстою», яка згодом посіє почесне місце у джазовій гармонії. А у першій третині XIX сторіччя, коли з'явилася та Пісня, це було новаційне ладо відчуття, що реагувало на націоно-народні культурні знаки. Ідея тексту – Служіння Обраному, замилювана Вірність в коханні, яка від початків людської культури і особливо християнської складала нерв поведінкової і мислительної стратегії й оцінок.

Нагадуємо, що «думка», зменшене від «дума» (по-польськи *duma* – гордість, то польські українофіли від літератури увели у науковий вжиток названий термін), вказує на ліричну й лаконічну баладу. В даному разі прихований діалог в тексті і в співі, напружене спрямування висловлення до Неба і Співу надають мазурочно-баладним звучанням жанрової *думкової* змістовності: ліризм особистісного Бажання нерозривний із надособистісно даним ліризмом Оспівування.

Пісня № 7 «*Posel*» складає, як відзначено вище, розвинену форму балади – явно *думного* наповнення, тобто національно-спокутного, що постає з прапам'яті сумління і Каяття (в тексті – звертання до весняної посланиці, ластівочки, щоб донесла вісточку про кинутих без помічі заради чоловіка-солдата матір і братика). Тонічна басова квінта, як пам'ять про ісонний старохристиянський спів, витримується на протязі майже усієї композиції. В мелодичній лінії (такти 11, 23, 39, 51 і т.д.) проходить лідійський тетрахорд від d. Ця лідійська послідовність за Л. Роговським [3] – «скіфсько-іранський лад» праотців протослов'ян – вона присутня в багатьох мелодіях Ф. Шопена як народно-буттєвого, так і шляхетно-релігійного спрямування (див. ладову структуру Пісні № 4 «*Hulanka*» № 5 «*Gdzie lubi*» та ін.).

Наскрізний характер баладно-думної типології в цих номерах Пісень 1-7 очевидний, як і продовження того жанрового нахилу у наступних десяти, де до текстів Вітвіцького приєднуються вірші Б. Залесьського, З. Красінського, Л. Осінського, А. Міцкевича. І знов думкою за сутністю жанру починається той ряд з 10-ти творів, на цей момент від № 8 «*Śliczny chłopek*» на слова Б. Залесьського. Ритмічна основа «шляхетської мазурки» (і знов з ознаками лідійського ладу – див. такти 10, 14, 22, 26, 30-31) ніби виступає у підтримку образу «красивого хлопця» – і ходи з прихованою поліфонією у голосі, численні хроматизми (*passus duriscuelus* староцерковної традиції) подають мораль неспокоїної душі й непомітної для зору зовні.

Відверто думно-баладний тонус поланий у Пісні № 11 «*Dwojaki koniec*», де маємо фактуру партесного відспівування закоханих, козака й дівчини, що рано пішли з похмурого буття. Це явно – українська думка про недосконалість і хмурість-безрадісність подій (пор. із українською піснею з друкованої збірки «Ой, я нещасний»), відтворена в поезиці польській і достойно виражена з музикою Ф. Шопена.

Двоїстість образу нестримного тяжіння до зустрічі коханою, а побачивши її мертвою – неймовірна надія, що оживе вона... («*Narzeczony*» № 15). Відверто баладною постає «*Piosenka litewska*» № 16 на народний текст литовський в поетичному перекладі Л. Осінського: сповідь матері ображеної дівчини. І знов квінтови баси зі старохристиянського, помежовного до язичтва співу – незахищеність слабкості і прийняття скоєного.

І винятком з тої думності виступає № 17 – балада-оповідь про загибель Польщі на слова В. Поля у ритмі полонеза і з вираженим мелодичним образом *catabasis* в *es-moll*. Ця тема розділу 1 повторюється на закінчення композиції (такти 109-112), обрамлюючи викладення наступних розділів і притаманних їм тем-образів. Полонезний-мазурковий (генетично полонез і мазурка являють єдине, зазначаючи «польськість») ритм представлений у стриманому русі *Moderato*, що не відповідає умовам темпо-ритмічного оформлення полонеза і мазурки, але збігається, як вже відзначалося з типом куявека, що споріднений з українськими пісенними витоками, що і засвідчує

Усього розділів три, всі вони показані в основній висотності, міняючи у розділі 2 лад з мінорного на мажорний (*Es, Lento*), що є програмно значущим показником: в тексті йдеться про втрачену можливість відродити славу Польщі.

Наступний розділ 3, що подає змінність однойменних *es-moll/Es-dur*, демонструє розвиваючу побудову, будучи складеним з пластів басового остінато у фортепіано, що запозичує основний мотив від розділу 1, і псалмодії на *es<sup>1</sup>* у голоса з підтримкою октавного унісону верхніх ліній фортепіано. В цьому ж другому розділі маємо чітко ритмічно-фактурно розмежованих два підрозділи (такти 51-66 і 67-76), що відповідає розподілам по строфам – у цілому той строфічний принцип побудови вказаного ряду розділів підкоряється (як у старовинних аріях і мадрігалах) тестовим віршованим поданням.

Змістовна реприза (за текстом – знов, як у першій строфі, образ падаючого з дерева листя) позначена композитором ремаркою *Tempo I*, тоді як рух на 4/4, згодом на 2/4, хвилеподібний контур мелодії, гармонічна плинність з опорою на *Ges-dur* (основний *e-moll* виявляється у підрозділі від такту 93) складають ознаки так званої динамічної репризи. Емблематичний полонезний-мазурковий фактурний склад тут не відроджується, з установленням розміру 2/4 від такту 77 появляються ознаки урочистого краков'яку, що не усталився тоді в міжнародному визнанні польською емблемою, але у свідомості поляків однозначно асоціювався із Великою Польщею XV-XVII століть, коли столицею об'єднаних в одну державу литовців, русичів і поляків, православних і католиків із соціально рівними правами, був Краків.

Наявність від такту 93 остінатної фігури «дзвоніння» (знак біди) асоціює із музикою тактів 51-66, плавно переходячи в цитування теми початку, формально, до репризи-коди. В цілому вимальовується поємна, з елементами сонатності структура, де маємо експозицію в одноіменних, але ладово контрастуючих тональностях (як у Першій баладі, в Першому *e-moll*'ному концерті Шопена), що не протиставляє, а зіставляє ракурси одного образу (у даному разі печальної і на момент переможної Польщі), потім розвиваюча побудова (*quasi*-розробка) – і динамічна реприза, динамізм якої позначається жанрово-ритмічним варюванням першого і третього розділів, тоді як кода приймає на себе значення саме репризної побудови.

Ця Пісня надиво наближена до пісень-поем Ф. Ліста, і, як у Ліста, за змістом образу, відверто політизована, чого не зустрічаємо не тільки в інших Піснях, але у творчості композитора у цілому.

Зі сказаного випливає висновок про концентрацію у шопенівських Піснях не стільки «бідермаєрівської простоти» (що, можливо, найбільш виступає у № 12 «Моя кохана», «Моя пустунка» в іншому перекладі за словами А. Міцкевича), скільки проверистського «провінціалізму» за текстами С. Вітвіцького і Б. Залесского, що не зазначається так відверто в інших композиціях, а також політизованої поемної «крупності» за типом відповідних типологій Ф. Ліста.

Це не «вписувалося» у стереотип іміджу Шопена-виконавця (див. суто «ноктюрновий» характер звучання у п'єсі «Шопен» з «Карнавалу» Р. Шумана) і Шопена-

композитора (якого той же Шуман засуджував у зв'язку з «різкостями» початку Першого скерцо і III-IV частин Третьої сонати, [10, 113]). І це, судячи з усього, усвідомлював і автор тих дивних, не схожих на стереотипи «шопенізму» композицій, і мистецтвознавці, які спочатку минали бідермаєрівський аспект спадщини митця, а згодом абсолютизували його сполучення із романтичними композиційними установленнями.

Висновки. Пісні Ф. Шопена заявляють суттєву сторону втілення «думності» (за І. Белзою) шопенівської спадщини, оскільки тут реалізується той високохудожній європейський «провінціалізм», що веде через відкриття Я. Ленца та М. Гоголя до веризму як могутнього напрямку європейського і світового мистецтва. Литовсько-українські складові «сарматизму», що живив творчі відкриття оточення Ф. Шопена в особах А. Міцкевича, С. Вітвіцького, Б. Залесского та інших митців, просуvalи самостійні лінії мистецьких розробок композитора, які відрізнялися як від його бідермаєрівського виконавства і культури Мазурок, так і від романтичного-протосимволістського здобутку, що займає панівне місце у великих формах композитора. Пісні Ф. Шопена складають недооцінену і самим автором, і мистецтвознавцями проромантичного нахилу лінію творчих пошуків, що стоять в напрямі реалістично-веристських засад, – останні були, судячи з усього, несподіваними і для самого автора, що не наважувався друкувати при житті мініатюри, які писав на протязі усього життя.

### Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с
2. Бэлза И. Шопен. Москва: Наука, 1968. 380 с.
3. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского // Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творч.інтернет-конференції 30 квітня-2 травня 2020. Одеса: Астропринт, 2020. С. 81-90.
4. Залесскі Б. URL: [granat.wiki/enc/z/zalesskiy-bogdan](http://granat.wiki/enc/z/zalesskiy-bogdan) (звернення 25.03.2023).
5. Лю Бинцян Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для музыкальных академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440с.

6. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
7. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс., 17.00.03 Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2013. 173 с.
8. С. Вітвіцькі URL: [Wikipedia.org/wiki/Стефан\\_Вітвіцькі](https://uk.wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі) (звернення 25.03/2023)
9. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.
10. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin /D.Kämper.– Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – 292 S.
11. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

### References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Belza I. (1968) Chopin. Moscow: Nauka [in Russian]
3. Demska-Trenbach M. At the crossroads of European culture. Aesthetic ideas and passions of Ludomyr Mikhail Rogovsky // Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural and artistic embodiments. Materials of the international scientific

and creative internet conference April 30-May 2, 2020. Odesa: Astroprint, 2020. P. 81-90.

4. Zaleski B. URL: [granat.wiki/enc/z/zaleskiy-bogdan](https://granat.wiki/enc/z/zaleskiy-bogdan) (add. 25.03.2023)

5. Liu Binchan (2014) Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art . Odessa: Astroprint [in Ukrainian]

6. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa, Astroprint, [in Ukrainian]

7. Podobas I. (2013) Mazurkas by Chopin in context of Warshawa biedermeier. Cand.diss., 17.00.03, Odessa National musical academy name after A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]

8. S. Vitvicki URL: [Wikipedia.org/wiki/Стефан\\_Вітвіцькі](https://en.wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі) (add. 25.03/2023)

9. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978 [in Polska]

10. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin /D.Kämper.– Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. [in Germany]

11. Lissa Z. (1970). Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM [in Polska]

*Стаття надійшла до редакції 06.04.2023*

*Отримано після доопрацювання 10.05.2023*

*Прийнято до друку 17.05.2023*