**УДК** 78.082.2:78.035(438)
**DOI** https://doi.org/10.32782/3083-6069/2026/1.6

# ПРО СПЕЦИФІКУ ВИЯВЛЕННЯ БІДЕРМАЄРА У КРУПНИХ ФОРМАХ СОНАТНОЇ СПАДЩИНИ Ф. ШОПЕНА

**Маркова О. М.**
доктор мистецтвознавства, професор,
заслужений працівник культури України,
професор кафедри теоретичної та прикладної культурології
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
*ORCID ID:* 0000-0003-4711-9538
*E-mail:* dashaelena@gmail.com

**Рижова О. О.**
кандидат мистецтвознавства, доцент,
доцент кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
*ORCID ID:* 0000-0001-7925-967X
*E-mail:* olgaconsa@gmail.com

***Мета*** *роботи – простеження впізнаваності бідермаєрівського типу мислення у великого польського митця в тих крупних формах, які фіксують і його «малі» форми, а тип тих виражальних засобів збігається із духовною символікою рондальності в його сонатах, що відповідає теоестетичним світоглядним перевагам Ф. Шопена.* ***Методологічною основою*** *дослідження є опора на роботи, які широко охоплюють естетику бідермаєра й осмислюють взаємодію спадщини бідермаєра з довіденськими здобутками (методологія стильового компаративу та герменевтичного повороту в методі інтонаційності), вбачають впізнаваність довіденських барокових виразних засобів у Ф. Шопена-композитора. І це знаходимо в Д. Андросової, О. Козаренка, О. Маркової, Н. Чуприної, Хуан Цзюньтао, спираються на інтонаційний підхід у традиціях Б. Асаф'єва і Б. Яворського, із розробками виконавського внеску в композиторське мислення в Р. Інгардена, у М. Демської-Тренбач, суттєвості промодерних принципів мислення Ф. Шопена в З. Лісси, Д. Кемапера й інших провідних науковців.* ***Наукова новизна*** *нарису звернена до оригінальності теоестетичних виявлень творчого почерку Ф. Шопена, у якого не прийнято було акцентувати глибинності прорелігійних настанов. Уперше в українському та китайському музикознавстві звернена увага на наявність у крупних шопенівських формах його сонат рис барокової концертної форми та сюїтно-варіаційних застав у будові сонатних циклів.* ***Висновки.*** *Установлення на релігійні засади бідермаєрівського світобачення наділили шопенівські сонати наближеністю до барокової рондально-варіаційної складної одночастинної концертної форми, яка виключає театрально-сонатну антитетичність тем-образів, потребує темпової стрімкості подання, наближає до клавірної сюїтно-варіаційної циклізації, яка насичує рондальністю старовинного типу й окремі частини сонат, і тлумачення циклів загалом. Ще один висновок з аналізу – принципова концентрованість стильового сонатного подання у Першій сонаті Ф. Шопена, яка за всіма стильовими вимірами становить вершину-джерело композиторської роботи в цьому крупному жанровому явленні для генія Ф. Шопена.*

***Ключові слова:*** *крупні форми в музиці, фортепіанна виразність гри, бідермаєр, салонність, барокові форми, романтизм, виконавський стиль, музичний стиль композиції.*

## On the specifics of Biedermeier manifestations in the large-scale forms of F. Chopin's sonata heritage

**Markova O. M.**
Doctor of Art History, Professor,
Honored Worker of Culture of Ukraine,
Professor at the Department of Theoretical and Applied Culturology
A.V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

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

***The purpose*** *of this study to trace the recognizable presence of the Biedermeier mindset in the works of the great Polish composer – specifically within large-scale forms that also incorporate elements of his "small" forms. The expressive means employed align with the spiritual symbolism of the rondo principle found in his Ballades, Sonatas, and Concertos, reflecting Chopin's own theo-aesthetic worldview.* ***The methodological basis*** *of the study rests on works that comprehensively*

*address Biedermeier aesthetics and examine the interplay between the Biedermeier legacy and pre-Viennese achievements – employing the methodology of stylistic comparison and the hermeneutic turn within the "intonational" approach – thereby identifying recognizable pre-Viennese Baroque expressive devices in Chopin's compositions. Such perspectives are found in the works of D. Androsova, O. Kozarenko, O. Markova, N. Chupryna, and Huang Juntao, the study draws upon the intonational approach rooted in the traditions of B. Asafyev and B. Yavorsky; the concepts regarding the performer's contribution to compositional thought developed by R. Ingarden and M. Demska-Trenbach; and the insights of Z. Lissa, D. Kemper, and other leading scholars concerning the significance of pre-modern principles in Chopin's thinking.* ***Scientific novelty*** *of this essay lies in its focus on the original theo-aesthetic manifestations of Chopin's creative style – an aspect where the depth of his quasi-religious orientations has not traditionally been emphasized. For the first time in Ukrainian and Chinese musicology, attention is drawn to the presence – within the large-scale forms of Chopin's sonatas – of features characteristic of the Baroque concerto form and of suite-variation elements in the structure of the sonata cycles.* ***Conclusions.*** *The grounding of the Biedermeier worldview in religious principles imbued Chopin's sonatas with characteristics akin to the complex, single-movement concerto form of the Baroque era – a form based on a rondo-variation structure. This approach precludes the dramatic, antithetical juxtaposition of themes typical of the sonata style; instead, it demands a rapid, driving tempo and aligns the works more closely with the keyboard suite-variation cycle. Consequently, this "rondo-like" quality – reminiscent of older, pre-Classical forms – permeates both the individual movements and the conception of the cycles as a whole. Another conclusion drawn from the analysis is the fundamental concentration of the sonata style in Chopin's First Sonata; in terms of all stylistic dimensions, this work represents a pinnacle – a foundational source – of the composer's creative output within this major genre for the genius F. Chopin.*

***Key words:*** *large-scale musical forms, expressive piano performance, Biedermeier, salon style, Baroque forms, Romanticism, performance style, musical composition style.*

**Актуальність** теми дослідження обґрунтована глибинністю невичерпного впливу генію Ф. Шопена на сучасний музичний світ. Висвітлено ті риси його творчості, які найбільш відповідають сучасним художньо-естетичним потребам. А ці останні проявляються у зростанні інтенсивності відновлення салонної суті творчості Майстра, що виявляється у спробах відновлення бідермаєрівсько-салонної специфіки мислення Ф. Шопена-піаніста, який грав тільки на «легких» інструментах і у надшвидких, за сучасними вимірами [2, с. 120–166], темпах подання його композицій. І наскільки органічно ще кілька десятків років тому звучало в академічному середовищі «симфонізування» (у дусі оркестральності мислення Ф. Ліста) творів Ф. Шопена, настільки непереконливим усвідомлюється ця «монументалізація» музики даного автора, який за життя усвідомлювався в характері фільдівської «нокгюрновості» звуковираження, як це втілив у п'єсі «Шопен» Р. Шуман у своєму «Карнавалі».

Сучасний підхід до виконавства, що тяжіє до «автентичності» звуковираження відповідно до звучання інструментів епохи, відповідного автора, зобов'язує до уваги до специфіки реалій шопенівської гри, в якій він представляв усе ним написане згідно з концепцією мислення, прийнятою ним за основу. У роботах, що від 2010-х рр. стверджують ту ідею, насамперед дисертації (2013 р.) І. Подобас [5], а також низці інших праць, присвячених фортепіанній шопеніані (книги та статті Д. Андросової, Н. Чуприної, Л. Шевченко й інших [1; 2; 6–9; 17]. У цих теоретичних узагальненнях порушене питання про глибинність бідермаєрівської основи мистецької позиції Майстра, з підкресленням спеціальної акцентуації Варшавського бідермаєра, у лоні якого склалося авторське лице композитора та піаніста Ф. Шопена.

І якщо мініатюри Ф. Шопена на кшталт його відомих мазурок, експромтів, етюдів тощо легко укладаються в уявлення про «домашність» образу мислення бідермаєрівського призначення, то все ж з'являються думки про середні і великі (у сукупності «крупні») форми Ф. Шопена, як-от сонати, що вже відмічалося в роботах Чжу Цзиї [6], однак залишилися поза увагою риси послідовної десимфонізації мислення Ф. Шопена на користь наближення до довіденської духовної концертності в тематичних і архітектончних показниках шопенівських крупних форм.

**Мета** роботи – простежити впізнаваність бідермаєрівського типу мислення у великого польського митця в тих крупних формах, які фіксують і його «малі» форми, а тип тих виражальних засобів збігається з духовною символікою рондальності в баладах, сонатах, концертах, що відповідає теоестетичним світоглядним перевагам Ф. Шопена.

**Виклад основного матеріалу.** Дослідники творчості Ф. Шопена спеціально вказували на насиченість його мелодій мотивами популярних релігійних піснеспівів [12, с. 513–535]. У записах є мелодії, що спираються чітко на ритм мазурки, це "Jesus malusieńki" («Ісус малесенький»), "Żal duszę ściska" («Скорбота охоплює душу»), мелодійні образи яких знаходимо в Етюді cis-moll, у Пісні № 9, однак композитор в інших творах «знімає» мазурочну ритмічну основу [12, с. 529, 532]. Але відповідні інтервальні ходи з опорою на квінту і кварту, особливо сексту, як це слушно стверджується в роботі І. Подобас [5, с. 112], мають місце в багатьох композиціях, у мазурках також, і не тільки в них, вказана інтервальна особливість відповідає і мелодичним мотивам у темах балад, сонат, концертів (для двох останніх типологічних побудов – сонати, концерти – квінтово-секстова єдність становить варіаційно наскрізний мотивний стрижень усіх тем).

Той непомічений довгий час фольклоризм Ф. Шопена з опорою на релігійну пісенність є свідченням саме бідермаєрівської настанови, відмітною від романтизму рисою якого є свідома й глибоко щира релігійність світоглядної опори. І саме в цьому плані достойна увага до релігійних основ мислення орієнтує Ф. Шопена на вибір пробарокових форм у сонатах і концертах, які прийнято класифікувати в порівнянні з Віденськими нормативами та зазначати «відхилення» як особистісний пошук генія, але не звернення до віросповідально-естетичного канону, який керував зусиллями Майстрів довіденського інструменталізму.

Так, усталилася в музикознавстві думка про тематичну спорідненість Другої і Третьої сонат Ф. Шопена – через співвіднесеність Тріо з Marche funebre III частини Другої сонати з побічною Allegro maestoso Третьої [16, с. 113], пам'ятаючи про чіткий монотематизм тих сонат, одже, варіантну співвіднесеність усього комплексу тематичних побудов тих композицій. Однак очевидною є співвіднесеність тих сонат із Першою, яку прийнято відділяти як «ранню» і «недосконалу» з огляду на фактичну відсутність сонатної форми у формах частин циклу, яка вважалася атрибутивною для «філософської глибини» вираження сонатної типології. Але нагадуємо, що «філософська глибина», яка вимірювалася установленнями класичної німецької філософії на «єдність і боротьбу протилежностей» (за І. Кантом і Г. Гегелем), не сумісна із традиційно релігійними упованнями на єдність-цілісність світу в релігійному християнському світобаченні.

Закономірна для Віденської школи театралізована антитетичність світосприйняття в добу романтизму, передусім у культурі бідермаєра, коригувалася релігійним відродженням XIX ст. і тим закономірним зверненням до авторитетів Церкви, що в музиці проявилося у своєрідному культі бахіанства (правда, з опорою на інструменталізм останнього й ігноруванням духовних кантат останнього). Бахіанським знаком, як відомо, відмічена Перша соната Ф. Шопена (цитатою із c-moll'ної ж Інвенції німецького Майстра, що стала темою-витоком для тематичних побудов твору загалом), в якій вихідний мотив такту 1, що демонструє висотності $c^1$, h, $d^1$, $es^1$, g, as, фактично, намічає основні висотності тональних настанов циклу (з варіантами хроматичних «заміщень» h на b, as на a з однойменними ладовими перетвореннями тональних показників (див. тональний план І частини як c-moll, As-dur, b-moll/c-moll; II частина як Es, es.

Та сторона мислення Ф. Шопена була відмічена ще в першій дисертації О. Маркової [4, с. 86–97] із класифікацію протосерійної уніфікації мотивно-мелодійних і тональних позначень. Саме співвідношення двох «кільцевих» ходів у першому мотиві (зазначеному мордентом $c^1$-$d^1$-$c^1$ і виписаному нотами $c^1$-h-$c^1$), з яких кожний окремо символізує Богопоминання [13, с. 25], а їх ритмічна «зв'язаність» виводить на контур Хреста ($c^1$, h, $d^1$, $c^1$) – сполучення тих високих символів в одній темі-мотиві органічне для Й.С. Баха – дивись Фугу cis-moll із І тому ДТК. І Ф. Шопен вкладає це мотивне співвіднесення в усі теми Сонати, зберігає в I, III і IV частинах висотні показники c-h не тільки в межах c-moll, але і As-dur.

Тим самим Ф. Шопен «гіперболізує» запозичену бахівську символіку, стверджує базисність теми Хреста побудовою 5 останніх тактів Сонати, коли підкреслений оспівуванням $es^4$ переходить у $c^1$, згодом у $c^4$ і «вертається» на $c^1$, тим самим «викреслює» контур Хреста й Кільця в суміщенні. Ця бахіанська налаштованість на виділення названих символів неодноразово підкреслювалася Чжу Цзії в його статтях, присвячених сонатам і концертам Ф. Шопена [6]. А в аналізі Першої сонати відзначимо ще риси архітектоніки, які не стільки показові для інструменталізму самого Й.С. Баха, скільки для його сучасників. Ідеться про так звану «барокову концертну форму», яка прийшла в інструменталізм, як це показово взагалі для європейського культурного здобутку, із християнської літургіки та містерії.

В основу тих останніх покладена рондальність, що народжена чергуванням гімноспівів і речитацій (чи наближених до псалмодії, чи до мовленнєвих вставок), але принципово позбавлена тих театральних змістових контрастів, що вирізнили рондо Віденців, насичена варіантним щодо повторюваного рефрену повторюваністю – заради утримання керівної теми виступу на Славу Божу. Так побудовані концерти чи основні частини в концертах композитора-священника А. Вівальді, так вирішена рондальність французької салонної музики, що моделювала в цих політично-релігійних зібраннях ідеальні мистецькі здобутки храмового призначення.

У роботі Чжу Цзиї слушно зазначена уподібненість структури сонат Ф. Шопена (у всіх трьох) сонатам-сюїтам ранньобарокової доби, в яких подвійне зіставлення пари повільніше – швидше (співвідношення двочастинності першосонат, темпи яких вирішувалися безпосереднім наслідуванням вокальності арії як духовної вокалізації – і це звучало темпово стримано, тоді як саме інструментальне подання йшло в більш жвавому, радісно-алілуйному поданні). Адже в усіх трьох шопенівських сонатах найбільш повільною є III частина, тоді як у Віденців – II, а Менует (чи наближеність до відвертої танцювальності) у Ф. Шопена розміщений у II частині, що в купі дає сюїтне посилення різниці в темпах у другій парі.

Однак цього разу в аналізі звертаємося до рондальності як у тлумаченні циклу загалом, так і в упорядкованості Allegro, смислове наповнення тем якого прийнято було «підтягувати» до контрастності віденського «сонатного Allegro". Те, що сонатність минається у І частині Першої сонати –

очевидно завдяки відвертій однотемності побудови того першого Allegro. Однак варіантна розвиненість експозиційного представлення протягом 89 тактів, виділеного повтором у нотах (за загального обсягу у 249 тактів) і в однотональному (з відхиленнями, але не модуляціями) звучанні, а надалі – вихід теми в As-dur і наступного варіантного ж розвитку («ніби» «замість розробки»), а з тим – не-тональна реприза в b-moll із відповідним варіантним розвиненням – і на рівні коди показ теми в основній тональності.

Цей опис відверто ілюструє схема, де зафіксовані структурні шари, що відповідають реаліям архітектонічних переплетінь у способах співвідношення тем і їх розвитку:

A A розв. A A розв. A A розв. A резюме
c c…. As As… b b……c
рефр. епізод 1 рефр….епіз. 2 рефр. епізод 3 рефр.
I строф……II строфа III строфа кода

Співвідношення рефрену й епізодів не містить контрастів, проведення рефрену в різних тональностях сктановить «генетичний код» строфічності, яка свого часу породила сонатність, але історично й логічно передувала останній: не тотожність з контрастності, а навпаки, контраст із тотожності.

Цю строфічність разом із рондальністю, що виводить на «барокову концертну форму», знаходимо у другому Allegro Першої ж сонати Ф. Шопена. У фіналі цієї Сонати фактурно ніби виділені 2 теми (перша від початку, друга від такту 84). Авторська ремарка щодо теми 1 – con fuoco, щодо теми 2 – appassionato. Обидві теми відмічені шансонно-кантовим ритмом славильності половинна плюс дві чверті, перша має ознаки патетичної оперно-оркестрової речитативності, тоді як друга відверто подає хоральність, асоційовану із храмовим співом, хоча ремарка *appassionato* також наділяє її звучання патетичними нотами. І тим гомофонно-гармонічна фактура першої теми стає зближеною з акордівістю-«хоральністю» другої, і якщо навіть вважати, що ці ремарки поставлені редактором І. Падеревським, для якого стиль лістівського appassionato був природним, то все ж пам'ять про «надрухливість» подання композиції, яку «легкий» фортепіанний стиль підносив як свідоцтво своєї надбуттєвості й сакрального торкання, виводить на фактурну «дифузію» тих обох тем із відміченою в обох виразною славильністю.

Цей пошук опозиції головної і побічної партій сонатної структури у фіналі стимульований аналогіями до сонатних Allegro Віденців, хоча настанова польського митця, сформована «варшавським бідермаєром» (про це [5; 6]) з його меланхолійним тонусом «згадувань про польську Славу», не залишала місця театральним контрастам, покриваючи все пронизливим ліризмом надособистісного щирого співчуття «переказам давнини глибокої», які були не минулим у буттєвому значенні, але глибоко сьогоденним моментом світовиміру польського оточення Ф. Шопена. І тому маємо ніби «подвійну експозицію головної партії» – спочатку, від такту 1, у c-moll, а згодом в Es-dur від такту 64, і тільки потім – друга тема, яка претендує на положення побічної в аналогіях до сонатної структури. Аналогії показані, але сама структура не здійснена, що маємо у схемі:

A A розв. A $B^{A}$ $B^{A}$ рзв. $B^{1A}$ рзв. $A^{1}$ $A^{1}$ рзв. $A^{1}$ рзв. $B^{B2}$ рзв. Арзв. ск.
c c……. Es g g…… A…. g/c… c Des Des-f….. c……
I сонат. експозиція-розробка II сонат. реприза-розробка (III) кода
I рефр. II епізод 1 III рефр. IV епізод 2 V рефр.
1 строфа 2 строфа кода

У схемі показана та структурна метафора, яка є реалією архітектонічного цілого фіналу, в якому очевидною є «наміченість» сонатних відносин, але явно переважають рондально-строфічні відносини, до того ж у тій рондальності контраст між рефреном і епізодами відносний, тому ці контури рондо наближені до того, що називають «старовинне французьке рондо», тобто відверто збережено варіантно-сакральну конструкцію містеріального акту в інструментальному викладенні. І, як уже зазначено вище, хроматична «корекція» висотності h у вихідному мотиві Сонати у формі проєкції на репризне подання in b-moll теми першого Allegro, вказуємо у фіналі на експозиційний вихід розвитку теми 2 ($B^{1A}$ рзв. у схемі), що представлена в A-dur, однотерцієво-однойменній тональності до As-dur, що «розвічує» ладово-висотно, але не змінює функціонально-тонікальний розклад цілого як єдності у «складеній» тоніці I і медіант III і VI ступенів.

А це вже і є той протомодерний штрих мислення Ф. Шопена, на якому наполягала З. Лісса, що вказувала на «протоскрябінізми» мислення польського Майстра [17]. Але, як бачимо, той «протомодерн» Ф. Шопена набагато ширше і, спираючись на бідермаєрівське світосприйняття, розгорнутий явно на «необарокові» внески. І ще один доказ цього стильового нахилу – рондальні (у дусі старовинного рондо, тобто саме в бароково-концертному принципі) ознаки концепції всього тричастинного циклу Першої сонати.

У ній, як уже зазначалося, рондальність будови I частини поринає в «розвивальний» (вихідна тема Менуету відтворює канонічну фактуру теми 1 першого Allegro) і явно більш прудкий танцювально-скерцозний плин II частини в Es-dur, що намічений у відхиленнях від основного c-moll Allegro maestoso. Тональність III частини – As-dur,

опірно-медіантова в першому Allegro, але тема цієї частини ще й позначена виділеністю мотиву $c^1$-h-$c^1$ на тому ж висотному рівні, що й вихідна тема Allegro maestoso, ці теми I і III частин ще пов'язані виділеністю секстового ходу $es^1$-g у темі 1 Allegro і $es^1$-$c^2$ в Larghetto.

У результаті тонально-тематичний план цілого циклу такий:

I Allegro maestoso IIMenuetto III Larghetto IV Presto

c Es As c

*мотив теми I All. мотив теми I All. мотив теми I All.*

c Es b Es - es—Es As c Es-A c Dcs c

рефр. епіз. 1 рефр./епіз. 2 рефр. епіз. 3 рефр.

Схема вказує чітко на рондальні показники, що охоплюють ціле.

Такі риси всепроникної рондальності-строфічності показові й для Другої і Третьої сонат, це досить докладно розкрито у роботах Чжу Цзиї. Нагадуємо уточнення щодо рондальності-строфічності першої частини Другої сонати Ф. Шопена, про яку впевнено пишуть, що це сонатне Allegro – «тільки» зі скороченою репризою завдяки «пропуску» в ній головної партії і появою останньої в дещо зміненому вигляді в коді. Ці аналогії із сонатним Allegro ніби цілком доречні, оскільки основні частини теми I жанрово-фактурно протистоять одна одній як баладна речитація і хорал-молитвоспів. Однак в основі цих різних фактурно-смислово тем є спільний мотивний корінь: послідовність контуру Хреста й опірність ходу на сексту (інтервал, що символізує Досконалість) – див. послідовності des-E-$cis^1$/$des^1$-$c^1$ у темі Вступу Largo, опірності $des^2$, $b^1$, $c^2$, $b^1$ у темі 1 Doppio movimento (удвічі швидше, тобто «стримане» Alegro), $as^1$, $f^1$, $ges^1$, $es^1$ у темі 2 (від такту 41), хід на зменшену септиму des-E, енгармонічну сексті, «сплеск» мелодії $des^2$-$b^2$ у темі 1 і хід-anabasis в обсязі сексти $as^1$-$f^2$ у темі 2 (такти 49–51).

Окрім мотивного зв'язку, вказані теми поєднані значимістю ритмічного вирішення в різновиді славильної фігури кантового-шансонного (дві половинні й ціла в Largo, фразове членування повторності одного такту (такти 9–10) і «заповненість» дзеркальним оберненням» ритмомотиву в тактах 11–12 у темі 1, зіставлення і двох половинних у темі 2 (такти 41–42). Таке ритмомотивне «зчеплення» тем, фактурно-темпово автономізованих (зазначення швидкої частини зі швидким рухом Doppio movimento вказує на наслідуваність постійної одиниці ритмопульсації, а ремарка до теми 2 *Sostenuto* (триваючи) підкреслює неперириваність ритмічного «бігу» за зміни ритмо-фактурного виявлення. Ця чітко показана рухливість загального темпово-ритмічного плину зовні «прив'язує» до віденського perpetum mobile у швидких темпах, хоча в даному разі це загострює наслідуваність темами свого витоку зі Вступу Largo, отже, підтримування ритмо-тонусу «ігрової фігури» славильності як *овокаленості* інструментального звучання, зокрема й у прудкій баладності теми 1.

Це схоплюють виконавці, бо ігнорування тієї «славильної глибинності» вираження призводить до втрати єдності подання твору, поза якою ціле втрачає дещо стрижнево цінне: ліричний – по-бідермаєрівськи – релігійний надособистісний спосіб вираження, який надає стильового нахилу, невіддільного від доби романтизму, в якому бідермаєрівський надіндивідуальний ліризм засвідчує дещо епохально значиме й різко відмінне від театральної контрастності драматично-ліричного у Віденців.

Як підсумок аналізу викладається архітектонічна схема побудови I частини циклу, надзвичайно популярної у виконавців і слухачів Сонати Ф. Шопена b-moll:

Тем. Встп. тема 1 тема 2 тема 3 тема 1 тема 2 тем. 3… тема 1зм.

b b Des Des fis B-b B B b

Вступ експозиц. сонат. Alegro розроб. Реприза – кода

I II

р е ф р е н епізод 1 рефрен епізод 2 рефр. зм.

I II III IV V

Як бачимо, строфічна двофазовість «поглинає» сонатні антитези», виставляє на перший план сприйняття саме рондальні відносини, з варіантним співвіднесенням рефрену й епізодів, тобто дещо наближене до барокової концертної форми. У роботі Чжу Цзиї показані такі тенденції і щодо інших частин Другої, Третьої сонат, їх циклів загалом.

**Висновки.** Установлення на релігійні засади бідермаєрівського світобачення наділили шопенівські сонати наближеністю до барокової рондально-варіаційної складної одночастинної концертної форми, яка виключає театрально-сонатну антитетичність тем-образів, вимагає темпової стрімкості темпового подання, наближає до клавірної сюїтно-варіаційної циклізації, яка насичує рондальністю старовинного типу й окремі частини сонат, і тлумачення циклів загалом. Ще один висновок з аналізу – принципова концентрованість стильового сонатного подання в Першій сонаті Ф. Шопена, яка за всіма стильовими вимірами є вершиною-джерелом композиторської роботи в цьому крупному жанровому явищі для генія Ф. Шопена.

**ЛІТЕРАТУРА**
1. Андросова Д. Різноманітність моделей бароко в необарокових стильових утвореннях музики XX–XXI ст. *Світова культура і музика в динаміці змін сьогодення.* Київ : Ліра-К., 2026. С. 109–148. https://doi.org/10.59647/978-617-8883-57-7/1
2. Андросова Д. Символізм і поліклавірність у фортепіанному виконавстві XX ст. : монографія. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с.
3. Козаренко О. Українська національна музична мова: генеза та сучасні тенденції розвитку : автореф. дис. … докт. Київ, 2001. 35 с.
4. Маркова О. Естетичний аспект інтонаційної теорії і аналіз музичних творів : дис. … канд. : 17.00.03. Київ, 1983. 142 с.
5. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексті варшавського бідермаєра : дис. … канд. : 17.00.03. Одеса, 2013. 173 с.
6. Чжу Цзиї. Сонати Ф. Шопена в контексті бідермаєрівських настанов виконавської творчості їх автора. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 2. С. 366–371.
7. Хуан Цзюньтао. Актуальний виконавський стиль у трактовці фортепіанних концертів Й. Гуммеля, Р. Шумана, В. Косенка і А. Кос-Аанатольського : дис. … докт. філ. : 025. Одеса, 2025. 186 с.
8. Чуприна Н. Стилістика бідермаєра в фортепіанному мистецтві XIX століття : дис. … канд. : 17.00.03. Одеса, 2013. 155 с.
9. Шевченко Л. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття : монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с..
10. Besseler H. Spielfiguren in der Instrumentalmusik. Leipzig : Jahrbuch, 1956. P. 13–58.
11. Demska-Trębacz M. Czas – Przestrzeń – Rytm. Wykłady Lubelskie. Lublin : Polihymnia, 2005. 196 p.
12. Dzieło Chopina jako źródło inspiracji wykonawczych. Warszawa : Akademia muzyczna im. F. Chopina, 1999. 587 p.
13. Goodman F. Magic symbols. Brian Trodd : Handcover, Januar 1, 1989.
14. Heusler H. Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung. XII Jahrgang. Basel ; Kassel : Bärenreiter Verlag, 1959. P. 422–431.
15. Ingarden R. Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości. Kraków : PWM, 1973. P. 187.
16. Kämper D. Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. 292 p.
17. Lissa Z. Studia nad twórczością Fryderika Chopina. Kraków : PWM, 1970. 510 p.

**REFERENCES**
1. Androsova, D. (2026). Riznomanitnist modelei baroko u neobarokovykh stylovykh utvorenniakh muzyky XX–XXI st. [The Diversity of Baroque Models in Neo-Baroque Stylistic Formations in 20th–21st Century Music]. *World Culture and Music in the Dynamics of Contemporary Change*. Kyiv: Lira-K., 109–148. https://doi.org/10.59647/978-617-8883-57-7/1 [in Ukrainian].
2. Androsova, D. V. (2014). Symvolizm i poliklavirnist u fortepiannomu vykonavstvi XX st. : monohrafiia [Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph]. Odesa, Astroprint. [in Ukrainian].
3. Kozarenko, O. V. (2001). Ukrainska natsionalna muzychna mova: heneza ta suchasni tendentsii rozvytku [Ukrainian National Musical Language: Genesis and Contemporary Trends of Development]. Abstract of a Doctoral Dissertation. Kyiv. [in Ukrainian].
4. Markova, O. (2001). Estetychnyi aspekt intonatsiinoi teorii i analiz muzychnykh tvoriv [The Aesthetic Aspect of Intonation Theory and the Analysis of Musical Works]. Candidate Dissertation, 17.00.03. M. Rylskyi Institute of Art Studies, Folklore and Ethnology, National Academy of Sciences of Ukraine. Kyiv. Lira-K. [in Ukrainian].
5. Podobas, I. (2013). Mazurky F. Shopena v konteksti varshavskoho bidermaiera [The Mazurkas of F. Chopin in context of Warszawa biedermeier]. Dys. Cand. Degree of Ph.D. in Arts: 17.00.03. Odesa National Musical Academie name A.V. Nezhdanova, 173 p. [in Ukrainian].
6. Zhu, Ziyi (2024). Sonaty F. Shopena v konteksti bidermaierivskykh nastanov vykonavskoi tvorchosti yikh avtora [F. Chopin's Sonatas in the Context of Biedermeier Principles in the Composer's Performance Practice]. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 2, 366–371 [in Ukrainian].
7. Huang, Juntao (2025). Aktualnyi vykonavskyi styl u traktovtsi fortepiannykh kontsertiv Y. Hummelia, R. Shumana, V. Kosenka i A. Kos-Aanatolskoho [Current performance style in the interpretation of piano concertos by J. Hummel, R. Schumann, V. Kosenko and A. Kos-Anatolsky]. Dissertation: Doctor of Philosophy, 025, A.V. Nezhdanova ONMA. Odesa [in Ukrainian].
8. Chupryna, N. (2013). Stylistyka bidermaiera v fortepiannomu mystetstvi XIX stolittia [Biedermeier stylistics in the piano works of the 19th century]. Candidate's thesis: 17.00.03. Odesa. [in Ukrainian].
9. Shevchenko, L. (2019). Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury KhKh stolittia : monohrafiia [Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph]. Odesa: Astroprint. [in Ukrainian].
10. Besseler, H. (1956). "Spielfiguren" in Instrumental Music. Yearbook, Leipzig, 13–58 [in Germany].
11. Demska-Trębacz, M. (2005). Time – Space – Rhythm. Lublin Lectures. Lublin: Polihymnia [in Polska].
12. Chopin's Work as a Source of Interpretive Inspiration. (1999). Warsaw: Fryderyk Chopin Academy of Music [in Polska].
13. Goodman, F. (1989). Magic symbols. Brian Trodd: Handcover – Januar 1.
14. Heusler, H. (1959). The Biedermeier in Musik Musicological Research. 12th Volume. Basel; Kassel: Bärenreiter Verlag, 422–431 [in Germany].
15. Ingarden, R. (1973). The musical work and the question of its identity. Kraków: PWM [in Polska].
16. Kämper, D. (1987). Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft [in Germany].
17. Lissa, Z. (1970). Studies on the works of Fryderyk Chopin. Kraków: PWM [in Polska].

**Дата надходження статті:** 19.08.2026
**Дата прийняття статті:** 22.09.2026
**Опубліковано:** 25.11.2026