

Павло МУЛЯР,

orcid.org/0000-0001-7214-2460

*кандидат мистецтвознавства, професор, Заслужений діяч мистецтв України,
професор кафедри спеціального фортепіано
Одеської національної музичної академії імені А.В. Нежданової
(Одеса, Україна) mulyar.pavell@gmail.com*

ПОЛІЖАНРОВІСТЬ ЯК СТИЛЬОВА І СТРУКТУРНО-СЕМАНТИЧНА ОСНОВА ФОРТЕПІАННОЇ МУЗИКИ Ф. ШОПЕНА ТА ЇЇ ІНТЕРПРЕТАТИВНИЙ ПОТЕНЦІАЛ

У статті досліджується поліжанровість як визначальна стильова та структурно-семантична характеристика фортепіанної творчості Ф. Шопена. Розкривається поняття поліжанровості як складної взаємодії жанрових першоелементів різного походження – побутового, концертного, танцювального, маршового, імпрізаційного, вокального, що формують оригінальну художню мову композитора. Особлива увага приділяється процесам синтезу та трансформації жанрових моделей у творах різних форм: ноктюрнах, баладах, скерцо, мазурках, полонезах, сонатах. Показано, як виявлення прихованих поліжанрових шарів дозволяє не лише глибше розкрити стильову специфіку Шопенівської мови, а й збагачує інтерпретативний підхід сучасного виконавця. Обґрунтовується думка, що поліжанровість у музиці Шопена постає не як сукупність запозичень, а як цілісна система смислоутворення, що формує внутрішній драматургічний розвиток твору, відкриває нові змістові перспективи.

Викладено типологію жанрової взаємодії, яка охоплює чотири основні принципи: міграцію побутового жанру у концертний, відображення одного жанру в іншому, цитування жанру та використання окремих жанрових елементів. На конкретних прикладах проаналізовано, як ці принципи реалізуються у фортепіанних творах Шопена. Одним із важливих результатів дослідження стало окреслення категоріального статусу поліжанровості як аналітичного інструменту для інтерпретації твору не лише в межах одного жанру, а у міжжанровій площині, що охоплює історичні, національні, стилістичні та семіотичні пласти. У цьому контексті Шопен постає як мислитель і новатор, який не заперечував жанрову норму, а переозначив її через глибоке оновлення функцій.

На рівні виконавської практики поліжанровість інтерпретується як особлива парадигма розуміння музичного змісту. Її врахування у виконавському акті дозволяє розкрити багатовимірну смислову структуру твору, що апелює до культурної пам'яті, історичного досвіду, інтонаційної інтуїції та стилістичного відчуття виконавця.

Ключові слова: Ф. Шопен, фортепіанна музика, поліжанровість, жанр, стиль, інтерпретація, музична семантика, виконавська практика.

Pavlo MULIAR,

orcid.org/0000-0001-7214-2460

*Ph.D. in Art Studies, Honored Artist of Ukraine,
Professor at the Department of Special Piano
The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music
(Odessa, Ukraine) mulyar.pavell@gmail.com*

POLYGENREITY AS A STYLISTIC AND STRUCTURAL-SEMANTIC FOUNDATION OF FRÉDÉRIC CHOPIN'S PIANO MUSIC AND ITS INTERPRETATIVE POTENTIAL

The article explores polygenreity as a defining stylistic and structural-semantic feature of Frédéric Chopin's piano music. Polygenreity is interpreted as a complex interaction of genre-based primary elements of diverse origins – domestic, concert, dance, march, improvisational, and vocal – that shape the composer's original musical language. Special attention is given to the processes of synthesis and transformation of genre models in various forms such as nocturnes, ballades, scherzos, mazurkas, polonaises, and sonatas. The article demonstrates how the identification of latent polygenre layers not only deepens the understanding of Chopin's stylistic specificity but also enriches the interpretive approach of the modern performer. It is argued that polygenreity in Chopin's music is not a mere collection of borrowings, but rather a coherent system of meaning-making that determines the internal dramaturgical development of a work and opens new semantic perspectives.

The study outlines a typology of genre interaction, which includes four main principles: the migration of a domestic genre into the concert sphere, the reflection of one genre within another, genre citation, and the use of isolated genre elements. Through specific musical examples, the article analyzes how these principles are realized in Chopin's piano works. One of the significant outcomes of the study is the definition of the categorical status of polygenreity as an

analytical tool for interpreting a musical work not only within the framework of a single genre, but in an inter-genre dimension encompassing historical, national, stylistic, and semiotic layers. In this context, Chopin emerges as a thinker and innovator who did not reject genre norms but redefined them through the profound renewal of their functions.

On the level of performance practice, polygenreity is seen as a distinct paradigm for understanding musical meaning. Its consideration in the interpretive act enables the performer to reveal a multidimensional semantic structure of the work, appealing to cultural memory, historical experience, intonational intuition, and stylistic sensitivity.

Key words: *Frédéric Chopin, piano music, polygenreity, genre, style, interpretation, musical semantics, performance practice.*

Постановка проблеми. Протягом останніх півтора століття спадщина Фридерика Шопена незмінно привертає увагу науковців, музикознавців, виконавців та слухачів усього світу.

Аналіз досліджень. Одним із центральних векторів сучасних досліджень є вивчення жанрової специфіки творчості Шопена. Загалом питання музичного жанру посідає чільне місце в теоретичних дискусіях останніх десятиліть, особливо з другої половини ХХ століття, коли категорія жанру почала розглядатися в тісному зв'язку з музичною естетикою. Початок цій традиції заклав Б. Асаф'єв, а надалі вона отримала розвиток у працях як таких дослідників: В. Цукермана, А. Сохора, Є. Руч'євської, С. Скребкова, Є. Назайкинського, О. Соколова, В. Медушевського, В. Холопової, О. Самойленко, Н. Кашкадамової, О. Потоцької, О. Чеботаренко та ін.

Попри велику кількість праць, присвячених Шопену, проблема поліжанровості в його творчості – як важливого чинника інтерпретації – залишається практично нерозкритою. Саме жанровий аспект шопенівського стилю, розглянутий крізь призму поліжанрового мислення, і становить предмет цього дослідження.

Мета статті – дослідити прояви поліжанровості у фортепіанній творчості Ф. Шопена як ключового чинника формування її стильової унікальності та структурно-семантичної багатовимірності, а також визначити інтерпретативний потенціал цих особливостей для сучасної виконавської практики.

Наукова новизна статті полягає не лише в акценті на феномені поліжанровості, але й у поєднанні кількох аналітичних перспектив – історичної, теоретичної та виконавської. Такий підхід дає змогу глибше проникнути в жанрову структуру музики Шопена, відзначити багатошаровість його стилю та актуалізувати нові інтерпретаційні можливості.

Виклад основного матеріалу. Актуальні теоретичні підходи до музичного жанру демонструють складність уніфікованого визначення цієї категорії. Попри значну кількість праць у галузі музикознавства, проблема жанру залишається відкритою, зокрема щодо його функціональної природи.

У межах цього дослідження провідною вважається саме знакова функція жанру, що дозволяє розглядати жанрові утворення як «лексеми» музичної мови – одиниці з усталеною семантикою. Аналогія між літературною лексикою й музично-жанровими структурами засвідчує: попри залежність від стилістичного контексту, жанрова лексема зберігає певний стабільний зміст, що забезпечує формування смислової структури твору. Жанрові «лексеми» в музиці композитора (ноктюрн, мазурка, полонез, хорал, речитатив, баркарола тощо) не функціонують ізольовано вони вступають у взаємодію, створюючи складну мережу значень.

Особливий інтерес викликає явище жанрової взаємодії в композиторському мисленні як механізм утворення нових форм. Змішування жанрових систем супроводжується трансформацією виразових засобів, зміною семантики, структури й форми твору. У сучасному науковому дискурсі для опису цього процесу використовуються поняття «екстраполяція», «гібридизація», «асиміляція», «взаємопроникнення», «синтез», «поліжанровість» тощо.

Саме поліжанровість визначається як ключовий структурно-семантичний принцип, що в значній мірі формує художню мову фортепіанної творчості Ф. Шопена. Застосування цього принципу не обмежується структурними аспектами, а глибоко проникає в смислову організацію музичного тексту, формуючи внутрішню логіку художнього процесу.

Шопен створює унікальну модель жанрового мислення, яка не вкладається у рамки традиційного класифікаційного аналізу. Його підхід заснований на гнучкій динамічній взаємодії жанрових ознак, здатних до модифікації, взаємопроникнення, тимчасового зміщення функцій і багатошарового семантичного зчитування. Виявлений у роботі багаторівневий механізм жанрової взаємодії – від локальних алюзій до принципово нової моделі структурної організації – дозволяє окреслити поліжанровість як тип композиторського мислення, заснованого на постійній моделі внутрішнього діалогу.

Поліжанровість у музиці охоплює цілу низку проявів: жанрову поліфонію, зображальність,

цитування, модуляцію, інтерпретацію тощо. У процесі жанрового накладання виникає поділ жанрів на «відображувані» (основні) та «відображені» (додаткові, введені композитором поруч із доміантним). Характерною рисою «відображених» жанрів є їхня висока семантична типізованість, що викликає сильні асоціації та слугує своєрідним еквівалентом «життєвих реалій» у музичній мові.

Поліжанровість визначається як форма цілісного жанрового множинного поля, що виникає внаслідок навмисного поєднання в межах одного твору ознак двох і більше жанрів, кожен із яких зберігає свою типізовану семантику. У такий спосіб реалізується принцип «жанрового синтезу», який становить одну з провідних засад фортепіанного стилю Шопена.

Змістовність кожного окремого жанру може бути повноцінно осмислена лише в контексті його функції в жанровій системі твору. Ігнорування взаємодії між жанрами, як у теоретичному аналізі, так і в інтерпретації, може звести змістовий потенціал твору до часткової репрезентації. Відтак, аналіз жанрової структури фортепіанної музики Шопена має базуватись на усвідомленні семантики не лише окремих жанрових елементів, а й їхньої ролі в цілісній драматургії.

У цьому контексті покажемо співвідношення між поняттями поліжанровості та полістилістики. Обидва явища, хоч і функціонують у різних історичних площинах (XIX і XX століття відповідно), мають спільну природу: вони істотно розширюють семантичний простір музичного твору. Якщо полістилістика оперує цитатами, алюзіями, стилізаціями, то поліжанровість базується на впізнаваних «жанрових лексемах» – засобах із закріпленим смислом. І в тому, і в іншому випадку йдеться про оперування знаковими одиницями, які викликають широку асоціативну палітру та дозволяють автору формувати глибокий культурно-семіотичний рівень.

У результаті аналізу фортепіанної спадщини Ф. Шопена простежується цілісна та концептуально вибудована жанрова система, яка функціонує на різних рівнях його музичної драматургії. Ця система охоплює як загальноєвропейські жанрові традиції (барокові, класичні, романтичні), так і жанри польського національного походження.

Серед загальноєвропейських жанрів особливе місце займають барокові форми, зокрема прелюдії, фантазії, фуґи та хорал. Їхня присутність у творчості Шопена тісно пов'язана з впливом Й. С. Баха, музика якого була для композитора постійним естетичним і духовним орієнтиром. Прелюдії у Шопена, хоча й зберігають риси ім-

провізаційного вступу, трансформуються у повноцінні романтичні мініатюри з поліжанровою структурою, де контрастно поєднуються жанрові елементи – від романсу й маршу до мазурки й хоралу. Як зазначає Anatole Leikin, «структура прелюдій Шопена – це не класичні або барокові форми в чистому вигляді, а сукупність жанрових жестів, що створюють ефект смислового “розмиття меж”» (Leikin, 2016: 102). Такі межі між жанрами не стираються, а радше проходять у формі натяку, алюзії, мікроцитати – і саме на цьому тонкому рівні виникає справжня художня оновленість.

У фантазіях (Велика фантазія на польські теми, Фантазія f-moll, Полонез-фантазія) Шопен розширює жанровий зміст, вводячи в композиційну тканину цитати й алюзії на баладу, кантилену, речитатив, марш, баркаролу. Хорал, хоча й не представлений як самостійний жанр, постійно фігурує у фактурі, гармонії й мелодиці творів, набуваючи функції духовно-національного символу – так само як мазурка чи полонез. Його присутність пояснюється глибоким релігійним світоглядом композитора, який у молоді роки виконував обов'язки органіста та співака в школі, де регулярно звучала духовна музика.

Важливу роль у формуванні жанрової системи Шопена відіграють і класичні жанри, зокрема сонати, концерти, варіації, рондо, скерцо, Allegro de concert. Більшість із цих творів були написані у ранній період, коли Шопен активно звертався до музичної спадщини Моцарта. Символічним є той факт, що його перший великий успіх був пов'язаний із Варіаціями на тему з опери «Дон Жуан», а свій останній концерт у Парижі композитор відкрив саме твором Моцарта. Навіть за життя Шопена критики називали його «польським Моцартом».

У великих циклічних формах композитор дотримується класичної драматургії, хоча нерідко поєднує її з романтичним вільним формотворенням. Класичні жанри в його творчості можна умовно поділити на академічні (сонати, концерти, рондо, варіації) та побутові. При цьому в окремих випадках, як в скерцо чи другій сонаті b-moll, класична форма зазнає суттєвого перетворення під впливом поліжанрового мислення. Так, скерцо, традиційно сприймане як «жарт», у Шопена набуває глибокого драматизму й трагічної напруги, а в сонаті b-moll поєднуються жанрові коди маршу, хоралу та речитативу, що формують своєрідну романтичну драму, де розвиток здійснюється не через протиставлення тем, як у класицизмі, а через діалектику жанрових образів.

Таким чином, у фортепіанній творчості Шопена класичні та барокові жанри не лише зберігають традиційні риси, а й трансформуються в складні поліжанрові структури, що стають основою нового типу романтичного мислення, в якому жанрова множинність функціонує як ключовий принцип формо- та змістотворення.

Найчисельнішу групу в жанровій системі Шопена становлять романтичні жанри: ноктюрни, балади, експромти, вальси, етюди, баркароли та коліскові. Вони репрезентують глибоку естетичну переорієнтацію вже наявних жанрових моделей у дусі нової музичної мови XIX століття, з притаманною їй експресією, внутрішнім драматизмом та емоційною мобільністю.

Як наголошує Jim Samson, Шопен належав до «вузького кола композиторів, які не лише користувалися жанром як мовним інструментом, а й переосмислювали його як філософську категорію» (Samson, 1985: 121). Саме тому його ноктюрни не просто ліричні п'єси, а жанрові моделі, в яких відбувається зіткнення різних стилістичних пластів – інтимного співу, маршу, хоралу, речитативу. Подібний підхід дозволяє говорити про кожен твір Шопена як про складну систему жанрових кодів, де жоден жанр не існує ізольовано, а діє у взаємодії – діалогічно, іноді конфліктно, але завжди цілісно.

Жанр ноктюрна у творчості Шопена демонструє вихід за межі традиційної моделі, започаткованої Дж. Фільдом. Вже в ранніх творах композитор значно розширює семантичне поле цього жанру, виводячи його за рамки камерної лірики. Введення іножанрових елементів – маршу, речитативу, епізодів драматичного зіткнення – надає шопенівським ноктюрнам неочікуваного внутрішнього динамізму. Таким чином, мініатюрна форма набуває ознак ліричної драми, у якій зіставляються образи мрійливості та збудження, тривоги й умиротворення.

Балади Шопена – чотири масштабні твори – являють собою симфонічно орієнтовані поеми з конфліктним розвитком тем та образів. Їх драматургічний потенціал розгортається через включення жанрових алюзій на вальс, ноктюрн, марш, баркаролу, хорал, речитатив. Таким чином, балади Шопена – це синтетичні форми, в яких поліжанровість стає конструктивним принципом композиції.

Jean-Jacques Eigeldinger у своїй фундаментальній праці *Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils* підкреслює, що «жанрове відчуття було для Шопена важливішим за технічну бездоганність», і саме тому він навчав своїх учнів не просто «як грати», а «як мислити жанрово»

(Eigeldinger, 1986). Відтак, поліжанровість не є прихованим процесом, а навпаки – виконавська й слухачька категорія, яка активується в момент живого музичного акту. Розуміння жанрової природи кожного елементу композиції дає виконавцю ключ до прочитання змісту – саме тому в інтерпретаціях великих піаністів (від Яна Падеревського до Марти Аргеріх) ми чуємо не лише текст, а й підтекст, жанрову ідею, внутрішній сенс.

У зв'язку з цим особливого значення набуває виконавська інтерпретація поліжанровості. Як підкреслює John Rink, саме «інтерпретаційна дія виконавця активує жанрову семантику твору, дозволяючи слухачеві не лише розпізнати, а й пережити жанровий зсув» (Rink, 1995: 168). У цьому полягає один із ключових викликів для сучасного піаніста: зберегти багатовимірну семантику шопенівського тексту, не зводячи її до стилістичної одноманітності. Тому порівняння полярних трактувань одного і того ж твору виявляє глибоку залежність художнього образу від жанрового фокусу інтерпретації.

Стосовно експромтів, то вони навпаки, у більшості своїй тяжіють до моножанрового ліричного висловлювання – побудовані на основі пісенності, гнучких інтонацій, мелодійної спонтанності. Лише в окремих випадках, наприклад «Фантазії-експромті» *cis-moll*, можна спостерігати переплетення жанрових ознак етюда, прелюдії та кантлени, що надає твору більш складної внутрішньої архітектоніки.

Сімнадцять вальсів Шопена коливаються між інтимною танцювальною мініатюрою і розгорнутим концертним жанром. Поліжанровість у них, на відміну від балад чи ноктюрнів, не настільки очевидна, однак простежується в підтексті образної тканини. Танцювальність тут поєднується з рисами елегії, салонної фантазії, часом – зі скриною драматургією.

Проблема зв'язку між творчістю Шопена і польським фольклором є предметом багатьох сучасних досліджень. Окрему й надзвичайно важливу роль у творчості композитора відіграють жанри польського походження – мазурки, полонези та краков'як.

Перша мазурка була написана Ф. Шопеном у 1820 році, коли йому виповнилося лише десять років, а остання – у 1849-му, в рік його смерті. Цей жанр, присутній у творчості протягом усього життя композитора і саме в них, на наш погляд, розкривається індивідуальність національного стилю Шопена, його здатність піднести народно-побутові елементи до рівня філософсько-художньої узагальненості. Незважаючи на відсутність

буквального цитування народних мелодій, у його мазурках часто трапляються стилізації, а подекуди і пряма інтонаційна алюзія, як, наприклад, у мазурці *op. 68 №3*, що містить мелодію «*Oj Magdalino*».

У всіх 50-ти мазурках, які становлять художньо довершену колекцію мініатюр, чітко проглядаються рудименти народної мазурки, зокрема елементи трьох традиційних польських танців – жвавого мазура з пунктирним ритмом, оберка з ритмічними акцентами на другій і третій долях такту, а також повільнішого й ліричного куяв'яка. У цих мініатюрах, натхненних фольклорними ідіомами, можна простежити не лише ознаки трьох традиційних польських танців, а й жанрові вкраплення з вальсу, хоралу, речитативу, арії. Саме синтез народної інтонаційності з іножанровими елементами зумовлює багатомірність шопенівської мазурки як жанру-поєми.

У своїх шістнадцяти полонезах Шопен розширив рамки цього героїчного жанру, наповнивши його не тільки пишністю і пафосом, а й драматичною напругою, епічним розмахом. Складна фактура, симфонічна драматургія, масштабність форми – усе це поєднується з активним залученням елементів інших жанрів. Так полонез постає не просто як національний символ, а як жанровий простір із глибокою художньою семантикою.

До жанрів польського походження частково можна віднести і хорал, який хоч і має барокове походження, у контексті творчості Шопена трактується як національний духовний символ. Дослідники відзначають, що саме польські духовні піснеспіви – не лише церковні, але й світські – стали джерелом для формування цієї стилістичної сфери у його творах.

Таким чином, мазурка, полонез і хорал – це не просто жанрові константи, а складові глибоко символічного коду музики Шопена: мазурка як втілення поетичної краси Польщі, полонез – героїчного духу нації, хорал – її духовної сутності. Саме ці жанри, введені у більшість творів композитора, як у цілісному вигляді, так і на рівні окремих жанрових одиниць, становлять фундамент його поліжанрового методу. Водночас, через поєднання польських жанрів з елементами загальноєвропейських (сонати, ноктюрна, фантазії, балади), Шопен підніс національні форми до рівня універсальних художніх структур, що здобули світове визнання.

У контексті поліжанровості особливо значущою є ідея жанру як «лексемі музичної мови». Charles Rosen називає подібне явище «жанровою пам'яттю слухача» – здатністю розпізнавати навіть мінімальні

натяки на історичні, стилістичні або культурні жанрові одиниці, які, щойно з'явившись, активізують цілу мережу асоціацій (Rosen, 1995: 279). У цьому сенсі Шопен був не лише творцем нової музичної мови, але й блискучим стратегом її комунікативного впливу. Його жанрові коди – це не просто стильові інтонації, а сигнали, які слухач розпізнає на підсвідомому рівні.

На основі типології жанрової взаємодії у фортепіанній творчості Шопена можна виокремити чотири основні принципи: міграція побутового жанру в концертний, відображення одного жанру в іншому, цитування жанру та використання окремих жанрових елементів. Одним із найхарактерніших для композитора є принцип «міграції», коли побутовий жанр, переходячи у сферу концертного виконавства, або зберігає свою первісну семантику, або ж зазнає суттєвого змістового переосмислення. Так, у «Колисковій» *Des-dur op. 57* та «Баркаролі» *Fis-dur op. 60* зберігається кантиленна, пісенна основа, що близька до витоків жанру. Натомість у мазурці *a-moll op. 17 №4* та полонезі *es-moll op. 26 №1* побутовий характер жанру трансформується, набуваючи ознак розгорнутої драматургії та внутрішньої емоційної напруги.

Іншим важливим проявом поліжанровості є відображення жанру, коли в межах одного твору з'являється образ іншого жанру, що вступає в діалог з основним. У таких випадках можливе як підпорядкування жанру-рефлексії головному художньому типу (із збереженням жанрових ознак, але збагаченим змістовим планом), так і зворотна ситуація – коли відображений жанр домінує у виражальному плані, змінюючи сприйняття основної форми. Яскравим прикладом такої взаємодії є «Скерцо» *cis-moll op. 39* та ноктюрн *Des-dur op. 27 №2*, у яких включення маршових або хоральних елементів докорінно модифікує характер вихідного жанру, відкриваючи нові семантичні обрії твору.

Поліжанровість, таким чином, постає не лише як форма, а як семантична система музичної мови Шопена. Її функція – не в зовнішньому поєднанні жанрів, а у внутрішньому художньому механізмі: кожен жанровий елемент у його музиці працює як носій змісту, символу, історичної пам'яті та особистої емоційної інтонації композитора.

Висновки. Підсумовуючи зазначене вище, можемо констатувати, що поліжанровість постає не просто як один із стилістичних прийомів, а як цілісний, системоутворювальний принцип фортепіанного стилю Ф. Шопена. Саме через складну багаторівневу жанрову взаємодію в його музиці

формується образна багатозначність, емоційна глибина, внутрішній драматизм, який не піддається однозначному тлумаченню. Цей жанровий синтез, як вже було показано, не є зовнішнім нашаруванням стилів або випадковим включенням жанрових формул – він є органічною частиною композиторського мислення, що охоплює всі рівні музичної тканини: від фактури й метру до макродраматургії.

Таким чином, поліжанровість у фортепіанній музиці Шопена постає не лише як об'єкт аналізу, а як жива структура, що розгортається в історичному, культурному, виконавському та слухацькому вимірах. Вона є не другорядною рисою стилю, а

його сутністю. Її наявність виявляється не лише в складній тканині композиції, а й у відгуку, який викликає ця музика – емоційному, асоціативному, історично забарвленому. Саме тому творчість Шопена, як підсумовує Nicholas Temperley, «є тим прикладом музики, де жанр стає не формою, а формою думки» (Temperley). В фортепіанній музиці Шопена жанрова множинність постає не як механічне нашарування форм, а як продумана система смислових взаємодій. Поліжанровість у творах композитора – це не просто композиторський прийом, а фундаментальна риса художнього мислення, яка вимагає глибокого аналізу як у теоретичному, так і виконавському аспектах.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кашкадамова Н. Б. Історія фортепіанного мистецтва XIX сторіччя : підручник. – Тернопіль : Астон, 2006. – С. 189–250.
2. Самойленко О. Теорія музикознавчої інтерпретації як напрям сучасної герменевтики. Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського : збірник статей. – Київ, 2011. – Вип. 95 : Проблеми музичної інтерпретації. – С. 3–11.
3. Eigeldinger J.-J. Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986.
4. Leikin A. The Mystery of Chopin's Préludes. – London : Routledge, 2016.
5. Rink J. (ed.). The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. – Cambridge : Cambridge University Press, 1995.
6. Rosen Ch. The Romantic Generation. – Cambridge : Harvard University Press, 1995.
7. Samson J. The Music of Chopin. – Oxford : Oxford University Press, 1985.
8. Temperley N. Romanticism. Grove Music Online Oxford University Press. – URL: <https://www.oxfordmusiconline.com> (дата звернення: 08.04.2025).

REFERENCES

1. Kashkadamova N. B. (2006) Istoriiia fortepiannogo mystetstva XIX storichchia [History of Piano Art of the 19th Century]. Ternopil: Aston. pp. 189–250. [in Ukrainian].
2. Samoilenko O. (2011) Teoriia muzykovedchoi interpretatsii yak napriam suchasnoi hermenevtyky [The theory of musicological interpretation as a direction of modern hermeneutics]. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoyi akademii Ukrainy im. P. I. Chaikovskoho: zbirnyk statei – Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine: collection of articles, 95, 3–11. [in Ukrainian].
3. Eigeldinger J.-J. (1986) Chopin: Pianist and Teacher as Seen by His Pupils. Cambridge: Cambridge University Press.
4. Leikin A. (2016) The Mystery of Chopin's Préludes. London: Routledge.
5. Rink J. (Ed.) (1995) The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press.
6. Rosen Ch. (1995) The Romantic Generation. Cambridge: Harvard University Press.
7. Samson J. (1985) The Music of Chopin. Oxford: Oxford University Press.
8. Temperley N. (n.d.) Romanticism. Grove Music Online / Oxford University Press. Available at: <https://www.oxfordmusiconline.com> [Accessed: 8 Apr. 2025].