

5. Ритм, пространство и время в литературе и искусстве. Сб. ст. / ред. Б. Ф. Егоров, В. С. Мейлах, М. А. Сапаров. — Л. : Наука, 1974. — 299 с.
6. Словарь иностранных слов / Ред. Л. С. Шаумяна, И. В. Лехина, С. М. Локшиной и др. — М. : Советская энциклопедия, 1964. — 764 с.
7. Стронько Б. Ю. Статус бытийного времени в музыке: Дис... канд. искусствоведения: 17.00.03 / Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского. — К., 2002. — 266 с.

References

1. Bonfeld, M. Sh. (1991). Music: Language. Speech. Thinking. Experience of system research of musical art. Monograph. Moscow [in Russian].
2. Grinchenko, V.T., Vovk, I.V., Matsipura, V.T. (2007). Fundamentals of acoustics: a tutorial. Kiev: Naukova Dumka [in Russian].
3. Moreva, E.O. (2011). The musical event in the context of the semiotic. Musical composition: Practice and Theory. Kyiv, Vol. 7 [in Ukrainian].
4. Orlov, G.A. (1992). Tree of music. Washington; St. Petersburg: Frager & Co, Soviet composer [in Russian].
5. Egorov, B.F., Meilakh, V.S., Saparova, M.A. (Eds.) (1974). Rhythm, space & time in literature and arts. Leningrad: Science [in Russian].
6. Shaumyan, L.S., Lehyna I.V., Lokshynoy S.M. et al. (Eds.) (1964). Foreign words dictionary. Moscow: Sovetskaya Encyclopedia [in Russian].
7. Stronko, B.Yu. (2002). Ontological time's status in music. Candidate's thesis. Kyiv, NMAU [in Russian].

УДК 78.03

*Чупріна Наталія Миколаївна,
кандидат мистецтвознавства,
викладач кафедри загального та спеціалізованого фортепіано
Одеської національної музичної академії
ім. А. В. Нежданової
natalya.chuprina.76@mail.ru*

ФЕНОМЕН БІДЕРМАЄРА У ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XIX СТОРІЧЧЯ

Мета роботи. Стаття присвячена розгляду бідермаєра як феномена європейської культури, що був породжений епохою Реставрації. Еволюційні та типологічні ознаки бідермаєра у всій різноманітності його національних моделей (німецької, польської, російської, італійської, французької) проектується на фортепіанну музику XIX сторіччя та її виконавські традиції. Основними методами дослідження обрано: джерелознавчий метод, інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва з опорою на герменевтичний метод, а також позиції стильово-компаративного методу, що використаний для виявлення спільного й відмінного в історичній еволюції бідермаєра та його аналогів в культурній практиці різних національних шкіл Європи; теоретичний метод, що використовується для визначення основних концептуальних і структурно-семантичних особливостей розглянутого матеріалу. **Наукова новизна** роботи полягає в обґрунтуванні теоретичної ідеї наявності у різних національних школах, зокрема у фортепіанному мистецтві, стильових ознак бідермаєра, а також їх взаємодії

з романтизмом. У контексті визначеної проблематики аналізуються твори, які в вітчизняному музикознавстві поки що не стали предметом дослідження, хоча їх художня та практично-дидактична значущість не викликає сумнівів (М. Клементи, Дж. Фільд, Дж. Россіні, І. Падеревський, М. Шимановська, З. Носковський, В. Ребіков та ін.). **Висновки.** Аналіз генезису бідермаєра і особливостей його побутування у фортепінно-виконавській традиції Європи дозволяє виявити наступну хронологію: предбідермаєр, що співіснував з раннім романтизмом (1760–1810) і був представлений творчістю М. Клементи та Дж. Фільда; виділений його класичний період (1815–1848), в якому лідирує німецька культурна ідея, а також суттєвим є внесок Польщі, Росії, Італії, Франції; постбідермаєр, ознаки якого знайдені у творах К. Дебюсі, В. Ребікова та ін.

Ключові слова: бідермаєр, предбідермаєр, постбідермаєр, романтизм, Реставрація.

Чуприна Наталя Николаевна, кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Феномен бидермайера в фортепианной музыке XIX века

Цель работы. Статья посвящена рассмотрению бидермайера как феномена европейской культуры, порожденного эпохой Реставрации. Эволюционные и типологические качества бидермайера во всем разнообразии его национальных моделей (немецкой, польской, русской, итальянской, французской) проецируются на фортепианную музыку XIX века и ее исполнительские традиции. В основе **методологии** исследования учтены: источниковедческий метод, интонационный подход школы Б. Асафьева с опорой на герменевтический метод, а также позиции стиливо-компаративного метода, использованного для выявления общего и отличного в исторической эволюции бидермайера и его аналогов в культурной практике различных национальных школ Европы; теоретический метод, используемый для определения основных концептуальных и структурно-семантических особенностей рассматриваемого материала. **Научная новизна** работы состоит в обосновании теоретической идеи наличия в различных национальных школах, в частности, в фортепианном искусстве, стиливых качеств бидермайера, а также их взаимодействие с романтизмом. В контексте обозначенной проблематики анализируются произведения, которые в отечественном музыкознании не стали пока предметом исследования, хотя их художественная и практико-дидактическая значимость не вызывает сомнений (М. Клементи, Дж. Фильд, Дж. Россини, И. Падеревский, М. Шимановская, З. Носковский, В. Ребиков и др.). **Выводы.** Анализ генезиса бидермайера и особенностей его реализации в фортепиано-исполнительской традиции Европы позволяет выявить следующую хронологию: предбидермайер, сосуществующий с ранним романтизмом (1760–1810) и представленный в Великобритании творчеством М. Клементи и Дж. Фильда; выделен его классический период (1815–1848), в котором лидирует немецкая культурная идея, а также существенным является вклад Польши, России, Италии, Франции; постбидермайер, признаки которого найдены в сочинениях К. Дебюсси, В. Ребикова и др.

Ключевые слова: бидермайер, предбидермайер, постбидермайер, романтизм, Реставрация.

Chupryna Natalia, PhD in Arts, lecturer of the general and specialized Piano chair, Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music.

Phenomenon Biedermeier in piano music in the XIX century

Purpose of Article. The article considers the Biedermeier as a phenomenon of European culture, generated by the Restoration era. Evolution and typological quality Biedermeier around the diversity of its national models (German, Polish, Russian, Italian, French) are projected onto the piano music of the XIX century and its performance traditions. **Methodology.** The methodology of the study addressed: source study method intonation approach B. Asafiev school building on the hermeneutic method, and position-stylistic comparative method used to determine the total and perfect in the historical evolution of the Biedermeier and its analogues in the cultural practices of

various national schools in Europe; theoretical method used to determine the basic conceptual and structural and semantic features of the material. Scientific novelty. The scientific novelty of this work is to establish a theoretical idea of having different national schools, particularly in the art of piano, Biedermeier style qualities, as well as their interaction with romanticism. In the context of the designated issues the author analyzed works, which in the domestic musicology has not yet become a subject of study, although their artistic and practical and didactic significance is not in doubt (M. Clementi, J. Fild, J. Rossini, J. Paderewski, M. Shimanovskaya, W. Noskowski, V. Rebikov and others). Conclusions. An analysis of the genesis of Biedermeier and the peculiarities of its existence in a piano-performing traditions of Europe reveals the following chronology: pre-Biedermeier, coexisting with early romanticism (1760–1810) and presented in England, creativity M. Clementi and J. Fild; highlighted its classic period (1815–1848), in which the leading German cultural idea, as well as significant is the contribution of Poland, Russia, Italy, France; postbiedermeier, signs of which are found in the works of Debussy, V. Rebikov and others.

Keywords: Biedermeier, prebiedermeier, postbiedermeier, Romanticism, Restoration.

Актуальность темы исследования. Идея бидермайера сформировалась в начале XIX в., вобрав в себя наиболее характерные особенности мировоззрения эпохи Реставрации, обобщенные в свое время Ф. П. Федоровым: «Эра великой метафизики, великой устремленности в сверхреальное, в инобытие, если не завершена, то переживает свое последнее время. Европа устремлена к истории, к повседневности, к утилитарным ценностям, к наслаждению малым миром, семьей, домом; великие потрясения конца XVIII – начала XIX века рождают тоску по миру, по идиллии; титаны, герои – Фаусты, Манфреды, Наполеоны, одержимые тоской по прекрасному Крейслеры – уходят в прошлое; функцию демиургов обретают Иваны Петровичи Белкины; Гете подводит итоги метафизической эпохе во второй части “Фауста”, но создает идиллический мир Филемона и Бавкиды...» [2, 165].

Отметим также, что, охватывая в своих классических проявлениях обозначенную эпоху, типология бидермайера одновременно вновь обрела актуальный смысл в 2000-е годы в аспекте категорического «сгущения» символистских установок до неосимволизма на рубеже тысячелетий [8], поскольку именно ранний романтизм и бидермайер осознаются в современной литературе в качестве главного источника названных стилевых образований [5, 36]. Немецкий источник эстетики бидермайера очевиден, хотя изначально прослеживается также его реактивность на раннехристианский культурный пласт, в том числе и на русскую православную традицию [9, 147–149]. Принятие концепции бидермайера как искусства Реставрации указывает на наднациональные измерения его принципов, что и подчеркивается в современных разработках этой проблематики [10; 11; 12]. Соответственно, актуальность темы представленной статьи обусловлена современным осознанием ценностей «пронарративного» (в терминологии С. Лысюк [7]) пласта искусства «малых форм», нагруженных смысловой плотностью музыкальных сообщений идеально-надбытийного порядка. Последнее определено возрождением религиозного миропонимания как сосуществующего с научно-философским взглядом на мир и с мифотворческими потенциями мыслительно-поведенческих акций (Р. Барт, Г. Гадамер, В. Мартынов и др.). Очевидна также преобразующая традицию органиологическая активность в строительстве электрофортепиано, в которых механика звукоизвлечения нарочито совмещает пока-

затели рояля-фортепиано и клавирно-органные выразительные возможности этого инструмента. Тем самым с фортепианной оркестральности снимается ореол единственно возможного преломления выразительного потенциала данного инструмента, воскрешая колорит «легких» фортепиано эпохи Реставрации и идеализированной «домашности» их тембрового качества. Предмет данной статьи ориентирован не только на осмысление межнационального смысла бидермайера как Реставрационного искусства, но и на рассмотрение проекций данного феномена на фортепианную музыку XIX ст.

Целью представленной статьи является исследование стилевых признаков бидермайера, выделенных в русле европейского романтизма (на материале фортепианного творчества М. Клементи, Дж. Россини, Дж. Фильда, М. Шимановской, И. Педеревского, З. Носковского, В. Ребикова и др., а также апробация идеи пролонгации бидермайеровско-романтических признаков в современном полинациональном культурном пространстве Европы.

Научная новизна исследования заключается в том, что в контексте обозначенной проблематики анализируются произведения названных авторов, которые в отечественном музыкознании пока не стали предметом научных изысканий, хотя их художественная и практико-дидактическая значимость не вызывает сомнений

Изложение основного материала. Признание бидермайера как самостоятельного историко-стилевого проявления сообщило возможность соотнесения представления о последнем в «гомологенной», по О. Шпенглеру [13], уподобленности иным культурным «организмам» с известной «схемой», формулируемой как «зарождение – развитие – изживание». Последняя из указанных трех фаз – «изживание» – не содержит фатальной уподобленности завершающей фазе физического существования человеческой персоналии: идеальный принцип культурного бытия создает «пост-свечение» стилевому творческому открытию, инерция которого в той или иной форме создает неуничтожимый континуум в последующем развертывании искусства и культуры в целом. Применительно к бидермайеру просматривается гомологическая уподобленность этапов его становления как генезиса, реализации-выхода и завершающего «валентного» продвижения в состав иных качеств. Сказанное определяется тем фактом, что пора классики любого направления в искусстве определяется интенсивностью и концентрацией его проявления и, соответственно, меньшей степенью обнаружения его специфики в «неклассические» этапы пред- и пост-структурно-смысловых образований.

Бидермайер, как указывалось выше, являет собой детище Реставрации, ее ярко выраженным, по фону сосредоточения на умиленности, наследующим чувствительный стиль и рококо, тонусом, в значительной мере также преломляющим духовный экстаз раннехристианского Вероисповедания, подчиненного Благому Ожиданию в абстрагировании от всех искусств прозаической бытийности. Немецкий генезис данного направления в литературе принят в качестве его базисной характеристики, что определяется самим термином-названием. Сущность немецкого вклада на время проявления классики бидермайера и «пост-стилевого» обнаружения последнего определяется емкостью, например, творчества Р. Вагнера, позднеромантическая палитра которого, согласно немецким исс-

ледованиям, содержала и постбидермайеровские показатели. Однако вызревание данного стилевого качества сопряжено не только с немецким миром, равно как и та фаза, которую обозначаем как «пост-свечение» данного стиля-направления.

Различение пред- и постбидермайеровских стилевых пластов, одновременно с выдвиганием классики бидермайера в первой половине XIX ст., имеет прямые аналогии с романтизмом, в котором также можно выделить пред- и постромантические стилевые показатели, помимо развитой художественной «телесности» разноликого, многосоставного, разнонационального и, одновременно, единого в музыкально-художественной субъективности выражения романтизма. Столь же органично в современных исследованиях выделяют пред- и пост-символизм [5, 28–42], заявляя при этом временно и территориально локализованную классику этого направления во французском искусстве конца XIX – начала XX ст.

Историческое сопутствование бидермайера романтизму составляет поддержку указанного процессуального рассмотрения, равно как и национальные его проявления, поскольку другие направления гораздо жестче оказываются закрепленными за порождающими их национальными художественными структурами (классицизм, импрессионизм – Франция, экспрессионизм – немецкий мир и т. д.). Национальное проявление романтизма во многом обусловлено его субъективной природой, что не так однозначно обнаруживается в бидермайере, тяготеющем к определенному нонперсонализму. И все же проведенное исследование, результаты которого обобщены в рамках данной статьи, свидетельствует о достаточно гибком обнаружении бидермайера в национальных условиях, причем, с тенденцией противостояния собственно немецкого – и ненемецких форм данного направления.

В роли своеобразного водораздела в данном процессе различения, с одной стороны, оказывается социальный фактор (бюргерский дух – немецкий бидермайер, дворянско-салонный – в ненемецком культурно-историческом ареале). С другой – органо-логический: фортепиано как «заменитель оркестра» и его аналог составляет один из аспектов немецкой национальной идеи, тогда как в других странах такого рода выразительная установка отодвигалась щипково-чембальным преломлением фортепианной игры, что, в конечном счете, определялось религиозными предпочтениями в искусстве: в первом случае показательна театрализованность немецко-протестантского образа мира, в то время как умиленно-восторженный тонус представительства национального сознания в приверженности Вселенской церкви создает принципиально иные смысловые расклады.

Анализ показал, что генезис бидермайера на «эмбриональном» этапе своего развития обнаруживается уже во второй половине XVIII в. на уровне перекрестия стилевых качеств рококо и сентиментализма, породивших специфику итальянского клавирного/фортепианного искусства, принципиально не принимавшего формировавшуюся уже в тот период немецкую «фортепианную оркестральность». Сказанное очевидно в творчестве М. Клементи, исторически оказавшегося воспитателем такого «классика бидермайера», как Дж. Фильд. Одновременно, сосредоточенная в фортепианном наследии М. Клементи, итальянская специфика пианизма, чуждая «немецкой симфоничности», через столетие обрела новое звучание у К. Дебюсси, ставившего в вину произведениям Л. Бетховена их оркестра-

льность. Глубинность позиции М. Клементи в завещании клавирного обнаружения фортепианного стиля сравнима с выступлением предсимволизма У. Блэйка в параллель к М. Клементи с 1780-х на 1790 гг. Подобная временная параллель предбидермайера и пред-символизма знаменательна: ведь именно в искусстве символизма узнаваемы отчетливые проявления бидермайеровских заветов, в том числе в глубинном интересе к изысканной простоте артистического салона.

Полнота обнаружения бидермайера в тридцатилетие 1810-х – 1830-х гг. под эгидой идей Реставрации дополняется стилевым «всплеском» «неорококо», в котором песенная и фортепианная миниатюры наполнились связью с «галантной» (в этимологическом смысле – фиксирующем проявление милосердия) арией, тогда как «легкий» фортепианный тонус выражения обнаружился в «бриллиантовом» стиле, в «жемчужной» технике пальцевой беглости, в изобилии развивавшей риторику запечатления аффекта радости и славления.

Классика бидермайера, запечатлевшая во всей полноте идеи Реставрации как идиллического Примирения разнонаправленных стремлений и благого Ожидания возрождения гармонии меж и внутригосударственных отношений через гармоничность семейного союза в его широком понимании, тяготела к двум выразительным овеществлениям: к песенно-романсовой вокальности и к фортепианной технике «легкой» пальцевой игры, соотносимой с конструкцией «легких фортепиано». Дж. Фильд, англо-ирландское существо дарования которого, генетически породненное с французским ареалом, а также с прославянским устремлением культурных корней представляемой им нации, совокупно определило разнонациональное продвижение принципов его искусства помимо немецко-германской школы.

Общим признаком славянского качества, представленного в данном случае польской и русской школами, и французского бидермайера, запечатленным творчеством М. Шимановской, олицетворявшей польскую, но отчасти и русскую школы, а также Дж. Фильдом, равно репрезентирующим английскую, французскую и русскую традиции, является акцентирование салонной составляющей. Такого рода жанрово-смысловой крен обусловлен историко-социальными реалиями европейской культуры первой половины XIX в., обозначившими значимость вклада аристократических кругов в строительство искусства Реставрации, в отличие от немецкого, бюргерского по преимуществу социального статуса его участников, бидермайера.

Что касается специфики польского вклада, то в нем наиболее существенной оказывается значимость народно-национального элемента, (очевидного в широком апеллировании к типологии мазурки и полонеза), в то время как французский бидермайер был настроен на кельтский провинциализм в сюжетно-программном преломлении. В русском бидермайере, наряду с существенным вниманием к национальной специфике, имеет место сосредоточение на нарочитом европеизме и «московском провинциализме» выражения в одновременности. Отметим, что последнее качество составляет также особенность и русского живописного бидермайера, представленного в творчестве В. А. Тропинина.

В ряду выделенных национальных разновидностей рассматриваемого феномена выделяем также своеобразие итальянского бидермайера, заложенного

предбидермайеровской деятельностью М. Клементи и реализованного бидермайеровской позицией Дж. Россини, фортепианная салонная музыка которого отмечена четкой отмежеванностью от бетховенской – постбетховенской немецкой фортепианной оркестральности. Тем самым Дж. Россини продемонстрировал характерную для Рисорджименто ограниченность итальянского образа музыкальной мысли от немецкого симфонизма. Данная идея сохраняла свою действенность вплоть до «позднего» Дж. Верди, то есть до 1870-х годов, когда вновь обнаруживается тенденция взаимного «прорастания» немецкой и итальянской музыкальной картины мира. На новом этапе взаимодействие обозначенных национальных музыкальных идей обнаруживается в деятельности Ф. Бузони, Э. Вольфа-Феррари [1, 836-837], а затем в деятельности представителей модерна-авангарда XX века.

Обозначенная национальная разделенность бидермайеровского наследия четко обнаруживается и в постбидермайеровском художественном пространстве, в котором народно-национальная «знаковость» непосредственно сопряжена с огромным опытом национально-фольклористского утверждения в композиторском творчестве, а также с интенсивностью проявления просимволистских качеств. Во французском постбидермайеровском искусстве, ярко запечатленном в сочинениях К. Дебюсси, доминирует ярко выраженный импрессионизм-символизм, дополненный связью с салонностью артистического типа, тогда как музыкальное «народничество» здесь представлено в малых формах детской музыки.

В польском постбидермайеровском пласте, репрезентированном в данном случае З. Носковским и И. Падеревским, народно-национальный компонент чрезвычайно выделен и, одновременно, противопоставлен романтическому шопенизму в своей направленности на фольклорные стимулы южнопольского искусства. В русской постбидермайеровской волне, запечатленной в фортепианном наследии В. Ребикова, представлявшего Московскую школу, а также, в связи с продолжительным периодом работы в Одессе, вошедшего и в музыку Украины, при демонстративном импрессионистском и отчасти символистском крене, заметен упор на романтическую шопенистскую составляющую, что явно соединяет позицию В. Ребикова со стилистическими предпочтениями его поколения, представленного именами А. Лядова, А. Скрябина, С. Рахманинова и др. При этом последняя (шопенизм) обнаруживается как по линии композиции, так и в собственно фортепианно-исполнительской интерпретации.

Если в предбидермайеровском искусстве базовую роль, как ссыла на Высокое в малых формах, играли показатели барокко-классицизма и рококо, то в классике бидермайера отсутствует непосредственная ссылка на рококо, но сохраняется его «дух» – как сопричастность физической облегченности звучания и как воспроизведение тех или иных форм христианско-религиозного пения через клавирные «фиоритуры», соотносимые с византийской фигуративностью в мелизматике рококо и риторической пассажной выявленностью в фортепианных ноктюрнах Дж. Фильда.

В данной статье специально не акцентируются проявления немецкого бидермайера в разграничении его пред-, пост-этапов и классического выражения, поскольку такого рода исследования [14, 9, 10 и др.] достаточно ясно обозначили соответствующие периоды бытия данного направления.

Сказанное позволяет определить основные этапы становления, расцвета бидермайера в фортепианной музыке и его последующего существования в контексте европейской культуры рубежа XIX–XX ст.: предбидермайер (1760–1810) с концентрацией в Британии и творчеством ее репрезентантов (М. Клементи – Дж. Фильд) и в сосуществовании с ранним романтизмом; классический период бидермайера (1815–1848) с лидерством в нем немецкой культурной идеи при одновременном существенном вкладе славянских стран (Польша, Россия), а также Италии и Франции; постбидермайер (1850–1870) сопутствующий предсимволизму прерафаэлитов и Ш. Бодлера, а также органично «вливающийся» в символистскую «простоту» салонной культуры.

Принятие указанной хронологии проявления бидермайеровской эстетики в европейском искусстве второй половины XVIII–XIX ст. позволяет оценить художественную «полифонию» стилей-направлений названного «романтического» века, в котором экспансивная эстетика барокко-классицизма-романтизма-реализма/веризма составила только одну из главных линий художественно-стилевого «многогласия» Европы. В роли второй линии выступила совокупность рококо-сентиментализм-бидермайер-символизм/импрессионизм, которая продемонстрировала созерцательно-идеализированный ракурс мировосприятия, дополняя выдержанным эстетизмом своих художественных позиций художественно-драматический аспект творчества в русле первого из названных рядов преемственности стилей. Особую страницу в этих освоениях рациональных взаимодействий в проявлении бидермайера занимает украинское проявление, составляя специальную и оригинально разрабатываемую рядом авторов тему [6, 3].

Волею исторических обстоятельств неосимволизм начала XXI ст. возродил к жизни представления о кротком «свете тихом» бидермайеровской культуры, в котором преломились надежды на гармонию мира и государства – через гармонизацию единичных душ ревнителей эстетики / этики данного направления. «Это закрытая в себе музыка – не для концертов, а для того, чтобы под нее жить повседневно в одиночестве. Она – как сама повседневная жизнь, но не с поверхности, на которой ты по большей части вынужден пребывать по сотне причин, а исходит из-под этой поверхности, оттуда, куда лишь время от времени заглянешь в минуту успокоения, обнаруживая истинное течение жизни внутри себя...» [4]. Возможно, подобный подход в понимании идеи бидермайера и его искусства, в том числе и музыкального, окажется существенным в возрождении ценностей планетарного человеческого единства и государственных устоев – силами индивидуально-личностных усилий граждан и творцов Украины и территориально-исторически ближних к ней стран и народов, поскольку технологически-аналитические свершения и духовно-социальные преобразования в человеческом сообществе являются производными от указанной генеральной идеи Великого – через малое.

Выводы. Бидермайер как художественное явление утвердился в искусствоведении во второй половине минувшего столетия, когда пост-авангард с присущим ему неосимволизмом, открыл счет произведениям «без имен и шедевров» (Д. Сарабьянов). Анализ генезиса бидермайера, а также его «классики», спроецированной на фортепианную музыку XIX – начало XX ст., позволяет выявить

следующую хронологию бытия данного стиля: предбидермайер, сосуществующий с ранним романтизмом (1760–1810) и представленный в Англии-Британии творчеством М. Клементи и Дж. Фильда; выделен его классический период (1815–1848), в котором лидирует немецкая культурная идея, а также существенным является вклад Польши, России, Италии, Франции; постбидермайер, признаки которого найдены в сочинениях К. Дебюсси, В. Ребикова и др.

Література

1. Вольф-Феррари Э. // Музыкальная энциклопедия: в шести томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М. : Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 836–837.
2. Дайхин Т. Л. Бидермайер – прорыв сквозь пространство и время / Т. Л. Дайхин // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: Динамика художественных систем. – Екатеринбург: Уральский гос. пед. ун-т, 2014. – № 3. – С. 165–173.
3. Жмуркевич З. С. Галицький музичний бідермаєр (на матеріалі фортепіанних творів з нотних колекцій львова ХІХ ст.) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / З. С. Жмуркевич. – Л. : Львів. нац. муз. академія ім. М. В. Лисенка, 2007. – 19 с.
4. Из письма друга [Электронный ресурс] – Режим доступа : <http://asheludyakov.com/ru> – Назва з екрана.
5. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр. – М. : Республика, 1999. – 412 с.
6. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики / О. Козаренко // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової / [Головний редактор О. В. Сокол]. – О. : Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. – С. 152–157.
7. Лисюк С. Р. Наративний підхід в характеристиці стильових та стилістичних властивостей фортепіанного виконавства : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / С. Р. Лисюк. – О. : Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової, 2011. – 20 с.
8. Маркова Е. Н. Неоєвропоцентризм и неосимволизм начала ХХІ века / Е. Н. Маркова // Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. Неоєвропоцентризм: Музыкальная культура на рубеже тысячелетий. – О. : Астропринт, 2006. – Книга 1. – С. 76–115.
9. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури / О. Муравська. – О. : Друкарський дім, 2010. – Вип. 1. – 214 с.
10. Олейнікова Ю. В. Бідермайєр та його прояви у вокальній музиці ХІХ-ХХ століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 «Музичне мистецтво» / Ю. В. Олейнікова. – О. : Одес. нац. муз. академія ім. А. В. Нежданової, 2010. – 16 с.
11. Сарабьянов Д. Бидермайер. Стиль без имен и шедевров / Д. Сарабьянов // Пинакотека. – 1998. – № 4. – С. 4–11.
12. Сарабьянов Д. В. Художники круга Венецианова и немецкий бидермайер / Д. В. Сарабьянов // Русская живопись ХІХ века среди европейских школ. – М.: Советский художник, 1980. – С. 72–92.
13. Шпенглер Освальд. – [Электронный ресурс] – Режим доступа : viket.ru/enc/Шпенглер – Назва з екрана.
14. Heussler H. Das Biedermeier in der Musik / H. Heussler // Die Musikforschung. XII Jahrgang. – Kassel, Basel : Barenreiter Verlag, 1959. – Z. 422–431.

References

1. Vol'f-Ferrari, E. (1973). Muzykal'naya entsiklopediya, 1, 836–837 [in Russian].

2. Daykhin, T. L. (2014). Biedermeier – break through time and space. Ural'skiy filologicheskiiy vestnik. Ser. Russkaya klassika: Dinamika khudozhestvennykh sistem, 3, 165–173 [in Russian].
3. Zhmurkevich, Z. S. (2007). Galician music Biedermeier (based on piano works of printed music collections of Lviv XIX c.). Extended abstract of candidate's thesis. Lviv: Lviv National Music Academy named Lysenko [in Ukrainian].
4. From the other letters (2016). Retrived from <http://asheludyakov.com/ru> [in Russian].
5. Kassu, Z. H. (1999). Encyclopedia of symbolism: painting, drawing and sculpture. Literature. Music. Moscow : Respublika [in Russian].
6. Kozarenko, O. (2009). Biedermeier style model as relevant Ukrainian music. Muzychne mystetstvo i kultura. Naukovyy visnyk ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi, 10, 152–157 [in Ukrainian].
7. Lysyuk, S. R. (2011). Narrative approach in characteristic style and stylistic features piano performance. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : National Music Academy named A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
8. Markova, Ye. N. (2006). Neo neosimvolizm Eurocentrism and the beginning of the XXI century. Neo Yevropotsentrizm: Muzykal'naya kul'tura na rubezhe tysyacheletiy, 1, 76–115 [in Ukrainian].
9. Muravska, O. (2010). Essays on the history of foreign music culture. Odessa : Drukarskyi dim [in Ukrainian].
10. Oleynikova, O. V. (2010). Biedermeier and its manifestation in vocal music XIX-XX centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa : National Music Academy named A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
11. Sarab'yanov, D. (1998). Biedermeier. Style without names and masterpieces. Pinakoteka, 4, 4–11 [in Russian].
12. Sarab'yanov, D. (1980). Artists range Venetsianov and German Biedermeier. Russkaya zhivopis' XIX veka sredi yevropeyskikh shkol. Moscow : Sovetskiy khudozhnik [in Russian].
13. Shpengler, O. (2016). Retrived from viket.ru/enc/Шпенглер [in Russian].
14. Heussler, H. (1959). Das Biedermeier in der Musik. Die Musikforschung. XII Jahrgang. Kassel, Basel : Barenreiter Verlag [in Germany].

УДК 78.03

*Гедзь Олена Петрівна,
здобувач Національної академії керівних кадрів
культури і мистецтв,
вчитель предметів естетичного циклу
лицею № 144 ім. Г. Ващенко, м. Київ
mystetstvo-tvorchist@ukr.net*

ВНЕСОК «ПРАЗЬКОЇ ШКОЛИ» У РОЗБУДОВУ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ XIX – ПОЧАТКУ XX СТОЛІТТЯ

***Мета.** В статті аналізується вплив чеської музичної школи на становлення професіоналізму плеяди українських композиторів кінця XIX–XX століття, формування інтересу до інструментальної музики. Характеризується розвиток музичної культури у східноєвропейському регіоні, збагачення європейської музичної культури творчістю українських композиторів празького періоду. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні логіко-аналітичного, дедуктивного методів. Зазначений методологічний підхід дозволяє розкрити й піддати аналізу*