

УДК 78.2У

Анна Новак (Бидгощ)

## МАЗУРКА В ТВОРЧОСТІ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ: ДО ПРОБЛЕМИ МУЗИЧНО-КУЛЬТУРНОЇ ІНТЕГРАЦІЇ

*Розглядається фортеп'янна мазурка в українській культурі як художня форма, яка репрезентує універсальні естетичні ознаки. Досліджується рецепція мазурки у творчості українських композиторів українська музика XIX–XX ст., особливості їх стилістики та характер взаємодії між творами та традицією, з якої вони постали.*

**Ключові слова:** фортеп'янна мазурка, Ф. Шопен, українська музика XIX–XX ст., музичний соціолект, музичний ідіолект.

У сучасній європейській культурі музичні традиції окремих народів свідчать як про їх тотожність (спільні загальноєвропейські риси, доцентрова тенденція – прим. ред., Л. К.), так і про різноманітність (неповторні риси національної ідентичності, відцентрова тенденція – прим. ред., Л. К.) і таким чином виявляють багатство форм виразу експресії і разом з тим – спільні цінності засад, її формуючих. В XIX ст. однією з вельми прикметних художніх форм, які попри своє суто національне походження репрезентували універсальні естетичні ознаки стала фортеп'янна мазурка. У час панування романтичної естетики відбулась суттєва трансформація мазурки, яка з жанру фольклорної або ужиткової танцювальної музики перетворилася у повноцінний артистичний жанр з усіма його естетичними прикметами і спричинила, – як писав Мечислав Томашевський (Mieczysław Tomaszewski), – «те, що проблема мазурки, символізуючої так опосередковано вловиму «польськість» [займав увагу багатьох творців – А. Н.], почавши від композиторів Великої П'ятірки<sup>1</sup>»<sup>2</sup>.

Мазурка цікавила й українських композиторів, про що свідчить творчість представників XIX–XX ст., зокрема Миколи Лисенка, Якова Степового, Віктора Косенка, Валеріана Довженка, Миколи Сільванського, Юрія Щуровського та деяких інших. Лисенко, як творець національної композиторської школи, і його послідовники, що творили в наступних періодах XX ст., винятково багатого на мистецькі події, підтверджують наявність цього жанру артистичної музики в українській культурі. Як саме вони її потрактували, які ідіоматичні риси перейняли – ці питання розглядаються у поданій статті<sup>3</sup>.

На початку XIX ст., коли романтичний світогляд почав все активніше впливати на європейське мистецтво, в польській музичній культурі «мазурка існувала у трьох видах: народному, популярному та художньому»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Великою П'ятіркою у Польщі та й багатьох інших європейських країнах називають російську «Могучую кучку». По аналогії до неї, між іншим, виникла й назва угруповання композиторів «французька шістка» – прим. ред. Л. К.

<sup>2</sup> Mieczysław Tomaszewski, *Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans*. Poznań 1998, s. 359.

<sup>3</sup> Проблематику рецепції мазурки в музичній культурі XIX і XX ст. авторка поданої статті розглядає в монографії: Anna Nowak. *Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku*, [=Musica Iagellonica], Kraków 2013.

<sup>4</sup> Ibidem, s. 348.

Ці три джерела Фридерик Шопен геніальним чином поєднав у своїй творчості, надаючи мазуркам характеру «рефлексивної лірики, виразу особистих почуттів, різновиду інтимного щоденника»<sup>5</sup>. Близько 60 мініатюр, зібраних в опуси і в більшості випадків опублікованих ще за життя композитора, стали інспірацією для наступних поколінь композиторів, як польських, так і представників інших європейських шкіл. Вони створили парадигму жанру, що викликав значний інтерес, а при тому застосовували один з трьох можливих підходів:

1) наслідували Шопена, переносили у свою музику певні елементи музичної мови, притаманної його мазуркам;

2) інспіруючись тим взірцем, шукали власних інтонаційних концепцій для цієї мініатюри, або

3) намагались писати музику, незалежну від шопенівської, що спиралась на ідіоматичні риси фольклорних мазурів.

В другій половині XIX ст., коли музика Шопена була визнана шедевром «Периклової досконалості»<sup>6</sup> і поширена в європейській культурі, особливо у Східній Європі, перевагу отримав перший підхід – наслідування, яке один з провідних тогочасних польських критиків Юзеф Сікорський (Józef Sikorski), спостерігаючи вал фортеп'яних мазурок, що писались всіма і з усілякого приводу, дотепно назвав «мазуроманією»<sup>7</sup>. Художній рівень цих творів був вельми розмаїтим, настільки ж обумовленим талантом композитора, як і його амбіціями і метою, для якого він писався, – або створення музики для концертного виконавства, або для салонної «продукції».

Спроби оновлення інтонаційних моделей фортеп'яної мазурки відбуваються лише в XX сторіччі. Провідною постаттю виявився в цьому сенсі Кароль Шимановський – польський композитор, народжений в Україні, який зацікавився мазуркою в 20-х роках минулого сторіччя, тобто вже після того, як покинув рідний дім в Тимошівці<sup>8</sup>. Він захопився в той час фольклором мешканців підгалянського регіону, його ладові моделі, фактуру і сувору експресію звучання композитор широко використовував як питомі елементи свого музичного стилю. Свої творчі імпульси Шимановський черпав також з мазурок Шопена, які, метафорично висловлюючись, прочитав по-новому. Ці два джерела його творчості у поєднанні з техніками творення музичної матерії XX ст. дозволили композиторові отримати нову звукову якість у формі XIX сторіччя. В двадцяти мазурках, що складають опус 50, він створив нову, притаманну XX ст. звукову парадигму цього жанру. В той же період, тобто в першій половині XX ст., власний звуковий ідіом

<sup>5</sup> Ibidem, с. 347.

<sup>6</sup> Це визначення апелює до цитати з вірша Ципріяна Норвіда «Фортеп'яно Шопена», написаного після смерті композитора і варварського знищення російськими солдатами фортеп'яно композитора у Варшаві: «В тому, що ти грав, була простота Периклової досконалості». Тут йде мова про досконалість давньогрецького мистецтва, яке розквітло в Афінах за часів правління Перикла (495–429 до н. е.), який спричинився до побудови зокрема Парфенону і Пропілеїв, підтримував Фідія, Анаксагора, Софокла, Геродота. Тому про правління Перикла прийнято говорити як про період культурного розквіту Афін.

<sup>7</sup> Пор. : Józef Sikorski // *Ruch Muzyczny* (1858/38).

<sup>8</sup> Тимошівка – село неподалік Єлисаветград, де народився Кароль Шимановський.

мазурки творили також інші композитори, серед яких два композитори заслуговують на окрему згадку: Олександр Тансман (Aleksander Tansman, що від 1918 року мешкав у Парижі) та Роман Мацеєвський (Roman Maciejewski, після Другої світової війни польський емігрант, що переїхав до Гетеборгу у Швеції).

Цей короткий нарис рецепції фортеп'яної мазурки в українській культурі XIX і XX ст. дозволяє зрозуміти підходи українських композиторів, їх творчості, як і стилістичні напрями, в які вписується їх музика.

Микола Лисенко (1842–1912) належав до першого покоління композиторів, які розвивали свою творчість вже після смерті Шопена (друга половина XIX ст.), переймаючи характеристичні для польського майстра засоби виразу. В мазурці *C-dur* op. 14 він проявляється як художній спадкоємець Шопена. Шопенівський ідіом з його характерними техніками ведення фраз і утворення мотивів, що їх можна окреслити як мазуркові інтонації<sup>9</sup>, дуже ясно зазначаються у згаданому творі Лисенка. Порівняння цієї композиції з мазуркою *C-dur* op. 24 № 2 Шопена дозволяє зауважити аналогію також і у фортеп'яній фактурі, гармонії та ритмічних фігурах, використаних для формування провідної мелодичної лінії. Структура мазурки Лисенка, що спирається на 5-частинний рондальний послідовності АВАСА, почергово зіставляє три різні теми, а їх індивідуальні риси в мелодії, ладотональності й ритміці підкреслені виконавськими ремарками. Перша тема А в тональності *C-dur* в *tempo giusto* змінює свій характер з *dolce* на *con bravura*, друга тема В, в тональності *a-moll*, має характер *dolente*, а третя тема С, в тональності *Es-dur*, має виконуватись спочатку *passionato espressivo*, потім *plentivo*. Турбота про виразову цілісність твору, як і виразність його окремих фрагментів вказує на значення експресивного чинника на його трансформацію, яка відбувається в окремих фазах розвитку. Це не лише свідчить про високу композиторську майстерність, але й про прагнення до втілення індивідуальних виразових рис, що вказує на високу художню вартість мазурки Лисенка.

Яків Степовий (Якименко) (1883–1921), ровесник Шимановського, лише на рік молодший за нього, в мазурці *Es-dur* op. 9 № 3 виявляє свою стилістичну приналежність до романтичної музики. Що характерно, хореїчні риси цього танцю, такі як: початок ритмічної фігури з повного такту, перенос ритмічного акценту на слабку долю такту, яскраво проявляється лише в середньому розділі мазурки. Перший і третій розділ тричастинної репрізної форми мазурки (АВА<sub>1</sub>) в способі утворення ритмічної фрази наближається до вальсовості, танцю в XIX сторіччі надзвичайно популярного і теж утриманого в тридольному метрі. Взаємопроникнення рис вальсу і мазурки можна пояснити як одночасний прояв різних музичних ідіомів, не лише згаданих танців, але й салонної фортеп'яної музики, яка рельєфніше підкреслювала певні типи експресії і музичної нарації – плинність, безперервність розвитку, кантабільність фрази, сентиментальний характер. На

<sup>9</sup> Категорія «мазуркової інтонації» прийнята в значенні, яке їй надавав Б. Асаф'єв, як «музичний зворот, типовий для індивідуального стилю композитора: в: *Intonacja* [гасло], в: Andrzej Chodkowski (red.) / *Encyklopedia muzyki*. PWN. Warszawa 1995, с. 392–393. Вона охоплює мелодичні фігури, що наслідують мотиви шопенівських мазурок, проте не мають своїх відповідників в конкретних творах композитора.

зламі XIX/XX ст. цей тип музики відігравав велику роль у сфері естетичних інтересів меломанів, особливо з т. зв. «середніх верств» – міщанства, інтелігенції, власників маєтків.

Період творчої активності Віктора Косенка (1895–1937) припадає на час між двома світовими війнами – 20–30-ті роки XX ст. Приватне навчання фортеп'яно в Олександра Міхаловського (Aleksandr Michałowski), який на початку XX ст. вважався одним з найвизначніших шопеністів, дало молодому адептові музики не лише фундаментальні піаністичні засади, але й тонке відчуття фортеп'яної фактури, звукової палітри інструменту, що в його мазурках становить одну з істотних художніх переваг. Різноманітність фактурних типів, використання всього багатства можливостей інструменту, орнаментальне збагачення кантабільної мелодики, вільне мелодичне розгортання, яке забезпечується фразуванням широкого дихання і вишуканими модуляціями – ось характеристики композиторського ідіому Косенка. Вельми вражаюче здійснюється в цих творах стилізація – мазурковий ритм в деяких фрагментах поступається вільному прелюдіюванню, що трансформує хореїчну мініатюру в рефлексію на тему танцю. Чи можна тут помітити інспірації мазурками Скрябіна або інших композиторів зламу XIX/XX ст.? Такі паралелі видаються доречними, враховуючи суттєвий вплив і поширення музики названих композиторів в європейському просторі. Мазурки Віктора Косенка писались під впливом пізньоромантичної естетики, в якій природними були розмаїті стилізації танцю, що взаємодіяли з іншими жанрами фортеп'яної музики – передусім з жанром прелюдії, почасти теж з ноктюрном, що безсумнівно впливало на експресивні відтінки цих творів.

Мазурки трьох інших згаданих попередньо композиторів – Довженка, Сильванського та Щуровського, належать перу авторів, народжених у XX ст. – сторіччі, в якому новаторські ідеї і засади композиторської техніки вплинули також на трактування мазурки. Визначником цих новаторських художніх ідей стали в польській культурі мазурки найвидатніших представників нового часу. Тим часом, засоби, які використали у мазурках Валеріан Довженко (1905–1995), Микола Сильванський (1916–1985) і Юрій Щуровський (1927–1996), укладають їх твори в оптиці музики XIX ст., її тональної системи та притаманних їй засобів експресії. Якщо би шукати прототипів їх мазурок, то очевидно, є ними ранні мазурки Шопена, що зберігають ще деякі ознаки класичної музики й ужиткових танців. Три згадані композитори немовби вийшли за межі стилістичних і виразових пошуків XX ст., культивуючи модель жанру, сформовану в XIX ст.<sup>10</sup> Регулярний квадратний уклад, що спирається на повторність 4-тактового речення, форма періоду, підкреслена виразними каденціями, проста хореїчна фактура, в якій мелодія верхнього голосу знаходить опору в акомпанементі лівої руки, належать

---

<sup>10</sup> Польська авторка не могла взяти до уваги тогочасні ідеологічні вимоги «правдивості і соціалістичного реалізму», переступити через які мали сміливість далеко не всі, навіть обдаровані музиканти. А деякі із названих композиторів, наприклад, В. Довженко в силу закостенілості й заскорузлості своїх поглядів і сам би ніколи не зважився на композиторський експеримент – прим. перекл. Л. К.

до типових стилістичних засобів, якими послуговувались композитори ХІХ сторіччя.

Аналіз мазурок українських композиторів ХХ ст., застосовані в них стилістичні засоби, однак, не повністю пояснюють взаємодію деяких конкретних творів і їх прототипів. Докладніший розгляд двох елементів музичного твору – тональних засад і ритміки – дозволяє точніше окреслити характер цієї взаємодії, тобто зв'язків між окремими творами і традицією, з якої вони виростили. Їх специфіка виявляється особливо виразно, якщо представити різницю, що виступає між творами польських композиторів (Шопена, Шимановського, Мацеєвського, Тансмана) і українських митців.

В мазурках українських композиторів звертає увагу брак типових для польської народної музики модальних ладів і ладів народної музики з регіону Мазовша. Дивує і відсутність в мелодиці аж надто поширеного в ХХ ст. стилізуючого звороту лідійської квати, тобто підвищеного 4 щабля мажорного ладу, що дає між I і IV щаблем тональності інтервал збільшеної квати. Іншою не до кінця зрозумілою засадою мазурок українських композиторів є їх ритміка. Якщо виділити ритмічні фігури, які застосовували композитори, помітимо часте використання кількох ритмічних фігур, передусім пунктирної фігури (вісімка з крапкою і шістнадцятка). Польський музикознавець Ева Даліг-Турек (Ewa Dahlig-Turek), яка порівняла частотність мазуркових ритмів у Шопена і польських народних танцях – мазурі, оберку, куявяку, – спростувала деякі утерті і неточні дефініції творчості Шопена. Виявилось, що ритмічні формули з вирівняним контуром, нп. шість вісімок, частіше зустрічаються в народних танцях, ніж в мазурках Шопена. Висновок Еви Даліг-Турек: «елементи «мазурові» у Шопена мають своє коріння не в народних мазурках, але в стереотипі мазура як національного танцю, з його характерним підкресленням мазуркової формули»<sup>11</sup>.

Повертаючись до попередніх висновків і беручи до уваги дві зазначені стилістичні властивості згаданих мазурок, тобто їх тональний матеріал та переважання кількох ритмічних фігур, можемо з великою долею достовірності окреслити музичні джерела цих мазурок. Вони вказують на дві стилістичні категорії – музичні соціолекти та музичні ідіолекти.

Соціолекти – це, як вважає М. Томашевський, «своєрідні культурні «діалекти», детерміновані певним часом, а особливо – певним розташуванням на землі [...], позначені своєрідною неповторною аурую, атмосферою, сповнені своєрідним комплексом характеристик і типів експресії»<sup>12</sup>. Для Шопена музичними соціолектами були: польська народна музика, польська популярна пісня, єврейський та український фольклор і популярна музика середземноморського регіону. Для українських творців мазурок музичним соціолектом як безпосереднім джерелом інспірації не була – як все на це вказує – польська народна музика. Адже не знаходимо в них

<sup>11</sup> E. Dahlig, Z badań nad rytmiką polskich tańców ludowych: mazurek, kujawiak, chodzony a „Mazurki” Chopina // *Muzyka* (1994/3), с. 116.

<sup>12</sup> Mieczysław Tomaszewski. *Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia. Interpretacje. Rekonesanse. Seria druga*, Kraków 2010, с. 41.

модальних ладів, певних типових для центральних регіонів Польщі ритмів, жанрових елементів різних мазурових танців. Музичним соціолектом в них стала салонна музика, чий прототипи закоренились в уяві багатьох композиторів ХХ ст.

Друга стилістична категорія – це ідіолекти, під якими підрозуміваються «специфічні способи художнього висловлювання, сконкретизовані в авторському стилі»<sup>13</sup>. Музичним ідіолектом, що безперечно вплинув на характер мазурок українських композиторів, була музика Шопена. Можна із значною долею достовірності стверджувати, що шопенівські мазурки були тим прототипом, який став для них взірцем. Не завжди це було – як у випадку Лисенка – безпосереднє наслідування. Універсалізм творчості Шопена дозволяв сприйняти мазурки як архетип музичної форми, в якому були втілені категоріальні прикмети танцю. Мазурки Шопена вказували водночас на можливості стилізації народно-танцювального матеріалу, тобто на форми його перевтілення і взаємодії з композиторськими техніками професійної музики. Як приклад впливу шопенівської поетики можна навести спосіб функціонування мажоро-мінорної системи. В музиці Шопена ця система виконує регулюючу роль, а фольклорний матеріал йому підпорядковується. Від цієї засади відмовився К. Шимановський і його послідовники. Тим часом у вказаних мазурках українських композиторів регулююча функція тональності не викликає сумніву.

До такого погляду на трактування фортеп'яної мазурки схиляють і стилістично-експресивні ідіоми. Дослідження творчості Шопена М. Томашевського, що торкаються цього аспекту його романтичної поетики, до основних експресивних категорій, що характеризують його музику, відносять ідіом *rubato* – основний в мазурках; як і романсовий ідіом – „що розміщується між *dolce* і *espressivo*”<sup>14</sup>, він сублімує традицію французького романсу і емоційний характер української думи. Оскільки первинною формою виразу цього ідіому був ноктюрн, чутливе вухо слухача може вловити його тон в пізніх рефлексивних мазурках Шопена паризького періоду. Рефлексивний тон, помітний в деяких мазурках українських композиторів, створює можливість використання спільного елемента романсового ідіому, що споріднює обидві – польську й українську – музичні традиції. З його допомогою композитори могли б вловити ідіоматику мазурових танців, особливо куявка. До такої інтерпретації польсько-українських музичних зв'язків схиляє універсалізм художнього послання творів Шопена, здатного підняти до всезагального рівня те, що спочатку мало лише локальний вимір. Твори Шопена, які інтегрують різні культурні традиції, впливали водночас на ці культури, вказуючи митцям засоби художнього виразу з великим потенціалом творчої реалізації. Його виняткова здатність трансценденції звучання<sup>15</sup> і впливу на художню уяву може

<sup>13</sup> Ibidem, с. 42.

<sup>14</sup> Ibidem, с. 25.

<sup>15</sup> Богдан Поцей (Bohdan Posiej) писав про музику Шопена, що „ритми, інтонації, звороти, мотиви, кантилені [...] символізують немовби глибини польського духу, дух первісний, архаїчний, аісторичний, дух інтуїтивний, чуттєво-ліричний, що ще не осягнула вищого

сприйматись як та музична традиція, продовжувачами якої стали українські автори фортеп'яних мазурок XIX і XX сторіч.

Переклад з польської і редагування Люба Кияновська

**Anna Nowak. Mazurka in the output of Ukrainian composers: regarding the problem of musical and cultural integration.** *The piano mazurka which at the beginning of the 19<sup>th</sup> century, transformed from utilitarian music genre (written to be danced to) into a form of musical art, achieved during the realm of Romantic aesthetics a wide-reaching resonance in the output of European composers. This form of piano miniature, combining the traditions of folk, popular and artistic mazurka, was also the object of interest of Ukrainian composers who mainly adopted the characteristic features of the dance from Fryderyk Chopin's music. The first among them (in the 2<sup>nd</sup> half of the 19<sup>th</sup> century) to implement in his works the stylistic measures of Chopin's mazurkas was Mykola Lysenko (1842–1912). This tradition was continued in the 20<sup>th</sup> century by Yakiv Stepovy (Yakymenko) (1883–1921), Viktor Kosenko (1895–1937), Valerian Dovzhenko (1905–1995), Mykola Sylvanovsky (1916–1985) and Yurij Szczyrowsky (1927–1996), among others. In their mazurkas the structural features of the Polish dance were also combined with the idioms of other musical genres – waltz, prelude, nocturne and other forms of salon music. What is characteristic, these composers remained true to the Romantic tradition. New sound forms of the piano mazurka introduced in the 1<sup>st</sup> half of the 20<sup>th</sup> century by Karol Szymanowski failed to register with their music. Moreover, the mazurkas of the Ukrainian composers stand out due to the lack of the modal scales typical for Polish folk music from the region of Mazovia, especially the absence from the melody of the Lydian fourth, i.e. the raised fourth scale degree. The rhythmical structure has become another striking feature of the mazurkas by Ukrainian composers. The Ukrainian composers would often make use of the rhythmical models containing punctuated rhythm, which confirms the fact that they adopted the tradition of stylized mazurka instead of its folk variety.*

*Such structural features of the mazurkas by Ukrainian composers allow one to point out the main sociolects and idiolects from which these composers of mazurkas drew their inspiration. As opposed to Fryderyk Chopin, the Ukrainian composers did not use Polish folk music as their musical sociolect (or a peculiar cultural 'dialect', characterized by a unique atmosphere, climate, endowed with a particular set of characters and types of expression). Surely, we will not find in these pieces the raw modal material, certain rhythms characteristic of folk music from Poland's central regions, nor will we notice any specific subgenres of the mazurka dances. The musical sociolect in this case is the salon music, the cultural patterns of which took firm root in the sound imagination of more than one of the above mentioned composers.*

*The musical idiolect (understood as "specific manner of artistic expression, made concrete via authorship") which left an undeniable mark on the character of the mazurkas by Ukrainian composers, on the other hand, was the music of Fryderyk Chopin. It was not always – as in the case of Lysenko – a direct imitation. The universality of Chopin's oeuvre allowed others to perceive in it the prototype of the artistic form embodying the categorical features of the dance. Additionally, Chopin's mazurkas suggested the techniques of styliza-*

tion of the raw folk material, i.e. the form of its conversion to and alignment with the techniques of creating musical art.

Such perspective of interpreting the relations between the above mentioned pieces and Polish culture is also supported by stylistic and expressive idioms. The reflexive tone of some of the Ukrainian mazurkas suggests that the common element aligning the two musical traditions, Polish (Chopinian) and Ukrainian, could be the romance idiom with the help of which the composers attempted to capture the idiomatic structure of the mazurka-type dances, especially the kujawiak. According to Mieczysław Tomaszewski, the romance idiom, "occurring between dolce andespressivo", sublimates the tradition of the song romance of French provenience and the emotional character of the Ukrainian дума. Chopin's oeuvre, by integrating various cultural traditions, radiates – as we know – across these cultures, suggesting the values and means of artistic expression to individual composers. Therefore, his unique ability to awake artistic imagination may be seen as specific musical tradition the successors of which were the Ukrainian composers of the piano mazurkas of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries.

**Keywords:** piano mazurka, F. Chopin, Ukrainian music of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries, music sociolect, music idiolect.

#### Література

1. Dahlig Ewa. Z badań nad rytmiką polskich tańców ludowych: mazurek, kujawiak, chodzony a „Mazurki” Chopina // *Muzyka*. – 1994. – nr 3. – C. 116.
2. Intonacja // Encyklopedia muzyki. Andrzej Chodkowski (red.). – Warszawa: PWN, 1995. – C. 392–393.
3. Nowak Anna. Mazurek fortepianowy w muzyce polskiej XX wieku. [= *Musica Iagellonica*]. Kraków 2013.
4. Pocij Bohdan. Polskość Chopina / red. E. Sławińska-Dahlig. – Warszawa: NIFC, 2012.
5. Sikorski Józef // *Ruch Muzyczny*. (1858/38).
6. Tomaszewski Mieczysław. Chopin. Człowiek. Dzieło. Rezonans. – Poznań 1998.
7. Tomaszewski Mieczysław. Muzyka Chopina na nowo odczytana. Studia. Interpretacje. Rekonesanse. – Seria druga. – Kraków: AM, 2010.

