

## НАЦІОНАЛЬНІ АТРИБУЦІЇ СИМВОЛІЗМУ В АВТОРСЬКІЙ ТВОРЧОСТІ (НА ПРИКЛАДІ ВИКОНАННЯ СОНАТИ C-MOLL К. ШИМАНОВСЬКОГО)

**Рижова О. О.**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано  
Одеської національної академії імені А. В. Нежданової  
ORCID ID: 0000-0001-7926-9671  
E-mail: olgakonsa1369@gmail.com

**Мета** цього дослідження – виявлення національно-стильових і мистецько-авторських позначок творчого здобутку на прикладі виконання Першої фортепіанної сонати К. Шимановського, у його принциповому європеїзмі розуміння символістських вимірів, що в конкретиці виконавських зусиль демонструють культурний ґрунт національного мислительного запасу. **Методологічний базис** роботи визначений герменевтичними й культурологічно-компаративними установленнями методу дослідження, закладеними культурологічно-мистецькими розробками Ж. Бодріяра, що мають принципову паралель до зусиль вітчизняних науковців рівня вищезазначених авторів, а також О. Рощенко, В. Шульгіної, О. Яковлева. **Наукова новизна** роботи закладена оригінальністю бачення національного феномена як спрямованого не тільки родинно-кровною приналежністю автора, а й авторитетним для творчої особистості культурним оточенням, особливо що стосується національної двоспрямованої – польської та української – вираженості спадку К. Шимановського. **Висновки.** Національні особливості подання символізму опосередковані релігійно-духовними стимулами світоглядних виборів суб'єктів творчості, закладених реаліями оточення творця, культурного вибору мистецького середовища, що активізує перетини різнонаціональних витоків у розумінні символістських установлень на феномен «марення», що принципово відрізняється від романтичної «мрії». І саме виконавські узагальнення розставляють вирішальні позначки національної зверненості символістської «цивілізаційної містичності» світобачення, як це спостерігається в поданні Першої сонати К. Шимановського, розрахованої на пронимецьки організований піанізм А. Рубінштейна, що, безсумнівно, зазначало культурний поворот у слов'янському національному світі, хоча суттєвим залишається і франко-слов'янський шопеніанства, що заклав провідну виконавську атрибуцію «передчуття скрябінізму» у грі.

**Ключові слова:** символізм, національні атрибуції мистецького напрямку, музичний жанр, стиль у музиці, фортепіанна соната, авторський композиторський і виконавський стилі.

### National attributions of symbolism in author's creativity (on the example of the performance of K. Szymanowski's c-moll Sonata)

**Ryzhova O.O.**

Candidate of Art History, Associate Professor,  
Associate Professor of the Department of General and Specialized Piano  
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

**The purpose** of this study is to identify national-stylistic and artistic-author's marks of creative achievement, on the example of the performance of the First Piano Sonata by K. Szymanowski, in his principled Europeanism, the understanding of symbolist dimensions, which in the specifics of the performance efforts demonstrate the cultural ground of the national intellectual reserve. **The methodological basis** of the work is determined by hermeneutic and cultural-comparative principles of the research method, laid down by the cultural-artistic developments of J. Baudrillard, which have a fundamental parallel to the efforts of domestic scientists of the level of the above-mentioned authors, as well as O. Roschenko, V. Shulgina, O. Yakovlev. **The scientific novelty** of the work is laid down by its originality of the vision of the national phenomenon as directed not only by the author's family and blood affiliation, but also by the cultural environment, authoritative for the creative personality, especially as regards the national bidirectional, Polish and Ukrainian, expressiveness of K. Szymanowski's heritage. **Conclusions.** National features of the representation of symbolism mediated by religious and spiritual stimuli of the worldview choices of the subjects of creativity, laid down by the realities of the creator's environment, the cultural choice of the artistic environment, which activates the intersections of multi-national origins in the understanding of symbolist settings on the phenomenon of "delusion", which is fundamentally different from the romantic "dream". And it is the performance generalizations that place decisive signs of the national orientation of the symbolist "civilizational mysticism" of the worldview, as observed in the presentation of the First Sonata by K. Szymanowski, designed for the pro-German organized pianism of A. Rubinstein, which in itself marked a cultural turn in the Slavic national world, although the Franco-Slavic Chopinianism remains significant, which laid the leading performing attribution of the "premonition of Scriabinism" in the game.

**Key words:** symbolism, national attributions of the artistic direction, musical genre, style in music, piano sonata, author's compositional and performing styles.

**Актуальність** теми дослідження визначена розгорнутістю проблеми символістської спадщини в постмодерному культурному просторі, у якому від його початку в 1970-ті виділилися неосимволістські ознаки [6, с. 99–134], акцентуючи відродження цінностей символістського мистецтва і, ширше, символістського світобачення. Символістські мислительно-стильові позиції становили відмінні ознаки української культури і мистецтва – про це в роботах Д. Андросової, О. Маркової, автора цього нарису О. Рижової [1; 5; 8] та ін. Національні відмінності в атрибуції символізму зумовили пошуки і в різних видах мистецтва, і в теоретичних методологічних заставах наукового пошуку, і в різноманітні творчих сфер у межах окремих мистецьких надбань, у тому числі в музичних спеціалізаціях – композиторства й виконавства. Напрацювання в регіональних розділеннях реакцій на символістські надбання фортепіанних вмінь України висвітлені у книзі Л. Шевченко [9], у ряді досліджень вихованців вищеназваних науковців та інших діячів [3; 4; 7].

Однак проблема національної ідентифікації символістських надбань у національних формах їх подання, у яких загально-культурний і спеціально-мистецький ракурси утворюють кожного разу оригінальні-неповторні поєднання й узагальнення, не може бути закритою. І це стосується символістських торкань творчості К. Шимановського, який, за певними ознаками, може витлумачуватися і як польський, і як український майстер. Що ж до виконавського подання, то ця виразна метафора може ускладнюватися й національними і стильово-смаковими покличами виконавців, здатних принести на вівар виконавського культуракту неоднозначно вирішувану ідею стильової, національної і творчо-ідейно спрямованої належності.

**Мета** цього дослідження – виявлення національно-стильових і мистецько-авторських позначок творчого здобутку на прикладі виконання Першої фортепіанної сонати К. Шимановського, у його принциповому європеїзмі розуміння символістських вимірів, що в конкретиці виконавських зусиль демонструють культурний ґрунт національного мислительного запасу.

**Методологічний базис** роботи визначений герменевтичними й культурологічно-компаративними установленнями методу дослідження, закладеними культурологічно-мистецькими розробками Ж. Бодріяра, що мають принципову паралель до зусиль вітчизняних науковців рівня вищеназваних авторів, а також О. Рощенко, В. Шульгіної, О. Яковлева. **Наукова новизна** роботи закладена оригінальністю бачення національного феномена як спрямованого не тільки родинно-кровною приналежністю автора, а й авторитетним для творчої особистості культурним оточенням, особливо що стосується національної двоспрямованої – польської та української – вираженості спадку К. Шимановського.

Як відомо, символізм у музичному вираженні намічений був Р. Вагнером на переламних точках його реформаційного періоду 1840–1850-х років («Лоенгрін», «Трістан») і початку 1880-х («Парсифаль»), тоді як класика того напрямку представлена творчістю К. Дебюссі. Так зазначилися два національні осередки символістського мислення – німецький і французький, які тією чи іншою мірою запліднювали світорозуміння символізму в музично-творчому просторі Європи та світу. Для першого з тих осередків – німецького – отримали досить нерозривне переплетіння романтичного й символістського факторів, тоді як класика символістського світоглядного підходу виробилася у Франції, у сукупності літературного, зображально-творчого та музичного явлень, з яких останній уособлював К. Дебюссі. Обидві стильові шляхи – німецький і французький – були знайомі та творчо й глибоко апробовані в Україні та слов'янському загалі. Як уже опрацьовано в роботі автора цього дослідження [8], український символізм, започаткований поетикою Т. Шевченка, у музичному розумінні мав виражені тяжіння до німецького варіанта, хоча скрябіністські впливи на В. Косенка, Л. Ревуцького, В. Ребікова засвідчували радше франко-бельгійські джерела.

Польська школа, з якою солідаризувався на початку своєї творчої біографії К. Шимановський, ставши найактивнішою фігурою у спільноті Нової Польщі навколо З. Носковського, певною мірою також «роздвоювалася» в національних перевагах солідаризації з німецькою або французькою школами. І остання явно привалювала в наближенні до 1910-го, до 500-річчя Грюнвальдської битви, яка для польської слави та слов'янського світу загалом багато що значила в канун протистояння німецькому воєнно-політичному блоку напередодні Першої світової війни. Німецький нахил польського символізму втілював С. Пшибишевський, тоді як О. Бознанська концентрувала франко-американські тяжіння в тому культурному плінні. Можливо, найбільш послідовно специфіка польського символізму виявилася у творчості І. Падеревського — геніального піаніста та композитора. Його єдина опера «Манру», що заново відкривається в останні десятиріччя, у соціокультурному значенні становить таке ж символістське виявлення, як і архітектурний символізм іспанця-каталонця А. Гауді.

Глибокі перетини польського й українського символізму представлені в біографії та творчості Я. Івашкевича, двоюрідного брата К. Шимановського, лібретиста опери останнього «Король Рогер», яка написана в 1918 році в Одесі на дачі Давидова «під шум Чорного моря» [10, с. 91] і в якій ідея вірності героя Православ'ю здається досить несподівано на тлі прокатолицьких пристрастей сарматизму кінця ХІХ – початку ХХ століття.

Символістські пошуки К. Шимановського, усвідомлено висунуті ним як знак модерну в протилежність романтичному шопенізму попередників, від начал коригувалися двоїстістю пошуків – у фортепіанній сфері опорою на жанрові заповіді Ф. Шопена, насамперед у вигляді творення сонат, а також входженням в оперну й оркестрально-симфонічну, інструментально-концертну продукцію, яка начисто відсутня була у Шопена. Такий шлях пошуків символізму виводив на паралелі до О. Скребіна, що почав з фортепіанних шопенізмів, вийшовши на симфонічно-хорові масиви, що згодом цілком спрямовує зусилля центрального періоду 1910-х років К. Шимановського з фокусуванням на Третій вокальній симфонії і операх «Хагіт» (1913) і «Король Рогер» (1918).

Нагадуємо, що жанр фортепіанної сонати опинився в епіцентрі зусиль Віденської школи, від начал маючи розгалуження на моцартіанську лінію клавесинно-фортепіанного озвучування і сонату Й. Гайдна – Л. Бетховена, у яких клавесинні галлісизми нерідко відсторонювалися на користь прооркестральних звучань. Моцартіанство у фортепіаністиці підкреслено продовжував Ф. Шопен, хоча звернення у всіх трьох сонатах польського майстра ніби налаштовувало на симфонічну масштабність «симфоній для фортепіано» Л. Бетховена. Але підкреслена (від Першої до Третьої сонати) чотиричастинність у Шопена відверто моделює *сюїтні* конструкції, оскільки обидві середні частини циклу представлені жанровими номерами, жанровість насичує і теми крайніх – швидких – частин циклу. Враховуючи «надшвидкий» (за сьогоднішніми вимірами) темп подання тих сонат автором (салонна гра передбачала високу швидкість «показу» музики, яка образи давала «натяком», минаючи театральне в них «вживання»). Звідси *моторність* звучання демонструвала переважаючий його тонус, надаючи прелюдію-етюдної плинності представленим ідеям-образам.

Спадкоємець Шопена за загальними вимірами жанрово-типологічних переваг і реалізатор протосимволістських позицій (див. про це в роботі З. Лісси [11, с. 342–348]) в символізм як такий К. Дебюссі сонат взагалі не писав. Але їх із захватом писав шанувальник обох вищеназваних авторів і одностудець у стилістичній налаштованості до символізму О. Скребін. Щодо трактування циклу, то в цього автора різко розходиться підхід – до Четвертої сонати і після неї. Сонати Скребіна – з П'ятої до Десятої – у повноті представлення авторського стилю показані в поемній одночастинності зі «стертими» межами тем-образів і розділів. Але наслідуваність Шопена проявлялася в чіткій «пасажності» викладу тематичного й розвивального матеріалу, що виявляло моцартіансько-клавірну установку піаністичного мислення, у якому не було місця театральним

фактурно-динамічним протиставленням у душі «рояльної» оркестральності та граничних динамічно-регістрових перекидань.

У музиці Сонати c-moll вражає фактурна рівність виведення тем від вихідної, що надає показової для Шимановської варіативності викладу, видаючи генезу ранньосонатної клавірності. Щодо музики Ф. Шопена і О. Скребіна, відображеної у фактурних рішеннях Шимановського, то відмічалось, то останнє виявляється у звертанні до термінів «екстаз», «екстатичність» задля характеристики виразності його творів, і це постійні епітети-ремарки в нотних записках творів автора «Поєми екстазу». І за цими ремарками стоїть глибокий філософсько-релігійний смисл – осягання Істини-Бога ісихастами, представниками містичного Православ'я XIII–XV століть. Ця сторона налаштованості О. Скребіна достатньо детально описана у книзі Д. Андросової стосовно тлумачення епіграфів до П'ятої сонати О. Скребіна [1, с. 72–75].

У різних авторів доречно підкреслюється етап захоплення вагнеріанством-брамсіанством М. Рegera, а згодом – відхід від цього на користь романсько-слов'янського символізму, що немалою мірою вирішили контакти К. Шимановського з І. Стравінським. І подальший розвиток його музики черпав сили з творчості французьких імпресіоністів: Дебюссі та Равеля. Також у коло інтересів Шимановського увійшла еллінська культура, а за тим – культура раннього християнства. Таким чином, було охоплено широке коло історичних і філософських проблем. Свідченням цього є написання ним філософського роману «Еффеб» у паралель до створення «Короля Рогера».

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

Як відмічалось вище, український символізм увібрав впливи різних національних шкіл, що у випадку К. Шимановського протиставило ранній, прогерманський стильовий нахил романсько-скребінівському центральному періоду творчості. Отже, у різних стильових спрямуваннях створені Перша і Друга, а також Третя сонати композитора, написані відповідно в 1900-ті і 1910-ті роки.

Перша соната К. Шимановського написана в тональності c-moll, як і Перша соната Ф. Шопена. І якщо остання створена на безпосередньо запозичену тему з триголосної секвенції Й. С. Баха, то

Перша соната Шимановського виявляє фактурні запозичення з М. Регера, які щедро насичують поліфонічними імітаційними структурами і хроматичними ходами в дусі мелодики Р. Вагнера сукупний виклад тематизму. У ритмічному поданні впізнавані мазуркові звороти, які надають музиці елегантну пластику танцювальних зворотів, асоційованих із гордою гімнічною концертністю Концерту e-moll Ф. Шопена. Тема 1 Сонати викладена лаконічно в чотирьох тактах, охоплює речення, починається на звуках h-c і закінчується на висотностях c-h, тобто вичерчує мелодичну фігуру Кільця, що є символом Бога. Множинні хроматичні нисхідні поступеневі послідовності подальшого викладу видають жорсткий варіант catabasis, тобто ідеї жертвовності та спокути.

Вихідний мотив теми I частини Сонати виділяє опірну квінту із секстою, що її оспівує, тобто інтервальні символи Краси та Досконалості. Церковні аналогії вираження підкреслені проведенням теми спочатку від першого ступеня, а далі – від п'ятого, вносячи в експозицію теми *аналогії з експозицією теми фуги*. Нагадуємо, що ознаки поліфонічного викладу засвідчують належність до церковної символіки. Передчуття ознак фуги під час експонування вихідної теми явно закладає підґрунтя для «укрупнення» цього жанрового показника у IV частині сонатного циклу.

Підкресленим виявляється переважання експозиційного викладу в Allegro moderato I частини Сонати. Це проявляється у фактично однойменному поданні тем у різних розділах сонатної трифазовості: c-moll домінує в експозиції, однойменно-однотерцієвий Des-dur – cis-moll – у розробці, c-moll / C-dur – у репризі. Також виділена медіантова тональність As-dur у репризі, а також підсумовуюча псалмодія на тризвуку As-dur у тактах 240–243, що становить пряму паралель до тонального плану Першої сонати Ф. Шопена.

Звертає на себе увагу й особливість будови сонатного Allegro, що надає строфічній наспівності виразності тем, які хоч і контрастують (патетика головної партії – наспівна лагідність побічної), та все ж підлягають єдиній жанрово-танцювальній, ритмічно-фактурній пластичності (мазурочність у головній партії, вальсовість – у побічній). А це в сукупності вводить у постромантичний протонеобароковий тип викладу зі *складно-монологічним* наповненням, зверненістю до сюїтної моторики в поданні сонатного матеріалу. Останнє підкріплене способом викладу – у вигляді відсутності розробки, темантитез, тональної рухливості, в Allegro явно переважає експозиційний принцип представлення тем-образів. А це вже наводить на думку про «*антивіденську*» *ілюзорність сонатного принципу в будові Allegro*, бо фактично маємо три фази строфічних викладів, що відзначені тричастинною репризною будовою цілого. В останньому середній розділ (формально – розробка сонатної

структури, асоційованої відповідним нотним записом) певною варіантністю відрізняється від експозиційності крайніх розділів.

Таке «обминання сонатності» ніби продовжується написанням в As-dur II частини Сонати Adagio. Цей тональний вибір наслідує Першу сонату Ф. Шопена, у якій виділення тої медіантової тональності в I частині підноситься на новий рівень виразності у III частині в As-dur, у тональності, з якої починалася розробка I частини у названій Сонаті Шопена. Вогнутий контур мелодії Adagio Сонати Шимановського нагадує тему зв'язувальної партії першого Allegro того твору, тоді як характер вельми повільного вальсу співвідноситься з типом виразності побічної I частини композиції Шимановського. Вихідний мотив теми 1 Adagio становить оспівування секстою нисхідного квінтового звороту («обернення» вихідного мотиву теми 1 I частини Сонати). Співвідношення цього широкого інтервального ходу й подальшої «заповнювальної» поступовості також надає аналогії до теми та першого Allegro.

Форма Adagio – тричастинна, у характері «романсу без слів», що показує, як і в I частині, співвідношення однойменних тональностей As-dur – gis-moll – As-dur. Тема середнього розділу Adagio – Più mosso, Agitato – відтворює мелодичні контури головної та зв'язувальної партій першого Allegro. Вражає квінтовий стрижень мелодії, що відзначає відповідні інтервальні примітки попередніх тем I та II частин Сонати. Реприза, третій розділ Adagio – Quasi Tempo I, та росо meno tranquillo – є варійованим поданням музики розділу I з підкресленим моделюванням «співу з акомпанементом», у басовому голосі показана лінія catabasis, цей же образ домінує в коді Meno mosso. Sostenuto.

Як і в Першій сонаті Ф. Шопена, у Шимановського в циклі присутній Менует, тільки останній займає у Шопена II частину, тоді як у Шимановського він постає вигляді III частини, але, як і у величного попередника, теж у тональності Es-dur. «Освіжним» штрихом виступає проведення Тріо Менуету в тональності H-dur, тобто однотерцієвої тональності до основного c-moll, явно розвиваючи однойменно-однотерцієві відносини, показані в центральному розділі I частини Сонати Шимановського. До речі, вказані тональні відносини однойменності-однотерцієвості надзвичайно широко представлені не в Першій, а в Третій сонаті, в інших творах Шопена, а також сприйняті були й імпресіоністично-символістською палітрою К. Дебюссі.

Загалом тема Менуету Сонати № 1 Шимановського складається, як і теми попередніх частин цього сонатного циклу, з ходу на широкий інтервал. А тема Тріо демонструє спочатку поступневу висхідну хроматизовану послідовність (обернення другого мотиву головної партії I частини), а за тим – оспівуваний секстою квінтовий хід, що

відтворює контур мотивного ядра теми I частини Сонати.

Так стає очевидним, що всі теми I–III частин Сонати становлять варіантні утворення щодо теми головної партії I частини, спираються на експозиційний виклад тем, а принципова варіативність темантичного навантаження I–III частин тримається також на *монотональному* викладі. Усе це наближає мислення Шимановського в обсягу його Першої фортепіанної сонати до барокових критеріїв циклічної побудови, що найбільш демонстративним чином виливається в концепції фіналу, написаному у формі-жанрі фуґи.

Тема Фуґи IV частини циклу здійснена поєднанням двох квінтових ходів, ніби гіперболізуючи квінтовий стрижень головної партії I частини Сонати. Розробка Фуґи відкривається проведенням основної теми в B-dur, у тональності, яка не фігурувала у висотних виборах частин циклу, хоча підтримувана аналогія до Першої сонати Ф. Шопена, у якій реприза I частини принципово-нетрадиційно починається в b-moll, віддзеркалюючи на рівні протосерійних побудов секундове співвідношення мелодії вихідної теми (про це [3, с. 15–16, 18]).

Обширна інтермедія приводить до показу теми в Es, а реприза Фуґи містить епізод у Fis-dur, у якому проходить змінена тема. У цьому варіанті теми замість початкового квінтового ходу йде терцієвий, з ритмічною основою 4/12. Фактично то друга тема Фуґи з огляду на самостійність інтервальної символіки цієї теми стосовно першої. І ця тема – у репризі, в тональності C-dur. А на закінчення розробки й циклу загалом явлена вихідна тема (формально головної партії) I частини – у темповому поданні Adagio sostenuto, c-moll, тим самим підводиться підсумок варіаційним перетворенням теми.

Фактура Фуґи перевантажена октавними дублями в поданні тем – у цьому плані Шимановський «перекриває» і Регера максимальним «обваженням» викладу. Наявність подання теми 2 Фуґи в Fis (однойменно-однотерцієва стосовно субдомінантового f-moll/F-dur/fis-moll – субдомінантова сфера традиційно посідає місце поряд із тонічною в репризах бахівських фуґ), з одного боку, а з іншого – поява цієї теми в репризі Фуґи в C-dur надає асоціацій із сонатними відносинами: поєднання тих сонатних і полфонічних принципів формотворення споріднює I та IV частини циклу. У підсумку маємо поемну цілісність представлення чотиричастин-

ного циклу, що співвідносне із скрябінівськими сонатними конструкціями. Останні не виражені чітко, їм відведене почесне місце у Другій і Третій сонатах Шимановського.

Виконання Сонати № 1 К. Шимановського покликане спиратися на німецькі контактності українського символізму, відповідно, сягати основ *німецької праворучної гри із суттєвим запасом оркестральності у вираженні*. Цей «силовий» тип піанізму особливо стосується фіналу сонати, «важка», із численими мелодичними дублями фактура якої потребує неабиякої фізичної витривалості, яку композитор знаходив у лістіанстві А. Рубінштейна. Останній саме в ранній період композиторської діяльності Шимановського став постійним виконавцем тільки-но створених здобутків.

Однак фортепіанне оточення К. Шимановського мало й інше джерело: школа Густава Нейгауза, творчість Генріха Нейгауза, які були носіями *віденського* піанізму, уособлюваного Й. Гуммелем, який орієнтувався на «легку» гру, що живила безроздільно спосіб вираження Шопеніаніста (див. у І. Подобас [7]). Усі «силові» фактурні утворення в сонатах К. Шимановського мають особливу виразну підоснову, що формується в контексті відвертого «шопеніанства» композитора та передчуття скрябінівської «політності» за безумовного врахування досвіду М. Регера. Цю специфіку прекрасно вловлюють талановиті піаністи, зокрема цікава польська виконавиця І. Доманська.

**Висновки.** Національні особливості подання символізму опосередковані релігійно-духовними стимулами світоглядних виборів суб'єктів творчості, закладених реаліями оточення творця, культурного вибору мистецького середовища, що активізує перетини різнонаціональних витоків у розумінні символістських установлень на феномен «марення», що принципово відрізняється від романтичної «мрії». І саме виконавські узагальнення розставляють вирішальні позначки національної зверненості символістської «цивілізаційної містичності» світобачення, як це спостерігається в поданні Першої сонати К. Шимановського, розрахованої на пронімецьки організований піанізм А. Рубінштейна, що, безсумнівно, зазначало культурний поворот у слов'янському національному світі, хоча суттєвим залишається і франко-слов'янський шопеніанства, що заклав провідну виконавську атрибуцію «передчуття скрябінізму» у грі.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Андросова Д. В. Від модерного до постмодерного дискурсу фортепіанного мистецтва ХХ – початку ХХІ ст.: виконавська специфіка : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства, 17.00.03. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології АН України. Київ, 2016. 32 с.
2. Бодріяр Жан. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр\\_Жан](https://uk.wikipedia.org/wiki/Бодріяр_Жан) (дата звернення: 12.06.2025).
3. Димитріу Д. Символізм фортепіанних творів К. Шимановського (на прикладі Сонати № 1) : магістерська робота, ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 41 с.

4. Іванова Л. Традиціоналістський стильовий напрям у творчості композиторів України XIX – XX століть : дис. ... д-ра філ., 025. Одеська національна муз. академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 183 с.
5. Маркова Е. Проблеми музичної культурології. Одеса : Астропринт, 2012. 164 с.
6. Маркова О. Естетичний аспект аналізу музичних творів : методична розробка по курсу аналізу для груп музикознавців. Одеса, 1980. 24 с.
7. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавського бідермайера : канд. дис., 17.00.03. Одеса, 2013. 173 с.
8. Рижова О. О. Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського : автореф. канд. дис. Одеса, 2006. 18 с.
9. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
10. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków : PWM, 1967. 228 p.

## REFERENCES

1. Androsova, D.V. (2016). Vid modernoho do postmodernoho dyskursu fortepiannoho mystetstva XX – pochatku XXI st.: vykonavska spetsyfika [From modern to postmodern discourse of piano art of the XX – beginning of the XXI centuries: performance specificity]. *Abstract of the doctor of art history thesis*, 17.00.03. Institute of Art History, Folkloristics and Ethnology of the Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv, 32 p. [in Ukrainian].
2. Bodriiar Zhan (2025). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Bodriiar\\_Zhan](https://uk.wikipedia.org/wiki/Bodriiar_Zhan) (date of access: 12.06.2025).
3. Dymytriu, D. (2023). Symvolizm fortepiannykh tvoriv K. Shymanovskoho (na prykladi Sonaty № 1) [Symbolism of K. Szymanowski's piano works (on the example of Sonata No. 1)]. *Master's thesis*, A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 41 p. [in Ukrainian].
4. Ivanova, L. (2021). Tradytsionalistskyi stylovyi napriam u tvorchosti kompozytoriv Ukrainy XIX – XX stolit [Traditionalist style direction in the works of Ukrainian composers of the XIX – XX centuries]. *Doctor of philosophy thesis*, 025. A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music. Odesa, 183 p. [in Ukrainian].
5. Markova, E. (2012). Problemy muzychnoi kulturolohii [Problems of musical culturology]. Odesa: Astroprint, 164 p. [in Ukrainian].
6. Markova, O. (1980). Estetychnyi aspekt analiza muzychnykh tvoriv: metodychna rozrobka po kursu analizu dlia hrup muzykoznavtsiv [Aesthetic aspect of music analysis: methodological development for the course of analysis for groups of musicologists]. Odesa, 24 p. [in Ukrainian].
7. Podobas, I. (2013). Mazurki F. Shopena v kontekste varshavskoho bydermeiera [Mazurkas of F. Chopin in the context of Warsaw Biedermeier]. *Candidate of art history thesis*, 17.00.03. Odesa, 173 p.
8. Ryzhova, O.O. (2006). Ukrainskyi symvolizm ta fortepianna spadshchyna B. Liatoshynskoho [Ukrainian symbolism and piano heritage of B. Lyatoshynsky]. *Abstract of the candidate of art history thesis*. Odesa, 18 p. [in Ukrainian].
9. Shevchenko, L.M. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia: monohrafiia [Style characteristics of Ukrainian piano culture of the XX century: monograph]. Odesa: Astroprint, 336 p. [in Ukrainian].
10. Bronowicz-Chylińska, T. (Ed.). (1967). Karol Szymanowski. Kraków: PWM, 228 p. [in Polish].

**Дата надходження статті: 03.07.2025**

**Дата прийняття статті: 01.08.2025**

**Опубліковано: 02.09.2025**