

11. Juli Leskonog (2017). Невероятно реалистичные портреты животных из шерсти. URL: <https://monk.com.ua/2017/09/01/neveroyatno-realistichnye-portrety-zhivotnyh-iz-shersti/> (дата звернення 03.05.2020) / Leskonog, J. (2017). Neveroiatno realystychnye portrety zhyvotnykh iz shersti [*Incredibly Realistic Animal Portraits Made of Wool*]. Retrieved from <https://monk.com.ua/2017/09/01/neveroyatno-realistichnye-portrety-zhivotnyh-iz-shersti/> (last accessed 03.05.2020) [in Russian].

УДК 780.616.432.071.1/.781.7(477.43=438-054.57)

UDK 780.616.432.071.1/.781.7(477.43=438-054.57)

ЛЮЦІЯ ЦИГАНЮК,

старший викладач

(Україна, Хмельницький,

Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія,
вул. Прокурівського підпілля, 139)

LIUTSIA TSYHANIUK,

senior lecturer

(Ukraine, Khmelnytskyi,

Khmelnytskyi Humanitarian-Pedagogical Academy,
Proskurivskoho Pidpillia Str., 139)

orcid.org/ 0000-0002-0998-9906

Засади поліфонічного мислення у фортепіанній музиці композиторів польського походження на Поділлі
Fundamentals of Polyphonic Thinking in Piano Music of Polish Origin Composers in Podillia

Анотація. У статті підкреслено актуальність питання розвитку українсько-польських відносин у сучасному музикознавстві, проаналізовано розвиток фортепіанної музики на території Поділля у другій половині XIX – на початку XX століття; окреслюється роль музикантів та композиторів польського походження (А. Коципінського, В. Заремби, М. Завадського, Т. Ганицького) у розвитку професійного фортепіанного мистецтва Подільського краю.

Зазначається той факт, що поліфонічне мислення в українській фортепіанній музиці у другій половині XIX століття не мало під собою міцного підґрунтя і розвивалося вкрай повільно. Музично-виконавська практика музичних салонів, яка побутувала у той час, зумовила значні зрушення у галузі фортепіанної композиторської творчості та виконавства, висунула потребу у кваліфікованих кадрах та створила підґрунтя для розвитку музичного професіоналізму майбутніх поколінь музикантів.

Підсумовується, що творчий внесок композиторів польського походження у розвиток поліфонічного мислення у фортепіанному мистецтві означеного часового періоду виглядає досить скромно, проте на етапі початкового періоду становлення української фортепіанної музики діяльність композиторів польського походження безперечно має свою історичну вагу, адже вони створили міцне підґрунтя для розвитку фортепіанної професійної музики в Україні, та, зокрема, на Поділлі.

Ключові слова: Поділля, музична культура, українська фортепіанна музика, поліфонічне мислення, українські композитори польського походження.

Summary. The article emphasizes the immediacy of the problem of development of Ukrainian-Polish relationships in modern musicology, analyses the development of piano music in Podillia in the second half of the 19th – beginning of the 20th century, outlines the role of musicians and composers of Polish origin (A. Kotsypynskyi, V. Zaremba, M. Zavadskyi, T. Hanytskyi) in the development of professional piano art of Podillia region.

It is stated that polyphonic thinking in Ukrainian piano music in the second half of the 19th century did not have a solid foundation and developed very slowly. Music-performing practice of music saloons, which existed at that time, led to significant changes in the field of piano composer creativity and performance, created a demand for qualified staff and created the basis for the development of musical professionalism of the future generations of musicians.

It is concluded that the creative contribution of composers of Polish origin in the formation and development of piano art polyphonic thinking of this period seems quite insignificant, but at the initial period of formation of Ukrainian piano music the activities of composers of Polish origin undoubtedly had historical

significance, because they created a solid foundation the development of piano professional music in Ukraine, and, particularly, in Podillia region.

Key words: *Podillia, musical culture, Ukrainian piano music, polyphonic thinking, Ukrainian composers of Polish origin.*

Постановка проблеми у загальному вигляді... Питання розвитку українсько-польських культурних відносин наразі є надзвичайно актуальним у сучасному музикознавстві. Історія розвитку музичного мистецтва на Україні містить не тільки музичну спадщину етнічно українських композиторів та педагогів, але й представників інших національностей, які з давніх часів проживали на українських землях та стояли біля витоків національної музичної культури. В силу історичних обставин, на території України у XIX столітті проживала чисельна польська меншина та, зокрема, і на Поділлі.

Територія Поділля – це унікальний в етнокультурному розумінні регіон, який увібрав у себе мистецькі надбання не тільки титульного народу, але й польського, російського, єврейського, молдавського, вірменського. Р. Римар звертає увагу на те, що взаємовпливи етнічних культур на території краю відбувались неоднорідно. З одного боку, кожна етнічна група намагалась зберегти неповторність, своєрідність духовних традицій, плекала свої звичаї, та усе-таки вони природно взаємодіяли і взаємопроникали одна в одну у мистецьких та просвітницьких формах діяльності (Римар Р. С., 2005).

На етапі формування та розвитку української фортепіанної школи на Поділлі в XIX столітті велику роль відігравали музиканти та композитори польського походження. Так історично склалося, що долі українського та польського народів тісно перепліталися на території України та, зокрема, території Подільського краю. Українська народна музика не залишала байдужими композиторів польського походження, а вони, у свою чергу, проживаючи на українських землях, не тільки вбирали в себе українську культуру, але привносили в неї свої знання, вміння, чим збагачували її та сприяли її розвитку.

Дієвим стимулом для творчості польських діячів стала величезна популярність української народної пісні, котра обумовила зацікавленість нею з боку різних верств населення як на Україні і в Росії, так і з боку польських (за походженням) музикантів. Їх діяльність була найбільш плідною в двох напрямках: це – збирання українських народних пісень та їх вслякого роду фортепіанні переклади та обробки (Шатковська І., 2014).

Поліфонічне мислення в українській фортепіанній музиці розвивалося повільно та неохоче. Не зважаючи на те, що поліфонія закладена у саму сутність української музики, так би мовити, генетично, що зумовлено природою багатоголосної народної пісенної творчості, тривалий час українські композитори не звертаються до поліфонічних жанрів, особливо ця тенденція відчутна в інструментальній, зокрема, фортепіанній музиці.

Такий стан поліфонічного мислення в українській музиці у XIX столітті можна пояснити складними економічними та політичними обставинами життя українців та неналежним рівнем музичної освіти багатьох музикантів, які жили і творили у той час. Польські діячі культури і мистецтва мали, зазвичай, більше можливостей отримувати якісну музичну освіту, а ніж українці, що, звичайно, позначилося на їх творчості і мало неабиякий вплив на розвиток української музичної культури, зокрема, на становлення і розвиток поліфонічного мислення. Визначними постатями другої половини XIX століття на Поділлі стали композитори польського походження Т. Ганицький, М. Завадський, В. Заремба та А. Коципінський.

Аналіз останніх досліджень і публікацій... Розвиток професійної музики на території Поділля та, зокрема, постаті окремих музикантів і композиторів, які здійснили значний вплив на розвиток краю, останнім часом становить основу пошуків багатьох науковців, серед них М. Дремлюга, В. Іванов, К. Івахова, Л. Кияновська, М. Кульбовський, А. Озимовська, М. Печенюк, Ю. Портний, В. Прокопчук, Р. Римар А. Сваричевський та ін. Однак в історії розвитку українсько-польських культурних взаємин на Поділлі і дотепер залишається чимало малодосліджених сторінок, адже протягом багатьох років значення творчості українських композиторів-піаністів XIX-го ст. недооцінювалось і можна стверджувати, що ця проблематика займала небагато місця і в польській історії музики.

Формулювання цілей статті... Метою статті є прослідкувати розвиток поліфонічного мислення в творчості композиторів польського походження на Поділлі кінця другої половини XIX – початку XX століття та, зокрема, становлення та розвиток фортепіанної поліфонічної музики в означеному регіоні.

Виклад основного матеріалу... На початку XIX століття фортепіанна музика почала несміливим кроком входити у життя українців. Композитори намагалися втілювати у своїх творчих спробах романтичний суб'єктивно-ліричний світогляд, беручи приклад із західноєвропейської музики. Дослідники історії української фортепіанної музики означеного періоду вважають, що саме популярність

салонного музикування створила ґрунт для формування української фортепіанної виконавської та композиторської шкіл.

Український композитор, музичний педагог та піаніст польського походження Михайло Завадський увійшов в історію української музики як один із найбільш популярних українських салонних композиторів XIX століття. Він народився у 1828 році у селі Михалківці, нині Ярмолинецького району Хмельницької області. Відомостей про життя композитора вкрай мало: у 1862 – 1863 роках навчався в Київському університеті імені Святого Володимира; працював учителем співу в Києві та Кам'янці-Подільському; помер у 1887 році в рідному селі на 59-му році життя (Завадський М. А., б. д.). У деяких джерелах зазначають, що після 1863 року виїздив за кордон, можливо, на навчання, але точні відомості відсутні.

У творчому доробку композитора – біля 500 творів для фортепіано, серед них в основному думки, шумки, чабарашки, марші, мазурки, польки, пісні, переклади українських та польських пісень для фортепіано. Твори композитора були настільки популярними у другій половині XIX століття на Україні, що постійно друкувалися у видавництві Л. Ідзиковського та інших видавців. Характерними стильовими рисами фортепіанних творів композитора є танцювальність та використання народних елементів – інтонаційність, речитативність, імпровізаційність фактури, зіставлення паралельних тональностей.

М. Завадський перший в українській фортепіанній музиці звернувся до жанру рапсодії – концертного твору віртуозного характеру. Якщо «Перша українська рапсодія» (фа-мінор) – це своєрідне попури на три теми (полонез, шумка, думка), то «Друга українська рапсодія» (мі-бемоль-мінор) вирізняється розвиненою й розмаїтою фактурою (Кульбовський М. М., 2011).

Жанр рапсодії виявився стрижневим у творчості М. Завадського. Хоча композитор написав лише дві рапсодії, проте наділив ознаками цього жанру й інші фортепіанні твори народнопісенного та народно-танцювального характеру. У творчості М. Завадського виник український різновид рапсодії – «Думка-Шумка», який надалі дістав розвитку в творчості М. Лисенка. Подібно до рапсодії, цей жанр складався із двох частин – лірико-пісенної (думки) і танцювальної (шумки) (Лігус О. М., 2017).

Використання М. Завадським поліфонічних засобів організації музичної фактури вкрай скупе і в досить простому викладі (як епізоди народної підголоскової поліфонії на 1-2 такти). Не дуже значний (з огляду на поліфонічність фактури), однак усе-таки вдалий приклад використання поліфонічного проведення голосів є у «Другій українській рапсодії». Після вступу *Lento* (1-10 т.) розпочинається перший епізод (11-22 т.), у якому на динаміці *piano* звучить виразна мелодія народнопісенного характеру на тлі сопранового остинатного повторення одного і того самого мотиву. Мелодія ніби «схована» між акомпанементом і сопрановим остинато (цей епізод повторюється двічі – на початку твору і в кінці (111-121 т.)). У другому епізоді (27-41 т.) також в основу покладено народнопісенну мелодію, а партія супроводу побудована на хроматичному русі шістнадцятими тривалостями і утворює досить виразну мелодичну лінію, яка контрастує із пісенною. Таким чином у фортепіанній фактурі утворюється контрастне двоголосся.

Поліфонічні елементи у фортепіанній творчості М. Завадського – явище епізодичне, яке ще зовсім не мало під собою професійної основи, але в умовах відсутності в Україні у той період професійної композиторської школи, досвід М. Завадського мав позитивне значення для наступних поколінь, стимулюючи їхні пошуки в процесі композиторської професіоналізації.

Співвітчизником та сучасником М. Завадського був український композитор, піаніст та педагог польського походження Владислав Іванович Заремба (1833 – 1902), який народився у м. Дунаївці нині Хмельницької області. Дитинство і юність Владислава Івановича пройшли на Поділлі, де його музичний світогляд формувался під впливом подільських народних пісень. Грі на фортепіано навчався у талановитого композитора і педагога Антона Коципінського (1816 – 1866), який активно займався збиранням та видавництвом народних пісень, які у той час побутували на Поділлі. Цю любов до народної пісні знаменитий маєстро прищепив і своєму учневі, Владиславу Зарембі, який ще з молодих років також почав збирати і обробляти народні пісні для голосу із фортепіано. Завдяки Владиславу Івановичу по Україні народні пісні «Ой зійди, зійди ти, зіронько, та вечірняя», «Ой, місяцю, місяченьку! Не світи нікому», «Гей же ви, хлопці, славні молодці», «Козак від'їжджає, дівчинонька плаче» та багато інших.

Композитор працював в основному у жанрах сольної вокальної та фортепіанної музики. Поліфонічні жанри на той час ще не знайшли втілення у його музичній творчості, однак вже помітними були риси використання поліфонізації фортепіанної фактури. До прикладу, фортепіанна п'єса «Ой, місяцю, місяченьку» має варіаційну будову, яка складається зі вступу імпровізаційного характеру (1-23 такти) та чотирьох варіацій, з яких 2-га та 4-та – ідентичні. В основному у цій п'єсі композитор використовує гомофонно-гармонічну фактуру, та усе ж у 2 і 4 варіації присутні елементи поліфонічного викладу, композитор мелодизує басовий супровід, який утворює з мелодією верхнього гармонічного комплексу інструментальний дует. Крім того, саме в супроводі зустрічаються елементи прихованого двоголосся (34, 35, 41 такти).

Окремої уваги заслуговують деякі твори навчального призначення із збірника фортепіанних творів В. Заремби «Малий Падеревський». Композитор активно займався педагогічною діяльністю, тож виникала потреба саме у навчальному репертуарі для дітей, тому у збірник увійшли пристосовані до фортепіанного виконання обробки народних пісень, транскрипції молитовних творів, польські танці, деякі авторські твори композитора, перекладання творів та популярних уривків з опер відомих польських композиторів (Г. Венявського, М. Завадського, В. Зеленьського, І. Коморовського, С. Монюшка, Ф. Нововейського, З. Носковського, М. Огінського, І. Падеревського).

Твори у збірнику розташовані за тематикою та у напрямку зростання складності (усього їх 53). На початку збірника переважає тематика, яка ближча дитячій уяві і сприйняттю. Це молитовні твори, образи тварин та природи, персонажі дітей, польські народні пісні та танці. У другій половині збірника розташовані твори, які більші за об'ємом і складніші за художньо-образним наповненням. Вочевидь, композитор намагався охопити репертуар для учнів з різними здібностями і різною фортепіанною підготовкою. У збірнику не представлені твори поліфонічних жанрів, але прослідковується педагогічна спрямованість композитора на привчання дітей до виконання багатоголосся.

№ 1 «Kto sie w opieke poda Panu swemu» написана з використанням підголоскової поліфонії. Твір коротенький, усього 10 тактів (5-8 такт – репризне повторення). У п'єсі прослідковується єдина тематична основа голосів, схожих між собою, однак не тотожних. Ведучу роль відіграє верхній голос (партія правої руки), а нижній (партія лівої руки) утворює підголосок до верхнього голосу, майже однаковий у ритмічному плані, але різний за мелодичним наповненням. Твір підходить для початкового етапу навчання гри на фортепіано, дозволяє розвивати координацію рук та поліфонічний слух. Подібною за фактурним викладом та педагогічними завданнями є п'єси № 16 «Panienczka» та № 17 «Pię Kuba do Jakoba».

№ 2 «Zdrowas Marja» написана за принципом контрастної поліфонії. Твір складається з 12 тактів (1-4 такти – репризне повторення), у ньому одночасно звучать дві мелодії з різними напрямками мелодичних ліній і ритмічним малюнком. Поліфонія у цій п'єсі досить проста, основне мелодичне навантаження зосереджується у верхньому голосі, але твір більш складний за поліфонічним проведенням голосів, аніж № 1. Два контрастних голоси також представлені у творі № 21 «Pstra srocza, pstra». Верхній голос відіграє головну роль, хоча побудований за принципом мелодизації окремого лейтмотиву, а нижній – у вигляді гармонічно-фігуративного супроводу у сталому метроритмі – восьмими тривалостями у розмірі $\frac{3}{8}$, який в дуєті з мелодією верхнього голосу створює виразне інструментальне двоголосся.

№ 5 «Kiedy ranne wstaja zorne» та № 6 «Aniol pasterzom mowil» також мають свої особливості, що об'єднують їх за фактурним викладом та педагогічними завданнями. Фактура викладена за принципом підголосковості, але вона ускладнюється, у порівнянні з № 1, № 16 і № 17 використанням не двох, а чотириголосого викладу (по два у кожній руці). На перший погляд, це виглядає як гармонічна фактура, але при більш детальному вивченні чітко відчувається поліфонічність звучання, а ще сам композитор використовує написання штилів за принципом поліфонічності (один голос – штилі вверху, другий – штилі вниз). П'єси також дуже компактні за об'ємом (№ 5 – 8 тактів, № 6 – 11 тактів).

П'єси № 7 «W zlobie lezu» та № 13 «Z dymem rozarow» об'єднує те, що вони написані з використанням як гомофонно-гармонічної, так і поліфонічної фактури. У п'єсі № 7 – з 1 по 8 такти використана триголоса поліфонічна фактура контрастного і підголоскового типу, а з 9 по 14 такти – гомофонно-гармонічна. У № 13 навпаки, розпочинається гармонічною фактурою (1-8 такти), а з 9 по 16 такти – підголоскова поліфонічна.

Твір № 8 «Bog sie rodzi» відзначається найскладнішим видом голосоведення у порівнянні з усіма, розглянутими вище. У цьому творі від початку до кінця проводяться три повноцінних мелодичних лінії (де-не-де у якості підголоска з'являється 4-й голос, такти 3-4, 7 та 14-15).

Звичайно, використання поліфонічних принципів організації музичної фактури у фортепіанних творах В. Заремби дуже скромне, але вони свідчать про те, що композитор надавав важливого значення привчання поліфонічного слуху дітей до контрасту звучання кількох мелодичних ліній вже на початковому етапі навчання гри на фортепіано.

Ставлення до музичної діяльності М. Завадського, В. Заремби та інших композиторів в Україні у другій половині XIX століття, за визначенням музичних критиків, не є однозначним. Зокрема, український музикант, композитор та музичний критик Антін Рудницький вважав фортепіанну творчість згаданих композиторів вкрай шкідливою для розвитку професійної української музики. Він писав: «Музичною літературою цього періоду, вплив якої виявився цілком негативним для дальшого розвитку української музики, були т. зв. шумки-думки, жанр фортепіанових п'єс, який процвітав у другій половині XIX-го століття. Були це звичайно попури на теми українських народних пісень <...> становили вони зразок порожньої, банальної музичної макулятури. Їх авторами були: Володислав Заремба та його

син, Зігісмунд Заремба, Михайло Завадський – коло 500 (!) п'єс для фортепіяна, Йосип Витвицький, Василь Пашенко, А. Єдлічка, В. Присовський, В. Зентарський і інші» (Рудницький А. І, 1963).

А. Рудницький вважав, що негативність впливу цих творів полягає в тому, що вони були дилетантськими, досить низького ґатунку, однак оскільки вони були досить популярними та доступними широкому колу домашніх виконавців і слухачів, то виховали смак цілої генерації, та, на жаль, не в позитивному дусі (Рудницький А. І, 1963).

Безперечно, критик мав право на висловлення своєї позиції щодо творчості означених композиторів, однак автор статті не поділяє його поглядів. Звичайно, фортепіанну творчість композиторів другої половини XIX століття ще не можна віднести до високопрофесійних зразків української фортепіанної музики, але вони створили основу для подальшого розвитку українського фортепіанного мистецтва, адже їхня музична спадщина має джерелом українську народну пісню, популяризуючи її, ці композитори відігравали певну прогресивно-освітню роль в музичному житті Поділля. О. Андріянова пише: «ігнорувати салонний репертуар – значить виключити з історії вітчизняного романтизму його характерну складову частину» (Адріянова О. В., 2007).

На відміну від А. Рудницького, сучасні дослідники музичної історії Подільського краю відзначають вкрай позитивний вплив композиторів другої половини XIX століття на розвиток фортепіанної музики в Україні. Ю. Портний пише з цього приводу: «У Кам'янці-Подільському працювали й відомі піаніст-композитори, які у другій половині XIX століття в той чи інший спосіб пропагували фортепіанне мистецтво. Засновником фортепіанної освіти на Поділлі дослідники вважають Антона Ґацінговича Коціпінського (1816 – 1866), який був композитором, відомим фольклористом та видавцем» (Портний Ю. Л., 2012).

Ю. Портний із теплотою описує вплив М. Завадського, В. Заремби та А. Коціпінського на розвиток фортепіанної музики на Поділлі (до речі, сам Юрій Леонідович пропагує фортепіанну творчість Михайла Завадського, в його репертуарі є кілька творів композитора, зокрема, Друга українська рапсодія та декілька «Думок» та «Шумок»), та особливо наголошує на тому, що «найважливіше значення у процесі становлення професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі належить здобуткам та мистецькій діяльності Тадеуша Ґаницького» (Портний Ю. Л., 2012).

Т. Ґаницький свою ґрунтовну професійну освіту отримав за кордоном (Віденська консерваторія, Берлінська академія музики). Музикант за власні кошти відкрив у Кам'янці-Подільському музичну школу, а його брат, Ігнаці – у Барі (Вінницька область). До своєї музичної школи Т. Ґаницький запрошував викладачів з ґрунтовною музичною освітою, у ній також могли безкоштовно навчатися обдаровані діти, зокрема і з бідних сімей. Широка концертна діяльність школи у мистецькому житті Кам'янця-Подільського була відома далеко за межами міста, про що свідчать численні відгуки у пресі того часу. Завдяки діяльності Т. Ґаницького фортепіанне мистецтво Поділля стало на шлях професійного розвитку.

Висновки... Отже, форми музикування у XIX ст., засновані на музично-виконавській практиці музичних салонів, зумовили значні зрушення у галузі фортепіанної композиторської творчості та виконавства, висунули потребу у кваліфікованих кадрах та створили підґрунтя для розвитку музичного професіоналізму майбутніх поколінь музикантів. У репертуарі так званих «композиторів-дилетантів» відбувалася кристалізація музичних інтонацій та нагромадження нових композиторсько-виконавських навичок.

Поліфонічне мислення в українській фортепіанній музиці у другій половині XIX століття не мало під собою міцного підґрунтя і розвивалося вкрай повільно. Творчий внесок композиторів польського походження у становлення і розвиток поліфонічного мислення у фортепіанному мистецтві означеного часового періоду виглядає досить скромно, проте на етапі початкового періоду становлення української фортепіанної музики діяльність композиторів польського походження безперечно має свою історичну вагу, адже вони створили міцне підґрунтя для розвитку фортепіанної професійної музики в Україні та, зокрема, на Поділлі.

Список використаних джерел і літератури / References

1. Андріянова, О. В. (2007) Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст. (Автореф. дис. канд. мистецтвознавства). Одеська Державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса / Andriianova, O. V. (2007) Salonnist yak osnova muzychnoho zhyttia Rosii ta Ukrainy XIX st. [Salon musical performance as the basis of the musical life of Russia and Ukraine in the XIX century]. (Avtoref. dys. kand. mystetstvoznavstva). Odeska Derzhavna muzychna akademiia im. A. V. Nezhdanovoi. Odesa [in Ukrainian].
2. Завадський Михайло Адамович. (б. д.) URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%B4%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%90%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (дата звернення 11. 08. 2019 р.) / Zavadskiy Mykhailo Adamovych. (b. d.) Retrieved from:

- https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%97%D0%B0%D0%B2%D0%B4%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9_%D0%9C%D0%B8%D1%85%D0%B0%D0%B9%D0%BB%D0%BE_%D0%90%D0%B4%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87 (last accessed 11. 08. 2019 r.) [in Ukrainian].
3. Кияновська, Л. О. (2013). Антон Коціпінський – репрезентант польської культури в Україні. Наукові збірки Львівської національної музичної академії ім. М. В. Лисенка, 27, 26-37. / Kyianovska, L. O. (2013). Anton Kotsypynskyi – reprezentant polskiej kultury v Ukraini. [Anton Kotsypynskyi – representative of Polish culture in Ukraine]. Naukovi zbirky Lvivskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. M. V. Lysenka, 27, 26-37. [in Ukrainian].
4. Кульбовський, М. М. (2011) З подільського кореня: книга перша (доповнене перевидання). Хмельницький: ПП Цюпак А.А. / Kulbovskiy, M. M. (2011) Z podilskoho korenia: knyha persha (dopovnene perevydannya). [From the Podolsk root]. Khmelnytskyi: PP Tsiupak A.A. [in Ukrainian].
5. Лігус, О. М. (2017). Еволюція жанру фортепіанної рапсодії в українській музиці епохи Романтизму. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство», 37, 241-249. / Lihus, O. M. (2017). Evoliuciia zhanru fortepiannoi rapsodii v ukrainskii muzytsi epokhy Romantyzmu. [The evolution of the genre of piano rhapsody in the Ukrainian music of the Romantic era]. Visnyk KNUKiM. Seriiia «Mystetstvoznavstvo», 37, 241-249. [in Ukrainian].
6. Портний, Ю. Л. (2012). Діяльність Т. Ганицького в контексті професіоналізації фортепіанного виконавства на Поділлі (початок ХХ ст.). Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти: зб. наук. ст. Професія «музикант» у часопросторі: історико-культурні метаморфози, 35, 142-149. / Portnyi, Ju. L. (2012). Diialnist T. Hanytskoho v konteksti profesionalizatsii fortepiannoho vykonavstva na Podilli (pochatok XX st.). [T. Hanytsky's activity in the context of professionalization of piano performance in Podillya (beginning of XX century)]. Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity : zb. nauk. st. Profesiia «muzykant» u chasoprostori: istoryko-kulturni metamorfozy, 35, 142-149. [in Ukrainian].
7. Рымар, Р. С. (2005). Роль діячів культури польського походження в музичному житті подільського краю (друга половина ХІХ – початок ХХ століття). Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка та Національної музичної академії України імені Петра Чайковського, 2 (14), 18-24. / Rymar, R. S. (2005). Rol diiachiv kultury polskoho pokhodzhennia v muzychnomu zhytti podilskoho kraiu (druha polovyna XIX – pochatok XX stolittia). [The role of cultural figures of Polish origin in the musical life of the Podolsk region (second half of the XIX – early XX centuries)]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka ta Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni Petra Chaikovskoho, 2 (14), 18-24. [in Ukrainian].
8. Рудницький, А. І. (1963). Українська музика. Історично-критичний огляд. Мюнхен: «Дніпрова хвиля» / Rudnytskyi, A. I. (1963). Ukrainska muzyka. Istorychno-krytychnyi ohliad. [Ukrainian music. Historical and critical review]. Miunkhen: «Dniprova khvyliia» [in Ukrainian].
9. Шатковська, І. (2014). Вплив польських композиторів на становлення української фортепіанної музики. Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського, 41, 457-461. / Shatkovska, I. (2014). Vplyv polskykh kompozytoriv na stanovlennia ukrainskoi fortepiannoi muzyky. [The influence of Polish composers on the formation of Ukrainian piano music]. Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho, 41, 457-461 [in Ukrainian].