

Ольга ЖУКОВА,
orcid.org/0000-0002-2931-018X
старший викладач кафедри фортепіано
Дніпровської академії музики
(Дніпро, Україна) *olechkamusika3@gmail.com*

РОМАНТИЧНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ В КОНТЕКСТІ СУЧАСНОЇ ПІАНІСТИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Метою статті є розгляд романтичних тенденцій української фортепіанної музики в контексті сучасної піаністичної культури. Методи дослідження спираються на історико-аналітичний, порівняльний та аксіологічний, які дозволяють окреслити актуальні ракурси дослідження та інтерпретацію результатів, яка відповідає сучасному рівню музикознавства. Новизна статті полягає у виявленні значення української фортепіанної музики романтичного спрямування для сучасного піаніста, який знаходиться в умовах стильового плюралізму та множинності виконавських стратегій, нових форматів концертної практики та інтермедіального простору. В статті розглянуто фортепіанні твори М. Лисенка, В. Барвінського та Н. Нижанківського, проаналізовано риси романтичного музикування та їх роль у формуванні сучасної піаністичної культури в аспекті збереження традицій української фортепіанної школи, її просвітницького спрямування та розвитку домашнього музикування.

Висновки. Романтичні тенденції у фортепіанній музиці українських композиторів М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського органічно поєднувалися із імпресіонізмом, символізмом, модерном, стимулювали домашнє музикування як потужний культурний феномен. Намагання створювати підґрунтя національної фортепіанної музики композитори втілювали завдяки власному піаністичному досвіду, віддзеркалювали надбання романтичного піанізму та жанрово-стильової системи. У контексті особливостей сучасної піаністичної культури фортепіанні твори означених авторів мають велике значення для усвідомлення справжньої історії української фортепіанної музики, певної культури звуковидобування, ролі домашнього або салонного музикування у сучасних умовах великоформатних концертів, особливого чуттєвого тону вираження та культури емоцій.

***Ключові слова:** романтизм, романтичний піанізм, українська фортепіанна музика, сучасна піаністична культура, домашнє музикування.*

Olga ZHUKOVA,
orcid.org/0000-0002-2931-018X
Lecturer at the Department of General Piano
Dnipro Academy of Music
(Dnipro, Ukraine) *olechkamusika3@gmail.com*

ROMANTIC TRENDS IN UKRAINIAN PIANO MUSIC IN THE CONTEXT OF MODERN PIANO CULTURE

The aim of the article is to consider the romantic tendencies of Ukrainian piano music in the context of modern piano culture. The research methods are based on historical-analytical, comparative and axiological, which allow us to outline the current perspectives of the research and the interpretation of the results, which corresponds to the modern level of musicology. The novelty of the article lies in revealing the significance of Ukrainian piano music of the romantic direction for the modern pianist, who is in conditions of stylistic pluralism and multiplicity of performance strategies. The article examines the piano works of M. Lysenko, V. Barvinsky, and N. Nyzhankivsky, analyzes the features of romantic music making and their role in the formation of modern piano culture in terms of preserving the traditions of the Ukrainian piano school, its educational direction, and the development of home music making.

Conclusions. Romantic tendencies in the piano music of Ukrainian composers M. Lysenko, V. Barvinsky, N. Nyzhankivsky organically combined with impressionism, symbolism, modernism, stimulated home music-making as a powerful cultural phenomenon. Trying to create the basis of national piano music, composers embodied their own pianistic experience, reflected the achievements of romantic pianism and genre-style system. In the context of the features of modern piano culture, the piano works of the above authors are of great importance for understanding the true history of Ukrainian piano music, a certain culture of sound production, the role of home or salon music making in modern conditions of large-format concerts, a special sensual tone of expression and culture of emotions.

***Key words:** romanticism, romantic pianism, Ukrainian piano music, modern piano culture, home music making.*

Постановка проблеми. Виконавська культура є невід’ємною складовою загального культурного простору, що може бути підтверджено тими високими слухачькими потребами, які формуються на тлі величезного різномайття виконавських конкурсів, фестивалів, концертних практик та програм, творчих індивідуальностей. Зокрема, ХХІ століття актуалізує проблему піаністичної культури, яка відповідно Н. Ю. Зимогляд, є широким поняттям, яке «охоплює сфери фортепіанного виконавства і педагогіки, фортепіанної творчості, розвитку дослідницької та методичної думки» (Зимогляд, 1996:3). Піаністична культура у такому тлумаченні перехрещується з проблемами особистісного розвитку, оновлення слухачького сприйняття в умовах віртуозних медіа-технологій, новими парадигмами мистецької освіти тощо. Особливо важливим для розвитку піаністичної культури сучасного виконавця є опанування національних традицій, які втілено у найкращих творах минулого. У сучасному культурному просторі України постає закономірне питання, як впливають на піаністичну культуру твори фундаторів української фортепіанної музики. Саме це питання обумовлює **актуальність** наданої статті.

Аналіз досліджень. Проблемам піаністичної культури та української фортепіанної музики присвячено численні дослідження. У монографії А. Шевченко, присвяченій піанізму України, вивчення в ньому ментального підґрунтя, що спостерігається в антиномічних формах ХХ сторіччя. Дослідниця визначає притаманні українському піанізму спирання «на протиспрямовані вектори творчості і педагогіки – у «співіснуванні» традиціоналізму і модерну/авангарду в мистецтві у цілому, що знайшло *фортепіанне* вираження у життєвому «контрапункті» бетховеніанства і моцартіанства як типів академічно-традиціоналістського і модерністсько-авангардного показників» (Шевченко, 2019). Детальний огляд інтерпретації романтичних жанрів в українській фортепіанній музиці порубіжжя століть надає О. Лігус, яка довела, що романтизм в українській фортепіанній музиці розвивався на основі органічної взаємодії національного та інонаціонального стильових компонентів (Лігус, 2017). Розглядаючи феномен піаністичної культури, А. Румянцева визначає широкий спектр її функцій. Це призводить до того, як зазначає авторка, що «до сфери піаністичної культури входить не тільки все, що створено духовною працею піаністів, тобто всі способи, методи і форми діяльності фахівців у фортепіанній сфері, а й сама людина як творець духовних цінностей у контексті її професійних досягнень» (Румянцева, 2012).

Піанізм у контексті когнітивного підходу запропоновано у дисертації Ян Веньяна, що надало змогу довести мовну природу піанізма як найвищого прояву виконавського стилю (Ян Веньян, 2017). Таким чином, на підґрунті сучасних досліджень виявляються зв’язки між піаністичною культурою, піанізмом та певними стильовими явищами, зокрема романтизмом з його великим впливом на формування нового піанізму ХІХ століття.

Метою статті є виявлення значущості романтичних тенденцій в українській фортепіанній музиці порубіжжя століть для сучасного піанізму. **Об’єктом дослідження** є взаємовплив піаністичної культури та певного художнього стилю, а **предметом** – романтичні тенденції в українській фортепіанній музиці кінця ХІХ – початку ХХ століття в контексті сучасної піаністичної культури.

Виклад основного матеріалу. Сучасний культурний простір висуває багато вимог до виконавця, зокрема піаніста: технічні засоби рухаються в бік так званої «розширеної техніки», втім, водночас висока цінність надається глибині музичного втілення, індивідуальній інтерпретації тощо. Артистизм, універсальний репертуар, комунікативність та креатив – всі ці якості відповідають сучасній піаністичній культурі. Зазначимо також, що процеси активного жанрового оновлення, жанрової взаємодії обумовлюють і певне відтворення цього процесу сучасними піаністами.

Провідне місце у формуванні української фортепіанної школи та певної піаністичної культури належить, як відомо, Миколі Лисенкові. Як зазначає Н. Іліницька, «український композитор вчився на найкращих зразках західноєвропейських романтиків, і особливу увагу приділяв традиціям фортепіанної творчості Ф. Шопена, які стали для композитора своєрідною школою і впливали на фортепіанну творчість М. Лисенка» (Іліницька, 2013). Більш того, усталеною для українського музикознавства є думка щодо відповідності романтичної естетики з її культом чуттєвості до архетипів української ментальності: «Як стиль музичного мислення романтизм видався особливо органічним для української культури. Його естетика виявляє чимало спільних з українською ментальністю ознак: «сердечність, м’яка лірика, тісний зв’язок із фольклорною обрядовістю, коріння якої сягають у глибину тисячоліть, а через них – філософська зосередженість на вічних проблемах буття, на які немає і не може бути однозначної відповіді» (Іліницька, 2013:317).

Фортепіанний романтизм проявив себе однаково продуктивно як у концертному піанізмі, так і у галузі домашньо-камерного музикування, яке

за словами Романа Савицького, повинно було стати великою справою. Дійсно, затишне інтимне спілкування із музикою було суттєво стимульовано зокрема бідермайєром з його простотою та невимушеністю людського існування. Центром подібного музикування стала фортепіанна музика з її розгалуженою жанровою системою, поетикою мініатюри. Як вказує Т. Дубровний, «зазвичай переважала європейська танцювально-побутова музика, оскільки тоді її впроваджували у музичне побутування галицьких родин (бали, сімейні урочистості тощо). Рівночасно популярними були жанри варіації, обробки народної пісні у супроводі фортепіано, ноктюрни, рапсодії, пісні-романси, солоспіви, прелюди, елегії та ін.» (Дубровний, 2014:181). Цей невідворотний процес сприяв ознайомленню широких верств населення з класичною та модерною музикою, розвитку музичної освіти, формував художні смаки. Одне з перших місць у становленні української фортепіанної камерної музики належало Миколі Лисенкові з його авторським відтворенням романтичних жанрових моделей. Так, звертаючи увагу, наприклад, на трактування композитором жанру вальсу, І. Беренбейн зазначає: «Як і в європейській музичній культурі, так і в творчості М. Лисенка, вальс функціонував не тільки як жанр, а й уособлював ідеальний ностальгійний психотип, що дозволило йому стати одним з концептів романтичної епохи. Шість вальсів для фортепіано, написаних в різні періоди (вальс e-moll (1868), Меланхолійний та Концертний вальси, ор. 17 (1874), Великий концертний вальс d-moll (1875), вальс d-moll, ор. 35 (1894), вальс «Розлука» c-moll з «Альбому літа 1901», ор. 39) – це блискучі, забарвлені етнонаціональним колоритом зразки аристократичного стилю епохи, одним з репрезентантів якого і був М. Лисенко» (Беренбейн, 2023:56).

Розглянемо «Меланхолійний вальс Лисенка з боку значущості для сучасної піаністичної культури, яка відзначена класичним, аklasичним та змішаним типом виконавських інтерпретацій. Основна тема вальсу базується на комбінуванні типових романсових інтонацій та пробразів закруглених танцювальних па, що створює пластичну виразну мелодіку. Алюзії на шопенівські вальси посилюють притаманні польському романтику затримання, врівноваженість висхідних та низхідних мотивів співставлення паралельного мажору та мінору для варіювання інтонаційного ядра теми. Середній розділ вальсу у Сі мажорі відмічено активізацією мелодичного руху та ефектним зіставленням «падаючої» секстової інтонації та подальшого мелодичного орнаменту, імпровіза-

ційного висловлювання. Композитор тонко варіює елегічні, мазуркові, навіть речові мотиви, що підтверджує думку відомого інтерпретатора фортепіанних творів Лисенка Олександр Козаренко про «багатоскладовість та гетерогенність як іманентні риси» його поетики (Козаренко, 2000:70). В контексті так званої класичної виконавської інтерпретації, за класифікацією О. Волика, яка безумовно, залишається актуальною для сучасної піаністичної культури, вальс Лисенка демонструє можливості для використання легкої прозорої педалі, м'якого туше з показом тембрових особливостей різних шарів фактури. Класичне виконання дотримується и тих темпових зрушень, які вказані композитором, щоб певним чином динамізувати сприйняття вальсу. Піаністу потрібно також постійно тримати дух інтимного та водночас світлого вимовляння, щоб це відповідало образу меланхолії та мрійливості, заданого композитором. Аklasичне виконання можливо при перебільшенні мелодичної експресії, недотриманні авторських темпових позначень, але, вважаємо, що таке виконання теж важливо, адже може презентувати певне виконавське бачення цієї музики.

Втілюючи концертний стиль у фортепіанних мініатюрах, Лисенко демонструє інший піанізм, зокрема у Концертному вальсі, створеному у 1875 році. Це і наявність досить драматичного вступу, із загостреною інтонаційністю, фактурними нашаруваннями. Але у цьому досить великому творі залишається панування стихії переосмисленої шопенівської кантилені, яка перетворена на безперервні мелодичні лінії, які потребують від виконавця довгого «дихання», легкої та водночас чіткої артикуляції різноманітних пасажів. Необхідно також показати природність появи теми вступу наприкінці вальсу, що надає йому неоднозначності та справжньої романтичної піднесеності.

У Елегії фа дієз мінору, створеної у 1902 р. (ор. 41, №3) за дослідженням О. Лігус, виявляються «численні паралелі з Елегією a-moll (ор. 38, №6) Е. Гріга: драматургічні, структурні, стилістичні. Так само як і п'єса норвезького митця, ця елегія–мініатюрна композиція, побудована за принципом чергування і повторності коротких тематичних фрагментів у межах 2-частинної форми з кодою. Спільні темп, тридольний метр та інтонаційна спорідненість початкових тем свідчать, що елегія Е. Гріга слугувала для українського композитора жанровою моделлю» (Лігус, 2010:100). Так у творі виникає притаманний культурі ХХ століття стильовий діалог.

Тематизм Елегії Лисенка побудовано на мовних інтонаціях питання, ствердження, розповіді тощо, які поступово складаються у дуже концентрований мелодичний розвиток.

А. Жид описував це явище так: «Одна з найчастіших манер фальсифікації творів Ф. Шопена полягає у висуненні мелодії і затушовуванні усього іншого, як ніби у Ф. Шопена існує що-небудь «інше». Вам здається, що вона недостатньо буде звучати, якщо Ви не підкреслите її червоним, і що публіка не зрозуміє, що це і є мелодія. Я далекий від того, щоб мелодію висувати на перший план, навпаки. Я хочу, щоб вона ледь височіла над усім іншим, що я жодним чином не розглядаю як простий акомпанемент» (Gide, 1949). Не дивно, що така концентрація романтичних інтонацій, творчі перегукування із музикою Шопена справляли неабияке враження на європейську публіку, яка вважала Лисенка справжнім апостолом слов'янської музики.

Поступово романтичні традиції охоплювали певне коло українських авторів, зокрема творче опанування романтичної стилістики знаходимо у творчості освічених музикантів Галичини Василя Барвінського та Нестора Нижанківського, піаніста, диригента, майбутнього директора Вищого Музичного інституту ім. Лисенка у Львові. Дійсно, життєві шляхи обох митців дуже схожі: обидва автори вчилися у В. Новака у Празі, були натхненними ліриками, з витонченою музичною мовою, піанізмом. Їх велика та зворушлива дружба надихала Нижанківського пропагувати фортепіанні твори Барвінського, про що він писав: «Василь Барвінський говорить про велич духа українського народу такою мовою тонів, яку скрізь, по цілому світі розуміють і глибоко цінують» (Молчанова, 2013:91). Саме Барвінський створив першу прелюдію в українській музиці, першу фортепіанну сонату, та перший секстет, перший квінтет. Його фортепіанна творчість мала безумовно новаторські риси для його часу: композитор вдавався до експериментів, застосовуючи новітні композиторські техніки, опануючи на національному підґрунті такі романтичні та водночас перспективні жанри, як прелюдія, програмна сюїта, фортепіанна соната, фортепіанний концерт. Його фортепіанне мислення проявилось у відчутті природи інструменту. Так, у Прелюдії номер 1 мі мінор з циклу П'ять прелюдій для фортепіано (1908) автор відтворює споглядальність та повільність міркування. Водночас фактурне варіювання початкової теми надає їй різноманітних емоційних нюансів, мелодичного проростання, цікавих звукових ефектів. Вона вражає елегійною, декламаційною мелодикою, нагадуючи інтермецо Брамса, майстерним володінням мажоро-мінорними гармонійними засобами, безперервністю секвенційного руху.

Прелюдія номер 2 Фа дієз мажор віддзеркалює як романтичну звукоподражальність, жанрові

алюзії, так і імпресіоністичну плинність, яскраві гармонічні зіставлення, фігуративна розробка акордів. Третя прелюдія соль мінор насичена імпровізаційністю, арабесковістю з її «кружлянням» та фігураційними етюдно-скерцозними візерунками. Також ефектними є неочікувані тональні зрушення, темпові відхилення, які надають відчуття свободи романтичного висловлення. Більш складними за розвитком здаються прелюдії номер 4 сі бемоль мінор та номер 5 до мінор. Четверта прелюдія відрізняється релігійною споглядальністю завдяки прозорому хоральному складу, струнності формотворення, глибокими контрастами, які поступово виявляють її драматизм. Остання, п'ята прелюдія – це нестримність та поривчатість світу людини, підкреслена високим ступенем тональної напруженості, складними фактурними малюнками пасажів, нагадуючи демонічність Ліста або схвильованість нерегулярної ритміки Шопена. Увесь цикл виходить за межі камерного домашнього музикування та є ланцюгом яскравих, ефектних концертних творів.

За визначенням дослідників (Кальмучін-Дранчак, 2004), велику роль у формуванні композиторського стилю Н. Нижанківського та його самобутнього фортепіанного стилю зіграло його професійне спілкування з відомою в Європі українською піаністкою Л. Колесою, яка отримала титул «примадонни фортепіано» та порівняння із постаттю С. Крушельницької. Саме її керівництво Н. Нижанківським як піаністом у Відні надало його грі певних ознак виконавської майстерності. Невипадково фортепіанні твори, які написані у Відні і Празі, композитор призначив Л. Колесі та відтворюють особливості її виконавської манери. До них віднесено «Варіації на українську тему», Прелюдія та fuga до-мінор, «Відповідь на картку з Мадриду», «З могого дневника», «Мала сюїта». Таким чином, твори Нижанківського, як і Лисенка, Барвінського, несли певні виконавські традиції та сприяли їх збереженню, що є актуальним і для сучасного українського піанізму зокрема.

Як зазначає Т. Кальмучін-Дранчак, «композиції Н. Нижанківського вирізняються своєю підкреслено піаністичною природою. Вони не обтяжені складною оркестровою фактурою, яка притаманна творам композиторів симфоністів, не вимагають значних розмірів піаністичного апарату у досягненні технічної свободи виконання. Їхня домінуюча особливість – неповторний художній світ, наділений глибокою, а точніше сказати, глибокою змістовністю» (Кальмучін-Дранчак, 2004).

Зазначимо також, що фортепіанний стиль Нижанківського у контексті його сучасників, відрізняється природністю та яскравістю тематичного мислення, що відповідає багатогранності його образів та взагалі неабияким філософським навантаженням.

Так, у його Вальсі, який виявляє піаністичну та композиторську майстерність Нижанківського у жанрі мініатюри, панує суміш ностальгійного суму з характерними патернами романсових сентиментальних інтонацій. В «Інтермеццо» автор «ховає» мелодичні фрази у потоках фігурацій. Хоральна сувора тема, яка змінює цю безперервну імпровізацію, підводить до яскравої кульмінації з ланцюгом акордових комплексів та їх мелодичного проспівування. Тонке відчуття форми, яка підкорена законам обраного матеріалу.

«Мала сюїта» Нестора Нижанківського, створена у травні 1924 року, також має додаткову назву «Чотири листи до неї та короткий зміст на початку» та складається з п'яти частин: «Зміст», «Лист про ніжність її рук», «Лист про силу», «Лист про мрії», «Лист про насмішку над самим собою». В цій сюїті композитор розвиває романтичні тенденції в бік більш витончених та плинних вражень, що робить стилістику твору насиченою алюзіями на музику В. Новака, К. Дебюссі та навіть на музику «Шістки», що виявляється зокрема у ладотональній сфері (колористична трактовка гармонії, атональність, жанрові перегукування із джазовими ідіомами. Автор майстерно володіє класичним формотворенням, водночас насичує його ліричним тоном вираження, як у другий п'єсі, тоді як у третій використовує мотиви українського танцю аркан. Найбільш цікавою, на наш погляд, є четверта, заключна п'єса з рисами гротеску та іронії, що відбилося і на мові: автор застосовує фугато, додаючи до безперервного хроматизованого розвитку артикуляційні засоби, зокрема жорстке staccato.

Важливо окреслити і те коло, в якому звучала та активно опановувалася українська фортепіанна музика та її романтичні образи. Це передусім, салони та домашнє музикування. Відповідно сучасним дослідженням, «одним із таких осередків, де збиралася львівська інтелігенція, було помешкання родини відомого згодом піаніста Олега Криштальського, спогади з дитинства якого неодмінно були пов'язані з домашнім «сальоном» (Дубровний).

Репертуар ансамблю Р. Криштальського був доволі широкий. Виконували вони концерти Мендельсона, твори Брамса, Моцарта, Бетховена, також часто звучали твори самих учасників, зокрема, композиторів В. Барвінського та Н. Нижанківського, які у своїй творчості стали адептами національного різновиду галицької музичної сецесії. Саме їхня творчість була пройнята сецесійним різнобарв'ям з детальною проробленістю пластів, увагою до дрібних деталей, великою кількістю прикрас та мелізмів (Дубровний, 2014:182). Салони Одеси також стали потужним осередком для розвитку піанізму в Україні, зокрема з появою в них В. Сокальського та В. Пащенко. Як зазначено у дисертаційному дослідженні О. Андріанової, саме салонна культура порубіжжя століть містила доволі різноманітний репертуар та знайомила широкі кола слухачів із новими іменами українського та проукраїнського мистецтва, зокрема, піаністичного (Адріанова, 2007).

Висновки. Романтичні тенденції у фортепіанній музиці українських композиторів М. Лисенка, В. Барвінського, Н. Нижанківського органічно поєднувалися із імпресіонізмом, символізмом, модерном, стимулювали домашнє музикування як потужний культурний феномен. Намагання створювати підґрунтя національної фортепіанної музики композитори втілювали у власному піаністичному досвіді, віддзеркалювали надбання романтичного піанізму та жанрово-стильової системи. У контексті особливостей сучасної піаністичної культури фортепіанні твори означених авторів мають велике значення для усвідомлення справжньої історії української фортепіанної музики, певної культури звуковидобування, ролі домашнього або салонного музикування, особливого чуттєвого тону вираження.

Перспективи подальшого дослідження означеної теми полягають у систематизації жанрів української фортепіанної музики романтичного спрямування та подальшому висвітленню чинників формування її самотності.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Андріанова О. В. Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст.: дис... канд. мистецтвозн. за фахом 17.00.03. – музичне мистецтво. Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової, 2007.
2. Беренбейн І. Камерні тенденції фортепіанної творчості М. Лисенка як вияв національного романтичного феномену. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023 1 (61). С.54-57.
3. Дубровний Т. Традиція домашнього музикування в Галичині першої половини XX століття. *Вісник Львівського університету*. Серія «Мист-во». 2014. Вип. 14. С. 180–185
4. Зінків І. Фортепіанні твори Миколи Лисенка у контексті формування модерністичних тенденцій в українській музиці. *Наукові записки*. Серія: Мистецтвознавство. 2015. №1. (вип. 33).
5. Зимогляд Н. Піаністична культура України 30-х-50-х років XX сторіччя : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мист. : спец. 17.00.01 «Теорія та історія культури». Х., 1996. 16 с.
6. Лініцька Н. Європейські традиції романтизму у фортепіанній творчості М. Лисенка. *Проблеми підготовки сучасного вчителя* № 8 (Ч. 1), 2013. С. 267-272.
7. Кальмучін-Дранчак Т. Фортепіанна творчість Нестора Нижанківського в контексті професійного розвитку музичного мистецтва Галичини першої половини XX ст. *Музична україністика і світовий контекст*. 2004. С.1-8
8. Козаренко О. Диво самозростаючого логосу. *Музика*. 2013. № 1. С. 60–63.
9. Козаренко О. Феномен української національної музичної мови. Львів: НТШ, 2000. 283 с.

10. Лігус О. М. Українська фортепіанна елегія початку XX ст. у контексті європейського романтизму. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (36). 2017. С. 95–106.
11. Лігус О. М. Українська фортепіанна музика XIX – початку XX ст. у контексті європейського романтизму (жанрово-стильова динаміка) : монографія. Київ : Видавництво Ліра. К, 2017. 224 с.
12. Лігус О. М. Еволюція романтичного стилю в українській фортепіанній музиці XIX–початку XX століття. DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16>. С.317-337.
13. Молчанова Т. Гідний спадкоємець батьківських традицій: до 120-річчя від дня народження композитора, музично-громадського діяча Нестора Нижанківського. *Дзвін*. 2013. № 9. С. 95–98.
14. Румянцева А. Ю. Піаністична культура як системне явище. *Культура України*. Випуск 36. 2012. С. 1-9
15. Троць Л., Фурсік Л. Основні представники польського піанізму та особливості інтерпретації ними творів Ф. Шопена. *Педагогічний часопис Волині*. №4(11). 2018. С. 78-84.
16. Шевченко Л. М. Стильові характеристики української фортепіанної культури XX століття: монографія. Одеса : Астропринт, 2019. 336 с.
17. Ян Венянь. Категорія піанізму у контексті виконавської типології фортепіанної творчості. Спеціальність 17.00.03 – музичне мистецтво. Автореф. дис...канд. мистецтвозн. Одеса, 2017. С.17.
18. André Gide. Notes on Chopin. Philosophical library. New York. 1949. 128 p.

REFERENCES

1. Andriianova O. V. (2007) Salonnist yak osnova muzychnoho zhyttia Rosii ta Ukrainy XX st.[Salonism as the basis of the musical life of Russia and Ukraine in the 19th century] Dys... kand. mystetstvozn.za fakhom 17.00.03. – muzychne mystetstvo. Odeska derzhavna muzychna akademiia imeni A. V. Nezhdanovoi [in Ukrainian].
2. Berenbein I.(2023) Kamerni tendentsii fortepiannoi tvorchosti M. Lysenka yak vyjav natsionalnoho romantychnoho fenomenu. [Chamber tendencies of piano creativity of M. Lysenko as a manifestation of the national romantic phenomenon]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 1 (61). S.54-57. [in Ukrainian].
3. Dubrovnyi T. (2014) Tradytsiia domashnoho muzykuvannia v Halychyni pershoi polovyny XX stolittia. [Tradition of home music-making in Galicia of the first half of the 20th century]. Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriiia «Myst-vo». Vyp. 14. S. 180–185. [in Ukrainian].
4. Zinkiv I. (2015) Forteapianni tvory Mykoly Lysenka u konteksti formuvannia modernistychnykh tendentsii v ukrainskii muzytsi. [Piano works of Mykola Lysenko in the context of the formation of modernist tendencies in Ukrainian music]. Naukovi zapysky. Seriiia: Mystetstvoznnavstvo. №1. (vyp. 33). [in Ukrainian].
5. Zymohliad N. (1996) Pianistychna kultura Ukrainy 30h-50h rokiv XX storichchia [Piano culture of Ukraine in the 30s-50s of the 20th century] Avtoref. dys. na zdobuttia nauk. stupenia kand. myst. : spets. 17.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury». Kh., 16 s. [in Ukrainian].
6. Ilinitska N. (2013). Yevropeiski tradytsii romantyzmu u fortepiannii tvorchosti M. Lysenka. [European traditions of romanticism in the piano work of M. Lysenko] Problemy pidhotovky suchasnoho vchytelia № 8 (Ch. 1), 2013. S. 267-272. [in Ukrainian].
7. Kalmuchin-Dranchak T. (2004) Forteapianna tvorchist Nestora Nyzhankivskoho v konteksti profesiinoho rozvytku muzychnoho mystetstva Halychyny pershoi polovyny XX st.[Piano work of Nestor Nyzhankivsky in the context of the professional development of musical art in Galicia in the first half of the 20th century] Muzychna ukrainistyka i svitovy kontekst.. S.1-8 [in Ukrainian].
8. Kozarenko O. (2013) Dyvo samozrostaichoho lohosu. [The Miracle of the Self-Growing Logos]. Muzyka. № 1. S. 60–63. [in Ukrainian].
9. Kozarenko O. (2000) Fenomen ukrainskoi natsionalnoi muzychnoi movy. [The Phenomenon of the Ukrainian National Musical Language.] Lviv: NTSh, 283 s. [in Ukrainian].
10. Lihus O. M. (2017) Ukrainska fortepianna elehiia pochatku XX st. u konteksti yevropeiskoho romantyzmu. [Ukrainian Piano Elegy of the Early 20th Century in the Context of European Romanticism] *Visnyk KNUKіM. Seriiia «Mystetstvoznnavstvo»*, (36). 2017. С. 95–106. [in Ukrainian].
11. Lihus O. M. (2017) Ukrainska fortepianna muzyka XIX– pochatku XX st. u konteksti yevropeiskoho romantyzmu (zhanrovo-stylova dynamika) [Ukrainian Piano Music of the 19th – Early 20th Centuries in the Context of European Romanticism (Genre-Style Dynamics)] monohrafiia. Kyiv : Vydavnytstvo Lira. K, 224 s. [in Ukrainian].
12. Lihus O. M. (2018) Evoliutsiia romantychnoho styliu v ukrainskii fortepiannii muzytsi XIX–pochatku XX stolittia. [The Evolution of the Romantic Style in Ukrainian Piano Music of the 19th and Early 20th Centuries.] DOI <https://doi.org/10.30525/978-9934-26-072-8-16>. S.317-337. [in Ukrainian].
13. Molchanova T. (2013) Hidnyi spadkoiemets batkivskykh tradytsii: do 120-richchia vid dnia narodzhennia kompozytora, muzychno-hromadskoho diiacha Nestora Nyzhankivskoho. [Worthy Heir to Fatherly Traditions: To the 120 th Anniversary of the Birth of the Composer, Musical and Public Figure Nestor Nyzhankivsky. Dzvyn. 2013. No. 9. P. 95–98.] Dzvyn. № 9. S. 95–98. [in Ukrainian].
14. Rumiantseva A. Yu. (2012) Pianistychna kultura yak systemne yavyshe. [Piano Culture as a Systemic Phenomenon] *Kultura Ukrainy*. Vypusk 36. S. 1-9 [in Ukrainian].
15. Trots L., Fursik L. (2018) Osnovni predstavnyky polskoho pianizmu ta osoblyvosti interpretatsii nymy tvoriv F. Shopena. [The Main Representatives of Polish Pianism and Peculiarities of Their Interpretation of F. Chopin's Works] *Pedahohichnyi chasopys Volyni*. №4(11). S. 78-84. [in Ukrainian].
16. Shevchenko L. M. (2019) Stylovi kharakterystyky ukrainskoi fortepiannoi kultury XX stolittia [Stylistic characteristics of Ukrainian piano culture of the 20th century] *Odesa : Astropynt*, 336 s. [in Ukrainian].
17. Ian Venian. (2017) Katehoriia pianizmu u konteksti vykonavskoi typolohii fortepiannoi tvorchosti. [The category of pianism in the context of the performing] *Spetsialnist 17.00.03 – muzychne mystetstvo*. Avtoref. dys...kand. mystetstvozn. Odesa, S.17. [in Ukrainian].
18. André Gide (1949) Notes on Chopin. Philosophical library. New York. 128 p.