

УДК 787.1

**Цитування:**

Ліу Бей. Г. Венявський у представництві польської скрипкової школи (на матеріалі Концерту № 2). *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 288–293.

**Ліу Бей,**

*аспірантка Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової*  
<https://orcid.org/0000-0003-3207-2907>  
429634209@qq.com

Liu Bei. (2023). H. Wieniawsky at the Representative Office of Polish Violin School (on the Material of the Concert No. 2). *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 288–293 [in Ukrainian].

### Г. ВЕНЯВСЬКИЙ У ПРЕДСТАВНИЦТВІ ПОЛЬСЬКОЇ СКРИПКОВОЇ ШКОЛИ (НА МАТЕРІАЛІ КОНЦЕРТУ № 2)

**Мета** дослідження – виявлення ознак, що відрізняють особливості польської скрипкової школи, яка від часів К. Ліпінського визначилася у самостійній стильово-творчій позиції в європейському мистецькому розкладі. Аналіз скрипкового Концерту № 2 Г. Венявського, що втілював відмітні риси виконавського почерку його автора, уточнює стильовий лик видатного польського музиканта. **Методологічною базою** роботи виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представленої працями Д. Андросової, О. Гиси, О. Маркової, О. Чайки, ін. науковців, що позначилися в розробці інструментальної музики, скрипкової у тому числі в напрямі стильових розмежувань виконавських шкіл. Задіяні методи аналізу – компаративно-стильового, музикознавчо-герменевтичного, біографічно-описового, культурологічного міждисциплінарного тощо. **Наукова новизна** дослідження визначається оригінальністю ідеї виходу на стильово-виконавську самостійність польської скрипкової школи із спиранням на протосимволізм Ф. Шопена, на відчуття національного пафосу гри К. Ліпінського. Вперше в українському музикознавстві представлений аналіз скрипкового Концерту № 2 Г. Венявського у ракурсі стильового представництва названого автора, що втілював у композиції надбання музичного протосимволістського смислу в напрямі композиторських відкриттів К. Шимановського, у виконавстві Е. Млинарського і П. Коханського. **Висновки.** Польська художньо-музична школа зазначилася у XIX столітті творчістю композиторів і виконавців в одній особі, в числі яких зірками першої величини стали М. Шимановська, К. Ліпінський, Ф. Шопен. Значущість виконавських досягнень скрипаля-віртуоза Г. Венявського, якого беззастережно пов'язують з романтизмом, зкорегована в даному аналізі на користь протосимволістського наповнення. «Надлишкова» віртуозність Г. Венявського, втілена у пасажній «перевантаженості» скрипкового Концерту № 2, має очевидну наступність щодо вокального бельканто як зберігача церковної традиції каллофонії, що відмежовує від реалістичного мімезису і підносить до символізму надбуттєвого смислу.

**Ключові слова:** скрипкове мистецтво, виконавський стиль, стиль в музиці, музичний жанр, романтизм, символізм.

*Liu Bei, Postgraduate Student, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

#### **H. Wieniawsky at the Representative Office of Polish Violin School (on the Material of the Concert No. 2)**

**The purpose of the study** is to identify the features that distinguish the characteristics of the Polish violin school, which, since the time of K. Lipinski has established itself in an independent stylistic and creative position in the European artistic schedule. The analysis of Violin Concerto No. 2 by G. Wieniawski, which embodied the distinctive features of its author's performing handwriting, clarifies the stylistic face of the outstanding Polish musician. **The methodological basis** of the work is the intonation approach of the school of B. Asafiev in Ukraine, represented by the works of D. Androsova, O. Hysa, O. Markova, O. Chaika, and other scholars who made a difference in the development of instrumental music, violin, including in the direction of stylistic distinctions of performing schools. The methods of analysis involved are comparative-stylistic, musicological-hermeneutic, biographical-descriptive, cultural interdisciplinary, and others. **The scientific novelty** of the study is determined by the originality of the idea of the stylistic and performance independence of the Polish violin school based on the proto-symbolism of F. Chopin and the sense of national pathos of K. Lipinski's playing. For the first time in Ukrainian musicology, an analysis of Violin Concerto No. 2 by G. Veniawski is presented from the perspective of the stylistic representation of the named author, which embodied in the composition the acquisition of musical proto-symbolism of F. Chopin meaning in the direction of the compositional discoveries of K. Shymanovskiy, performed by E. Mlynarskiy and P. Kohanskiy. **Conclusions.** In

the 19th century, the Polish artistic and musical school was noted for the work of composers and performers in one person, among whom M. Szymanowska, K. Lipinski, and F. Chopin became stars of the first magnitude. The significance of the performance achievements of the virtuoso violinist H. Veniavskyi, who is unconditionally associated with romanticism, is adjusted in this analysis in favour of proto-symbolist content. The "excessive" virtuosity of H. Veniavskyi, embodied in the passage "overload" of the Violin Concerto No. 2, has an obvious consequence in relation to vocal bel canto as the custodian of the church tradition of calophony, which separates from realistic mimesis and elevates a superhuman meaning to symbolism.

**Keywords:** violin art, performance style, style in music, musical genre, romanticism, symbolism.

Актуальність теми дослідження визначена цінністю для публіки і виконавців спадщини польського скрипаля і композитора, що зазначив своєю творчістю суттєвий щабель сходження національного польського мистецтва на світове визнання інструменталізму скрипкового напрямку. Органічна пов'язаність Венявського із культурою європейського Сходу, у тому числі з Україною, надає спеціальні риси привабливості для вітчизняних слухачів, які знають про різноманіття польського скрипкового внеску в українську культуру в особах Е. Млинарського, П. Коханського, С. Барцевича, що наслідували блискучі виходи їх попередників К. Ліпінського та Г. Венявського. З різних причин, але також з естетико-ідеологічної упередженості щодо виявлень відвертої віртуозності у виступах і її нотних втіленнях, вказуючи на «легковажність» такого мислення та ін., твори Г. Венявського не знаходили достойної уваги зі сторони науковців, що й зумовило звернення до його твору в даній роботі.

Мета дослідження – виявлення ознак, що відрізняють особливості польської скрипкової школи, яка від часів К. Ліпінського, визначилася у самостійній стильово-творчій позиції в європейському мистецькому розкладі. Аналіз скрипкового Концерту № 2 Г. Венявського, що втілював відмітні риси виконавського почерку його автора, уточнює стильовий лик видатного польського музиканта. Методологічною базою роботи виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представленої працями Д. Андросової, О. Гиси, О. Маркової, О. Чайки [1; 3; 4; 7], ін. науковців, що позначилися в розробці інструментальної музики, скрипкової у тому числі в напрямі стильових розмежувань виконавських шкіл. Задіяні методи аналізу – компаративно-стильового, музикознавчо-герменевтичного, біографічно-описового, культурологічного міждисциплінарного тощо. Наукова новизна дослідження визначається оригінальністю ідеї виходу на стильово-виконавську самостійність польської скрипкової школи із спиранням на протосимволізм Ф. Шопена, на відчуття

національного пафосу гри К. Ліпінського. Вперше в українському музикознавстві представлений аналіз скрипкового Концерту № 2 Г. Венявського у ракурсі стильового представництва названого автора, що втілював у композиції надбання музичного протосимволістського смислу в напрямі композиторських відкриттів К. Шимановського, у виконавстві Е. Млинарського і П. Коханського.

Польська школа художньо-професійного призначення у ХІХ столітті жорстко змінила свою вокально-хорову спрямованість (див. твори М. Зеленського, М. Гомулки тощо) на інструменталізм – фортепіановий і скрипковий, що пов'язане було з релігійними переглядами жорсткого відмежування від старокатолицької ягеллонської традиції на користь ідентифікації національного індекса із католицизмом прозахідного типу. Інструментальний принцип, що від часів Ренесансу й бароко пов'язувався із струнно-щипковим виконавством (Бакфарк та ін.), виділювався на тлі фортепіанного й скрипкового мистецтва.

Правда, фортепіанне виконавство в особах М. Шимановської і Ф. Шопена спиралося на салонний «легкий» піанізм моцартівської школи (див. про це у Д. Андросової [1]), відсторонюючись від німецької «бетховеніанської»-лістівської фортепіанної оркестральності. І цим ніби зберігалася наслідуваність від ренесансного лютнево-клавесинного національного інструменталізму ХVI-ХVII століть. Що ж до скрипки, то польська генеза цього інструменту не заохочувала аристократичні установлення на лютню ренесансної і постренесансної доби. Однак прийняття європейськи визнаної італійської скрипкової майстерності як знаку творчої досконалості супроводжувалося різким відмежуванням від досягнень генія скрипкового мистецтва Н. Паганіні: публіка відверто протиставляла досягнення К. Ліпінського гри знаменитого італійського скрипаля, що й сприяло, за переказами, після напруженого до погроз протистояння йому відмінити заплановані виступи на слов'янській Півночі.

К. Ліпінський, на знак пам'яті про Велику Польщу, широко виставляв у своїх Концертах та п'єсах українські мелодії. Ці відсилання до українського як частки великопольського здобутку знаходимо і в Мазурках, Піснях Ф. Шопена (про це див [6, ін.]). Венявський вступив на творчу путь в дитячому віці – був вундеркіндом (вступив у Паризьку консерваторію 8-літньою дитиною, тоді як за правилами можна було лише з 12-ти), 11-річним почав виступати в концертах. Гострота політичних виступів не торкнулася біографії Венявського: він мав творчі контакти з представниками протилежних ідейно-соціальних угруповань.

Венявський усвідомлював свою походність від віртуозного романтичного стилю Паганіні – але правдою є й те, що нотні записи Концертів і Паганіні, і Венявського засвідчують певну «надлишковість» пасажно-мелізматичних «прикрас» у другого. А відомо, що італійські скрипалі-віртуози, «приховували» секрети своєї майстерності, не поміщаючи в нотах найбільш складні пасажі й фігури (особливо це стосується А. Вівальді як скрипаля-віртуоза, судячи з усього, і Н. Паганіні). Тому порівняна «скромність» у нотних фіксаціях технічного оснащення Паганіні порівняно з польським скрипалем не засвідчує реалії звучання, які могли бути порівняними.

Однак нотний матеріал показує особливого роду демонстративність Венявського у втіленні саме віртуозних оздоб фактури своїх Концертів. Тут можливе порівняння з Й. Гумелем, у співвідношенні з яким (особливо що стосується його Концерту № 3 h-moll) Концерти Шопена виглядають фактурно зовсім скромними. І така схильність до «віртуознічання», як з певною незважливістю-недбалістю висловлювалися після 1848 року, трималася не на артистичному егоцентризмі, як це згодом таврували «прогресисти» від мистецького реалізму, а на віросповідальній пристрасності аристократичних кіл, що знов стали впливовим шаром після вигнання Наполеону.

Адже Гуммель був дітищем Реставрації, тобто мистецької аури 1820-х – 1930-х років, коли розквітло россінівське *bel canto* в опері (Дж. Россіні був щиро віруючою людиною і монархістом за політичними переконаннями [8]), демонструючи бурхливе релігійне Відродження, що змінило дійстично-атеїстичні переваги Просвіщення XVIII століття. Віртуозні «прикраси» відтворювали фігуративність візантійської православної

гімноспівочої традиції, – саме перекладом Россіні грецького терміну «калофонія», що зазначав «красу духовну» староцерковного співочого вміння, на італійську (*bel canto*) виявив духовну базу віртуозного звучання.

Реставрація закінчилася революційним вибухом 1848-1849 років, та до того часу маленький геній Венявський був зовсім сформованою особистістю (і ту ранню зрілість особливо вітали Г. Берліоз і Дж. Россіні [2]), у своє 20-тиріччя 1855 року скрипаль і композитор вступив з запасом знань і уявлень, які сформували його творчий лик, а саме, з прихильністю до ідей Реставрації. Тому він від'їхав з постреволуційного Заходу на європейський Схід, де монархічні установлення зберігали атмосферу аристократичного мислення і салонне мистецтво, яке своїм одухотвореним тонутом надихало його творчі враження.

Концерт для скрипки з оркестром d-moll Венявський-композитор почав складати ще 20-тирічним, хоча видання здійснилося у 1870-ті роки, коли концепції бідермаєрівської «легкості-політності» з релігійно-фігуративним поданням мелодизму стали вже анахроністичними, визнання, незважаючи на вражаючий успіх його озвучування автором, не зразу прийшло. Судячи з усього, відсунення реалістично-романтичних стилістичних вподобань на користь просимволістських переваг у 1880-ті – 1890-ті затвердили композицію в очах сучасників і безпосередніх їх спадкоємців (з приходом антисимволістськи налаштованої «нової молоді» 1820-х символістські, а з ними їм передуючі бідермаєрівські стилістичні показники знову канули в Лету).

Перший огляд нотного тексту Концерту засвідчує відверту просимволістську ідею трактування тональності: основний d-moll пов'язаний із сферою F/f – як це спостерігаємо не тільки у великого симфоніста з європейського Сходу, але також у С. Франка (Симфонія d-moll), згодом у -одноіменних-паралельних побудов «розмиває» протистояння тонічності і не-тонічності у гармонії, навертаючи сонатні відносини концертних композицій до варіантності-строфічності ранньобарокових конструкцій. Відсторонюється тематично-образна антитетичність сонатного мислення, класичний монотематизм в узагальненні множинності тем-образів підмінюється варіаційністю-варіантністю, народжених строфічними вимірами форм духовної музики.

Вказаний тональний рівень дає сполучення тональності скорботи-славлення (пор. із тональністю Реквієму В. Моцарта) і пасторальності (досконалість в природі і побуті), яке, судячи із звернення вищеназваних ніяк неконтактних авторів, складала дещо вкрай важливий смисловий комплекс для останньої третини XIX століття: «обутівленість» скорботної піднесеності. Вміння почути «поклик епохи» складає велику перевагу великих умів епохального щабеля світової історії. Г. Венявському то було даним.

Особливого роду спорідненість проступає (без тіні особистого взаємовпливу, на рівні реакції на «Дух епохи») у порівнянні з вищеназваною Симфонією С. Франка: все починається з теми «філософського питання», що складає «спрощення» контуру Хреста, зазначаючи ніби сумнів в Істинності хресного вибору. Тільки у Франка цей зворот подається в мелодично «оголеному» виразі ( $d^1 - cis^1 - f^1$ ), тоді як мотив початкового двотакту у Венявського демонструє «розспіваний» варіант ( $f^1 - e^1 - cis^1 - d^1 - f^1 / a^1$ ), в якому опірними тонами виступають  $f^1$ ,  $cis^1$ ,  $f^1 / a^1$ . І якщо у Франка вибрана тема безпосередньо «полемізувала» із знаменитою темою «Прелюдів» Ф. Ліста (послідовність  $c - h - e$ ), філософський сумнів якої народжував героїку прагнення до ідеалу, то для автора Симфонії  $d$ - $moll$  первісний драматизм неприйняття Істини не долається, а відсторонюється комбінаторикою подання символу.

В Концерті Венявського та вихідна тема має продовження у самостійній, хоч очевидно похідній від першої (від такту 9). Ритмічно-фактурно ця тема 2 відмічена «квартовим накопиченням» (див.  $a-e$ ,  $g-d$ ,  $d-a$  у тактах 9–10, що відтворює ритмо-фігури Ф. Шопена (діахроніка триольних та пунктирних мотивів) чи передуючи поєднанням квартності і ритмічних «шопенізмів» О. Скрябіна. В цілому мелодії вражають широтою регістрових охопленнь, численістю вираження прихованої поліфонії. Поліфонічна імітаційність і 60), що підводить підсумок оркестровій експозиції, після якої представляє теми соліст (від такту 68).

Вказаний опис тематичних виявлень демонструє прив'язаність до хроматизованої тональності  $d$ , тоді як від ц. 3 (від такту 95) показаний відступ у  $c$ - $moll$ , після чого знов в основному  $d$  маємо явлення першої теми у варіантному колоризованому представленні (від такту 115, ц.4). З'являється ніби 4 тема – і знов у основному  $d$ - $moll$ , відмічена пунктирною ритмофігурою (такт 139, ц.6),

хоча інтонаційно-інтервальний склад виявляє згодом подобу до першої вступної теми.

Від такту 156, ц. 7, вступає сфера  $F$ - $dur$ , яка відмічає тональний рівень аж до кінця *Allegro moderato*. Цей тональний злам зроблений посередині композиції (загальна кількість тактів в цій частині Коцерту 309). Тут маємо показ другої теми, що змінюється появою в основному  $d$ - $moll$  (від такту 177) нового варіанту теми 4, явно похідної від перших двох. Її модуляційна енергія знову виводить на  $F$ - $dur$ , в межах котрого (від такту 188, ц. 9) показана тема 2 з багатим пасажним розвитком і кадансуючою побудовою, що переростає в розробкове подання (від такту 253) теми 2 і переходом (від такту 288) у вступний до II частини сегмент.

В результаті маємо двофазну поемну конструкцію, в якій взаємодопнююче звучать початкові перша і друга теми, останні показані в подвійній, оркестровій і сольній експозиціях, виявлений розвиваючий фрагмент з модуляціями в  $c$ - $moll$  та ін., що змінюється фазою експонування тем в  $F$ - $dur$ , що завершується розробковим викладенням і модуляційною зв'язкою до II частини. В результаті – дві строфічні фазові побудови, в яких 2-а тема рефрено-подібно пронизує увесь обсяг *Allegro*.

Переваги експозиційного викладу і загальний ліричний тонус подання, фактично, єдиного образу, відсторонюється від романтичного «змагальногоЦ» концерту, оскільки у Венявського оркестр «допомагає» реалізації звучання, в комплексі якого дійсно «облігатною» постає тільки скрипкова партія.

II частина – «Романс», *Andante non troppo*,  $B$ - $dur$ , базується на темі, що за мелодичним контуром подає символ Хреста і Кільця (див.  $b^1 - a^1 - c^1 - b^1$ , пор. з темою Фуги  $cis$ - $moll$  з I тому ДТК Й.С. Баха), тобто втілення повноти Божественного початку буття. Тональність  $B$ - $dur$  склала високий показник лицарства (див. партії Оттавіо в «Ідоменеї» і Дон Жуана в одноіменній опері В. Моцарта). Зворот з мінорною субдомінантою у тактах 3–4 і далі надає мелодії патетичної інтонації, співвідносною із хроматикою теми 1 «філософського питання» із *Allegro moderato*. Той же патетичний тонус підтримує нисхідна секвенція (контур *catabasis* – ідея Каяття) у тактах 12–15. І зрівноважуючий сенс надає включення послідовності *anabasis* (ідея Сходження душі) при другому проведенні теми – див. у тактах 27–35.

Розділ *Animato* (такти 38–48) у тональності  $c$ - $moll$  розвиває відмічені висхідні

мотиви, що намітилися у розвитку теми 1, а компенсативно до цього мелодичного ряду соліста лінією виступає патетична мелодика оркестру з ходами на нону, септиму (риторичний «жорсткий хід» в мелодичних послідовностях, що означає болісне напруження). Варіант цієї ж теми *Animato* знаходимо від такту 49, ц. 3 – в *B-dur*, із темповою позначкою *Tempo I*, а від такту 61, ц. 4, приходить реприза теми 1. В результаті маємо кількісно нерівнооб'ємне подання тричастинної форми з допоміжними сонатними відносинами, оскільки і центральний фрагмент *Animato*, і репризні побудови в *B-dur* складають кількісно другу половину «Романсу», – відтворюючи в цьому плані двофазовість *Allegro moderato*, тобто підкреслюючи у конструкції цілого циклу старовинну форму «варіацій на структуру».

III частина, фінал Концерту – *Allegro con fuoco, d-moll*, являє собою стрімку моторну композицію, в якій риси фіналу циклу і фіналу як самостійної концепції органічно суміщені (див.аналогічні риси фіналу у Симфонії С. Франка і в Першій симфонії Г. Малера, написаної майже десятиліттям пізніше). Імпозантний вступний розділ, що являє розгорнутий предикт (такти 1-31), тематично виділений мотивними побудовами, що нагадують розвиваючий і розробковий розділи із I частини твору.

Основний розділ – *Allegro moderato, d-moll*, відмічений прийомом пасажів піцкато, що є у Венявського стильовим запозиченням від Н. Паганіні, тобто моделює образ романтичного Спрямування. Доповненням цього образу виступає тема в *Es-dur*, що цитує тему 2 з I частини, яка розвиває мотиви романтичної меланхолійності, тобто за формою мелодійної побудови чітко відрізняється від моторики *Allegro moderato*, однак обидві складають «романтичні моделі вираження» за смыслом – і тим уподібнюються.

Від такту 130 ц. 4 тема-піцкато проходить в *G-dur* – а за нею в *D-dur* ( від такта 173 ц. 6) з'являється танцювальна тема-образ, що за своїм жанровим типом нагадує краков'як. Далі показані моторна (від такту 212, ц. 8, скорочено) і меланхолійна (від такту 237, ц. 9) теми в *d-moll* і *F-dur*, знов тема-піцкато (віт такту 278), згодом в *f-moll* (від такту 290, ц. 11), – знов, як і в першій частині Концерту, *F-dur/f-moll* приймає на себе функцію основної тональності. А у вигляді резюме – танцювальна мелодія (такт 310, ц. 12) в *D-dur*.

Завершальні такти – знов контури фігури Хреста ( $f^2 - d^1 - d^4 - d^1$ , такти 368 – 371)

В результаті фінал набуває рис недраматичної сонатності по співвідношенню тем першої, моторної у функції головної партії і мелодійної меланхолійної як побічної, що показані в експозиційному і репризному поданнях. Але результиуючим моментом і першої, експозиційної, фази, і другої, репризної, виступає відверта жанрово-танцювальна музика, вимальовуючи аналогію до двох строф із приспівом в *D-dur*. А відношення сонатних стосунків в темах піцкато і меланхолійного звучання стають допоміжним фактором у вибудові строфічної двофазовості.

Зі сказаного впливає принципова адраматичність звучання фіналу, уподібненість двофазовим же структурам I і II частин, тобто наявність аналогій до ранньобарокових конструкцій «варіацій на структуру». Сумарні показники концертного циклу фіксують певну еkleктику структурно-смыслових показників, з яких «цитати з романтизму» не підкріплюються значеннєвими антитезами, високі духовні символи співставляються із буттєво-жанровими фігурами за принципом рядопокладеності. Сказане відповідає позиціям еkleктики символістського підходу, квартові побудови в мелодії ряду тем (особливо тем I частини) змінюються терцієвими послідовностями й терцієвими-секстовими паралелізмами (тема-резуєме у фіналі).

Коментарі щодо підкреслено романтичної манери гри Венявського-скрипаля фіксують його виконавсько-артистичний лик, що, за законами психологічної парціальності (див. у Д. Андросової, О. Камінської-Маркової [1; 4]), не збігається зі стильовими установами його композиторської позиції. Останні містять «моделі романтичного стилю», а сукупне вказує на просимволістське світобачення. Такий поворот засвідчує самостійність національної путі Г. Венявського, яка засвоїла очевидний просимволістський потенціал спадщини Ф. Шопена [9, 342–348], національну патетику К. Ліпінського. Віртуозна навантаженість фактури скрипкового Концерту № 2 демонструє проєкції бельканто в інструменталізм, тобто церковну фігуративність в скрипковому переломленні.

Висновки. Польська художньо-музична школа зазначилася у XIX столітті творчістю композиторів і виконавців в одній особі, в числі яких зірками першої величини стали

М. Шимановська, К. Ліпінський, Ф. Шопен. Значущість виконавських досягнень скрипаля-віртуоза Г. Венявського, якого беззастережно пов'язують з романтизмом, скорегована в даному аналізі на користь протосимволістського наповнення. «Надлишкова» віртуозність Г. Венявського, втілена у пасажній «перевантаженості» скрипкового Концерту № 2, має очевидну наступність щодо вокального бельканто як зберігача церковної традиції калофонії, що відмежовує від реалістичного мімізису і підносить до символізму надбуттєвого смислу.

### *Література*

- 1 Андросова Д. В. Символізм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. : монография. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
- 2 Венявський Генрик. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Венявський\\_Генрик](https://uk.wikipedia.org/wiki/Венявський_Генрик) (дата звернення: 15.06.2023).
- 3 Гиса О. Ягеллонська культурна традиція у формуванні краківської та львівської музикознавчих шкіл. Канд.дис. Івано-Франківський національний університет ім. В. Стефанника, 26.00.01. Івано-Франківськ, 2017. 180 с.
- 4 Каминская-Маркова Е. Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одеса : Астропринт, 2015. 532 с.
- 5 Подих часу URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих\\_часу](https://uk.wikipedia.org/wiki/Подих_часу) (дата звернення: 15.06.2023).
- 6 Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс. 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2013. 173 с.
- 7 Чайка О. Національна характерність як семантична властивість виконавської інтерпретації. Автореф.канд.дис. 17.00.03. Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової Одеса, 2007. 20 с.
- 8 Grempler M. Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 1996. 241 S.
- 9 Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

### *References*

- 1 Androsova, D.V. (2014). Symbolism and polyclavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odesa, Astroprint [in Ukrainian].
- 2 Veniavski, Genryk. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Venjavskej\\_Genryk](https://uk.wikipedia.org/wiki/Venjavskej_Genryk) (add. 15.06.2023) [in Ukrainian].
- 3 Gysa, O. (2017). Jagiellonian cultural tradition in the formation of Krakow and Lviv musicological schools. PhD thesis. 26.00.01. Ivano-Frankivsk National V. Stefanyk University [in Ukrainian].
- 4 Kaminskaia-Markova, E.N. (2015). The methodology musicology and problems music culturology. To the 50th anniversary of pedagogical activity work. Odesa. Astroprint [in Ukrainian].
- 5 Breath of time. Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Podyh\\_chasu](https://uk.wikipedia.org/wiki/Podyh_chasu) [in Ukrainian].
- 6 Podobas, I. (2013). The Mazurkas of F. Chopin in the context of the Warsaw Biedermeier. PhD thesis. 17.00.03. Musical Arts. Odesa National A.V.Nezhdanova Academy of Music [in Russian].
- 7 Chaika, O. (2007). National characteristic as a semantic property of executive interpretation. PhD thesis. 17.00.03. Musical Arts. 17.00.03. Odesa National A.V.Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].
- 8 Grempler, M. (1996). Rossini e la patria. Kassel: G. Bosse Verlag, 241 p. [in German].
- 9 Lissa, Z. (1970). Studies on the works of Fryderyk Chopin. Kraków: PWM [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 11.07.2023  
Отримано після доопрацювання 15.08.2023  
Прийнято до друку 23.08.2023*