

УДК 78.08

Цитування:

Чжу Цзіі. Балади Ф. Шопена в представництві ідей бідермаєра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 2. С. 225–230.

Чжу Цзіі,

аспірант Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0001-1829-054X>
pianistzhuziyi@gmail.com

Zhu Ziyi. (2023). F. Chopin's Ballads in Representation of Biedermeier's Ideas. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 225–230 [in Ukrainian].

БАЛАДИ Ф. ШОПЕНА В ПРЕДСТАВНИЦТВІ ІДЕЙ БІДЕРМАЄРА

Мета роботи – виявлення бідермаєрівських рис мислення у великих формах Ф. Шопена у втіленні ідей одухотвореної «легкої» гри шляхетських салонних зібрань у пам'ять про історичну Велику Польщу. І така героїчно-меланхолічна підоснова шопенівського подання своїх здобутків, особливо в межах великих форм, надихнула розуміння *думної* спрямованості (за І.Белзою) його мислення. **Методологічна основа** дослідження – інтонаційне бачення генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвиток концепції Б. Асаф'єва і Б. Яворського за працями Д. Андросової, О. Маркової, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу інтонаційного підходу, а також з висуненням методів – біографічно-описового, з підкресленням *інтелектуально-біографічного* аспекту заради точності інтерпретаційних показників аналізу творів, аналітично-структурного як зосередження музикознавчої специфіки тематично-конструктивних ознак композицій, міжвидового стилізового компаративу для усвідомлення взаємодій мистецьких і наукових-релігійних тяжінь в оточенні Ф. Шопена. **Наукова новизна** роботи визначається у спіранні на концепцію бідермаєра «велике в малому» при аналізі саме великих форм балади, особливо що стосується початкового варшавського, і пізнього періодів, часу становлення і підсумкових пошуків композитора. **Висновки.** Бідермаєр складає недооцінену темпо-фактурну сутність подання Шопеном тих форм, які у високих темпах гри «дематеріалізували» театральну строкатість вираження на користь наближення Балад до *думних*, тобто ліро-епічних форм. Останні постають пролонгованими в алілуйній комплекс надшвидкої гри Шопена як представника одухотвореного салонного *легкого* піанізму, з його дистанціюванням від буттєвої драматичності на користь славильного ліризму «перлинної» фіоритурності звучання у дусі пасажної фігуративності староцерковного співу. Заслугує на увагу паралель *думного* мислення Ф. Шопена із його сучасником і пристрасним сповідальником національної ідеї Т. Шевченком з поемо-думним наповненням жанрового вираження масштабних композицій.

Ключові слова: балада, жанр в музиці, бідермаєр, «легкий» стиль фортепіанної гри, *думність* Ф. Шопена

Zhu Ziyi, Postgraduate Student, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

F. Chopin's Ballads in Representation of Biedermeier's Ideas

The purpose of the work is to identify the Biedermeier features of thinking in F. Chopin's large forms in the embodiment of the ideas of the spiritualised "light" play of the noble salon gatherings in memory of the historical Greater Poland. Such a heroic and melancholic background of Chopin's presentation of his achievements, especially within large forms, inspired the understanding of the thought orientation (according to I. Belza) of his thinking. **The research methodology** is the intonation vision of the genetic unity of musical and speech principles in the development of the concept of B. Asafiev and B. Yavorsky based on the works of D. Androsova, O. Markova, L. Stepanova, L. Shevchenko, with an emphasis on the hermeneutical perspective of the intonation approach, as well as with the advancement of methods – biographical and descriptive, with emphasis on the intellectual-biographical aspect for the sake of accuracy of interpretive indicators of the analysis of works, analytical and structural as a concentration of musicological specificity of thematic and constructive features of compositions, interspecies stylistic comparative for understanding the interactions of artistic and scientific-religious tendencies in the environment of F Chopin. **The scientific novelty** of the work is determined by the reliance on Biedermeier's concept of "the big in the small" in the analysis of the large ballad forms, especially with regard to the initial Warsaw and late periods, the time of the composer's formation and final search. **Conclusions.** Biedermeier draws out the underestimated tempo-factual essence of Chopin's presentation of those forms that, in high tempo playing, "dematerialised" the theatrical variegation of expression in favour of bringing the Ballades closer to the thoughtful, i.e. lyric-epic forms. The latter appear prolonged in the hallelujah complex of Chopin's ultra-fast playing as a representative of spiritualised salon light pianism, with its distancing from existential drama in favour of the glorious lyricism of the "pearl" fioriture of sound in the spirit of the passage figurativeness of old church singing. The

parallel of F. Chopin's thoughtful thinking with his contemporary and passionate confessor of the national idea T. Shevchenko's poetic and thoughtful content of the genre expression of large-scale compositions is noteworthy.

Key words: ballad, genre in music, *biedermeier*, "light" style of piano playing, F. Chopin's thoughtfulness.

Актуальність теми дослідження зумовлюється планетарним визнанням спадщини польського генія, у здобутках якого кожне покоління знаходить актуальний для себе спосіб охоплення мистецької величі створених ним композицій. Поставангардний етап позначився інтересом до бідермаєрівського тла мислення Ф. Шопена і до феномену «легкого» піанізму, до того повністю ігнорованого академічними колами на користь пролістівських оркестрово-рояльних подань спадщини Майстра. При безумовній цінності розробок щодо здобутків Шопена музикознавців рівня Й. Хомінського, Д. Кемпера, З. Лісси, С. Лобачевської [6; 8; 9; 10], ін., ракурс опори композитора на особливості світобачення бідермаєра в крупних формах в тих дослідженнях не піднімався. Зв'язок творчості Ф. Шопена із бідермаєрськими індексами піднімався в роботах Д. Андросової, І. Подобас, П. Ратгаліно, Н. Чуприної [1; 2; 7, 237–250; 4], інших науковців, однак з тенденцією стильового розділення виконавства Шопена як бідермаєрівського і романтизму у композиторській творчості. Ця тенденція об'єктивно існує, але потребує усвідомлення в конкретиці подання тих чи інших творів, особливо що стосується крупних форм, співвідносних із театралізованими структурами просимфонічних композицій, однак виявлених в *овоздушнених* релігійним натхненням формах надшвидкого подання – в пам'ять про фіорітурно-пасажне тло староцерковного співу.

Тому метою даної роботи виступає виявлення бідермаєрівських рис мислення у крупних формах Ф. Шопена у втіленні ідей одухотвореної «легкої» гри шляхетських салонних зібрань у пам'ять про історичну Велику Польщу. І така героїчно-меланхолічна підоснова шопенівського подання своїх здобутків, особливо в межах крупних форм, надихнула розуміння *думної* спрямованості (за І.Белзою) його мислення. Методологічна основа дослідження – інтонаційне бачення генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвиток концепції Б. Асаф'єва і Б. Яворського за працями Д. Андросової, О. Маркової, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу інтонаційного підходу, а також з висуненням методів – біографічно-описового, з підкресленням *інтелектуально-біографічного* аспекту заради точності інтерпретаційних показників аналізу творів, аналітично-

структурного як зосередження музикознавчої специфіки тематично-конструктивних ознак композицій, міжвидового стильового компаративу для усвідомлення взаємодій мистецьких і наукових-релігійних тяжінь в оточенні Ф. Шопена. Наукова новизна роботи визначається у спіранні на концепцію бідермаєра «велике в малому» при аналізі саме крупних форм балади, особливо що стосується початкового варшавського, і пізнього періодів, часу становлення і підсумкових пошуків композитора.

Варшавський період склав неповторний *виток* творчості Ф. Шопена у цілому, оскільки усі жанрові типи, що характеризують його спадщину у цілому, показані в ці перші 6 років свідомої і плідної роботи як композитора і виконавця. Окрім того, тільки на фінальному етапі варшавського періоду Шопен звернувся до концертно-симфонічного жанру у вигляді написання двох фортепіанних Концертів, типологія яких стала недоторканою для його композиторської творчості у цілому. На цьому етапі життєвого і творчого шляху були також створені такі представництва крупної форми як Перша фортепіанна соната і Перша балада, які вельми відмінні від зразків тих типологій на наступних щабелях розвитку композиторського дару. І композиції, що представляють завершальні 1840-і роки, трагічні для Майстра не тільки зростаючою хворобою, але динамікою розвитку піаністичного мистецтва, яке втрачало установлення на «легку» салонну гру, яка для Шопена була єдиною можливою за суттю ним сповіданих ідей та установлень на *аристократичні* засади істинного мистецтва.

Перша соната Ф. Шопена вважається менш «досконалою», порівняно з Другою і Третьою, що потребує спеціального обговорення в силу унікальності втілення в ній «романтичної еклетики» у масштабній композиційній побудові. Не відразу знайшла визнання пізня Третя соната, котру Р. Шуман впевнено зазначав як «невдалу» [8, 113], що пояснюється естетичними перевагами останнього по відношенню до шопенівського «слов'янського протосимволізму» (див.про це [9, 342–348]).

У даній роботі аналізом охоплені балади Ф. Шопена, особливо Перша і Четверта, що змістовно-конструктивно дистанційовані від Другої-Третьої. Всі три Балади, Перша, Друга, Третя осмислюються в контексті програмних зв'язків із «литовськими» поемами А. Міцкевича, однак сюжетна специфіка «Конрада Валенрода», з якою асоціюється

сюжетна основа Першої балади, і «Світезянки», «Світезя» з їх алюзіями до Друго-Третьої, - принципово різняться. «Конрад Валенрод» - то агіографічний зріз патріотичного жертвопринесення, то дійсно *думна* тематика про мученицьке Служіння, тоді як у Другій і Третій, порушується тема романтичного кохання. Громадянська лірика першої з названих сюжетних побудов, відверто асоційована з біблейськими образами Сина і Богоматері, стоїть на дещо іншому полюсі подійово-драматичних і фантастичних колізій інших сюжетних ліній.

Відразу відмічаємо, що Четверта балада уподібнена Першій наявністю вступної теми-епіграфу, що стає витокком усіх тематичних побудов композиції (див. терцієво-квартове сполучення c-es-as, es-as-b в темі вступу, c¹-v¹-fis¹, fis¹-b¹-a¹ в першій з основних тем і вертикаль c¹-f¹, d¹-g¹ та мелодійний терцієвий зворот f¹-g¹-es¹ у другій темі в Першій баладі, псалмодуючої послідовності, терцієвої наспівки та квартового фрагменту catabasis як в темі вступу, так і у всіх темах Четвертої). Щодо програмних асоціацій відносно Четвертої балади, то їх тлумачення базується на пролонгаціях досвіду Шопена в драматичному трактуванні Другої і Третьої. Хоч пізня творчість композитора видає не стільки смислові концентрації центрального періоду, скільки синтез усієї авторської спадщини і вихід на нові усвідомлення-узагальнення. Наочний приклад цього – Третя соната, яка, будучи пов'язаною тематично з Другою (про спеціально у Д. Кемпера [8, 111–113]), в загальному тонусі тематичного подання і конструкції цілого принципово відрізняється від передуючої їй композиції того ж типу. Так і Четверта балада, будучи співвідсною з фактурною двоскладовістю Третьої, а особливо, Другої балади, принципово відрізняється від них, по-перше, тим, що в ній виділена тема вступу, як в Першій, що вносить «епічний натяк» у явно *оповідні* інтонації тем. А, по-друге, Четверта балада явно відсторонена від сонатно-поемних відношень, що проступають і в другій, і в Третій, і «стерті» в Першій.

Лірико-епічний розмах Першої балади, як і трагіко-драматичні засади Другої і Третьої, у виконавському поданні Шопена-піаніста у надшвидких темпах (за сучасним академічним тлумаченням «легкої» гри, див. [7, 503–511]), «покривалися» моторикою ліризму. І це «згладжувало» образні зіставлення і протиставлення на користь алілуйного *уславлення* смислу втілюваних подій і образів-спостережень. І той *бідермаєрівський* заряд

виконавського подання власних творів композитором-піаністом наводить на певне спрямування на спеціальне усвідомлення у пізніх творах духовно-моралізуючого тлумачення засобів піаністичної виразності – згідно з принципами релігійної налаштованості мислення, що у вищій мірі відзначає особисту позицію Ф. Шопена.

Виконання Четвертої балади знаменитими піаністами ХХ сторіччя і сучасності явно поділяється на два кількісно неврівноважених у представництві тлумачень, один з полюсів задає А. Корто, тоді як другий представлений С. Ріхтером, В. Кліберном та іншими почесними артистичними постатями. Зовнішній розрізняльний показник – довгісність звучання, в якому виділяється тлумачення А. Корто (≈ 9 хвилин), тоді як інші виконавці концентруються на втіленні більш довгого часового обсягу (≈ 11 хвилин). Французький піанізм А. Корто найбільш наближений до салонності, в його виконанні виділяється особливо і *оповідальність* основної теми (напрошується порівняння із основною темою Першої балади). Даний виконавець підкреслює зворушливо-почуттєве подання подання псалмодійних зворотів – це маємо також у Л. Дегарба, але, у цілому, другий більш традиційно грає.

А. Корто, як ніхто з виконавців, підкреслює *псалмодійний комплекс* у тематичних побудовах вступу, основної теми, другої теми, а також «мажорної» (від такту 80), в якій псалмодійний зворот на d¹, з якого випливає хроматизована нисхідна послідовність – catabasis passus duriscuelus d¹-cis¹-c¹-b-a (такти 81–84). Отже, артистична пам'ять про ґрунтовність салонності для французького музиканта (у цілому, з вираженим «прогерманським» нахилом в репертуарі) спонукала почути *ліро-епічну* ноту в Баладі, яку в першу чергу мав на увазі І. Белза, коли вказував на *думність* мислення польського Майстра.

У цілому Четверта балада «перенасичена» в тематизмі зворотами церковних музичних символів. Вище вже відмічалось псалмодування як вихідний і визначаючий тонус вираження твору: терцієвий обсяг нисхідних секундових послідовностей, показових для інтонаційного лику староцерковних наспівів, дозволяє впізнати образ *молитовного зосередження* у темі вступу. На це вказує і поліфонізована контрапунктування фактура, і наявність образу Каяття в лінії catabasis, що доповнює по горизонталі псалмодію на g²/g¹ (такти 1–2), а

згодом включається саме у верхній мелодичний голос (такти 4-6).

Що стосується «арфоподібної» фігурації тактів 4-7, то у добу фільдівського відкриття на хвилі «кельтоманії» ноктюрновості і прийняття її Шопеном як власного знаку (див. втілення образу композитора-піаніста в «Карнавалі» Р. Шумана саме у ноктюрновому поданні), то усвідомлення його як складової староцерковного гімноспіву (Трипсалмія [11, с. 50]) кельтського Православ'я, співвідносного із *сарматистськими* установленнями оточення Ф. Шопена, - то церковне її змістовне наповнення не визиває сумнівів.

Прихована поліфонія (знак церковності), а також контур Кільця і Хреста, тобто Богопомиання (c^2 -des²-h¹-c²) відзначає і першу – головну – тему Балади, в якій формула псалмодії і фрагмент *catabasis* ніби «підсумковують» викладення теми (див. такти 11-12). Щодо другої з головних тем (такти 38-46), то вона складає фактурний варіант теми вступу, привносячи відгомін хорового співу у подання мелодії. Щодо третьої теми, теми епізоду у центрі розвиваючих побудов (такти 80-84), то виже вже відмічалася наявність *catabasis* у нижній лінії прихованого двоголосся мелодичної побудови. Відверта акордово-хоральна фактура сполучає цю тему із лицарсько-релігійним комплексом і відповідних тем Шопена, і відвертих аналогій до таких тем у романтичній опері. Відгомін цієї третьої з головних тем композиції – у акордах тактів 203-210, що складають «накладення» різноінтервально даних ліній *catabasis*.

У цілому саме послідовність *catabasis* як образ Каяття-Спокути складає категорично домінуючу лінію тематичних утворень Балади. А вінчає виявлення смислу акордово-тріумфально подана послідовність Хреста у тактах 237-239, тобто завершальній побудові твору. *Сповідальність тону* звучання названої Балади ніколи не викликала сумнівів, яку композитори творчості Шопена намагалися «втиснути» у межі типових романтичних композицій з любовними історіями. Але муза Шопена – то його «далека кохана», Вітчизна, композитор ніколи не вкладав бутеві автобіографічні відносини у свої твори; в останніх фігурує тільки його *інтелектуальна біографія*,

Остання риса на диво точно співвідноситься (метафізично-надфізично) з творчими установленнями Т. Шевченка, основна жанрова наповненість творчості якого поемами явно *думного призначення* відповідає як загально-епохальному шануванню Поем Оссіана, так і особистісному захопленню (як

знаємо, поет був щирим прихильником спадщини ірландського барда VII століття). Епічний розмах поем Шевченка, а за змістом то явно поеми-балади, з вираженим *страстотерптям* героїв і героїнь, що зближує їх з героями дум як епічних поем-балад. Про думність поем Шевченка не прийнято говорити, хоча у першій його поемі «Гайдамаки», що стала установою для його творчого вираження у цілому, думні змістовні показники очевидні.

Загальна будова Четвертої балади Ф. Шопена ніби і подає «знаки сонатності» (співвідношення першої і другої тем як головної і побічної за тональними їх поданнями на першому, quasi-експозиційному, f-moll – Ges-dur, і репризному, f-moll – Des-dur, етапах). Але секундове співвідношення тем в експозиційному варіанті і терцієве в репризному «збиває» функціональне протистояння класичних сонатних втілень, наближаючи до протосонатної строфічності церковної варіаційності-сюїтності. Одночасно подання першої теми на початку розвиваючого (не розробкового) розділу (від такта 58) в основному f-moll вводить рондальні показники у композицію, причому, з ефектом старовинного рондо взаємодоповнюючих, а не контрастних тематичних відносин. А рондо – Круг, Кільце – вказує на сакральну дотичність звучання смислу цілого.

Зроблений аналіз символічно-знакового наповнення тем і композиційних показників Четвертої балади дозволяє стверджувати наявність *інтимно-сповідальної* авторської ідеї, в якій маємо відверте ототожнення особистісного і епохально-узагальнюючого світобачення: сподівання Польщі на державне самоствердження не склалися, і це й сучасниками Шопена усвідомлювалося як історична провина представників і захисників тої ідеї. І як це представлене і в литовському сарматизмі поем А. Міцкевича, болісною для сучасників була тема втрати Польщею лідерства у слов'янському світі, що у свій час підняло націю на рівень державної величі у функції захисника інтересів слов'янства у цілому. І, хто знає, можливо, саме відчуття тої історично незворотної втрати першості у світових відносинах стимулювало на завершальному етапі біографії (що фізично перетиналася відсутенням попиту на «легкі» фортепіано, аристократизм яких відсторонювався здійсненою хвилею демократичних амбіцій планети), оскільки для композитора-піаніста це ставало крахом творчого особистого самовираження і

сподівань покоління сарматистських ви будов в соціумі.

Тому, в руслі показаних смислових установлень Четвертої балади, закономірними постають паралелі до думної програмності Першої балади. Однак виникають питання і щодо усвідомлення тих змістовних показників у Другій і Третій баладах, в яких пошуки прямих аналогій до поем А. Міцкевича не виправдовуються музичною логікою вираження.

Відмітимо, що всі чотири Балади Ф. Шопена написані у «баладному» ритмі 6/8 у жвавому темпі значущої подієвості, у всіх чотирьох сонатні антитези так чи інакше «стираються» строфічністю. У Другій баладі наочним є фактурно-динамічне протистояння двох образів – але не двох тем, як показує інтонаційний аналіз. Бо другий образ, відмічений жанрово-динамічно-фактурною відмінністю (від такту 47), в інтонаційному поданні складає «динамізований» варіант першої теми, що йде від 4 такту (див. «вогнуту» лінію ходів вниз – вверх, що символізує жіночий початок).

Передуючою обом темам образом є музика вступу у 3 такта, який в традиціях мелодійно-гармонічних вимірів не «тягне» на тему, але псалмодуючий її зачин на c^1/c^2 виділяється сакральною аналогією виразу. Головне ж те, що у розвитку другого образу в підході до кульмінації ця псалмодуюча фігура (див. такти 61-62) стає провідною, а у сполученні з ходом *anabasis* (такти 66-68) дає новий ракурс подання першої теми-образу. Тим самим символіка закликальності псалмодійної фігури набуває значення теми-епіграфу, як то чітко виявлено у Першій і Четвертій баладах з епіграф ним виявленням вступної теми по відношенню до основних.

Традиційно трактують перший і другий образи як співвідношення сонатних побудов головної і побічної партій, відповідно, розрізнення співвідношення F-dur першої і a-moll другої як експозиційного комплексу сонатної побудови. Однак a-moll другої теми-образу «заміняє» у коді основний F-dur, тоді як репрізно-розробкова послідовність від Темпо I (такт 83) набуває рис другої експозиції, а розробкова кода з численими проявами псалмодичних зворотів стає третьою експозиційною строфою – із репрізним поверненням вступного мотиву і першої теми у завершальних 8 тактах композиції. А проведення мотиву вступу у другій теми-образу і в кінці Балади надає цілому ознак рондальності із відповідними церковними

асоціаціями. А підсумковує все – контур Хреста (такти 201-204) $e^2-gis^1-h^1-a^1$.

Так що тематичні побудови засвідчують сакрально засвідчену моральну проблему у виразовості композиції, типу «злочин – покарання», що стоїть і за міфологічними мотивами історії нещасливого кохання і згодом помсти за злочин зради. Але це дещо віддалене від програмної персоніфікації, а «розпад» сонатних відносин підкреслює нон-персоналізм виявлення образу-сміслу цілого.

Програмність Третьої балади ніби докладніше подана у тематичних переплетіннях, розпізнаваним постають особистості (на рівні Вона – Він), як то свідчать реєстрово-тембральні розподіли у 1-2 і 3-4 тактах. Визначається як сила-образ караючого початку в енергетичних проявах світу у вигляді «рухливої педальності» (такти 11-12, 52-54, 77-81, 103-104, 144-145, 165-173, 183-184, 184-200). Прояви тої фактурної побудови надають ознак рондальності викладенню з усіма раніше відзначеними символічними позначками. Але, як і у всіх вище проаналізованих Баладах, сонатні відносини «стерті» і в тематично-інтонаційному виявленні (відсутня поляризація образних якостей в темах), і у композиційно-тональних проявленнях.

Останнє наочно виражене через зіставлення найбільш віддалених тем-образів (першої теми кохання тактів 1-5 і караючої за зраду персони тактів 116-121), які обидві йдуть в основній тональності As-dur і в експозиції, і в репрізі. Причому, головна тема в репрізному поданні йде в однотерцовій до основного As тональності a-moll (такти 194-197), тоді як друга, «виконуюча обов'язки побічної» показана в As. Епіграфічного навантаження отримує перша фраза вихідної теми, що подана на послідовності *anabasis*, тобто в символіці Піднесення душі, оскільки вона подає виток музичного наративу, переламний момент розвитку (такти 134-136) – і завершальну фігуру Балади у тактах 239-241.

Ліризм пронизує музику Четвертої балади, але в уникненні зіставлень індивідуалізованого і надіндивідуального подань, що відповідає *думному* тону викладення музичних подій. Провідний персонаж уособлює вірність і честь, що явно проходить випробування, але гордо не зрікається від своєї суті. Так що і в цій композиції маємо образ уславлення Вірності в її високому церковному прийнятті, що подає звеличення душі через Подвиг. Тому не контрасти театралізованих протиставлень і зіткнень, але потік услаблюючих «фортепіанних фігур» стоїть на першому

місці у викладенні результуючого образу композиції.

Бідермаєрівський початок мислення Ф. Шопена, найбільш виражений у ранніх і пізніх опусах живиться релігійною налаштованістю виразу, що звертає до зосередження на етично-сповідальній, але не на сюжетно-персональній стороні програмних показників. І головне: «політна» гра на «легких» фортепіано, що категорично «скорочувала» довгистність розгортання крупної quasi-поемної (без сонатних драматичних альтернатив!) форми, демонструвала ту ідею «величного в малому», яка склала квінтесенцію бідермаєрівської естетики.

Висновки. Бідермаєр складає недооціненну темпо-фактурну сутність подання Шопеном тих форм, які у високих темпах гри «дематеріалізовували» театральну строкатість вираження на користь наближення Балад до *думних*, тобто ліро-епічних форм. Останні постають пролонгованими в алілуйний комплекс надшвидкої гри Шопена як представника одухотвореного салонного *легкого* піанізму, з його дистанціюванням від буттєвої драматичності на користь славильного ліризму «перлинної» фіорітурності звучання у дусі пасажної фігуративності староцерковного співу. Заслугує на увагу паралель думного мислення Ф. Шопена із його сучасником і пристрасним сповідальником національної ідеї Т. Шевченком з поемо-думним наповненням жанрового вираження масштабних композицій.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм і поликлавирність в фортепіанном исполнительстве XX в. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с
2. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс., 17.00.03 Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одеса, 2013. 173 с.
3. Степанова О. Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 Автореферат 20 с. Дисертація 224 с.
4. Чуприна Н. Стилистика бидермаєра в фортепіанном творчестве XIX столетия. Канд.дисс.17.00.03. Одеса, 2013. 155 с.
5. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

6. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.
7. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.
8. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.
9. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.
10. Łobaczewska S. Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego. *Rocznik Chopenowski*, t.1. PWM, 1956, s. 51-53.
11. Wilson-Dickson A. A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 1997, 428 p. Oxford: Lion Publishing plc, 1997

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]
2. Podobas, I. (2013). Mazurkas by Chopin in context of Warszawa biedermeier. Cand.diss., 17.00.03, Odessa National musical academy name after A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
3. Stepanova, O.Yu. (2018). The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. Diss. ... Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03 – Musical Arts./Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy [in Ukrainian]
4. Chuprina, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in piano works of the 19th century. Cand. diss. 17.00.03. Odessa [in Ukrainian].
5. Shevchenko, L. (2019). Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].
6. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM, 260 s. [in Polish]
7. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych (1999). Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina. [in Polish]
8. Kämper, D. (1987). Die Klaviersonate after Beethoven. From Schubert to Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].
9. Lissa, Z. (1970). Studies on the works of Fryderyk Chopin. Kraków: PWM [in Polish]
10. Łobaczewska, S. (1956). Invention of Chopin in european romanticism // *Rocznik Chopenowski*, v.1. PWM, p. 51-53. [in Polish]
11. Wilson-Dickson, A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic. Oxford: Lion Publishing plc.

Стаття надійшла до редакції 12.04.2023
Отримано після доопрацювання 15.05.2023
Прийнято до друку 23.05.2023