

УДК 786.2

Цитування:

Хуан Цзюньтао. Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля № 2 a-moll op. 85 в контексті мистецтва «легкого» піанізму бідермаєра першої половини XIX сторіччя. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 322–327.

Хуан Цзюньтао,
аспірант Одеської національної музичної
академії імені А.В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0009-9781-1128>
huangjuntao@ukr.net

Xuang Juntao. (2023). Piano Concert by Y.N. Hummel No. 2 in a Minor Op. 85 in the Context of Biedermeier's Art of "Light" Pianism of the First Half of the 19th Century. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 322–327 [in Ukrainian].

ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ Й.Н. ГУММЕЛЯ № 2 А-MOLL OP. 85 В КОНТЕКСТІ МИСТЕЦТВА «ЛЕГКОГО» ПІАНІЗМУ БІДЕРМАЄРА ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ XIX СТОРІЧЧЯ

Метою даного дослідження виступає аналіз Другого фортепіанного Концерту Й. Гуммеля в ракурсі бідермаєрівських позицій «легкого» («діамантового») піанізму епохи Реставрації, який розгорнув заощадження духовних засад рококо в умови буття секуляризованого мистецтва поствіденської школи. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що втілений в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, Л. Шевченко, має безпосередні торкання установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей, ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного, культурологічного, стильового компаративу, міждисциплінарного підходу складають специфіку апарату дослідження творчості автора нарису. **Наукова новизна** роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізується названий Концерт Й. Гуммеля у світлі позицій бідермаєрівського «діамантового» піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанства у фортепіанній творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко) і в розвиток концепції *неосимволізму* поставагвардної сучасності за О. Марковою стосовно виконавського відродження гуммелівської спадщини. **Висновки.** Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля a-moll op. 85 відзначений перевагами піаністичної *ліричної* фіоритурності над виявленнями театрального драматизму. Переважання ліризму фортепіанної фіоритурності живить позиції романтизму на тлі ідеальних виражальних настанов бідермаєра, натхнених релігійною сумірністю і, подібно до мистецтва рококо, звернених до ідеальних устремлень душі і гармонійного світобачення. В Концерті маємо спирання на моцартіанську тектоніку (тема соліста у другій експозиції, переважно компенсативна функція оркестру), у структурі домінує експозиційність, що «розмиває» сонатні відносини. Очевиним є панівне положення «клавірного ліризму» надшвидкої пальцевої «дрібної техніки», наявність жанровості (ознаки маршу, ноктюрну, гімну) у виразності тем, «стертість» темпово-фактурних контрастів між крайніми і середньою частинами циклу. Виявлені риси *крещендууючої* драматургії з набиранням інтенсивності руху від початку до кінця концертного циклу у двофазовому (I – II-III частини) поданні енергетичного накопичення, що співвідносне із двофазовістю ж ранньохристиянської літургії, вшановуваної культурою бідермаєра.

Ключові слова: фортепіанне моцартіанство, піанізм, «легкий», «діамантовий» стиль гри, музичний жанр, стиль в музиці, концерт.

Xuang Juntao, Postgraduate Student of Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

Piano Concert by Y.N. Hummel No. 2 in a Minor Op. 85 in the Context of Biedermeier's Art of "Light" Pianism of the First Half of the 19th Century

The purpose of this study is the analysis of Y.N. Hummel's Second Piano Concerto from the perspective of Biedermeier's positions of "light" ("diamond") pianism of the Restoration era, which deployed saving the spiritual foundations of Rococo in the conditions of secularised art of the post-Vienna school. **The methodological basis** of the research is the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine, which is embodied in the works of D. Androsova, O. Markova, O. Muravska, L. Shevchenko and has direct implications for the institutions of Chinese musicology (see the works of Ma Wei, Wu Golin, others). The specifics of the methods of historical-descriptive, musicological analytical, cultural, stylistic comparative, interdisciplinary approach make up the specifics of the research

apparatus of the author of the essay. **The scientific novelty** of the work is revealed in the fact that, for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, the so-called Concerto of Y.H. Hummel is analysed in the light of the positions of Biedermeier's "diamond" pianism of "light play" in the continuation of Mozartianism in piano works (based on the works of D. Androsova and L. Shevchenko) and in the development of the concept of neo-symbolism of post-avant-garde modernity according to O. Markova in relation to the performing revival of Hummel's heritage. **Conclusions.** Piano concert by Y.N. Hummel's A-moll op. 85 is marked by the advantages of pianistic lyrical flourishes over the manifestations of theatrical drama. The predominance of the lyricism of piano flourishes feeds the positions of romanticism against the background of Biedermeier's ideal expressive instructions, inspired by religious sobriety and, like Rococo art, addressed to the ideal aspirations of the soul and a harmonious worldview. In the Concerto, we rely on Mozartian tectonics (the theme of the soloist in the second exposition, mainly a compensatory function of the orchestra), the structure is dominated by exposition, which "washes away" the sonata relations. The predominant position of "piano lyricism" of ultra-fast finger "small technique", the presence of genres (signs of march, nocturne, anthem) in the expressiveness of themes, "obliteration" of tempo-textural contrasts between the extreme and middle parts of the cycle are evident. The features of crescendoing drama with increasing movement intensity from the beginning to the end of the concert cycle in a two-phase (Parts I-II-III) presentation of energy accumulation are revealed, which corresponds to the two-phase nature of the early Christian liturgy honoured by the Biedermeier culture.

Keywords: piano Mozartianism, pianism, "easy", "diamond" playing style, musical genre, style in music, concert.

Актуальність теми дослідження зумовлена підйомом інтересу музичних кіл доби поставангарду до арт-сфери, яка ігнорувалася представниками мистецького прогресизму за їх дотичність до надбань аристократичної культури з її пов'язаністю із консервативними і контрреволюційними соціально-політичними силами. До цієї лінії відроджуваної творчості належить сформований Реставрацією (1813-1848) «легкий», «діамантовий» піанізм моцартіанської традиції (див. докладніше у Д. Андросової, Л. Степанової, Л. Шевченко [1; 6; 7]), який живив багатство піаністичних досягнень Й. Гуммеля, М. Клементі, Дж. Фільда, М. Шимановської, Ф. Шопена. Їх виконавський здобуток сформував саме концепцію і поняття «піанізму» (див. роботу Л. Степанової [6]). І якщо більшість із названих авторів дістали певне, хоч і не відповідне висоті зроблених творчих відкриттів визнання, то надбання Й. Гуммеля-композитора якщо і згадувалися, то тільки в принизливих характеристиках бідермаєра як мистецтва «без імен і шедеврів», а салонності як породженого «гинучою аристократією».

І все ж зростання обсягу публікацій щодо значущості бідермаєра і салонності в ньому в творчому сьогоденні (див. роботи О. Андріянової, Д. Андросової, О. Козаренка, О. Маркової, О. Муравської, Ю. Олейнікової, Н. Чуприної, Л. Шевченко та багатьох інших дослідників), а, головне, завдяки виконавському творчому внеску шанувальників французької манери гри-вираження, що сформувала салонну традицію, сучасні музичні і слухачські кола звертаються до надбань німецько-австрійського, чеського за походженням, піаніста і композитора Й. Гуммеля. Особливу увагу привертає Другий гуммелівський фортепіанний концерт, який в

свій час надихав Ф. Шопена і по моделі якого написав свій a-moll'ний Концерт Р. Шуман.

Метою даного дослідження виступає аналіз Другого фортепіанного Концерту Й. Гуммеля в ракурсі бідермаєрівських позицій «легкого» («діамантового») піанізму епохи Реставрації, який розгорнув заощадження духовних засад рококо в умови буття секуляризованого мистецтва поствіденської школи. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що втілений в роботах Д. Андросової, О. Маркової, О. Муравської, Л. Шевченко, має безпосередні торкання установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей [3], ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного, культурологічного, стильового компаративу, міждисциплінарного підходу складають специфіку апарату дослідження творчості автора нарису. Наукова новизна роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізується названий Концерт Й. Гуммеля у світлі позицій бідермаєрівського «діамантового» піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанства у фортепіанній творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко) і в розвиток концепції *неосимволізму* поставангардної сучасності за О. Марковою стосовно виконавського відродження гуммелівської спадщини.

Концерти Й. Гуммеля в повноті відображують установлення салонного мистецтва Реставрації, яке на подальшому історичному етапі суворо засуджувалося за апеляції до естетизму «консервативного» і «міщанського» надбань бідермаєра. Для України салонність, незважаючи на соціальні негаразди у тлумаченні її ества, була і

залишилася невідривною складовою національного мистецтва, яке ще у «золоту козацьку добу» на рівні старшини Запорозької Січі, що активно контактувала з дворянською Францією (див. роботи Д. Андросової, Г. де Боплана, М. Степаненка тощо [1; 2; 5]), культивувала відповідні співоче-танцювальні здобутки, а згодом підтримувала ті настанови у культурних придворних стосунках XVIII-XIX століття.

Концерти Й. Гуммеля для фортепіано і оркестру складають особливу просимфонічну лінію бідермаера, тобто то був вихід за межі «домашнього музикування», яке складало специфіку творчих зібрань цього роду – див. практику «шубертіад» та ін. Однак в тих симфонічних за формами вираження композиціях гри фортепіано-соло з оркестром максимально відсунуті театральні контрасти звуків солюючого і сукупно звучачих інструментів, наближаючись до барокової ансамблево-концертної облігатності. Також відсутня двоїстість тематичних виявлень, що народила концерт-«змагання» соліста і оркестру романтиків, оскільки фіоритурний ліризм фортепіанного подання монологічно «покриває» усі етапи становлення циклічної форми.

Широкий інтерес виконавців в сьогодніні саме до Концерту a-moll op. 85 (див. записи виступів в ютубі) вказує на своєчасність звернення до цього твору і в музикознавчій сфері, оскільки бракує аналізів цієї прекрасної в своєму роді музики, осмислення на рівні розуміння сенсу цієї «надвіртуозної» за академічними традиційними уявленнями гри, що має витоком релігійну ідеальність душевної настанови в героїці майстерної досконалості заради піднесення душі до Висі. Ці духовні основи салонного мистецтва народили особливого типу «політне» музикування, яке минало «пасії драматизму-трагізму» життєвих негараздів – заради дотичності до досконалості «земного раю» спілкування в межах високого мистецтва.

Із множинності фортепіанних Концертів Й. Гуммеля (ix 7) і при житті композитора-піаніста, і в сучасності особливий інтерес визивають Концерти № 2 і 3 в тональностях a-moll і h-moll. В даному разі акцентуємо Концерт a-moll для фортепіано з оркестром, трудність виконання якого розрахована на можливості надзвичайно майстерного «пальцевого» піанізму автора цієї композиції, «зупиняє» академічних виконавців, налаштованих на «мартелятні» надмірності фортепіанної оркестральності Ф. Ліста. Адже

Й. Гуммель писав свої твори для гри на «легких» фортепіано, що дозволяли грати із швидкістю, значно більшою, ніж тою що досягається на «тугій» клавіатурі сучасних концертних роялів.

Дослідники творчості Ф. Шопена, який наслідував гуммелівське моцартіанство в грі (звертаємо увагу на путь Ф. Шопена у Париж – через виступи у Відні, на тлі визнання шкіл М. Клементі і Й. Гуммеля), підкреслюють, що сучасні виконавці грають твори композитора у два, а то і у три рази повільніше, ніж грав сам Шопен [8, 511]. Вишукана фіоритурність мелодично-пасажного насичення тексту Концерту вказує на салонно-сакральну основу вираження, яка згодом з переможним наступом секуляризованих прогресистів від музики у другій половині XIX сторіччя, таврувалася як «несуттєва прикраса», як «відсутність глибини» цієї дійсно «героїчної-віртуозної» гри.

Концерт відкривається довгісною, у 120 тактів, оркестровою експозицією Allegro moderato, в якій показані основні теми Концерту. Їх виразність подана «на 180° навпаки» по відношенню до виразного космізму Віденців, коли маскулітні ознаки відзначають головну партію, а жіночий ліризм побічну (у В. Моцарта буває навпаки, але гентерний тематичний контраст витримується). В Концерті Гуммеля № 2 вихідна тема йде в артикуляції spiccato (скрипки плюс флейта), тобто у грації сільфов-сільфід, цих «духів воздуха» кельтської міфології, яка природна була для «кельтської хвилі» захоплення ранньохристиянською культурою Ірландії-Шотландії, звідки вийшла ідея «Шотландської симфонії» і «хороводу сільфів» із увертюри «Сон в літню ніч» Ф. Мендельсона.

Подібною ж легкістю руху відзначена і побічна партія, також у флейти і скрипок (від такту 44), в якій пластика швидкого маршу не асоціюється із силою маскулітної подаваної маршовості німецьких і французьких авторів. Побічна показана в C-dur (як і згодом в грі другої експозиції солістом), тим самим «стираючи» протиспрямованості першої і другої концертних експозицій. В характері обох провідних тем чоловічий і жіночий початки не виражені, обом темам притаманна стрімкість і легкість, асоційована із жіночістю (в цьому ж плані направляють сприйняття численні «моцартівські інтонації» хроматичного оспівування акордових тонів), однак наявність пунктирних утворень направляє сприйняття в маскулітному нахилі.

Вступ соліста (такт 120) відкриває другу експозицію – по-моцартівськи, зі спеціальною темою – декламаційно-розспівного («бардівського») характеру, за якою у соліста ж звучить перша тема, головна партія сонатних відносин, подана відверто у наближеному до аріозності викладенні з численими фігуративними «оздобами» на мелодичному тлі, тобто наближаючись до молитовності-ноктурновості, що стала наскрізним образом романтично-бідераєрівської музики. Нагадуємо, що ноктурн, уведений у фортепіанний звичок учнем М. Клементі Дж. Фільдом, емблематизував виконавський звуковий образ Шопена-піаніста (див. п'єсу «Шопен» в «Карнавалі» Р. Шумана). А витокими цього образу стало уявлення про церковний «нічний спів» Трипсалмія в Заутрені древлєокельтського Православ'я, що викликало захоплений інтерес у «кельтській хвилі» релігійного Відродження першої половини ХІХ сторіччя (див. у Е. Вілсона-Діксона [9, 50]).

Церковний характер виразності ліризованих тем підкреслений появою (такт 225) хроматичної лінії *catabasis* у верхніх голосах, яка «збирає» в цілісний образ множинність нисхідних мотивів тем Концерту, тим заявляючи образ Спокути у якості домінуючого виразного показника.

Надалі знову появляється тема соліста в *a-moll* (такт 289), відкриваючи розвиваючий розділ, в якому в *C-dur* з'являється певний варіант ліризованих основних тем, йде відхилення в *Es – As* (остання – однотерцієвий варіант основного *a-moll*). В *A-dur* (такт 396) проходить тема 2, побічна у намічених сонатних відносинах, згодом стверджується основний *a-moll* в характері ритміки *Tempo rito*, а у соліста показане «гроно» пасажів паралельними терціями в обох руках у розходжуючому русі (такт 442), тим інтенсифікуючи виявлення фігуративності, накопичуваної від перших звучань теми соліста.

З цього викладення ясно, що намічені сонатні відносини здійснюються в тональному зіставленні тем 1 і 2 в репризному проведенні в *A-dur/a-moll* (реприза дзеркальна), розробковість замінена розвиваючою варіантністю центрального розділу. А це вказує на переважання експозиційного подання тем в *Allegro moderato*.

II частина *Larghetto* на $3/4$, *F-dur*, являє собою певну вступну побудову щодо III частини, фіналу циклу. Відверта

ноктурновість викладення, спираючись на фортепіанні подання тем-образів закріплюють принцип облігатності, який усталився в першому *Allegro*, починаючи з другої експозиції. Сольне подання тематичного матеріалу тримається на жанровій основі двох фаз представлення – в *F-dur* і *d-moll*, тоді як поява *a-moll* вказує на підготовку музики фіналу. Тим самим II частина Концерту представляє *Intermezzo* у власному значенні слова (пор. з *Intermezzo, Andantino grazioso* в *F-dur - d-moll* II частини Концерту Р. Шумана, який писав свій цикл за моделлю гуммелівського Концерту в *a-moll*). Хоча *Intermezzo* Гуммеля своєю незакінченістю втілює безпосередньо «зв'язуючу» функцію названого жанру.

Фінал Концерту – *Rondo, a-moll*, з відхиленнями в *C-dur* та в *F-dur*, як це демонстрували окремо I і II частини. Танцювальна основа Рондо (з ефектами ритму польки, яка була у великій затребуваності у популярній сфері австрійської столиці) не позбавлена сакральних прикмет – адже у французькій традиції, на яку спиралися прихильники «легкого» піанізму, здобутки ранньохристиянської храмової танцювальності займали суттєве місце. Контур вихідної теми фіналу відзначений «ламаністю», що відповідає принципу втілення ідеї Хреста (див. висотності $gis^2 - a^2 - e^2 - e^3$ у тактах 1-2). Тема 2 показана теж в *a-moll*, відтворюючи артикуляційно *spiccato* теми 1 з першого *Allegro*. I тільки тема 3 (такт 104) проведена в *C-dur*, являючи певне зіставлення із тональним рівнем фіналу у цілому.

Фінал вражає зростанням інтенсифікації вираження порівняно з попередніми частинами. Якщо стриманий темп початку II частини наповнюється пульсацією постійної довгості восьмої і більш дрібних нот, що надає характеру зростання руху, то у фіналі знаходимо особливого роду ущільнення фактури: пасажі вже не паралельними терціями, але квартами (такти 136-137, 140-141), а також повторення найнапруженішого прийому коди першого *Allegro*: фігури паралельними терціями в обох руках (такт 161-162).

Основна тема, рефрен рондальної побудови фіналу, показаний на початку цієї частини у фортепіано, згодом від такту 69. Надалі змінюється хід розвитку – йде демонстрація варіанту основної теми спочатку в *a-moll*, а згодом в *C-dur* (такт 102), що завершується «міні-фугато» в *a-moll* на варіанті теми рефрена. Виділяється у скрипок

в оркестрі проведення ще одної теми, варіантного співвідношення із рефреном, у такті 183. Закріплення основної тональності – проведення в a-moll теми рефрена (від такту 202). Новий етап демонстрації роботи з провідною темою – звучання в A-dur теми anabasis у фортепіано (такт 239 і далі). Пасажна енергія фортепіано-obligato підтримує стрімке прямування музики в межах експозиційного ракурсів основної теми і найближчих до неї відхилень як у фактурному, так і тональному вираженні (a – C – A – a).

Переламним постає звучання мотивів основної теми в Tempo Primo (такт 309), де показ основного a-moll змінюється відхиленням розвиваючого викладення в F-dur, що «виправляється» поверненням в основний тональний тон (такт 365). Певним «подарунком» у плінні пасажного *perpetuum mobile* інтенсивної пульсації восьмих є поява ще одного преображення теми-рефрена: в A-dur (від такту 384) – із ремаркою *con dolcezza*, після чого з відновленням руху Tempo primo показані тема 1 в a-moll, за нею тема 2 (такт 380) в A-dur. Але закінчення композиції демонструє повернення в мінорну версію основної тональності – від такту 416. А від такту 449 йде тема-рефрен в основному вигляді і в основній тональності.

Нагадуємо, що тональність a/A була особливо цінною для В. Моцарта, втілюючи найбільш піднесені смисли – вищі небесні сутності за піфагорейською шкалою. Світ ідеальних уявлень відверто представлений в аналізованому Концерті моцартіанця Гуммеля, в якому певні ніжно-печальні ноти знаходимо в першому Allegro, однак останні відверто «покриваються» алілуйною радісністю пасажних переливів.

Названі ладово-тональні «перекрашування» теми-рефрена у фіналі (a-moll – C-dur, a-moll – A-dur) складають цілісний пласт варіантного розвитку в межах експозиційності, тоді як на завершальному етапі, у другій половині викладення музики фіналу маємо відхилення в F-dur, а з тим закріплення ладової «переливчатості» A-dur – a-moll. Ясно, що переважаючим принципом компонування є рондальність в наближенні до так званого «старовинного» рондо, оскільки епізоди не складають тематично-тональної опозиції основній темі-образу. Уся сукупна об'ємність фіналу розділяється на дві фази – до і після Tempo primo. Адже те, що йде після такту 309, містить найбільш яскраві відхилення від танцювальності, не без сакрального присмаку (про це було вище), тоді

як сфера в F-dur, що солідаризує із викладенням Інтермеццо, і звучанням теми в A-dur *in dolcezza* закріплюють образи, співвідносні із лірикою попередніх частин Концерту.

Так здійснюється синтез ознак вираження II та III частин: тональна сфера F-dur зазначає пасторальний образний простір, який у фіналі дещо «обважнює» надфізичне шаріння в a/A. Виділяється виразність A-dur в представленні репризних подань тематизму фіналу. Двофазовість фіналу солідаризована із двофазовим обсяг циклу Концерту, де структурно-образно самостійно подана I частина, а єдність II-III частин також складають цілісність тектоніки і тематичних тяжінь. Ці два етапи виявлення музики композиції утворюють усвідомлену розділеність на два обсяги набирання інтенсивності руху і щільності фактурного накопичення, в якому можемо вбачати аналогії до ранньолітургійної християнської практики, що складала предмет шанування у салонних зібраннях епохи Реставрації.

Неосимволістське тло [4, 99–134] сучасної творчої практики, що включає органіку релігійного Відродження, засвоює здобутки салонного виявлення бідермаєрівських надбань, у тому числі з втіленням у концертну й педагогічну діяльність засвоєння дивних своєю красою і досконалістю піаністичних здобутків фортепіанних Концертів Й. Гуммеля.

Висновки. Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля a-moll ор. 85 відзначений перевагами піаністичної ліричної фіоритурності над виявленнями театрального драматизму. Переважання ліризму фортепіанної фіоритурності живить позиції романтизму на тлі ідеальних виражальних настанов бідермаєра, натхнених релігійною сумирністю і, подібно до мистецтва рококо, звернених до ідеальних устремлінь душі і гармонійного світобачення. В Концерті маємо спирання на моцартіанську тектоніку (тема соліста у другій експозиції, переважно компенсативна функція оркестру), у структурі домінує експозиційність, що «розмиває» сонатні відносини. Очевиним є панівне положення «клавірної ліризму» надшвидкої пальцевої «дрібною технікою», наявність жанровості (ознаки маршу, ноктюрну, гімну) у виразності тем, «стертість» темпово-фактурних контрастів між крайніми і середньою частинами циклу. Виявлені риси *крещендуючої* драматургії з набиранням інтенсивності руху від початку до кінця

концертного циклу у двофазовому (I – II-III частини) поданні енергетичного накопичення, що співвідносне із двофазовістю ж ранньохристиянської літургії, вшановуваної культурою бідермасра.

Література

1. Андросова Д. Символістські й оркестрально-міметичні установки музичної творчості ХХ століття у проєкції на піаністичне мистецтво // Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал. National Academy of Management Staff of culture and arts. Quarterly Journal 3'2017, Київ. С.74-79.

2. Боплан, де Г.Л. Опис України, кількох провінцій Королівства Польського, що простягаються від кордонів Московії до Трансильванії, разом з їхніми звичаями, способом життя і веденням воєн. Переклад з Руанського видання 1660 року. Київ, Видавництво «ФОР Стебеляк», 2017. 168 с.

3. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф. канд. дис. Одеса, 2004. 16 с. Дис. 161 с.

4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.

5. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с..

6. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд. мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 224 с.

7. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

8. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.

9. 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. (2017). Symbolist and orchestral-mimetic settings of musical creativity of the 20th century in the projection of pianistic art. Herald of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts. Quarterly scientific journal. 74-79 [in Ukrainian].

2 Beaplan, de G.L. (2017). Description of Ukraine, the several provinces of the Kingdom of Poland, extending from the borders of Muscovy to Transylvania, together with their customs, mode of life and conduct of warfare. Translated from the 1660 edition of Rouen. Kyiv, Vydavn. "FOP Stebelak" [in Ukrainian].

3 Ma Vei (2004). Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and performance. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odesa National A.V.Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].

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

5 Stepanenko, M. (2012). Music-history etudes. Kyiv: GRONO [in Ukrainian].

6 Stepanova, O.Yu. (2018). The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. Diss. ... Ph.D. in Arts : 17.00.03. Sumy state A. Makarenko pedagogical university [in Ukrainian].

7 Shevchenko, L. (2019). Stylistic characteristics of the Ukrainian piano culture of the twentieth century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

8 Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. (1999). Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina [in Polish].

9 Wilson-Dickson, A. (1997). A brief history of Christian music. Oxford: Lion Publishing pic, 428 [in English].

*Стаття надійшла до редакції 05.07.2023
Отримано після доопрацювання 08.08.2023
Прийнято до друку 16.08.2023*