

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 786.2.087.33

Цитування:

Андросова Д. В. Символіка жанрових побудов М. Рославця за їх витоків у культурі символізму. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 70–75.

Androsova D. (2023). Symbolism of Genre Constructions in M. Roslavets by Their Origin in Culture of Symbolism. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 70–75 [in Ukrainian].

Андросова Дарія Володимирівна,
доктор мистецтвознавства, професор
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0002-5951-8416>
dashaelena@gmail.com

**СИМВОЛІКА ЖАНРОВИХ ПОБУДОВ М. РОСЛАВЦЯ
ЗА ЇХ ВИТОКОМ У КУЛЬТУРІ СИМВОЛІЗМУ**

Метою даної роботи виступає прослідкування конкретики виразних тенденцій модерну-авангарду ХХ століття у символізмі і виявлення в ньому коренів примітивізму-футуризму, що явно засвідчили основи мистецтва «нової молоді» 1920-х. **Методологічна основа** – інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в працях українських музикознавців, у тому числі Т. Веркіної, О. Козаренка, І. Ляшенка, О. Маркової, О. Сокола, О. Рижової, ін., з використанням науково-дослідницьких методів компаративно-стильового, герменевтичного, біографічно-описового, аналітично-типологічного тощо. **Наукова новизна** роботи виявляється в конкретиці прослідкування структурних показників символізму і примітивістсько-футуристичних відгалужень від нього, впізнаваних в мініатюризації мислення М. Рославця на прикладі його фортепіанної спадщини. **Висновки.** Надпислі мініатюри Рославця складають закономірне перевтілення символістського *дематеріалізуючого* мислення, яке надало символістським творам, К.Дебюссі зокрема, вихід за мистецькі межі в перетворюючі буття акції, що переводять театральне втілення містерії у містеріальність як таку. Спадщина М. Рославця заслуговує на прискіпливу увагу як втілення теоретичної абстракції в художній простір, що відповідало установам цілого ряду напрямків, сучасних розробкам композитора-теоретика (веризм-натуралізм-соціалістичний реалізм) і особливо футуризму з його неосинкретикою політичної і мистецької діяльності. Фортепіанні «надмініатюри» Рославця складають інтелектуальну декларацію художника і громадянина-Діяча.

Ключові слова: символіка виразних засобів музики, символізм, примітивізм, футуризм, стиль в музиці, музичний жанр, піаністичний стиль.

Androsova Daria, Doctor of Art History, Professor, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music
Symbolism of Genre Constructions in M. Roslavets by Their Origin in Culture of Symbolism

The purpose of this article is to trace the specifics of the expressive trends of the twentieth-century modern-avant-garde in symbolism and to reveal the roots of primitivism-futurism in it, which were clearly evidenced by the foundations of the art of the "new youth" of the 1920s. **The research methodology** is based on the intonation approach of B. Asafiev's school in the works of Ukrainian musicologists, including T. Verkina, O. Kozarenko, I. Liashenko, O. Markova, O. Sokol, O. Ryzhova, using research methods of comparative-stylistic, hermeneutical, biographical-descriptive, and analytical-typological. **The scientific novelty** of the work is manifested in the specificity of tracing the structural indicators of symbolism and its primitivist-futuristic branches, recognisable in the miniaturization of M. Roslavets' thinking on the example of his piano heritage. **Conclusions.** Roslavets' supercompressed miniatures are a natural reincarnation of the symbolist dematerialising thinking that gave symbolist works, including those of Debussy, the ability to go beyond artistic boundaries into life-transforming actions that transform the theatrical embodiment of the mystery into mystery as such. M. Roslavets's legacy deserves careful attention as an embodiment of theoretical abstraction in the artistic space, which corresponded to the establishments of a number of trends, contemporary developments of the composer-theorist (verismo-naturalism-socialist realism) and especially futurism with its neo-separateness of political and artistic activities. Roslavets's piano "superminiatures" constitute an intellectual declaration of the artist and citizen-actor.

Key words: symbolism of expressive means of music, symbolism, primitivism, futurism, style in music, musical genre, pianistic style.

Актуальність теми зумовлена хвилею відродження символістського і навколостильових утворень, які породжені, за О. Марковою [8, 99-134], *неосимволістським* нахилом полістилистики поставангарду з його тяжінням до пост-поставангардної синкрети (див. у І. Навоєвої [10]), коли сталося повернення до творчого буття множинних мистецьких здобутків початку ХХ століття і категорично забутих в середині цього століття. Так усвідомленими стали достоїнства символізму як явища і носіїв його в Україні – В. Ребіков, М. Волошин, Б. Лятошинський у представленні саме символістської стильової доміанти в його спадщині, нарешті, геній М. Рославця, несправедливо забутого величного музиканта і теоретика в одній особі, що своїм відкриттям оригінальної додекафонії на 9 років випередив систему А. Шенберга, заявлену у 1922 році.

Публікації щодо М. Рославця вже мають місце [6; 11; 12], однак конкретика смислу стильового визначення Рославця у перетворенні ним символізму і зближення з футуристичним авангардом не стали ще предметом спеціального вивчення.

Метою роботи є прослідкування конкретики виразних тенденцій модерну-авангарду ХХ століття у символізмі і виявлення в ньому коренів примітивізму-футуризму, що явно засвідчили основи мистецтва «нової молоді» 1920-х.

Наукова новизна роботи виявляється в конкретиці прослідкування структурних показників символізму і примітивістсько-футуристичних відгалужень від нього, впізнаваних в мініатюризації мислення М. Рославця на прикладі фортепіанної спадщини.

Виклад основного матеріалу. Жанрові накопичення М. Рославця визначаються його скрябінізмом, наслідуванням *символістських* надбань геніального представника цього культурно-мистецького напрямку. У сучасній літературі недооціненою є та загальнокультурна складова символізму, яка виводила його за грані мистецької діяльності, за межі створення «другої», штучної реальності, спрямованої до наслідування життя, і одночасно спонукала до уникнення життєподоби у творчості, направляючи на виробництво життєвих даностей у пограниччі до штучних цінностей мистецтва. Символізм відроджує той діяльнісно-мислительний синкретизм, який представлений у релігійній сфері – звідки й прийшла назва *символізму*. Здорова інерція мислительної роботи, сформована трьома століттями (одиниця часового виміру у соціальній історії) Нового часу, досягненням якої стало розумово-логічне

розділення на види, типології, форми в їх змістовно окресленій визначеності, і це залишається основою наукових розробок до сьогодення, - переводила діяльність митців у виміри класичного європейського мислення, категорично відсікаючи в оцінках ускладнюючі-«заважаючі» складові творчого продукту, який явно не уміщався у рамки мистецького акту.

Наше не-прийняття до сьогодення символічних вимірів спадку К. Дебюссі починається з розрінення його Прелюдій за програмними назвами, які композитор показував у додатковій корекції смислу музики після прослуховування п'єс. І закінчується ігноруванням містеріальної сутності його творів у цілому і виходом на художній жанр містерії, вперше у практиці Нового часу, у композиції «Мучеництво св. Себастьяна». Бо якщо Дебюссі свідомо означав свою позицію наслідуванням Ф. Шопена, то не можна ігнорувати той містичний флер спадщини останнього, який небезпідставно позначають проукраїнським терміном *думність* Шопена.

Цю ж символічну охопленість творчості Шопена виділяла З. Лісса, наполягаючи на «прометеїзмі» стрижньового утворення гармонії Шопена як «проскрябінівської» [15, 342-348], а Р. Шуман у свій час відстоював «ноктурновість» виразного вигляду музики Шопена (див. «Карнавал» із «портретом» Шопена у вигляді арфоподібних розспівів з міксолідійською мінорною доміантою), вказуючи, фактично, на старовинно-християнський виток шопенівських засобів виразності. А останні формувалися у «кельтській» хвилі шанування західного Православ'я IV-XIII століть і їх збереження у релігійних надбаннях європейського Сходу. Дослідники спадщини композитора, особливо польські, неодноразово підкреслювали церковні (і староцерковні особливо) основи шопенівських побудов, аж до узагальнення Й. Венцовського щодо втілення у знаменитих темах творів Майстра популярних релігійних пісень Польщі [16].

У роботах О. Маркової неодноразово вказувалася «просарматистська» уподібненість творчої позиції Ф. Шопена, що надавала релігійної натхненності багатству лірики *надособистісного* типу його творам всупереч романтичному культу індивідуалізованого самовираження. І в цьому – недооціненість Балад композитора, особливо Першої і Четвертої, співвідносних із *думністю* українського літературно-героїчного висловлення з відвертим *агіографічним* нахилом змістовності Першої балади, асоційованої із «Конрадом Валенродом»

А. Міцкевича, де знаходимо уподібнення біблійним постаттям Його і Богоматері.

Цей «релігійний символізм» Ф. Шопена знаходить закономірну продовженість у К. Дебюссі. Відоме шанування названим композитором здобутків рококо, яке враховувало духовну наповненість салонного спілкування, що в музиці органічно виводило на духовне ж призначення звучавшої там клавірної «фіоритури» інструментальної мелізматики із віддзеркаленням фігуративності візантійського гімноспіву. Салонність і у Франції епохи рококо, і в творчості Дебюссі, у символістському його оточенні безпосередньо пов'язана з естетикою раю-саду на землі, штучність якого релігійно освячена віддаленістю від буттєвої прози. Та прихована символіка сакрального надає кожному з творів французького Майстра неповторного колориту *демагеарілізуючої «зашифрованості»* вираження.

Відомим є спирання на цілотонність як на ладовий стереотип мислення композитора, а також органіка пентатоніки і, ширше, ангеїтоніки, в його мелодичних побудовах, що нероздільні з аналогами старохристиянських наспівів і з відповідністю архаїці «ірано-скіфського обиходу», відкритого Л. Роговським (див. про це у М. Демської [3]).

Культурно-організуюча діяльність К. Дебюссі проявлялася у його ігноруванні професійного музикантсько-композиторського оточення, але із стабільною «пропискою» у літературному салоні С. Малларме. І тим демонструвався «вихід» своєї творчої продукції за межі музики в її художньому вжитку і значущість у культурному тонусі відносин. І саме соціальний смисл мала демонстрація постановки містерії «Мучеництво св. Себастьяна» за твором *атеїста-ніцчєанця* Г. д'Аннунціо з представленням у головній ролі І. Рубінштейн, яка з усіх показників професійної і віросповідальної діяльності складала протилежність персонажу, якого втілювала на сцені. Закономірною була реакція католицького духовенства заборону тої вистави – і це ніяк не бентежило ні автора, ні постановників.

Це була заява *Містерії*, яка у художньому втіленні – за кроками її подання в театрі – була просто неможлива, як це і продемонстрував автор і солідаризовані з ним «дягілевці». Адже Дебюссі продемонстрував *антиромантичне* неприйняття ХХ століттям «гри у проповідництво Істини» – через штучність *театральної* вистави.

Недарма символізм, охоплюючи витонченість інтелектуалізму мистецьких надбань салону, «вбирає» досвід «примітивного» мистецтва позашкільного типу

(феномен А. Руссо, О. Бенуа, М. Чюрльоніса), включаючи малюнок реклами (А. Тулуз-Лотрек, З. Серебрякова) і заявляючи про подобу свого методу творення «сугестії» релігійного акту. Суттєвість виходу К. Дебюссі у преображенні мистецтва в ритуалізоване дійство життєво затребуваної цілеспрямованості (1913) апробована «паралельністю відкриттів» - Містерії О. Скрябіна і Вселенської симфонії Ч. Айвза, підготовлюваних у 1913-1915 роках.

Названі композиції Скрябіна і Айвза за їх вихідним стимулом осмислювалися як над-художні акції, здатні Преобразити людські відносини. Нездійсненість цього не тільки у роки Першої світової війни, але і в подальшому наклали заборону і на художнє просування цих творів, - їх втілення не склалося і не складається по різним причинам, але підсумок єдиний: художня і позахудожня складові закладають принципіву «недомовленість» їх значення у фізично відтворюваному озвучуванні.

Символізм спирався на церковне тлумачення змістовних антиномій, тобто не взаємного заперечення, за логікою, їх значення, але їх співіснування як різних і ніяк не зв'язаних даностей. Соціальне оточення ставало несуттєвим у співвідношенні із художніми намірами автора-символіста. Тому вибір форми-жанра у творчості символіста не відрізнявся від зробленого раніше, провідним ставав *ракурс* його подання. Тим самим демонструвалося провідне значення символічно-духовного над плотсько-речовим.

Жанрова палітра символістської спадщини К. Дебюссі і О. Скрябіна має відмінності (перший ніколи не писав сонат і уникав сонатних побудов у цілому, Скрябін уславився у тому числі своїми Сонатами), але обидва тяжіли до інструменталізму, для обох Прелюдії, Етюдів були органічні, причому, етюдність-прелюдійність фактури накладає свій відбиток на всі жанрові утворення, у тому числі оркестральні і навіть вокальні (останні численні у Дебюссі, одиничні у Скрябіна). Загальний обсяг вказаних та інших жанрів не відрізняється від романтичних виборів, але кардинально відрізняється *ракурс* їх представлення у фактурі і темах-образах.

Подібно до того, як *вокальність* виспівування християнських гімнів за мелодіями Антики, що подавалися із мовленнєвою експресією, різко смислово відділяла перших від других, універсалізація етюдності-прелюдійності у спадщині Дебюссі і Скрябіна насичувала саме Етюдів і Прелюдії понаджанровою широтою *ескізності* в Етюдах, *сакральності* в Прелюдіях (див. про мінімалістські тенденції Дебюссі [1]). Перше – ескізність в Етюдах – являла натяк на предмет

у недосказаності його смислу як принцип символістської недовіри до втілення. А друге – сакральність в Прелюдях – апелювала до церковної концепції «прелюдійності» усякої музики відносно Ангельського співу.

В цілому симфонізм символістів виводить на його клавірний початок – і це дещо протилежне класиці і симфонізму, і клавіризму: народження оркестру і формування симфонічного мислення принципово переродило клавір на фортепіано з його динамічно диференційованою фактурою (що неможливо у клавесині й органі), і класикою фортепіано стала оркестровоподібність останнього в звучанні. А К. Дебюссі здійснив «піаноцентризм» в оркестровому виявленні, а у фортепіанній музиці вилучив оркестральні контрасти кантилені і акордово-плечової гри» [2, 151]. Оркестр К. Дебюссі позбавлений найсильнішого його засобу впливу з часів Мангейма: театральна просторовість у змінах могутніх нагнїтань і спадів *crescendo-diminuendo*.

Те гучневе уподібнення у Дебюссі «терасній динаміці» клавірів має продовження у «ривках» того ж типу у О. Скрябіна із змінами «найвищої грандіозності» - «найвищої витонченості», які символічно пізнаються у своїй космічній іпостасі всупереч «нескінченій мелодії» олюдненого звукоподання класичного-романтичного симфонізму. Салонна природа творчого самовираження О. Скрябіна найбільш безпосередньо проявляється саме у фортепіанних творах: це «рівнорукий» піанізм, без розділення на мелодійні і акомпануючі голоси, і так грають О. Скрябіна В. Софроніцький, Дж. Огжон, Г. Гульд. А в оркестрі – це усунення струнної групи у «рухливу педаль» і у «політні-скерцозні» шаріння, вихід мідних духових у короткі теми-декларації, що «обрастають» множинними підголосками й варіантами у дусі «розсередженого тематизму» (без «акомпанементу») ХХ століття.

Скрябінізм М. Рославця склав наступний щабель розвитку символізму, спираючись на жанрові типології, заповідані його Учителем-попередником: фортепіанні Прелюдії, цикли мініатюр, у тому числі вокальних, Сонати. Це символізм, що переростає у примітивістську, профутуристську версію (вітчизняний футуризм мав саме примітивістське, навіть фольклористське забарвлення, чого не приймала класика італійської школи (див. про це в роботі В. Лужного [7]). Продовження символізму – у символістському методі, який, у паралель до церковності, спирається на «тривіальності» музичного вжитку-«обиходу» (типу романтичної мініатюри), але *дематеріалізуючи* її відмовою від

«душевності» (Дебюссі грав свої композиції «сухо», Скрябін «квапливо і нервово»).

У Рославця маємо наступний крок: він «схематизує» викладення, даючи «конспективне» втілення прийому-архетипу. А це вже «дематеріалізація» за рахунок ємності *гасла*, минаючи який би то не був опис. І в тому проглядається тенденція «стиснення» його фортепіанних мініатюр від обсягу 25-30 тактів до 4-5. Його цікавлять не образи-теми, що сполучають абстракцію ідеї і тілесне «навантаження» хоч би у вигляді моделей почуттів, але *ідеї як такі*, що можуть «забарвлюватися» емоцією-алюцією, однак «антропоморфного» втілення не передбачають. Це проковує обвинувачення у «дегуманізації», але подаються ідеї щодо Високого (і саме їх у вигляді архетипової лаконізму видає Рославець у своїх «надмініатюрах»). Ідеї-образи у Майстра постають *вищим* породженням людського мислення чи даним у вигляді Одкровення людству (див. символи, задані християнським віросповіданням – тон-круг як Все, Бог, Сходження *anabasis*, Спокута *catabasis*, Хрест, ін.).

В цьому ж напрямі «надстислості» викладу Головного Рославець вирішив свою Сонату, «згортаючи-інтеріорізуючи» її до розміру першоінструментальних п'єс, що усвідомлювалися в інструментальному поданні духовного співу *арії*. Підкреслюємо, *духовного*, а не душевного, яким милувалася уся музична класика, втілюючи «колисання» людських тяжінь від висоти Духовності до комфортної зниженості тілесних радостей. Діячі початку ХХ сторіччя, в особах Обраних, не гірше анахоретів першохристиянства дорожили подоланням «матеріального обважнення». Своєрідний підсумок здійснив Петер Козловскі, звернувши увагу на термін «модерн»-«сучасність», яким відзначали себе першохристияни на відміну до «антиків» язичства [5]. А це «із зсувом» співпадає із молодіжним сленгом 1960-х, в якому росло релігійне відродження; і перші називали себе «стариками» (давали дітям ніби «батьківські» ім'я, наприклад, не Діма, а Діміч), а батьків (проатеїстично налаштованих) іменували «предками».

Не збереглися в нашій пам'яті лексеми молоді 1920-х, ровесників Рославця, але за загальним типом співвідношення близьких, що пам'ятають відзнаки того покоління, там теж розрізняли «батьків і дітей». Моя мати, професор Камінська-Маркова, пам'ятає, як друзі її батька з пошаною говорили про молодого М. Камінського, що це був «молодий старик», хоч фотографії засвідчують зовнішність відверто хлопчачого вигляду. Але для них психологічно він був «старик», і при

тому принципово дистанційований від ортодоксально релігійної передуючої їм генерації.

Сказане дозволяє усвідомити специфіку співвідношення покоління символістів 1900-х – 1910-х років і тих, що прийшли у 1920-ті, тобто, за біографією М. Рославця, сповідавших символістські установлення, для нього це особисто скрябінізм, - і антисимволістські за зовнішнім вираженням стильові позиції. Це все – віхи *інтелектуальної* біографії, як це спеціально підкреслювала у своїх дослідженнях професор В. Шульгіна [14], М. Рославця, який у 1920-х опинився у превалюючому оточенні футуристів, розробки матеріалів про яких з ідеологічних причин стали закритими як на Заході (див. долю «герметистів» в Італії та ін.), так і у вітчизняних умовах. А революційні налаштування футуристів, що ототожнювали стильову «левизну» у творчості і політичній діяльності (а їх, у цілому, з об'єктивних причин звинувачували в контрреволюційності...), штовхали їх на злиття з революційними політиками (див. біографію Н. Гільєна, Г. Містраль, ін.).

Аскетизм офіційної більшовицької моральної доктрини відповідав настановам Рославця і йому подібних символістських угрунтованих футуристів. Не отримав розробки принцип «символізації-переродженні романтичних форм» у символізмі як такому, що явно надихав композитора до зламу 1919-1920-го років. Тим більше не розроблялася ідея «двічі символізації»-*схематизації* у футуристичних вибудовах, гіперлаконізм котрих живився моделями «нескінчені мелодії» романтичного інструменталізму. Тільки останній передбачав артистичне охоплення і творчих рівнів, і життєвої біографії митця (фаустіанство не тільки як ідея творчості у Ф. Ліста, але і вибір міста проживання, і стиль відношень з оточенням).

Модерне-футуристичне мислення орієнтувало на проникнення у творчість життєво-практичної, організаційної роботи митця-діяча. Це мало місце в діяльності М. Рославця і наочно зосереджувалося в творчості як «інтеріоризація» символістських початків у схематично-архетипові утворення, покликані увійти в аскетичний і жорсткий, брутално-безжалісний світ радянського республіканізму. Нищівний характер для життєвої біографії Рославця того зламу не потребує пояснень. Однак мученицькі зусилля майстра в досягненні нових творчих рубежів на гребні своєї інтелектуальної еволюції через символістську «дематеріалізацію» у художнє Ніщо антимімесису – це нова проблема скоріш культурознавчого, ніж мистецтвознавчого

значення. Щодо характеристики Рославця напрошуються такі узагальнення:

1) нерв методу символізму склався в опозицію мистецькому «життєуподібненню» романтизму-реалізму XIX сторіччя, що вивело у якість головного чинника творчості метод *дематеріалізації* в мисленні у вигляді *відмови від тілесності-душевності* у музичному вираженні;

2) скрябінівський символізм М. Рославця живився «максималізмом де матеріалізації», який він вибудував, «футуризуючи» скрябінівські (почасти й дебюссістські) надбання до лаконізму схематизованої ідеї високого мислительного здобутку (прийомисмисли названих і інших Майстрів) в розвиток принципів переходу до форм «чистого розуму», які прогнозував для людського буття творець планетарної Містерії і певною мірою вніс у творчу свідомість людей французький композитор І. Вишнеградський.

Висновки. Надстислі мініатюри Рославця складають закономірне перевтілення символістського *дематеріалізуючого* мислення, яке надало символістським творам, К.Дебюссі зокрема, вихід за мистецькі межі в перетворюючі буття акції, що переводять театральне втілення містерії у містеріальність як таку. Спадщина М. Рославця заслуговує на прискіпливу увагу як втілення теоретичної абстракції в художній простір, що відповідало установленням цілого ряду напрямків, сучасних розробкам композитора-теоретика (веризм-натуралізм-соціалістичний реалізм) і особливо футуризм з його неосинкретикою політичної і мистецької діяльностей. Фортепіанні «надмініатюри» Рославця складають інтелектуальну декларацію художника і громадянина-Діяча.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці. Учбовий посібник для вузів мистецтв. Одеса: Астропринт, 2008. 126 с.
2. Андросова Д.В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
3. Демска-Тренбач М. На пересечении путей европейской культуры. Эстетические идеи и увлечения Людомира Михаила Роговского. Трансформация музыкальной освіти і культури: традиція і сучасність. Проблеми поколінь і їх культурно-мистецьких втілень. Матеріали міжнародної науково-творчої інтернет-конференції 30 квітня - 2 травня 2020. Одеса: Астропринт, 2020. С. 81-90.
4. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: Наукове товариство ім.Т.Г. Шевченка, 2000. 284 с.
5. Козловски Петер. Культура постмодерну. URL:

https://shron1.chtyvo.org.ua/Koslowski_Peter/Postmoderna_kultura.pdf?PHPSESSID=03jkriihu7bavejfbhiredf3r5 (дата звернення: 12.12.2020).

6. Коменда О. Творчість М. Рославця в контексті становлення музичного модерну: Навчальний посібник; видання 2, поширене, доповнене. Луцьк, 2015. 208 с.

7. Лужный В. Польский модерн-авангард в контексте европейской музыки XX века.: магистер. работа.; Библ.ОНМА. Одесса, 2016. 109 с.

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

9. Маркова Е. Символика и семантика национального стиля в композиции и исполнительстве // Музичне мистецтво і культура. Вип.9.Одеса 2008. С.22-32.

10. Навоєва І.Л. Українська хорова, вокально-ансамблева творчість у контексті стильової неоготики пост-постмодерну: дис. ... канд. мист.: 17.00.03 / ОНМА. Одеса, 2018. 189 с.

11. Рославец Микола Андрійович. URL: <https://uk.unionpedia.org/> Рославец_Микола_Андрійович (дата звернення: 04.04.2023)

12. Рославец Микола Андрійович. URL: <https://uk.wikipedia.org/> Рославец_Микола_Андрійович (дата звернення: 04.04.2023)

13. Рыжова О.А. Украинский символизм и фортепианное наследие Б. Лятошинского: дис. ... канд. иск.: 17.00.03, ОНМА имени А.В.Неждановой. Одесса, 2006. 185 с.

14. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанрово-типологічне 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 науково-творчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235-237

15. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderyka Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

16. Węcowski J. Folklor religijny w utworach Chopina. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna Fruderyka Chopina, 1999. S. 513-534.

References

1. Androsova D. (2008) Minimalism in music. Scool appliances for universities of arts. Odessa, Astroprint [in Ukraine].

2. Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

3. Demska-Trenbacz M. (2020) At the crossroads of European culture. Aesthetic ideas and hobbies of Ludomir Michail Rogowski. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity. Problems of generations and their cultural

and artistic embodiments. Materials of the international scientific and creative internet conference. April 30 - May 2, 2020. Odessa: Astroprint. P. 81-90 [in Ukrainian].

4. Kozarenko O. (2000). The phenomenon of the Ukrainian national musical language. Lviv: Scientific Society named after T.G. Shevchenko [in Ukrainian].

5. Koslowski P. The culture of postmodernity. URL:

https://shron1.chtyvo.org.ua/Koslowski_Peter/Postmoderna_kultura.pdf?PHPSESSID=03jkriihu7bavejfbhiredf3r5

6. Komenda O. (2015) Creativity of M. Roslavets in the context of the formation of musical modernism. Lutsk [in Ukrainian].

7. Luzhnyi V. (2016) The polish style of modern -vanguard in context of the european music XX century. Magister.work. Odessa [in Ukrainian].

8. Markova E. (2012) The problem of music culturology. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

9. Markova E. (2008). Symbolism and semantics of the national style in composition and performance // Musical art and culture. Rel.9 P.22-32. Odesa [in Ukrainian].

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

11. Roslavec Mykola Andrijoyvych. URL: <https://uk.unionpedia.org/> Roslavec_Mykola_Andrijoyvych [in Ukrainian].

12. Roslavec Mykola Andrijoyvych. URL: <https://uk.wikipedia.org/> / Roslavec_Mykola_Andrijoyvych [in Ukrainian].

13. Ryzhova O. (2006) Ukrainian symbolism and piano legaci of B. Ljatoshynskiy, 17.00.03. Odessa National Musical Academie named after A.V.Nezhdanova [in Ukrainian].

14. Shulgina V., Yakovlev O. (2022) Intellectual biography as a genre-typological generalization. Transformation of musical education and culture: tradition and modernity In memory of the founders of musical cultural studies in Ukraine, professors I. Lyashenko, I. Kotlyarevskiy, O. Kostyuk, Abstracts and materials of the International Scientific Creative Conference 7–9 May, 2022. Odessa: Astroprint P. 235-237 [in Ukrainian].

15. Lissa Z. (1970). Studies on the works of Fryderyk Chopin. Kraków: PWM [in Polska].

16. Węcowski J. (1999) Folklor religijny w utworach Chopina //Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa: Akademia muzyczna Fruderyka Chopina. P. 513-534 [in Polska]

*Стаття надійшла до редакції 06.04.2023
Отримано після доопрацювання 10.05.2023
Прийнято до друку 17.05.2023*