

УДК 781.2

Цитування:

Маркова О. М. Метафізика персонально-творчих синхронізацій у музиці. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 90–96.

Markova O. (2023). *Metaphysics of Personal-Creative Synchronisations in Music*. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 90–96 [in Ukrainian].

Маркова Олена Миколаївна,

доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
завідувачка кафедри теоретичної та прикладної
культурології Одеської національної музичної
академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0003-4711-9538>
dashaelena@gmail.com

МЕТАФІЗИКА ПЕРСОНАЛЬНО-ТВОРЧИХ СИНХРОНІЗАЦІЙ У МУЗИЦІ

Метою дослідження виступає прослідковування метафізичних – надфізичних показників мислення в паралелізмах виразних ознак, що засвідчують належність до епохально співвідносних пластів творчості композиторів і виконавців, хоча вони ніяк не зумовлені особистісними контактами чи спілкуванням зі спільнотами, що могли вплинути на творця-музиканта. **Методологічною основою** дослідження визначається інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні з акцентуванням компаративно-герменевтичних його складових, як це знаходимо у працях Д. Андросової, О. Козаренка, І. Котляревського, І. Ляшенка, Лю Бінцяна, О. Маркової, О. Муравської, О. Рощенко, О. Соколової. Також спеціальне застосування мають такі методи: мистецтвознавчо-аналітичний, описово-історичний, культурно-регіоністичний, релігієзнавчий, біографічно-історичний та ін. **Наукова новизна** роботи проявляється: в самостійності трактування концепції паралельних відкриттів як метафізики персонально-творчих синхронізацій («метафізики історичної близькості»), у оригінальності ракурсу подання аналізу творів і артефактів, а також у тому, що вперше у даному ракурсі представлені паралелізи творчих відкриттів шестидесятників XIX сторіччя, веристські риси у Піснях Ф. Шопена, винаходи додекафонії у XX сторіччі та інші суттєві чинники творчих установлень музичної історії. **Висновки.** Прослідковування виразних аналогій у творчості майстрів, що належали до одного епохального пласту історичної еволюції музики, а за умовами буття не мали особистих чи творчо-інформаційних контактів, засвідчує, що за наслідками творчості приходили до спільності виражальних типологій на рівні стильових, жанрових, ідейно-творчих ознак. Це стосується рис реалізму-веризму у Піснях і деяких інших творах Ф. Шопена, реакційності на ідеї «отців і дітей» шестидесятників XIX століття, ін., що у сукупності засвідчує «метафізику історичної близькості», яка розуміється як персонально-творча синхронність, вироблена метафізично-надфізично здійсненим контактом з інформаційного поля, виробленого епохальним менталітетом людства.

Ключові слова: метафізика історії, метафізика персонально-творчих синхронізацій, музична виразність, стиль у музиці, стиль епохи, музичний жанр.

Markova Olena, Doctor of Art History, Professor, Honoured Worker of Culture of Ukraine, Head of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music
Metaphysics of Personal-Creative Synchronisations in Music

The purpose of this study is to trace metaphysical - supraphysical indicators of thinking in the parallels of expressive features that attest to belonging to epochally correlated layers of creativity of composers and performers, although they are in no way conditioned by personal contacts or communication with communities that could influence the creator-musician. **The research methodology** is determined by the intonational approach of B. Asafiev's school in Ukraine with emphasis on its comparative and hermeneutic components, as found in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, I. Kotlyarevskyi, I. Liashenko, Liu Bintsyan, O. Markova, O. Muravska, O. Roshchenko, O. Sokolova. The following methods are also of special use: art historical-analytical, descriptive-historical, cultural-regional, religious studies, and biographical-historical. **The scientific novelty** of the work is manifested: in the independent interpretation of the concept of parallel discoveries as the metaphysics of personal-creative synchronisations ("metaphysics of historical proximity"), in the originality of the perspective of the analysis of works and artifacts, as well as in the fact that for the first time in this perspective the parallels of creative discoveries of the 1960s are presented, verist features in F. Chopin's Songs, the invention of dodecaphony in the 20th century and other significant factors in the creative institutions of musical history. **Conclusions.** Tracing expressive analogies in the works of masters who belonged to the same epochal stratum of the historical evolution of music, and who, by the conditions of their existence, had no personal or creative-informational contacts, shows that, as a result of their creativity, they came to a commonality of expressive typologies at the level of style, genre, ideological, and creative features. This applies to the features of realism-verism in Chopin's Songs and some other works, reactionary to the ideas of "fathers and children" of the nineteenth-century Sixties, etc., which together testify

to the "metaphysics of historical proximity", understood as personal and creative synchronicity produced by metaphysically superphysically realised contact with the information field produced by the epochal mentality of mankind.

Key words: metaphysics of history, metaphysics of personal-creative synchronisation, musical expressiveness, style in music, style of the era, musical genre.

Актуальність теми дослідження обумовлена шуканням сьогоденності, коли усталилися розуміння «неоренесансного» смислу минулого століття (див. «Система Леонардо да Вінчі» у П. Валері як модель творчої особистості ХХ століття [2] і «неоготичних» ознак відносно ХХІ [12]). Таке зіставлення, узгоджене із численими показниками ренесансів-відроджень в історичному плині, тобто метафізичне-надфізичне узгодження культурних показників для носіїв, що життєво ніяк не стикалися, - впевнено зазначається як метафізика історії. І музична специфіка того виявлення розгорнута у книгах Д. Андросової, Лю Бінцяна, О. Муравської, А. Соколової та ін. [1; 8; 11; 15]. Вказане історичне спостереження цінне в упорядкуванні культурної й мистецької діяльності сьогодення, що допускає підключення досвіду не тільки сьогоденно-безпосереднього, але і споріднених вказаним культурним уподібненням з минулими епохами, в тому числі тими, що детально вивчені в науково-творчому плані.

Ці напрацьовані узагальнення незмінно спираються на те, що прийнято називати з часів Г. Гегеля «дух епохи», ознаки віддзеркалення якого відзначають представників епохальних зрізів, незалежно від наявності фізичного або символічно-ментального контактування чи відсутності останнього стосовно суб'єктів епохальних єдностей. Даний тип епохальної приналежності народжує добре відоме явище «паралельних відкриттів», коли діячі, не знаючи знахідок певного автора, незалежно від останнього виходять на аналогічні результати. І це на сленгу винахідників-творців називають реакцією на «ідеї, що носяться у воздуху», підкреслюючи тим надфізичну-метафізичну даність подоби не тільки у лінійній діахронії історичних змін, але і у симультанності історично-пластових епохальних зосереджень (див. в роботах автора нарисів та ін. [9; 10]).

Метою дослідження виступає прослідкування метафізичних – надфізичних показників мислення в паралелізмах виразних ознак, що засвідчують належність до епохально співвідносних пластів творчості композиторів і виконавців, хоча вони ніяк не зумовлені особистісними контактами чи спілкуванням зі

спільнотами, що могли вплинути на творця-музиканта.

В роботі автора цього нарисів ще у 1990 роки фіксувалося відкриття мотивів-образів, які винайдені були майже одночасно у 1870-ті роки композитором європейського Сходу і Заходу [10], при тому що спеціальна контактність типу інформаційного обміну і знайомства із творчою роботою суб'єктів відповідних акцій не відбувалася. Йшлося про застосування звороту мелодичної секвенції із хроматизованим зіставленням двох великих терцій, що вносило відтінок цілотонності у мінор. Вишуканість цього звороту надавала інтелектуальної натхненності вираженню, дотичного, тим не менш, до архаїчних формул «ірано-скіфського ладу» (за Л. Роговським [5]). Даний виражальний комплекс мав місце як у фольклористських мелодичних побудовах Е. Гріга, так і на європейському Сході, у національно зафарблених мелодичних утвореннях Сходу і Заходу Європи.

Цим та іншими прикладами, що зафіксоване у виданні 1990 року, ілюструється зміст ідеї про метафізичне-надфізичне виявлення епохальної уподібненості творчого виходу, при тому що автори ні за якими параметрами не могли контактувати один з одним, являючи чистоту виявлення «духу епохи» як ментально-інформаційного явища людського буття.

Продовженням цієї теми виступає аналіз зіставлення матеріалів про музикування в таких географічно віддалених одна від одної країнах та націях як Британія-Англія, Франція та Україна. Ці матеріали є у книзі О. Муравської [11], у книзі Г. де Боплана [3], у монографії А. Соколової [15], вони вказують на прямі контакти Київської Русі та Британії-Ірландії, Франції і Запорізької Січі. Однак все ж територіально-політична й релігійно-конфесійна розмежованість вказаних націй не давала *континуумного* виявлення відповідних контактів і сталих уподібнень в бутті народів. Тим більш вражає цілісність виявлення в цих країнах схожості поведінково-мислительного складу.

Ідеальними чинниками спільності виступають актуалізовані релігійно-конфесійні прерогативи в тих країнах, в даному разі

нагадуємо про історичну першість Православ'я в Британії, що дозволило у XIX-XX століттях на певних етапах демонструвати прослов'янські мистецькі напрацювання – від Оксфордського руху за злиття Англіканства з Православ'ям до «Апостолів» Е. Елгара за картиною І. Крамського до православної ідеї в музиці Дж. Тавенера. Але поза цього релігійного чинника знаходимо виходи на скрябінівський фортепіанний символізм у авторів України – В. Ребіков, М. Рославець, К. Шимановський за його базовістю в українському Півдні в Одесі у 1910-ті, - Ч. Айвз у США, С. Скотт в Англії. Два останні ніякого контакту з відповідними східноєвропейськими музичними колами не мали, хоча вражає синхронність виходу на варіант скрябінівської Містерії у «Вселенській симфонії» Ч. Айвза попри яких би то не було контактів між ними. Вражає і фактурний фортепіанний вихід С. Скотта у Сонаті ор. 1, доречі, що не має прямих паралелей у інших фортепіанних же творах автора.

Пафос усіх цих доказів та ілюстрацій – усвідомлення *нелінійного* розвитку культури, утворюваної лідерами-націями чи лідерами-індивідами в них і поза них, що передбачає силу, зокрема психологічно-«заражаючу» (див. «пасіонарність» за Л. Гумільовим) енергію, що «поширюється» з деякого акту-епіцентру. Зіставлення історії народів показує, що саме визнання лідерства тих чи інших націй, показових для них вчень і вмінь тримається на ідеальній налаштованості індивідів і колективних суб'єктів на «дух часу», на висунення ідей і поведінкових стереотипів, які концентровано проявляються і отримують визнання в людському оточенні.

Дивно перетинаються шляхи творців у представництві певних поколінь – наприклад, народжені у 1813 році Верді, Вагнер, Гулак-Артемівський в їх принциповій віддаленості географічній, політично-релігійній і психологічно-національній – в реакції на ідеї «шістдесятників» як «конфлікт отців і дітей», і це спеціальна тема. Чи творчий відгомін на «симфонічне замовлення» у 1930-ті – 1940-ві авторів, ніяк не контактних в період створення симфонічних шедеврів (Барток, «Концерт для оркестру», Стравінський, Симфонія у 3 частинах, Онеггер, Воєнні симфонії № 2 і № 3, знамениті Симфонії 1940-х на Сході Європи, ін.).

Сказане – це вже *метафізика «історичної близькодії»*, іноді у творчості самих авторів, що самі усвідомлювали *нескладаність* їх «симультанних» відкриттів.

Щодо Бетховена той множиний, найменше двоїтий жанрово-стильовий орієнтир склався визнанням як «істинно-бетховенської» театральності-патетичної продукції згідно з його «наслідуванням» симфонізму Л. Керубіні. Але свої «два принципи» композитор щиро визнавав як у фортепіанній «Патетичній» № 8, так і «анти-патетичній» № 10, а знамениту «Апасіонату» № 23 поставив в однім опусі з «малою» № 24, ще й поставив висловленням, що остання «по сильніше Місячної».

Ще одне відкриття *метафізики «історичної близькодії»* – це Пісні Ф. Шопена, які сам автор при житті не видавав, за міркуваннями Й. Хоміньського, через їх «надлегкість» [18]. Але серед Мазурок Шопена є також «надлегкі», а їх друкував автор на протязі усього життя, а Пісні Шопена, і це прекрасно здавна усвідомили виконавці, зовсім не «прости» у всіх вимірах. А от їх наблизеність до проверистського фольклоризму і соціально-політичної декларативності, то це виразність, принципово несумісна з визнаною вже двоїстістю бідермаєр-романтизм щодо творчості Шопена взагалі (див. у І. Подобас [13]), – але грань симультанності стильових ознак творчості Шопена, відкривана в сьогоденні.

Ці «троїстісні» показники стилю композитора є очевидними при порівнянні ранніх і пізніх з «центральною» щодо часу складення творів. Однак Пісні Шопен писав на протязі усього життя, як зазначено у біографічних описах, з 1826 по 1847 роки, і ці композиції жанрово-внутрішньо-стильово цілісні, як і Мазурки, хоч є відмінності «ранніх», «центральною» і «пізніх». І ця цілісність тримається на опорі на літературні тексти, з їх предметно-сюжетною визначеністю, яку категорично унікав у своїх програмних втіленнях композитор (доречі, недооціненних в їх епічно-героїчній і навіть *агіографічній* налаштованості, див. статтю Чжу Цзі [16]).

Пісні Ф. Шопена більшою мірою написані на тексти С. Вітвіцького (10 з 19), Б. Залеського (4), а також 2 за А. Міцкевичем, по одній за текстами інших авторів (див. статтю Ін Цінцін [7]). Вихідний «почерк» пісенності Шопена – за Вітвіцьким, а завершальні, ці що не попали в першу після смерті надруковану збірку із 17 композицій, № 18 і 19 – найкоротші за віршами С. Вітвіцького та Б. Залеського, з яких № 19 має жанрове найменування «Думка». Спільне в тих Піснях – виражене *українство* Шопена, яке закладене проягеллонським *сарматизмом* оточення композитора і

виконавця, яке ще більше ніж півстоліття тому відмітили вітчизняні та інші дослідники, вказавши на *думність* спадщини польського класика (див.про це [13]).

Саме сарматистські настанови на пам'ять про Велику Польщу заохочували розробки польських митців і мистецтвознавців щодо козацтва, ліро-епічний пласт героїчних балад-оповідей кобзарів і бандуристів, якому польські науковці дали назву «думи», що в перекладі з польської (*duma*) означає «гордість». Вищезгаданий поет, на вірші якого писав 4 із 19 своїх Пісень Шопен, підкреслював вигоди польської культури із моці Київської Русі [6], був за переконаннями панславистом, що солідаризувався із слов'янофілами на європейському Сході (на чолі слов'янофілів у всеєвропейському обсязі – поляк Е. Романовський).

Вказане шанування київськоруської культури західними слов'янами показове не тільки для відповідних прошарків Польщі, але і для чеської культурної аури. Саме в Польщі, Чехії і Україні існує ліризована масштабно зменшена паралель до монументальної думи – жанр *думки*. Видатним послідовником *панславізму* був Богдан Залеський, автор 4 із 19 Пісень Шопена і з яким композитора зв'язували досить щільні стосунки: композитор приймав участь у весільному святкуванні шлюбу дочки Залеського, грав на органі спеціально для цього створену композицію [6]. Себе Залеський називав «Бояном віщим», став представником спеціальної лінії «польської української школи» в літературі з центром - в Умані (працював там з М. Грабовським).

В загальному переліку Пісень Шопена маємо явне переважання баладного жанру, показового для думи й думки, в різних пропорціях насичених лірикою, причому, як вище відзначено, № 19 «Думка», № 11 «Дві смерті» - про смерті «козака» й «дівчини», № 13 «Нема чого треба» - думка про нещасну долю (у прямій паралелі з українською літературного походження піснею «Ой, я нещасний»). № 16 «Пісенька литовська» являє собою за текстом польську віршовану обробку литовського фольклорного зразка. А в інших Піснях Шопена на слова С. Вітвіцького, А. Міцкевича й інших фігурують типові польські персонажі дрібного шляхетства. А в результаті то пропорції різнаціонального наповнення ягеллонської єдності народів, що склали Велику Польщу – литовців, руських і саме поляків.

Найбільш широко Шопеном задіяні тексти С. Вітвіцького, балада якого «Посланиця» № 7 про ластівку, через яку

героїня сподівається дізнатися про долю кинутих без помочі матері й брата (починається рядками «Травка зеленіє, сонечко блищить...») стала концентратом виразності «балад про розлуку». Багато Пісень, написаних і Вітвіцьким, і іншими авторами, мають ритмічною основу мазурку, але переважає саме баладний ритм на 6/8. Однак у відверто українських (№ 11, 13, 19), у литовській (№ 16) мелодіях показаний парний розмір. І звертаємо увагу на тип поетичної лексики, яка у своїй літературній сфері показує пограниччя селянського й помісношляхетського обиходу, повноту моделі того *народництва*, яке охопило демократизовану свідомість європейців доби романтизму.

Вказані мазуркові ритми-структури йдуть у помірному русі, в характері близького до мазурки, тільки повільнішого куявка, тоді як сама назва того танцю, від Куява-Куяба (по-арабськи Київ) вказує на подніпровську генезу куявів, відмічених танцювальним типом виразності. А до XIII століття куяви жили по Дніпру – в українських піснях багато мазуркових ритмів, тільки у сповільненому темпі, як у куявка. Звідси – цікавий висновок: якщо до «Мазурки Домбровського», до 1796 року, мазурка і полонез ідентифікувалися і були виключно інструментальною музикою, то принципо *овокалені* за фактурою Мазурки Шопена наслідували мазурку-гімн повстанців – і тим правий Р.Шуман у статті «Op. 2», що ці фортепіанні мініатюри композитора за змістом – «гармати, прикриті квітами».

Але в самих Мазурках у Шопена немає ніяких соціально-політичних програмних «підказок». А в Пісні № 17 «Летять листя з дерева» на слова В. Поля прямо у тексті маємо вказівку на політичну ситуацію загибелі Незалежності Польщі – і починається та Пісня у ритмі полонеза-мазурки і з вираженим вокальним наповненням, макетуючи Мазурку Домбровського. Цікаво, що закінчується цей твір у ритмі «овокаленого» краков'яка, танця старої (ягеллонської!) столиці, помежованої до Русі-України, який в окремоті п'єси у Шопена ніде не представлений (проте стане на початку XX століття основою фортепіанних композицій авторів «Молодої Польщі», очолюваної професором *Варшавської* консерваторії З. Носковським).

Наявність наскрізного баладного тону у Піснях Шопена (окрім «Мелодії» № 9, присвяченій філософії плину життя) і, перш за все, на слова С. Вітвіцького і Б. Залеського, за специфікою жанра акцентує «незвичайні події, що сталися зі звичайними людьми» (виняток –

відверто мазуркові гімнічно-оспівуючі № 1 знамените «Бажання», № 4 «Гулянка» за текстом Вітвіцького, № 12 за А. Мічкевичем «Моя пустунка»). І в тексті у «стислому» поданні передаються масштабні події, в охопленні полюсів життя – смерть. І переважаючий тип форми – варіаційно-строфічний, часто з множинними куплетними повторами всередині строф. Так закладається реалістично-веристський комплекс у сукупну виразність шопенівських Пісень, до того ж, явно позбавлених «фіоритурного мережива» фортепіанної лірики композитора (фортепіанна партія не розгорнута у тих композиціях автора, піаніста-віртуоза).

Підводячи підсумки характеристикі виразності пісень Ф. Шопена, маємо позначити в них – по-перше, виражену тільки в цьому жанрі у композитора наближеність до *реалістично-веристської* спрямованості мислення, по-друге, поєднану з першим *соціально-критично і політично орієнтовану* виразність. І третє, що має спеціальний сенс у даному дослідженні: тільки Пісні Ф. Шопена відверто концентрують *українізми просарматистської* позиції автора, відсуваючи бідермаєрівський віртуозний піанізм, який надає авторського колориту усім його фортепіанним здобуткам.

І ці унікальні для творчості Шопена особливості вираження, можливо, й були реальною причиною того, що він не наважувався на друк тих композицій. Однак в нашому викладенні звертаємо увагу – на несподівану, судячи з усього, для самого автора виявленість творчої *метафізичної* синхронізації з потужними пластами веризму-реалізму як у самій Польщі й Литві («Галька» С. Монюшко, 1846-1847), так і в Україні (М. Гоголь, Т. Шевченко), у Франції (Ж.П. Беранже, Ш. Гуно). Тексти С. Вітвіцького й Б. Залеського як такі не дають тої *веристської «стисненої поемності»*, яку маємо у Піснях Ф. Шопена і яка *напрямую проєкує оперні «поєми-новели» італійських веристів 1860-х – 1890-х років.*

І ще одна паралель епохальної метафізичної синхронізації: Ф. Шопен і Т. Шевченко. Багатство лірики обох обходило побутово-життєві стимули, не допускаючи романтичного оспівування власних любовних почуттів – і замикаючи жіночі образи на ідеальні моделі «далекої Коханої» Польщі у польського митця і Катерини як жертвовної жіночості у Шевченка. А це у обох зовсім не стикувалося із «розкиданістю» любовних стосунків в життєвих перипетіях. В результаті –

«думність» за І. Белзою Шопена і «кобзарство» за авторським визначенням Шевченка (хоч останній у житті спритно грав на гітарі, бандурі, особливо на торбані).

Нагадуємо вищевказану паралель метафізично винайденій містеральності у О. Скрыбіна і Ч. Айвза, авторів «воєнних» симфоній 1940-х років, нарешті, «скрябіністів» 1910-х – 1930-х, що представляли кардинально різні індивідуальності, країни і нації і не контактували між собою (М. Рославець, Б. Лятошинський, В. Косенко, К. Шимановський, М. Обухов, І. Вишнеградський, О. Мессіан).

В цьому плані заслуговує особливої уваги робота над видобуванням додекафонії, яка за результатом активності Нововіденської школи усвідомлена як винахід А. Шенберга (який в юридичному порядку відстоював свою першість по відношенню до Й. Хауера). І тільки на рівні поставангарду кінця ХХ – початку ХХ століття отримала прийняття концепція випередження на кілька років А. Шенберга у винаході додекафонії, але історично часово майже одночасно і випереджаючи Віденця у народженні стильово самостійної проскрябінівської концепції – у В. Ребікова і М. Рославця, що працювали на теренах сучасної України, а згодом розробка, також оригінальних стилістично, версій французькими скрябіністами І. Вишнеградським та М. Обуховим.

Ідея *метафізики музичної історії* транспонована в *метафізику епохальної часової близькодії*, яка *диз'юнктивно* (за Л. Шевченко [17]) вибудовується у різні епохи в поданні різнотипових утворень творчої діяльності митців і науковців, демонструючи різноспрямовані збіги стильово-жанрово-видової активності в часово єдиному творчому надбанні світу.

Наукова новизна роботи проявляється: в самостійності трактування концепції паралельних відкриттів як метафізики персонально-творчих синхронізацій («метафізики історичної близькості»), у оригінальності ракурсу подання аналізу творів і артефактів, а також у тому, що вперше у даному ракурсі представлені паралелізми творчих відкриттів шестидесятників ХІХ сторіччя, веристські риси у Піснях Ф. Шопена, винаходи додекафонії у ХХ сторіччі та інші суттєві чинники творчих установлень музичної історії.

Висновки. Прослідковування виразних аналогій у творчості майстрів, що належали до одного епохального пласту історичної еволюції

музики, а за умовами буття не мали особистих чи творчо-інформаційних контактів, засвідчує, що за наслідками творчості приходили до спільності виражальних типологій на рівні стильових, жанрових, ідейно-творчих ознак. Це стосується рис реалізму-веризму у Піснях і деяких інших творах Ф. Шопена, реакційності на ідеї «отців і дітей» шестидесятників XIX століття, 95н., що у сукупності засвідчує «метафізику історичної близькості», яка розуміється як персонально-творча синхронність, вироблена метафізично-надфізично здійсненим контактом з інформаційного поля, виробленого епохальним менталітетом людства.

Література

1. Андросова Д.В. Символізм і поликлавірність в фортепианном исполнительстве XX в.: монографія. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Батанов В.Ю. Универсализм композиторской личности в музыкальном искусстве XX – начала XXI в. Канд.дисс., специальность 17.00.03 – муз.искусство. Одесская нац.муз.академия имени А.В.Неждановой. Одесса, 2016. 186 с.
3. 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 «ФОП Стебеляк», 2017. 168 с.
4. Валері Поль. URL: zarlit.com/biography/valeri.html (дата звернення: 07.05.2023)с
5. Демска-Тренбач М. На пересеченні путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского // Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матер.міжнар.науково-творч.інтерн.-конфер.30 квіт.- 2 трав.2020. Одесса: Астропрю., 2020. С.81-90.
6. Залескі Б. URL: granat.wiki/enc/z/zalesskiy-bogdan (дата звернення 25.03.2023).
7. Ін Цінцін. Українські корені виразності пісень Ф.Шопена // Захід-Схід: культура і мистецтвознавчі надбання. Пам'яті видатних митців України присвячується. До ювілею Г.Сковороди. Збірник наукових праць. Київ: Видавництво Ліра – К. Київ, 2023. С. 117.
8. Лю Бинцян. Музыкально-исторические параллели развития искусства Китая и Европы. Монография по истории культуры для муз. академий, университетов и вузов искусства. Одесса, Астропринт, 2014. 440с.
9. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства. Киев: Музична Україна, 1990. 182 с.
10. Маркова Е. Интонационная концепция истории музыки. Доктор.дисс. Киев, 1991. 263 с.
11. Муравська О.В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII-XX стол: монографія. Одеса, Астропринт, 2017. 564 с.
12. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну. Кандидатська дисертація, ОНМА, 17.00.03. Одеса, 2018. 189 с.
13. Подобас И. Мазурки Ф.Шопена в контексте варшавского бидермайера. Канд.дисс., 17.00.03 Одесская национальная музыкальная академия имени А.В. Неждановой. Одесса, 2013. 173 с.
14. С. Вітвіцькі URL: [Wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі](https://wikipedia.org/wiki/Стефан_Вітвіцькі) (дата звернення 25.03.2023).
15. Соколова А. Традиції лицарсько-аристократичної культури Британії-Англії й Русі-України. Наукова монографія. Одеса: Астропринт, 298 с.
16. Чжу Цзіі. 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. Збірник наукових праць. Київ: Видавництво Ліра – К. Київ, 2023. С. 117.
17. Шевченко Л.М. Стильові характеристики української фортепианної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.
18. Chomiński J. Chopin. Kraków: PWM, 1978. 260 s.

References

1. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].
2. Batanov V. (2016) Universalism of composer personalities in music art XX - begin XXI st. Candidate's thesis, spec.17.00.03 - mus.art.Odessa state music éacademy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian]
3. Beaplan de G.L. (2017) Description d'Vkraine, qvi sont plvsievrs Prouices du Royaume de Pologne. Contenves depvis les confins de la Moçcouie, iuçques aux limites de la Trançilvanie, ensemble leurs mevrs, façons de viures de Guerre. Kyjiv, Vydavn. "FOP Stebelak" [in Ukrainian].
4. Valéry Paul (add. 7.06.2023). URL: zarlit.com/biography/valeri.html [in Ukrainian]
5. Demska-Trenbach M. At the crossroads of European culture. Aesthetic ideas and passions of Ludomyr Mikhail Rohovsky // Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural and artistic embodiments. Materials of the internation.scientific and

creative intern.conference April 30-May 2, 2020. Odesa: Astroprint, 2020. P. 81-90 [in Ukrainian]

6. Zaleskiy B. URL: granat.wiki/enc/z/zaleskiy-bogdan (add. 25.03.2023) [in Ukrainian].

7. Ying Qingqing. Ukrainian roots of the expressiveness of F. Chopin's songs // West-East: culture and art heritage. It is dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H.Skovoroda. Collection of scientific papers. Kyiv: Vydavnytvo Lira-K. Kyiv, 2023. P. 117 [in Ukrainian].

8. Liu Binchan (2014) Music-history parallels of the development of the art to China and Europe. Monograph on histories of the culture for music academy, university and high school art . Odesa: Astroprint [in Ukrainian]

9. Markova E. Intonation type of music art. Kyiv, Muzychna Ukraïna [in Ukrainian].

10. Markova E. (1991) Intonation concept to histories of the music. Doctor thesis. Spec.17.00.03 - music art. National academy of the music of the name P.I.Chaikovskij. Kyiv [in Ukrainian]

11. Muravskaja O. (2017) East-Christian paradigm of the european culture and music XVIII-XX century: monograph. Odesa, Astroprint [in Ukraine].

12. Navojeva I. (2018) Ukrainian choral, vocal-ensemble creative activity in context style Neo-Gothic of post-postmodern. Candidate's. Odesa National Musical Academy name A.V.Nezhdanova, 17.00.03. Odesa [in Ukrainian].

13. Podobas I. (2013) Mazurkas by Chopin in context of Warszawa biedermeier. Cand.diss., 17.00.03, Odesa National musical academy name after A.V.Nezhdanova. Odesa [in Ukrainian]

14. S. Witwićki. URL: [Wikipedia.org/wiki/Stefan_Witwićki](https://wikipedia.org/wiki/Stefan_Witwićki) (add.25.03/2023) [in Ukrainian]

15. Sokolova A. The traditions of knightly-aristocratic culture to Britains-England and Rus-Ukraines. The scientific monograph.Odesa: Astroprint [in Ukrainian]

16. Zhu Jiyi. A new look at the program decorations of F. Chopin's First Ballade// West-East: culture and art heritage. It is dedicated to the memory of outstanding artists of Ukraine. To the anniversary of H.Skovoroda. Collection of scientific papers. Kyiv: Vydavnytvo Lira-K. Kyiv, 2023. P. 224-225 [in Ukrainian].

17. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

18. Chomiński J. (1978) Chopin. Kraków: PWM [in Polska]

*Стаття надійшла до редакції 07.04.2023
Отримано після доопрацювання 12.05.2023
Прийнято до друку 22.05.2023*