

УДК 786.2

Цитування:

Хуан Цзюньтао. Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля h-moll op. 89 у контексті мистецтва моцартіанського «легкого» піанізму XIX сторіччя. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 194–199.

Xuang Juntao. (2023). J.N. Hummel's Piano Concert h-moll op. 89 in the Context of Mozart's Nineteenth-Century "light" pianism. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 43, 194–199 [in Ukrainian].

Хуан Цзюньтао,

аспірант Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0000-0009-9781-1128>
huangjuntao@ukr.net

**ФОРТЕПІАННИЙ КОНЦЕРТ Й.Н. ГУММЕЛЯ H-MOLL OP. 89 У КОНТЕКСТІ
МИСТЕЦТВА МОЦАРТІАНСЬКОГО «ЛЕГКОГО» ПІАНІЗМУ XIX СТОРІЧЧЯ**

Метою даного дослідження виступає аналіз Третього фортепіанного Концерта Й. Гуммеля в ракурсі бідермаєрівських установлень «легкого» піанізму епохи Реставрації, що втілює одухотворенні устремління на збереження заощаджень рококо в умовах прийняття секуляризованого мистецтва Нововіденської школи. **Методологічною основою** мистецтва виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що має безпосередні аналогії до установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей, Ву Голін, ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного, культурологічного, стильового компаративу, міждисциплінарного складають специфіку апарату дослідження творчості названого автора. **Наукова новизна** роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізується Концерт Й. Гуммеля у світлі позицій будермаєрівського піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанської лінії фортепіанної творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко) і в розвиток концепції *неосимволізму* поставангардної сучасності за О. Марковою. **Висновки.** Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля h-moll op. 89 відзначений вражаючою широтою піаністичної *ліричної* фіоритурності і відсутністю театрального драматизму, що відповідає настановам бідермаєра, що тяжів до *ідеальних* початків світобачення і релігійної сумирності вираження. В Концерті відтворені певні ознаки моцартіанської конструктивності (друга експозиція з темою соліста, переважно компенсативна функція оркестру), строфічною експозиційністю, що «розмиває» сонатні відносини. Головне – панівне положення «клавирного ліризму» надшвидкої пальцевої рухливості, ознаки вальсовості, ноктюрновості, гімнічності в поданні тем, що відповідають міфологічно-релігійним налаштуванням бідермаєра, який ґрунтується на *крещендууючій* драматургії набирання інтенсивності руху від початку до кінця концертного циклу у двофазовому поданні енергетичного потоку у дусі ранньохристиянської літургії, прийнятої салонністю бідермаєра.

Ключові слова: фортепіанне моцартіанство, піанізм, «легкий» піанізм, музичний стиль, музичний жанр, концерт.

Xuang Juntao, Postgraduate Student, Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music

J.N. Hummel's Piano Concert h-moll op. 89 in the Context of Mozart's Nineteenth-Century "light" pianism

The purpose of this research is to analyse J. Hummel's Third Piano Concerto from the perspective of Biedermeier's establishments of Restoration "light" pianism, which embodied the spiritual aspirations to preserve the Rococo savings in the context of the adoption of the secularised art of the New Vienna School. The research methodology is the intonation approach of B. Asafiev school in Ukraine, which has direct analogies to the principles of Chinese musicology (see works by Ma Wei, Wu Go Ling). The specifics of the methods of historical and descriptive, musicological analytical, cultural, stylistic comparative, and interdisciplinary methods constitute the specifics of the apparatus of researching the works of the named author. The scientific novelty of the work lies in the fact that for the first time in Ukrainian and Chinese musicology, J. Hummel's Concerto is analysed in the light of the positions of Budermeier's "light play" pianism in continuation of the Mozartian line of piano creativity (according to the works of D. Androsova and L. Shevchenko) and in the development of the concept of neo-symbolism of post-avant-garde modernity according to O. Markova. Conclusions. J.N. Hummel's Piano Concerto h-moll op. 89 is marked by an impressive breadth of pianistic lyrical fioritura and the absence of theatrical drama, which corresponds to the instructions of Biedermeier, who tended to the ideal beginnings of worldview and religious humility of expression. The Concerto reproduces certain signs of Mozartian constructiveness (the second exposition with the soloist's theme, mainly the compensatory function of the orchestra), strophic expositiveness that "blurs" sonata relations. The main thing is the dominant position of "piano

lyricism" of ultra-fast finger movement, signs of waltzing, nocturnal, hymn-like themes in the presentation of themes that correspond to Biedermeier's mythological and religious settings, based on the crescendoing dramaturgy of increasing the intensity of movement from the beginning to the end of the concert cycle in a two-phase presentation of the energy flow in the spirit of early Christian liturgy, adopted by the salon style of Biedermeier.

Key words: piano Mozartianism, pianism, "light" pianism, musical style, musical genre, concert.

Актуальність теми дослідження зумовлена великим інтересом музичної спільноти поставангардної доби до явищ мистецтва, які ігнорувалися в їх художній цінності шанувальниками прогресизму за їх дотичність до салонного аристократизму і показових для останнього засобів вираження. До цієї ланки творчості належить народжений Реставрацією (1813-1848) «легкий» піанізм моцартіанської традиції (див. докладніше у Л. Шевченко [9]), який представлений багатством піаністичних досягнень М. Клементі, Дж. Фільда, Й. Гуммеля, Ф. Шопена, виконавський здобуток яких сформував саме концепцію і поняття «піанізму» [6]. І якщо перші з двох названих авторів дістали певне, хоч і не відповідне висоті зроблених відкриттів, визнання, то спадок Й. Гуммеля-композитора взагалі замовчувався чи згадувався у принизливих характеристиках салонності як мистецтва «гинучої аристократії».

Однак все зростаючий обсяг публікацій щодо значущості салонного мистецтва у художньому розкладі сьогодення (див. роботи О. Андріянової, Д. Андросової, О. Маркової, Ю. Олейнікової, Н. Чупріної, вищезгадуваної Л. Шевченко та багатьох інших дослідників [1; 2; 4; 8, ін.]), а, головне, завдяки виконавському творчому внеску шанувальників Г. Гульда як носія салонної французької манери гри-вираження, сучасна музична спільнота звертається до надбань німецько-австрійського, чеського за походженням піаніста і композитора Й. Гуммеля.

Метою даного дослідження виступає аналіз Третього фортепіанного Концерта Й. Гуммеля в ракурсі бідермаєрівських установлень «легкого» піанізму епохи Реставрації, що втілює одухотворенні устремління на збереження заощаджень рококо в умовах прийняття секуляризованого мистецтва Нововіденської школи. Методологічною основою мистецтва виступає інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, що має безпосередні аналогії до установлень китайського музикознавства (див. роботи Ма Вей, Ву Голін [3; 7], ін.). Конкретика методів історико-описового, музикознавчого аналітичного,

культурологічного, стильового компаративу, міждисциплінарного складають специфіку апарату дослідження творчості названого автора. Наукова новизна роботи виявляється в тому, що вперше в українському і китайському музикознавстві аналізується Концерт Й. Гуммеля у світлі позицій бідермаєрівського піанізму «легкої гри» у продовження моцартіанської лінії фортепіанної творчості (за роботами Д. Андросової і Л. Шевченко [2; 9]) і в розвиток концепції неосимволізму поставангардної сучасності за О. Марковою [4, с. 99-134]).

Творчість Й. Гуммеля традиційно зв'язувалася із салонністю, що в умовах «прогресизму» XIX і XX століть звучало принизливо. Однак в умовах поставангардно-неосимволізму (за О. Марковою [4, 99-134]) цей стиль отримав новий стимул для свого продовження і розвитку. 7 Концертів для фортепіано з оркестром Й. Гуммеля складають репертуарний запас концертуєчих піаністів, що й заохочує виділення найбільш затребуваного Концерту h-moll № 3 op.89 у якості предмету дослідження.

Концерти Й. Гуммеля вступили у полосу їх відродження в репертуарі сучасних піаністів, оскільки в сьогоденні знято табу з явлень *салонного* мистецтва, яке довго таврувалося у функції мистецтва «гинучого класу» дворянської верхівки, а також за дотичність до «консервативного» і «міщанського» надбання бідермаєра. Салонність, незважаючи на соціальні негаразди у тлумаченні її ества, була і залишається національною емблематикою французького мистецтва, вона ж склала суттєву сторону і національного мистецького здобутку України, яка ще у «золоту козацьку добу» на рівні старшини Запорізької Січі активно контактувала з дворянською Францією, а згодом широко підтримувала ті настанови у XVIII-XIX століттях (про це в роботах Д. Андросової, М. Степаненка, О. Андріянової [2; 5; 2]).

Розробки щодо суттєвості внеску бідермаєра у світову музичну скарбницю широко представлені у сучасній літературі, у тому числі в роботах, виконаних в Одеській національній музичній академії – це праці Д. Андросової, Н. Чупріної ([2; 8; 9]) тощо.

Тому на сучасному етапі творчість Й. Гуммеля визиває ширший інтерес як у виконавському, так і теоретично-концепційному сенсі, що закріпила робота Л. Степанової, присвячена проблемі генези піанізму як такому [6].

Із множинності фортепіанних Концертів Й. Гуммеля і при житті композитора-піаніста, і в сучасності особливий інтерес визивають Концерти № 2 і 3, написані в тональностях a-moll і h-moll. В даному разі акцентуємо Концерт h-moll для фортепіано з оркестром, масштабність і неймовірна трудність якого, розрахована на можливості надзвичайно майстерного піанізму автора тої композиції, «зупиняє» академічних виконавців.

Й. Гуммель писав свої твори для гри на «легких» фортепіано, що дозволяли грати із швидкістю, майже неможливою на «тугій» клавіатурі сучасних концертних роялей. Вишукана фіоритурність мелодично-пасажного оформлення тексту Концерту вказує на салонно-сакральний корінь вираження, який згодом з переможним наступом секуляризованих прогресистів від музики таврували як «несуттєві прикраси» і «відсутність глибини» при відповідній грі. Обсяг у більше за 600 тактів I частини, і більш як 500 фіналу складає дещо перевершує порівняно і з Л. Бетховеном. Сучасні темпові показники, що не відповідають пальцевої швидкості творів Й. Гуммеля, дають «затягування» звучання, в якому суттєвими є «варіації на ліризм» *вихідної теми соліста*, що вільно інтерпретує заповіді концертної форми В. Моцарта, а це і відповідає суцільній *моцартіанській настанові творчості Й. Гуммеля*.

I частина – вальсовий плин, II част. – ноктюрн, III ч. «полька-вальс» на 2/4. Експозиційність-строфічність складає суть формотворення, апелюючи до варіаційності-своїтності циклів рококо. Адже вихідна перша тема Allegro moderato з її мотивом-ядром Кільця (символ Богопоминання) $h^1-cis^2-d^2-cis^2-h^1$, представленим у тактах 3-4, «продовжується» у провідній темі Larghetto, базовий мотив якої (див. такти 1-2) також складає побудову Кільця $g^1-fis^1-g^1-a^1-h^1-g^1$. І в тому ж принципі послідовності Кільця зроблено і ядро теми оркестру в фіналі (див. такти 53-56, $h-fis-h-fis-h-h-h-h$), що фігурує у представництві структурного плану сонатних відносин у III частині Концерту. І це не монотематизм бетховенської антитетичної конструкції: усі теми циклу у цілому складають смислове доповнення одна одній, варіантність

контурів тем підкріплена їх *жанровою танцювально-пісенною спорідненістю*.

I частина Allegro moderato відзначена аналогією до трифазовості концертного сонатного allegro з подвійною сонатною експозицією і розлогими поєднуючими побудовами зв'язуючої і заключної. На місці останньої поставлена експозиція теми соліста – виділення особливої теми виступу соліста має місце у В. Моцарта, але у останнього у цій функції переважно виступає зв'язуюча.

Виділення заключної – це штрих драматургії експозиції у сонатних allegro Й. Гайдна, хоча жанрове протистояння заключної головної і побічної не збігається із жанровою рівністю втілення тем-образів Allegro moderato Концерту Гуммеля. Адже вальсовість як долученість до ознак названого жанру відмічає *всі* експоновані теми, хоча вальс як такий більш виділений у темі 2 (від такту 81) в поєднанні з рисами «пісні без слів». Вальсовість разом із духовно-кантовим виявленням складає ознаку першої теми (головної партії), тоді як заключна, вона ж тема виступу соліста (від такту 154) демонструє вальсові риси у сплетінні із ноктюрнівистію, як вона вибудувалась у творчості Дж. Фільда. Остання формувалась спіранням на Трипсалміє Заутрені ірландсько-бритського Православ'я, що й було сакральним Нічним співом із багатством мелодичної риторики і арфоподібним акомпанементом у нижньому голосі.

Ноктюрновість заключної підкріплюється стилістичною цитатою із початку знаменитої арії «Casta diva» з «Норми» В. Белліні, арії-молитви, що вражає зіставленням одноіменних тональностей. Тема показана в H-dur/h-moll, з відхиленням в D-dur, що вказує на експозиційний показ в межах першої концертної експозиції. Виділений в даному описі теми соліста як заключній передуює ніби 2-а побічна (такти 132-154), що йде в основному h-moll, ладовий корінь якого зазначений ходом на неаполітанський II низький ступінь (такти 132-135). Квінтовий хід на початку цього першого мотиву теми (символ краси і простору) змінюється варіантом теми Кільця (Богопоминання) на тлі басової педалі в хоральній фактурі паралельних секстакордів (у дусі гімеля?), що явно зазначає моделювання церковного співу старовинної християнської традиції. А наступна вищевідзначена тема соліста відверто посилається на відображення арії-молитви (див. вище).

З т. 213 починається друга експозиція - в D-dur, як і в першій, будучи доповнена саме

заключною, тобто насиченою пасажністю і клавірною «перлинною» фіоритурою і завершується «майже неможливими» трелями і пасажем подвійними нотами (такти 332-340) і «переключаючим» відіграшем оркестру (такти 340-355). А далі – друга побічна в D-dur (такти 356-369), що змінюється заключною в D-dur/d-moll (такти 369-376) – B-dur/b-moll-Des-dur (такти 377-399). Таке сукупне тонально-ладове оновлення засвідчує явлення *розробкового* розділу, що підкріплюється показом в Des-dur першої теми, головної партії Allegro moderato (такти 399-403).

Розвиваюче викладення базується на матеріалі зв'язуючих побудов першої і другої експозиції, розмах пасажних «пробігів» через 3-4 октави сягає апогею в зіставленнях Fis/Ges-dur – C-dur (такти 435-452), на гребні яких перша тема fortissimo – piano-pianissimo (такти 453-468) у вигляді «несправжньої» репризи. Нарешті, від такту 469 наступає справжня реприза. Вказаний перехід від несправжньої до справжньої репризи висотно-тонально відображує співвідношення тоніки h-moll і неаполітанської гармонії на C-dur'ному тризвуку, що мало місце у першому мотиві другої побічної (пор.із тактами 132-134).

В основній тональності, але із фактурно-ладовими змінами проходить заключна – вступна тема соліста (від такта 504), і в одноіменній мажорі (H-dur, від такту 551) показана побічна, яка увібрала фактурну вишуканість теми соліста. Блискуча нарядність гімноспівуючого розмаху з вражаючими охопленнями усіх регістрів і з подвійними (секстовими!) трелями підводить підсумки «вальсовому захвату» першого Allegro циклу.

Загалом, у будові Allegro moderato сонатні відносини «приглушені» жанрово-строфічним викладенням, розробковий розділ наповнений варіаційно-розвиваючими побудовами, надаючи цілому контекст варіацій-поєми «вальсового вінка». Виникнення теми 1, головної партії у сонатних відносинах проміж трьох інших тем в експозиційному, переважно, поданні вводить ознаки рондальності.

Друга частина Larghetto, G-dur, складає відносний контраст щодо першого Allegro, подаючи кантово-ноктюрновий потенціал тем останнього. Перша – оркестрова - експозиція містить показ двох тем (тактів 1-8 і 9-17, G-dur і D-dur), з яких перша, як відзначалося, побудована за фігурою Кільця (Богопоминання), а друга явно виділяє послідовності anabasis, особливо у верхньому голосі у тактах 13-16. Проведення першої теми

у соліста наділяє її ознаками ритма «мазурки на 4/4».

Наступне проведення теми 1 (від такту 30) відділене від першого етапу підкресленою паузою з ферматою (такт 29). На цьому етапі вказана тема набирається ознак ноктюрнової риторики, яка стає домінуючою мелодично-фактурною ознакою до кінця Larghetto. Нарешті, з'являється ноктюрнова тема як така – від такту 51, в D-dur, з підкресленими рисами «мазурочності» на 4/4. А її підкорюча молитовно-замилувана фіоритурність змінюється першою темою, в якій вихідна кантовість «покривається» ноктюрною пасажністю.

В результаті вимальовуються риси рондальності (A b A C A) з відносно контрастними темами, що «дифундують» у процесі їх подання на користь ноктюрнових переваг виразу.

Фінал Vivace, h-moll, відкривається перехідним утворенням, що поєднують G-dur II і h-moll III частин циклу (такти 1-16), тоді як основна тема явлена від такту 17 і відзначена прикметами польки-скачни (полька склалася у значенні бального всеєвропейського танцю у паралель до вальсу, заклавши одночасно європейський стимул раннього джазу). Діалогічність подання разом із гіпертрофією діапазонного охоплення, гострим стакато і різким ознаками артикуляції вказують на певні відчуття «демонізованої» польки (як це згодом показав А. Дворжак в опері «Чорт і Кача»). Підкресленим виявився квартовий мотив як показова ознака теми.

Вказаній темі 1 (від такта 17) передують відзначений вище перехідний матеріал динамічного «розбігу» від великої до четвертої октав, де виділяється фонізм «гострих» секундних сполучень по вертикалі. На вищій точці у регістровому відношенні підйому проходить та тема польки-скачни (скачн – народний танок, на основі якого склалася бальна полька), представлена у поданні гри соліста. У доповнення основної «полькової» теми у оркестра (від такту 53) проходить, в основній же тональності, тема славно стверджуюча, в якій задіяні секундні утворення (такти 83-84) із вступного до основної теми розбігу. Привертає до себе увагу зіставлення динамічно й фактурно виділених утворень на рівні h-moll і C-dur (пор.звучання у тактах 77-79 і 80-84), що виділилося у другій побічній I частини як послідовність тоніки h-moll і II низького ступеня («неаполітанського» ступеня), тобто тризвуку від C.

Надалі тема 1 проходить у A-dur (від такту 110), D-dur (від такту 154), а згодом йде розвиваючий розділ варіантного типу щодо основної теми з показом основної тональності, а від такту 182 – з фіксацією опірності D-dur. Від такту 226 проходить репризне подання вступної побудови в основній тональності, тоді як від такту 237 звучить основна тема в h-moll, а з такту 262 показана тема 2 в основній тональності – але вже без виділення знакового звороту I –II низький ступені. Надалі представлений розвиваючий розділ, але з нахилом до G-dur (див. такт 328 і наступні побудови) з кульмінацією у Fis-dur (такт 390). І завершальним стає проведення основної теми в H-dur (від такту 415) з певним кадансуючим розподілом варіантних утворень за тою темою.

В результаті маємо вільно втілену рондальність, тоді як проведення у експозиційній фазі основної теми в основній же тональності і побічних (A-dur, D-dur) із ладовим «переверненням» вихідної теми-образу в H-dur на заключному етапі музики фіналу вносить сонатні відносини. В них основна тема в «демонічному» h-moll у функції головної партії, тоді як проведення в мажорних тональностях тої ж теми надає значення побічної, розвиваючі розділи у кінці експозиційної фази і репризи становлять ніби заключну партію. У цілому ж структура фіналу являє строфічну структуру із двох фаз-строф, що складає тенденцію тлумачення сонатних стосунків у романтиків і опору формотворення в межах безконфліктної драматургії у бідермаєрівців.

Наявність «демонічного» перетворення танцювальності у фіналі подає ніби відступ від церковно-релігійної символіки тем, але долання такого танцювально-моторного комплексу *святковою славильністю* у мажорному поданні основної теми надає такому викладенню долученості до високого смислу через долання патетики танцювального екстазу в образі звучання – через *гімнічну ліризацію* втілення відповідних тем-образів. Вальсовий ліризм I частини, підкріплений церковною ноктюрнівістю Larghetto, «переплавляється» у «вибух танцювальності» позаліричного складу, але який у варійованих поданнях мажорного звучання основної теми і особливо в розвиваючих побудовах завершення строф-фаз фіналу набуває гімнічно-славильного значення, відсторонюючи демонічні виходи танцювальності скочни на початку вказаних розділів.

Роль фортепіано в межах циклу, фіналу особливо, виявляє його *облігатну*

налаштованість за типом *облігатної концертності*, що минає театральні контрасти симфонізованого концерту, зосереджуючись на монологічності сольного самовираження артиста. Як визначалося вище, увесь Концерт підпорядкований монологічному втіленню монотематизму у бароковому розумінні останнього як підлеглого варіаційному поданню церковного символу. Зростання інтенсиву рухливості підвищенням опори на все більш дрібні довгості доповнено ущільненням фактури на ґрунті темпового зростання. Так, якщо в Allegro мають місце пасажі й трелі подвійними (терцієвими) нотами, то у фіналі подвійність тримається на квінті-сексті (див. такт 332 і далі).

Звертаємо увагу на чітко виражені ознаки *крещендууючої* драматургії у фіналі твору, який не відділяється від Larghetto II частини паузою, а сам фінал починається із зв'язуючої побудови, випускаючи основну тему тільки на такті 17. При цьому рясне насичення завершальних сторінок II частини довгостями рівня тридцятьдругих і дрібніших зближує пульсацію постійної довгості II і III частин, надаючи смислу безперервної *зростаючої* інтенсивності руху й щільності подання. А завершальний пасаж і його енергією стверджуючі акорди (такти 596-598) охоплюють мелодійні точки h⁴ – H – h² – h, що показують контур Хреста, втілюючи найвищу цінність Віросповідання у музиці салонного гатунку.

І таке завершення відповідає енергії *крещендууючої* драматургії, народженої літургійною ритуалікою церковного дійства, символічне зосередження смислу якого явлене у Хресті.

Набирання енергії руху через насичення речовості музичної матерії все більш дрібними довгостями показане і в Allegro moderato I частини циклу. Початок Larghetto пульсацією чверті більше ніж удвоє повільнішої за звучання її у I частині, демонструє ніби драматургічний «відступ», що працює на виявлення накопичення енергії руху від II до III частин композиції. У результаті вимальовується у тричастинному концерті дві фази зростання інтенсивності тематичного подання: від початку до кінця першого Allegro і від II частини до кінця Vivace. Атеатральна природа вираження в салонній музиці утворює аналогію до ранньохристиянської літургійної структури, тим відсторонюючись від світськи освоєної тричастинності концертної побудови і театральньо-симфонічної просторовості подання контрастних тем-образів.

Висновки. Фортепіанний концерт Й.Н. Гуммеля h-moll op. 89 відзначений вражаючою широтою піаністичної ліричної фіоритурності і відсутністю театрального драматизму, що відповідає настановам бідермаєра, що тяжів до *ідеальних* початків світобачення і релігійної сумирності вираження. В Концерті відтворені певні ознаки моцартіанської конструктивності (друга експозиція з темою соліста, переважно компенсативна функція оркестру), строфічною експозиційністю, що «розмиває» сонатні відносини. Головне – панівне положення «клавірного ліризму» надшвидкої пальцевої рухливості, ознаки вальсовості, ноктюрновості, гімнічності в поданні тем, що відповідають міфологічно-релігійним налаштуванням бідермаєра, який ґрунтується на *крецендууючій* драматургії набирання інтенсивності руху від початку до кінця концертного циклу у двофазовому поданні енергетичного потоку у дусі ранньохристиянської літургії, прийнятої салонністю бідермаєра.

Література

1. Андриянова О. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. Автореф.канд.дис.,17.00.03, ОНМА ім. А.В. Нежда нової. Одеса, 2007.16 с.
2. Андросова Д.В. Символизм и поликлавирность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с
3. Ма Вей Концепція форми в музиці Китаю і Європи: аспекти композиції та виконавства. Автореф.канд.дис.Одеса, 2004.16 с.Дис.161с.
4. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. Одесса, Астропринт, 2012. 164 с.
5. Степанова О.Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 СДПУ імені А.Макаренка, Суми, 2018 224 с.
6. Степаненко М. Музично-історичні етюди. Київ: ГРОНО, 2012. 160 с.
7. У Голін. Китайська виконавська інтонація в європейській вокальній музиці XIX-XX століть.

Автореф.канд.дис.17.00.03.ОНМА імені А.В.Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.

8. Чуприна Н. Стилистика бидермаєра в фортепіанном творчестве XIX столетия. Канд.дисс.17.00.03. Одесса, 2013. 155 с.

9. Шевченко Л.М. Сильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

Reference

Andriianova O. Salonness as base to music life to Russia and Ukraines XIX century : Cand.thesis, 17.00.03 Odessa national music academie name A.V. Neszdanova . Odessa, 2007. [in Ukrainian].

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

3. Ma Vei (2004) Concept of the form in music of China and Europe: aspects to compositions and performance. The Abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa [in Ukrainian].

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

5. 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 – Musical Arts./Sumy state pedagogical university of the name A. Makarenko. Sumy [in Ukrainian]

6. Stepanenko M. (2012).Music-history etudes [Muzychno-istorychni etyudy]. Kyiv: GRONO. [in Ukrainian]

7. Wu Goling (2006) Chinese performance intonation in european vocal music XIX-XX century. The abstract to candidate's thesis. Spec.17.00.03. Odessa national music academy of the name A.V.Nezhdanova. Odessa. [in Ukrainian]

8. Chuprina N. Stylistics of Biedermeier in piano works of the 19th century. Cand. diss. 17.00.03. Odessa, 2013. 155 p.

9. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX cetnury: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 14.04.2023
Отримано після доопрацювання 17.05.2023
Прийнято до друку 25.05.2023