

Міністерство культури та стратегічних комунікацій України  
Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка  
Факультет музикознавства, композиції, вокалу та диригування  
Кафедра академічного співу

Наукове обґрунтування творчого проєкту  
на тему:

**Камерно-вокальна творчість Станіслава Монюшка в контексті  
стилю бідермаєр**

**Виконав:**

**Гуцайлюк Ігор**

студент 2 курсу денної форми навчання  
спеціальності В5 – Музичне мистецтво  
профілізації академічний спів

**Науковий керівник:**

доктор мистецтвознавства, професор  
професор кафедри теорії музики  
**ЗІНКІВ Ірина Ярославівна**

**Рецензент:**

кандидат мистецтвознавства, доцент  
доцент кафедри хорового та  
оперно-симфонічного диригування  
**КУРИЛЯК Ірина Ігорівна**

**Львів 2025**

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>3</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ЕСТЕТИКА БІДЕРМАЄРУ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА.....</b>	<b>6</b>
1.1 Культурно-історичні передумови формування стилю бідермаєр.....	6
1.2 Тенденції розвитку камерно-вокальної музики в польській культурі ХІХ століття.....	10
<b>РОЗДІЛ 2. КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ДОРОБОК СТАНІСЛАВА МОНЮШКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ ХІХ СТОЛІТТЯ.....</b>	<b>13</b>
2.1 Характеристика творчості Станіслава Монюшка.....	13
2.2 «Домашні співаники» як вершина камерно-вокальної творчості Станіслава Монюшка.....	16
2.3 Образні та інтонаційні особливості романсу «Znasz-li ten kraj» («Чи знаєш ти той край»).....	19
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>26</b>
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....</b>	<b>28</b>

## ВСТУП

Камерно-вокальна музика XIX століття посідає чільне місце в європейському культурному процесі, адже саме в цей період формуються нові естетичні моделі, що поєднали інтимність домашнього музикування, витонченість романтичної поезики та індивідуальний художній вислів. Однією з провідних культурних парадигм доби став бідермаєр – стиль, який виник у німецько-австрійському мистецтві та поширився на сусідні території Центральної та Східної Європи. Його естетика, зорієнтована на камерність, стриманість, побутову гармонію та щирість переживань, значною мірою вплинула на формування кола тем і образів у вокальній ліриці XIX століття. Польська музична культура, що розвивалася в складних суспільно-політичних умовах та відчувала вплив як німецьких, так і вітчизняних традицій, стала одним із центрів трансформації ідеї бідермаєру.

Станіслав Монюшко заклав фундамент національної композиторської школи XIX століття та визначив подальший напрям розвитку польського музичного романтизму. Його творчість стала містком між європейськими художніми течіями та національними культурними традиціями, поєднавши універсальні стильові тенденції доби з національно забарвленою інтонаційністю, фольклорними витоками та власним світобаченням. Важливість С. Монюшка для польської культури полягає не лише у його багатій творчій спадщині, а й у репрезентативності для всього напрямку національного романтизму: він утвердив у музиці провідні ідеї епохи, наділивши їх автентичними мотивами, притаманними польському духу.

Попри значну увагу до постаті С. Монюшка у музикознавстві, його камерно-вокальна творчість нерідко розглядається фрагментарно, у контексті біографічних відомостей або загальної характеристики польського романтизму.

Проте, системний аналіз його романсу «Znasz-li ten kraj» («Чи знаєш ти той край») із циклу «Домашні співаники» крізь призму бідермаєрської естетики та європейських художніх тенденцій XIX століття дозволяє глибше зрозуміти не

лише стильову природу цього твору, а й ширші закономірності розвитку польської камерно-вокальної музики.

**Актуальність дослідження** зумовлена необхідністю переосмислення камерно-вокальної спадщини Станіслава Монюшка через призму естетики стилю бідермаєр. Вокальні твори композитора й досі залишаються на периферії наукового інтересу, поступаючись увагою його оперному доробку.

**Об'єкт дослідження** – польська камерно-вокальна музика ХІХ століття.

**Предмет дослідження** – камерно-вокальний доробок Станіслава Монюшка, зокрема романс «Znasz-li ten kraj» із циклу «Домашні співаники» у світлі естетики бідермаєра.

**Мета дослідження** – виявити стильові, інтонаційна та естетичні особливості камерно-вокальної творчості Станіслава Монюшка на прикладі інтонаційно-стильового романсу «Znasz-li ten kraj» із циклу «Домашні співаники».

**Завдання дослідження:**

- виявити культурно-історичні передумови стилю бідермаєр;
- окреслити тенденції розвитку камерно-вокальної музики в польській культурі ХІХ століття;
- охарактеризувати життєвий і творчий шлях С. Монюшка;
- розглянути «Домашні співаники» як вершину камерно-вокальної творчості С. Монюшка;
- проаналізувати образні та інтонаційні особливості романсу «Чи знаєш ти той край» із циклу «Домашні співаники».

**Наукова новизна** дослідження полягає у комплексному аналізі камерно-вокальної спадщини Станіслава Монюшка як явища на перетині польської національної музики, європейського романтизму та естетики бідермаєру.

**Джерелознавчу базу** дослідження склали численні праці, розвідки, монографії, статті та дисертації як українських, так і польських музикознавців, у яких окреслено життєтворчість С. Монюшка, описано особливості стилю

бідермаєр, а також представлена історія становлення польської камерно-вокальної музики XIX століття.

**Методологічну базу роботи** складає поєднання декількох наукових методів, а саме:

- історичного – при дотриманні хронологічної послідовності досліджуваних явищ;
- біографічного – при дослідженні життєвого і творчого шляху Станіслава Монюшка;
- джерелознавчого – при опрацюванні і осмисленні наявних теоретичних матеріалів;
- індуктивного – для відтворення цілісної картини з окремих фактів;
- музикознавчого – застосованого про аналізі інтонаційних та образних особливостей романсу «Чи знаєш ти той край?»;
- метод узагальнення та синтезу – для систематизації здобутих результатів.

**Практичне значення роботи.** Основні положення та практичні висновки дослідження можуть бути використані у навчальних курсах для студентів вищих спеціальних музичних закладів в курсі «Історії вокального мистецтва» та «Історії музичної культури».

**Структура роботи.** Робота складається із вступу, двох розділів, висновків і списку використаних джерел. Загальний обсяг роботи – 30 сторінок, з них 25 – основного тексту. Список використаних джерел налічує 28 позицій.

## РОЗДІЛ 1.

### ЕСТЕТИКА БІДЕРМАЄРУ ТА ЇЇ ВПЛИВ НА РОЗВИТОК ЄВРОПЕЙСЬКОГО КАМЕРНО-ВОКАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА

#### 1.1 Культурно-історичні передумови формування стилю бідермаєр

Феномен бідермаєру посідає чільне місце в європейській культурі першої половини XIX століття, відображаючи складний процес переорієнтації суспільної свідомості після епохи революційних вибухів та наполеонівський війн. Поняття «бідермаєр» сформувалося в епоху Просвітництва, втім як окремий термін став використатися лише у другій половині XIX століття. Його виникнення пов'язують із сатиричним образом Готліба Бідермаєра – вигаданого персонажа, створеного Людвігом Айхродтом та лікарем Адольфом Куссмаулем. Цей герой регулярно з'являвся на шпальтах популярного гумористичного журналу та уособлював звужений міщанський світогляд, був зосередженим на домашньому комфорті, емоційній сентиментальності та буденних радощів.

Як художній стиль бідермаєр сформувався у період між Віденським конгресом 1815 року та революційними подіями 1848-го року на ґрунті прагнення до стабільності, внутрішнього порядку та духовного захисту в умовах політичної реставрації. Саме тому бідермаєр асоціюється з поверненням до приватного життя, з його раціональною орієнтацією, стриманістю та цінністю домашнього середовища [6].

У культурі цього періоду помітним стає зсув від романтичного культу виняткової особистості до уваги на звичайну людину – носія традиційних моральних чеснот, який прагне не протистояти світові, а гармонійно в ньому існувати. Бідермаєрська естетика ґрунтується на ідеї затишної, гармонійної буденності, де моральні чесноти постають важливішими за героїчні амбіції, а стабільність і родинність – вагомішими за індивідуалістичні поривання романтичного світовідчуття.

У європейському мистецтві ця естетика проявилася у звуженні масштабів і відмові від грандіозних тем на користь камерності, побутових сцен, інтимних переживань. У живописі це виявлялося у зображеннях інтер'єрів, родинних портретів, жанрових сцен, що передають атмосферу буденного життя. У літературі поширюються оповідання та поетичні мініатюри, сповнені емоційної делікатності та ліричної спостережливості. У декоративно-ужитковому мистецтві переважають прості, ергономічні форми, натуральні матеріали, увага до деталей та функціональності. «Чистота, скромність і простота - замість куртуазної показності й розкоші – повинні були відображати моральний порядок і суспільну гармонію. Художник став апологетом цього буржуазного порядку цінностей: миру, стабільності, працьовитості, сімейного духу... Цей образ виключав драматизм соціальних дисонансів, великих конфліктів і негараздів. Етос боротьби змінюється культом сімейних цінностей і приватного життя» [23, с. 12].

Найяскравіше бідермаєр утвердився саме в німецькомовних країнах – Австрії та Південній Німеччині, де роль приватного простору в культурі була особливо високою. Тут сформувався відповідний тип високого художнього мислення, що ставив у центр непафосний, «несценічний» образ людини, спроможної втілити духовність не у великих вчинках, а у відповідальному ставленні до повсякдення. Бідермаєр зазвичай поділяють на “високий” та “низький”. Якщо в австрійській літературі “високий” бідермаєр пов’язують з іменами А. Штіфтера, Фр. Грільпарцера, Й. Нестроя та Ф. Раймундта, то в музичному мистецтві його риси зарубіжні музикознавці знаходять у творчості австрійця Ф. Шуберта, німців К. М. Вебера, Ф. Мендельсона та почасти Р. Шумана. Слід зазначити, що К. Дальгауз виключає творчу спадщину Ф. Шуберта з загальної концепції бідермаєру, але водночас зараховує до неї і його середовище, і друзів, для яких композитор написав багато пісень, і його шанувальників, і навіть “шубертіади”, які дослідник вважав типовим породженням епохи бідермаєру. А це робить його власну концепцію бідермаєру досить проблематичною та вразливою» – пише М. Новакович [13, с. 42-43].

У музичному мистецтві бідермаєр проявив себе з винятковою виразністю. «Поняття бідермаєра (“міщанського” стилю доби 1810–1850) у музиці ледви що встановлене новітніми німецькими музикознавцями, головню Гв. Адлером у Відні. Цей стиль виказує сильний нахил до загально приступної мельодійности (ще не зовсім зриваючи з давнім контрапунктизмом) та до оперування негайними ефектами (опера, віртуозівство на фортепяні, скрипці, тощо). Часті марші в операх, як і маршеві теми фортепянних і скрипочних концертів цієї доби, це відгук Наполеонівських воєн і національних революцій 1820–1848 рр» – згадує Борис Кудрик [9, с. 99].

Оскільки ідеали цього стилю були тісно пов’язані з домашнім музикуванням, на перший план виходять жанри з невеликими виконавськими вимогами й камерним форматом. Найважливішими виявилися фортепянні п’єси, мініатюри з танцювальними елементами, побутові пісні й салонні романси, призначені для виконання в приватних музичних салонах та родинних колах. У цих жанрах проявилися мелодична ясність, простота гармоній, перевага ліричного вислову, танцювальних ритмів і колискової символіки. «В музиці риси бідермаєру знаходять у багатьох творах не лише більш локальних творців, але й у спадщині видатних романтиків, зокрема і у Ф. Шуберта» – згадує Сидір М [16, с. 46].

Така музична поетика була не лише відображенням побутових вподобань. Вона становила своєрідну світоглядну модель, де приватне життя набувало ознак сакральності. Домашнє музикування ставало способом збереження моральних і духовних цінностей, а музична мініатюра – формою естетичного опанування повсякдення. У цьому сенсі бідермаєр виступає ще й типом культурної пам’яті, що зберігає ідентичність спільноти, нації, родини.

Власне, у польському культурному середовищі першої половини ХІХ століття бідермаєр постає за визначенням О. Муравської як вагома складова «патріархально-ортодоксальної культури» та специфічного «шляхетського мислення» [11]. Його етичні та естетичні засади набувають тут іншого відтінку: вони поєднуються з давніми уявленнями про честь, поміркованість, родинні й

родові зв'язки, що були невід'ємною частиною шляхетської ідентичності. Відтак, у польській культурі сформувалося поняття «шляхетського» або «варшавського» бідермаєра, який успадковує риси традиціоналізму, звернення про «золотого минулого» та поваги до духовної спадщини предків.

Цей напрям природно виростав із історичних реалій, коли шляхетський стан становив ядро державності, а його культурна свідомість від сарматизму до ягеллонської ідеї віротерпимості визначала характер польського суспільства. Звернення до традицій, виплеканих уздовж поколінь, зумовило вагу побудованої сфери, сімейних цінностей і локальних форм культурного життя, же повсякденність стала носієм національного духу [20, с. 96-97].

У польському середовищі, як і в австро-німецькому, бідермаєр активно проявлявся у сфері домашнього та салонного музикування, де поєднувалися елементи як аматорської культури, так і фольклорні традиції різних регіонів. Варто згадати, що саме в такому контексті виникає задум «Домашніх співаників» Станіслава Монюшка. Цикл утілює поетику польського фольклору й водночас відбиває духовно-патріотичні настрої шляхетського салону. Показово, що чимало текстів до цього циклу належали Адаму Міцкевичу, чия творчість (зокрема «Дзяди») була націлена на зміцнення родових й національних зв'язків та проіннята культом предків. Відтак, бідермаєр виявився складником і польської салонної та побутової культури, що пронизує творчість Ю. Немцевича, М. Шимановської, І. Падеревського, Ф. Шопена і, зрештою, С. Монюшка [28].

З огляду вищеописані риси, бідермаєр нерідко розглядають як антитезу романтизму, однак насправді він формує з ним взаємодоповнювальний зв'язок. З одного боку, романтичний герой прагне порушити межі традиції, з іншого – бідермаєрська культура намагається утримати спадкоємність, порядок, традиційні вартості. Проте обидва стилі поділяють чутливість до особистого досвіду та внутрішнього світу людини, хоча й репрезентують цю інтимність у різних масштабах та формах. Саме такий тип мислення, спрямований на повсякденність, моральність і камерність, вплинув на формування європейської

вокальної мініатюри, що стала одним із провідних жанрів ХІХ століття. Зокрема, німецький Lied, австрійська салонна пісня, польська пісенна традиція та ранньоромантичний романс отримали новий розвиток саме в контексті бідермаєрського світовідчуття. Пісня стає засобом інтимної комунікації, в якій поезія і музика поєднують особисті емоції, простоту вислову та високу етичну змістовність [7].

Таким чином, бідермаєр у європейському мистецтві – це стиль, що охоплює світогляд та естетику простого повсякденного життя. Його характерні риси – це звернення до приватного, етична врівноваженість, культ домашнього затишку й камерності. Ці ознаки сформували цілу епоху, під впливом якої розвивалися різні види мистецтва, включно з музикою. В традиції бідермаєра вкорінюється значна частина камерно-вокальної культури ХІХ століття, яка стане фундаментом формування творчого доробку Станіслава Монюшка.

## **1.2 Тенденції розвитку камерно-вокальної музики в польській культурі ХІХ століття**

Камерно-вокальна музика ХІХ століття в Польщі формувалася під впливом кількох взаємопов'язаних факторів: суспільно-політичних умов, розвитку національної літератури, європейських стильових процесів та традицій домашнього музикування, характерних для бідермаєрської естетики. У цей період пісня стає одним із ключових жанрів, що забезпечує тісний зв'язок між професійною та аматорською музичною культурою, а також між музикою та національною поетичною традицією.

Після поділів Речі Посполитої польська культура розвивалася в умовах політичної несвободи, що зумовило зростання ролі інтимних, камерних жанрів як засобу збереження національної ідентичності. Саме пісня, на противагу великим формам, стала тим видом музичного мистецтва, який найорганічніше поєднав романтичну емоційність із потребою культурного самозахисту та інтелектуального єднання нації [24]. Генеза польської камерно-вокальної традиції сягає середньовічної духовної лірики, передусім маріанських співів,

що сформували підґрунтя для подальших стилістичних процесів. Упродовж століть цей пласт розвивався в тісному зв'язку з культурою польського шляхетсько-сарматського середовища, для якого домашнє музикування – спів, гра на клавішах та струнних інструментах становило культурну самопрезентацію. Такий тип побутового музикування сприяв утвердженню камерно-вокальної музики як природної форми художньої комунікації [18].

На тлі цих традицій у XVIII – XIX століттях формується польська салонна культура, що стала важливим середовищем для розвитку камерно-вокальної творчості. Салон перетворюється на соціокультурний простір, де музика відігравала не тільки естетичну, а й комунікативну, світоглядну та патріотичну функції. Салони Варшави, Вільна, Кракова перетворюються на осередки інтелектуального й художнього життя. Саме тут формуються гуртки та мистецькі об'єднання, виникають дискусії про національний стиль, ідеї культурного оновлення, концепції польського месіанізму [28].

Музика, зокрема камерно-вокальна, посідала одне з провідних місць у цих салонних практиках, об'єднуючи різні суспільні групи та водночас маскуючи справжній патріотичний характер зустрічей перед наглядовими державними структурами. У вітальнях Дворжачка, Прушакової, Скимборовичів, Луцевських, Вільконських регулярно виступали С. Монюшко, брати Конські, М. Бернацький, О. Кольберг та інші музиканти, популяризуючи нові вокальні твори та закладаючи основу польської камерної культури [25].

Важливою інституційною опорою процесу стало й те, що саме в цьому середовищі виникають перші професійні мистецькі видання. Так, Юзеф Сікорський у 1857 році засновує тижневик «Рух музичний», де публікує музикознавчі огляди, рецензії, етнографічні розвідки та критичні статті про творчість Ф. Шопена, популяризує зібрання О. Кольберга й активно підтримує постать С. Монюшка, зокрема його «Домашні співаники», що стають характерним проявом побутово-музичної естетики доби.

У розвитку камерно-вокальної музики вагому роль відіграв також патріотичний компонент. Збірка «Історичні пісні» Ю. Немцевича (1816),

близька до жанру балади та думи, стала важливим літературно-музичним явищем, що охопило всю історію Польщі в образах героїв і видатних подій. На тексти цього циклу зверталися численні польські композитори – К. Курпінський, Ф. Лессель, М. Шимановська, С. Скібицький, Л. Потоцька та ін. Показово, що серед авторів були як професіонали, так і музиканти-аматори з кола магнатської еліти, що свідчить про широке проникнення камерно-вокального жанру в культурне життя.

Подальший розвиток жанрів камерно-вокальної музики в першій половині XIX століття відбувався на перетині фольклорної, духовної та салонної традицій, зумовлюючи творення синтетичних форм: пісень, романсів, дум, балад. Поєднання вокальної та інструментальної лінії, властиве польській культурі ще з XVI століття (що простежується навіть у ранніх інструментальних думках), стало одним із визначальних чинників жанрово-стильового багатства польської камерно-вокальної творчості доби романтизму [15].

Таким чином польська камерно-вокальна музика XIX століття розвивалася під впливом кількох взаємопов'язаних факторів: давньої духовної традиції; шляхетсько-сарматського культурного кодексу з культом Дому й Роду; салонної культури як форми інтелектуальної комунікації; патріотичних тенденцій, що надихали на створення вокальних творів історико-героїчного змісту; а також активної композиторської та видавничо-критичної діяльності. Усе це створило передумови для розквіту камерно-вокальної музики, в тому числі для появи циклічних вокальних композицій у творчості польських композиторів XIX – початку XX століть і визначило своєрідність польського варіанту європейського романтизму.

## РОЗДІЛ 2.

### КАМЕРНО-ВОКАЛЬНИЙ ДОРОБОК СТАНІСЛАВА МОНЮШКА ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЄВРОПЕЙСЬКИХ ХУДОЖНІХ ТЕНДЕНЦІЙ ХІХ СТОЛІТТЯ

#### 2.1 Характеристика творчості Станіслава Монюшка

Життєвий і творчий шлях Станіслава Монюшка формувався в руслі культурних тенденцій Центрально-Східної Європи середини ХІХ століття. У цей час провідні риси бідермаєру, такі як інтимність, домашнє музикування, увага до приватного життя та побутової естетики формували культуру міст і шляхетських осель у німецьких, австрійських і польських землях. В такій сфері С. Монюшко виростав, здобував освіту, формував свої естетичні критерії й стилістичні уподобання, а пізніше – створював власні твори, серед яких камерно-вокальна музика посідає надзвичайно важливе місце. Його життєвий шлях розгортався на тлі польського національного відродження, посилення інтересу до народної пісенності та потреби створення національного музичного театру, чого раніше не мала ані Польща, ані Литва [5].

Народився майбутній композитор 5 травня 1819 року в Убеллі, у шляхетській родині, де панувала освіченість та інтерес до музики. Батько не були професійними музикантами, але добре володіли різними інструментами. У сім'ї Монюшків музикування було обов'язковим елементом виховання: у домі звучали польські романси, духовні твори, танцювальні жанри. Усе це створило підґрунтя для того, що згодом стане провідною рисою стилю композитора – природністю вокальної мелодики, співучістю, тяжінням до камерної форми та увагою до внутрішнього світу людини. Уже в ранньому віці проявилася схильність до імпровізації, тож хлопець вирішив пов'язати своє життя з мистецтвом. Перші систематичні уроки він отримав у віці восьми років у Варшаві. Там він розпочав своє навчання в Августа Фреєра, учня Юзефа Ельснера, у класі гри на фортепіано та органі.

Формування мистецьких засад С. Монюшка продовжилося в Берліні, де протягом 1837-1840 років він вивчав композицію й диригування у одного із найавторитетніших педагогів свого часу Карла Фрідріха Рунгенхагена. Під його керівництвом юнак засвоїв німецьку хорову традицію, поліфонію та вміння працювати з вокальними жанрами. Столичне німецьке середовище перебувало під сильним впливом бідермаєру, який у музиці проявлявся у поширенні салонних жанрів, музики для домашнього музикування, опрацюванні народних мелодій, м'яких ліричних інтонаціях і поетизації приватного життя. У Берліні Монюшко зблизився з творами Карла Марії фон Вебера, Фелікса Мендельсона, а також із камерною вокальною творчістю композиторів німецького романтичного кола, що значно вплинуло на його власні вокальні цикли, зокрема ранні пісні. Відтак, 1838 року він написав «Три пісні» на слова Адама Міцкевича, а у 1839 році у Львові була поставлена п'єса «Ночівля в Апенінах» Александра Фредра, музику до якої створив юний композитор [24].

Протягом 1840-1858 років митець жив у Вільнюсі – місті, яке на той час було одним із провідних центрів польсько-литовської культурної традиції. Саме тут розпочинається зрілий період творчості композитора. Майже двадцять років він був органістом у костелі св. Яна, працював диригентом, педагогом, організатором музичних вечорів, писав мініатюри на замовлення для місцевих музикантів-аматорів та професіоналів. Саме тут народилися перші «Домашні співаники» – збірка, яка стала символом польського музичного романтизму. С. Монюшко створив пісні на тексти А. Міцкевича, Ю. Словацького, Б. Залеського на інших авторів, формуючи своєрідний «пісенний щоденник нації». В цей час формується його тяжіння до простої, народно забарвленої мелодики, інтонацій польських і литовських пісень.

Вільнюський період подарував композиторові ще одне джерело натхнення – оперний театр. Завдяки гастролям і локальним постановкам С. Монюшко дедалі чіткіше усвідомлював потребу національного оперного репертуару. Так виникли його перші сцени та оперні задуми, які зрештою привели до появи «Гальки». Прем'єра у 1848 у Вільнюсі мала помірний, але обнадійливий успіх,

однак саме варшавська постановка 1858 року відкрила нову сторінку в історії польського музичного театру. С. Монюшко відразу став центральною фігурою культурного життя Варшави, а його оркестрове й театральне мислення значно поглибилося. У польській столиці він обійняв посаду директора Великого театру та професора консерваторії, що дало йому можливість виховувати нових співаків, оркестрантів і композиторів [25].

У варшавський період постають його найуспішніші опери: «Страшний двір», «Графиня», «Парія», а також 12 оперет і 3 балети. «Страшний двір» став вершиною національної опери XIX століття: твір спирається на польські традиції, шляхетську культуру, популярні танцювальні жанри – мазурку, полонез, оберек, а також поєднує трагедійність і гумор.

Окрім великих циклів, С. Монюшко створював окремі мініатюри: інтимні «колискові» пісні, романси, жартівливі сценки, фольклоризовані танцювальні номери, вокальні балади. Його музична мова у цих творах відображає поєднання мелодики народної пісні, оперної кантилени й традиції німецького Lied. У багатьох композиціях відчутні риси раннього романтизму: м'які гармонічні переходи, світлотіньові ефекти, чергування прозорої фактури з більш насиченою, активне використання сентиментально-елегійних інтонацій. Водночас він створює значну духовну спадщину – літанії, меси, псалми, духовні кантати, де поєднуються традиції західноєвропейської хорової школи, барокова поліфонічна фактура і релігійна стриманість [17].

Важливою особливістю камерно-вокальної творчості С. Монюшка є її соціальне призначення. У добу, коли польська культура перебувала під безперервним політичним тиском, камерна пісня ставала формою збереження національної ідентичності. Твори композитора відтворювали поетичний світ польської літератури та формували новий тип музичної комунікації, де камерність не суперечила загальносуспільному впливу.

Період 1860-х років позначений як творчим злетом, так і напруженнями, пов'язаними із політичними обставинами. Після подій Січневого повстання діяльність композитора стала обмеженішою, але він продовжував писати,

організовувати концерти, видавати свої твори. Останні роки життя С. Монюшко проводив працюючи над новими оперними задумами, виховуючи студентів і підтримуючи польську музичну культуру.

Загалом, композитор написав понад 400 пісень для голосу у супроводі фортепіано різних жанрів. «Творам Монюшка притаманні мелодійність, ліризм, опора на національний пісенний і танцювальний фольклор, доступність музичної мови, а в музично-сценічних творах – майстерність у створенні індивідуальних характеристик (особливо комічних), у побудові масових, ансамблевих і сольних сцен. Глибоко проникнувши в народно-пісенну культуру, Монюшко створював оригінальні мелодії, багато з яких стали вважатися народними» [10].

## **2.2 «Домашні співаники» як вершина камерно-вокальної творчості Станіслава Монюшка**

«Домашні співаники» (*Śpiewnik domowy*) Станіслава Монюшка – це великий багатотомний збірник пісень для голосу з фортепіано, у якому композитор зібрав найхарактерніші інтонації польської камерно-вокальної традиції XIX століття та створив репертуар, покликаний стати основою для домашнього музикування. Над циклом митець працював упродовж кількох десятиліть: перший зошит вийшов друком наприкінці 1843 року, коли С. Монюшко ще жив у Вільнюсі, а останні були опубліковані вже після його смерті у 1872 році. Загалом цикл охоплює 12 зошитів, де містяться понад 250 пісень.

Появу «Співаників» слід розглядати в тісному зв'язку з історичними та культурними обставинами, у яких формувалася польська нація в умовах втрати державності та придушення національно-визвольних рухів. В такій парадигмі камерно-вокальна музика, зокрема жанр пісні, призначеної для виконання в домашньому колі, була здатна підтримувати національну ідентичність. Патріотичні камерно-вокальні жанри К. Курпінського («Мазурка Домбровського», «Варшав'янка»), поетичні збірки на кшталт «Історичних пісень» Ю. Немцевича формували репертуар, у якому музика поєднувалася з

історико-просвітницькою місією [14]. Відтак, С. Монюшко з дитинства чув подібні пісні від матері і добре знав їх. «С. Монюшко завжди був стурбований питаннями розвитку польської музичної культури, яка в драматичних умовах існування Польщі у середині XIX століття фактично єднала націю на засадах її багатовікових традицій та духовних цінностей. Подібна позиція позначилася і на задумі вокального циклу “Домашні співаники”, що створювався з 1843 по 1859 роки та в кінцевому варіанті охоплював 268 пісень» – пише Ван Сяююй [20, с. 100].

Поетична основа «Співаників» надзвичайно широка та репрезентативна. Композитор звертався до творів А. Міцкевича, В. Сирокомлі, С. Вітвицького, Я. Чечота, Ю. Крашевського, Л. Кондратовича та багатьох інших авторів. Значний інтерес становить і включення текстів західноєвропейських поетів: Й. Гете, Г. Гейне, В. Гюго, В. Скотта, Дж. Байрона, В. Шекспіра, що надає окремим номерам циклу загальноєвропейської орієнтації. Попри цю широту, домінуючою тематикою стає польський духовний код: ідилічна лірика, патріархальні цінності, мотиви природи та родинні образи, мораль і характерна для польського бідермаєру естетика скромності, теплоти, простоти і зосередженості [19].

Звідси і жанрово-стильове розмаїття «Домашніх співаників». Поряд із піснями в куплетній формі тут зустрічаємо балади – один із найпопулярніших жанрів польського романтизму, сюжетно забарвлені мініатюри, тужливі романси, побутові картинки, гумористичні сценки та любовні пісні. Значну роль відіграють ритми польських народних танців – краков'яка, мазурки, куяв'яка, оберєка. У піснях вони не мають характеру прямої фольклорної стилізації, а радше з'являються як фон, що наповнює мелодіку національним забарвленням.

«Подібний пильний інтерес до камерно-вокальної сфери творчості, з одного боку, був пов'язаний із загально-романтичними жанровими пріоритетами європейської музичної культури, в тому числі й німецько-австрійської Lied (Ф. Шуберт, Р. Шуман та ін.), яка суттєво вплинула на творчу свідомість С. Монюшка ще в роки його навчання у Берліні. З іншого боку, поява

«Домашніх співаників» мала тісний зв'язок з процесами становлення та розвитку власне польської музичної культури. Камерно-вокальна спадщина Монюшка охоплює понад 250 пісень, романсів, вокальних сцен і дуетів. Вони створювалися протягом усього його життя й відбивають еволюцію художнього мислення композитора – від побутово-ліричних ранніх творів до глибоких психологічних композицій пізнього періоду. Структурною основою багатьох його вокальних творів стає простота форми, ясність фактури, органічна співучість мелодії – риси, що ідеально відповідають духові бідермаєрської епохи» – продовжує Ван Сяоюй [20, с. 100].

На відміну від великих циклів Ф. Шуберта чи Р. Шумана, які мають внутрішню драматургію, «Домашні співаники» С. Монюшка не вибудовують єдиної сюжетної лінії. Їхня цілісність ґрунтується на сукупному відтворенні польського світу середини XIX століття, в якому поєднуються релігійність, морально-етичні чесноти, і просте сприйняття краси. Саме це формує виконавську місію «Співаників» – збереження й зміцнення національного духу в часи, коли культура була важливішою за будь-які політичні впливи.

У виконавській практиці цикл став вершиною польського домашнього музикування XIX століття. Пісні були написані так, щоб їх могли виконувати аматори – діти, молодь, жінки, цілі родини, однак їхня довершеність дозволила цим творам увійти до професійного концертного репертуару. Преса XIX століття активно реагувала на появу нових видань, відтак рецензії тогочасних критиків – Ю. І. Крашевського, Ю. Сікорського та інших свідчать про високу оцінку сучасниками. Показово, що В. Рудзінський, один із найавторитетніших знавців творчості С. Монюшка наголошував на просвітницькій ідеї «Домашніх співаників» [25].

Варто також і згадати, що на основі циклу формувалася оперний композиторський стиль митця. Саме камерно-вокальна лірика, її інтонаційна м'якість, кантиленність, фольклорні елементи і здатність до розгорнутих сцен і форм пізніше трансформувалися у масштаб опер «Галька», «Страшний двір»,

«Графиня». Відтак, «Домашні співаники» С. Монюшка – це не лише вершина його камерно-вокального доробку, а й фундамент всієї подальшої творчості.

### **2.3 Образні та інтонаційні особливості романсу «Znasz-li ten kraj» («Чи знаєш ти той край»)**

Романс «Znasz-li ten kraj» написаний приблизно у 1843-1845 роках, тобто в ранній період творчості С. Монюшка. Саме в ці роки сформувалася концепція композиторського бачення польського романсу, що являв собою інтимну, камерну вокальну мініатюру, де поєднуються європейська романтична традицію з національною мелодикою. Існує дві версії цього романсу: перша була написана для першого тому «Домашніх співаників», але остаточно редакція з'явилася дещо пізніше, коли композитор отримав упорядкований матеріал для друку. Уперше твір був опублікований у 1850-х роках, коли цикл набув популярності. Нині романс входить до четвертого тому «Домашніх співаників».

Поетичною основою романсу став польський переклад Адама Міцкевича знаменитого вірша Йоганна Вольфганга Гете «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?» з віршованого роману «Wilhelm Meisters Lehrjahre» («Роки навчання Вільгельма Майстера»). Головний герой Вільгельм Мейстер прагне знайти своє покликання, тож він звільнився від буржуазних обмежень і реалізовує себе як митця. Він вступає до театральної трупи і подорожуючи, зустрічає різних людей. Одного дня він зустрічає Мільйону – таємничу дівчину, яку хлопець викупив із трупи мандрівних акробатів. Її поведінка, мова та загадковий етнічний акцент свідчать про не німецьке походження. Вона постає трагічною фігурою у романі: вона загадкова, меланхолійна, тужить за батьківщиною та символізує втрачену гармонію. Життя дівчини пов'язане з утратою дому та родини, тож саме через пісню вона виявляє свої почуття та історії [26].

Відтак, монолог-пісня «Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen?» – це найвідоміший епізод, пов'язаний з образом Мільйони. Вона співає її Вільгельму в момент найбільшої туги, відкриваючи свою справжню сутність, згадує про країну свого походження – Італію, ідеалізує образи дитинства, а питання

«Kennst du das Land» – на перший погляд звернене до Вільгельма, але насправді дівчина ставить його сама собі, щоб не забути свою домівку.

Станіслав Монюшко обрав саме цю поезію, тому що вона має музичний характер вже в оригінальному тексті, поєднує ліричність і водночас драматизм, дає можливість розвинути кантиленну молодіку та має виразну трискладову ритміку. Окрім того, пісня Міньйони була надзвичайно популярною серед поетичних мініатюр німецького романтизму, яка надихнула десятки композиторів. Переклад Адама Міцкевича зберіг романтичну образність і ритмічну структуру оригіналу, тому став ідеальною поетичною основою, яку С. Монюшко поклав на музику.

Однак, якщо у В. Гете текст належав юній дівчині Міньйоні, то в польській традиції, він був перетрансформований на чоловічий голос. Чоловічий ліричний герой у польській поезії й вокальній ліриці був значно звичнішим, тому адаптація від жіночого «я» до чоловіка сприймалася як натуралізація тексту відповідно до місцевих вимог. Разом з тим, у польській культурі середини XIX століття домінувала патріотична й елегійна лірична суб'єктивність, образ вигнанця, мандрівника, тужливого серця, що було сформовано насамперед поезією А. Міцкевича. А у салонній і домашній музиці, для якої писав С. Монюшко, пісні часто виконували переважно чоловіки. Тож зміна граматичного роду була практичною та зробила романс зручним для більшості передбачуваних виконавців.

Романс «Znasz-li ten kraj» містить три строфи, побудовані на однаковій метриці – чотиристопному амфібрахії, характерному для співучої й плавної романтичної лірики. Амфібрахій – трискладовий віршований розмір, що складається з послідовності ненаголошеного, наголошеного і знову ненаголошеного складів, природно формує хвилеподібний ритм, який перетікає з рядка в рядок, формуючи 12-складову структуру [27].

Для наочного прикладу подану таблицю, за допомогою якої можна провести паралелі між оригінальним польським текстом і українським перекладом (*український переклад – власний*):

<i>Оригінал</i>	<i>Переклад</i>
<p>Znasz-li ten kraj,  Gdzie cytryna dojrzeła?  Pomarańcz blask  Majowe złoci drzewa?  Gdzie wieńcem bluszcz  Ruiny dawne stroi,  Gdzie buja laur  I cyprys cicho stoi?  Znasz-li ten kraj?  Ach, tam, o moja miła!  Tam był mi raj,  Pókiś ty ze mną była!</p>	<p>Чи знаєш ти той край,  Де досягає цитрина?  Де світлий помаранч  Золотить дерева навесні?  Де плющ вінками  Прикрашає давні руїни,  Де колихається лавр  І тихо стоїть кипарис?  Чи знаєш ти той край?  Ах, там, моя кохана!  Там був мій рай,  Поки ти була зі мною!</p>
<p>Znasz-li ten gmach,  Gdzie wielkich sto podwoi,  Gdzie kolumn rząd  I tłum posągów stoi?  A wszystkie mnie  Witają twarzą białą:  ”Pielgrzymie nasz,  Ach, co się z tobą stało!”  Znasz-li ten kraj?  Ach, tam, o moja miła!  Tam był mi raj,  Pókiś ty ze mną była!</p>	<p>Чи знаєш ти той палац,  Де сто підвищених брам,  Де ряд колон  І натовп статуй здіймається?  І всі вони  Зустрічають мене блідими обличчями:  «Паломнику наш,  Ох, що ж із тобою сталося?»  Чи знаєш ти той край?  Ах, там, моя кохана!  Там був мій рай,  Поки ти була зі мною!</p>

<p>Znasz-li ten brzeg,  Gdzie po skalistych górach  Strudzony muł  Swej drogi szuka w chmurach?  Gdzie w głębi jam  Płomieniem wrą opoki,  A z wierzchu skał  W kaskadach grzmia potoki?  Znasz-li ten kraj?  Ach, tu, o moja miła!  Tu byłby raj,  Gdybyś ty ze mną była!</p>	<p>Чи знаєш ти той край,  Де серед скелястих гір  Змучений мул  Шукає стежку в хмарах?  Де в надрах печер  Палають розпечені камені,  А зі скель угорі  Гримлять водоспади?  Чи знаєш ти той край?  Ах, тут, моя кохана!  Тут був би рай,  Коли б ти була зі мною!</p>

Станіслав Монюшко надзвичайно тонко відчуває метричну організацію, обираючи розмір 12/8. Він природно розбиває такт на чотири групи по три восьмі, які повністю співпадають із трискладовістю амфібрахія. Відтак, смислові наголоси завжди попадають на сильні долі «трійки» у розмірі 12/8, тому слово стає основою музичної інтонації.

Всі три строфи повторюються без жодних змін, тож твір вкладається у куплетну форму без заспівно-приспівної структури. Кожен куплет, в свою чергу, написаний в одночастинній наскрізній формі з 18 тактів, адже музичний матеріал розгортається як єдиний безперервний потік без цезур, зупинок і повторюваних фрагментів. Романс написаний у тональності Fis-dur, що відразу створює світлий образ. Композитор використовує темп *Moderato*, щоб зближує співаний текст із монологом-розповіддю.

Розпочинається романс коротким вступом із трьох тактів, що будується на остинатному повторенні тонічної терції. У середньому голосі в низькому регістрі вже зароджується висхідна інтонація головної теми, що звучить на функціях тоніки і домінанти із затриманням (рис. 1):

Moderato. z Goethego.

Рис. 1. Вступ

Що стосується музичної мови основної теми, тут композитор розширює межі камерного жанру, наближаючи вокальну манеру до оперної декламації (рис. 2). Мелодія будується на хвилеподібних інтонаціях, що передають тугу, захоплення й ідеалізацію зображуваної країни. Діапазон вокальної партії сягає інтервалу ундецими – «Cis – fis<sup>1</sup>». Початкова інтонація будується на оспівуванні тонічного тризвука, а декламація і речитативність досягається за рахунок повторення одного звука (наприклад «cis», «ais», «e»), де проспівується одне, а то і два слова. За рахунок цього створюється спокійний, плинний характер.

Рис. 2. Основна тема романсу

Фортепіанна партія побудована на типово-романтичній тріольній прозорій фактурі, яка створює гармонічний фон для основної теми. «Трійкові» акорди у правій руці формують образ безперевного руху – ніби легкий вітер, тепле повітря південних країв, шум водоспадів чи коливання лаврових і кипарисових гілок, про які говориться у тексті. У деяких місцях акомпанемент переходить у короткі мелодичні переклички з вокальною партією, які проводяться в басу або в середніх голосах.

Тональний план є досить барвистим: за рахунок коротких відхилень через функції доміаннти, септакорду VII ступеню та подвійної доміаннти утворюються короткі відхилення у паралельну *dis-moll* (т. 4), мінорну доміантову *cis-moll* (т. 7-8), однойменну *fis-moll* (т. 9) Гармонічна вертикаль також є простою, адже композитор використовує тризвуки тоніки, субдоміаннти, доміаннти з оберненнями, доміантсептакорд, а також септакорд II та VII ступеню з оберненнями.

Кульмінація твору співпадає із точкою «золотого перетину» і припадає на слова «Tam był mi raj». Фраза повторюється двічі із посиленням динаміки і виходом вокальної партії у високий діапазон, що символізує емоційний вибух серед загальної спокійної оповіді. Вперше оспівується тонічний тризвук, а за другим разом матеріал модулює у паралельну тональність *dis-moll*, що відразу навіює смуток і тугу. Таке тональне співставлення з точки зору гармонії є перерваним зворотом (рис. 3):

Рис. 3. Кульмінація твору

Закінчується романс мелодією низхідним рухом по звуках тонічного тризвуку, що створює відчуття умиротворення після емоційної кульмінації. Коротка постлюдія у фортепіано повторює мотив вступу, ніби замкнувши композиційну арку й повернувши слухача до початкового стану мрійливої ностальгії.

У структурі «Домашніх співаників» романс «Znasz-li ten kraj» виконує функцію пісні-пейзажу і пісні-розповіді, які С. Монюшко вважав основними у формуванні національної камерно-вокальної традиції. Таким чином, романс представляє не лише інтонаційні риси польської музичної мови, а і європейської кантиленної традиції, що було однією з головних естетичних ідей композитора.

## ВИСНОВКИ

У першій половині XIX століття бідермаєр став однією з провідних культурних моделей Європи, що спрямувала мистецтво до приватного, морально врівноваженого та камерного світобачення. Він утвердив цінність домашнього середовища, інтимності, традиції й спадкоємності, формуючи новий тип естетики, заснований на простоті, гармонійності та буденності. У польській культурі стиль бідермаєр поєдналася із шляхетсько-сарматськими уявленнями про честь, родину й національну пам'ять, посиливши роль домашнього музикування та салонної культури. На цьому ґрунті розвинулася польська камерно-вокальна традиція, де синтезувалися поєднання фольклорних, духовних і салонних тенденцій.

Життєтворчість Станіслава Монюшка формувалася в епоху, що надавала особливої ваги приватному, емоційному та інтимному досвіду. Бідермаєр, із його культом родинності, духовної зосередженості та естетизації побуту, виявився для композитора природним стильовим середовищем. Саме тому у його камерних творах домінує образність, пов'язана з мінливою сферою почуттів: ніжність, смуток, ностальгія, задушевність. Проте митець виходив за рамки вузького салонного жанру, збагачуючи пісні драматичними елементами, новою гармонічною мовою та яскравою вокальною пластикою.

Багато творів, написаних у студентські роки, справді показують відлуння навчальної програми – вплив Мендельсона, Шумана, і в певній мірі Шуберта. Проте в них уже зароджувалися індивідуальні риси: увага до польського вірша, схильність до одномовного циклу, чіткий мелодичний профіль, властива композиторам північного романтизму ясність форми. Згодом ці риси стануть визначальними для всієї камерно-вокальної спадщини митця.

«Домашні співаники» С. Монюшка – вершина його камерно-вокальної творчості, де поєднується національна традиція, європейські романтичні впливи та бідермаєрська естетика. Цикл виконував не лише мистецьку, а й духовно-просвітницьку функцію, підтримуючи польську ідентичність у часи

політичної несвободи. У цьому контексті романс «Znasz-li ten kraj» постає як один із найвишуканіших зразків польської камерної лірики середини XIX століття, у якому композитор майстерно поєднав поетичне джерело Й. В. Гете (у перекладі А. Міцкевича) з власною мелодичною чуттєвістю та камерною простотою бідермаєрського стилю. Витончена кантілена, «тріольний» метроритм і світло-сумний настрій творять образ ідеалізованого краю, що водночас постає як символ омріяної батьківщини. Цей романс репрезентує і риси романтизму – інтимність, ностальгію, вишукану гармонічну мову, а також виявляє національну чутливість С. Монюшка, який виражав культурну ідентифікацію через музику.

Підсумовуючи, можна сказати, що камерно-вокальна творчість Станіслава Монюшка є яскравим виявом бідермаєрської естетики, але водночас і її розширенням у напрямі національно забарвленого романтизму. Вона поєднує інтимність і простоту з високою художньою якістю, глибокою емоційністю та патріотичним змістом, що продемонстровано на прикладі романсу «Znasz-li ten kraj» з циклу «Домашні співаники».

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Вокальні твори С. Монюшка та Шопена в класі постановки голосу. Навчально-методичне видання / Автор-укладач Г. Р. Швидків. Рівне: О. Зень, 2016. 96 с.
2. Гиса О. Краківська та Львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 219 с.
3. Гребенюк Н. Вокально-виконавська творчість: психолого-педагогічний та мистецтвознавчий аспекти: монографія. Київ: НМАУ імені П. І. Чайковського, 1999. 269 с.
4. Жмуркевич З. Бідермаєр у контексті слов'янських взаємозв'язків ХІХ ст. Проблеми слов'янознавства. 2005. Вип. 55. С. 126-133.
5. Камінський А. Історія Речі Посполитої як історія багатьох народів, 1505-1795. Громадяни, їхня держава, суспільство, культура. Київ: Наш час, 2011. 263 с.
6. Кияновська Л. Галицька музична культура ХІХ-ХХ ст.: навч. посібник. Чернівці: Книги-ХХІ, 2007. 424 с.
7. Кияновська Л. Українська музична культура. Львів: «Тріада плюс», 2009. С. 181-188.
8. Козаренко О. Бідермаєр як актуальна стильова модель української музики. Музичне мистецтво і культура. *Науковий вісник ОДМА імені А. В. Нежданової*. Одеса : Друкарський дім, 2009. №. 10. С. 152-157.
9. Кудрик Б. Прогулька в країну галицького бідермаєру. (На маргінесі вистави рукописів і друків з доби “Руської Трійці” в Національному Музею у Львові. *Мета*. 1937. Ч. 21 (318). - 6 червня. С. 97-99.

10. Монюшко Станіслав. URL:  
[https://uk.wikiquote.org/wiki/Станіслав\\_Монюшко](https://uk.wikiquote.org/wiki/Станіслав_Монюшко) (дата звернення 19.11.2025 р.).
11. Муравська О. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика XVIII – XX століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
12. Муравська О. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
13. Новакович М. Традиції бідермаєру в галицькій музичній культурі XIX століття. Українське музикознавство. *Українське музикознавство*. 2017. Вип. 43. С. 41-51.
14. Новоженець-Гаврилів Г. До питання українсько-польських культурно-мистецьких зв'язків середини XX століття та їх роль у творчій еволюції українських митців. *Вісник Львівського університету. Серія: Мистецтвознавство*. 2015. Вип. 16. Ч. 1. С. 19-24.
15. Омельченко-Агай Кухі Г. Польська вокальна культура: сторінки історії і сучасність (на прикладі творчої діяльності Марії Фолтин). *Modern Ukrainian musicology: from musical artifacts to humanistic universals: Collective monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2021. С. 414-439.
16. Сидір М. Соціокультурні функції та стильові засади галицько-буковинської співогри: дис. ... докт. філ.: спец. 17.00.03. Львів, 2024. 270 с.
17. Станіслав Монюшко: 200 років від дня народження. URL:  
<http://mus.art.co.ua/stanislav-moniushko-200-rokiv-vid-dnia-narodzhennia/>  
(дата звернення: 25.09.2025 р.).
18. Сюта Б. Принципи організації художньої цілісності у творчості українських і польських композиторів 1970-х – 1990-х рр.: автореф. дис. доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ІМФЕ імені М. Т. Рильського. Київ, 2007. 36 с.

19. Сяююй В. «Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідермаєра. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022. № 3. С. 226-232.
20. Сяююй В. Поетика камерно-вокального циклу в польській музиці XIX-XX століть: дис. ... докт. філ.: спец. 17.00.03. Одеса, 2024. 237 с.
21. Фицик І. Філософія свободи (польський та український романтизм першої половини XIX століття: спроба зіставлення). *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2022. Вип. 39. С. 75-82.
22. Klechta J. Duchowosc Moniuszki. 1819–1872. Warszawa: Nowy Sacz: Wydawnictwo Goldruk Wojciech Golachowski, 2013. 192 s.
23. Majewski J. S.. Epoka biedermeieru. *Stolica*. 2017, №10 (2305) p 2017, s. 10-14.
24. Maroszek J., Bednarek R. W. Stanislaw Moniuszko i jego podlaski rodowod. Bialystok: Bialostockie Towarzystwo Spiewacze im. Stanislaw Moniuszki w Bialymstoku, 2010. 190 s.
25. Rudzinski W. Moniuszko. Krakow: Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1978. 276 s.
26. Spiewnik Domowy. Wikipedia. URL: [https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Apiewnik\\_domowy](https://pl.wikipedia.org/wiki/%C5%9Apiewnik_domowy) (дата звернення: 24.09.2025 р.).
27. Spiewniki Domowe Stanislaw Moniuszki. URL: <https://zpe.gov.pl/a/spiewniki-domowe-stanislaw-moniuszki/d13z75cr0> (дата звернення: 24.08.2024 р.).
28. Wegrzyn I. Sarmatyzm i Biedermeier. Granice, cezury, przeplywy. W kregu galicyjskich spadkobiercow soplicy. *Prace filologiczne. Literaturoznawstwo*. 2021. № 11 (14). S. 161–182.