



УДК 78.071.1(438):78.035
DOI 10.34064/khnum2-1712

Сердюк О. В.

ORCID 0000-0003-2684-8467

Національний юридичний університет імені Ярослава Мудрого,
61024, вул. Пушкінська, 77, м. Харків, Україна

Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму

АНОТАЦІЯ ■ Сердюк О. В. Марія Шимановська як концертуючий композитор епохи романтизму. ■ Досліджуються маловідомі факти творчої біографії талановитої польської піаністки і композиторки Марії Шимановської (1789–1831). Висвітлюються особливості її творчого становлен-

ня, формування принципів її артистичної діяльності і засобів культурної комунікації. На прикладі артистичної біографії М. Шимановської демонструється, як через зростання культуротворчого потенціалу особистості процес саморозвитку, самовиховання набуває усвідомленого й цілеспрямованого характеру, сприяє художній продуктивності. З'ясовано причини, з яких в ситуації вибору між спеціалізацією і універсалізмом М. Шимановська виказує прихильність до творчої універсальності. Неможливість сьогодні сформулювати власні уявлення щодо індивідуального виконавського стилю піаністки обумовила звернення до методу реконструкції рис її творчої особистості, з усвідомленням факту, що така може стати відтворенням артистичного міфу. На основі відгуків сучасників культурних подій минулого встановлено, що інтенсивна концертна діяльність мисткині позначена пошуками ефективних засобів художньої комунікації, інноваційністю, креативністю, емоційною відкритістю, свободою інтерпретації музичного тексту. Отже, творчість М. Шимановської як видатної концертуючої композиторки є унікальним явищем, як для польської, так і для європейської музичної культури загалом.

■ **Ключові слова:** *творча діяльність Марії Шимановської, піаністка, самовиховання, комунікація, інтерпретація, культурний універсалізм, артистичний міф.*

АННОТАЦИЯ ■ Сердюк А. В. Мария Шимановская как концертирующий композитор эпохи романтизма. ■ Исследуются малоизвестные факты творческой биографии талантливой польской пианистки и композитора Марии Шимановской (1789–1831). Освещаются особенности её творческого становления, формирования принципов её артистической деятельности и способов культурной коммуникации. На примере артистической биографии М. Шимановской демонстрируется, как на основе роста культуротворческого потенциала личности процесс саморазвития, самовоспитания приобретает осознанный и целенаправленный характер, способствуя творческой продуктивности. Выяснены причины, по которым в ситуации выбора между специализацией и универсализмом М. Шимановская выказывает склонность к творческой универсальности. Невозможность сегодня сформировать собственные представления об индивидуальном исполнительском стиле пианистки обусловила обращение к методу реконструкции черт её творческой личности, с осознанием факта, что таковая может стать



воссозданием артистического мифа. На основании отзывов современников культурных событий прошлого установлено, что интенсивная исполнительская и композиторская деятельность Шимановской обусловлена поисками эффективных средств художественной коммуникации, инновационностью, креативностью, эмоциональной открытостью, свободой интерпретации музыкального текста. Таким образом, творчество М. Шимановской как выдающегося концертирующего композитора – уникальное явление, как для польской, так и для европейской музыкальной культуры в целом. ■ **Ключевые слова:** творческая деятельность Марии Шимановской, пианистка, самовоспитание, художественная коммуникация, интерпретация, культурный универсализм, артистический миф.

ABSTRACT ■ Serdiuk O. V. Maria Szymanowska as a recital pianist-composer of the Romantic epoch.

■ **Background.** The composer creativity of the talented Polish pianist Maria Szymanowska, her concert activity was arousing an exceptional interest among the public in the 1920s. However, shortly after her death, she was undeservedly forgotten for a long time. At the end of the XX – beginning of the XXI centuries a revival of interest in her work is observed. Her works are increasingly performed by contemporary musicians, and not only Polish (among them, for example, the Dutch pianist Bart van Oort is); international scientific symposiums are devoted to her creativity – in particular, in November 2015, the Conference was held in Paris on the works by M. Szymanowska. In 2019, in connection with the 230th anniversary of this outstanding Polish artist, the Polish Sejm declared the year of Maria Szymanowska.

The time distance between the eras and the change in cultural paradigms that has occurred today, prompt to rethink approaches to various cultural-forming activity in past eras, in particular, in the first half of the 19th century, to evaluate them from the standpoint of the modern creative thought. Indeed, the problems of choosing between universalism and specialization, of the search for effective means of artistic communication, the freedom of interpretation of the author's text, with which M. Szymanowska has be faced, remain relevant and for modern cultural figures.

In Ukraine, a steady interest in the music of M. Szymanowska, as well as the desire of scientists to study her works, has not yet been observed. The separate steps

have been taken in this direction – for example, the publication of Maria Yanyshyn (2016), who is trying to explore some aspects of the creative work of the Polish artist, relying on modern methodological tools. Oddly enough, the concert activity of M. Szymanowska in Ukrainian cultural centers is also ignored: local historians did not publish a single critic review of her performances, although not only the Polish pianist was participating in such concerts, but also the local musicians. At one time, the example of such careful archival work was demonstrated by I. Belza (1956), who analyzed the newspaper reviews that were printed primarily in Moscow and St. Petersburg, and the correspondence of the figures of Russian culture, in which he found the references to M. Szymanowska and published them in his monograph.

The present article intends to designate a corpus of problematic issues rather than thoroughly solve them. It cannot be said that and Polish scientists today made significant progress in their resolution, although Renata Suhovejko (2012) and others (Slavomir Dobzansky, Maria Stolarzhevich) touch on certain aspects Maria Szymanowska's creative activity in their articles.

The purpose of this article is to reveal the features of M. Szymanowska's creative approaches to piano (concert) performing and composer activity, which are **the object** of this study. **The subject** of the study is the features of cultural arising, of the formation of creative attitudes and the principles of artistic activity, of the means of cultural communication and artistic interpretation of M. Szymanowska.

The results of the study. The scientific novelty of the study is to identify little-known facts of Maria Szymanowska's creative biography and their new interpretation, to form new ideas about the specifics of her creative methods in both piano and composer works. The important role of self-education in her creative development and the ability to self-development are emphasized, as well as the conscious cultural universalism, the penchant for innovation (for example, the introduction to concert practice of playing without the notes – from memory, playing in “three hands”, the rapid formation of playing skills on various types of instruments). Attention is focused on conflicting moments of the approach to the interpretation of copyright texts (for example, the frequent use of cuts). The comparative characteristics of pianism and individual creative methods of Maria Szymanowska and Clara Schumann also give in the article.

Perhaps the most important difference between Clara Schumann and Maria Szymanowska was laying in their relation to the mission of the performer.



Clara Schumann was among the first artists in the history of pianism who acted as a fairly strict “intermediary”, subordinated to the composer “guide” of his musical ideas to the listener. M. Szymanowska asserted the right of a performer to greater creative independence, taking the same position that, in essence, F. Liszt defended.

At the same time, individual reading of the text, personal attitude to the work was important for both pianists. Emotional openness, lyricism and poetry, sincere performance, melodious full-blooded sound, large scale of the playing, ardent temperament, and a tendency to improvisation were distinguished the both from a number of pianists of the academic direction.

Rationalistically verified approaches of M. Szymanowska to the organization of information support of her concert activity are determined, based on three communicative levels: there are friendship, professional contacts and short-term acquaintances. These communicative spheres realize in such directions of activity as maintenance of the albums of autographs, preparation and sending the letters of recommendation, establishing the contacts with the press, and the use of musical criticism. The latter becomes an instrument for the formation of an artistic myth that mobilizes the audience. The study also reveals, through which Ukrainian cities went along the route of the concert tours of the Polish pianist (Kiev, Tulchin, Zhytomyr, Dubno, Kremenets, Lviv and Vinnitsa). The success of the tour, confirmed by the press, proved the high competitive ability of M. Szymanowska in the European concert market, and the proficiency to offer an original creative product ensured a stable interest to her of the audience.

Conclusions. Using the example of M. Szymanowska’s creative biography, it is proved that on the basis of the growth of the personality’s cultural potential, the process of self-development, self-education acquires a conscious and focused character and contributes to the artist’s creative productivity. In a situation of the choice between specialization and universalism, M. Szymanowska demonstrates a penchant for creative universality. Her intensive performing and composing activities are marked by the search for effective means of artistic communication, by innovativeness, creativeness, emotional openness, freedom of interpretation of the musical text. ■ **Key words:** *Maria Szymanowska’s creative activity, pianist, self-education, artistic communication, interpretation, cultural universalism, artistic myth.*



Постановка проблеми. Як зазначав Ігор Белза (1956) у нарисі, присвяченому життю і творчості Марії Шимановської (1789–1831), ця чудова польська піаністка і композиторка здобула європейську славу у 20 роках ХІХ ст., але, «подібно до багатьох інших діячів польської музичної культури, була у подальшому незаслужено забута» (с. 3). Однак наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. спостерігається відродження інтересу до цих призабутих митців. Їх твори усе частіше виконуються сучасними музикантами, і не лише польськими (серед них, наприклад, нідерландський піаніст Барт ван Оорт), їх творчому доробку присвячуються міжнародні наукові симпозиуми – зокрема, у листопаді 2015 р. в Парижі відбулась конференція, присвячена творчості М. Шимановської. Поточний 2019 рік, у зв'язку з 230-літтям з дня народження видатної польської діячки, Польський Сейм оголосив роком Марії Шимановської.

Часова дистанція, що утворилася між епохами, зміна культурних парадигм, яка зараз відбулася, спонукають переосмислити підходи до різноманітної культуротворчої діяльності у минулі епохи, зокрема, в першій половині ХІХ ст., оцінити їх з позицій сучасного творчого мислення. Адже, приміром, проблеми вибору між універсалізмом і спеціалізацією, пошуків ефективних засобів художньої комунікації, свободи інтерпретації авторського тексту залишаються актуальними і для сучасних діячів культури.

Аналіз останніх досліджень. В Україні, на жаль, стійкий інтерес до музики М. Шимановської, рівно як і зацікавленість науковців у вивченні її творчості, поки що не з'явилися, хоча поодинокі кроки у цьому напрямі вже спостерігаються – наприклад, публікації Марії Янишин (2016), яка намагається дослідити певні аспекти творчої діяльності польської мисткині, враховуючи сучасний методологічний інструментарій. Як не дивно, залишається поза увагою і концертна діяльність Шимановської в українських культурних осередках: краєзнавцями не оприлюднено жодної рецензії місцевих критиків на її виступи, хоча в концертах брала участь не лише польська артистка, а й місцеві музиканти. Приклад подібної ретельної архівної роботи,



свого часу, продемонстрував І. Белза (1956), який проаналізував газетні рецензії, що публікувалися, насамперед, у Москві і Петербурзі, листування діячів російської культури, в яких знайшов згадки про М. Шимановську та оприлюднив їх у своїй монографії.

Дана стаття покликана скоріше позначити корпус проблемних питань, ніж ґрунтовно їх розв'язати. Не можна сказати, що в цьому напрямку істотно просунулися польські науковці, хоча певних аспектів творчої діяльності Шимановської торкаються в своїх статтях Славомир Добжанський (n. d.), Рената Суховейко (2012), Марія Столаржевич (n. d.) та інші.

Отже, **мета цієї статті** – виявити особливості творчих підходів М. Шимановської до концертної і композиторської діяльності.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні Марія Шимановська беззаперечно сприймається як видатна представниця польської культури першої половини XIX ст., як «попередниця Шопена» (Белза, І., 1989, с. 7). Однак її творча доля певною мірою була зумовлена обставинами художнього виховання вже на першому етапі її життя. Адже в єврейській родині, яка створювала ці умови, Марія Воловська отримала усю можливу повноту культурних вражень, яку переважно забезпечували знамениті на той час відвідувачі родинного мистецького салону – Й. Ельснер, К. Курпінський, Ф. Лессель, А. Каталані, А. Радзивілл, Д. Штейбельт, Ф. Паер, Ж.-П.-Ж. Роде та ін. Не отримавши системної музичної освіти, оскільки в Польщі на той час така перебувала у зародковому стані, талановита мисткиня, тим не менш, зуміла знайти шляхи до самореалізації не лише як піаністка, а й як композитор – зокрема, завдяки здатності до самоосвіти. Навіть одруження, народження трьох дітей, а потім і розлучення з чоловіком не завадили їй зійти з цього шляху. Як видається, бути непохитною в цьому їй допомагала підтримка її батьків, які уявляли майбутнє своєї талановитої доньки не стільки як безкорисливе, жертвоне служіння мистецтву, скільки в ореолі слави і фінансового комфорту, що їй мала забезпечити кар'єра «зіркової» піаністки. Вже з 1815 р. діяльність Шимановської, ламаючи світські забобони, виходить за межі салонного музикування – артистка починає виступати у відкритих концертах, а також реалізовувати свої композитор-

ські здібності, створюючи для себе репертуар, покликаний забезпечити подолання, насамперед, виконавських вершин – адже з понад сотні скомпонованих нею творів більшість призначена для сольного виконання на фортепіано. З цього моменту алгоритм її творчої поведінки демонструє ознаки синкретизму, адже усі її зусилля в їх єдності спрямовані на здійснення кар'єри концертуючого музиканта. Плануючи свої концертні турне, Шимановська добре розуміла необхідність їх системної підготовки за умов посилення конкуренції на «концертному фронті», використовуючи як «зброю» не лише свої художні здібності та їх рекламування, а й свою природну вроду. Тут доречно згадати про її знайомство з Й. В. Гете, який так прокоментував цю ситуацію своєму другові Й. П. Еккерману: «Подумайте про те, що вона не тільки відмінна віртуозка, а й вродлива жінка, а тоді все видасться ще краще; так чи інакше, але техніка в неї вражає!» (Гете, Й., як цитовано у Еккерман, И.-П., 1986, с. 85). Як свідчать листи Шимановської до Гете, які проаналізувала М. Столаржевич (Stolarzewicz, M., n. d.), саме на нього і його авторитет польська піаністка розраховувала, коли планувала концертні виступи в Марієнбаді та Веймарі. Адже роль комунікації при формуванні основних важелів інформаційного супроводу в комерційній артистичній діяльності стала очевидною уже в ті часи. Як слушно зазначає М. Янишин (2016), «саме комунікація – фактор, який впливає на різні аспекти артистичного життя і становить важливу частину системи організації інформаційного супроводу, без якого не може обійтись жодна публічна подія, зокрема і концерт» (с. 178). На цьому ж справедливо наголошує С. Добжанський (Dobrzanski, S., n. d.), коли говорить про три рівні комунікації в творчій біографії артистки: дружба (поети А. Міцкевич, П. В'яземський, Й. Гете), професійні стосунки (музиканти Л. Керубіні, Дж. Россіні, К. Ліпінський) та короткочасні знайомства (композитори Ф. Мендельсон, В. Я. Томашек).

Цікавою формою фіксації доброзичливих стосунків у системі тогочасних комунікацій можна вважати побутування альбомів з автографами. Шимановська дуже уважно ставилася до поповнення власного альбому новими автографами-посвятами, залишаючи його тим своїм друзям, в маєтках яких збиралися видатні культурні діячі. Нерідко



подібні присвяти виглядали як афористичні за формою музичні експромти, накреслені видатними музикантами.

Не менш важливим чинником інформаційного забезпечення, на думку С. Добжанського, є рекомендаційні листи (там само). Особливо важлива їх роль, як зазначає вже Р. Суховейко (Suchowiejko, R., 2012), під час дебютів в нових містах: «Шимановська в свої перші творчі роки отримувала запрошення брати участь в концертах в основному через рекомендаційні листи. Вона одержала такі листи від Джона Філда, Йоганна Вольфганга фон Гете, Джоаккіно Россіні, князя Огінського, принца Кембриджського та безлічі інших. Пізніше в житті її добра репутація буде передувати їй» (с. 126). Зростання популярності відкривало можливості її ефективного використання з рекламною метою – сформувати споживацькі очікування. Так, повідомляючи про концерт Марії Шимановської в Лейпцигу, її сестра Казимира писала: «Петерс, тутешній музичний видавець, просив сестру, щоб вона грала нове рондо Гуммеля, адже завдяки цьому з'явиться попит на цей твір» (як цитовано у: Бэлза, И., 1956, с. 52).

Третім чинником є преса. Після концерту саме вона публічно оцінювала міру успішності виступів, зокрема й те, наскільки результат відповідав очікуванням публіки. Періодичні видання вже тоді мали достатні можливості створювати артистові репутацію з відповідними комерційними наслідками. Тому для митців було вкрай важливо налагоджувати добрі стосунки із відомими критиками і культурними діячами, які мали на них вплив. Як видається, таку тактику використовувала й Шимановська вже перед першим європейським концертним турне, плануючи свої виступи спочатку в Петербурзі й Москві. Саме після цих концертів вона цілком очікувано отримала від російського царя титул «Піаністки їх Величностей імператриць». Подальший концертний маршрут Шимановської цікавить нас тим, що пролягає містами України. В Києві під час контракткової ярмарки вона виступає спільно зі скрипалем Каролем Липинським. Наступні концерти відбуваються в Тульчині, Житомирі, Дубно, Кременці, Львові та Винниці (Komorowski, J., 1985). «Зі Львова, – пише Марія Шимановська батькам, – повернулася в місто, яке Ви любите, і в якому Вас так люблять» (як цитовано у: Бэлза, И., 1956, с. 44). Саме тоді польська мист-

киня усвідомила свою життєву місію – бути професійною піаністкою. Відтепер вона подорожує зі своєю сестрою – Казимирою Воловською, яка теж зарекомендувала себе як талановита піаністка. Ця обставина створює додатковий привід для інформаційної підтримки їх європейського турне. Остання «піар-акція» Шимановської перед виїздом до Чехії і Німеччини відбулася в Познані – в концерті, як із захопленням повідомив оглядач «Газети великого князівства Познанського», вона виконала напам'ять (що тоді було великою рідкістю) свою фантазію на тему романсу Жоконда з однойменної опери Нікколо Ізуара, яка тоді була дуже популярною (Бэлза, И., 1956, с. 45). Довготривалі й інтенсивні гастролі в Європі завершилися 1828 р. там, звідки вони розпочиналися – концертами у Києві, Москві та Петербурзі.

Відзначимо пафос «*Journal de St.-Peterburg*», котрий висвітлює прибуття композиторки в Росію 1827 р. майже як міфологічної постаті: «Пані Шимановська, піаністка їх Величностей імператриць, прибуває сюди після тривалої відсутності і подорожі, яку вона здійснила за кордоном. Така талановита людина, як вона, не може подорожувати інкогніто, і газети достатньо часто сповіщали про той прихильний прийом, який надали їй всюди, а особливо в Парижі, цьому великому місті, де жінки оточені поклонінням, навіть якщо вони не наділені талантом пані Шимановської. Вона планує лише ненадовго залишитись в Москві і після поїздки в Київ влаштуватись в Петербурзі» (як цитовано у: Бэлза, И., 1956, с. 98). Широке розповсюдження подібних описів свідчило про здатність преси до формування артистичних міфів, що стало характерним для романтичної епохи загалом.

Як слушно відзначає М. Янишин (2016), «європейський тур Марії Шимановської був добре задокументований в пресі саме через її популярність та блискучу артистичну репутацію. Очевидно, що даний чинник мав неабиякий вплив на різні боки артистичного feedback'у – професійний, фінансовий, емоційний, рекламний тощо» (с. 180).

Подорожуючи різними країнами, Шимановська зіткнулася зі спільною для піаністів того часу проблемою – наявністю різних типів фортепіано, які відрізнялися між собою за конструкцією. Це суттєво впливало на способи звуковидобування і викликало потребу у фор-



муванні відповідних навичок в артистів, які змушені були грати на різних інструментах, гастролуючи по європейських містах, оскільки «... того часу в Європі переважали два механізми фортепіано: легкий віденський механізм був поширений у Східній та Центральній Європі, в той час як англійський механізм, з важким і темним звуком, переважав в Західній третині континенту. Піаністи, скажімо, в Литві, були не здатні грати на фортепіано з англійським механізмом, якщо вони не бували в Західній Європі» (Dobrzanski, S., n. d., с. 3). Шимановській довелося пристосовуватися до гри на інструментах обох типів, і, як свідчать відгуки в пресі, доволі успішно, що підтверджує клавірну універсальність піаністки, яка, у свою чергу, є лише складовою притаманного їй культурного універсалізму загалом. Цей універсалізм доцільніше розглядати у більш широкому контексті, адже він безпосередньо демонструє здатність артистки до оперативної самоосвіти й самовиховання.

Зрештою, ці гастролі довели високу конкурентну спроможність М. Шимановської на європейському концертному ринку. Вміння запропонувати оригінальний творчий продукт забезпечувало стабільний інтерес слухацької аудиторії, а здатність грати напам'ять підігрівала цей інтерес. Як відомо, ще одна видатна мисткиня – Клара Вік-Шуман – теж була причетною до утвердження гри напам'ять як нової норми у фортепіанному виконавстві, проте, німецька піаністка сприймала її як вимушену необхідність.

Різницю в творчих принципах обох музиканток демонструють деякі інші приклади. Так, одним з найпопулярніших фортепіанних творів Шимановської став ноктюрн «Le Murmure» для сольного виконання, однак, вірогідно, задля популяризації цього твору в середовищі музикантів-аматорів, польська композиторка розповсюджує його версію для виконання трьома руками, що є унікальним явищем. Різницю спостерігаємо і у ставленні піаністок до інтерпретацій чужих текстів. Клара Шуман вважала своїм обов'язком виконання в манері, максимально близькій духу й намірам композитора. Безсумнівно, цю думку навів дружині Роберт Шуман, що ставив композитора вище виконавця. Як і він, Клара Шуман вважала «злочином будь-які зміни, внесені в творіння великих майстрів» (Шохирева, Н., б. р.). Ма-

рія Шимановська, навпаки, часто вільно поводитися з авторським текстом, скорочуючи його або щось в нього додаючи. Зміни могли стосуватися й загального характеру творів.

Така позиція Шимановської не була сприйнята Й. Ельснером, який у листі до Ф. Шопена від 21 листопада 1831 р. з Варшави відверто негативно висловлюється з цього приводу: «Пані Шимановська, повернувшись із Англії (де вона познайомилася з Калькбреннером) і даючи в нас концерт, у себе на репетиції роздала червоні олівці, пропонуючи викреслювати там і сям такти з h-minor'ного *Концерту* Гуммеля, хоча вона його вже попередньо скоротила. Більш того, у варіаціях, автора яких я не пам'ятаю, але які спіткала та ж доля, що й бідного Гуммеля, вона помістила якесь *andante* Філда.

Це зловживання! Ми були змушені слухати тільки пані Шимановську й милуватися тільки її пальцями. Усвідомлення цілісності твору є долею лише справжнього артиста. Ремісник ставить камінь на камінь, кладе колоду на колоду. Саме ця здатність зрозуміти [ціле], підкріплена вірою в безперестанний рух мистецтва вперед, і справжня любов до творів мистецтва, що веде до дружнього заохочення, подібна прагненню до прекрасної мети» (Ельснер, Й., як цитовано у: Шопен, Ф., 1976, с. 245).

Мабуть, найважливіша відмінність між Кларою Шуман і Марією Шимановською полягала у ставленні до місії виконавця. Клара Шуман була серед перших в історії піанізму артистів, що виступали в ролі досить строгого «посередника», підлеглого композиторові «провідника» його ідей до слухача. Марія Шимановська затверджувала право виконавця на більшу творчу незалежність; таку ж позицію, по суті, відстоював і Ф. Ліст.

Разом з тим, індивідуальне прочитання тексту, особисте відношення до твору мало для обох піаністок важливе значення. Емоційна відкритість, ліричність і поетичність, задушевність виконання, співучий повнокровний звук, масштабність гри, палкий темперамент, схильність до імпровізаційності виділяли їх з ряду піаністів академічного напрямку.

На жаль, ми не можемо формувати власні уявлення про індивідуальні особливості виконавського стилю митців тієї доби. Ми виму-



шені вдаватися до реконструкції, спираючись на відгуки сучасників культурних подій минулої епохи, цілком усвідомлюючи, що це може бути реконструкція артистичного міфу.

Висновки. Отже, творчість М. Шимановської як видатної концертувальної композиторки є унікальним явищем як для польської, так і для європейської музичної культури загалом. Відродження інтересу до її постаті, її творчих здобутків, намагання сучасних дослідників переосмислити її внесок в європейську музичну культуру є свідченням цього.

Так, на прикладі артистичної біографії М. Шимановської можна побачити, як через зростання культуротворчого потенціалу особистості процес саморозвитку, самовиховання набуває усвідомленого й цілеспрямованого характеру, сприяючи художній продуктивності. В ситуації вибору між спеціалізацією і універсалізмом М. Шимановська демонструє прихильність до творчої універсальності. Її інтенсивна концертна діяльність позначена пошуками ефективних засобів художньої комунікації, інноваційністю, креативністю, свободою інтерпретації музичного тексту.

ЛІТЕРАТУРА

Бэлза, И. (1956). *Мария Шимановская*. Москва: Изд-во АН СССР, 188.

Бэлза, И. Ф. (1989). *Царица звуков: жизнь и творчество Марии Шимановской*. (2-е изд., доп.). Москва: Музыка, 189.

Шопен, Ф. (1976). *Письма*. (Тт. 1–2). Т. 1. Москва: Музыка, 527.

Шохирева, Н. *Клара Шуман в истории фортепианного исполнительства*. Получено 24 авг. 2019 с <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20/XIX/index.html?id=5236>

Эккерман, И.-П. (1986). *Разговоры с Гёте в последние годы его жизни*. (Пер. с нем. Н. Манн). Н. Вильмонт (Вступ. ст.), А. Аникст (Коммент. и указатель). Москва: Художественная литература, 669.

Янишин, М. Т. (2016). Організація концертного туру: між background'ом та feedback'ом (на прикладі концертної діяльності Марії Шимановської). *Київське музикознавство*, 53, 175–184. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_22

Dobrzanski, S. *Maria Szymanowska and the Evolution of Professional Pianism*. Retrieved August 24, 2019, from <http://www.chopin.org/articles/Maria%20Szymanowska%20and%20the%20Evolution%20of%20Professional%20Pianism.pdf>

Komorowski, J. (1985). *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku*. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład narodowy imienia Ossolińskich: Wydawnictwo Polskiej Akademii Nauk, 149 s.

Stolarzewicz, M. Goethe's connections with Maria Szymanowska and her sister Kazimiera Wołowska. Several comments. Retrieved August 24, 2019, from <http://paris.pan.pl/wp-content/uploads/2019/01/Maria-Stolarzewicz.pdf>

Suchowiejko, R. (2012). Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes. *Musica Iagellonica*, pp. 123–140. Retrieved from <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/8a9cfb56-a7df-4809-85342cf13baf9ac8>

REFERENCES

Belza, I. (1956). *Mariya Shimanovskaya*. Moscow: Izd-vo AN SSSR, 188 [in Russian].

Belza, I. F. (1989). *Tsaritsa zvukov: zhizn i tvorchestvo Marii Shimanovskoy* [*The Queen of Sounds: Maria Shimanovska's life and creativity*]. (2nd ed., extended). Moscow: Muzyka, 189 [in Russian].

Chopin, F. (1976). *Pisma* [*Letters*]. (Vols. 1–2). Vol. 1. Moscow: Muzyka, 527 [in Russian].

Shokhireva, N. *Klara Shuman v istorii fortepiannogo ispolnitelstva* [*Klara Shumann in the history of piano performing*]. Retrieved August 24, 2019, from <http://www.opentextnn.ru/music/epoch%20XIX/index.html?id=5236> [in Russian].

Ekkerman, I.-P. (1986). *Razgovory s Gete v poslednie gody ego zhizni* [*Conversations with Goethe in the last years of his life*]. (Transl. from German by N. Mann). N. Wilmont (Introduction), A. Anikst (Commentary and Index). Moscow: Khudozhestvennaya literatura, 669 [in Russian].

Yanyshyn, M. T. (2016). Orhanizatsiia kontsertnoho turu: mizh background'om ta feedback'om (na prykladi kontsertnoi diialnosti



Marii Shymanovskoi) [Organization of the concert tour: between the background and the feedback (on the example of Maria Shimanovska's concert activity). *Kyivske muzykoznavstvo – Kyiv Musicology*, 53, 175–184. Retrieved from http://nbuv.gov.ua/UJRN/kmuz_2016_53_22 [in Ukrainian].

Dobrzanski, S. *Maria Szymanowska and the Evolution of Professional Pianism*. Retrieved August 24, 2019, from <http://www.chopin.org/articles/Maria%20Szymanowska%20and%20the%20Evolution%20of%20Professional%20Pianism.pdf>

Komorowski, J. (1985). *Polskie życie teatralne na Podolu i Wołyniu do 1863 roku [Polish theatrical life at Podol and Volyn till 1863 year]*. Wrocław; Warsaw; Cracow; Gdansk; Lodz: Ossolinski National Institute: Polish Academy of Sciences Publishing House, 149 [in Polish].

Stolarzewicz, M. Goethe's connections with Maria Szymanowska and her sister Kazimiera Wołowska. Several comments. Retrieved August 24, 2019, from <http://paris.pan.pl/wp-content/uploads/2019/01/Maria-Stolarzewicz.pdf>

Suchowiejko, R. (2012). Between the salon and the concert hall. Maria Szymanowska's artistic career from behind the scenes. *Musica Iagellonica*, pp. 123–140. Retrieved from <http://www.muzykologia.uj.edu.pl/documents/6464892/8a9cfb56-a7df-4809-85342cf13baf9ac8>

Стаття надійшла до редакції 11.09.2019 р.