

**Цитування:**

Чжу Цзіі. Сонати К. Шимановського в наслідуванні бідермаєрівських рис сонат Ф.Шопена. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал.* 2024. № 3. С. 287–292.

**Чжу Цзіі,**

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

Zhu Ziyi. (2024). Sonatas of K. Shymanovskyi in Imitation of Biedermeier's Characteristics of Sonatas of F. Chopin. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 3, 287–292 [in Ukrainian].

## **СОНАТИ К. ШИМАНОВСЬКОГО В НАСЛІДУВАННІ БІДЕРМАЄРІВСЬКИХ РИС СОНАТ Ф.ШОПЕНА**

**Мета** роботи – виявлення спадкоємності рис бідермаєру Сонат Ф. Шопена у композиціях цього ж жанру К. Шимановського, який у першій половині ХХ сторіччя став таким же осередком стилю національної музики, як це мало місце на століття раніше щодо творчості Ф. Шопена. При цьому польський національний зміст музики Ф. Шопена склався на тлі значущості спорідненості з рококо у музиці салонного «шляхетського бідермаєра» епохи Реставрації, тоді як розквіт К.Шимановського відбувся в Україні і в Одесі з опорою на здобутки аристократичного-артистичного салонного мистецтва. Салонна основа зблизила творчість польського і українського-польського композиторів, тим більш що «шопенізм» став стабільною рисою української фортепіанної творчості в контакті з традиціями польсько-українського салону ХІХ сторіччя. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід у прийнятті генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал в концепціях Б. Асаф'єва і Б. Яворського, як то маємо 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 (див.узагальнення в роботі В. Шульгіної і О. Яковлева), аналітично-структурний із зосередженням на музикознавчій специфіці подання композицій, міжвидового стильового компаративу. **Наукова новизна** дослідження визначається самостійністю спрямування на бідермаєрівську наслідуваність, по-перше, у «крупних» формах, започатковану Шопеном, а, по-друге, на конкретику бідермаєрівського «сліду» у модерністській палітрі символізму, відміченому у цілому як спадкоємність салонної установки в культурі першої половини ХІХ щодо на грані ХІХ-ХХ століть. **Висновки.** Усвідомлення К. Шимановським спадкоємності від Шопена, попри його ж турботи щодо модернізації національного мислення, стимулювало риси жанрової спадкоємності від польського генія заради подання у тій же сфері осучаснених знахідок. Еклектика цитування в методі бідермаєра, найбільш відверто представлена в Першій сонаті Ф. Шопена має аналогії у підкресленому спіранні на М. Регера в Першій же сонаті К. Шимановського, певна спорідненість прийомів вираження Другої і Третьої сонат Шопена має аналогії у стильовій зближеності Другої і Третьої сонат Шимановського, в яких підкреслені виразні «скрябінізми», показові для української стильової палітри 1910-х – 1920-х років. При цьому бідермаєрівська салонна манера гри самого Шопена «полегшувала» відчуття стильових цитат з Л. Бетховена і Й.С. Баха, тоді як виконання Сонат Шимановського на «тугих» інструментах сприяло «полегшенню» фактурного втілення, порівняно із quasi-лістіанським сонатним скрябінівським викладенням.

**Ключові слова:** соната, музичний жанр, стиль в музиці, бідермаєр, виконавський стиль вираження, піанізм.

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

### **Sonatas of K. Shymanovskyi in Imitation of Biedermeier's Characteristics of Sonatas of F. Chopin**

**The purpose of the work** is to reveal the continuity of features of F. Chopin's Biedermeier Sonatas in the compositions of the same genre by K. Shymanovskyi, who in the first half of the 20th century became the same focus of the style of national music as it was a century earlier with regard to the works of F. Chopin. At the same time, the Polish national meaning of F. Chopin's music was formed against the background of the importance of kinship with Rococo in the music of the salon "noble Biedermeier" of the Restoration era, while the flowering of K. Shymanovskyi took place in Ukraine and Odesa based on the achievements of aristocratic and artistic salon art. The salon base brought together the work of Polish and Ukrainian-Polish composers, especially since "Chopinism" became a stable feature of Ukrainian piano creativity in contact with the traditions of the Polish-Ukrainian salon of the 19th century. **The methodological basis** of the study is the intonation approach in accepting the genetic unity of musical and speech principles in the concepts of B. Asafiev and B. Yavorskyi, as we have in the works of D. Androsova, O. Markova,

I. Podobas, L. Stepanova, L. Shevchenko, with emphasis on the hermeneutic perspective of this approach. Moreover, highlighted are the biographical-descriptive methods, with an emphasis on its intellectual-biographical aspect (see generalisation in the work of V. Shulhina and O. Yakovlev), analytical-structural methods with a focus on the musicological specificity of the presentation of compositions, cross-species stylistic comparative. **The scientific novelty** of the research is determined by the independent direction of the Biedermeierian imitation, firstly, in the "large" forms, initiated by Chopin, and, secondly, on the specifics of the Biedermeierian "trace" in the modernist palette of symbolism, noted as a whole as the continuity of the salon setting in the culture of the first half of the 19th century on the verge of the 19th and 20th centuries. **Conclusions.** K. Shymanovskiy's awareness of the succession from Chopin, despite his concern for the modernisation of national thinking, stimulated the features of genre continuity from the Polish genius for the sake of presenting modernised findings in the same field. The eclecticism of citation in the Biedermeier method, most openly presented in the First Sonata by F. Chopin, has analogies in the emphasised reliance on M. Reger in the First Sonata by K. Shymanovskiy, a certain kinship of the methods of expression of Chopin's Second and Third Sonatas has analogies in the stylistic proximity of the Second and Third Sonatas Shymanovskiy, in which expressive "Scriabinisms" are emphasised, indicative of the Ukrainian stylistic palette of the 1910s – 1920s. At the same time, Biedermeier's salon manner of playing Chopin himself "facilitated" the feeling of stylistic quotations from L. Beethoven and J. S. Bach, while the performance of Shymanovskiy's Sonatas on "tight" instruments contributed to the "easiness" of textural embodiment, compared to the quasi-Listian sonata Scriabin's exposition.

**Keywords:** sonata, musical genre, style in music, Biedermeier, performing style of expression, pianism.

Актуальність дослідження визначається значущістю генія як Ф. Шопена, так і К. Шимановського, національна визначеність творчості яких потребує сьогоденного осмислення у зв'язку із національними пересіченнями трактування їх належності не тільки польській музиці, але і тому культурному оточенню, французькому у Шопена, українському у Шимановського, які склали живильну енергію їх авторського самоствердження. Крім того, недооціненою до сього дня залишається вкоріненість творчості Ф.Шопена у стильово-ідеологічні установлення бідермаєра з його протосимволізмом, особливо стосовно їх виявлення у крупних формах типу фортепіанних сонат поствіденського періоду, а також сліди цього напряму у модерні, що відверто черпав, як це послідовно представлено у творчості Р. Вагнера, із бідермаєрівських початків «кельтської хвилі» (див.про це у Х. Хойслера [10] та інших авторів). Аспекти шопенівського торкання бідермаєра затронуті в роботах І. Подобас, Ін Ціньцінь [4 ; 6] на матеріалі Мазурок і Пісень Шопена.

Крупна, утому числі сонатна форма у контексті бідермаєрівського мислення усвідомлена в статті автора даного нарису [9], але поза питань пролонгації тих стильових рис у Сонати К. Шимановського. Аспект спорідненості мислення К. Шимановського в період його буття в Україні з українським оточенням, у тому числі із скрябінізмом Одеси та Києва, піднятий в роботах Д. Андросової, Л. Шевченко, М. Димитрію [1; 7; 2], але в них миналася ідея прямих паралелей сонатної спадщини Ф. Шопена і К. Шимановського, при певній «антишопенівській» лінії пошуків останнім національного стилю як втілення «романтичних анахронізмів» на початку віку Науково-технічної революції. Сказане

виволить на тему даного дослідження: Сонати Шимановського в наслідуванні бідермаєрівських рис сонат Ф.Шопена.

Мета роботи – виявлення спадкоємності рис бідермаєру Сонат Ф. Шопена у композиціях цього ж жанру К. Шимановського, який у першій половині ХХ сторіччя став таким же осередком стилю національної музики, як це мало місце на століття раніше щодо творчості Ф. Шопена. При цьому польський національний зміст музики Ф. Шопена склався на тлі значущості спорідненості з рококо у музиці салонного «шляхетського бідермаєра» епохи Реставрації, тоді як розквіт К.Шимановського відбувся в Україні і в Одесі з опорою на здобутки аристократичного-артистичного салонного мистецтва. Салонна основа зблизила творчість польського і українського-польського композиторів, тим більш що «шопенізм» став стабільною рисою української фортепіанної творчості в контакт з традиціями польсько-українського салона ХІХ сторіччя. Методологічною основою дослідження виступає інтонаційний підхід у прийнятті генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал в концепціях Б. Асаф'єва і Б. Яворського, як то маємо 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 (див.узагальнення в роботі В. Шульгіної і О. Яковлева [8]), аналітично-структурний із зосередженням на музикознавчій специфіці подання композицій, міжвидового стильового компаративу. Наукова новизна дослідження визначається самостійністю спрямування на бідермаєрівську наслідуваність, по-перше, у «крупних» формах, започатковану Шопеном, а, по-друге,

на конкретику бідермаєрського «сліду» у модерністській палітрі символізму, відміченому у цілому як спадкоємність салонної установки в культурі першої половини XIX і на грані XIX-XX століть.

Вихідним положенням роботи виступає теза щодо польського національного змісту музики Ф. Шопена як того, що склався на тлі значущості спорідненості з рококо у музиці салонного «шляхетського бідермаєра» епохи Реставрації, у тому числі то торкання українських шляхетських здобутків, виділених у піснях і Мазурках (про це в роботах Ін Цінцінь та І. Подобас [3; 5]). Національна польська відміченість творчості К.Шимановського розгорнулася з переїздом його в Польщу у 1920-х роках, тоді як розквіт стилю композитора відбувся у 1910-ті, в буття його в Україні і в Одесі спеціально в умовах шанування тут салонного мистецтва в його аристократичних-артистичних проявах.

Як знаємо, у К. Шимановського, як і у Ф. Шопена – 3 фортепіанні Сонати, та, як і у Шопена, Перша – серед ранніх творів, дві наступні представляють центральний період, але то все композиції, складені К.Шимановським у 1910-ті роки, у період написання Третьої симфонії, «Масок», Першого скрипкового концерту, що засвідчене номерами опусу. Третя симфонія – ор. 19, 27, «Міфи» - ор. 30, Скрипковий концерт ор. 35. А Соната № 2 то ор. 21, Соната № 3 – ор. 36. Як і у Шопена, 2 і 3 Сонати у Шимановського змістовно-структурно досить зв'язані, тоді як Перша соната у обох майстрів стоїть осібно.

Український символізм увібрав впливи різних національних шкіл, що у випадку К. Шимановського протиставило ранній, прогерманський стильовий нахил романсько-скрябінівській типології центрального періоду творчості. Відповідно, у різних стильових спрямуваннях зроблені Перша і Друга-Третя сонати композитора, що написані відповідно у 1900-ті і 1910-ті роки.

Перша соната К. Шимановського – в *c-moll*, як і Перша соната Ф. Шопена, і якщо остання написана на безпосередньо запозичену тему з триголосної секвенції Й.С. Баха, то Перша соната Шимановського виявляє фактурні запозичення з М. Регера, які щедро насичують сукупний тематизм поліфонічними імітаційними структурами і хроматичними ходами у дузі мелодики Р. Вагнера. В ритмічному поданні впізнавані мазуркові звороти, які надають музиці елегантну пластику танцювальності, асоційованих і з гордою гімнічною концерністю Концерту *e-moll* Ф. Шопена. Тема Першої сонати викладена у тактах 1-16, її базові звороти 1-4 тактів починається на звуках *h-c* і закінчується

на тих же висотностях, тобто викреслюється мелодична фігура Кільця, що символізує Божественне. Множинні хроматичні нисхідні поступневі побудови тактів 3-4, згодом 7-16 демонструють жорсткий варіант *catabasis*, тобто являючи страждання Спокути.

В цій темі виділяється також як вихідний мотив зворот  $h^1-c^2-g^2$  у вигляді опірної квінти з оспівуючою її секстою, тобто інтервали, що символізують Красу і Досконалість – пор. із секстовим же ходом в темі Першої сонати Шопена. Вказаний зворот проведений спочатку від першого ступеня, а від такту 5 – від п'ятого, що вносить в експозицію мотиву аналогії із експозицією теми фуги. І тут згадується імітаційна фігура з бахівської Інвеції, яка служить ядром першої вихідної теми Першої сонати Ф. Шопена. Зв'язуюча партія представлена сполучною побудовою тактів 17-19, в яких двічі повторюється секстовий хід, а квінта тричі замінюється тритоном, «викривляючи» явлення Краси і Досконалості. Динамічно стримане проведення теми на рівні головної партії змінюється від тактів 20-28 виділяється подання *Agitato*, а згодом *con passione* після тактів 30-31, а гармонічною «підсвіткою» стає збільшений тризвук від *Ces*.

Всі названі зміни у темпах і динаміці утворюють послідовності у головній тональності, відчого початок головної партії виконує функцію вступу, а вона як така починається від такту 28 суміщається із зв'язуючою. На відміну від однотемності шопенівської Першої сонати, соната Шимановського виділяє другу тему, побічну (від такту 57, *meno mosso*, *amoroso*, *pp dolce*), в якій сполучаються ознаки вальсовості і хоральності й ноктюрновості, завдяки появі піаністичних фіоритур від такту 63. Тональність побічної *Es-dur* у Шимановського збігається із експозиційним планом подання Першої сонати Ф. Шопена, а утворення побічно-заключного комплексу (з мотивом-*catabasis affetuoso* із головної партії). А надалі Шимановський «відривається» від прямих аналогій з I частиною Першої сонати Шопена: закінчується експозиція поданням побічної *pp dolce* (такти 84-91).

Адже розробка відкривається темою вступу, не вираженого на початку Сонати, це *Adagio quasi improvvisando*, де у вигляді «ушільнений» хорально-акордовими побудовами початковий предстає мотив зв'язуючої. А далі викладається матеріал головної партії в *d-moll* і *Des-dur*, що складає одноіменно-однотерцієвий пласт відносно *c-moll* (див. *Tempo I, Agitato*). А з розгорненням кульмінації у такті 118 визначається *As-dur*, який чітко відмічає початок розробки у

Першій сонаті Ф. Шопена. В розробці виділена побічна в *des-moll* і в *cis-moll*, тобто закріплюється однойменно-однотерцієва сфера відносно *c-moll*. Тим самим Шимановський, як і Шопен в його Першій сонаті, утримується в колі основної тональності, не показуючи розробковості у розробковому розділі.

Тільки реприза у Ф. Шопена відмічена принципово новаційним «зсувом» на секунду униз, в *b-moll* головної партії, вносячи серіальне співвідношення із початковим мотивом вихідної і єдиної теми (див.про це у О. Маркової [4, 102]). В цьому плані реприза у Шимановського зроблена більш традиційно, вступає в динаміці *pp* від такту 153, досягаючи викладення *fortissimo* *Maestoso*. А побічна подається в *As-dur*, *dolce*, згодом в *C-dur*, *poco maestoso*, *mf*, вводячи ритмічні уподібнення до полонезу. Має місце у К. Шимановського коротка кода, від такту 225, *c-moll*, де у гімнічному поданні проявляється мазуркова хода головної партії. Виділяємо тут висхідний пасаж *anabasis* (символ Сходження душі у Висі) тактів 248-255, що змінюється завершальними акордами, що подають фігуру Хреста ( $c^4 - c^2 - g^2 - C$ ). І це знов виводить на аналогії до Першої сонати Ф. Шопена, у якого завершальні такти 246-249 *Allegro maestoso* представлені ходом *anabasis* (такти 246-248) і охоплюючим різні регістри ходом по «точкам» контуру Хреста ( $c^4 - c^1 - es^1 - c$ ).

Середні частини Першої сонати Шимановського повторюють тонально-жанрові пропозиції Першої сонати Ф. Шопена, оскільки це тональності *As-dur* (у Шимановського це II частина, тоді як у Шопена *Larghetto* III частина), і *Es-dur* (*Menuetto*, II частина у Шопена, і III у Шимановського, теж *Menuet*). Правда, у Шопена *Larghetto* унікальне, на 5/4, явно із кельтсько-слов'янським поворотом, тоді як у Шимановського маємо варіант «романсу без слів». Вказане засвідчує досить послідовне притримування Шимановським ідеї сонатного циклу Шопена. Хоча і в його варіанті вирішення середніх частин циклу знаходимо дещо індивідулізоване і вирощене саме даним авторським засобом мислення. Так, в роботі М. Димитріу, присвяченій аналізу Першої сонати К. Шимановського, справедливо відмічається:

«Освіжаючим штрихом виступає проведення Тріо Менуету в тональності *H-dur*, що виділяє тритоновий хід *Es - H*, що наслідую тритонові накопичення тактів 17-18 з експозиції *Allegro moderato*. Тема Менуету складається, як і теми попередніх частин, з ходу на широкий інтервал (на цей випадок – кварт,  $g^2 - c^3$  у тактах 572-373, а згодом у зворотному русі  $es^2 - b^1$  (такт 374)» [2, 27].

Сама послідовність у К. Шимановського *Allegro moderato*, *Adagio*, Менует, фінал складає більш традиційний принцип формування циклу, ніж це мало місце у Шопена, у якого услід за *Allegro maestoso* йшов Менует, а потім вже *Larghetto*. Адже Шопен, згідно відміченому розкладу складових циклу свідомо йшов на зближення чотиричастинності із сюїтою, демонструючи більшу жвавість II частини порівняно з I, тим більш та темпова різниця стосується III і IV частин. І одночасно усі без винятку частини шопенівської Першої сонати пронизані танцювальністю-моторикою, навіть найповільніша III відмічена як *Larghetto*, що не складає протиставлення моториці її оточуючих частин.

Фінал *c-moll*'ної Сонати Шопена концентрує бетховеніанство мислення і відзначається підкресленням сонатних співвідношень тем. Фінал Першої сонати Шимановського написаний як Фуга, роблячи бароковий, показовий для німецької школи початку XX століття структурний акцент. Узагальнення концепції фіналу Сонати Шимановського знаходимо у вищезитованій роботі М. Димитріу:

«Фактура Фуги переважана октавними дублями в поданні тем – в цьому плані Шимановський «перекриває» й Регера максимальним «обважненням» викладення. Наявність подання теми 2 в *Fis* (знов тритоновий інтервал співвідношення тем як «викривлення» торжествуючої квінтовості) при першій демонстрації, а в репризі проведення в основній тональності надає сонатних відносин формі Фуги, тим корегуючи її із сонатними (суто експозиційними) відносинами I частини. Проведення теми першого *Allegro* у фіналі підтримує ту структурну аналогічність. В результаті маємо поемну цілісність представлення чотиричастинного циклу...» [2, 32]. Узагальнення представленого композитором у I Сонаті образу знайшло вираження у назві, що має місце у професійній лексиці музикантів: «Дика»...

Смисл приведеного узагальнення щодо структури Першої сонати Шимановського – вираженість сонатних відносин у цій композиції, тоді як у Шопена сонатний комплекс зконцентрований у фіналі. Будова ж чотиричастинного циклу Шимановського явно має наближення до класичної і романтичної сонатності в німецькій традиції (пор. із послідовністю частин у творах М. Регера і А. Брукнера).

Соната для фортепіано №2 *A-dur*, оп. 21, M25 - твір Кароля Шимановського в двох частинах, закінчив роботу у 1911 році в

Тимощівці, коли йому було 29 років, прем'єра відбулася в тому ж році у Варшаві у виконанні Артура Рубінштейна. Ця Соната Соната вважається апогеєм творчості композитора в стилі пізнього романтизму, за яким пішов період створення атональних композицій. Хоча атоналізми і в цій композиції мають визначеність. Сама націленість на виразність *A-dur*'а і суттєвість захоплено-оспіваючого тону подання музики вказує на початок *скрябінівського* впливу, що відмічено прийнятою назвою у професійно-лексичному вжитку щодо цього твору: «Аероплан».

У Сонаті 2 частини, в першій з них уловлюються риси сонатного *Allegro*. Виразність останнього охоплює безліч мінливих образів на основі ладових побудов *a-moll*'а, починаючи з нижніх мелодійних, запеклих пасажів *fugioso* до героїчного твердження. І все – на тлі постійного неспокійного руху за звуками хроматичних послідовностей, що надає музиці відчуття гострої тривоги та схвилюваності. І частина починається поданням теми *anabasis* в октавах у правій руці. Ритмічний склад вступного звучання у лівій руці моделює ритмічний стрій головної партії з Другої сонати Ф. Шопена. В розділі *Quasi andante*, *D-dur*, з'являється лірична мелодія, на основі якої будується певна група тем, що дозволяє впізнати в них те, що називається побічно-заклучний комплекс. Розвиваючий розділ, що заміщає розробку базується на першій темі (*A-dur*), тоді як в репризі сфера головної партії не виражена – маємо пряме відтворення концепції Другої сонати Ф. Шопена, в якій головна партія в репризі опускається.

II частина Сонати К. Шимановського різко відрізняється від плану Другої сонати Шопена, складаючись з теми, восьми варіацій та фуги (подвійної), тема останньої ґрунтується на вступному мотиві цієї частини. Загальна тривалість цієї частини Сонати – удвічі більша, ніж першої, що відповідає пропорціям співвідношень I та II-IV частин Другої сонати Ф. Шопена. Вираженість аналогій із сюїтою в його Сонаті № 2 (як і в інших творах Шопена цього типу) реалізується безпосередньо у II частині Другої сонати К. Шимановського: Tema. *Allegretto tranquillo*. *Grazioso* (*A-dur* → *D-dur* → *B-dur* → *A-dur* → *E-dur* → *A-dur*).

Соната набула репутації надзвичайно складного твору, як у плані технічного освоєння, і у сенсі сприйняття її гармоній. Після Другої світової війни вона увійшла до репертуару таких піаністів, як український і російський піаніст Святослав Ріхтер та канадський піаніст і композитор Марк-Андре Амлен.

Третя соната К. Шимановського складає повноту *скрябінівських* впливів, що зазначається неофіційною назвою Сонати № 3: («Смерть ... Неоромантизм: «3 ліричні п'єси»). Соната К. Шимановського ор. 36 увійшла в репертуар багатьох піаністів, створена у вигляді чотиричастинного поемного циклу (все (всі частини виконуються *attacca*): сонатне *Presto* без репризи, *Adagio mesto*, драматичне *скерцо* *Assai vivace* з фіналом-фугою. Тема фуги взята з першої частини, що надає інтонаційної спорідненості музичному матеріалу. Чотиричастинність із «скороченими» ознаками сонатного циклу знов виводить на аналогії з циклами Ф. Шопена.

Правда, у Ф. Шопена Друга і Третя сонати, за спостереженням Д. Кемпера [11, 113] принципово пов'язані між собою тематичною спільністю Тріо з III частини Другої сонати із побічною партією I частини Третьої сонати. У Шимановського такий зв'язок не відмічається, хоча загальна тенденція наближення сонатного циклу до сюїтності, показана в його Першій сонаті закінченням Фугою, залишається незмінною для всіх композицій названої типологічної групи. Фінальна Фуга Третьої сонати К. Шимановського має характеристичне виразне уточнення ремаркою: *buffo e sarcastico*. І це вже відступ від містеріального захвату *Скрябіна*, знов проявляється *вагнеріансько-літванський* «флюїд *мефістофеліади*». А в цілому моторна токатна ритміка, щільна фактура визивають асоціації зі стилістикою І. Стравінського, С. Прокоф'єва (у останнього, в Сонаті № 7 О. Маркова не без підстав відмічає аналогії до Другої сонати Ф. Шопена, що надихав і модерн Шимановського [4, 103], Б. Бартока, тобто примітивістського стильового арсеналу, який стає в пригоді Шимановському після 1919 року з переїздом у Польщу.

При всіх вказаних відкритостях Другої і Третьої сонат Шимановського до стилістики XX сторіччя, як показано вище, «оглядка» на сонатні форми Ф. Шопена не відсікаються, але на кожному наступному етапі сонатотворення Шимановського чітко відновлюється. В тому числі то риси *бідермаєрівської* належності до сюїтного нахилу в поданні сонатного циклу, що відповідало уникненню театральнотрагедійних аналогій *віденської* школи. Все це має місце і у Шимановського, ясно, з поправкою на час торжества модерну і наближення до авангарду. І внесення образу *buffo e sarcastico* у фінальну Фугу Третьої сонати «знімає» з того фіналу обтяжливість *маєстозності* і щільності звучання тої поліфонічної форми.

Висновки. Усвідомлення К. Шимановським спадкоємності від Шопена, попри його ж турботи щодо модернізації національного мислення, стимулювало риси жанрової спадкоємності від польського генія заради подання у тій же сфері осучаснених знахідок. Еклектика цитування в методі бідермаєра, найбільш відверто представлена в Першій сонаті Ф. Шопена має аналогії у підкресленому спіранні на М. Регера в Першій же сонаті К. Шимановського, певна спорідненість прийомів вираження Другої і Третьої сонат Шопена має аналогії у стильовій зближеності Другої і Третьої сонат Шимановського, в яких підкреслені виразні «скрябінізм», показові для української стильової палітри 1910-х – 1920-х років. При цьому бідермаєрівська салонна манера гри самого Шопена «полегшувала» відчуття стильових цитат з Л. Бетховена і Й.С. Баха, тоді як виконання Сонат Шимановського на «тугих» інструментах сприяло «полегшенню» фактурного втілення, порівняно із quasi-лістівським сонатним скрябінівським викладенням.

#### Література

1. Андросова Д.В. Символізм і поліклавирність в фортепіанному виконанні ХХ в. Монографія. Одеса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Димитріу М. Символізм фортепіанних творів Шимановського (на прикладі сонати № 1). Магістерська робота. ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2003. 41 с.
3. Ін Ціньцінь. Українські відлуння у Піснях Ф.Шопена // Мистецтвознавчі записки №43, видання НАКККіМ. С. 169-175. Київ, 2023.
4. Markova E. Естетичний аспект інтонаційної теорії і аналіз музичних творів. Канд.дисертація, 17.00.03. ІФМЕ імені М. Рильського, Київ 1983. 142с.
5. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра. Канд.дис. 17.00.03 . ОНМА імені А.В. Нежданової. Одеса, 2013. 173 с.
6. 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. Stepanova O.Yu. (2018) The Pianism of London and Wien piano schools: comparative analysis. [Pianism Londons'koyi i Videns'koyi fortepiannyh shkil: komparatyvnyi analiz]. Diss. ... Cand. Degree of Ph.D. in Arts : 17.00.03 – Musical Arts./Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy, 224 p. [in Ukrainian]
7. Чжу Цзіі Балади Ф. Шопена у представництві ідей бідермаєра // Вісник НАКККіМ, 2'2023. Київ, 2023, с. 225-230.
8. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
9. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровитипологічне узагальнення Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується Тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235-237
10. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung. XII Jahrgang. Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. S. 422-431.
11. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin /D.Kämper.– Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

#### References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance Art of the XX Century. Odesa [in Ukrainian].
2. Dimitriu, M. (2023). Symbolism of Shymanovsky's Piano Works (on the example of Sonata No. 1). *Master's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
3. Ying Qingqing. (2023). Ukrainian Echoes in the Songs of F. Chopin. *Herald of the National academy of Culture and Arts Management*, 43, 169–175 [in Ukrainian].
4. Markova, E. (1983). Aesthetic Aspect of Intonation Theory and Analysis of Musical Works. *Candidate's Thesis*. Kyiv [in Ukrainian].
5. Podobas, I. (2013). The Mazurkas of F. Chopin in context of Warszawa Biedermeier. *Candidate's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].
6. Stepanova, O. Yu. (2018) The Pianism of London and Wien Piano Schools: Comparative Analysis. *Candidate's Thesis*. Sumy [in Ukrainian].
7. Zhu Ziyi (2023). F. Chopin's Ballads in the Representation of Biedermeier's Ideas. *Herald of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 225–230 [in Ukrainian].
8. Shevchenko, L. (2019). Style Characters of Ukrainian Piano Culture in XX Century. Odesa [in Ukrainian].
9. Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2022). Intellectual Biography as a Genre-Typological Generalisation. *Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity*. In Memory of the Founders of Musical Cultural Studies in Ukraine, Professors I. Liashenko, I. Kotliarevskyi, O. Kostyuk, 235–237 [in Ukrainian].
10. Heusler, H. (1959). The Biedermeier in Music. *Music Research*. Basel-Kassel, 422–431 [in German].
11. Kämper, D. (1987). Die Klaviersonate by Beethoven. From Schubert to Scriabin. Darmstadt [in German].

Стаття надійшла до редакції 12.07.2024  
Отримано після доопрацювання 14.08.2024  
Прийнято до друку 21.08.2024