

УДК 786.2

**Цитування:**

Чжу Цзії. Концерти Ф. Шопена у втіленні ідей бідермаєра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2023. № 3. С. 334–339.

**Чжу Цзії,**

аспірант Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової  
<https://orcid.org/0009-0001-1829-054X>  
zhuziyi@ukr.net

Zhu Ziyi. (2023). F. Chopin's Concerts Embodying Biedermeier's Ideas. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 334–339 [in Ukrainian].

**КОНЦЕРТИ Ф. ШОПЕНА У ВТІЛЕННІ ІДЕЙ БІДЕРМАЄРА**

**Мета** роботи – виявлення стилізованих рис бідермаєра у великих формах Ф. Шопена на рівні фортепіанного концерту як привнесення зв'язків із одухотвореною «легкою» грою у шляхетських салонних зібраннях, надаючи ознаки барокового обов'язкового концерту у симфонічну форму. Побудована героїчно-меланхолічна підоснова шопенівського подання концертної типології надихнула останні думною спрямованістю, за спостереженням дослідників творчості цього автора. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід у баченні генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвитку концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського у працях Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – біографічно-описовий, з підкресленням інтелектуально-біографічного його аспекту заради точності інтерпретаційних показників аналізу композицій, аналітично-структурний як зосереджений на музикознавчій специфіці тематично-конструктивних подання ознак композицій, міжвидовий стилізований компаратив для усвідомлення взаємодій художньо-мистецьких і наукових-релігійних тяжінь в мисленні Ф. Шопена. **Наукова новизна** роботи визначається у спиранні на концепцію бідермаєра «велике в малому» при аналізі великої форми концерту, особливо що стосується початкового варшавського періоду, коли створені були Концерти автором без повернення до цього жанру в наступні етапи творчого буття. **Висновки.** Бідермаєр відзначає недооціненну фактурно-виразну сутність подання Шопеном концертної форми, яка у високих темпах гри «дематеріалізувала» театральну діалогічність класичного концерту на користь наближення до думності ліро-епічної монологічності барокових форм, невідривних від духовної генези названого жанру. Монологізація концертної форми у Шопена споріднена з алілуйним комплексом надшвидкої гри Шопена як представника одухотвореного салонного легкого піанізму, не чужого торканням романтичної драматичної антитетичності у епохальному пограниччі бідермаєрівської пререлігійної камернізації вираження.

**Ключові слова:** концерт, жанр в музиці, бідермаєр, «легкий» стиль фортепіанної гри, романтизм, музичний стиль.

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

**F. Chopin's Concerts Embodying Biedermeier's Ideas**

**The purpose of the work** is to identify the stylistic features of Biedermeier in the large forms of F. Chopin at the level of a piano concerto as bringing connections with spiritualised "light" playing in aristocratic salon gatherings, giving signs of a baroque obligatory concerto in a symphonic form. The constructed heroic-melancholic sub-base of Chopin's presentation of concert typology inspired the latter with a thought-oriented approach, according to the observation of researchers of this author's work. **The methodological basis** of the study is the intonation approach in the vision of the genetic unity of musical and speech beginnings in the development of the concepts of B. Asafiev and B. Yavorskyi in the works of D. Androsova, O. Markova, I. Podobas, L. Stepanova, L. Shevchenko, with an emphasis on the hermeneutical perspective of such an approach. Also highlighted are biographical-descriptive methods, with an emphasis on its intellectual-biographical aspect for the sake of the accuracy of the interpretive indicators of the analysis of compositions, analytical-structural as focused on the musicological specificity of the thematic and constructive presentation of the features of compositions, interspecies stylistic comparative for the awareness of artistic-artistic and scientific-religious interactions tendencies in F. Chopin's thinking. **The scientific novelty** of the work is determined by relying on Biedermeier's concept of "big in small" when analysing the large-scale form of the concert, especially as it relates to the initial Warsaw period, when the author created Concertos without returning to this genre in the subsequent stages of his creative life. **Conclusions.** Biedermeier notes the underappreciated textural and expressive essence of Chopin's presentation of the concert form, which at high tempos of the game "dematerialised" the theatrical dialogue of the classical concert in favour of approaching the thoughtfulness of the lyrical-epic monologue of the baroque forms,

inseparable from the spiritual genesis of the named genre. The monologisation of the concert form in Chopin is related to the alleluia complex of Chopin's ultra-fast playing as a representative of spiritualised salon light pianism, no stranger to touches of romantic dramatic antitheticism in the epochal borderline Biedermeier pro-religious chamberisation of expression.

**Keywords:** concert, genre in music, Biedermeier, "light" style of piano playing, romanticism, musical style.

Актуальність теми дослідження визначається вселюдським визнанням спадщини польського композитора і піаніста, у здобутках якого кожне покоління знаходить актуальний спосіб охоплення мистецької ємності створених ним здобутків. Поставангардний етап останніх десятиріч позначився інтересом до бідермаєрівського зрізу мислення Ф. Шопена і до феномену «легкого» піанізму, до того часу ігнорованого академічними колами у зв'язку із релігійно-консервативною ідеологією названого напрямку і опорою салонності фортепіанної гри на контрреволюційні ідеї Реставрації. При безумовній цінності розробок щодо спадщини Шопена музикознавців рівня Д. Кемпера, Й. Хоміньського, С. Лобачевської [10; 8; 11], ін., ракурс опори композитора на особливості світобачення бідермаєра в крупних формах в такого типу дослідженнях не піднімався. Зв'язок творчості Ф. Шопена із бідермаєрськими індексами піднімався в роботах Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, П. Ратталіно, Н. Чуприної [1; 2; 3; 9, 237-250; 6], інших науковців. Однак у названих авторів маємо тенденцією стильового розділення виконавства Шопена як бідермаєрівського піанізму і романтизму у композиторській творчості, що як тенденція об'єктивно існує, але потребує усвідомлення в конкретиці подання тих чи інших творів. І це особливо стосується концертної форми, співвідносної із театралізованими структурами симфонічних композицій, однак виявлених в релігійним натхненням вибудованих формах надшвидкої гри – в пам'ять про фіорітурно-пасажене тло староцерковного співу, який історично був витокон концертної жанрової типології.

Мета роботи – виявлення стильових рис бідермаєра у крупних формах Ф. Шопена на рівні фортепіанного концерту як привнесення зв'язків із одухотвореною «легкою» грою у шляхетських салонних зібраннях, надаючи ознаки барокового облігатного концерту у симфонічну форму. Вибудована героїчно-меланхолічна підоснова шопенівського подання концертної типології надихнула останні думною спрямованістю, за спостереженням дослідників творчості цього автора. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід у баченні

генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвиток концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського у працях Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – біографічно-описовий, з підкресленням інтелектуально-біографічного його аспекту заради точності інтерпретаційних показників аналізу композицій, аналітично-структурний як зосереджений на музикознавчій специфіці тематично-конструктивних подань ознак композицій, міжвидовий стильового компаратив для усвідомлення взаємодій художньо-мистецьких і науково-релігійних тяжінь в мисленні Ф. Шопена. Наукова новизна роботи визначається у спіранні на концепцію бідермаєра «велике в малому» при аналізі крупної форми концерту, особливо що стосується початкового варшавського періоду, коли створені були Концерти автором без повернення до цього жанру в наступні етапи творчого буття.

Варшавський період склав неповторний виток творчості Ф. Шопена у цілому, оскільки усі жанрові типи, що характеризують його спадщину загалом, показані в ці перші 6 років свідомої і плідної роботи як композитора і виконавця. Окрім того, тільки раз 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 повному обсязі. На цьому етапі життєвого і творчого шляху були вибудовані такі зразки крупної форми як Перша фортепіанна соната і Перша балада, що спеціально відрізняються від втілень тих типологій на наступних шабелях розвитку композитора (про це докладніше у статті даного автора [5]).

І Перша соната, і Перша балада Ф. Шопена принципово відмежовані від більш пізніх, аж до суджень щодо «меншої досконалості» відносно названої Сонати у порівнянні з Другою і Третьою, що потребує спеціального обговорення. А щодо унікальності Першої балади в статті автора нарису вказується на агіографічний зріз героїчно-меланхолічного літературного сюжету, що, за визнанням, надихав

композитора (і цього принципово немає в сюжетичі інших балад). А в музиці дзеркальна п'ятичастинність із вступом моделює структуру класичної католицької меси із згущенням драматизму у центрі (Credo в месі як видіння Голгофи). Ні програмна підоснова, ні драматургічна розкладеність Першої балади не мають прямого аналога в інших зразках цієї типології у Шопена (хоча можна помітити більшу віддаленість від Другої-Третьої і певні паралелі до Четвертої – див. [так само]).

У даній роботі аналізом охоплені Концерти Ф. Шопена, які щільно зв'язані між собою не тільки близькістю дат написання – злам 1820-х і 1830-х років, але і тональною співвіднесеністю: *mi – fa*. У піфагорійській шкалі названі висотні рівні пов'язані зі сферою "diapason materialis", на відміну від "diapason spiritus" *la - si - do*, "diapason medium" *re*. В уточнення нагадуємо, що «матеріальність», що зберігається в музиці, не має нічого спільного з «грубою» - «щільною» матерією земної тверді та предметної тілесності. «Diapason materialis» у цьому розкладі – це «стихії», «розосереджена матерія» вогню, повітря, води, які у фізичному світі є породжувальними – нищівними якостями речей, але не сама речовність.

І якщо для матеріалістів-дійствів XVIII ст. «пасторальність» сфери *fa* (як «пасторально-світлого» *F-dur* чи «аппасіонатного» *f-moll*) була осередком вираження деяких ідеальних позицій, то епоху романтизму дуже підвищується значимість *e/E* як «тональності ідеального стану». У цій тональності написано Етюд *op.10 E-dur* Шопена, образ якого стійко асоціюється з образом улюбленої Польщі; Прелюдія *e-moll № 4* відверто цитує *passus duriscuelus* у заломленні лінії *catabasis*, солідаризуючись з тематизмом старовинної церковної музики, надзвичайно ушанованої Шопеном [див. у Я. Венцовського, 9, 513-532].

Зрозуміло, що виразність названих Концертів лежить у руслі драматичної концепції образу, яка за естетичним канонам середини 20 століття, абсолютизувавшего бетховенську театральну діалогічність, в ідеалі – трагічну, визначала у тому ролі вищі прояви художнього сенсу. Естетизм поставангардної епохи відродив цінності адраматичного – ліричного – тону художнього вираження, який був настільки показовим для релігійної зосередженості думки бідермайера.

Загалом характеристику особливості Концертів Шопена та неможливість

продовжити роботу в цьому жанрі окреслив польський дослідник Й. Хоміньскі:

«Лише у фортепіанних Концертах заговорив Шопен індивідуальною мовою. Але й у цьому випадку ситуація зовсім не була простою. У Концертах Шопен довів діамантовий стиль до досконалості та водночас і завершив його розвиток. У цьому процесі проявилися індивідуальні ознаки творчості Шопена. Шукати їх слід у подробицях конструкції, а не у загальній концепції форми» [8, 60].

Польський дослідник виділяє головний момент музики Концертів Шопена: їхня приналежність до діамантового стилю, тобто особливого роду камерно-салонного трактування «флейтових» фортепіано, які демонстрували як би «реставрацію клавесину в фортепіано», минаючи намічений бетховенський оркестрово-атлетичний піаністичний принцип. Останній історично «переміг» до середини 19 століття – «змагання» соліста та оркестру, – і Шопен не став «ламати» оркестральні амбіції наступного покоління піаністів, замкнувшись у специфіці реєстрової колористики фортепіано.

Підсумовуючи відомості, наголошуємо на тому, що Концерти Шопена, будучи створені в юності композитора, не набули розвитку в подальшій творчості – *за їх ідеальною вписаністю в концепцію бідермайера, яка відтісна була в цій жанровій сфері до середини століття.*

Концерт *e-moll № 1 op.11* складає дивовижне втілення ліричної якості мислення композитора. І якщо більшість коментаторів творчості Шопена виділяють як „вдалішу” І частину, то цим мимоволі підкреслюють драматургічну її вагу: кульмінаційна зона ближче до початку композиції. Оскільки лірична значимість Романса II частини не викликає сумнівів, як і балетно-моторний характер фіналу.

Початок Концерту *e-moll* заявляє одну з найдивовижніших мелодій Шопена, обороти якої узгоджуються з мотивами романсу Східної Європи «На зорі туманної юності». Польська дослідниця С. Лобачевська [11, 51-53], відзначаючи цей перегук, пов'язує його із спільністю слов'янських народно-пісенних коренів. Однак у цих темах є щось, що принципово відмежовує мелодії від народних витоків: прихована поліфонія, стійка («західна») секста, що відповідає «європеїзму» в єдності з «провінціалізмом» бідермайера, що нарівно відзначили творчість представників

східноєвропейської та західної польської його версій.

Звертаємо увагу на вибір тональностей обох Концертів Шопена: *f* та *e* у мінорних версіях – у зображенні, за визнанням самого композитора, «найщасливіших днів» його життя. Це трактування мінорної ладової сфери збігається зі звучанням Рондо *c-moll* ор.1, – одного з найсвітліших і юнацько-радісних творів композитора. Таке розуміння мінорності дотичне до старовинної церковної традиції, солідарної з розумінням цієї ладової якості у італійських музикантів, коли мінорні твори знаменували «гімнічне розчулення», а мажорні вказували на напругу і просвітлення смерті.

Дана концепція ладу нагадує те, що спостерігаємо у творчості Дж. Россіні, В. Белліні, італійських композиторів, яких надзвичайно цінував Шопен. Однак у німецькій музиці (і «пронімецькій» – Г. Берліоз, Дж. Мейєрбер у Франції, купкисти на європейському Сході та ін.), що стала у центрі подій музичного романтизму до середини XIX століття, відчуття ладової виразності мінора та мажора було іншим – «замилуваний» мінор ранніх творів не мав продовження у наступних творах Шопена. Проте уникнення концертного жанру Шопеном у наступні роки мало, зважаючи на все, ті самі стильові причини: неможливість пролонгації бідермайєрівської «легкості» в роки «переможного романтизму».

У характеристиці Концертів Шопена відзначаються знаменні індекси: їх близькість до Концертів Моцарта. Підкреслюється, що це драматичні змагання (курсив Ч.Ц.) солюючого інструменту з оркестром, як концерти Бетховена; по суті це камерно-віртуозні п'єси, у яких чільна роль належить фортепіано. Дуже прозорий оркестровий супровід зводиться зазвичай до скупого акомпанементу, гармонійної підтримки партії солюючого інструменту. За художніми перевагами Концерти можна вважати рівноцінними, хоча *e-moll*'ний зріліший, концепційно закінчений (фактично, це другий Концерт, хоча опублікований був раніше), *f-moll*'ний відзначений більшою безпосередністю емоцій.

Наведена характеристика сенсу Концертів у співвідношенні солістів і оркестру виходить з того, що юний композитор різко відійшов від симфонізації концертного жанру навіть у моцартівських критеріях, оскільки в них відсутній класичний-романтичний принцип «концерту-змагання»: зроблений опис співвідношення соліста і оркестру є близьким

до облігатного барокового концерту, що закономірно згідно з усвідомленого звернення до практики бароко (адже клавірні концерти Й.С.Бах писав для соліста без оркестру). Усвідомлення ж оригінальності та художньої ваги бідермайєра виводить на значущість того, що зазначена «моцартівська традиція» у Шопена отримала послідовний поворот до бароко, відповідно до зв'язку великого польського композитора з італійською школою та релігійними ідеями.

У нашому викладі підкреслюється вагомість жанру «облігатного» концерту, що успадковував безпосередньо монологічність духовної етимології концертного жанру. «Акомпануючий» сенс оркестру в Концертах Шопена явно розходився з оцінками достоїнств симфонізації жанру, як до останнього часу третирували оркестр Россіні як «велику гітару», маючи на увазі щось зневажливе у посиланні на бідермайєрівську камерну сутність гітари. Не забуваймо, що спадок Ренесансу, в цілому, глибоко шанований у XIX столітті, орієнтувався, особливо в інструментальному прояві, на аристократичну камерність, відмежовуючись від впливів власне церковної музики, що завжди спиралася на прийняття масою віруючих.

Демократичні переваги століття романтизму, що пройшов під знаком релігійного відродження, з аристократизмом заповітів ренесансної культури прямої взаємодії не мали – як не мав Ф. Шопен, при всіх його сподіваннях на революцію, безпосередньої опори на широку філармонічну аудиторію у своїх виступах, замикаючись виключно в межах аристократичного салону та породженого цим останнім мистецтва «легкої» гри.

Усі автори, які пишуть про Шопена, постійно зазначають, словами Хомінського, наявність у «кожній фазі» – «кантиленного та фігуративного, бравурного відрізків» [8, 61]. І, заперечуючи тим авторам, які заявляють про те, що у Шопена «немає контрастів», польський музикознавець вказує на ці відмінності кантиленності та бравурності як особливий «шопенівський контраст». Ця позиція Хомінського може бути зрозуміла як «захисна», як естетичне «виправдання» Шопена в пору панування «естетики драматизму – естетики контрастів». «Змагальне» трактування жанру концерту, що набуло загального поширення з XIX на XX ст., виводила проблему розмаїття на рівень художнього критерію форми.



Проте забувалася духовна жанрова передумова всіх типологій професійної музики та спеціально тип духовного концерту як основа концертного жанру загалом. А в естетиці церковного мистецтва театральна різноманітність-діалогічність не становить головної гідності висловлювання – і антифон, респонсорій церковної традиції не можуть бути порівнюваними з «контрастами» та «діалогічністю» театрального мистецтва. Тут йдеться про відмінності, варіанти інтенсивності прояву тієї ж якості сенсу – зважаючи на все, саме така ситуація з Концертами та багатьма іншими творами Шопена, які не «вписуються» в театральний драматизм – тим більше з урахуванням «діамантової» виконавської манери самого Шопена-піаніста.

Тут йдеться про відмінності, варіанти інтенсивності прояву тієї ж якості сенсу – зважаючи на все, саме така ситуація з Концертами та багатьма іншими творами Шопена, які не «вписуються» в театральний драматизм – тим більше з урахуванням «діамантової» виконавської манери самого Шопена-піаніста.

І Шопен на цьому наголосив і в першій, і в другій експозиціях обох Концертів (у них повторюються тональності побічної в цих частинах форми).

При цьому ліричний відтінок у них посилений, але полонезна в *e-moll'* і маршево-крокова в *f-moll'* врочиста енергія руху та ноктюрнова мелодійно-фігуративна риторика присутні у всіх темах названих двох композицій. Так вибудовується принципова складна монологічність мислення Шопена, яку він ніби «накладає» на діалектику сонатної форми (див. аналогічний принцип у I частині Першої сонати Шопена, де взагалі не виділено теми та тональності побічної партії). Жанрово-конструктивне вирішення циклу в обох Концертах підкоряється єдиному тону змін частин і форм: в обох маестозна піднесеність перших *Allegro* заслоняє фазові відмінності сонатного викладення, в обох II частина складає «романс без слів» в первісно-духовному значенні того жанрового зрізу, в обох фінали демонструють побудову з двохстроф, що в одному разі (Концерт *in e*) зазначене як *Rondo*, а в другому (Концерт *in f*) наближене до сонатної форми без розробки.

Щодо уподібнення побудови перших *Allegro*, то в них явно «стерті» тональні протиставлення провідних тем, що в Концерті *in e* проявляється в «оберненні» експозиційних і репризних тональних подань (одноменність

в експозиції, паралельні тональності в репризі), тоді як у Концерті *in f* маємо показ у паралельних тональностях як в експозиції, так і в репризі. Завдяки цьому прийому вираження проявляється церковно-барокова монологічність подання тем в композиції у цілому, що купює театральні засади контрастного мислення. Вихідні теми обох Концертів виділяють символіку терцієвих і секстових ходів як зумовлених усвідомленням дотичності до Досконалого і сумирності (секста – інтервальний обсяг Досконалої теми *ut-re-mi-fa-sol-la*, а терція – інтервальний показник сумирної, а-патетичної інтонації церковного висловлення).

І ще один показовий штрих: звичний для сонатно-симфонічних конструкцій Віденців контраст чоловічого-силового і жіночого-ласкавого в Концертах має виявлення через тенденції цих протилежностей, але не втілення їх як таких.

Головна партія *Allegro maestoso* Концерту *in e* «розпадається» на дві теми, з яких перша, що йде від такту 1, демонструє ознаки маскулітності (пунктирні ритмофігури, широкі «жестові» ходи інтонацій-мотивів, ін.), однак гнучкість мелодійних оспівувань у верхньому голосі, а особливо риси *passus duriscuelus* в нижньому голосі як символ християнської чесноти Каяття, складаючи дещо протилежне чоловічому-силовому початку (і ніяк не збігаючись із знаками фемінітності), - показують уникнення того статевого протиставлення, зосереджуючи на символіці Обожені людяності. І побічна своєю «лінійною» виписаністю навіртає ліричне звучання на віросповідальну символіку змін *anabasis – catabasis*, тобто втілення Піднесення до Вищого – і Спокути.

В Концерті *in f* у вихідній темі маємо ті ж самі виразні компоненти, тільки вихідна головна партія просонатних відносин *Maestoso* подає у більш щільному поєднанні маскулітні і церковно-символічні фігури. І ця проникненість ліризму Концертів Ф. Шопена понадособистісним ліризмом у ємності втілення маскулітного і одухотворенно-людського початків засвідчує повноту бідермаєрівської відповідності виразних складових фортепіанних Концертів Ф. Шопена, пов'язаних з думною епікою польсько-українських образів.

Висновки. Бідермаєр відзначає недооцінену фактурно-виразну сутність подання Шопеном концертної форми, яка у високих темпах гри «дематеріалізувала» театральну діалогічність класичного концерту

на користь наближення до *думності* ліро-епічної монологічності барокових форм, невідривних від духовної генези названого жанру. Монологізація концертної форми у Шопена споріднена з алілуйним комплексом надшвидкої гри Шопена як представника одухотвореного салонного *легкого* піанізму, не чужого торканням романтичної драматичної антитечності у епохальному пограниччі бідермаєрівській прорелігійній камернізації вираження.

### *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 Manageria Staff of culture and arts. Quarterly Journal 3'2017, Київ. С.74-79.

2. Маркова О. Антропология та культурологія: методологічні пересічення й антитези. Співатор Андросова Д. // Вісник Нац.академії керівних кадрів культури і мистецтв. Щоквартальний науковий журнал 1'2019. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts. Київ 2022. Вип.2. С.3-8.

3. Подобас И. 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.

4. 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.

5. Чжу Цзіі. Балади Ф. Шопена у представництві ідей бідермаєра. / Вісник НАКККіМ, № 2. Київ, 2023.

6. Чуприна Н. Стилїстика бідермаєра у фортепіанній творчості ХІХ століття. Автореф. канд. дис. 17.00.03. Одеса, 2013. 15 с.

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

8. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.

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

10. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. P. 113.

11. Łobaczewska S. Wkład Chopina do romantyzmu europejskiego. Rocznik Chopenowski, t.1. PWM, 1956, s. 51-53.

### *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 Culture and Arts Management. Quarterly scientific journal. 74-79 [in Ukrainian].

2 Androsova, D., Markova, O. (2019). Anthropology and cultural studies: methodological intersections and antitheses. Herald of the National Academy of Culture and Arts Management. Quarterly scientific journal. 1 [in Ukrainian].

3 Podobas, I. (2013). Mazurkas by Chopin in context of Warszawa biedermeier. Autoref. cand. diss. 17.00.03. Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music [in Ukrainian].

4 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. Sumy State A. Makarenko Pedagogical University [in Ukrainian].

5 Zhu Ziyi, F. Chopin's ballads in the representation of Biedermeier's ideas

6 Chupryna, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in piano works of the 19th century. Autoref. cand. diss. 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].

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

8 Chomiński, J. (1978). Chopin. Kraków: PWM, 260 [in Polish].

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

10 Kämper, D. (1987). Die Klaviersonate after Beethoven. From Schubert to Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in German].

11 Łobaczewska, S. (1956). Investments of Chopin in European romanticism. Rocznik Chopenowski, v.1. PWM, 51-53 [in Polish].

*Стаття надійшла до редакції 14.07.2023  
Отримано після доопрацювання 17.08.2023  
Прийнято до друку 24.08.2023*