

УДК 784.3

DOI 10.32461/2226-3209.3.2023.289852

Цитування:

Їнь Цінцін. Пісні С. Монюшка для високого голосу та поліжанрова палітра їх стильового виявлення. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 258–263.

Їнь Цінцін,

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

Ying Qingqing (2023). S. Moniuszko's Songs for High Voices and Multi-Genre Palette of their Stylish Expression. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 258–263 [in English].

ПІСНІ С. МОНЮШКА ДЛЯ ВИСОКОГО ГОЛОСУ ТА ПОЛІЖАНРОВА ПАЛІТРА ЇХ СТИЛЬОВОГО ВИЯВЛЕННЯ

Мета дослідження – прослідковування бідермаєрівського тла виразності Пісень С. Монюшко в їх пограниччі до музичного реалізму-веризму середини XIX сторіччя на прикладі Пісень для високого голосу за збіркою «Pieśni wybrane», 1, na głos wysoki (Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Kraków, 1972), що тембром-регістром співвідносне із ліричним сопрано автора даного нарису. **Методологічною основою** є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представленої у тому числі роботами О. Маркової, О. Муравської, Ю. Олейнікової, інших авторів, у яких базовим методом аналізу виступає стильовий компаратив, музикознавчий цілісний аналіз з герменевтичними виходами, а також історико-біографічний метод в ракурсі «інтелектуальної біографії» суб'єкта дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається авторською першісністю розгортання стильового бачення Пісень Монюшко за його бідермаєрівською основою в дотичності до народжуваного методу музичного реалізму-веризму. А також новаційним є аналіз названих Пісень в ракурсі заявленого стильового тлумачення виразності творів великого польського композитора. **Висновки.** 12 проаналізованих Пісень С. Монюшко в межах стилістичної бідермаєрівської атрибуції продемонстрували широту виявлення ознак малої форми – від монолога-серенади, тристрофності типу бар-форми до «мінімалізму» жанрової куплетності. Це народжує характерне для бідермаєра поєднання високого європейзму і демонстративно спрощених «провінціалізмів» (останнє – через жанровість краков'яку і мазурки). Компенсативність партій голосу і фортепіано надає звучанню вокально-інструментальній моделі мадригалу-мотету, що стало одним із засобів виявлення реалізму життєвої «багатогласності» (див. жанр мадригалу у французькій ліричній опері Ш. Гуно та ін.) в єдності з відвертими фольклористичними виявленнями, що показово для естетики музичного реалізму середини XIX століття.

Ключові слова: жанр пісні, музичний жанр, стиль в музиці, бідермаєр, реалізм-веризм.

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

S. Moniuszko's Songs for High Voices and Multi-Genre Palette of their Stylish Expression

The purpose of the research is to trace the Biedermeier background of the expressiveness of S. Moniuszko's Songs in their borderline to the musical realism-verism of the middle of the 19th century, using the example of the songs for high voice from the collection "Pieśni wybrane", 1, na głos wysoki (Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Kraków, 1972), which timbre-register corresponds to the lyric soprano of the author of this essay. **The methodological basis** is the intonation approach of the school of B. Asafyev in Ukraine, represented, among other things, by the works of O. Markova, O. Muravska, Yu. Oleinikova, other authors, in which the basic method of analysis is stylistic comparative, musicological holistic analysis with hermeneutic approaches, as well as the historical-biographical method from the perspective of the "intellectual biography" of the subject of the study. **The scientific novelty** of the work is determined by the author's primacy of unfolding the stylistic vision of Moniuszko's Songs on its Biedermeier basis in relation to the nascent method of musical realism-verism. Also innovative is the analysis of the named Songs from the perspective of the stated stylistic interpretation of the expressiveness of the works of the great Polish composer. **Conclusions.** The 12 analysed Songs by S. Moniuszko within the stylistic Biedermeier attribution demonstrated the breadth of identifying signs of a small form – from monologue-serenades, three-strophe type bar-form to the "minimalism" of genre couplets. This gives birth to Biedermeier's characteristic combination of high Europeanism and demonstratively simplified "provincialisms" (the latter due to the genre of Kraków and Mazurka). The compensability of the parts of the voice and the piano gives the sound of the vocal-instrumental model of the madrigal-motet, which became one of the means of revealing the realism of life's "polyphony" (see the madrigal genre in the French lyric opera

of S. Gounod) together with frank folkloristic findings that indicative of the aesthetics of musical realism of the middle of the 19th century.

Keywords: song genre, musical genre, style in music, Biedermeier, realism-verism.

Актуальність дослідження визначається широтою визнання композиторського генію С. Монюшка, при тому що численні його Пісні, в інерції академічного тлумачення «малого» жанру у вторинній якості по відношенню до великих-крупних форм, до сьогоденного часу не постають предметом дослідження, хоча їх сумарна оцінка завжди надзвичайно висока. Жанровий розклад, вважаючи на різновиди літературних витоків, які охоплюють, окрім польських, «литовське в польському» («литвинство» А. Міцкевича, за віршами якого щедро писав Монюшко), саме литовські, українські, східно-слов'янські джерела, демонструє множинність жанрово-типологічних виходів.

Але при цьому, з-за об'єктивних історичних причин, недооціненою є узагальнююча стильова установка композитора – польський бідермаєр. Останній, в умовах мислительно-культурного зламу у середині XIX сторіччя, наочно представленого крахом Реставрації в результаті вира материкових революцій в Європі у 1848–1849 роках, демонстрував у 1830–1860-х, коли розгорнулася в повній мірі діяльність С. Монюшка як композитора, дотичність не стільки до романтизму, скільки до реалізму-веризму, що категорично порушувало національну польську композиторську емблематику, усвідомлювану через шопенівський романтизм. І у Шопена присутній бідермаєрівський ґрунт, особливо через виконавство на «легких» фортепіано, як показують роботи останніх десятиріч (див. 1; 6; 7; 8; 9; 11, 237–250, in.).

Однак реалістично-веристський нахил не сприймався в руслі національної емблематики, Шопен свої Пісні, що мали той стильовий присмак (див. статтю автора даного нарису [2]), не публікував за життя, можливо, саме з вказаної причини. А Монюшко, підхопивши пісенний запас генія польської музики першої половини XIX століття, опинився у тіні культивованої в національній свідомості шопенівської стилістики. Пісні Монюшка з охотою співали виконавці, справедливо визнаючи в них дещо більш значне, ніж подавано в заголовках («Домашні пісенники»). Однак дослідження виразних засобів конкретних пісенних зразків за взаємодією саме музичної змістовності із текстом не

здійснювалися ні в Україні, в Китаї, ні в Польщі (див. список літератури).

Мета дослідження – прослідковування бідермаєрівського тла виразності Пісень С. Монюшко в їх пограниччі до музичного реалізму-веризму середини XIX сторіччя на прикладі Пісень для високого голосу за збіркою «Pieśni wybrane», 1, na głos wysoki (Polskie Wydawnictwo Muzyczne: Kraków, 1972), що тембром-регістром співвідносне із ліричним сопрано автора даного нарису. Методологічною основою є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представленій у тому числі роботами Д. Андросової, О. Маркової, Ю. Олейнікової, Н. Чуприної, Л. Шевченко [1; 3; 5; 8; 9], інших авторів, у яких базовим методом аналізу виступає стильовий компаратив, музикознавчий цілісний аналіз з герменевтичними виходами, а також історико-біографічний метод в ракурсі «інтелектуальної біографії» суб'єкта дослідження. Наукова новизна роботи визначається авторською першісністю розгортання стильового бачення Пісень Монюшко за його бідермаєрівською основою в дотичності до народжуваного методу музичного реалізму-веризму. А також новаційним є аналіз названих Пісень в ракурсі заявленого стильового тлумачення виразності творів великого польського композитора.

Збірник відкривається дещо декларативним виявленням європейського тону мислення С. Монюшко в монолозі-серенаді «Do oddalonej» на перекладений польською текст Й. Гьоте. За текстом та Пісня йде від чоловічої особи, голос передбачає лірично-тенорове втілення – за типом молитовної процерковної псалмодійності, і цей характер викладення підкреслюється розспівними каватами (тільки наміченими у кінці першої строфи, такт 9, і широко розгорнутими у кінці третьої строфи, такти 25–28). Звучання жіночого голосу в тій пісні надає певної відстороненості вираження, наближаючи до мадригальної опосередкованості подання емоційного тону (печаль розлуки – типовий мадригальний образ).

Наспівна декламація (склад-звук) охоплює викладення трьох строф тексту, тонально-структурно укладеного в послідовності D – A, a – Fis, D/d – D, привносить емоційну гнучкість подання образу, вимальований з опорою на

мелодичну фігуру опуклого контуру, тобто в дотичності до символу *suspiratio* – «зітхання» як втілення ідеї «півкола», тобто Вищого, в опуклому вигляді представленні чоловічого початку буття. Кожна наступна строфа вводить інтенсивність змін відтінків почуття «краси миттєвості» споминів і рефлексії на них: перша строфа (такти 2–10) майже повністю в D-dur, друга строфа – змінність a-moll та Fis-dur, тоді як третя, починаючи із зіставлення D-dur – d-moll (такти 19-21), вводить в F-dur (такти 22-23), вертається в D-dur, дає відхилення в h-moll (такт 26), і фортепіанна постлюдія закріплює базовий D-dur, тобто «глюріозну», славильну тональність за усталеними уявленнями духовної музики.

Вказані ладо-тональні змінності демонструють від першої до другої строф відзначки мажорного і мінорного звучань, а ті ладові зрізи «зближуються» в музичному поданні третьої строфи, що явно виступає у функції синтезуючої побудови по відношенню до попередніх й одночасно розгортає розспівуючі мотиви, що відповідають мелодійності церковних фігурацій. В результаті вимальовується форма, помежовна до варіаційності, репризної тричастинності і бар-форми (остання досить часто використовується Монюшом – див. «Dwie zorze», «Polna różyczka» і «Prząśniczka», ін.): A A¹ A^{AA1}.

Як бачимо, мала форма пісні вмістила алюзії до мадрігальної, наближеної до духовних жанрів, ознаки, що підтримано типом тексту, який в ренесансному мадригалі складали гуманісти – «нові святі», подвижники від Пізнання. В даному разі маємо текст Гьоте в перекладі Міцкевича, з яких перший склав символ європейської високої Просвіти, а другий елематизував національний дух Польщі.

У збірнику представлений «малий цикл» у вигляді «Двох краков'яків» на слова Й. Корсака. У цілому той жанр південно-польської танцювально-пісенної спадщини у Монюшко показаний широко, можливо, більш щільно, ніж мазурка – у збірнику, що аналізується, маємо три краков'яки (крім двох названих за Корсаком, «Краков'ячек» на слова Е. Васілевського), а мазурка представлена тільки в Пісні на слова Й. Захаряєвіча «Złota gubka». «Два краков'яка» поєднані почуттям переможної впевненості у своїй вроді і вмінні зацікавити – в аспектах «вона – він».

Краков'як «Niech się panie stroją w pasy» написаний від лица «слічної краков'янки», яка із зверхністю поглядає на розкішно одягнених

панів, усвідомлюючи свою переможну силу в танці «з вихром кіс», за яким злітає «хлопців рій», а її серце – тільки тому, хто «наречений мій». Простота будови (куплетність) сполучається із фактурним показником кантовості, що йде від польського ягеллонського проправославного протестантизму, з якого пішла і східноєвропейська, українська культура канту: вокальний рядок підтриманий паралельними терціями у фортепіано «розцвіченого» акордами бурдону на тоніці в басі. Сама мелодія відзначена рисами прихованої поліфонії, охоплюючи досить значний діапазон нони, що надає лінії співвідносності із церковними мелодичними побудовами надособистісного смислу.

Фортепіанна постлюдія на 8 тактів (основна мелодія в голосі 14 тактів) демонструє висхідні побудови у дусі *anabasis* (образ Піднесення душі), тоді як вокальний ряд насичений нисхідними мотивами за принципом *catabasis* (Спокута). Крім того, у постлюдії маємо пожвавлення функціональних змін баса (D – T), а значимість останніх стає підкресленою уповільненням темпу (*più lento*) у тактах 13-16. Постлюдія фортепіано виділена ремаркою *Tempo I*, вказуючи на репризні показники звучання цілого. Дійсно, як і на початку Пісні, домінує тонічна функція, на цей раз проакцентована домінантовими зворотами, тоді як речення від такту 9, що веде до уповільнення тактів 13–16, тримається цілком на змінах S-T.

Крім того, маємо фігуру темпового зниження на закінчення фортепіанної постлюдії: стоїть ремарка *ritenuto* (такт 21), за якою зразу (такт 23) вказано *scherzando*. Таким чином, фортепіанна постлюдія виконує не тільки репризну функцію по відношенню до початкового образу, але ще і синтезує прийоми тактів 13-16, які набули значення, разом із субдомінантовим гармонічним плином тактів 9-12, деякої центральної побудови у сукупній тричастинності із синтетичною репризою (в наближенні до «вкрай стисненої» бар-форми). І той скромний образ «провінційної танцівниці» набуває думної масштабності, якщо за термінами «дума-думка» (що від польського *duma* – «гордість») стоїть змістовна баладність, тобто викладення незвичних подій із звичними людьми, в даному разі «звичне» провінційне дівча втілює етику вірності не за чином, а за достойним, тобто за вищими моральними нормативами світу.

Із сказаного випливає, що «простота» куплетної тектоніки у Монюшка поєднана із ознаками духовного співу, що, знов-таки, є показовим для бідермаєра. Але в цьому творі виступає й характерна ознака наближеності до реалізму-веризму: в тексті – нотка соціального опору «владним і багатим», в музиці – прив'язка до краков'яка, жанру польської «глибинки», що зберігала і зберігає пам'ять про велич Вітчизни у пору Кракова як столиці Великої Польщі.

Другий Краков'як «Nigdy serca Krakowiaka nie ułowi jaka taka» є також «надмініатурою», ремарка щодо вокального подання («з похвалбою») вказує ніби на вираз-«дрібничку». Але вже початковий акорд, що заповнює 4 вступних такта фортепіано і такий же обсяг завершальної гри інструмента показує фонізм тонічного септакорду від G міксолідійського. Вокальне викладення йде на інструментальному тлі відхилення у ступінь субдомінанти (C-dur) і тільки у такті 12 (загальний обсяг Пісні 24 такти) і тільки саме в цьому такті появляється тоніка діатонічного G-dur: фактично вокальна п'єса (саме так хочеться зазначити жанровий нахил Пісні) написана у домінантовому ладі від C.

І хоча у тексті йдеться хіба що про хлоп'ячу гордість своєю незгорівлівістю щодо «дівчат з міста», але короткі слова про свавілля Пана Старости надають драматичної підоснови і веселощам, і похвальбі «героя з провінції», який утримує гордий дух і артистичні достоїнства попри соціального приниження. При відміченій вище надтислості викладу особливо виділяється діапазон ундецими і «ламаність» мелодичного контуру, що співвідносить його із сакральністю символіки Хреста (особливо наочно це у початковому і заключному мотивах вокального ряду, див. у тактах 5-6, d¹-d²-h¹-c², і 19-20, h¹-d²-g¹-h¹, останній мотив також містить символ Кільця, тобто Богопоминання).

Сказане відзначає значеннєвою вагою побудову «малої форми», причому, у разі співу жіночим голосом цієї Пісні стає природним внесення хлоп'ячої «рівності» у звуковидобуття, що співвідносить, знову-таки, із практикою церковного співу. У випадку тенорового виконання «прихований драматизм» образу ніяк не визиває виразність драматичного тенора, тим самим знов підкреслюючи молоду задирливість і юну горду красу вираження.

Як бачимо, і другий Краков'як з малого циклу «Два краков'яки» засвідчує ідею

«великого в малому», природну для бідермаєрівської естетики. Однак, як і в першому з «Двох краков'яків», соціально-викривальні рядки тексту, жанрова опора на «провінційну» музику споріднюють із реалістично-веристськими стимулами виразу, доречі, яскраво поданими в операх С. Монюшки і, перш за все, у знаменитій «Гальці».

Відмічені риси виразності знаходимо і в «Краков'ячку» на слова Е. Василевського, герой якого – «Пан і Король» серед нив і полів, пишається своєю впливовістю на оточення і вірністю обраниці. І ладо-гармонічна вишуканість подання «простої» форми засвідчує узагальнення високого патріотичного змісту і надособистісного пафосу заявлення тої ідеї, показової в пов'язуванні здобутків стильових типологій бідермаєра і реалізму-веризму.

Вказані «жанрові замальовки» зі вказаного збірника доповнюються знаменитою «Золотою рибкою» у жанрово-ритмічному характері мазурки (наближеною до куявека) на слова Й. Захаряєвича. Це одна з найбільш виконуваних Пісень Монюшка, куплетна простота будови тут сполучається з багатою алегоричністю тексту і вишуканістю музичного подання. Відзначена наближеність мазурочного ритмо-інтонаційного строю до куявека широко засвідчена Мазурками Ф. Шопена, що йдуть у стриманому, а то і в повільному темпі, тим наближаючись до відповідних ритмофігур українських пісень – адже куяви до XIII століття жили по Дніпру, і сама назва етносу – куяви – йде від арабського дипломатичної назви Києва Куява-Куяба.

Казки й легенди народів Європи про чудо від Золотої рибки в тексті Пісні Монюшка подане у відстороненні від людських долей. Значущість символічних подій в діалозі юнака і рибки підкреслена введенням в мелодику символів Хреста (такти 5-7, опірності d¹, b¹, gis¹, d²) і Кільця, тобто Богопоминання (такти 9-12, починається на e¹ і закінчується на тій же висотності, поєднуючи цю фігуру з контуром Хреста – опірності e¹, a¹, cis¹, e¹). Хресний хід – і на кульмінації у тактах 17-19 (опірності c², a¹, f², gis¹/a¹).

Повторення музики в куплетах разом із фортепіанним відіграшем надає цілому рондоподібну форму, в якій роль рефрену виконує фортепіанний відіграш – а його мелодійний образ вирішується за контуром Хреста (d¹, d², f¹, a¹/b¹ у тактах 21-23, d¹, f², f¹, a¹/b¹ у тактах 24-27). Вважаючи на те, що зображення риби символізувало Спасителя, то

сюжетний поворот відмови Золотої рибки герою в спасінні – звучить навіть всесвітньо-печально: знов-таки символічно звучить d-moll, з часів В. Моцарта це тональність Реквієма).

З цього видно, що бідермаєрівський принцип «велике в малому» повністю покриває змістовність Пісні, а додержання жанровості у викладенні зближує із реалістичними лініями музичної стилістики.

З Пісень збірника звертає на себе увагу «Prząśniczka» («Пряля») на текст Й. Чечота, в якому обігрується добре усім відомий образ тої, що тримає у руках нить життя. Побутовий персонаж «дівчини з прядкою» виступає у співвіднесеності із Парками, Норнами і т.п. міфологічними істотами. Сюжетний стрижень тексту підтримує таке зіставлення: дівчина тримає нить життя обранця, але приходить інший, нитка рветься, перерваними стають відносини життя. Музично самозначущою стає мотив «дзиччання прядки», моторика якої «покриває» несумісності окремих епізодів за смислом слів. Строфічна трифазова структура базується на буквальній повторності у другій строфі музичного матеріалу, тоді як третя представляє дещо інше: A A¹ A^B. Знов маємо аналогію до бар-форми, правда, дещо вуальовану неповнотою зміни тематичного подання.

Баладне тло тексту сполучається з моралізуючим завершенням, вказуючи на надфізичний зв'язок того, що існує. Так викладається паралель до духовно-повчальних жанрів типу канта-шансон (див. про їх генетичну спорідненість [3, 2-3], бідермаєрівський мініатюризм постає в повноті виявлення. Доказ цього жанрового нахилу – кантово-шансонний ритм чверть і дві восьмих.

Баладний характер тексту і його оформлення маємо і в інших піснях вибраної для аналізу збірки: «Polna różyczka» («Польова ружа») за Й. Гьоте, «Dwie zorze» («Дві зорі») на слова Т. Ленартовіча. І в обох, тут названих, знаходимо ту ж трифазову строфічність із вираженою відмінністю у третій, як це представлене у «Прялі». У всіх цих Піснях вражає діапазон ундеціми, із показом кульмінації на завершення твору, тобто у кругу «крещендуючої» драматургії ритуально-успівлюючого акту. Даний виразний нахил дотичності до високого жанру відмічає найстислішу форму вокальної пісенної мініатюри у дусі бідермаєра, а жанрова основа твору споріднює з поданням такого образу у

романтичних і реалістичних музичних побудовах.

Гімнічно-оспівуючий характер вираження відмічає твори «Kwiatek» («Квітка») на слова А. Коланковського (a-moll – A-dur, тональність найвищих небесних сутностей у піфагорейській традиції) і «Morel» («Абрикос») на слова А. Ходзька («глюріозний» славильний D-dur з приспівом від «золотого» Des-dur). Обидві вибудовані у куплетно-строфічних структурах, але з вираженою високою символікою у темах (див. псалмодуючий зачин у «Квітці» з контрапунктом catabasis у нижнім голосі, фігуру Кільця у мажорному приспіві, такти 10-15, мелодичний контур Хреста у вихідній вокальній фразі, такти 2-3, компенсативні поліфонізації в «Абрикосі»), ін. Так сумирні образи квітки і плоду набувають алюзивного змісту радостей і зворотних сторін буття в їх космічні діяхроніці, роблячи честь, по-бідермаєрівськи, високим узагальненням малої форми.

І певним завершальним узагальненням високих тяжінь малої форми виступає Пісня «Znasz-li ten kraj» за текстом А. Міцкевича в наслідування Й. Гьоте, яка поєднує ознаки гімна й балади, елегії та монологу. Три строфи сповіді про «рай утрацони» викладаються в розвиток мотиву Хреста і Кільця (послідовність cis – Ais – dis – cis у такті 1), порівняй із символікою теми Фуги cis-moll з I тому ДТК Й.С. Баха. Звучання голосу накладається на контрапункти нижніх голосів, «нанизаних» на пульсуючу педаль середніх голосів, що цілком співвідносне із фактурою пізнього мадригала, в якому контрапунктуючі голоси підмінялися інструментами.

Підсумковуючи аналіз, відмічаємо: чітке розмежування Пісень С. Монюшка на жанрові з фольклорними (з «провінціалізмами») ознаками і загально-європейського стильового обсягу зразки, які всі охоплені вміщенням у простір «малого» жанру високих й ємних спостережень, алюзивних відсилань від текстових і музично-виразних якостей до містких метафор творів світового призначення. Що ж до національно-жанрово зафарблених композицій, то їх «краков'янсьей» тяжіння явно протистоїть мазурковій салонності Ф. Шопена на користь одухотворенної «домашності» баладно-думних втілень.

Висновки. 12 проаналізованих Пісень С. Монюшко в межах стилістичної бідермаєрівської атрибуції продемонстрували широту виявлення ознак малої форми – від монолога-серенади, тристрофності типу бар-

форми до «мінімалізму» жанрової куплетності. Це народжує характерне для бідермаєра поєднання високого європеїзму і демонстративно спрощених «провінціалізмів» (останнє – через жанровість краков'яку і мазурки). Компенсативність партій голосу і фортепіано надає звучанню вокально-інструментальної моделі мадригалу-мотету, що стало одним із засобів виявлення реалізму життєвої «багатогласності» (див.жанр мадригалу у французькій ліричній опери Ш.Гуно та ін.) в єдності з відвертими фольклористичними виявленнями, що показово для естетики музичного реалізму середини XIX століття.

References

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с
2. Ін Ціньцінь. Українські корені виразності Пісень Ф. Шопена. Захід – Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди. Київ, 2023. С. 117–118.
3. Маркова О., Подолян Л. Про духовний генезис українського канту та його зв'язки з музикою європейського релігійного Просвіщення. Одеса, 1982. 14 с.
4. Монюшко С. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Монюшко_Станіслав (дата звернення: 10.06.2023).
5. Олейнікова Ю. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть. Автореф.канд.дис., 17.00.03, Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2010. 15 с.
6. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра. Автореф. канд.дис., 17.00.03 Одеська державна музична академія імені А.В.Нежданової. Одеса, 2013. 19 с.
7. Чжу Цзії. Новий погляд на програмні оздобу Першої балади Ф. Шопена. Захід – Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г. Сковороди. Київ, 2023. С. 224–226.
8. Чуприна Н. Стилистика бидермаєра в фортепианном творчестве XIX столетия. Канд.дисс.17.00.03. Одеса, 2013. 155 с.
9. Шевченко Л. М. Сильові характеристики української фортепианної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
10. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.
11. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 s.
12. Łobaczewska S. Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego. Rocznik Chopenowski, t.1. PWM, 1956, s. 51–53.

13. Piątkowska-Piczewska K., Melcer-Szczawinski H. Życie i twórczość S. Moniuszko. Kalisz-Poznań, 2002.

14. Topolska A., Mit wieszcz. S. Moniuszko w piśmienctwie lat 1858-1889. Poznań: Wyd.Polskiego Towar. Przyjac.Nauki, 2014.

Література

1. Androsova, D.V. (2014). Symbolism and polyclavery in piano performance art of the XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Ying Qingqing. (2023). Ukrainian roots of expressiveness of F. Chopin's Songs. West - East: culture and art heritage. Dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H. Skovoroda. Kyiv. P. 117-118 [in Ukrainian].
3. Markova, O., Podolian, L. (1982). On the spiritual genesis of the Ukrainian edging and its relationship with the music of European religious Enlightenment. Odessa [in Ukrainian].
4. Moniushko, S. (2023). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Монюшко_Станіслав [in Ukrainian].
5. Oleinikova, Yu. (2010). Biedermeier and his manifestations in vocal music of the 19th and 20th centuries. Candidate's thesis abstract, 17.00.03, Odesa State A.V. Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
6. Podobas, I. (2013). Mazurkas by Chopin in context of Warszawa Biedermeier. Candidate's thesis abstract, 17.00.03, Odesa National A.V.Nezhdanova Academy of Music. Odesa [in Ukrainian].
7. Zhu Ziyi, F. (2023). A new look at the programme ornaments of Chopin's First Ballade. West - East: Culture and Art History. Dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H. Skovoroda. Kyiv. P. 224-226. [in Ukrainian].
8. Chupryna, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in piano works of the 19th century. PhD thesis. 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].
9. Shevchenko, L. (2019). Stylistic characteristics of Ukrainian piano culture in the XX century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian]
10. Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM, 260 s. [in Polish].
11. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. (1999). Warszawa: Akademia muzyczna im. F. Chopina. [in Polish].
12. Łobaczewska, S. (1956). Invention of Chopin in European romanticism. Rocznik Chopenowski, v.1. PWM, , 51–53 [in English].
13. Piątkowska-Piczewska, K., Melcer-Szczawinski, H. (2002). Życie i twórczość S. Moniuszko. Kalisz-Poznań [in Polish].
14. Topolska, A., Mit wieszcz. (2014). S. Moniuszko w piśmienctwie lat 1858-1889. Poznań: Wyd.Polskiego Towar. Przyjac.Nauki [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 10.07.2023
Отримано після доопрацювання 14.08.2023
Прийнято до друку 23.08.2023