УДК 786.8
DOI 10.32461/2226-3209.2.2024.308437

Цитування:
Чжу Цзії. Сонати Ф. Шопена в контексті бідермаєрівських настанов виконавської творчості їх автора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 366–371.

Zhu Ziyi. (2024). F. Chopin's sonatas in the context of Biedermeier's guidelines for their author's performance work. National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal, 2, 366–371 [in Ukrainian].

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

СОНАТИ Ф. ШОПЕНА В КОНТЕКСТІ БІДЕРМАЄРІВСЬКИХ НАСТАНОВ ВИКОНАВСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ ЇХ АВТОРА

Метою роботи стало вилучення бідермаєрівських рис Ф. Шопена в його «найкрупніших» творах – Сонатах, з яких Перша представляє повністю шопенівський «варшавський бідермаєр», в якому не малість форм, а певні смислові повороти у вираженні вказують на належність до названого напряму, і останні відзначають риси знаменитих Другої і Третьої сонат Шопена. **Методологічною основою** дослідження виступає інтонаційний підхід прийняття генетичної єдності музичного і мовленнєвого начал у розвиток концепцій Б. Асаф'єва і Б. Яворського у працях Д. Андросової, О. Маркової, І. Подобас, Л. Степанової, Л. Шевченко, з акцентуванням герменевтичного ракурсу такого підходу. Також виділені методи – біографічно-описовий, з підкресленням *інтелектуально*-біографічного його аспекту, аналітично-структурний як зосереджений на музикознавчій специфіці подання композицій, міжвидового стильового компаративу **Наукова новизна** роботи охоплює характеристики вираження у Сонатах Шопена, що виходять з єства бідермаєрівського світовідчуття, зокрема то відмічене ще О. Козаренком підкреслення прямого цитування іншоавторського тексту, співвідносне із духовною практикою спирання на канонічні настанови з відстороненням від егоцентрично висуваного авторства. Це найбільш точно показане у Першій сонаті, але має місце також у Другій і Третій, що за Д. Кемпером, утворюють певний цикл бахіанством зв'язаний з Першою Сонатою. **Висновки.** Бідермаєрівський підхід проявляється, як в малих, так і в крупних формах у вигляді підкресленого прямого цитування із іншоавторських текстів, які відмічені канонічністю естетично-етичного значення і сполучені із духовними текстами через уникнення театральної процесуальності композиції. Кожна із Сонат Шопена, попри прямої цитати з Інвенції Й.С. Баха в Першій, містить «бахіанізми» як тематично-композиційне втілення задля демонстрації вірності прийнятому високому ідеалу. Кожний з фіналів Сонат (особливо чітко – у Другій) подає дещо образно-смислово самостійне по відношенню до попередніх частин, вибудовуючи «безкадансійне» завершення як «крок у Нескінченість».

Ключові слова: соната, бідермаєр, ромвантизм, виконавський стиль, стиль і жанр в музиці, композиція, метафізика історії

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

F. Chopin's sonatas in the context of Biedermeier's guidelines for their author's performance work

The purpose of this work is to extract the Biedermeier features of F. Chopin in his "biggest" works – the Sonatas, of which the First is a fully Chopinian "Warsaw Biedermeier", in which not a small number of forms, but certain semantic turns in the expression indicate belonging to the named direction, and the latter note the features of Chopin's famous Second and Third sonatas. The **methodological basis** of the study is the intonation approach of accepting the genetic unity of musical and speech principles in the development of the concepts of B. Asafiev and B. Yavorskyi in the works of D. Androsova, O. Markova, I. Podobas, L. Stepanova, L. Shevchenko, with an emphasis on the hermeneutic perspective of such an approach. The methods are also highlighted – biographical-descriptive, with an emphasis on its intellectual-biographical aspect, analytical-structural as focused on the musicological specificity of the presentation of compositions, interspecies stylistic comparative. The **scientific novelty** of the work covers the characteristics of expression in Chopin's Sonatas, which come from the essence of Biedermeier's worldview, including the emphasis on the direct citation of other authors' text, noted by O. Kozarenko, which corresponds to the spiritual practice of relying on canonical instructions and distancing oneself from egocentrically asserted authorship. This is most clearly shown in the First Sonata, but also takes place in the Second and Third, which, according to D. Kaempfer, form a certain cycle connected with the First Sonata by Bachianism. **Conclusions.** Biedermeier's approach manifests itself, both in small and large forms, in the form of emphasised direct quoting from other authors' texts, which are marked by the canonicity of aesthetic and ethical meaning and combined with spiritual texts due to the avoidance of the theatrical procedurality of the

© Чжу Цзії, 2024

composition. Each of Chopin's Sonatas, despite a direct quote from the Invention of I. S. Bach in the First, contains "Bahianisms" as a thematic and compositional embodiment in order to demonstrate loyalty to the adopted high ideal. Each of the finales of the Sonata (especially clearly – in the Second one) presents something figuratively and semantically independent in relation to the previous parts, building a "cadenceless" ending as a "step into Infinity".

Keywords: sonata, Biedermeier, romanticism, performance style, style and genre in music, composition, metaphysics of history.

Актуальність теми дослідження продиктована динамікою стильових переглядів, які відзначають фортепіанну гру від часів шопенівської присутності до сьогодення, в якому напрям бідермаєру, тло якого формувало Ф. Шопена і надало основ піаністичного стилю, якому він залишився вірним до кінця своїх днів, був ігнорований «прогресивним» музикознавством, починаючи з другої половини віку романтизму за його наверненість до релігійних застав мислення, за його антиреволюційні політичні установлення, вирощені в епоху Реставрації. І тільки поліметодологія поставангарду 1970–2010-х років розкріпачила погляди щодо ілюзорності цінностей «прогресизму», і третирувані за «контрреволюційність» чи «споглядальну невтручальність» напрями рококо, бідермаєр, символізм отримали право на акультурно-мистецьке визнання, заодно зі зняттям тавра «епохи мракобісся» щодо Середньовіччя і породженої ним християнської філософії, а також категоричного протиставлення як негатива і позитива показників Готики і Ренесансу (останнє – пафос праць О. Лосєва, особливо що стосується смислу книги «Естетика Відродження»).

Відносно напряму бідермаєра накопичено за останні десятиріччя досить багаті матеріали дослідження щодо цього напряму в Україні, зокрема в працях представників Одеської музичної академії [6; 7; 10, ін.]. А в роботах професора О. Козаренка і його підопічних поставлене було питання про українську музику у цілому у ХХ сторіччі як цілковитий «український бідермаєр» [4]. Роботи І. Подобас, Ін Ціньцінь [8; 3] загострили постановку проблеми бідермаєрівського оснащення щодо спадщини Ф. Шопена, закономірно акцентуючи юнацький варшавський період, зазначення якого отримано в терміні «варшавський бідермаєр», вплив якого названі й інші автори зазначають і поза композицій зламу 1820-х – 1830-х років.

Переваги бідермаєра щодо «малих форм» загальновизнані, хоча вплив цього напряму, хоч би через техніку виконання крупних форм Шопеном на «легких» фортепіано, очевидний, хоча стереотипи характеристик щодо «крупної» форми у Шопена як здобутку романтизму має місце (в І. Подобас зокрема). Автор даного нарису торкнувся очевидної дотичності бідермаєра до крупних форм Шопена в Концертах і Баладах [8; 11].

Метою цієї роботи стало вилучення бідермаєрівських рис Ф. Шопена в його «найкрупніших» творах – Сонатах, з яких Перша представляє повністю шопенівський «варшавський бідермаєр», в якому не малість форм, а певні смислові повороти у вираженні вказують на належність до названого напряму, і останні відзначають риси знаменитих Другої і Третьої сонат Шопена.

Виклад основного матеріалу. Бідермаєрівська настанова творчості Ф. Шопена стала предметом спеціального вивчення в роботі І. Подобас, причому, йдеться про переважання названого стилю саме у виконавстві і про наявністьсаме романтичного мислення в композиторській творчості, і, перш за все, у крупних формах типу Сонат. При цьому в аналогії музики до різних видів мистецтв, різні автори давно помітили про схильність ромавнтизму до еклектичних стильових утвореньв межах монументальних жанрів. Тут прикладом приводиться ромвантична архітектура, яка не скалалася у самостійне художнє явлення і отримала до свого видового названння («ромвантична архітектура») нелицеприємний синонім «еклектична архітектура» за наслідування елементів середньовічного замкового будівництва у цивільних спорудах доби романтизму.

Сонати Шопена, що представляють даний жанр, усі три, «складені» із різностильових фрагментів, із демонстративними стильовими цитатами в них, і з цитуванням теми-образу в Першій. При цьому слід пам'ятати, що величні Сонати виконувалися у темпах, що у 2, а то і 3 рази перевищують їх сьогоденне тдумачення і виключають граничні контрасти динаміки, якими «прикрашають» Шопена в традиціях «рояльної» гри Ф. Ліста. Недарма підкрелюється дотичність бідермаєра до протосимволізму (а З. Лісса прямоговорила про народження «прометеєва акорду» О. Скрябіна з домінанти із секстою Шопена [12, 342–348], маючи на увазі не тільки інтервально-«технічне» «упередження» Шопеном класика символізму, але і «атеатральність» образів Шопена, їх подання автором «дотиком», а не

речово-опредмеченим явленням). Звідси – «випадінням» з концепції Другої сонати виступає гра на похоронах Жалобного маршу III частини: конкретика персоніфікованої жалобності не має відношення до «безфінальної» композиції, в якій «вітер над могилами падших героїв» є така ж буттєво гіперболізована персоніфікація, як і жалобний марш в повноті прикладного подання.

Повертаємося до того, що бідермаєрівський метод творчості спирається на релігійну наділндивідуальну і надпобутову лірику, широко залучаючи духовні символи як тематичні побудови та прямі відтворення образів-тем класиків, які у сприйнятті слухачів того часу (1820–1830-ті роки) усвідомлювалися у функції музичних «священних канонів». Таким є початок Сонати c-moll Ф. Шуберта, де початковий акорд, що відтворює фактурний тип першого акорду Патетичної сонати Л. Бетховена, засвідчує «мислення від цитування», показове для духовної літератури і, певною мірою, і духовної музики. Судячи з усього, Ф. Шопен свідомо міркував у своїх творах «від цитати», а цитатою, як показало дослідження Й. Венцовського (на яке колеги прямо образилися, вважаючи, що тою вказівкою «принижена» оригінальність Шопена) для композитора були мелодії популярних польських духовних пісень, образи яких широко представлені у різних жанрах, зокрема в Етюдах, Скерцо й ін. [14].

Перша соната Шопена виділяється прямим запозиченням із Інвенцій Й. С. Баха (з його триголосної Інвенції c-moll) теми твору, яка, за слушним спостереженням О. Маркової [5], складає не тільки тематично-вихідну побудову для усіх тем-образів циклу, але і «міні-серійну» структуру терцієво-секундового співвідношення висотностей, вилучених із начального мотиву c-h/b-es-d (контур Хреста), яке корегує тональний план цілого (див.репризу в I частині в b-moll, значущість терцієвого комплексу c-As у тональних відносинах частин циклу). Бахіанський знак вражає не тільки цитуванням теми Інвенції Й.С. Баха в *єдиній* темі першого Allegro, але і моделюванням бахівської нерівнооб'ємної двочастинності в ньому через додержання однотемності і однотональності в експозиційному розділі (такти 13, с. 113), охопленням розвиваючого і репризного розділів відступом у As-dur на початку першого і b-moll другого (від тактів 91, 180).

Загалом перше Allegro з його моторною рухливістю фактури, церковною символікою єдиної теми композиції відповідає нормативам прелюдії у традиціях французького клавіризму (піанізм Шопена спирався на французьку школу «легкої» гри). Одночасно вказана рухливість викладення і парний розмір, «німецький» (бахівський) знак у тематизмі орієнтує на сюїтну конструкцію *алеманди*, що відповідало установленням французької клавіристики ще з часів Ш. де Шамбоньєра.

Друга частина Сонати – відверто за ритмічно-жанровим тлом Менует (Minuetto - емблематика «французскості» у Віденських класиків від ранніх Сонат Гайдна), але у прямому (діатонізованому) наслідуванні теми першого Allegro і з підкресленою «німецькою» імітаційною фігурою у поданні тої теми.

Третя частина Сонати – As-dur, у показовому для «кельтської хвилі» 1820-х розмірі на 5/4, з опорою в темі на діатонізований зворот вихідної побудови циклу. Танцювальна пластика музики Andante безсумнівна (а це вже моцартіанський ракурс віденського мислення у спиранні на рококо).

Четверта частина – Фінал циклу вражає відвертим моделюванням бетховенської діалогічності за типом Патетичної сонати і театрально-драматичним наповненням вказаного діалогізованого викладення. Ритмічна основа – кантовий (славильний) ритм половинна плюс дві чверті. Відмітимо спеціально те, що передуючі Фіналу частини циклу позначені поєднанням церковності («бахівські» знаки з контуром Хреста, відсутність контрастуючих тем) і танцювальності, що цілком відповідає традиціям сакральності Галліканської церкви Франції, знищеної католизацією її Наполеоном у 1804 році, але політично актуальної в культурі Реставрації в Європі 1813–1848 років. Нагадуємо, що специфікою французької клавірності XVIII сторіччя була одухотворенність салонного музикування, в якому соната і сюїта складали взаємопроникнуючі жанри – з особливим підкресленням Прелюдії як втілення сакрального смислу «прелюдійності» усієї людської музики щодо небесного Співу ангелів.

I–III частини Першої сонати Шопена відтворюють особливості французького сонатно-сюїтного *процерковного* мислення, із багатозначним посиланням на причетність до бахіанського-німецького в ньому (що відповідало глибоким шануванням Й.С. Бахом французької творчої традиції, а це зумовило тематично-образну самостійність Прелюдій і Фуг в його ДТК). Фінал ще заявляє вихід на віденську театралізовану сонатність як новий

щабель розвитку клавірного інструменталізму. Так вимальовується історично-оглядове тло концепції Першої Сонати – від Й.С. Баха, через французький процерковний внесок до театрального пафосу Віденців, причому, з фактурно-жанровим протиставленням I-III і IV частин цілого. Стильово-цілісно подана сакральність I-III частин виступає певною опозицією щодо театрально-прореволюційного пафосу Фіналу, хоча головна партія сонатної структури і рефрена рондальної композиції з її владною жестовістю виростає з контурів теми Хреста, яка закладена була цитатою з Баха у I частині.

Сонатно-рондальні риси структури фіналу (а рондальність народжена ритуально-релігійним значенням Кола-Круга як Богопоминального символу) суміщені тут із трагіко-драматичним змістом, який ніяк не уготовлявся в передуючих йому частинах циклу. Звідси смислова «відкритість» Фіналу, фактично, започаткування ним нової лінії розвитку, нездійсненого в умовах даної композиції. І в цьому плані Фінал реалізує сакрально-смислову спрямованість *прелюдійності* першого Allegro: не закінченість дії заявленої композиції, але тільки одна з ліній можливого продовження виділеного образу-ідеї.

Принципова еклектика «різнонаціонального» стильового наповнення циклу Першої сонати до сього часу недооцінена в оригінальності *просимволістського* підходу Шопена-композитора. Й одночасно проігнороване подальше просування знайденої ідеї «незакінченості» циклу у Другій і Третій Сонатах.

Друга соната b-moll Ф. Шопена є найзнаменитішою з трьох композицій цього типу – завдяки, значною мірою, привласненому прикладною сферою Жалобному маршу III частини твору. І в драматургії авторського рішення ця частина суттєва – і це спостереження Д. Кемпера [13, 113] виділяємо особливо: Тріо Маршу III частини цієї Сонати має спільні риси з мелодією побічної партії I частини Третьої Сонати, які так *циклізуються.*

Перше Allegro відкривається пробахіанським вступом у дусі Тридцять другої сонати Л. Бетховена (з підкресленням контура Хреста des-B-cic/des^1-c^1, з «торканням» низького VI ступеня cis щодо тональності домінанти f/F відносно основного b-moll), тоді як сонатне allegro як таке демонструє співвідношення трагіко-драматичного (головна партія – в мелодії контур Хреста) і хорально-молитовного образів (також мелодично укладене за контуром Хреста), яке сприймається у характері авторського шопенівського переломлення бетховенського співставлення-протиставлення силової-драматичної головної партії і молитовної стриманості побічної, на ритмі кантового співу (ціла плюс двіі половинні) також теми за контуром Хреста (епізоду рондальної будови, такти 41-56). Заключна партія (від такту 81) привносить танцювальний «відгомін» з ознаками ритму тарантели (що згодом виявиться у фіналі), чітко асоційований у XIX столітті із стихією бунтівного виявлення. Все це йде на рівні Des, паралельної до основного b. Головне – «бахіанство» в стилістиці вступу, бетховеніанство головної партії, романтична жанровість молитовності і танцювальності у побічній і заключній.

Розробка ж починається в fis-moll, тобто на рівні мінорної субдомінанти до Des чи VI низького ступеня («шубертова» гармонія») до основного b-moll. Як відомо, розробка, вибудована на мотивах головної партії, «витискає» останню з репризи в B-dur, побудованій на побічній і заключній, тобто представлений варіант так званої «старовинної сонатної форми», двочастинної в основі (експозиція – розробка-реприза), що базується на моторно-співочих структурах.

II частина Scherzo, es-moll, із помітними рисами драматихного Менуету, мелодично тема показана в послідовності *хроматизованого* anabasis es–f– ges/fis–gis–a–b у тактах 1-8. Тріо Скерцо-Менуета, Più lento, Ges-dur, однойменній до fis-moll початку розробки I частини, мелодія теми – за контуром Хреста b^1-f -es^2-des^2. В коді, після каданса у fis (такти 266-267) і істановлення ges-moll проходить тема в Ges-dur із Тріо Più lento, закінчуючи все в цьому VI ступеню до основного b-moll, але в мелодичному терцієвому положенні тоніки, тобто з мелодичним виділенням висотного рівня b. Але у цілому автор демонструє «зрушення» репризної тричастинності Скерцо-Менуета у сторону непропорційної двочастинності типу ABA^B, тобто наближення до строфічної структури, каданс з «незамкнененим» закінченням.

Дотичність до сюїтності викладення задана мелодійною наповненістю першого Allegro (що «приглушує» сонатні аналогії на користь строфічності у структурі) – у дусі алеманди. Скерцо-Менует цілком «замінює» куранту, Жалобний марш смислово суміщається із траурністю сарабанди, тридольність етюду-тарантели Фіналу збігається із танцювальністю жиги.

III частина, Marshe funébre, b-moll, мелодія теми складає псалмодійно переломлений

перший мотив головної партії з I частини Сонати. Тема Тріо в Des-dur являє переломлення теми Хреста (f^2-c^2-b^2-as^2, такти 31–32). Аналогію до бетховенської Eroica легко уловлюється, але уловлюється і категоричне «згорнення» образу, що грубо, але точно вказала практика похорон: не герой всенародного охоплення, супроводжуваний плачем цілої площі, але самітня, але достойна людина закінчила свою Путь, своє Хресне випробування.

IV Presto, Фінал сонати, увійшов у мистецький вжиток із програмною концепцією «Вітру над могилами загиблих героїв», що ігнорує самотній смисл Marshe funébre III частини, відповідно, «укрупнюючи» трагедійність Фіналу. Хоча тарантельна формула в етюдно-моторній рухливості Фіналу, що «воскрешає» танцювальну «завихреність» заключної першого Allegro, здатна повернути образ у більш прозаїчному напрямку «суєти днів». А суворість останніх очевидна в нескінченості Хресних ситуацій (див. мотив такту 1 і його численні «трансляці\» на інші висотні показники). Вибудова Фыналу у вигляді прелюдії-етюду «перевертає» на протилежне принцип сонати-сюїти, започаткувану Прелюдією у сакральному призначенні: в даному разі йдеться про Фінал, який не «закінчує-підсумковує», але відверто дещо «відкриває» (може дріб'язкове «бунтівництво», яке стало політично модним в Європі в добу романтизму?).

Таке тлумачення пояснює «конспективне» викладення у IV частині смислової подієвості першого Allegro: двофазовість сонатно-строфічної структури останнього співвідносна із двофазовістю Фіналу, що являє собою розгорнутий період повторного типу (див. друге речення від такту 39). А в межах першого речення маємо модуляцію в Des (такти 24-31) з підкресленими секстовими ходами, що нагадують паралельні сексти побічної першого Allegro, теми Тріо зі Скерцо і Жалобного маршу. А у другому реченні це ладо-тональне «просвітління» відсторонюється «басовим шарудінням» в es і b (див. такти 59-74).

Третя Соната h-moll також відверто підкреслює свою спорідненість із танцювальністю сюїти, що в межах музичної традиції Франції мало відверті сакральні аналогії. Як вище відзначалося із посиланням на Д. Кемпера, побічна I частини (Allegro maestoso) цієї Сонати складає варіант теми Тріо із Marshe funébre Другої сонати. Сюїтний тип формування циклу проступає в певній аналогічності темпово-жанрового подання частин циклу. Наспівність Allegro maestoso у чотиридольному ритмі має перетини з рухливою мелодійністю алеманди, Scherzo II частини співвідносне із тридольною «бігли вістю» куранти, Largo III частини (фактично, Марш-Ноктюрн) демонструє сумирну лірику бахівської Сарабанди. Presto Фіналу на 6/8 співвіднесне із жигою, тим більш, що загальний фактурно-мелодійний склад виводить на кельтську драматичну баладу.

Бахіанство Сонати зафіксоване тональністю надзвичайно цінованої Меси h-moll Й.С. Баха, а також Хресним контуром вихідної теми композиції (див. опірності g^2-fis^1-cis^2-ais^1), яка стала мелодичним витоком для всіх тем твору. Звертаємо увагу на те, що наскрізні висотності c-h-b Першої Сонати зумовили тональний рівень усіх Сонат Ф. Шопена. Медіантові переваги у тональних відносинах споріднюють Третю сонату (h-Es-) з Першою (c-As-c). За суттю розвитку III частина Largo, як і в Другій сонаті, констатує вичерпання тематичних взаємодій, закладено вступною побудовою до цієї частини у тактах 1-2, де представлена лінія catabasis (образ Спокути), намічена (але не здійснена) у зв'язуючій I частини, у мотивах Тріо Скерцо. А от вступні 8 тактів Фіналу видають фактурно-регістровими зіставленнями ідею anabasis (Сходження душі до Неба), хоча усе, що втілюється у темах IVчастини – етюд-балада – не реалізує поставлену ідею. Тому, можливо, 5 останніх тактів твору показують образ, з якого все починалося в Сонаті: Хрест (див. опірності ais^1-fis^2-dis^1-h^3).

Як бачимо, в конструкцію Третьої сонати (подібне є і в Другій, і в Першій) закладена ідея *апроцесуальності,* тобто невираженості театральної виставлюваності початок – розвиток – закінчення. Неспроста високоталановитий китайський піаніст Лі Юнді виконував цю Сонату у «скороченому» варіанті, граючи цикл як зіставлення I і III частин, причому всіляко підкреслюючи споглядальний ліризм і «бездієвість» Largo, тобто гіперболізуючи quasi-підсумковий характер тої частини, складаючи «малу сонату» з двох частин швидко – повільно (як це знаходимо у барокових «перекручуваннях» послідовності першосонати повільно – швидко).

Високоталановитий виконавець видав бідермаєрівський потенціал вельми крупних у запису Сонат Ф. Шопена (не забуваємо, що салонна «надшвидка» в сучасних академічних вимірах гра «стискала» час сприйняття Сонат Шопена, надаючи їм усім той прелюдійно-етюдний вигляд, який композитор зазначав у фінальних побудовах композицій цього типу).

Наукова новизна роботи охоплює характеристики вираження у Сонатах Шопена, що виходять з єства бідермаєрівського світовідчуття, зокрема то відмічене ще О. Козаренком підкреслення прямого цитування іншоавторського тексту, співвідносне із духовною практикою спирання на канонічні настанови з відстороненням від егоцентрично висуваного авторства. Це найбільш точно показане у Першій сонаті, але має місце також у Другій і Третій, що за З. Кемпфером, утворюють певний цикл бахіанством зв'язаний з Першою Сонатою.

Висновки. Бідермаєрівський підхід проявляється, як в малих, так і в крупних формах у вигляді підкресленого прямого цитування із іншоавторських текстів, які відмічені канонічністю естетично-етичного значення і сполучені із духовними текстами через уникнення театральної процесуальності композиції. Кожна із Сонат Шопена, попри прямої цитати з Інвенції Й.С. Баха в Першій, містить «бахіанізми» як тематично-композиційне втілення задля демонстрації вірності прийнятому високому ідеалу. Кожний з фіналів Сонат (особливо чітко – у Другій) подає дещо образно-смислово самостійне по відношенню до попередніх частин, вибудовуючи «безкадансійне» завершення як «крок у Нескінченість».

Література

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва XX — початку XXI ст.: виконавська специфіка. Докт. дисертація,17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики і етнології АН України. Київ, 2016. 451 с.

2. Андросова Д., Маркова Д., Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. Греція. Польща. Вип. 2. Одеса : Астропринт, 2011. 124 с.

3. Ін Ціньцінь. Українські відлуння у Піснях Ф. Шопена. *Мистецтвознавчі записки.* 2023. №43. С. 169–175.

4. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. *Музичне мистецтво і культура* / ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса : Друкар.дім, 2009. Вип. 10. С. 152–157.

5. Маркова Е. Естетичний аспект інтонаційної теорії та аналіз музичних творів : дис. ... канд.: 17.00.03 / ІФМЕ ім.М.Т. Рильського АН. Київ, 1983. 142 с

6. Маркова О. Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. Франція. Австрія. Німечина. Італія. В.1. Одеса: Друкарський дім, 2010. 128 с.

7. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Вип.1. Одеса, Друкарський дім, 2010. 214 с.

8. Подобас И. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавского бидермайера : дис. ... канд.: 17.00.03. Одеса, 2013. 173 с.

9. Степанова О. Ю. Піанізм Лондонської і Віденської фортепіанних шкіл: компаративний аналіз. Канд.мистецтвознавства, 17.00.03 Сумський державний педагогогіч.університет імені А.Макаренка, Суми, 2018. 224 с.

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

11. Чуприна Н. Стилистика бидермаера в фортепианном творчестве XIX столетия. Канд.дисс.17.00.03. Одеса, 2013. 155 с. 11.

12. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków: PWM, 1970. 510 s.

13. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 S.

14. Węcowski J. Folklor religijny w utworach Chopina. *Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych*. Warszawa, Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. S. 513–534.

References

1. Androsova, D. V. (2016). From Modern to Postmodern Discourse of Piano Art of the 20th and Early 21st Centuries: Performance Specifics. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

2. Androsova, D., & Markova, O. (2011). Essays on the History of Foreign Music of the 1950s–1990s. USA. Greece. Poland. Issue 2. Odesa [in Ukrainian].

3. In Jingjing. (2023). Ukrainian Echoes in the Songs of F. Chopin. Artistic Notes, 43, 169–175 [in Ukrainian].

4. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier as Actual Style Model of Ukrainian Music. Music Art and Culture, 10, 152–157 [in Ukrainian].

5. Markova, O. (1983) Aesthetic Aspect of Intonation Theory and Analysis of Musical Works. Candidate's Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

6 Markova, O. (2010). Essays on Histories of Foreign Music of 1950s–1990s years. France. Austria. Germany. Italy. Issue 1. Odesa [in Ukrainian].

7. Muravska, O. (2010). Essays on Histories of Foreign Music Culture. Issue 1. Odesa [in Ukrainian].

8.Podobas, I. (2013). The Mazurkas of F. Chopin in context of Warszawa Biedermeier. Candidate's Thesis. Odesa [in Ukrainian].

9. Stepanova, O. Yu. (2018). Pianism of London and Wien Piano Schools: Comparative Analysis. Candidate's Thesis. Sumy [in Ukrainian].

10. Zhu Ziyi. (2023). F. Chopin's Concertos in the Embodiment of Biedermeier's ideas. Herald of the National Academy of Culture and the Arts Personnel, 3, 334–339 [in Ukrainian].

11. Chuprina, N. (2013). Stylistics of Biedermeier in Piano Works of the 19th Century. Candidate's Thesis. Odesa [in Ukrainian].

12. Lissa, Z. (1970). Studies on the Works of Fryderyk Chopin. Kraków [in Polish].

13. Kämper, D. (1987). Piano Sonata after Beethoven. From Schubert to Scriabin. Darmstadt [in German].

14. Węcowski, J. (1999). Religious Folklore in Chopin's Works. Chopin's Work as a Source of Performance Inspiration. Warsaw, 513–534 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 08.04.2024
Отримано після доопрацювання 09.05.2024
Прийнято до друку 20.05.2024