

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису

ПОТОЦЬКИЙ СТАНІСЛАВ ГЕННАДІЙОВИЧ

УДК 780.616.42.071.2:78.035(438)

**ПОЛЬСЬКИЙ РОМАНТИЗМ:
ВІД ШОПЕНА ДО ШИМАНОВСЬКОГО**

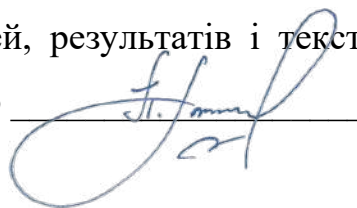
Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту

Спеціальність 025 – Музичне мистецтво

Галузь знань 02 – Культура і мистецтво

Подається на здобуття ступеня доктора мистецтва

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело



Потоцький С. Г.

Творчий керівник:

Седюк Ігор Олегович,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Наукова консультантка:

Шаповалова Людмила Володимирівна,

докторка мистецтвознавства, професорка

Харків – 2025

АНОТАЦІЯ

Потоцький Станіслав Геннадійович. Польський романтизм: від Шопена до Шимановського.

Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту, поданого на здобуття ступеня доктор мистецтва (спеціальність 025 – Музичне мистецтво, галузь знань 02 – Культура і мистецтво). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Міністерство культури та стратегічних комунікацій України. Харків, 2025.

Польська фортепіанна музика другої половини XIX – початку XX століть становить вагомий пласт європейського культурного процесу, що відображає складні трансформації художньо-естетичних, жанрових і стильових систем. Період від творчості Фридерика Шопена до Кароля Шимановського окреслює особливий культурно-історичний відтинок, у якому фортепіанна традиція Ф. Шопена (заснована на індивідуалізованій мелодиці, новаторських гармонічних рішеннях, витонченій фактурі) зазнає суттєвого переосмислення, оновлюється й поєднується з пошуками європейського модернізму. Цей процес засвідчують творчі здобутки Владислава Желенського, Юліуша Зарембського, Романа Статковського, Людомира Ружицького, Кароля Шимановського, у яких національна ідентичність інтегрується з європейськими художніми цінностями.

Творча складова проєкту представлена трьома концертними програмами, побудованими за принципом історико-стильової панорами. У них показана еволюція польського фортепіанного мистецтва другої половини XIX – початку XX століть: від безпосереднього засвоєння шопенівської традиції до її певного переосмислення у контексті нових європейських тенденцій. Концертні програми не лише розкривають сучасним слухачам високу художню вартість цього пласта музики, а й репрезентують поступову зміну стильової парадигми фортепіанного романтизму, що змінює усталені уявлення про змістовну значущість творчості музикантів-діячів «постшопенівської доби».

Актуальність теми зумовлена: прагненням подолання шопеноцентричної установки, що звужує уявлення про еволюцію польської фортепіанної музики (1850–1925 рр.); недостатньою вивченістю у вітчизняному музикознавстві творчості композиторів «постшопенівської доби»; обмеженою репрезентацією творів польських композиторів вказаного періоду у виконавській практиці ХХІ століття та відсутністю системного виконавсько-інтерпретативного підходу до їх вивчення.

Мета дослідження – переосмислити усталену концепцію польського романтизму у фортепіанному мистецтві від Ф. Шопена до К. Шимановського, враховуючи культурно-історичний контекст ХХІ століття.

Об’єкт дослідження – фортепіанна музика західноєвропейської традиції другої половини ХІХ – початку ХХ століть; **предмет** – твори польських композиторів як увиразнення нової виконавської поетики у жанровому та мовностильовому вимірах.

Матеріалом наукового обґрунтування є різножанрові твори польських композиторів 1850–1925 років, які репрезентують жанрово-стильові моделі «постшопенівської доби» та зберігають потенціал для концертного й педагогічного освоєння (19 опусів).

Наукова новизна отриманих результатів полягає в тому, що в українському музикознавстві вперше здійснено системний аналіз фортепіанної спадщини польських композиторів «постшопенівської доби» у контексті виконавської поетики. У науковий обіг введено й актуалізовано для сучасного виконавства низку маловідомих фортепіанних творів другої половини ХІХ – початку ХХ століть та праць, присвячених польській музичній культурі цього періоду. Розроблено типологію інтерпретаторських стратегій виконавського втілення зазначеного репертуару, що розширює поле сучасної музикознавчої методології та аналітики.

Структуру роботи складають два розділи (4 підрозділи). **Розділ 1 «Фортепіанне мистецтво Польщі у “постшопенівську добу” (1850–1925)»** присвячений загальноісторичному та культурному контексту становлення й

розвитку польської фортепіанної культури другої половини XIX – початку XX століть. У підрозділі 1.1 «*”Після Шопена”*: історико-культурний контекст» розглянуто умови формування музичного життя після смерті Ф. Шопена, коли національна традиція, закладена ним, з одного боку зберігалася як стильовий орієнтир, а з іншого – інтегрувалася у європейський художній простір.

Творчість В. Желенського відображає академічну школу, тяжіючи до класицистичного структурування, поліфонічної організації, тоді як доробок Ю. Зарембського, учня Ф. Ліста, уособлює романтично-віртуозний напрям, синтезуючи шопенівську кантилену, багатство мелосу та фактурних рішень з лістівським масштабом форми та віртуозністю. Р. Статковський, учень В. Желенського, розвиває камерно-філософську лінію мініатюрних жанрів з поліфонічною зосередженістю, а Л. Ружицький пропонує оркестрове трактування фортепіано з гармонічно-тембро-кolorистичними ефектами. Тоді як К. Шимановський формує нову символістську стилістику, яка знаменує вихід польської музики на рубіж XX століття.

У підрозділі 1.2 «*Виконавська поетика як інструмент дослідницької інтерпретації*» увага зосереджується на методології аналізу фортепіанних творів польських композиторів. Виконавська поетика розглядається як такий *інтонаційно-когнітивний підхід, що поєднує музикознавчий аналіз і виконавський слух в єдиний предмет дослідження*. На противагу польському музикознавству, де домінують історіографічні та біографічні студії, введення категорії «виконавська поетика» дозволяє інтегрувати її в інструментарій музикології. Такий підхід акцентує увагу не лише на жанрово-стилістичних характеристиках твору, а й на процесі його живого відтворення, що поєднує інтелектуальне осмислення тексту з суб’єктивним баченням виконавця.

У результаті визначено типологію інтерпретаторських стратегій, які забезпечують актуалізацію цього репертуару: **реалізатор** – спрямована на точність втілення композиторського тексту; **співтворець** – орієнтована на діалог виконавця з автором, з можливістю акцентуації особистості першого; **режисер** – дозволяє створити власну концепцію твору з широкою

виконавською «автономією»; **змішаний тип** – поєднує елементи попередніх стратегій, формуючи індивідуальну виконавську модель. Такі стратегії не лише відкривають широкі перспективи для сучасного виконавства, але й сприяють формуванню і поглибленню гнучкого інтерпретаційного мислення та нового розуміння польської музичної спадщини.

Розділ 2 «Композиторський текст як виконавська партитура: жанрові та інтерпретаційні стратегії» спрямований на осмислення фортепіанної спадщини польських композиторів другої половини XIX – початку XX століть крізь призму виконавської поетики. Жанровий аналіз дав змогу простежити, як різні жанри зумовлюють пошук індивідуальних інтерпретаторських стратегій, що в цілому дозволило виявити не лише естетичну динаміку «постшопенівської доби», а й окреслити ціннісні орієнтири для сучасного виконавця.

У підрозділі 2.1 *«Концептуальні жанри: інтеграція в європейську традицію»* розглянуто балади, фантазії та варіаційні цикли, у яких композитори прагнули до масштабності задуму, драматичного розгортання, синтезу різних сенсів. Ці твори становлять особливу сферу польського романтизму, репрезентуючи його повноцінну включеність у європейський фортепіанний контекст. *Балада g-moll op. 18* та *Велика фантазія* Ю. Зарембського вирізняються драматизмом й віртуозною енергією, що перегукується з художнім методом образної трансформації Ф. Ліста, тоді як *Варіації h-moll op. 62* В. Желенського демонструють академічність мислення, строгість форми і водночас національний колорит у мелодиці та гармонії. Для виконавця ця жанрова сфера потребує поєднання масштабного мислення з глибоким відчуттям драматургії, вмінням балансувати між структурною ясністю та емоційною силою, що визначає виконавську поетику крупних форм.

У підрозділі 2.2 *«Малі жанри: від психологізації до символізації»* проаналізовано прелюдії, баркароли та п'єси, що тяжіють до мініатюризму та імпровізаційної свободи. Вони репрезентують іншу – камерну площину польського фортепіанного романтизму, де увага зосереджена на звуковій

палітрі та артикуляції деталей. Прелюдії Р. Статковського характеризує філософська зосередженість і контрапунктичність висловлювання, що створює відчуття інтелектуальної глибини. *Баркарола* *op. 22* Ю. Зарембського вражає характерною ритмікою і пластичною мелодикою, які формують образ водної стихії. Мініатюри Л. Ружицького свідчать про імпресіоністські пошуки в гармонії та оркестровість фактури, які відкривають шлях до нової стилістики фортепіанного мислення. Виконавська поетика малих жанрів потребує від інтерпретатора особливої уваги до гнучкої артикуляції, фактурних деталей, градації динаміки, і, як наслідок, – внутрішньої психологічної концентрації, поетичності та ліризму, що дозволяє піаністу увиразнити інтонаційну специфіку світобачення польського романтизму.

У **висновках** зазначається, що польська фортепіанна музика другої половини XIX – початку XX століть становить ціннісний художній пласт, у якому спадщина Ф. Шопена поєднується з новими європейськими тенденціями. Творчість В. Желенського, Ю. Зарембського, Р. Статковського, Л. Ружицького, К. Шимановського репрезентує поступ від романтизму до модернізму, відображений у індивідуальних композиторських стилях. У результаті системного аналізу було виявлено жанрово-стильові домінанти цього періоду (балади, варіації, фантазії, прелюдії, баркароли, мініатюри), що репрезентують різні індивідуальні творчі моделі – академічну, романтично-віртуозну, камерно-філософську, оркестрово-кolorистичну, модерністсько-символістську. Це розмаїття зумовлює багатовимірність виконавських рішень і формує основу для розуміння «інтерпретаторської стратегії» як динамічної системи. Завдяки цьому проведене дослідження не лише заповнює важливу «прогалину» в історії європейського музичного романтизму, а й відкриває творам польських романтиків шлях на сучасну концертну сцену.

Ключові слова: *фортепіанне мистецтво, музичний романтизм, польський фортепіанний романтизм, «постшопенівська доба», європейська традиція, музична рецепція, виконавська поетика, інтерпретативний аналіз, інтерпретаторська стратегія, мовностильовий дискурс.*

SUMMARY

Stanislav Pototskyi. Polish Romanticism: from Chopin to Szymanowski.

Scientific substantiation of the artistic project submitted for the degree of Doctor of Arts (specialty 025 – Musical Art, field of study 02 – Culture and Art). – Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts, Ministry of Culture and Strategic Communications of Ukraine. Kharkiv, 2025.

Polish piano music of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries constitutes a significant stratum of the European cultural process, which reflects the complex transformations of artistic-aesthetic, genre, and stylistic systems. The period from the work of Fryderyk Chopin to Karol Szymanowski outlines a special cultural-historical segment in which the tradition of F. Chopin (based on individualized melody, innovative harmonic solutions, refined piano texture) undergoes essential rethinking, is renewed and combined with the searches of European modernism. This process is testified by the creative achievements of Władysław Żeleński, Juliusz Zarębski, Roman Statkowski, Ludomir Różycki, Karol Szymanowski, in whose works national identity is integrated with European artistic values.

The creative component of the project is represented by three concert programs, constructed according to the principle of historical-stylistic panorama. They show the evolution of Polish piano art of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries: from the direct assimilation of the Chopin tradition to its certain rethinking in the context of new European tendencies. The concert programs not only reveal to modern listeners the high artistic value of this stratum of music but also represent the gradual change of the stylistic paradigm of piano Romanticism, which alters established conceptions of the semantic significance of the work of musicians-figures of the “post-Chopin era”.

The relevance of the topic is determined by: the aspiration to overcome the Chopin-centered orientation, which narrows the understanding of the evolution of

Polish piano music (1850–1925); the insufficient study in domestic musicology of the works of composers of the “post-Chopin era”; the limited representation of the works of Polish composers of the indicated period in the performing practice of the 21st century and the absence of a systematic performance-interpretative approach to their study.

The aim of the research is to reconsider the established concept of Polish Romanticism in piano art from F. Chopin to K. Szymanowski, taking into account the cultural-historical context of the 21st century.

The object of the research is piano music of the Western European tradition of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries; the subject is the works of Polish composers as an embodiment of the new performance poetics in genre and language-stylistic dimensions.

The material of the scientific substantiation is diverse-genre works of Polish composers of 1850–1925, which represent the genre-stylistic models of the “post-Chopin era” and preserve potential for concert and pedagogical development (19 opuses).

The scientific novelty of the obtained results lies in the fact that in Ukrainian musicology for the first time a systematic analysis of the piano heritage of Polish composers of the “post-Chopin era” in the context of performance poetics has been carried out. A number of little-known piano works of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries and studies devoted to Polish musical culture of this period have been introduced into scientific circulation and actualized for contemporary performance. A typology of interpretative strategies of performing realization of the indicated repertoire has been developed, which expands the field of contemporary musicological methodology and analytics.

The structure of the work consists of two chapters (4 subsections).

Chapter 1 “Piano art of Poland in the ‘post-Chopin era’ (1850–1925)” is devoted to the general historical and cultural context of the formation and development of Polish piano culture of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries. Subsection 1.1 “*‘After Chopin’: historical-cultural context*” considers

the conditions of the formation of musical life after the death of F. Chopin, when the national tradition laid down by him, on the one hand, was preserved as a stylistic guideline, and on the other – was integrated into the European artistic space.

The work of W. Żeleński reflects the academic school, tending towards classicist structuring, polyphonic organization, whereas the heritage of J. Zarębski, a student of F. Liszt, embodies the romantic-virtuosic direction, synthesizing Chopinesque cantilena, richness of melody and textural solutions with Lisztian scale of form and virtuosity. R. Statkowski, a student of W. Żeleński, develops the chamber-philosophical line of miniature genres with polyphonic concentration, while L. Różycki offers an orchestral treatment of the piano with harmonic-timbre-coloristic effects. K. Szymanowski, in turn, forms a new symbolist stylistics, which marks the entry of Polish music into the turn of the 20th century.

Subsection 1.2 *“Performance poetics as an instrument of research interpretation”* focuses on the methodology of analysis of piano works of Polish composers. Performance poetics is considered as such an intonational-cognitive approach that unites musicological analysis and the performing ear into a single subject of research. In contrast to Polish musicology, where historiographic and biographic studies dominate, the introduction of the category “performance poetics” makes it possible to integrate it into the toolkit of musicology. Such an approach emphasizes not only the genre-stylistic characteristics of the work but also the process of its living reproduction, which unites intellectual comprehension of the text with the subjective vision of the performer.

As a result, a typology of interpretative strategies has been determined, which ensure the actualization of this repertoire: **the “realizer”** – directed toward accuracy of embodiment of the composer’s text; **the “co-creator”** – oriented toward the dialogue of the performer with the author, with the possibility of accentuating the personality of the former; **the “director”** – allows creation of one’s own conception of the work with broad performing “autonomy”; **the “mixed type”** – combines elements of the previous strategies, forming an individual performing model.

Such strategies not only open broad perspectives for contemporary performance but also contribute to the formation and deepening of flexible interpretative thinking and a new understanding of Polish musical heritage.

Chapter 2 “The composer’s text as a performing score: genre and interpretative strategies” is aimed at comprehending the piano heritage of Polish composers of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries through the prism of performance poetics. Genre analysis made it possible to trace how different genres condition the search for individual interpretative strategies, which as a whole allowed not only to reveal the aesthetic dynamics of the “post-Chopin era,” but also to outline value landmarks for the modern performer.

Subsection 2.1 “*Conceptual genres: integration into the European tradition*” examines ballades, fantasies, and variation cycles, in which composers aspired to largeness of conception, dramatic unfolding, synthesis of different meanings. These works constitute a special sphere of Polish Romanticism, representing its full inclusion into the European piano context. The *Ballade in g minor op. 18* and the *Grand Fantasy* by J. Zarębski are distinguished by drama and virtuoso energy, resonating with the artistic method of figurative transformation of F. Liszt, while the *Variations in b minor op. 62* by W. Żeleński demonstrate academicism of thought, strictness of form, and at the same time national color in melody and harmony. For the performer this genre sphere requires combining largescale thinking with a deep sense of dramaturgy, the ability to balance between structural clarity and emotional strength, which determines the performance poetics of large forms.

Subsection 2.2 “*Small genres: from psychologization to symbolization*” analyzes preludes, barcarolles, and pieces that tend toward miniaturism and improvisatory freedom. They represent another – chamber plane of Polish piano Romanticism, where attention is focused on sound palette and articulation of details. The Preludes of R. Statkowski are characterized by philosophical concentration and contrapuntal expression, which creates a sense of intellectual depth. The *Barcarolle op. 22* by J. Zarębski impresses with characteristic rhythmic and plastic melody, which form the image of the water element. The miniatures of L. Różycki testify to

impressionistic searches in harmony and orchestral quality of texture, which open the way to a new stylistics of piano thinking. The performance poetics of small genres requires from the interpreter special attention to flexible articulation, textural details, gradation of dynamics, and, as a consequence – inner psychological concentration, poeticism, and lyricism, which allow the pianist to accentuate the intonational specificity of the worldview of Polish Romanticism.

The conclusions state that Polish piano music of the second half of the 19th – beginning of the 20th centuries constitutes a value-laden artistic stratum in which the legacy of F. Chopin is combined with new European tendencies. The works of W. Żeleński, J. Zarębski, R. Statkowski, L. Różycki, K. Szymanowski represent the progress from Romanticism to Modernism, reflected in individual composer styles. As a result of systematic analysis, the genre-stylistic dominants of this period (ballades, variations, fantasies, preludes, barcarolles, miniatures) were revealed, which represent different individual creative models – academic, romantic-virtuosic, chamber-philosophical, orchestral-coloristic, modernist-symbolist. This diversity conditions the multidimensionality of performing solutions and forms the basis for understanding the “interpretative strategy” as a dynamic system. Owing to this, the conducted research not only fills an important “gap” in the history of European musical Romanticism but also opens the works of Polish Romantics to the modern concert stage.

Keywords: *piano art, musical Romanticism, Polish piano Romanticism, “post-Chopin era,” European tradition, musical reception, performance poetics, interpretative analysis, interpretative strategy, language-stylistic discourse.*

ЗМІСТ

АНОТАЦІЯ.....	2
SUMMARY.....	7
ВСТУП.....	13
РОЗДІЛ 1. ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО ПОЛЬЩІ	
У «ПОСТШОПЕНІВСЬКУ ДОБУ» (1850 – 1925)	
1.1 «Після Шопена»: історико-культурний контекст.....	20
1.2 Виконавська поетика як інструмент дослідницької інтерпретації.....	35
Висновки до Розділу 1.....	43
РОЗДІЛ 2. КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК ВИКОНАВСЬКА	
ПАРТИТУРА: ЖАНРОВІ ТА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ.....	
2.1 Концептуальні жанри: інтеграція в європейську традицію.....	48
2.1.1 Балада: діалектика традиції та новаторства.....	48
2.1.2 Фантазія: стиліова динаміка	49
2.1.3 Варіації: трансформації жанру	53
2.1.4 Програмний цикл: від наративу до режисури звукового простору (Л. Ружицький «Італія», Ю. Зарембський «Троянди і терни»).....	59
2.2 Малі жанри: від психологізації до символізації.....	63
2.2.1 Прелюдія (К. Шимановський <i>Шість прелюдій</i> , Л. Ружицький 5 <i>Прелюдій</i> , Р. Статковський <i>Шість прелюдій</i>).....	63
2.2.2 Цикл прелюдій (Р. Статковський 8 <i>прелюдій «Безсмертники»</i>).....	73
2.2.3 Лірична мініатюра (Ю. Зарембський <i>Колискова, Баркарола</i> ; В. Желенський « <i>Мрії</i> »).....	78
2.2.4 Вальс, марш, токато.....	83
Висновки до Розділу 2.....	90
ВИСНОВКИ.....	92
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	96
ДОДАТКИ.....	107

ВСТУП

Обґрунтування теми. Польська фортепіанна музика другої половини XIX – початку XX століть є вагомим складником європейського музичного процесу, що відображає складні трансформації його художньо-естетичних засад, жанрових і стилевих систем. Період від творчості Фридерика Шопена до Кароля Шимановського становить особливий культурно-історичний відтинок, у якому шопенівська традиція, заснована на індивідуалізованій мелодиці, витонченій фактурі та гармонічних рішеннях, зазнає суттєвого переосмислення та інтегрується з новаційними формотворчими і стилевими тенденціями як польського, так і загальноєвропейського культурного поступу.

Попри високу художню цінність, цей пласт музики у сучасному музикознавстві та виконавській практиці представлений нерівномірно. Домінування «шопеноцентризму» звужує уявлення про еволюцію польського фортепіанного мистецтва, тоді як творчість його послідовників В. Желенського, Ю. Зарембського, Р. Статковського, Л. Ружицького залишається у «тіні» великого музиканта.

Виявлення специфіки художньо-естетичних засад «постшопенівської доби» (термін М. Томашевського) (Tomaszewski, 2016: 540) передбачає аналіз не лише окремих аспектів впливу творчості Ф. Шопена на послідовників-співвітчизників, але й способів переосмислення його спадщини у історико-культурних умовах мистецької практики XXI століття. Особливу увагу привертає інтеграція польської фортепіанної традиції з провідними європейськими впливами – від німецького романтизму до французького імпресіонізму. Така взаємодія створює унікальне художнє середовище, у межах якого польський романтизм в сфері фортепіанного мистецтва для сучасного виконавця постає як певний виклик, як маловідомий об'єкт стильової атрибуції, що потребує реінтерпретації в багатьох вимірах (слухацької рецепції, композиторського мислення, культурно-історичного порівняння і переоцінки).

Наукова проблема загострюється браком цілісних музикознавчих досліджень, присвячених комплексному аналізу польської фортепіанної музики

другої половини XIX – початку XX століть. Наявні поодинокі праці, що стосуються окремих митців чи їх творів, не забезпечують системного розуміння еволюції жанрово-стильових процесів у цей період. Відсутність інтерпретаційного підходу, що поєднував би історико-культурний аналіз із виконавською поетикою фортепіанного мислення, ускладнює включення цього репертуару до активної концертної практики.

Польська фортепіанна музика «постшопенівської доби» є цінним прикладом того, як національна ідентичність може зберігатися й одночасно збагачуватися завдяки взаємодії з іншими європейськими музичними традиціями. Осмислення цього явища у міжкультурному вимірі має значення як для наукових студій, так і для виконавської практики.

З виконавського погляду проблема полягає у необхідності пошуку нових інтерпретаційних ідей, підходів та художніх рішень, які б відповідали сучасним тенденціям фортепіанного мистецтва. Розширення концертного та педагогічного репертуару за рахунок творів маловідомих польських композиторів не лише урізноманітнює сучасну виконавську практику, але й сприяє формуванню гнучких виконавських рішень, що здатні реагувати на художні виклики.

Таким чином, *актуальність теми* наукового обґрунтування зумовлена:

- прагненням подолання «шопеноцентричної» установки, що звужує уявлення про еволюцію польської фортепіанної музики (1850 – 1925 рр.);
- недостатньою вивченістю у вітчизняному музикознавстві творчості композиторів «постшопенівської доби»;
- обмеженою репрезентацією творів польських композиторів вказаного періоду у виконавській практиці XXI століття та відсутністю системного виконавсько-інтерпретативного підходу до їх вивчення.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Наукове обґрунтування творчого мистецького проєкту виконано на кафедрі інтерпретології та аналізу музики згідно з планом науково-дослідницької роботи Харківського національного університету мистецтв імені

І.П. Котляревського. Його зміст відповідає комплексній темі «Когнітивне музикознавство: парадигматика музичної творчості в актуальних запитах історії» на 2023–2028 рр. перспективного тематичного плану науково-дослідницької роботи ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол вченої ради №5 від 29.12.2023 р.). Тему творчого мистецького проєкту затверджено на засіданні вченої ради ХНУМ імені І.П. Котляревського (протокол № 3 від 31 жовтня 2023 р.).

Мета дослідження – переосмислити усталену концепцію польського романтизму у фортепіанному мистецтві від Ф. Шопена до К. Шимановського, враховуючи культурно-історичний контекст ХХІ століття

Завдання дослідження складають його структурний алгоритм:

- узагальнити характерні риси польської романтичної фортепіанної традиції;
- обґрунтувати методологічні підходи до обраних творів польських композиторів, виявивши малодосліджені аспекти;
- виявити жанрово-стильові домінанти у творчості польських композиторів другої половини ХІХ – початку ХХ століть та визначити їхню роль у формуванні виконавської поетики фортепіанної музики «постшопенівської доби»;
- проаналізувати маловідомі фортепіанні твори польських композиторів доби романтизму;
- розкрити специфіку виконавської інтерпретації обраного фортепіанного репертуару та визначити інтерпретаторські стратегії, окресливши практичне значення результатів аналізу для сучасного виконавства.

Об’єктом дослідження є фортепіанна музика західноєвропейської традиції другої половини ХІХ – початку ХХ століть; **предметом** – твори польських композиторів-романтиків як увиразнення нової виконавської поетики у жанровому та мовностильовому вимірах.

Матеріал дослідження становлять фортепіанні твори польських композиторів 1850–1925 років, що відображають жанрово-стильові моделі митців «постшопенівської доби». До аналізу залучено твори таких композиторів: С. Монюшко – *Вальс es-moll*; В. Желенський – «Урочистий марш» *op. 44*, «Мрії» *op. 48*, «Моменти карнавалу» : блискучий вальс *op. 52*, *Тема та варіації h-moll op. 62*; Ю. Зарембський – *Балада g-moll op. 18*, «Велика фантазія», цикл «Троянди і терни» *op. 13*, *Колискова op. 22*, *Баркарола op. 31*, *Вальс op. 30*; Р. Статковський – *8 Прелюдій op. 19*, *Шість прелюдій op. 37*, *Токата op. 33*; К. Шимановський – *Шість прелюдій, Тема та варіації b-moll op. 3*; Л. Ружицький – *Фантазія op. 11*, цикл «Італія» *op. 50*, *5 Прелюдій op. 2*.

Теоретичну базу складають дослідження, присвячені різним аспектам історії та теорії сучасного європейського фортепіанного мистецтва:

- *романтизм в польській музиці*: (С. Василевський, 2015; П. Вітт, 2021; Т. П. Круліковська, 2023; J. Chaciński, 2009; Z. Chechlińska, 2013; M. Demska-Trębacz, б.р.; M. Dziadek, 2017; Z. Helman, 2013; R. Kowalski, 2022; I. Poniatowska, 2005, 2010; T. Prokopowycz, 2023; M. Sułek, 2017; E. Szczepańska-Lange, 2010; M. Woźna-Stankiewicz, 2017; G. Zieziula, 2013);
- *творчість Ф. Шопена* (A. Czekanowska, 2005; P. Dahlig, 2005, 2007; Z. Chechlińska, 2007; M. Oliferko-Storck, 2022; B. Pocij, 2007; I. Poniatowska, 2012, 2017; D. Rowland, 2005; J. Stęszewski, 2005; K. Tarka, 2005; M. Tomaszewski, 2005, 2007, 2012, 2016);
- *реценція творчості Ф. Шопена*: (M. Chylińska, 2012; I. Poniatowska, 2012; M. Tomaszewski, 2005, 2012, 2016);
- *творчість В. Желенського*: (M. Jaczyński, 2014, 2015, 2017; D. Kopp, 2023; M. Negrey, 2017; M. Renat, 2018; F. Szopski, 1928; G. Zieziula, 2021); *Ю. Зарембського* (А. О. Загладько, 2019; І. Копоть, 2024; О. Німилович, 2024; Т. Омельченко, 2024; О. Венцеславська, 2024; M. Chylińska, 2012; M. Kosińska, 2018; R. Golianek, 2024); *Р. Статковського* (B. Chmara-Żaczekiewicz, 2023; M. Kosińska, 2011; M. Lisecka, б.р.);

- І. Я. Падеревського* (Г. Л. Асталаш, 2021, 2022; Н. М. Чупріна, 2018);
К. Шимановського (О. І. Полячок, 2019; О. Сердюк, 2009; S. Sillitoe, б.р.);
 Л. Ружицького (Т. Baranowski, б.р.; М. Kosińska, 2020; G. Mania, 2023);
- *інтерпретологія, зокрема виконавська поетика, виконавська стратегія:* (О. Александрова & Л. Шаповалова, 2020; В. Москаленко, 2013; Ю. Ніколаєвська, 2020; Л. Шаповалова, 2010; М. Чернявська, 2021).

Методи дослідження. Авторська концепція спирається на засадничі підходи сучасної музикології:

- *історико-культурний* – для висвітлення контексту розвитку польської фортепіанної музики другої половини XIX – початку XX століть;
- *біографічний* – для розкриття індивідуальних творчих шляхів композиторів та їхньої ролі у культурному середовищі;
- *порівняльний* – для простеження взаємозв'язків польської музики з європейським контекстом і визначення національної специфіки;
- *стильовий* – для виявлення мовностильових параметрів композиторського мислення (мелодика, метроритм, гармонія, фактура);
- *жанровий* – для ідентифікації жанрових моделей, простеження оновлення їх семантики;
- *структурно-функціональний* – для моделювання виконавської поетики фортепіанного твору (фактури, артикуляції, темпоритму, динаміки);
- *ціннісний* – для обґрунтування історико-художнього значення польської фортепіанної спадщини в європейському культурному процесі відповідного історичного періоду;
- *інтерпретативний* – для розробки виконавських стратегій та залучення авторського виконавського досвіду.

Наукова новизна отриманих результатів зумовлена тим, що в українському музикознавстві *вперше*:

- здійснено аналіз фортепіанної спадщини польських композиторів «постшопенівської доби» у фокусі виконавської поетики;

- уведено у науковий обіг низку маловідомих фортепіанних творів польських композиторів другої половини XIX – початку XX століть;
- розроблено типологію інтерпретаторських стратегій зазначеного репертуару.

Набули подальшого розвитку:

— ідеї Ю. Ніколаєвської щодо впровадження в інтерпретативний аналіз термінів виконавська поетика та виконавська стратегія.

Уточнено:

— періодизацію польського фортепіанного романтизму та його жанрово-стильові домінанти.

Практичне значення отриманих результатів полягає у можливості їх використання для розширення сучасного виконавського репертуару маловідомими творами польських композиторів другої половини XIX – початку XX століть, вироблення виконавських орієнтирів та стратегій інтерпретації в класах спеціального фортепіано. Крім того, отримані матеріали та висновки можуть бути застосовані в навчальному процесі мистецьких закладів вищої освіти України у дисциплінах «Історія світової музичної культури», «Історія фортепіанного виконавства», «Аналіз та інтерпретація музики», «Музична інтерпретологія» для здобувачів другого (освітньо-професійного/освітньо-наукового) та третього (освітньо-наукового/освітньо-творчого) рівнів.

Апробація результатів дослідження. Матеріали дослідження оприлюднені на всеукраїнських та міжнародних науково-практичних конференціях та інших заходах:

- Zoom-стартапи творчих мистецьких проєктів в межах навчальної дисципліни «Теорія та практика музичної комунікації» (05.01.2024);
- Всеукраїнський конкурс науково-творчих презентацій імені Ірини Полусмяк. Тема доповіді: «Століття польського романтизму» (2 премія, 02.05.2024, Харків);
- V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі». Тема доповіді: «Мистецькі

орієнтири творчості Владислава Желенського: виконавська рецепція» (19.05.2024, Харків);

- Круглий стіл «Креативний діалог: голоси молодих вчених в мистецькій освіті України». Тема доповіді: «(Не) шопенівський польський фортепіанний романтизм: актуальний феномен чи міф?» (НМАУ імені І.П. Чайковського, Київ, Україна, 08.11.2024);
- Майстер-клас та лекція «У пошуках ідеалу Шопена: послідовники, наслідувачі, спадкоємці» (ХМФК імена Б. М. Лятошинського, Харків, 07.05.2025);
- IV Міжнародна науково-практична конференція кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка. Тема доповіді: «Виконавський діалог у польській камерно-вокальній музиці (на прикладі творчості К. Шимановського та Л. Ружицького)» (24.05.2025, Львів).

Творча складова була представлена у концертних програмах, які концептуально пов'язані з ідеєю проєкту (див. Додаток Б):

1. «Після Шопена...» (Харків, 12.09.2024);
2. «Зірки вокальної камералістики» в межах III Європейського фестивалю дуєтів на форумі піаністів «Бещади без кордонів» (м. Сянок, Польща, 04.02.2025);
3. «Сутінки романтизму». Польська фортепіанна камералістика на зламі епох (Харків, 04.05.2025);
4. «Романтичний Post Scriptum» (Харків, 26.06.2025).

Публікації. Основні результати наукового обґрунтування викладено у двох статтях, опублікованих у наукових фахових виданнях (категорія Б), що входять до переліку, затвердженого МОН України.

Структура роботи. Наукове обґрунтування складається з Анотації, Вступу, двох Розділів, Висновків, Списку використаних джерел (106 позицій), з них 62 – іноземними мовами та Додатків. Загальний об'єм дослідження складає 121 сторінку, з них основного тексту – 83 сторінки.

РОЗДІЛ 1

ФОРТЕПІАННЕ МИСТЕЦТВО ПОЛЬЩІ У «ПОСТШОПЕНІВСЬКУ ДОБУ» (1850 – 1925)

1.1 «Після Шопена»: історико-культурний контекст

Польська культура є однією з найяскравіших і самобутніх серед слов'янських народів, що проявляється зокрема і в музичному мистецтві. Історичні долі Польщі та України мають багато паралелей, особливо у період XIX століття, коли обидві нації перебували в умовах втрати державності та національно-визвольної боротьби. Взаємини між цими народами залишаються складними та недостатньо осмисленими в історико-культурному плані, що відкриває можливості для встановлення мистецького діалогу.

Особливу цінність становить музична традиція Польщі як складова західноєвропейського романтизму XIX століття. Її осмислення неможливе поза соціокультурним контекстом, у якому мистецтво відігравало консолідуючу роль, сприяючи збереженню національної ідентичності та ідеї незалежності. Польське суспільство, ослаблене наслідками поділів країни та придушенням двох повстань, активно розвивало літературу, образотворче мистецтво і музику як засоби духовного опору та самоідентифікації (Poniatowska, 2010).

Важливим при вивченні польського фортепіанного мистецтва постає чітке визначення відповідних хронологічних меж. Доцільно орієнтуватися на концепцію «довгого XIX століття» (за Е. Гобсбаумом, 1989 : 6), хронологічно окреслену періодом від Великої французької революції 1789 р. до початку Першої світової війни 1914 р. Польська історія цього періоду також позначена ключовими подіями – від третього поділу Речі Посполитої у 1795 р. до відновлення незалежності у 1918 р.¹ (див. про це: Poniatowska, 2010). З цих

¹ Подія, що остаточно змінила перебіг історії Польщі більше, ніж на 100 років, сталася 24 жовтня 1795 року. Саме в той день відбувся третій та остаточний поділ Речі Посполитої між трьома державами – Австро-Угорщиною, Пруссією та Росією. Центри культурного життя, великі міста – Варшава, Львів, Вільно, Краків та Познань – були розділені.

позицій, спираючись на загальноприйняту періодизацію європейського музичного романтизму, польське фортепіанне мистецтво XIX століття можна умовно поділити на три етапи.

- **Ранній романтизм (кінець XVIII ст. – 1850 р.)** представляє «блискучий стиль» творів Ю. Ельснера, К. Курпінського, Ф. Лесселя, М. Шимановської, Ф. Шопена;
- **Зрілий романтизм (1850-1880)** уособлює творчість С. Монюшка, Ю. Зарембського, Ю. Венявського;
- **Пізній романтизм (1880-1918 рр.)** репрезентують твори В. Желенського, Р. Статковського, І. Я. Падеревського, К. Шимановського.

Наприкінці XIX ст. романтична естетика зазнає певних змін, хоча її відлуння зберігається навіть у творах 1920-х років (наприклад, у Прелюдях Р. Статковського).

Зазначені хронологічні межі польського романтизму зумовлені низкою історико-культурних та соціальних чинників, що, у підсумку, ускладнюють процес наукового дослідження епохи. У загальноєвропейському контексті Ф. Шопен традиційно трактується як представник зрілого музичного романтизму (разом із Р. Шуманом, Ф. Лістом, Ф. Мендельсоном), проте в польській науці, зокрема в працях З. Хехлінської (Zofia Chechlińska, 2013) його творчість визначається як вихідна точка *раннього* романтизму. Така позиція зумовлена тим, що власне Ф. Шопен започаткував романтичну традицію в польському музичному мистецтві, сформувавши засади національного стилю.

Цілком виправданим у даному контексті є застосування більш широкої хронологічної рамки, що охоплює тривалий період після смерті композитора і який, попри наявність яскравих постатей (І. Я. Падеревський, К. Шимановський) усе ще залишається малодослідженим. Задля окреслення цього періоду польські музикознавці пропонують термін «**постшопенівська доба**». Його зміст уявляється достатньо відкритим, адже охоплює діяльність композиторів, які після смерті Ф. Шопена вплинули на формування національної мистецької традиції в єдності фортепіанно-виконавської та

композиторської практик. Серед видатних постатей цього періоду слід назвати С. Монюшко (1819–1872), В. Желенського (1837–1921), З. Носковського (1846–1909), Ю. Зарембського (1854–1885), І. Я. Падеревського (1860–1941), М. Карловіча (1876–1909), К. Шимановського (1882–1937), Л. Ружицького (1883–1953). Констатуємо, що художнє розмаїття творчих пошуків польських композиторів «постшопенівської доби» залишається «terra incognita» для українського музикознавства і вимагає переосмислення з боку виконавців та дослідників.

Вивчаючи постаті польського фортепіанного романтизму другої половини ХІХ ст., дослідник неминуче зіштовхується з домінуючим впливом генія Ф. Шопена. Варто усвідомити ту реальність, що історія польського романтизму – це передусім феномен Ф. Шопена. Як слушно зауважив С. Кіселевський, «...для багатьох людей Шопен – єдиний композитор» (цит. за: Tomaszewski, 2005: 724). Його творчість розкривається в незліченій кількості досліджень, аналізується з найрізноманітніших аспектів, тоді як життєтворчість інших польських романтиків лише епізодично стає предметом історичної та аналітичної оцінки. Погодимося з М. Томашевським в тому, що наявні знання про польський фортепіанний романтизм досі залишаються несистематизованими (Tomaszewski, 2016: 532). Слід скрупульозно збирати факти, паралельно фільтруючи численні оціночні судження різного інтелектуального рівня.

Простежимо події та назвемо імена митців польського романтизму – епохи, яка дістала надто контраверсійні оцінки, проте стала підґрунтям для появи нової музики початку ХХ ст. Передусім слід висвітлити кілька історичних обставин, що призвели до «забуття» значної кількості польських композиторів та їхніх творів. Польський музикознавець М. Негрей справедливо ставить запитання: *«Як сталося, що в епоху, коли народи Європи формували канон сучасного репертуару, Польща не могла запропонувати світові нічого, крім творів Шопена?»* (Negrey, 2017: 96). І далі автор наводить декілька причин в якості відповіді.

Перша причина – поділ Речі Посполитої та сепарація її культурних осередків. Держави-загарбники часто конфліктували між собою, що значно ускладнювало творче спілкування митців. Музикознавець зауважує, що подорож із одного міста в інше іноді потребувала перетину кордонів двох держав. Так, Владислав Желеньський (Краків) та Зигмунт Носковський (Варшава) фактично мешкали в різних країнах, хоча формально залишалися на території історичної Польщі.

Друга причина – економічна рецесія регіонів, що стала безпосереднім наслідком поділів. Території, опинившись в руках поневолювачів, поступово занепадали; фінансування мистецьких закладів унеможливилось. Будь-які спроби створення мистецького середовища були справою приватної ініціативи: дворянства, аристократії чи католицької церкви.

Третя причина – поступова втрата ролі високого мистецтва в суспільстві. Представники тодішньої культурної еліти часто сприймали музику не як художнє явище, а як розвагу, або засіб підтримки національної ідентичності (Negrey, 2017: 96).

На цьому підґрунті виникали проблеми, що ускладнювали поступ митців та культури в цілому. Так, Ігнацій Фелікс Добжинський (1807–1867), учень Ю. Ельснера та однокласник Ф. Шопена, чекав на прем'єру своєї симфонії у Варшаві 21 рік (Negrey, 2017). Хоча ще у 1834 році цей твір здобув нагороду на конкурсі у Відні, а вже у 1836-му там відбулася його прем'єра.

Аналогічна ситуація мала місце з *Концертом для фортепіано з оркестром ор. 20* Юзефа Венявського (1837–1912), який був виданий лише 1873 року в Бельгії, через 15 років після написання (Poniatowska, 2010: 28). Перші два випадки частково можна пояснити відсутністю належного матеріального забезпечення, труднощами з формуванням симфонічного оркестру чи свідомою політикою держав-загарбників. Натомість факт того, що перший в історії Варшави концерт пам'яті Ф. Шопена відбувся 28 лютого 1873 року (виконавець О. Зажицький) (Poniatowska, 2010: 28) викликає здивування, проте загалом узгоджується з третьою зазначеною причиною.

Попри ці обставини, фортепіанне мистецтво Польщі продовжувало існувати. Піаністи-віртуози Ю. Зарембський² та І. Я. Падеревський³ включали до своїх програм твори європейських композиторів, але поступово й польська музика дедалі частіше почала звучати за кордоном.⁴ До Польщі приїздили знані європейські виконавці⁵, зростав інтерес до національної історичної спадщини та музики минулого.⁶ Вже наприкінці ХІХ століття відбувся поступовий перехід до творчості композиторів «нової школи», що ознаменувало остаточну зміну естетичних і ціннісних орієнтирів польського мистецтва.⁷

Таким чином, наведені факти повністю підтверджують тезу М. Негрея про повільний, але поступовий розвиток польської музики в умовах соціального й культурного тиску. Водночас варто зауважити один важливий нюанс: усі ці події зосереджені переважно в останній третині ХІХ століття, що свідчить про затримку та відставання Польщі в європейському музичному процесі того часу.

Маючи загальне уявлення про історичний контекст цієї доби, простежимо основні художні принципи, що визначали польське фортепіанне мистецтво після епохи Ф. Шопена. У польському фортепіанному мистецтві «постшопенівська доба» характеризується, з одного боку, всеосяжним домінуванням ідеалів Ф. Шопена, активним зверненням до фольклору та пошуком національної ідентичності, а з іншого – суттєвою неоднорідністю художньої якості та невизначеністю естетичних орієнтирів. Саме в цей час

²06.11 та 16.12.1876 – сольні концерти Ю. Зарембського із творів Л. ван Бетховена, Ф. Ліста, Й. Брамса (Poniatowska, 2010).

³24 .09.1879 – один з перших концертів І. Я. Падеревського у Варшаві. Окрім іншого піаніст виконав «Крейслеріану» Р. Шумана (Poniatowska, 2010).

⁴20.01.1889 – прем'єра Концерту для фортепіано а-moll, ор.17 І. Я. Падеревського у виконанні Анни Єсипової (Відень) (Poniatowska, 2010: 40); 20.12.1882 – прем'єра фортепіанного твору «Рози і шипи» (Les roses et les épines, ор.13) Ю. Зарембського (Брюссель) (Poniatowska, 2010).

⁵05.02.1880 – ансамблевий концерт Й. Брамса та Й. Йоахіма (скрипка) у Кракові (єдиний на території Польщі) (Poniatowska, 2010).

⁶06.05.1881 – перший концерт, присвячений польській музиці, був організований А. Мюнхгаймером. У програмі прозвучали «Богородиця», твори Вацлава з Шамотули, Миколая Гомулки, Гжегожа Гервасія Горчицького, Мацея Каменського, а також композиторів ХІХ ст. (до С. Монюшка) (Poniatowska, 2010).

⁷24.03.1900 – Симфонічний концерт оркестру ТМ під орудою Е. Млинарського був присвячений творам польських композиторів «нової школи». Прозвучали чотири прем'єри: «Урочистий марш» Г. Пахульського, Сюїта для великого оркестру Es-dur З. Стойовського, Концерт для фортепіано з оркестром c-moll Г. Мельцера, який виступив як соліст, та Фантазія для оркестру d-moll Р. Статковського (Poniatowska, 2010).

загострюється конфлікт між представниками двох таборів – консерваторів та новаторів музичного мистецтва, що згодом призведе до появи нової генерації польських музикантів.

Фортепіанна музика Польщі того періоду, який нас цікавить (1850-1925), розвивалася у кількох напрямках: частина композиторів продовжувала працювати в руслі шопенівської традиції; водночас з'явилися митці, які намагалися втілити фортепіанний романтизм поза межами шопенівського еталона. Як ілюстрацію цієї тези наведемо відомий приклад – діяльність З. Носковського, який, з огляду на релігійні переконання своєї родини, довго не мав змоги ознайомитися з творчістю Ф. Шопена, проте згодом став її активним пропагандистом.

В цей період діяли С. Монюшко, В. Желенський, Ю. Зарембський, які крім фортепіанної, тяжіли до камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики, демонструючи національно-забарвлені та індивідуально творчі пошуки в контексті естетики романтизму. Для розуміння неоднозначності оцінок фортепіанної музики «постшопенівської доби» необхідно звернутися до ключового чинника, що визначав естетичні орієнтири композиторів і піаністів цього періоду, – творчої спадщини Ф. Шопена. Попри широке висвітлення цього питання в музикознавстві, його залучення є необхідним для забезпечення повноти історико-культурного контексту дослідження.

У чому полягає феномен Ф. Шопена як композитора та виконавця? Насамперед, в оригінальному поєднанні фольклору – *осердя національної душі* – з високими ідеалами епохи (що формувалися у мистецьких салонах), помножених на геніальність митця. І. Понятовська стверджує, що польський фольклор, на відміну від фольклору інших західноєвропейських країн, мав особливу цінність (Poniatowska, 2005). Важливо наголосити: любов Ф. Шопена до польського фольклору не полягала у прямому цитуванні пісень і танців. Йому вдалося, досягнувши невловиму сутність народного мелосу, відтворити його у власній інтонаційній системі в новій художній якості і саме засобами фортепіано. Значною мірою цьому сприяло широке знайомство композитора з

музичною традицією інших країн: іспанською, шведською, французькою, шотландською (Kowalski, 2022). Саме тому Ф. Шопен з боєм сприймав спрощені й поверхневі спроби композиторського втручання у фольклор, про що свідчить його оцінка обробок народних пісень Оскара Кольберга (1814–1890): «... dobre chęci, za wąskie plecy»⁸ (Tomaszewski, 2016: 527).

Подібне відношення до народних джерел виявляв і С. Монюшко (1819–1872), який у своїй вокальній творчості орієнтувався не на народні тексти, а на тексти поетів-романтиків А. Міцкевича (1798–1855) та Ю. Словацького (1809 – 1849) (Kowalski, 2022). Водночас, його фортепіанна спадщина, за оцінкою М. Томашевського, виявилася менш вдалою: твори були здебільшого посередньої художньої якості; винятком є лише Вальс *es-moll*, високо оцінений О. Серовим як такий, що «ніби сам Шопен написав» (Tomaszewski, 2016: 531–532).

Уникаючи детального аналізу фольклорних витоків, звернемо увагу лише на його основні риси, що проявлялися у творчості багатьох польських композиторів: використання танцювальних ритмів (мазурка, полонез, краков'як, оберек), характерних ладових структур (перемінний лад, однойменний мажороміно́р) та вплив вербальної мови на музичну стилістику⁹. Слід враховувати також регіональну специфіку польського музичного фольклору, на якій наголошує Я. Сташевський: «це цілий ряд дуже різних регіональних традицій і стилів у Польщі, спільним знаменником яких є польська пісенна мова» (Stęszewski, 2010: 12). Порівняння музики та мови робив і Ю. Ельснер (1769–1854), вчитель Ф. Шопена: «Мелодія повинна бути настільки виразною, щоб слухач сприймав її як мову людини, охопленої почуттями» (цит. за: Ресак, 2017: 259).

Таким чином, фольклор став підґрунтям та джерелом натхнення для польських митців ХІХ ст. Однак це не могло забезпечити повноцінний розвиток мистецтва без сприятливого соціокультурного середовища. Цю місію виконали

⁸ Пер. з пол. – «Добрі наміри, але занадто вузькі плечі».

⁹ Відмінною рисою польської мови є те, що наголос у словах припадає на передостанній склад, що значно впливає і на поезію, і на музику (Ресак, 2017).

мистецькі салони. За свідченням М. Сулек, салони були осередками обговорення актуальних мистецьких тенденцій, підтримки молодих талантів і формування естетичних орієнтирів (Sułek, 2017: 52–53). П. Вітт підкреслює прагнення романтиків до духовної спорідненості та спілкування: «Романтики шукають товариства близьких, аби ділитися почуттями» (Вітт, 2021: 193). Значення салонів у розвитку польської культури полягає в тому, що вони забезпечували багаторівневу комунікацію між митцями, аристократією, політиками та науковцями. У цих салонах починав свою кар'єру і Ф. Шопен. С. Монюшко також регулярно їх відвідував.

Водночас, як зазначає М. Сулек, музика, що проходила салонний ценз, була різної якості: від художньо досконалої до формально-одноманітної, що породжувало протиріччя: «елітарність і доступність», «шляхетність і буденність», «самобутність і кітч» (Sułek, 2017: 52). Власне тому термін «салонна музика» у сучасному вжитку часто використовується для визначення творів низької художньої якості, хоча історично це спрощене тлумачення. І. Понятовська звертає увагу, що такого окремого поняття, як «салонна музика», фактично не існує. За її спостереженнями, приналежність творів до цього типу визначається за технічними (спрощення фактури, гіпертрофована віртуозність) і художніми (відверта сентиментальність та витонченість) критеріями. Отже, для польських композиторів середини другої половини XIX століття салон став необхідним етапом мистецької практики та комунікації.

Попри загальне тяжіння до шопенівської традиції, характерні риси фортепіанного романтизму в Польщі другої половини XIX ст. не були однорідними. Відповідно, постає питання про глибину та якість сприйняття самого «ідеалу Шопена» – як у композиторській творчості, так і у виконавській та слухачській рецепції. Вплив композитора («резонанс», за М. Томашевським) упродовж 30-х–80-х років XIX ст. створив підґрунтя для появи численних творів «a la Chopin» (Tomaszewski, 2016: 537). Однак шалена популярність його музики не відразу супроводжувалася глибоким естетичним розумінням, ані серед композиторів-наслідувачів, ані серед виконавців-шопеністів, ані в

слухацькому середовищі (Tomaszewski, 2016). Як стверджує дослідник, твори Ф. Шопена часто сприймалися поверхнево: сентиментально, або надмірно драматично. «Мазуркоманія, ноктюрноманія, баладоманія охопили і користувалися попитом у публіки», – зазначає М. Томашевський (Tomaszewski, 2016: 532). Аналізуючи це явище, він називає його проявами «примітивного» та «фальшивого» шопенізму, в якому домінували дві спрощені риси: «народність – переведена в полонезну тромтодрацію¹⁰ чи мазуркову селянщину, і романтизм, відтворений у зворушливому, ніжному, меланхолійному варіанті» (Tomaszewski, 2016: 532). Художня цінність подібних творів викликала сумніви. Критик Ю. Сікорський (1813–1896), редактор часопису *Ruch Muzyczny* писав: «Для нас, тих хто знає чудові ноктюрни Шопена, неперевершеного в цьому, точно як і в мазурках, такі ноктюрни, о котрих тільки що йшла мова, не можуть викликати іншого почуття, окрім відрази <...>» (Tomaszewski, 2005: 767).

За спостереженням М. Томашевського, перше «відкриття справжнього Шопена» відбулося саме з боку музичної критики. Ю. Сікорський був одним із перших, хто відкрито виступив проти «мазуркоманії» та виконавської манірності, наполягаючи на необхідності «простоти інтерпретації» творів Ф. Шопена (Tomaszewski, 2016: 538–539). Таким чином, саме критичне осмислення спадщини композитора стало важливим кроком до формування адекватної виконавської традиції.

Орієнтація на музику Ф. Шопена як ідеал зумовила формування «завищених» естетичних критеріїв у рецепції творів його послідовників-співвітчизників. Спостерігається тенденція до консервативної оцінки музичних творів, що не відповідали зразку Ф. Шопена, що призводило до упередженого знецінення їхнього художнього значення.

Як зазначає М. Томашевський, у другій половині XIX століття ідеї, закладені Ф. Шопеном, знаходять своє продовження в доробку кількох

¹⁰ «Тромтодрація» означає щось перебільшене, беззмістовне. Цей оказіоналізм створений польським сатириком Яном Ламом.

польських композиторів, зокрема Є. Панкевича (1857–1898), Ю. Зарембського (1854–1885), дещо раніше, А. Стольпе (1851–1872). На жаль, кожен з цих музикантів прожив вкрай коротке життя; отже, немає змоги повною мірою оцінити їхній талант (Tomaszewski, 2016 : 540).

Особливе місце серед цих постатей посідає **Юліуш Зарембський** – піаніст українського походження, учень Ф. Ліста, який здійснив глибоке переосмислення шопенівської спадщини. У тогочасному паризькому музичному середовищі навіть побутував вислів: «Шопен помер – хай живе Зарембський!» (див.: Tomaszewski, 2016: 539–540), що увиразнює сприйняття композитора як спадкоємця польської традиції.

Хоча його творча спадщина не є об’ємною, значну її частину становлять танці та стилізації танцювальних жанрів. Особливої уваги у творчості композитора зазнає полонез, що представлений у різних художніх трансформаціях: *Grande polonaise* (op. 6, публ. 1881), *Fantaisie polonaise* (op. 9, публ. 1882), *Polonaise mélancolique* (op. 10, публ. 1883), *Divertissement à la polonaise* (op. 12, публ. 1883). Вартим уваги є й прагнення композитора чітко позначати концертне призначення своїх творів через відповідні заголовки: *Концертна мазурка*, *Концертний етюд*. Цей факт пояснюється, вірогідно, протиставленням автора поширеній традиції позначати твори як салонні, що натякало на їхню побутову функцію та відносну простоту. Отже, Ю. Зарембський підкреслював масштабність власних задумів.

Інший значний пласт його доробку становлять програмні п’єси ліричного змісту: *Колискова* (op. 22, публ. 1885), *Новелетта-каприс* (op. 19, публ. 1884). Окремо в наукових студіях згадується *Фортепіанний квінтет g-moll* (op. 34, 1885) – як один із кращих зразків польської камерної музики цього періоду.

Як зазначають дослідники, саме Ю. Зарембський найпослідовніше розвинув фортепіанну традицію Ф. Шопена як у фактурному, так і у звуковому вимірі (Tomaszewski, 2016). Водночас на формуванні стилю митця відчутно позначилася творчість Ф. Ліста, зокрема у сфері віртуозної техніки та розширенні жанрової палітри. Отже, індивідуальність Ю. Зарембського постала

на перехресті впливів двох провідних постатей романтичної доби, однак виявилася у цілком самобутньому стилі.

Іншим шляхом розвивалася мистецька діяльність композитора, піаніста, засновника та першого ректора Краківської консерваторії **Владислава Желенського** (1837–1921). Хоча він належав до перших пропагандистів творчості Ф. Шопена (поряд із З. Носковським), на думку дослідників, В. Желенський свідомо обмежував свою роботу у сфері фортепіанної музики, розуміючи труднощі у творчому суперництві з неперевершеним авторитетом свого великого попередника (Zieziula, 2021: 7).

Аналізуючи монографію З. Яхімецького (1882–1953), Г. Зезюла полемізує з його характеристикою В. Желенського як консервативного й академічного митця, стиль якого нібито був застарілим у порівнянні з провідними течіями доби (Zieziula, 2021: 7–8). На думку Г. Зезюли, така оцінка є однобічною, адже вона не враховує ширшого європейського контексту. Дослідник проводить паралелі між творчістю В. Желенського та К. Сен-Санса (1835–1921), що дозволяє розглядати польського композитора як частину загальноєвропейського процесу (Zieziula, 2021: 3, 9). У співавторстві з М. Дзядек він пропонує визначення сутності стилю В. Желенського як «прогресивного консерватора» (Zieziula, 2021: 10), підкреслюючи поєднання опори на усталені композиційні принципи з відкритістю до новаторських тенденцій у мистецькій праці та культурному житті (Zieziula, 2021: 25).

Деякі музикознавці та сучасники відзначали еклектизм у його стилі через впливи Л. Бетховена, Ф. Мендельсона та Р. Шумана. Сам В. Желенський вважав німецький стиль взірцевим, стверджуючи, що він «збалансував усі засоби мелодії, ритму та гармонії без будь-якої винятковості, встановив музичні форми таким чином, що цей стиль можна назвати лише справжнім, а отже, універсальним» (цит. за Корр, 2023). Пізніше ідеалом для композитора стала творчість Й. Брамса та П. Чайковського (Jaszyński, 2014, 2017; Zieziula, 2021; Корр, 2023).

Разом з тим, В. Желенський прагнув зміцнювати польські традиції. Деякі критики відзначали наявність польських тем у його творах, хоча інші, особливо у Відні, були здивовані відсутністю національного елемента (Jaczyński, 2015, 2017). Однак примітно, що в фортепіанних творах, особливо пізніх, бачення митцем національного еволюціонувало і проявлялося в латентній формі. Із загального огляду творчості В. Желенського Д. Копп робить висновок, що він «віддавав данину не революції, а еволюції» (Корр, 2023).

Загалом фортепіанна творчість В. Желенського не надто численна, але включає декілька творів середньої форми, дві сонати, концерт для фортепіано з оркестром та обмежену кількість мініатюр. Як зазначає М. Ячинський, композитор ніколи не планував кар'єри піаніста, згодом занедбав гру на фортепіано й грав лише стільки, скільки було необхідно для композиторської роботи (Jaczyński, 2014: 70). Попри те, що ця частина його доробку поступається обсягом оперній спадщині й досі залишається поза системним аналізом, окремі фортепіанні твори В. Желенського знаходять нове визнання у сучасних виконавців.

Фортепіанна творчість **Романа Статковського** (1859–1925) представлена переважно ліричними мініатюрами. Окремі зразки – *Токката* ор. 33 – засвідчують його віртуозне володіння інструментом, проте загалом доробок складають танцювальні стилізації та салонна музика. Це пояснюється умовами історичної доби, коли для багатьох композиторів було складно реалізувати масштабніші задуми. На думку Б. Хмари-Жачкевич, характерними рисами музичної мови митця є «прозора форма, мелодійна вишуканість, винахідливість <...> та колористика, яка навіть відсилає до імпресіонізму» (Chmara-Żaczkiiewicz, 2023). Водночас у деяких творах виявляється інший підхід, позначений глибокою філософічною спрямованістю та рефлексивним типом висловлювання. Подібні риси, імовірно, пов'язані з впливом його вчителя В. Желенського та співвідносяться з естетикою пізніх опусів Й. Брамса. Це дає

підстави вважати, що Р. Статковський прагнув до більшої серйозності своєї музиці, що особливо виявляється у циклі *8 Прелюдій* оп. 19.

Як і у випадку з його наставником, сучасники визначали стиль композитора як консервативний (Kosińska, 2011). Водночас Е. Млинарський та К. Шимановський, друзі Р. Статковського, давали його творам позитивну оцінку (Chmara-Żaczekiewicz, 2023). Проте зі зміною художньо-естетичних парадигм на початку ХХ ст. композитор опинився поза новою мистецькою мовою й художніми засобами, у яких він «уже просто не знаходив себе» (Lisecka, б. д.). Саме цим значною мірою пояснюється відсутність сталої традиції виконання його музики, і тому у репертуарах сучасних піаністів твори Р. Статковського з'являються лише епізодично.

Фортепіанний доробок **Людоміра Ружицького** (1883–1953) становить цінний пласт польської музичної культури кінця ХІХ – першої половини ХХ століття, поєднуючи риси романтичної традиції з новими стильовими тенденціями доби. Хоча більшість його творів була створена у ХХ столітті, вони зберігають виразну тяглість до естетики пізнього романтизму.

Музична освіта, здобута у класі фортепіано А. Міхаловського та композиції З. Носковського, заклала основи індивідуального стилю митця, в якому відчутні риси європейського романтизму. Ця стильова основа виразно виявляється у зверненні до традиційних жанрів – прелюдій, ноктюрнів, інтермецо. Значне місце займають програмні твори, серед яких п'єса «*Граводи*» оп. 4 (1904), поема «*Лагуна*» оп. 36 (1915), цикл «*Італія*» оп. 50 (1923). У них відчутні впливи імпресіоністичної колористики та живопису.

Новаційність музичної мови Л. Ружицького виявляється у розширенні засобів гармонічного мислення, задіянні модальних і цілотнонових структур та багатошарової фактури, що надавало фортепіано симфонічного звучання. Проводячи паралелі зі згаданими польськими митцями, можна допустити, що Л. Ружицький був послідовником Ю. Зарембського, особливо у сфері тонкої колористики та темброво-фактурного розкриття можливостей роялю.

Такий синтез романтичної естетики та модерної свідомості відповідає загальним ідеалам музичної «Молодої Польщі», до якої належав композитор. Подібно до своїх сучасників, він прагнув утвердити польське музичне мистецтво на рівні провідних європейських культурних центрів, інтегруючи національну інтонацію та стиль у контекст новітніх мистецьких течій. Його фортепіанна спадщина посідає важливе місце в історії польської музики початку ХХ ст., репрезентуючи перехідний етап від романтизму до модернізму.

Особливе місце в історії польського фортепіанного мистецтва належить **Ігнацію Яну Падеревському** (1860–1941) – видатному піаністу-віртуозу, педагогу та громадському діячеві. Його композиторська спадщина представлена передусім салонними й танцювальними п'єсами, романсами та кількома масштабнішими творами, зокрема *Концерт для фортепіано з оркестром a-moll op. 17* та *Польська фантазія gis-moll op. 19*. Стиль І. Я. Падеревського вирізняється блискучою фортепіанною віртуозністю й яскравим ефектом, однак у цілому залишається в межах пізньоромантичної традиції. Саме тому його музика нині сприймається радше як характерне явище доби, ніж як етапна ланка в жанрово-стильовій еволюції. Водночас виконавська діяльність митця відіграла виняткову роль у популяризації польського фортепіанного мистецтва у світі, створивши міжнародний «образ» польської музичної культури на зламі ХІХ–ХХ століть.

Окресливши здебільшого маловідомих в українському просторі митців польського романтизму, варто насамкінець звернутися до постаті **Кароля Шимановського** (1882–1937), чия творчість позначає перехід польської музики в нову епоху ХХ століття. У ранній період композитор зберігає зв'язок із романтичною традицією, водночас виявляючи нові риси – загострену гармонічну мову та психологічну заглибленість. У циклі *9 Прелюдій op. 1* відчутне символічне «прощання» з романтизмом; до цього ж етапу належать *Тема з варіаціями b-moll op. 3*, *Етюд op. 4* та *Соната № 1 c-moll*, що демонструють формування оновленої стильової парадигми.

Творчість К. Шимановського була й залишається предметом численних наукових досліджень, а його фортепіанна спадщина здобула широкий виконавський резонанс, представлений у багатьох інтерпретаціях. У цьому контексті немає потреби розгорнуто аналізувати його доробок у межах даного дослідження. Проте слід наголосити: значення К. Шимановського у розвитку польського фортепіанного мистецтва можна порівняти лише з Ф. Шопеном, адже саме завдяки цим двом митцям воно стало невід'ємною частиною світової музичної культури.

Розглядаючи фортепіанний репертуар у ширшому контексті, М. Томашевський виокремлює порівняно самостійні зразки, що з'являються переважно в останній чверті XIX ст., зокрема: *Полонез Fis-dur op. 6* Ю. Зарембського, *Велике концертне скерцо op. 35* В. Желенського, *Мазурки op. 3* Є. Панкевича, *Горська фантазія op. 17* та *Польська фантазія op. 19* І. Я. Падеревського. Серед них також фігурують модерністські *Легенда op. 15* Л. Ружицького, ранні пісні, *Прелюдії op. 1* та *Етюди op. 4* К. Шимановського (Tomaszewski, 2005: 767).

Варто зазначити, що дослідник не згадує інші, хоча й написані пізніше художньо вагомі твори, більшість з яких були виконані автором дослідження в межах творчого мистецького проєкту. Серед них – масштабна й концептуально виважена *Тема з варіаціями h-moll op. 62*, блискучий вальс «Моменти карнавалу» *op. 52*, а також низка мініатюр В. Желенського: «Прелюдія-каприс» *op. 43*, «*Marsz uroczysty*» *op. 44*, «*Reverie*» *op. 48*; Сюїта «*Італія*» *op. 50* Л. Ружицького; 8 *Прелюдій «Безсмертники» op. 19* та *Шість прелюдій op. 37* Р. Статковського. Попри те, що ці твори були створені на початку XX століття, їхні певні стильові характеристики дають підстави говорити щонайменше про своєрідне «відлуння» романтизму, що зберігається в особливостях інтонаційного та ритмічного рельєфу, фортепіанного викладення та динамічної амплітуди, тяжіння до мініатюрності будов, використаної семантики, логіки тонально-гармонічного плану, нюансів педалізації.

Враховуючи думку про другорядність багатьох композиторів і наявність купи «композиторської макулатури» (Tomaszewski, 2016: 532), варто зазначити, що така оцінка є вкрай очевидною. Не можна погодитися з односторонністю суджень, які базуються на *шопеноцентризмі*. Безперечна велич постаті Ф. Шопена не може бути підставою для ігнорування чи знецінення внеску інших митців, навіть якщо вони не досягли рівня геніальності. Такий фокус звужує уявлення про справжню цінність і художню значущість музики композиторів «постшопенівської доби». Більш продуктивним уявляється орієнтир на майбутнє як зміна дослідницької позиції – це становлення естетики нової польської музики, що формувалася композиторами «Молодої Польщі».

М. Негрей зазначає, що у сучасних музикантів склалися інші погляди, ніж у їх попередників, які підкреслювали другорядність музики польських романтиків (Negrey, 2017: 104). Однак більшість оцінок цих творів належить критикам, музикознавцям та слухачам, в той час як прямий виконавський досвід і глибоке виконавське усвідомлення композиторського тексту залишаються поза увагою. Сьогодні спостерігаються позитивні зрушення в активному створенні та накопиченні професійних записів творів польських романтиків другої половини XIX століття. Це стосується як фортепіанної, так і камерної музики. Тому існуючі інтерпретації цих творів є важливим матеріалом для подальшого наукового обґрунтування концепції польського національного романтизму у фортепіанному мистецтві.

1.2 Виконавська поетика як інструмент дослідницької інтерпретації.

Говорячи про корпус наукових праць польських музикознавців, доступних українському досліднику, насамперед слід відзначити надзвичайну масштабність і всебічність вивчення творчості Ф. Шопена. У польському музикознавстві XX–XXI століть саме ця постать посідає центральне місце, формуючи своєрідний «шопеноцентричний» дискурс. Дослідницькі підходи охоплюють широкий спектр проблем – від питань рецепції його творчості до

аналізу витоків індивідуального стилю композитора та особливостей його виконавської інтерпретації.

Серед представників старшого покоління особливе місце належить Мечиславу Томашевському, Ірені Понятовській, Зофії Гельман, Зофії Хехлінській, чиї дослідження заклали фундамент сучасного польського шопенознавства та загалом історії музики XIX століття. Наукова спадщина цих авторів вирізняється як масштабністю охоплення джерел, так і прагненням систематизувати творчість Ф. Шопена у широкому європейському контексті. Водночас їхні праці репрезентують обмежений кут зору, оскільки дослідники лише частково зверталися до постатей інших польських композиторів другої половини XIX століття.

Нові тенденції польського музикознавства представлені працями сучасних авторів – Мацея Негрея, Міхала Ячинського, Гжегожа Зезюли, які докладають значних зусиль для подолання шопеноцентричності й розширення обріїв досліджень. Завдяки їм у науковий обіг активно вводяться імена композиторів пізньоромантичного та ранньомодерністського напрямів, а проблематика рецепції доповнюється аналізом стильових і жанрових особливостей музичної спадщини цих митців. Водночас музикознавчий дискурс, що склався навколо творчості послідовників Ф. Шопена, демонструє певну поляризацію поглядів. Якщо представники старшої генерації зосереджували увагу переважно на шопенівському доробку, рідше звертаючись до феномену пізнього польського романтизму, то сучасні дослідники прагнуть розкрити повноту музичної картини доби, виходячи за межі «шопеноцентричної» парадигми.

Констатуємо, що польське музикознавство стосовно «постшопенівської доби» не вирізняється великою кількістю глибоких аналітичних розвідок. Значна частина наявних досліджень має історіографічний характер і орієнтована на реконструкцію культурного тла чи життєвого шляху композиторів. Це визначає певну методологічну специфіку: домінування

описово-історичного підходу над аналітичним вивченням музичного тексту у взаємозв'язку з виконавською інтерпретацією.

Основними працями, на які традиційно спираються при характеристиці доби, є дві фундаментальні монографії М. Томашевського (2005, 2016). У них дослідник простежує рецепцію творчості Ф. Шопена його послідовниками як у Польщі, так і в ширшому європейському контексті. Авторський стиль М. Томашевського поєднує ґрунтовну фактологічну базу з яскраво вираженою інтерпретаційною позицією, проте у ставленні до митців «постшопенівської доби» відчутна певна упередженість. Подібної оцінки у своїх працях дотримується й І. Понятовська (2005). Можна говорити, що ці дослідники визначають послідовників Ф. Шопена як композиторів «третього ешелону», фактично відсуваючи їхню творчість на периферію національної музичної культури.

На противагу такому підходу, у сучасному музикознавстві спостерігається активний інтерес до осмислення спадщини композиторів пізнього романтизму. Особливу увагу привертає творчість Кароля Шимановського та Юліуша Зарембського. В Україні сформувалися окремі центри дослідження цих постатей – у Кропивницькому та Житомирі відповідно. Останніми роками активізувалася наукова робота в цьому напрямі: у 2024 році побачив світ перший збірник статей – фактично колективна монографія, присвячена життєтворчості Ю. Зарембського. Особливо важливо, що в цьому виданні представлено аналітичні нариси про музичні твори композитора авторства Р. Голянека (2024), О. Німилович (2024) та Т. Омельченко (2024).

Праця Р. Голянека заслуговує на увагу тому, що в ній здійснено спробу систематизації порівняно невеликої, але надзвичайно цінної спадщини Ю. Зарембського. Завдяки цьому дослідженню можна скласти уявлення про жанрові риси його стилю та простежити зовнішні впливи. Автор пропонує класифікацію творів на кілька категорій: *салонні та концертні, танцювальні*

(стилізації танців) і *нетанцювальні*, що є важливим орієнтиром для виконавської аналітики.

Не менш значущим є й харківський контекст музичної полоністики. У 2009 році відбулася міжнародна науково-творча конференція «Пам'яті Костянтина Горського» (до 150-річчя від дня народження), матеріали якої були опубліковані у збірці. Це видання містить історичний нарис, в якому окреслено загальний стан музичної культури Польщі після Січневого повстання (Хацінський, 2009) і статтю, присвячену К. Шимановському (Сердюк, 2009).

Для розуміння загальноісторичного становища Польщі XIX століття варто згадати працю С. Василевського (2015). Хоча ця книжка не претендує на академічний характер, вона формує досить цілісне уявлення про різні сфери життя поляків у добу, коли польська держава фактично не існувала.

Важливим аспектом для нашої теми є також вивчення салонної культури. Тему паризьких салонів доби Ф. Шопена висвітлює П. Вітт (2021), а роль мистецьких салонів у польському суспільстві розглядається у статтях М. Сулек (2017), М. Дзядек (2017) та М. Возна-Станкевич (2017).

Творчість В. Желенського стала предметом численних досліджень сучасних польських музикознавців. Загальний огляд його життя та стилю подає М. Негрей (2017). Більш ґрунтовно спадщина композитора розглянута у працях М. Ячинського (2014, 2015, 2017), де головна увага зосереджена на рецепції його творчості.

У дослідженні Г. Зєзюли (2021) простежується тенденція до переоцінки постаті В. Желенського, продовження дискурсу його однодумців. Саме Г. Зєзюла увів у науковий обіг характеристику композитора як «прогресивного консерватора», хоча цей термін, як він зазначає, частково належить М. Дзядек. Таким чином, сучасне музикознавство прагне віднайти нові інтерпретаційні моделі для осмислення ролі В. Желенського в польській культурі.

Підсумовуючи значний пласт джерел історичного та біографічного характеру, зауважимо, що проблематика виконавської інтерпретації у більшості з них перебуває поза фокусом уваги. У польському музикознавстві безумовно

важливою і навіть домінуючою є тема рецепції творчості, що має дотичність до виконавської прагматики, однак цього недостатньо. Спираючись на ідеї харківської школи музикознавства, варто підкреслити наявність сформованого інструментарію музичної когнітивістики. Саме такий підхід відкриває перспективу просування маловивченої й рідковиконуваної фортепіанної музики польських композиторів у концертний обіг.

У цьому контексті доцільним є звернення до сучасних теоретичних розробок у галузі інтерпретології, яка розглядає виконавське мислення як поєднання аналізу авторського тексту з рефлексивною позицією виконавця (Александрова & Шаповалова, 2020).

Поняття виконавської поетики як «художньої системи, яка слугує віддзеркаленням інтерпретувального мислення музиканта» формулює Ю. Ніколаєвська (2020: 217).

У праці М. Чернявської (2021), присвяченій І. Б. Крамеру, питання виконавської поетики розглядаються у контексті взаємодії виконавських і композиторських засобів. Наголосимо, що у доступних польськомовних джерелах не виявлено праць, котрі безпосередньо зосереджуються на інтерпретаційних засадах виконавського мистецтва.

Таким чином, аналіз корпусу новітніх джерел засвідчує наявність значної кількості історико-біографічних та рецептивних досліджень, що формують основу сучасного польського музикознавства. Водночас у цих працях бракує цілеспрямованого вивчення через призму виконавського мислення, що могло б розкрити специфіку інтерпретаційних моделей і глибинну семантику фортепіанних творів композиторів другої половини XIX – початку XX століть. У результаті постає наукова ніша, котра потребує наповнення саме з боку виконавського підходу. Така перспектива дозволяє не лише збалансувати домінування «шопеноцентричного» дискурсу, але й відкрити нові шляхи для актуалізації маловідомої польської фортепіанної спадщини у сучасній виконавській практиці. У цьому контексті пропонується дослідження спрямоване на поєднання жанрового й стильового аналізу з

інтерпретаторськими стратегіями, що ґрунтуються на особистому виконавському досвіді, і має на меті виявлення художньо-естетичних засад виконавської поетики польської «постшопенівської доби».

Інтерпретаторська стратегія

У сучасному музикознавстві поняття «інтерпретаторська стратегія» має потенціал інструментарію аналітичної інтерпретології (за Ю.Ніколаєвською). Воно дає змогу пояснити, яким чином відбувається процес перетворення композиторського тексту в художній результат сценічного виконання (звучний текст). Інтерпретація ніколи не є механічним відтворенням нотного матеріалу: кожен виступ є унікальним актом художньої комунікації, де взаємодіють два суб'єкти творчості – композитор і виконавець. У цьому сенсі **інтерпретаторська стратегія** може бути визначена як динамічна система індивідуальних виконавських рішень, що формується у процесі перцепції та художньої взаємодії з музичним текстом; вона зумовлена особистісними якостями піаніста, його естетичними установками, професійним досвідом, а також жанрово-стильовими й семантичними характеристиками твору.

Категоріальний зміст інтерпретаторської стратегії полягає у його подвійній природі. З одного боку, стратегія – це *свідомий вибір виконавця*, що визначає його інтерпретаційне мислення; з іншого – вона зумовлена музичним твором: його жанрово-стильові, семантичні та темброво-фактурні параметри звужують (розширюють) поле можливостей інтерпретатора.

Отже, інтерпретаторська стратегія є результатом діалогу між композиторським текстом і виконавським мисленням, де співвідношення цих чинників змінюється залежно від конкретної ситуації. У деяких випадках саме авторські вказівки, жанрова природа чи історичний стиль диктують певний тип стратегії (як, наприклад, у танцювальних жанрах, де необхідно зберегти метроритмічну організацію та національну специфіку ритміки), в інших – твор залишає виконавцеві значний простір для індивідуальної режисури (зокрема, у програмних сюїтах чи циклах).

У методологічному сенсі інтерпретаторська стратегія визначає не стільки якість виконання, скільки *міру свободи виконавця* у ставленні до композиторського тексту. Для одних творів природною є стратегія максимальної обмеженості, що ґрунтується на достовірності текстуального відтворення; для інших – допустиме значне розширення меж інтерпретаційної свободи, зокрема у розгортанні темпоритму форми, фактурному акцентуванні, в агогії. У цьому контексті важливо відрізнити поняття «стратегії» від класифікації виконавців: не йдеться про психологічні чи професійні «типи» музикантів, адже один і той самий піаніст може застосовувати різні стратегії щодо різних творів, навіть у межах одного концерту чи циклу.

Інтерпретаторська стратегія проявляється через **установки** та **домінанти**. Установки – це загальні орієнтири *виконавця* (наприклад, пріоритет агогічної свободи, увага до фактурної прозорості, акцент на тембрових відтінках), тоді як домінанти – конкретні параметри *композиторського тексту*, що є засадничими для інтерпретації. Так, для стратегії реалізатора провідною домінантою є метроритмічна точність, для співтворця – гнучкість фразування та інтонаційна виразність, для режисера – драматургія контрастів і масштабність образних рішень. Залежно від жанру та стильової природи твору набір таких домінант варіюється, що і зумовлює специфіку виконавської реалізації.

У межах наукового обґрунтування пропонується типологія інтерпретаторських стратегій, яка охоплює три базові моделі та змішаний тип. Перша модель – інтерпретатор-реалізатор. Її сутність полягає у точному відтворенні композиторського задуму з максимальною увагою до авторського тексту. Такий виконавець орієнтується на текстологічну достовірність, стильову відповідність та акуратність артикуляції засобів виразності.

Основний принцип заключається у збереженні структурних і семантичних особливостей твору без істотних змін його художньої логіки. Найбільш виправданим такий підхід є у танцювальних жанрах, де темпоритмічна організація відіграє визначальну роль. У цьому сенсі показовим прикладом може бути *Вальс es-moll* С. Монюшка, де стратегія реалізатора

дозволяє зберегти національно характерну «польськість» ритміки та виразність пауз як невід’ємних елементів музичної мови.

Друга модель – інтерпретатор-співтворець. Вона передбачає активну участь виконавця у формуванні змісту твору, збереження його авторської структури при водночас індивідуальному наповненні внутрішньої драматургії. У такій стратегії значну роль відіграє особистісний досвід виконавця, що відображається у фразуванні, тембрових рішеннях, агогічних відтінках. Водночас цей підхід не руйнує цілісності твору, а лише надає йому індивідуальних акцентів. Органічною сферою для цієї стратегії є «чисті» жанри, зокрема прелюдія, ноктюрн чи інтермеццо, де образність розкривається не через сюжет, а через інтонаційно-фактурну пластику. Показовим прикладом є *Прелюдія c-moll* (№ 5, Allegro moderato-tempo rubato) К. Шимановського: стратегія співтворця дозволяє досягти ефекту «спільного дихання» з музикою, зберігаючи її ніжність і внутрішню цілісність. Варто підкреслити, що співтворчість, у тій чи іншій мірі, властива будь-якій інтерпретації, що постає базовим рівнем виконавської діяльності.

Третя модель – інтерпретатор-режисер. Вона полягає у вибудові виконавцем власної звукової концепції твору, орієнтованої на драматургічні контрасти, масштабні кульмінації та сценічність образів. Така стратегія природно постає у роботі з програмною музикою, де текст композитора задає лише загальний образний орієнтир, залишаючи простір для індивідуальної режисури. У межах цього підходу виконавець мислить не лише фактурними або гармонічними параметрами, а й цілісною драматургічною логікою, близькою до театралізованого мислення. Прикладом може слугувати цикл *«Італія» op. 50* Л. Ружицького, де стратегія режисера відкриває можливість створення сценічно-подорожньої драматургії, у якій кожна частина постає як окрема «сцена» єдиного художнього цілого.

Окремо варто згадати змішаний тип, що поєднує елементи кількох стратегій. Він виникає у творах зі складною семантикою або жанровою багатошаровістю, де з одного боку необхідна точність стилю, а з іншого –

простежується потреба у драматургічному акцентуванні. Подібна стратегія часто застосовується у виконавській практиці, адже більшість творів не зводяться до одного «чистого» підходу, потребуючи гнучкого поєднання різних установок і домінант.

Критерії формування інтерпретаторської стратегії визначаються низкою чинників. До них належать жанрова специфіка твору (танцювальні, «чисті», програмні жанри), ступінь його програмності (від абстрактної форми до чітко заданого сюжету), стильова належність, фактурно-технічні особливості (поліфонія, гомофонія, віртуозна фактура), а також індивідуальне художнє відчуття виконавця. Важливо, що особистісне рішення виконавця має співвідноситися з науково-аргументованою логікою, адже інтерпретаторська свобода не є довільною, вона завжди спирається на аналітичне осмислення тексту.

Таким чином, інтерпретаторська стратегія постає як складова виконавської інтерпретації, що поєднує аналітичний підхід до композиторського тексту з індивідуальною творчою позицією виконавця. Її значення полягає у здатності регулювати баланс між текстологічною точністю та художньою свободою, визначати характер виконавської поетики та розкривати нові грані художнього змісту твору. Усвідомлене застосування різних інтерпретаторських стратегій дозволяє піаністу досягати глибшої відповідності між стилістичними вимогами музики та власними інтерпретаційними установками, що є визначальним для адекватного відтворення фортепіанної спадщини польських композиторів другої половини XIX – початку XX століття.

Висновки до Розділу 1

1. Історія польського романтизму від другої половини XIX до перших двох десятиліть XX століття позначені амбівалентністю: частина композиторів тяжіла до наслідування шопенівських ідеалів, інші – прагнули розширити фортепіанний інструментарій і вийти за межі усталеного романтичного канону. В їхніх творах наявні ознаки нових естетичних орієнтирів – симфонізму,

фольклорної стилізації, програмності. Постаті В. Желенського, Ю. Зарембського, Р. Статковського, І. Я. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького свідчать про поступовий перехід до модерністського мислення.

Чинниками, що уповільнили розвиток польської фортепіанної школи, були політична роздробленість, економічна нестабільність, слабкий рівень культурної інфраструктури. Втім музичне життя зберігало тяглість через активну діяльність освітніх осередків і салонної культури, яка забезпечувала умовно публічний простір для творення і виконання. Салонне середовище, попри суперечливу художню репутацію, стало важливим каналом комунікації та естетичного обміну, що формував смаки й виконавську традицію. Водночас саме в цей період з'явилася велика кількість творів сумнівної художньої якості, що посилювало критику (насамперед, польських музикознавців) на адресу польського фортепіанного репертуару.

На сучасному етапі особлива роль належить виконавській інтерпретації як способу пізнання феномену творчості митців «постшопенівської доби». Інтерпретаційне мислення піаністів здатне не лише актуалізувати маловідомі твори та імена, а й представляти музику крізь досвід традиції та новацій. Зростання кількості професійних записів польських композиторів, що творили в період 1850 – 1925 років, засвідчує відновлення інтересу до явища «постшопенівської доби». У такому ракурсі фортепіанна спадщина польського романтизму постає не лише як етап рецепції шопенівського спадку, а й як пошук нової музичної ідентичності польської культури, що нині є предметом виконавського й наукового осмислення.

2. Польське музикознавство XX–XXI століть значною мірою визначається «шопеноцентричним» підходом, у межах якого постать Ф. Шопена домінувала, а творчість його послідовників часто маргіналізувалася. Фундаментальні праці старшого покоління дослідників (М. Томашевський, І. Понятовська та ін.) заклали базу *новітнього* шопенознавства, але лише побіжно торкалися феномену польського романтизму. Новітні студії (М. Негрей, М. Ячинський, Г. Зєзюла та ін.) демонструють прагнення подолати

обмеженість «шопеноцентричності» та розширюють дослідницьке поле через вивчення творчості В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського, Л. Ружицького, Р. Статковського.

Водночас значна частина праць зберігає історіографічний та рецептивний характер, що засвідчує відсутність системного аналізу музичного тексту з виконавською практикою. Саме це визначає актуалізацію категорій *«виконавська поетика»* та *«інтерпретаторська стратегія»*, які дозволяють досліджувати твір як результат авторської рефлексії та документ своєї доби. Виконавська поетика у такому контексті стає ключовим інструментом розкриття багатства композиторського мислення, закарбованого в музичних творах через пошук відповідних інтерпретаційних моделей. Цей **синтез композиторського тексту та його виконавської партитури** відкриває перспективи наукового осмислення маловідомої польської фортепіанної спадщини другої половини XIX – початку XX століть у сучасному історичному хронотопі (мистецтві XXI століття).

РОЗДІЛ 2

КОМПОЗИТОРСЬКИЙ ТЕКСТ ЯК ВИКОНАВСЬКА ПАРТИТУРА: ЖАНРОВІ ТА ІНТЕРПРЕТАТОРСЬКІ СТРАТЕГІЇ

У сучасному музикознавстві поетика як філософсько-естетична категорія набула значення аналітичного інструменту. Вивчення виконавської поетики фортепіанного мистецтва дозволяє музиканту-інтерпретатору глибше осягнути жанрово-стильову специфіку композиторської творчості та розкрити її сутність через власну дотичність до духовної реконструкції «живого звучання». Знайомство з маловідомими зразками фортепіанної музики різних національних традицій розширює горизонт виконавської свідомості.

У цьому контексті особливої уваги заслуговує фортепіанна творчість польських композиторів кінця XIX – початку XX століть, яка, попри розмаїття індивідуальних стилів, нерідко сприймається першочергово крізь призму творчості Ф. Шопена та її впливів. Усталений «шопеноцентризм», канонізувавши його творчість, зумовив маргіналізацію фортепіанного доробку наступного покоління композиторів-послідовників. Проте у творчому колі таких митців, як В. Желенський, Ю. Зарембський, Р. Статковський, К. Шимановський, Л. Ружицький спостерігаємо пошук *мовностильової диференціації, нової художньої ідентичності на ґрунті зростання ролі особистості виконавця як інтерпретатора*. Спільною ознакою їхньої діяльності є те, що саме піаністичний досвід виявився органічно інтегрованим у їхнє художнє мислення, ставши чинником формування індивідуального композиторського стилю. З огляду на це, постає потреба переосмислення фортепіанної музики зазначеного періоду не лише як історичної ланки музичного процесу, а й як ціннісного мистецького феномену.

Генерацію композиторів «постшопенівської доби» презентують постаті видатних музикантів-виконавців В. Желенського, Ю. Зарембського, Р. Статковського, К. Шимановського, Л. Ружицького. Їх творчість окреслює

вектор трансформації польського фортепіанного мистецтва – від шопенівського романтизму до нової музики початку XX століття. Якщо В. Желенський спирався значною мірою на академічні засади класицизму (у трактуванні жанру, форми, фактури), то Ю. Зарембський – типовий романтик, спадкоємець стильових домінант піанізму Ф. Шопена та Ф. Ліста. Творчість Р. Статковського становить собою перехідний тип мислення, в якому романтична образність трансформується у філософсько-рефлексивну інтонаційність. У ранній творчості К. Шимановського формується нова фортепіанна естетика із загостреною звуковою символікою та гармонічною мовою, з підтекстом доби «*fin de siècle*», але ще із збереженням діалогу з шопенівською традицією (що принципово важливо). Нарешті, фортепіанна спадщина Л. Ружицького засвідчує остаточний «злам» романтичної парадигми, пропонуючи модерністське світобачення, в якому, однак, простежується «відлуння» естетики XIX століття. Зі зміною композиторської стратегії вочевидь змінювалася й виконавська поетика творів для фортепіано.

Переходячи до аналізу конкретних творів задля виявлення виконавської поетики, зазначимо, що логіка аналітичного викладу матеріалу спирається на *жанровий принцип*. Це дає змогу виявити специфіку функціонування різних жанрових моделей у польській фортепіанній музиці другої половини XIX – початку XX століть та простежити їхню індивідуалізацію у творчості різних композиторів. Такий підхід дозволяє зіставити драматизм балади, камерність прелюдії, блискучість вальсу чи імпровізаційну свободу фантазії в контексті виконавської поетики, акцентуючи увагу на тих викликах, які постають перед піаністом та формують інтерпретаторську стратегію у межах певного жанру.

Водночас добір творів у межах кожного жанрового блоку здійснено за *хронологічним принципом*, що забезпечує можливість простежити історичну динаміку розвитку жанрових моделей: від «постшопенівської» традиції до модерністських тенденцій початку XX століття.

2.1 Концептуальні жанри: інтеграція в європейську традицію

2.1.1 Балада: діалектика традиції та новаторства

Жанр балади у фортепіанній музиці польських композиторів XIX століття продовжує традицію Ф. Шопена, водночас виявляючи нові образно-драматургічні риси. *Балада g-moll op. 18* Ю. Зарембського репрезентує індивідуальне осмислення жанру на перетині шопенівської та лістівської парадигм. Твір було опубліковано 1884 року з присвятою О. Міхаловському¹¹. У ньому яскраво відчувається органічне поєднання лістівської фактурної рухливості зі структурною вираженістю внутрішньої драматургічної логіки, що властиві стилю Ф. Шопена. Саме на перетині цих естетичних парадигм формується музична мова твору, в якій увиразнено роль піаніста як співтворця романтично-поетичного образу.

Баладу відкриває вступ, тематизм якого побудований на принципі питання–відповідь, в якому мотивні ланки поступово кристалізуються в одноголосну тему у середньому регістрі (т. 29). Простота й природність пісенного мелосу апелює до жанрової алузії із баркаролою (на кшталт програмних п'єс Ф. Ліста). В цілому семантика вступу створює *ілюзію водної стихії* (через пластику мелодичних ліній та хвилеподібних фігурацій).

У виконавському плані цінною є авторська вказівка на зняття педалі наприкінці фраз, що акцентує «дихальний» темпоритм музичного синтаксису (характерного і для фортепіанного стилю К. Шимановського). Слід відзначити, що ці фігурації мають колористичні функції, наближаючи звукообразність твору до імпресіоністської естетики. Тому важливого значення набуває тонке балансування фактурних планів, прозора педалізація та чутливе фразування, що мають віддзеркалювати внутрішню інтонаційну пластичність теми.

Надалі фактура набирає щільності, розширюється до крайніх регістрів фортепіано. Динамічна шкала активізується: відбувається послідовне

¹¹ Олександр Міхаловський (1851–1938) – польський піаніст, композитор, педагог, знайний інтерпретатор творів Ф. Шопена. Закінчив Лейпцизьку консерваторію (клас І. Мошелеса та Т. Костіуса), пізніше удосконалювався у К. Таузіга в Берліні. Автор фортепіанних мініатюр і транскрипцій творів Ф. Шопена. Ініціатор створення міжнародного конкурсу імені Ф. Шопена. Професор Варшавської консерваторії. Серед учнів – В. Софроніцький, В. Ландовська, В. Косенко.

інтонаційне й темброве розгортання, яке вимагає від виконавця глибокого усвідомлення драматургічної логіки. Віртуозні пасажі втілюють трансформації теми, демонструючи, з одного боку, динамічне напруження, з іншого – образну варіативність як основу виконавського прочитання.

Драматургію твору формують чотири кульмінаційні хвилі (тт. 53–68; 119–139; 223–247; 272–285), що слід враховувати при відтворенні смислових акцентів художнього цілого. Найбільш масштабна третя кульмінація вирізняється акордовою фактурою, що надає звучанню потужності при дотриманні динамічного обмеження *ff*. Фінальний пік коротший та сприймається як передочікування невеликої за обсягом коди, що виконує функцію епілогу. Поступове «розчинення» теми у орнаментальних фігураціях нагадує прийом баладної драматургії Ф. Ліста, контрастуючи з розв'язками в баладах Ф. Шопена. В цілому драматургічний розвиток певною мірою віддзеркалює шопенівську модель, втім позбавлений різких контрастів, характеризується психологічною стійкістю, іноді у динамічних співставленнях.

Порівняння *Балади g-moll* Ю. Зарембського із зразками європейського романтизму засвідчило, що в ній відсутня висока драматична напруга, властива баладам Ф. Шопена, або емотивна імпульсивність творів Ф. Ліста. Драматизм досягається переважно через застосування крупної техніки (акордів, октав *martellato*), хоча в цілому композитор уникає перевантаженості фактури та її надмірної поліфонізації. В цілому *Балада g-moll op. 18*¹² постає як така драматургічна модель, що побудована на принципі поступової образно-жанрової трансформації теми виконавськими засобами (від артикуляції, темпоритма до художньої концепції форми та жанру твору). Отже, у творі Ю. Зарембського спостерігаємо поступовий перехід до більш складної варіативної моделі інтерпретаційного мислення на ґрунті академічної традиції.

2.1.2 Фантазія: стильова динаміка

Жанр фантазії, традиційно асоційований із імпровізаційною свободою. У фортепіанній музиці другої половини XIX – початку XX століть, а саме у

¹² У подальшому жоден із зазначених композиторів не звертався до жанру романтичної фортепіанної балади.

творах Ю. Зарембського та Л. Ружицького фантазія постає як простір драматургічної експресії, віртуозної демонстративності та оркестрової звукової уяви, що актуалізує специфічні виконавські стратегії.

«*Велика фантазія*» (без опусу) Ю. Зарембського, ймовірно один із ранніх творів у його доробку, який уже на етапі першого ознайомлення вражає масштабом форми, насиченістю образно-тематичного матеріалу та розмахом використаних піаністичних засобів. За рівнем технічної складності та віртуозної виразності цей зразок концертного репертуару піаністів можна поставити в один ряд із «*Фантазією*» Р. Шумана чи трансцендентними етюдами Ф. Ліста. Жанр фантазії, що передбачає свободу від жорстких канонів, стає для композитора простором для масштабної імпровізаційної дії, поєднаної з чіткою внутрішньою формальною логікою.

Відомо, що цей твір жодного разу не виконувався в Україні, що пояснюється винятковою складністю його втілення. Для піаніста «*Велика фантазія*» є багатовимірним викликом, де необхідно поєднати майстерність володіння інструментом, художню цілісність і витончене відчуття звукотембрової драматургії. Інтерпретаторська стратегія ґрунтується на синтезі віртуозної вправності, що вимагає від інтерпретатора трансформації складних технічних формул у носії художнього образу, досягаючи ефекту «простоти крізь складність» у шопенівському розумінні.

Темпоритм твору визначається загальним швидким рухом із контрастними ліричними епізодами, що потребують гнучкої темпової пластики. У драматичних розділах темп є вирішальним параметром переконливості виконання, тоді як у ліричних – слід підкреслити кантилену та темброву виразність. Артикуляція безпосередньо зумовлена фактурними моделями: пасажі потребують плавного *legato* з чіткою пальцевою артикуляцією, акорди та октави – виразного *martellato*, трирядковий виклад – ясного розмежування голосів при збереженні оркестрової глибини.

Фактура базується на широкому спектрі віртуозних формул: від масштабних пасажів і гармонічних фігурацій до акордових побудов, подвійних

нот і октав, у тому числі *martellato*. Часом вона навмисне перевантажена, створюючи ефект оркестрової маси, що потребує від виконавця продуманої педалізації для збереження виразності баса й гармонічної прозорості.

Динамічний діапазон охоплює весь можливий спектр – від *ppp* до *ff*, з постійною зміною звукових планів і активним використанням крайніх регістрів. Динаміка не лише формує кульмінаційні хвилі, а й виконує колористичну функцію, відтворюючи ефекти «оркестрових» груп. Авторські ремарки, на зразок «*quasi tromba*» у маршовому фіналі (т. 537), вимагають тембрової імітації духових, що додає інтерпретації колористичної багатоплановості.

«Велику фантазію» можна розглядати як своєрідний *magnus opus* короткого творчого життя Ю. Зарембського. В ній повною мірою розкрито потенціал фортепіано та індивідуальність автора – як композитора і віртуоза. Твір стає полем для творчих експериментів, у якому продовжено трансцендентну лінію Ф. Ліста, що вимагає від виконавця поєднання технічної досконалості, сміливої творчої ініціативи, емоційного азарту та здатності виявити простоту й природність гри як вищий критерій майстерності.

Продовжуючи в певній мірі закладене Ю. Зарембським, Л. Ружицький у своїй *Фантазії ор. 11* розкриває звуковий і темброво-колористичний потенціал фортепіано, утверджуючи його як симфонічний інструмент. Центральною художньою ідеєю твору є контрастність між масивними акордовими епізодами та світлою ліричною темою, яка ніби «захована» серед хаосу і потрясінь. Ця тема сприймається як глибоко особистий спогад, можливо, з дитинства, що уособлює надію та внутрішню опору.

У «акордових» епізодах композитор створює відчуття крайньої напруги, використовуючи «розірвану» фактуру з максимальною поляризацією регістрів, що підкреслює оркестрову природу мислення. Хвилеподібний динамічний розвиток втілює трагічне напруження, поступово виводячи слухача на кульмінаційні вершини. Формотворення *Фантазії* вирізняється ясністю, оскільки окремі її частини чітко окреслені змінами тональності або темпу, що створює відчуття масштабної продуманої драматургії. В останньому епізоді

лірична тема набуває характеру ноктюрну, де проста пісенна інтонація, що нагадує колискову, трансформується у складніший образ із збагаченою гармонічними фігураціями фактурою та динамізованим розвитком у межах камерного простору.

Виконавська інтерпретація *Фантазії ор. 11* передусім має спиратися на втілення оркестровості засобами фортепіано. Артикуляційні прийоми безпосередньо зумовлені фактурою. Нижній регістр вимагає в'язкого, важкого туше, здатного відтворити густі тембри віолончелей і контрабасів, тоді як лірична тема у верхньому регістрі повинна звучати легко й прозоро, наближаючись до звучання кларнетів чи флейт. Ці артикуляційні контрасти органічно пов'язані з динамічною партитурою, побудованою за принципом оркестрових масивів. У кульмінаційних моментах для створення ефекту *tutti* важливим є досягнення максимальної сили та щільності звучання. Натомість у ліричних розділах динаміка має сприяти розкриттю тембрової виразності уявних солюючих інструментів.

Не менш важливим є темпоритмічний аспект, що впливає з оркестрового мислення композитора. Авторська вказівка «*Andantino* ($\text{♩} = 100$)» у контексті щільної акордової фактури сприймається радше як імпульс до руху, ніж як сувора директива. Оскільки в оркестрі звукові масиви розгортаються інерційніше, ніж на фортепіано, виконавець має врахувати цю особливість і обрати стриманіший темп. Лише за такої умови кожен пласт фактури зможе набути необхідної повноти й наблизитися до масштабності оркестрового звучання.

Отже, виконавська поетика *Фантазії ор. 11* ґрунтується на ідеї інструментування фортепіанного звучання, де багатобарвність фактури постає як «клавір симфонії», а фортепіано відтворює оркестрову масштабність, лірико-ностальгійну інтимність і драматичну експресію. У цьому контексті змішана інтерпретаторська стратегія передбачає подвійність виконавської ролі – соліста та «диригента» уявного оркестру. Завдання піаніста полягає не лише у відтворенні тембрових відповідників та колористичних барв інструмента, а й у

узгодженій організації фактурних пластів, що дозволяє розкрити драматичний контраст між трагічними епізодами та лірикою фіналу. У підсумку формується цілісний фортепіанний твір із драматургією симфонічного типу.

У фантазіях Ю. Зарембського і Л. Ружицького виконавська поетика формується на перетині віртуозної технічної насиченості та симфонічної тембровості, що потребує від піаніста органічного синтезу яскравості соліста й оркестрової глибини. В обох випадках жанр фантазії набуває ознак інтерпретаційної свободи у межах цілісної драматургії, що зумовлює активну творчу позицію виконавця як художнього співтворця.

2.1.3 Варіації: трансформації жанру

Жанр варіацій передбачає трансформацію тематизму не лише через зміну фактури, характеру чи інтонаційного наповнення, а й у межах стильових відхилень або контрастів, які набувають особливого значення в романтичній та пізнішій традиції. У творах К. Шимановського та В. Желенського варіаційність виявляє відмінності різного змістового наповнення – від внутрішньо психологічного розвитку образу до жанрово-типологічної диференціації. Це визначає принципово різні виконавські підходи, зумовлені специфікою фактури, драматургії та інтонаційного мислення.

Тема та варіації b-moll op. 10 (1903) К. Шимановського присвячено Артурові Рубінштейну. Притаманні раннім прелюдіям психологізм, емоційна сила та поліфонізація фактури, набувають більш масштабного розвитку. Цей твір вирізняється ускладненою гармонічною мовою, густими фактурними нашаруваннями (подекуди надмірно), її крайньою поліфонізацією, широким використанням полярних регістрових можливостей фортепіано та розширеною динамічною палітрою. Для піаніста **Тема та варіації b-moll op. 3** К. Шимановського – це простір виявлення екстремальних внутрішніх станів, втілених у насичених фактурних структурах. Важливо не лише технічно оволодіти матеріалом, а й зберегти інтонаційно-виразну логіку в кожній варіації. Фортепіанна партитура кидає виклик чуттєвій гнучкості виконавця,

тому піаніст постає не лише як інтерпретатор художнього змісту, а й як посередник у розгортанні складного психологічного наративу.

Драматургія твору розгортається контрастно, тому не лише тема має пройти низку психологічних трансформацій, а й сам виконавець. Від перших тактів постає потреба тонкого інтонаційного відчуття, оскільки пісенна тема має бути максимально природною у темпо-ритмічному викладі, фактурно вибудованою та змістовно наповненою. Перша варіація відкриває процес психологічного перетворення теми, і завдання піаніста – зберегти змістовну тяглість, водночас розкрити образний потенціал теми, який значно виходить за формальні межі початкової інтонації структури. Варіація «*Agitato*» (№ 2) – одна з найбільш емоційно збуджених. Піаніст має утримати чітку артикуляцію у звуковому потоці, зберігаючи при цьому внутрішню логіку інтонаційного розвитку, аби не спотворити форму через надмірну експресію. Варіація «*Andantino quasi tempo di Mazurka*» (№ 3) позбавлена типової для жанру мазурки граційності та танцювальної легкості. Піаніст має усвідомити необхідність не прямого втілення цього танцю, а створення його стилістичної алузії, образу, що проглядає крізь формальні ознаки жанру. Для цього важливо підкреслити характерне акцентування другої долі, зберігаючи пластичність ритму. Тематичний матеріал, що захований усередині фактурних нашарувань, потребує ретельного артикуляційного опрацювання, тому виконавець має інтонаційно вирізнити тему, не порушуючи при цьому загальної структурної цілісності звучання.

Варіації «*Scherzando*» (№ 4 і № 6) – іронічно-жартівливі, вимагають від піаніста не лише технічної майстерності, а й витонченого відчуття стилю й смаку. Важливо зберігати виконавську дистанцію, дозволяючи звучанню бути легким, гнучким, із тонким артикуляційним нюансуванням. Формуванню образу та розширенню слухової уяви виконавця сприяє зіставлення фактурного викладу останньої варіації з п'єсою «*Паганіні*» з *Карнавалу* оп. 9 Р. Шумана.

Варіація «*Lento dolce*» (№ 5), розміщена між двома скерцо та виконує функцію *intermezzo*, повертаючи ліричний стан теми-пісні. Варіації № 4, 5 і 6

формують внутрішній мікроцикл, усвідомлення якого розкриває додаткову смислову багатовимірність твору.

Варіація «*Allegro agitato e energico*» (№ 7) становить якісно новий етап драматургічного розвитку циклу, що вимагає від виконавця зміни внутрішньої оптики та звукової стратегії. Октавна тема звучить важко й масивно, тоді як фігурації – формують інтенсивний гармонічний потік. Виникає відчуття внутрішньої боротьби, якої не слід зводити до зовнішнього пафосу. Вперше у всьому циклі з'являється динамічна позначка *fff*, однак піаніст має уникнути брутального звучання, зберігаючи фактурний баланс та структурну прозорість. Попри драматичну насиченість епізоду, важливо втримати внутрішній «стрижень» і не порушити архітектоніки твору, тому емоційне нагнітання має бути усвідомленим, а не імпульсивним.

Особливої уваги заслуговує варіація «*Meno mosso. Mesto*» (№ 8), яка має хоральну фактуру і потребує важкого, приглушеного звучання. У виконавському плані це передбачає роботу з тишею, інерцією звуку, акустичним балансом. Піаніст має виявити контрапункт між темброво-приглушеним звучанням і тонкою емоційною напругою. Саме ця варіація має стати внутрішнім драматургічним зламом, у якому найглибше розкриється трагічна семантика тональності *b-moll*.

Далі раптово постає варіація «*Tempo di Valse. Grazioso*» (№ 9) – граціозний вальс, позначений композитором ремаркою *Maggiore*. Попри зовнішній святковий характер, тема уникає відкритої демонстративності. Вона то приховано звучить в акордах, то тонко окреслюється у фігураціях. Така «замаскованість» вимагає від виконавця делікатного балансування між легкістю танцювального образу й структурною прозорістю інтонаційного матеріалу. У цьому фрагменті важливо не тільки витримати елегантність фактурного малюнка, а й передати приховану присутність теми.

У наступних варіаціях (№ 10 та № 11) тема ніби «розчиняється», залишаючи ледь вловимий інтонаційний «шлейф». Піаніст має зберігати пам'ять про тему через «тіні» гармоній і фрагменти ритмічних формул. Таке

фактурне письмо потребує надзвичайно уважного інтонування дрібних деталей і внутрішнього чуття драматургії – того, що *не озвучено, але присутнє*.

Фінальна варіація «*Allegro con fuoco*» (№ 12) – заключний етап драматургії циклу. К. Шимановський не прагне буквального повернення до теми, натомість відбувається її оновлене інтонаційне утілення, закорінене у віртуозному фактурному розвитку. Саме тут виконавець має максимально розкрити енергетичний потенціал фортепіано, не втрачаючи при цьому тематичної виразності й структурної логіки.

Отже, варіаційний цикл К. Шимановського інтерпретований як *драматургія внутрішньої трансформації*. З огляду на виконавську поетику, ключовим постає вміння піаніста розрізняти логіку образно-драматургічного розвитку теми, адаптуючи інтонаційні засоби, фактурні особливості, темброві можливості та динамічну модель відповідно до семантики кожної варіації. Такий підхід дає змогу реалізувати не лише структурну, а й психологічну логіку циклу – від первісної кантилени теми до складної віртуозності жанрово-стилістичних перетворень, що символізують шлях до художнього методу К. Шимановського.

Порівняно із глибоко психологізованим трактуванням варіацій К. Шимановського, В. Желенський демонструє зовсім іншу концепцію жанру, що зумовлює і виконавську стратегію. *Тема та варіації h-moll op. 62* (1912)¹³ – зразок пізнього етапу творчості композитора, який за припущенням Г. Зезюли, був натхненний твором Й. Брамса *Варіації на тему Р. Шумана op. 9* (1854). Дослідник стверджує, що В. Желенський, особливо в зрілих і пізніх інструментальних творах, приділяв багато уваги використанню формотворчого потенціалу варіаційності. Ця «*idée fixe*», як зазначає вчений, виявляється навіть у творах, які не були створені безпосередньо у жанрі варіацій, наприклад, у «*Danse fantastique*» з op. 29 або в *Концерті для фортепіано з оркестром op. 60* (Zeziula, 2021:14). У *Темі та варіаціях h-moll op. 62* композитор демонструє своєрідну стилістичну ретроспекцію, хоча хронологічно твір і дотичний до

¹³ Твір, ймовірно, написаний 1904 року (Корр, 2023).

модерністських тенденцій початку XX століття, все ж відноситься до романтичного типу варіацій (пор. Й. Брамс, С. Франк, Ф. Ліст). Оригінальна тема кантиленного характеру із внутрішньо зосередженою емоцією, має інтонаційні «натяки» на фольклорні джерела, однак при цьому не містить прямого цитування конкретних зразків народної пісні. Оскільки фактурна гнучкість теми створює простір для нюансування динаміки та агогіки, виконавцю важливо зберегти інтимність звучання, простоту інтонації, уникаючи зайвого сентименталізму. Потенціал теми розкривається впродовж десяти варіацій, охоплюючи широкий спектр варіаційних прийомів – від орнаментальних (№ 1), жанрово стилізованих (№№ 4, 9), поліфонічних (№№ 7, 8), віртуозних (№№ 2, 3, 5), драматичних (№№ 5, 10) до фінально-узагальнюючої (№ 10). Змістові трансформації відбиваються й у фактурних – від філігранної фігурації до акордових і октавних нашарувань, поліфонічних переплетень та хоральної стриманості. Це зумовлює необхідність для піаніста постійного переосмислення звукового балансу та артикуляційних прийомів.

Деякі варіації мають ознаки полонезу, мазурки та потребують глибокого розуміння ритмічної пластики та стилістичних особливостей польських національних танців. Надмірна механістичність може зруйнувати образну достовірність, натомість доречною буде опора на агогіку і мікродинаміку. Поліфонічні варіації вимагають ясної та логічної диференціації голосів, які мають «дихати», залишаючись у прозорому звуковому полі, тому слід уникати перевантаження звучання. Віртуозні варіації потребують технічної свободи без втрати образного сенсу. В них важливо контролювати динамічний діапазон, зберігаючи виразність інтонаційної лінії навіть у віртуозних пасажах. Тематична розробка останньої варіації потребує високої концентрації уваги піаніста на відтворенні завершального емоційного резюме циклу, що має бути виконане не лише яскраво, але й переконливо в плані внутрішньої логіки розвитку.

Все вищесказане доводить, тезу Г. Зезюли, що «Желенський виходить за рамки загальноприйнятої, хрестоматійної, варіаційності» (Zieziula, 2021: 14).

Він не замикається на структурі, а реалізує принцип жанрової трансформації теми в межах художньої цілісності. Це вимагає від піаніста гнучкого мислення та чутливості до процесуальних змін при вирішенні художньо-виконавських завдань, а саме: цілісного охоплення крупної форми, осмислення та виразного розкриття змісту кожної варіації. Фактором, що ускладнює виконавську реалізацію, є тяжіння композитора до контрапунктичного письма.

Зважаючи на аналітичний огляд варіаційних циклів К. Шимановського та В. Желенського, окреслимо основні особливості, що формують їх виконавську поетику. Принципова відмінність полягає у розкритті природи варіаційної трансформації. Якщо в творі В. Желенського вона здебільшого зумовлена жанровими параметрами (танцювальними, поліфонічними, віртуозними), тобто об'єктивними, зовнішніми чинниками, то варіаційний підхід К. Шимановського має радше суб'єктивний характер, розвивається «із середини», шляхом інтонаційної еволюції теми, що часто глибоко прихована у музичній тканині. Завдання виконавця – відчувати цей глибинний інтонаційний потік, не порушивши його цілісності, з огляду на складність, зумовленої швидким темпом та внутрішнім емоційним напруженням.

Викладені особливості стосуються і втілення форми, що у К. Шимановського значною мірою ускладнюється через щільну фактуру, поліфонічні нашарування голосів, тональні зміни, надмірну динамічну насиченість. На відміну від В. Желенського, у творі якого кожна варіація має ясну структурну організацію й жанрово-типологічну основу (етюд, мазурка, фуга) Варіації К. Шимановського постають як безперервний інтонаційний потік (підсилений позначкою *attacca* після кожної варіації), ніби складений з «уламків» пам'яті, або жанрових алюзій (мазурка, вальс). Тож все це у підсумку зумовлює принципово відмінну виконавську архітектуру двох циклів: у В. Желенського кожна варіація вимагає більш завершеного драматургічного рішення, тоді як у К. Шимановського – безперервного розгортання внутрішнього часу та цілого.

Отже, обидва варіаційні цикли репрезентують різні полюси підходу до теми. З одного боку, як до суб'єктивного джерела образної еволюції, з іншого – як до об'єкта жанрових варіацій. У виконавському плані це зумовлює різні типи інтерпретаторської уваги – до безперервного інтонаційного потоку або до структурної завершеності кожної варіації. Таким чином, жанр варіацій постає як простір для реалізації індивідуальної інтерпретаторської стратегії.

2.1.4 Програмний цикл: від наративу до режисури звукового простору.

Жанрова модель програмного фортепіанного циклу у творчості польських композиторів «постшопенівської доби» поєднує ліричність мініатюри з розгорнутістю драматургічного задуму. У циклах *«Троянди і терни»* Ю. Зарембського та *«Італія»* Л. Ружицького спостерігається тяжіння до образної цілісності, що реалізується як через контрастну організацію частин, так і через наскрізне тематичне мислення, уможливлуючи глибоке виконавське моделювання.

Цикл *«Троянди і терни» ор. 13*, створений Ю. Зарембським у 1883 році, посідає особливе місце у доробку митця, поєднуючи високі технічні вимоги з багатим образно-емоційним змістом. Експерименти композитора з колористикою фортепіанного звуку, що проявляються у наближених до імпресіонізму гармоніях, розмитих контурах образів та «миттєвості» емоційного відгуку, відкривають перед інтерпретатором широкий простір для нюансованого художнього прочитання. Як зазначає О. Венцеславська, колористика цього циклу випереджає імпресіоністичні відкриття К. Дебюссі та М. Равеля (Венцеславська, 2024: 303), що актуалізує питання пошуку темброво-звукових рішень, здатних відтворити цю естетику.

Композитор створює цикл із п'яти п'єс, розташованих за принципом контрастного зіставлення. Для виконавця це означає необхідність гнучкого переходу від однієї інтерпретаторської установки до іншої – від медитативної споглядальності до віртуозної експресії.

Інтерпретаторська стратегія п'єси *«Andante con moto»* (№ 1) тяжіє до «живої пластики» темпоритму, органічно пов'язаного з фактурною логікою та

регістровою акустикою. Виконавцеві важливо підкреслити природне «дихання» музичної фрази, де динаміка слідує за інтонаційним розвитком. Початкова фактура, що перегукується з «Ундіною» М. Равеля, зумовлює стратегію поєднання звукозображальності з кантиленною співучістю. Це вимагає роботи над тембровим балансом і гнучкістю туше, а також здатності інтегрувати віртуозність у художній образ без демонстративності.

У «*Presto con fuoco*» (№ 2) провідною стає стратегія «вибухової моторики» з акцентом на ритмічну енергію тарантели та контрастність епізодів. Часті зміни темпу вимагають від виконавця не лише технічної готовності, а й уміння миттєво переключати характер подачі матеріалу. Відсутність опори на бас передбачає контроль над звучністю динаміки *ff* у верхньому регістрі, що формує окремий технічно-виразовий виклик. Фактура з елементами *martellato* вимагає точності, чіткості атаки та яскравої артикуляційної виразності – у дусі лістівської концертної ефектності.

Стратегія «*Andante con moto*» (№ 3) змінюється на «інтермецо-споглядання», де стабільний темп і вказівка *cantando* створюють відчуття внутрішньої зосередженості. Для піаніста ключовим стає розмежування голосів через диференційоване туше, що дозволяє досягти поліфонічної прозорості без втрати співучості. Динамічний план, окреслений здебільшого в зоні *p*, формує камерність звучання. Фактура, хоч і містить поліфонічні елементи, завдяки регістровому розведенню потребує більше тембрового чуття, ніж раціонального контролю голосоведення, що змінює виконавський акцент у бік інтуїтивного звукового моделювання.

Виконавська стратегія «*Allegro molto (quasi Presto)*» (№ 4) будується на безперервному русі шістнадцятих, що створює ефект «потoku». Піаніст має зберегти стабільність темпу при максимальній чіткості артикуляції, аби поєднати імпресіоністичну прозорість із романтичною виразністю. Динамічний баланс зумовлений перевагою тембру над гучністю – навіть при авторському *p* фактура провокує природне посилення звуку, що вимагає постійного контролю над звуковою щільністю й уникнення перевантаження верхнього регістру.

Провідною в «*Allegretto moderato*» (№ 5) постає стратегія «нарративної кантилени», де помірковану плинність забезпечує рух восьмими. Це зумовлює артикуляційне домінування *legato* з насиченим туше, особливо в кульмінаційних моментах, з огляду на звуженість динамічного діапазону (який лише подекуди сягає *ff*). Відтак горизонтально спрямована фактура з інтервальними подвоєннями вимагає від виконавця тембрового збагачення лінії, уникнення монотонності та пошуку барв у межах обмеженого динамічного поля.

Виконавська поетика циклу «*Троянди і терни*» оп. 13 Ю. Зарембського визначається чергуванням стратегій, де кожна п'єса пропонує окремий виконавський виклик – від тембрової пластики до віртуозності. Інтерпретатор постає не лише технічним реалізатором нотного тексту, а й співтворцем, здатним відчитати діалектику образів – єдність «троянд» і «тернів» як метафору співіснування насолоди та страждання, світла і тіні у людському бутті.

Переходячи до твору Л. Ружицького, важливо зосередитися на трактуванні композитором звукового образу фортепіано. Виконавська поетика фортепіанного циклу «*Італія*» оп. 50 (1925) впливає на мислення інтерпретатора на кількох рівнях. По-перше, через органіку фортепіанної фактури (діапазони, тембри, регістри), властиві для неї звукозображальність, колористичність, оркестровість звучання. По-друге, через наявність сюжетної програмності, що ймовірно, є наслідком оперної діяльності композитора. По-третє, відбувається зміна парадигми виконавського мислення, яка полягає в тому, що піаністу недостатньо бути ретранслятором автора, а радше *режисером*. Саме ця установка на просторово-візуальне звукомислення принципово відрізняє виконавську поетику твору «*Італія*» оп. 50.

Цикл було створено під впливом подорожі композитора до Італії. Він складається з чотирьох фортепіанних п'єс, об'єднаних наскрізною логікою музичної драматургії, у якій звукові алюзії поєднано з літературними та візуально-просторовими. У передмові до польського видання дослідник

Г. Маня (Mania, 2023) порівнює твір Л. Ружицького із «Італією» Ф. Ліста із циклу «Роки мандрів», що також задає напрям для інтерпретаторської думки.

Цикл відкриває «Ave Maria» – інструментальна версія молитви Лукреції з опери «Beatrice Cenci»¹⁴, в якій також виявлено захоплення композитора італійською культурою. Емоційна наповненість музики поєднує молитовний стан із земними страстями (зневірою, відчаєм, каяттям). Початковий виклад, зокрема поступовий висхідний рух голосів, викликає асоціації з Прелюдією № 22 *b-moll* з першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Композиція, в якій крайні розділи обрамляють кульмінаційний середній, створює «хвильову» драматургію. Це передбачає чітке осмислення функції кожного розділу, їх динамічного плану, в якому збільшення звукової маси пов'язане із наростанням фактурної щільності. Оркестровість фортепіанного письма Л. Ружицького потребує пошуку відповідних тембрових втілень.

Другий твір циклу – «Campo Santo»¹⁵. Твір написаний також у тричастинній формі, проте його образність більш зміщена в зображальну сферу. Звужена динамічна шкала (від *pp* до *mf*), делікатний супровід та статичність гармоній створюють медитативний стан; октавний виклад додає відчуття просторовості. Важливими є тонке нюансування, фактурний баланс. У середньому розділі з'являється тема колискової, уособлюючи «мотив смерті». Загалом твір тяжіє до містики потойбічного, де відсутні «земні» почуття, а звучання наповнене відстороненістю та примарністю. Піаніст має не діяти, а споглядати – бути посередником глибинного трансцендентного переживання.

Ідея наймасштабнішої частини циклу «Dogaressa» ймовірно, виникла під враженням від новели Е. Т. А. Гофмана (1776–1822) «Дож і Догаресса». Письменник написав свій твір за мотивами однойменної картини німецького художника К. Кольбе-молодшого (1781–1853). На початку композитор подає

¹⁴ Опера «Beatrice Cenci» (1926) Л. Ружицького розкриває відому трагічну історію італійської аристократки, що вбила свого тиранічного батька; лібрето за творами Ю. Словацького та П. Шеллі.

¹⁵ Кампосанто (італ. *Camposanto* – «святе поле») – назва кладовища в італійській традиції, зазвичай замкненого простору на кшталт внутрішнього двору, з арковим входом.

фрагмент із літературного джерела.¹⁶ За жанровим визначення автора, «*Dogaressa*» – це баркарола. Водночас у ній можна вбачати паралелі з *Баладою g-moll* Ю. Зарембського, зокрема через семантику фігурацій, що символізують водну стихію. Образ втілюється акварельно тонкою та камерною колористикою й відмовою від надмірної артикуляційної конкретики. Наявний на початку у нотному тексті трирядковий запис акцентує диференціації фактурних пластів. Піаніст має рельєфно підкреслити «глибину» нижнього регістру, дзеркальний блиск верхнього та прозорість середнього. Тому навіть у межах максимальної динаміки (*fff*) зберігається потреба у контролі тембрового забарвлення як ключового виконавського завдання. Отже, інтерпретація твору базується на чутливій артикуляції, ретельній динамічній градації, пластичності та тембровому моделюванні (включно з колористичними функціями педалі).

Заключною частиною фортепіанного циклу Л. Ружицького є п'єса «*La mort de Beatrice Cenci*», у якій композитор повністю відмовляється від мелодії, натомість створює музичну картину за допомогою регістрового контрасту, колористичних гармоній та фактурної насиченості. Звуковий образ формується крізь темброві співвідношення та динамічні нюанси («гру світла й тіні») – від делікатного *ppp* до напруженого *fff*. Фактура має переважно акордовий характер із щільних вертикалей, що потребує ретельної роботи над туше, забезпечуючи темброву різноманітність і динамічну пластичність звучання. У виконавському плані особливого значення набуває формування звукової архітекτονіки, що не ґрунтується на мелодичному розвитку, а вибудовується через колористичне моделювання простору. Важливо не лише витримати баланс між прозорістю й насиченістю, а й надати звучанню відчуття внутрішнього сповільнення, що символічно перегукується з темою смерті.

Насамкінець, слід зазначити, що існують підстави вважати цикл «*Італія*» *op. 50* незавершеним, оскільки в одному з видань творів композитора згадується про існування п'ятої частини під назвою «*Карнавал*». Однак нотного

¹⁶ «*Ah! Senza amare Andare sul mare, Col sposo del mare Non puo consolare*» («Ах, без любові Пуститись у море, Із чоловіком моря Не зменшить це горе» (пер. з італ. автора – С.П)).

тексту або аудіофіксації цього фрагмента наразі не виявлено, ймовірно через те, що значна частина творів Л. Ружицького була втрачена під час Другої світової війни, що ускладнює реконструкцію повного авторського задуму.

Підводячи підсумок, зазначимо, що у циклі Ю. Зарембського домінує імпресіоністична колористика, емоційна багатовимірність і гнучкість виконавських стратегій, тоді як твір Л. Ружицького тяжіє до симфонізації фортепіанної фактури, «візуального» образотворення та програмної режисури. У виконавській поетиці обох циклів визначальним стає вміння інтерпретатора синтезувати темброву палітру, зміни характеру, динаміки й фактури у межах єдиного наративного задуму, де піаніст постає не лише як співтворець, а як *режисер* звукового простору.

2.2 Малі жанри: від психологізації до символізації

2.2.1 Прелюдія

Жанр прелюдії у творчості польських композиторів кінця XIX – початку XX століття набуває нових функцій – від рефлексивної мініатюри до драматургічного ядра циклу. У межах кожної мініатюри виявляється складна палітра настроїв, з індивідуалізованою інтонаційною логікою, що вимагає від виконавця особливого типу зосередженого мислення. Прелюдії Р. Статковського, К. Шимановського та Л. Ружицького формують спектр виконавських стратегій – від стриманого споглядання до імпульсивної експресії, від акценту на фактурну прозорість до оркестрової багатоплановості.

Шість прелюдій для фортепіано К. Шимановського відносяться до раннього періоду творчості композитора та є першою версією більш відомого й часто виконуваного циклу *Дев'ять прелюдій op. 1*. Твір зберігся лише у рукописі, й із зазначення на титульній сторінці стає зрозуміло, що його було написано для конкурсу імені князя К. Любомирського¹⁷. Автор вказує власний

¹⁷ Інформація потребує уточнення, оскільки достовірних відомостей про такий конкурс не виявлено. Ймовірно, мається на увазі князь Казимир Любомирський (1813–1871) – польський магнат, який підтримував культурний та освітній розвиток Волині, опікувався рівненською гімназією та був фундатором костелу св. Антонія (Prokrowycz, 2023:24).

девіз: «*Invidere sperno*» (з лат. «Зневажаю заздрість»). Варто відмітити, що ці дві композиторські версії концептуально відрізняються порядком розташування мініатюр, а також наявністю у першій – Прелюдії *cis-moll* (№ 6), яка залишилася неопублікованою. На наш погляд всі прелюдії пройняті відчуттям смутку та ностальгії за минулим життям. Такі ж думки знаходимо у піаніста Марека Шлецера: «юнацькі твори композитора для фортепіано є зворушливим прощанням з періодом романтизму та показують, чому його називали “наступником Шопена”» (цит. за: Sillitoe, б. р.).

Прелюдія № 1 h-moll окреслює емоційний вектор драматургії циклу в обох версіях. Її семантика пройнята відчуттям спустошення й втрати внутрішньої опори. Для підсилення враження, наведемо цитату з вірша польського поета К. Пшерви-Тетмаєра (1865–1940), який ліг в основу однієї з пісень¹⁸ К. Шимановського із подібною емоційною тональністю: «*Далеко залишився весь світ; вітер, тільки вітер узбіччям <...>. Не прийшла сюди разом зі мною ані пам'ять, ані чиясь думка, тільки туга, <...> що вбиває*»¹⁹. Цей поетичний резонанс знаходить відображення у звукообразності твору: спадні фігурації поступово охоплюють вразливу одноголосну мелодію отруйною, майже смертельною тугою. Висловлене в фактурі внутрішнє згасання досягається максимальною гнучкістю, точністю *legato* у відповідності до авторської ремарки *cantando*. Поступове наростання відбувається через секвенційне напруження (*a-f-as-ces-h-G*), що передвіщає кульмінацію. Переконливість її втілення залежить від ретельного фактурного балансу, глибини гармонічного осмислення, тонкого відчуття агогіки.

Завершення твору позначене дворазовим сповільненням у найтихішій динаміці *ppp*, що створює ефект згасання, наближеного до стану тиші. Подібне завершення є однією з характерних ознак стилю К. Шимановського – схильність до полярності: між раптовим і поступовим, між прозорістю й насиченістю, між звуком і тишею. Композитор прагне не просто відтворити

¹⁸ Йдеться про пісню «*Daleko został cały świat*» з циклу *Шість романсів* оп. 2

¹⁹ Дослівний переклад з польської – автора (С.П.).

емоцію, а схопити момент усвідомленості буття. Це особливо помітно в постійних підголоскових вкрапленнях, що можуть трактуватись як спонтанні думки-осаяння, або інтонації внутрішнього монологу. Їх виведення на виразний рівень сприйняття слугує глибшому інтонуванню й компенсує ефект згасання, властивий природі фортепіанного звукоутворення. Для виконавця постає завдання знайти баланс між фактурною прозорістю та емоційною глибиною.

Прелюдія № 2 Des-dur – невеликий «уламок» приємних спогадів про минуле життя, де короткі мотиви теми розвиваються інтроспективно. Це реалізується засобами тонкої агогіки та підкресленням змінності фактурного тла. *Прелюдія № 3 d-moll* – перший драматургічний пік, що знову демонструє полярність художнього мислення К. Шимановського. Характерне поєднання крайніх регістрів фортепіано та динамічних прийомів *subito* вимагає від піаніста виконавської волі та миттєвих реакцій в умовах мініатюри. *Прелюдія № 4 b-moll* – у другій версії циклу займає останню позицію, що показує задум автора створити «відкритий» фінал, але у першій версії вона є, ніби новим диханням після драматичного зламу попередньої мініатюри.

Прелюдія № 5 c-moll демонструє вишуканість крихких фактурних нашарувань, що потребують граничної чіткості артикуляції (=інтонування). Щоб досягнути підголоскові вкраплення, піаніст має відтворити їх як у горизонтальному (мелодичному), так і у вертикальному (гармонічному) параметрах. Поліфонічне «мереживо» розгортається вкрай природно, завдяки чому виконання стає інтуїтивно зручним. Водночас складне композиторське письмо (велика кількість випадкових знаків, значний регістровий діапазон, дрібні деталі у нотному записі) створює серйозний виклик для точного прочитання твору. Якщо у Ф. Шопена в тематизм лівої руки часто закладені функції структурної опори, то у К. Шимановського відбувається складна взаємодія фактурних ліній, що тісно переплетені та наче не можуть існувати одна без одної. Іншими словами, у Ф. Шопена драматургія зосереджена на розвитку технічної формули, натомість у К. Шимановського – на розкритті психологічного стану різними виражальними засобами. Основне виконавське

завдання полягає у диференціації фактурних пластів: піаніст має «підсвітити» мотивно-інтонаційні структури за рахунок динаміки, артикуляції, тембрового балансу. *Саме ці деталі формують виконавську поетику, що постає як інтерпретаційна відповідь піаніста на складність композиторської мови.*

Прелюдія № 6 cis-moll з невідомих причин не увійшла до остаточної версії опусу. Мініатюра уособлює емоційно насичений фінал, який відрізняється від «відкритого» завершення першої версії циклу. Вона демонструє колосальний звуковий потенціал інструмента, який композитор прагне реалізувати в повному обсязі. Відтак виконавцю важливо враховувати високий емоційний градус та насиченість фактури. Динамічна шкала часто сягає рівня *fff*, що потребує особливої уваги до тембрового балансу. Слід зберігати насиченість звучання, уникаючи надмірної ударності, яку іноді провокує матеріал – *quasi*-етюдна будови з повторюваними структурними елементами, розвиток яких виконавець має відтворити крізь призму численних ладо-гармонічних змін.

Особливе значення має середній розділ, в якому тональна нестійкість створює відчуття внутрішньої напруги, поступово підводячи до нових динамічних піків. Звідси необхідність тонкого динамічного моделювання для розкриття драматургічної логіки твору. В цілому, для даного циклу прелюдій характерні миттєвість внутрішніх станів, що вимагає від виконавця інтонаційної уваги та гнучкого фразування, полісемантичність і драматургічна полярність, що творять нові виконавські смисли. Молодий К. Шимановський наполягає на інтерпретації як *акті співтворення*.

Цикл **5 Прелюдій ор. 2** (1904) Л. Ружицького постає своєрідною майстернею творчих пошуків композитора та етапом формування його мовно-стильової ідентичності. У цей період Л. Ружицький, ймовірно, випробовує свій хист у типово романтичних жанрах фортепіанної мініатюри (*5 Прелюдій ор. 2*, 1904; *2 Прелюдії та 2 Ноктюрни ор. 3*, 1904; *2 Мелодії ор. 5*, 1904–1909; *4 Експромти ор. 6*, 1904; *3 П'єси ор. 15*, 1905). Ці твори засвідчують поступове вибудовування індивідуального стилю, у якому переважають імпровізаційність,

фольклорний колорит, орієнтація на зображальність, простоту виразових засобів при відмові від надмірної складності.

Цикл 5 *Прелюдій ор. 2* можна інтерпретувати як своєрідну «подорож», де кожна мініатюра становить окремий етап емоційного та образного шляху. Послідовність прелюдій формує цілісну драматургію – від пасторального споглядання через ностальгійні рефлексії та драматичні конфлікти – до світлого підсумку. Виконавцеві належить завдання розкрити не лише різноманітність образів, а й їхню внутрішню єдність.

Відправною точкою «подорожі» – *Andante con moto (№ 1, A-dur)* – є світлий пасторальний пейзаж. Виконавець має виступити споглядачем, передаючи пластику й рельєф мелодійних ліній, що уособлюють красу польської природи. Образ ясного, умиротвореного руху формує початковий тонус циклу.

Наступний етап «подорожі» – *Andante doloroso (№ 2, a-moll)* – позначений зупинкою, сповненою легкої ностальгії. Кульмінація середнього розділу розкриває силу почуття, а подібність фактурних прийомів до брамсівських ставить перед виконавцем завдання продуманої диференціації фактурних пластів. Це момент внутрішнього діалогу мандрівника.

«Півшляху» циклу – *Allegretto (№ 3, A-dur)* – постає як духовне *intermezzo*. Хоральна тема звучить наче молитва, що надає твору рис зосередженості й спокою. Компактність форми вимагає від виконавця максимальної концентрації: «за короткий час сказати все». Це духовний перепочинок перед наступними драматичними випробуваннями.

Далі – *Agitato (№ 4, c-moll)* – подорож сягає кризової точки. З'являється перший справжній емоційний порив: схвильованість синкопованого ритму стає центром виконавського задуму. Піаніст має знайти баланс між технічною досконалістю й внутрішньою експресією, щоб передати драматичну напругу цього етапу шляху.

Фінал – *Allegro assai (№ 5, C-dur)* – повертає до настрою першої мініатюри, однак тепер він збагачений новими враженнями й досвідом.

Яскравий фольклорний відтінок і постійні висхідні інтонації символізують натхнення, здивування та духовне оновлення. Для виконавця важливо подолати фрагментарність матеріалу, зібравши розрізнені враження в цілісну картину, що звучить як світлий підсумок подорожі.

Таким чином, цикл *5 Прелюдій оп. 2* Л. Ружицького можна тлумачити як драматургічно вибудовану «подорож» – від споглядання природи до духовного узагальнення. Інтерпретаторська стратегія у цьому випадку має ґрунтуватися не лише на передачі окремих характеристик, а й на підкресленні драматургічної єдності циклу, що формує відчуття поступального руху та художньої цілісності.

Цикл **«Шість прелюдій» оп. 37** Р. Статковського, опубліковано посмертно 1927 року в двох зошитах. Не дивлячись на час створення, відразу стає зрозумілим, що музична мова композитора тяжіє до традицій романтичної епохи. Відмічаємо, що вкотре простежується явище стилістичної «перезрілості» (як і з *Темою та варіаціями h-moll оп. 62* В. Желенського), притаманне польській музиці кінця XIX – початку XX століття. Цикл постає своєрідним суб'єктивним епілогом, *post scriptum* доби романтизму. Відсутність програми та звернення до «чистого» жанру прелюдії вказують на пряме продовження традиції Ф. Шопена, що простежується як у тональній організації циклу за квінтовым колом ($C - a - G - e - D - h$), так і в побудові кожного номеру як цілісного фактурного ескізу. Подібно до Ф. Шопена, Р. Статковський у кожній прелюдії обирає один провідний тип фактури, розгортаючи його як основний носій художнього змісту: №1 (*C-dur*) – плавне розгортання голосів і виразний рух фраз; №2 (*a-moll*) – щільна акордова вертикаль, драматично загострена, з ритмічною напругою; №3 (*G-dur*) – мелодизована багатопланова фактура з розвиненими підголосками, в якій кілька шарів тісно взаємодіють, формуючи співучий і внутрішньо розвинений фактурний потік; №4 (*e-moll*) – строга акордовість, з ритмічним остинато й акцентованою вертикаллю, що надає звучанню рішучого характеру; №5 (*D-dur*) – хоральна фактура, урівноважена, з гармонічною стабільністю та широким диханням; №6 (*h-moll*) – гомофонно-гармонічна фактура, де виразна кантилена підтримується гнучким супроводом.

Для виконавця цей цикл, як і багато подібних творів, формує специфічні завдання: з одного боку, кожна прелюдія вимагає внутрішньої зосередженості та витримки в межах одного фактурного типу й відповідного емоційного стану; з іншого – потребує гнучкого переключення між різнохарактерними художніми модусами. Широкий спектр фактурних моделей, репрезентований у циклі, спонукає піаніста виробити індивідуальну інтерпретаторську установку до кожної мініатюри в межах загальної стратегії реалізатора. Осмислення фактурної логіки й характеру звучання в кожній прелюдії – ключ до створення виконавської концепції. У підсумку це формує цілісну виконавську драматургію циклу, де контрасти між прелюдіями підкреслюють єдність задуму й загальну логіку художнього розгортання.

У циклі з шести прелюдій Р. Статковського яскраво простежується ідейна єдність, яка, на нашу думку, може бути інтерпретована як метафора *життя людини*. Такий підхід став можливим саме в процесі концертного виконання й аналізу через призму виконавської поетики, що дозволяє розглядати мініатюри не як окремі твори, а втілювати їх як ланки єдиного драматургічного розвитку.

Перший зошит відкриває *Прелюдія C-dur (№ 1, Moderato)*, якій властивий характер колискової, з підголоском типу стриманого «*perpetuum mobile*», що створює ефект погойдування, вітру за вікном, внутрішньої тиші. Лише середній розділ вносить елемент тональної невизначеності, що приводить до кульмінації. У виконавському трактуванні це – образ народження, перший подих і початкова невинність буття, що втілюється м'яким туше, звуженим динамічним діапазоном (переважно *p*) та відтворенням характерного темпоритму – заколисування.

Прелюдія a-moll (№ 2, Agitato strepitoso) контрастує попередній та постає як художнє втілення першого життєвого потрясіння. Октавний виклад теми створює відчуття невідворотної сили, яка, подібно до стихії, проривається крізь емоційний простір твору, а розкладені акорди з підголосками, «розпалюють» цю енергію, підштовхуючи її до крайньої межі. Кульмінаційний момент підготовлений через раптову паузу – своєрідний стан заціпеніння або «шоку» –

після якої настає модуляція в *b-moll*, що поглиблює драматичне напруження. Заклучні акорди-*non legato* фіксують стан вольового протистояння обставинам. У виконавському плані інтерпретатор постає як реалізатор енергії драматичного прориву, передаючи її через жорстке й пружне туше, акцентовану пульсацію ритму та хвилеподібну динаміку, де чергуються накопичення і сплески звуку. Така стратегія підкреслює не лише зовнішню силу образу, а й внутрішнє зусилля подолання, що стає провідним інтерпретаційним началом цієї прелюдії.

Прелюдія G-dur (№ 3, Allegretto) постає як поетична метафора любові – світлої, безпосередньої й життєствердної. Дихаюча, пластично розгорнута фактура створює відчуття цілісності й гармонії, що підкреслюється авторськими ремарками *cantabile dolce, espressivo*. Мелодія розгортається у внутрішньо врівноваженому темпоритмі, в якому кожна інтонація – зізнання в почутті. Інтерпретаторська стратегія націлена на те, що піаніст не лише відтворює композиторський текст, а й емоційно «вростає» у його ніжність, осягаючи внутрішню логіку розвитку як власний плин почуттів. Це вимагає тонкого володіння диференційованою динамічною палітрою, відтворення теплого тембрового спектра та гнучкої, вільної агогіки, що дозволяє розкривати приховані інтонаційні напівтіні й створювати ефект «живого дихання» музики.

Другий зошит відкриває *Прелюдія e-moll (№ 4, Patetico e marcatisissimo)* уособлює етап подолання життєвих перешкод. За драматургічними параметрами вона близька до *Прелюдії № 2*, проте відзначається більшою структурною складністю й емоційною багатошаровістю. Її семантику визначає образ фатальної неминучості, що посилюється завдяки трагічному тематизму, синкопованому ритму та скупченням акордів. Фактура прелюдії охоплює повний регістровий спектр інструмента, формуючи «вертикальний» звуковий простір, а також вимагає технічної зібраності в реалізації густих акордових вертикалей та складної динамічної драматургії. У цій мініатюрі виконавець постає в інтерпретаторській стратегії реалізатора, оскільки його завдання – відтворити закладений у тексті драматичний імпульс, через акцентовану

артикуляцію, сильне туше та динамічну інтенсивність. Своїм структурним розвитком прелюдія наближається до жанру трагедійного монологу, в якому кожен елемент фортепіанної тканини має значення і формує цілісне відчуття доленосного вибору або внутрішнього протистояння.

Прелюдія D-dur (№ 5, *Largo*) втілює образ смиренності та прийняття. Її художній сенс розгортається через пасторальну гармонію, хоральний виклад та відсутність виразної кульмінації, що формує стан внутрішнього спокою. Інтерпретаторська стратегія реалізатора вимагає не буквального відтворення тексту, а відчуття *тиші* як сутнісної естетичної категорії. З огляду на загальний семантичний вектор циклу, динамічні відтінки слід розглядати не як жорсткі позначення, а як натяки на внутрішній стан, що потребує делікатного трактування. Таке тлумачення відповідає логіці «тихої кульмінації» всього циклу, у якій сенс відкривається не через зовнішній прояв сили, а через граничну стриманість.

Прелюдія h-moll (№ 6, *Con moto*) постає як умовна «лебедина пісня», в якій мотиви колискової знову актуалізуються, однак набувають нового – прощального – сенсу. Таким чином композиційно-інтонаційна арка циклу замикається: колискова в першій прелюдії символізує початок життя, тоді як остання – його завершення. На зміну драматизму постає лірична споглядальність, замість трагічного пафосу ніжна меланхолія. Другий розділ прелюдії асоціюється з вокальною лірикою польського композитора Мечислава Карловіча (*Mieczysław Karłowicz*, 1876–1909), зокрема з піснею *Pamiętam ciche, jasne, złote dni...*, в якій герой згадує рай дитинства як сон, що завершився. Цей контекст посилює семантичну багатшаровість твору та поглиблює образну перспективу його інтерпретації. З виконавської точки зору, ця прелюдія вимагає максимальної делікатності інтонування, оскільки саме тонка звукова палітра, вміння зберегти відчуття крихкості та «пам'яті звуку» формують головний виконавський сенс цієї мініатюри.

Підсумовуючи, слід зазначити, що у виконанні циклу *Шість прелюдій ор. 37* піаністу необхідно не лише відтворити структуру

творів, але й показати психологічну логіку циклу. Це передбачає динамічні зміни в рамках загальної виконавської стратегії реалізатора: від співпереживання – до драматичного перетворення й лірико-філософського узагальнення. Такий підхід вимагає від піаніста гнучкої чутливості, розвиненого тембрового слуху та інтуїтивного відчуття образної трансформації.

Незважаючи на камерний формат, прелюдії постають як повноцінні драматургічні одиниці з внутрішньо складною структурою, образною глибиною та філософською перспективою. У кожного з композиторів – Р. Статковського, К. Шимановського та Л. Ружицького – цей жанр виконує різну функцію, однак у всіх випадках він трансформується у форму щиросердного висловлювання, де піаніст повинен бути інтерпретатором його образно-емоційної глибини. У цьому розмаїтті форм, стилів і виконавських викликів розкривається пафос жанру прелюдії як «малої форми з великим змістом».

2.2.2 Цикл прелюдій

У циклі Р. Статковського **8 Прелюдій «Безсмертники»** *op. 19* (1896), на відміну від більш пізніх *Прелюдій op. 37*, ще відчутний вплив В. Желенського, вчителя композитора. Це позначається насамперед на фактурному мисленні, де переважає контрапункт, вертикально впорядковані структури, активне використання нижнього регістру. Всі прелюдії, крім *fis-moll* (№ 5), відзначаються стриманістю емоційного висловлення, філософською споглядальністю та внутрішньою зосередженістю. Виконавське втілення потребує постійного слухового контролю, диференціації планів, динамічного самовладання та уважної роботи з артикуляційною палітрою.

Прелюдія «*Allegretto un poco rubato*» (*c-moll*, № 1) розгортається як пісенна монодія у середовищі поліфонічно організованої фактури. Горизонтальні голоси вимагають пластичного, тяглого *legato*, тоді як поліфонічна структура потребує диференціації туше, з використанням різних штрихів для вирізнення голосів. Особливої зібраності потребують хоральні фрагменти, у яких кожен звук функціонально навантажений. Авторська вказівка темпу ($\text{♩} = 112$) радше сигналізує про необхідність уникати надмірного

сповільнення, до якого спонукає щільність фактури. При цьому численні додаткові ремарки створюють широкий простір для агогічних відхилень. Динамічний профіль здебільшого стриманий, з домінуванням *p*, однак короточасний сплеск *ff*, підсилений октавним викладом у різних регістрах, має бути акустично яскравим, але не випадати з контексту. Фактурний виклад стилістично апелює до контрапунктичного письма В. Желенського.

Прелюдія «*Moderato*» (*As-dur*, № 2) розкриває пасторальну семантику, що формується плавними мелодичними лініями, втілюваними гнучким *legato*, і потребує стабільності в межах тривалих фраз та контролю артикуляції. Коли композитор в темі бажає підкреслити вертикальну опору або інтонаційну кульмінацію, то з'являється *tenuto*, що виконує функцію звукових акцентів без порушення цілісності лінії. Темп, позначений автором, природно співвідноситься з широтою фраз і дозволяє зберігати плавність розгортання, однак фактурна в'язкість потребує внутрішнього імпульсу, аби не допустити розпаду музичного руху на пасивні сегменти. Динаміка утримується в межах *p*, але інтонаційні вершини маркуються вказівками *sf*, що слугує орієнтиром для побудови виконавської архітекτονіки. Їх слід інтонувати з особливою увагою, без надмірного наголосу, як акустичні вказівки напрямку. Тематизм прелюдії тяжіє до лінеарності, що збільшує вимоги до слухового контролю й акустичної чистоти фактурного викладу. Від піаніста вимагається балансування між фактурними шарами при мінімальних контрастах.

Прелюдія «*Andante quasi adagio*» (*cis-moll*, № 3) вирізняється особливою зосередженістю, втіленою в одноголосній лінії верхнього голосу, яка потребує виразного *legato*. Інтроспекція теми теми поглиблюється постійною присутністю супровідної формули в басу (*cis-gis-a*), що відображає стан внутрішнього спустошення. Повторюваність цього осередку, підкреслена позначками *tenuto*, має втілюватись не механічно, а з тонкою варіативністю акустичного акцентування. Особливої ваги (*grave*) тембр низького регістру набуває у середньому хоральному розділі. Виконавцеві необхідно забезпечити щільність звучання й витриманість темпу, водночас зберігаючи цілісність

фразового руху. Авторське «*quasi adagio*» передбачає пульсацію по чвертях, але доцільно орієнтуватися на половинну тривалість як внутрішній метричний каркас, що допомагає зберігати напрямок і опору фрази. Початкова ремарка «*pp ma sonore*» задає модель звучання, в якій динамічна стриманість поєднується з повнотою звуку; вона визначає підхід не лише до цієї прелюдії, а й до багатьох інших мініатюр циклу. Прозорість фактури твору, з поляризацією регістрів, створює відчуття акустичної порожнечі. Тому важливо підкреслити простір між пластами звучання, з особливою увагою до нижнього голосу, який завершує прелюдію й виконує драматургічну функцію.

Прелюдія «*Lento ma non troppo, con molta delicatezza*» (C-dur, № 4) побудована на контрасті туше, яке у першій частині потребує виняткової делікатності. Авторська вказівка «*con molta delicatezza*» передбачає особливий спосіб звукоутворення, що тяжіє до *portamento* – звук ніби вивільняється «над клавіатурою», створюючи враження зворушливого очікування. Впродовж твору, коли ця напруга накопичується, туше змінюється – стає щільнішим, важчим, іноді навіть невблаганним, особливо у кульмінаційних зонах. Повільний темп твору, не має формувати відчуття застигlosti, оскільки постійно відчувається прихований рух, що наближає внутрішню подію. Важливо не допустити втрати фразової логіки й поступальності, адже автор лише наприкінці подає *rallentando*, натомість увесь розвиток має проходити в акустичному напруженні. Посилює відчуття замкненого простору та внутрішньої нерозв'язності одноманітна інтервально-акордова фактура, що має втілюватися через стабільність звуку, контроль гармонічного рельєфу й витриману звукову масу. Уся прелюдія постає як зосереджене наростання емоційної напруги, що не проявляється зовні, але акустично відчувається в кожній інтонації та навіть кожному туше.

Прелюдія «*Allegro tempestuoso*» (fis-moll, № 5) є кульмінаційним центром циклу й різко контрастує з попередніми мініатюрами за емоційним профілем та фактурною організацією. Моторна мелодика, побудована на коротких, уривчастих мотивах, потребує чіткої артикуляції та структурного мислення.

Все це нагадує енергію етюдної фактури: стрімкий темп, стабільна та одноманітна тріольна ритмічна організація. У цьому контексті важливо не піддатися механічному відтворенню дрібних фактурних елементів – навпаки, виконавець має орієнтуватися на інтонаційні точки, з яких формується структура звучання. У цьому творі саме темпоритм стає носієм драматургії, оскільки він створює відчуття звукового тиску, який розгортається без зупинки до самого завершення. Динамічний план відзначається високим енергетичним рівнем із різкими контрастами *f-p*, які потребують чіткої окресленості динамічних меж і продуманої градації їх інтенсивності. Фактура прелюдії зберігає стабільну структуру впродовж усієї прелюдії, лише в акордовому завершенні з'являється кульмінаційна зупинка, що концентрує попередній звуковий потік. Технічна складність полягає не лише у швидкому темпі й рівномірності тематичного проявлення, а й у збереженні звукового балансу, логіки інтонаційних акцентів та артикуляційній чіткості.

Прелюдія «*Moderato*» (*Es-dur*, № 6) побудована на контрасті між плавним голосоведенням і чітко організованим супроводом. Горизонтальні лінії теми потребують виразного *legato* з особливою увагою до фразування, тоді як супровід, складений із легких акордів, тяжіє до штриха *non legato*, що формує природне співвідношення планів у фактурі. Такий контрапункт штрихів формує просторовість звучання, яка має зберігатися впродовж усього твору. Структуру прелюдії визначає синкопований ритм, що пронизує всю музичну тканину і забезпечує необхідний імпульс руху. Водночас композитор часто позначає агогічні відхилення наприкінці фраз або на драматичних вершинах, і це вимагає від піаніста гнучкої реакції на зміни пульсації та чутливого дихання фрази. Динамічна сфера твору загалом стримана, однак темброва насиченість нижнього регістру, в якому проводиться тема, природно підсилює звукову енергію. Виконавцеві необхідно враховувати цей ефект, аби зберігати баланс і підтримувати контроль над загальною динамікою. Водночас прозора фактура з незмінним інтервально-акордовим викладом створює відчуття нестійкості, що

потребує компенсування. Тому завданням піаніста стає підтримання художньої цілісності твору через динамічну організацію та точність артикуляції.

Прелюдія «*Con moto giusto*» (*E-dur*, № 7) є найбільш розгорнутою у циклі й тяжіє до рапсодійності. Її драматургія побудована на постійних змінах фактурного викладу, що коливаються між ажурними фігураціями та розгорнутими акордами. У поєднанні з вільними змінами темпу та багатоплановими динамічними градаціями це формує образну багатоплановість, яка є основною виконавською складністю. Від піаніста вимагається не лише технічна мобільність, а й постійне усвідомлення зміни характеру, логіки руху та внутрішньої форми. Цей твір не сприймається як традиційна прелюдія, оскільки його змістовна насиченість, багатоплановість і мінливість перетворюють його на своєрідну мініатюрну драму, в якій форма, динаміка й фактура організовані не за зразком, а як результат імпровізаційного, внутрішньо вільного мислення. Усі параметри виконання – темп, штрихи, динаміка, педалізація – мають підпорядковуватись цілісній логіці образного розвитку, яка щоразу може набувати індивідуального виконавського втілення.

Прелюдія «*Andantino*» (*es-moll*, № 8) завершує цикл у ключі стриманої емоційності, поєднуючи елегійність, ностальгійність і внутрішню напруженість. Тональність *es-moll* одразу задає відтінок суму та жалю, який послідовно зберігається впродовж усього твору. Фактурне письмо повертає пісенну лінеарність початку циклу, де знову домінує плавне *legato*, яке потребує ретельного інтонаційного контролю та уваги до глибини туше. Цікавою є авторська вказівка *portissimo*, яку в даному контексті слід тлумачити як особливу якість туше – насичену, повну, але внутрішньо стриману. Вона створює особливу напругу в межах динаміки *piano*, яка, як і в більшості прелюдій циклу, домінує. Темп *Andantino* може бути витлумачений як умовне сповільнення – не зовнішнє, а змістове, що підкреслює епілоговий характер прелюдії. Тож темпоритмічна організація підпорядковується фразовій логіці, без надмірної агогічної свободи, проте з внутрішнім розтягненням часу, яке сприяє осмисленню кожного інтонаційного повороту. Контрапунктичне

переплетення голосів створює враження складного процесу мислення, ніби втілюючи внутрішній монолог. Така фактура вимагає постійного слухового контролю, чіткої диференціації голосів і акустичної рівноваги. Виконавське завдання полягає в здатності передати інтелектуальний і філософський підтекст, який закладено у завершальному номері циклу. У цій прелюдії ніщо не вирішується остаточно, але все набуває завершеної форми – саме через цей баланс між інтонаційною недомовленістю й структурною ясністю вибудовується фінальна точка драматургії циклу.

Цикл 8 *Прелюдій «Безсмертники»* оп. 19 Р. Статковського постає як цілісна драматургічна структура, що поєднує ліричну зосередженість, поліфонічну суворість і стриману експресивність із окремими моментами емоційного пориву. У межах циклу чітко відчувається спадкоємність із традиціями В. Желенського – насамперед у фактурному мисленні, тяжінні до контрапункту, опорі на нижній регістр та вертикальній впорядкованості.

Для виконавця ці прелюдії становлять своєрідну школу концентрації, оскільки потрібна здатність утримувати увагу в межах зниженого динамічного градусу, зберігати прозорість фактури при щільному голосоведенні, диференціювати артикуляційні прийоми, не порушуючи звукової цілісності. Зміна темпів, фактурного викладу і ступенів емоційного напруження вимагає інтелектуальної гнучкості – уміння мислити циклом, а не окремими п'єсами. Інтерпретаторська стратегія вимагає цілісного бачення драматургії: від початкової пасторальної стриманості через внутрішню сповідальність до кульмінаційної стихійності та фінальної елегійності. У цьому балансі між структурною дисципліною й тонким психологізмом і полягає головне завдання виконавця у трактуванні циклу прелюдій..

2.2.3 *Лірична мініатюра*

Лірична мініатюра – один із найбільш поширених жанрів у фортепіанній музиці польських композиторів другої половини XIX – початку XX століття. Вона постає як простір камерного висловлювання, у якому поєднуються жанрова визначеність і образна багатозначність. Інтерпретаторська перспектива

цих творів пов'язана з потребою тонкого внутрішнього слухання, уваги до деталей та інтонаційної гнучкості. Музичний образ, здебільшого інтимний і стриманий, розкривається через темброву виразність, кантиленну мелодику, зважений динамізм і барвисту фактуру. У цьому пункті розглянуто три різні моделі ліричної мініатюри – колискову, баркаролу й мрії як інтерпретаторські ситуації, що вимагають особливої внутрішньої зосередженості й делікатності у виконавському втіленні.

Коліскова оп. 22 Ю. Зарембського є виявом глибокої внутрішньої ліричності, в якій відчутно перегукується інтонаційна пам'ять із знаменитою *Колісковою* Ф. Шопена. Композитор явно надихався цим зразком, але розгортає власну інтерпретацію жанру крізь призму особистої поетики. Мелодика твору сповнена простоти, щирості та природної кантиленності з виразним фольклорним відтінком. Її широке дихання потребує особливого ставлення з боку виконавця, що має буквально реалізовувати шопенівське настановлення – «співай, коли граєш» – втілюючи співучість на рівні інтонаційного проживання кожної фрази.

Рух у творі помірний і плавний, заснований на характерному для жанру колихання, що передає відчуття заспокоєння й ніжності. Ця темпоритмічна основа подекуди делікатно порушується за допомогою синкопованих ритмів або м'якої поліритмії, що природно постає як внутрішній розвиток первинного імпульсу, закладеного у жанрову природу колискової. У такий спосіб композитор формує акустичне поле, що утримує слухача в межах камерного простору, водночас наповнюючи його легкими хвилями внутрішнього руху.

Динамічний план твору відповідає семантиці жанру, в якому тихість звучання є визначальною характеристикою, яка потребує від піаніста виняткової звукової культури. Навіть динамічні піки обмежуються позначкою *mezzo forte*, що ніколи не виходить за межі м'якого емоційного висловлювання. Звук у цьому творі несе не силу, а теплоту, внутрішню наповненість і цілковите занурення у простір тиші. Виконавець має відшукати тонкі градації *piano*, виявляючи найменші нюанси, зберігаючи водночас ясність звукової лінії.

Фактурна організація вирізняється багатством і барвистістю, особливо у взаємодії між голосами. Ю. Зарембський застосовує підголоскову поліфонію як засіб гармонізації та поглиблення образу, не зациклюючись на одному типі викладу, а поступово розширюючи і трансформуючи фактурний фон. Зокрема, наприкінці твору мелодія подається по-іншому – спочатку через фігураційний рух, а згодом в інтервальній формі, що дозволяє по-новому висвітлити її пісенний потенціал. Така мобільність фактури не лише забезпечує художню різноманітність, а й розкриває глибину внутрішнього драматизму, що залишається вкрай делікатним і камерним висловлюванням.

Колискова ор. 22 є прикладом вишуканої ліричної мініатюри, в якій технічна витонченість, глибина образу та продумана фактурна організація поєднуються в цілісну інтерпретаторську задачу. Твір вимагає від виконавця особливої концентрації внутрішнього слуху, уваги до звукових «тіней» і дихання фрази, а також здатності передати світ інтимних почуттів без жодного зовнішнього афекту.

Подібна увага до ліричної виразності характерна й для інших зразків у творчості композитора. Варто зазначити, що не за формою, а за змістом відносимо до категорії мініатюр *Баркаролу* Ю. Зарембського. Твір постає як зосереджена, монолітна за образною спрямованістю композиція, в якій переважає настроєва єдність і внутрішня пластичність. На відміну від образно подібної *Балади ор. 18*, де відчутні потужні драматичні імпульси та виразна структурна організація, у *Баркаролі* панує імпровізаційна свобода, що виявляється в певній розмитості теми, змінності динаміки й тональному колориті. Образність твору пов'язана з водною стихією – вона формується через характерну хвильову ритміку, гнучку мелодику й переливчасту фактуру, в якій переважають дрібні фігурації та легкі штрихи. Саме через них композитор передає відчуття руху, плинності, неперервності.

Звуковий результат загалом тяжіє до колористичної зображальності, оскільки фактура часто набуває напіврозчиненої форми, немов втрачаючи чіткість контурів, а гармонічна мова прямує до розширення тональності,

зокрема за рахунок гармонічних нашарувань і барвистих модуляцій. У порівнянні з *Баладою*, де важливу роль відіграє конфліктність тематичних елементів, *Баркарола* вирізняється одноманітністю образного поля, що вимагає від виконавця особливо тонкої роботи з тембром, штрихом, темпом і нюансуванням. Мелодика моторного типу, наповнена постійним внутрішнім рухом, який вимагає точності артикуляції та м'якого туше. З іншого боку, у кульмінаційних епізодах з'являються акордові структури, що потребують більшої звукової сили та рішучості, створюючи об'ємну динамічну хвилю, яка, однак, ніколи не виходить за межі емоційної виваженості.

Ритмічна організація ґрунтується на типовому для жанру розмірі 6/8, який уособлює ритм помахів весла, однак композитор трансформує цей ритм у розмиту та змінну структуру, в якій важливу роль відіграє виконавська гнучкість. Виконавець має зуміти не лише зберегти характер баркароли, а й подолати монотонність цього ритму, структуруючи його у хвилеподібний рух і надаючи йому внутрішньої логіки. Динамічний розвиток твору вирізняється стриманістю з епізодичними підйомами, що ніколи не порушують загальної м'якості звучання. Це передбачає високу чутливість до динамічних відтінків, які мають бути ледь вловимими, такими, що «вислизують» з-під пальців.

Фактурна організація твору є зручною для піаніста, бо фігурації логічно лягають у рельєф клавіатури, дозволяючи органічно реалізувати задум композитора. Проте ця зручність не спрощує інтерпретації – навпаки, вона ставить перед виконавцем завдання створити витончену й багатовимірну звукову тканину. Мелодичні лінії, що нагадують переливи води, не є простим тлом, вони органічно включені в структуру образу, будучи головним засобом виразності. Усе це зумовлює потребу у *змішаній* інтерпретаторській стратегії, яка поєднує імпровізаційність і колористику зі структурною свідомістю, що тримає в єдності весь образний простір твору. *Баркарола* оп. 31 Ю. Зарембського є зразком гармонії між технічною віртуозністю, вишуканістю звукової пластики та глибокою поетичною змістовністю, що відкриває широкі можливості для інтерпретаторських рішень в межах ліричної мініатюри.

У цьому контексті показовим є звернення до іншого зразка жанрово-образної лірики – фортепіанної мініатюри «*Мрії*» (*Rêverie op. 48*) В. Желенського, у якій семантична назва задає головний настрій твору. Цей твір органічно продовжує європейську романтичну традицію XIX століття, водночас репрезентуючи індивідуальний стиль композитора. За інтонаційною природою та загальним характером п'єса викликає асоціації з деякими ноктюрнами Ф. Шопена, проте, на відміну від шопенівської інтонаційної спонтанності, у В. Желенського кантиленна лірика поєднується зі структурною виваженістю, що відображає притаманну йому композиційну впорядкованість.

Утілюючи образ щирої ліричної сповіді, мелодика твору вирізняється широким диханням, плавним голосоведенням, ретельно розробленою взаємодією кількох фактурних пластів. Примітною є інтонаційна єдність, оскільки і головна тема, і фігураційний супровід будуються на низхідному русі, що надає загальному образу м'якої меланхолії та внутрішньої зосередженості.

Драматургічний розвиток спрямований до кульмінаційної зони середнього розділу, яка досягається за рахунок секвенційного розгортання й модуляцій. Виконавцеві необхідно підкреслити зміну тональних планів хвилеподібним *crescendo*, зберігаючи гнучкість агогіки та логіку фразування. Важливу роль у створенні цілісної інтерпретації відіграє вивірена динамічна партитура, яка в цій п'єсі має не лише підкреслювати гармонічні зміни, а й формувати виразність кожного окремого шару музичної тканини.

Фактурний виклад «*Мрії*» демонструє прикмети пізньоромантичного письма, що асоціюється з творчістю С. Франка та Й. Брамса. Подібно до цих композиторів, В. Желенський надає великого значення тембровому балансу та щільності звуку, що лише підтверджує необхідність ретельної диференціації фактурних пластів, де мелодія має звучати максимально співуче, а супровід прозоро та врівноважено. Важливим засобом втілення акустичного балансу є педалізація, яка має бути гнучкою та чутливою з частими оновленнями для уникнення гармонічної «затуманеності».

У цьому творі В. Желенський постає як композитор, який прагне відвертого емоційного діалогу зі слухачем, і цього ж вимагає від піаніста. У межах типології інтерпретаторських стратегій виконання твору передбачає переважно роль інтерпретатора-реалізатора, який втілює авторський задум з максимальною точністю щодо форми, ритму й звукової організації, але водночас має залучати елементи стратегії співтворця для передачі інтимної емоційності та відтінків внутрішнього «монологу».

Таким чином, інтерпретація «*Мрій*» ґрунтується на поєднанні дисциплінованого підходу до структури й тонкого психологічного занурення у музичний образ. Органічна взаємодія цих складових зумовлює виконавську поетику твору як витонченого зразка польської пізньоромантичної фортепіанної мініатюри.

Лірична мініатюра в інтерпретаторському аспекті передбачає не демонстрацію, а втілення внутрішньої емоційності, що зберігає стриману експресію. Важливим чинником у виконавській поетиці є делікатне нюансування, контроль над динамічною шкалою, інтонаційна природність і темброве моделювання. Аналіз «*Колискової*» та «*Баркароли*» Ю. Зарембського й «*Мрій*» В. Желенського свідчить про різні типи ліричності – від майже фольклорної щирості до імпресіоністичної розмитості, від пісенної кантилени до образу сну чи мрії. Усі ці твори об'єднує вимога до виконавця виявляти тонке психологічне чуття, здатність передати багатство внутрішніх смислів без надмірної зовнішньої експресії. Такий підхід до інтерпретації дозволяє розкрити художню цінність цих мініатюр у сучасному виконавському контексті.

2.2.4 Вальс, марш, токато

Упродовж XIX століття вальс посів особливе місце у фортепіанній музиці, пройшовши шлях від бального танцю до масштабного інструментального концертного жанру. У творчості польських композиторів він трансформувався, набуваючи різних модифікацій – від блискучої віртуозності до інтимної лірики. Особливе значення має не лише зовнішня танцювальність, а

й спосіб художнього моделювання ритмічного й образного простору, що реалізується через виконавську інтерпретацію. У цьому підрозділі розглядаються три зразки вальсу, які демонструють різні підходи до жанру: рефлексивний, віртуозно-стилізований і програмний. Їхній аналіз дозволяє окреслити жанрову багатогранність вальсу та розкрити ключові інтерпретаторські стратегії, пов'язані з його виконанням.

Вальс es-moll С. Монюшка – один із трьох, написаних композитором до 1852 року. Вже сучасники високо оцінили його художній рівень: так, О. Серов зазначав, що цей твір «ніби сам Шопен написав» (Tomaszewski, 2016: 531–532). Хоча таке порівняння можна сприймати як визнання високої майстерності, більш уважний аналіз засвідчує, що *Вальс* С. Монюшка втілює індивідуальне, відмінне від шопенівського, бачення жанру. Хоча фортепіанна спадщина композитора не входить безпосередньо до об'єкта цього дослідження, вважаємо науково виправданим звернення до художньо вартісного зразка вкрай обмеженої фортепіанної творчості С. Монюшка.

Емоційний колорит твору, у якому поєднуються елегійний сум і стриманий біль, формує тональність *es-moll*, саме з цієї тональної атмосфери піаніст має вибудовувати загальну концепцію інтерпретації. Мелодія твору речитативного характеру, що не є типовим для шопенівських зразків і водночас надає музиці відтінків рефлексії та внутрішнього самозаглиблення. Цей образний вектор підсилюється акцентуацією другої долі такту, яка увиразнює національну ритмічну модель і формує відчуття внутрішньої зосередженості. Короткі уривчасті фрази, розділені паузами, створюють ефект прискореного дихання, передаючи напружений емоційний стан; при цьому паузи набувають не меншого смислового значення, ніж самі звуки, утворюючи своєрідний «зміст між рядками». Метроритмічна організація «з придыхом» стає важливою складовою виконавського прочитання, що вимагає особливої уваги до агогіки. Характерні мікрозупинки та виразний гнучкий ритм структурують музичну драматургію й підсилюють відчуття прихованої емоції. Гомофонно-гармонічну фактура твору забарвлюють численні підголоски, які потребують чіткої

артикуляції та тембрової диференціації. Такий виклад вимагає від інтерпретатора ретельної роботи з балансом між голосами, забезпечення прозорості гармонічної вертикалі та виокремлення виразних деталей внутрішнього голосоведення.

Виконавська поетика *Вальсу es-moll* С. Монюшка ґрунтується на органічному поєднанні темпоритмічного імпульсу з «виразною» тишею пауз як рівноправного елемента музичної мови. В цьому контексті інтерпретаторська стратегія *реалізатора* набуває рефлексивного характеру. Піаніст постає як співтворець психологічно насиченого внутрішнього монологу, в якому кожна інтонація, пауза чи ритмічне зміщення набувають змістовної ваги та формують цілісний образ твору.

Нетиповий підхід до жанру демонструє Ю. Зарембський у *Вальсі op. 30* (опубл. 1886), майже повністю усуваючи його традиційні танцювальні атрибути. Від характерного вальсового руху лишаються лише зовнішні ознаки, натомість відчутний зсув у бік курантоподібної моторики. Композитор, подовжуючи лінію бравурного стилю, трактує вальс не як танець, а як віртуозну фортепіанну мініатюру, де головну роль відіграє не граційність, а енергія безперервного руху та блискуча технічна подача.

Увесь твір побудований на основі постійної фігураційної рухливості, що вимагає від виконавця виняткової чіткості артикуляції та водночас збереження пластичності й штрихової цілісності, передусім через домінування *legato* у швидкому русі. Незважаючи на назву, композитор майже не розгортає природного вальсового ритмічного шарму, характерного для цього жанру, тому виконавець має самостійно окреслити внутрішню опорну структуру ритму, що допоможе уникнути метронімічної монотонності та надати музичному процесу художньої логіки.

Динамічне тло твору постійно коливається між блискучою зовнішністю й прихованою напругою. Хоча тривалі епізоди з позначкою *p* забезпечують певні зони розрядки, загальний динамічний градус твору залишається підвищеним. Віртуозність подачі поєднується з необхідністю гнучкого звукового контролю,

що дозволяє, навіть у найбільш моторних фрагментах, віднаходити внутрішню тишу, тонкі градації динаміки та пластичність звуку.

Фактура вальсу побудована переважно за принципом мелодичних фігурацій з акордовим супроводом, проте не залишається сталою. В одному з епізодів композитор вдається до трирядкового запису, що свідчить не лише про бажання розширити об'єм звукової тканини, а й про намір чітко позначити поліфонічну диференціацію фактурних рівнів. Цей момент може слугувати виконавцю своєрідною інтерпретаційною підказкою, оскільки у всьому творі варто прагнути рельєфної, структурно впорядкованої подачі фактурних пластів, з чітким відокремленням голосів і фактурних ліній.

Інтерпретація твору вимагає складної інтерпретаторської стратегії *змішаного* типу, що поєднує віртуозну експресію з пошуком тонкої стильової рівноваги між жанровою умовністю вальсу та внутрішнім відчуттям моторної куранти. Завдання виконавця – зберегти жанрову ідентифікацію твору, реалізуючи її через витончену гру на межі жанру і стилістичних трансформацій.

Бравурний характер та відверту експресію втілює блискучий вальс *«Моменти карнавалу» op. 52 (Moments d'un carnaval. Valse brillante*, опубл. 1903) В. Желенського. Подібно до перших великих вальсів Ф. Шопена, цей твір вирізняється масштабністю форми та образною строкатістю. Ця мозаїчність вимагає від виконавця чіткого усвідомлення драматургії та вміння швидко переключатися між контрастними емоційними станами. Образна палітра твору безпосередньо корелює з його назвою – *«Моменти карнавалу»* задаючи конкретну програмну лінію, де кожен епізод постає як окремий характерний фрагмент святкового дійства.

Різноманітність фактурної організації твору корелює з його семантичним змістом. Порівняно з філігранною, камерною фактурою шопенівських вальсів, у В. Желенського вона більш спрямована на досягнення зовнішнього ефекту, зокрема через використання октав *martellato* та широких акордових побудов. Це вимагає від піаніста, з одного боку, технічної досконалості та швидкої

моторної реакції, а з іншого – вміння стримувати бравурність, щоб зберегти художній баланс.

Композитор повною мірою використовує звуковий потенціал фортепіано та його темброві ресурси, водночас розкриваючи інструмент як носія співучої, кантиленної виразності. Одним із провідних чинників формування виконавської поетики твору є типова для танцювального жанру тридольна метро-ритмічна організація. Проте в інтерпретації вона не повинна перетворюватися на механічну пульсацію, тож завдання піаніста полягає в розкритті образного потенціалу тридольності крізь призму фактурних змін, динамічних нюансів та агогічної гнучкості.

Таким чином, інтерпретаторська стратегія у цьому творі тяжіє до *змішаного* типу. Виконавець має поєднати функцію режисера, що вибудовує яскраву сценографію «карнавальних моментів», із функцією реалізатора технічних і фактурних вимог, забезпечуючи органічну єдність віртуозності та музичної образності.

Аналіз вальсів С. Монюшка, Ю. Зарембського та В. Желенського засвідчив широкий спектр трактування жанру в польській фортепіанній музиці кінця XIX – початку XX століть. У кожному з розглянутих творів жанрова ознака поєднується з індивідуальною поетикою композитора: у С. Монюшка – внутрішньо зосереджена елегійність, у Ю. Зарембського – віртуозна жанрова метаморфоза, у В. Желенського – театралізований карнавал. Відповідно змінюється й виконавська стратегія: від психологічного монологу – до образної сценічності, від реалістичної призми – до гри з очікуваннями. Така різноманітність вимагає від піаніста гнучкості мислення, здатності розпізнавати типологічні ознаки жанру, адекватно втілювати їх у виконавській інтерпретації.

У коло виконавської та дослідницької уваги залучено також жанри, які не піддаються однозначній класифікації в межах даної роботи. Їхнє включення зумовлене, з одного боку, художньою вартістю, а з іншого – необхідністю продемонструвати широту жанрових стратегій польських композиторів доби романтизму. Так, фортепіанний марш у польській традиції представлений

насамперед у ранньоромантичній добі, зокрема у творчості Марії Шимановської (1789–1831), і в другій половині XIX століття вже не був наскрізним жанром. Тому «Урочистий марш» ор. 44 В. Желенського сприймається як своєрідний пізній відгомін цієї традиції, де маршовість поєднується з ліричною драматургією. Натомість *Токата* ор. 33 Р. Статковського, зорієнтована на моторну віртуозність, відображає інший вектор – звернення до модерністських тенденцій нової епохи XX століття.

«Урочистий марш» ор. 44 В. Желенського, присвячений польському поету Адаму Міцкевичу (1798–1855). Композиція твору побудована у тричастинній формі, де крайні розділи втілюють маршовий характер, а середній контрастує їм ліричною інтонаційністю. Структурна чіткість, притаманна В. Желенському, особливо помітна у зваженості пропорцій і вмілому балансуванні кульмінаційних моментів. Середній розділ, що розгортається як щире висловлювання з елементами декламаційності, поступово веде до яскравої, проте врівноваженої кульмінації, зберігаючи цілісність загальної драматургії.

Темпоритм є визначальним для жанрової ідентифікації твору, тому маршовий рух із пунктирним ритмом має бути відтворений із максимальною точністю для збереження урочистості ходи й внутрішньої енергії образу. Артикуляція, зумовлена акордовою фактурою, потребує чітких, струнких вертикалей, досягнутих штрихом *non legato*, при цьому пунктирний ритм вимагає виразного й точного туше.

Динамічний розвиток побудований на контрастах, рухаючись від стриманого *p* до розгорнутих сплесків *ff*, що підсилюють ефект святкової величності. Фактура, відповідно до жанрової назви, має переважно акордовий склад відзначається структурною насиченістю без надмірної перевантаженості. В. Желенський особливо майстерно розкриває темброву привабливість вертикальних співзвучь «Урочистого маршу», надаючи їм шляхетність, не властиву жанровому прообразу.

З позицій виконавської драматургії доцільно розглянути можливість скорочення реприз у крайніх розділах, що дозволить уникнути надмірного розтягування форми й зберегти пропорційну рівновагу частин. Такий підхід сприятиме концентрації енергії та підсилить цілісність інтерпретації, залишаючи в центрі уваги головне – урочисту, піднесену атмосферу, яку В. Желенський вклав у цей твір.

Токата оп. 33 Р. Статковського посідає особливе місце серед творів композитора та в контексті всієї фортепіанної культури його доби, зберігаючи відносну популярність у сучасній польській піаністичній практиці, що підтверджується численними виконавськими версіями. Твір вирізняється віртуозністю та прозорістю структури, яка базується на чергуванні токатності з лірико-драматичними відступами. Семантика *Токати* дещо еkleктична, бо у межах єдиного цілого поєднуються моторна енергія та виразна співучість.

Виконавська поетика твору визначається особливим типом артикуляції, що перегукується з етимологією жанрової назви (*toccare* — «доторкатися»). Для піаніста важливо зберегти легкість і чіткість звукоутворення, послідовно реалізуючи авторські вказівки *staccato e marcato*. Швидкий темп і безперервний потік фактури формують своєрідне *perpetuum mobile*, що вимагає максимальної точності рухів, швидкості реакції та концентрації уваги. Динамічна хвилеподібність і контрастність підсилюють ефект невпинного руху й визначають архітектоніку виконання, уможливлюючи органічне поєднання токатної моторики з драматичними розгортаннями.

Інтерпретаторська стратегія у виконанні *Токати оп. 33* полягає у демонстрації бездоганної технічної вправності, здатності швидко переключатися між епізодами та створювати цілісний звуковий ефект за допомогою динамічних градацій. Таким чином, виконавець постає віртуозним реалізатором звукового простору, в якому моторність і лірика взаємодіють як два рівноправні начала виконавської драматургії.

Аналіз «Урочистого маршу» В. Желенського та *Токати* Р. Статковського дає змогу окреслити ще одну грань виконавської поетики характерних зразків

«постшопенівської доби». Ці твори, попри жанрову відокремленість, утворюють своєрідну дихотомію: перший апелює до історичної пам'яті й національно-символічних кодів, другий – до динамічної технічної енергії та стилістичної відкритості. Твори поглиблюють жанрову палітру доби, підкреслюють її історико-стильову багатоплановість і формують інтерпретаторські стратегії, пов'язані з балансом між ретроспективним і новаторським виміром.

Висновки до Розділу 2

Грунтуючись на аналітичних спостереженнях, ми приходимо до підтвердження стратегічної ролі виконавської поетики як методологічного інструментарію. Фортепіанна музика польських композиторів кінця XIX – початку XX ст. постає як ланка еволюції загальноєвропейської романтичної. На матеріалі обраних творів виявлено різні підходи до шопенівської традиції: від стилістичної рецепції – до концептуального переосмислення в межах естетики модернізму. Визначено, що в центрі одного культурного контексту функціонували принципово різні інтонаційно-драматургічні моделі: жанрово-композиційна впорядкованість у В. Желенського, образно-поетична алюзійність у Ю. Зарембського, філософська рефлексійність у Р. Статковського, психологічна рухливість у прелюдиях К. Шимановського, просторово-візуальне мислення у Л. Ружицького.

Аналіз виконавської поетики обраних творів був здійснений, ґрунтуючись на текстових параметрах композиторського письма. Окреслено інтерпретаційну специфіку кожного з них, а також виявлено спектр художніх установок, що вимагають від виконавця різного слухового, емоційного та структурного формування звукового простору. Встановлено типологію *інтерпретаторських стратегій* піаніста, що береться до даного пласта польської музики:

- **інтерпретатор-реалізатор** (В. Желенський),
- **інтерпретатор-співтворець** (К. Шимановський)
- **інтерпретатор-режисер** (Л. Ружицький).
- **змішаний тип** (Ю. Зарембський).

Виконавська поетика потрактовується як *аналітичне слухове мислення піаніста, спрямоване на відтворення композиторського тексту з позиції вирішення інтерпретаційних завдань*. Її зміст становить стильовий синтез вищого порядку – «*живий текст*». Його параметрами є: артикуляція, темпоритм, динаміка, фактура, тембр. Методологічна значущість такого підходу полягає в поєднанні текстологічного аналізу композиторського тексту з виконавською рефлексією.

Спираючись на концертний досвід автора, можна стверджувати, що потенціал виконавської поетики як аналітичного інструменту здатен поглибити розуміння композиторського мислення. У підсумку це посприяло виявленню нових ціннісних орієнтирів творів композиторів польської фортепіанної школи, залучення яких до виконавського й наукового обігу становить важливий крок у переосмисленні європейської музичної спадщини перехідної доби.

ВИСНОВКИ

1. Результати дослідження засвідчили, що польська фортепіанна культура другої половини XIX – початку XX століть формувалася в умовах постійного діалогу з *шопенівською традицією*, яка залишалася стрижневим орієнтиром як для композиторів, так і для виконавців. Продовжуючи закладені Ф. Шопеном принципи фортепіанного мислення, польські митці прагнули зберегти ліричну інтонаційність, витонченість фактурного письма і виразну поетичність, водночас розширюючи художній горизонт власної музики. Так, В. Желенський тяжів до академічного напрямку з врівноваженістю форми та поліфонічністю організації, що помітно вирізняє його серед романтиків-ліриків. У творчості Ю. Зарембського відчутна залежність від шопенівської кантиленності, але водночас простежується індивідуалізація жанрових моделей, зокрема у *Баладі* та *Баркаролі*. Р. Статковський, синтезуючи традицію свого вчителя В. Желенського з романтичними моделями, сформував особливий камерний вимір, який виявляє філософську зосередженість і авторську рефлексію.

Л. Ружицький, навпаки, прагнув вивести польський піанізм у нову стильову площину, використовуючи оркестрові ефекти, складну гармонічну палітру та багатопланову фактуру. К. Шимановський поєднав шопенівську спадщину з естетикою *fin de siècle*, створивши модерну звукову символіку та відкривши шлях до нової національної стилістики.

Проведене дослідження засвідчило, що в українському музикознавстві зазначені постаті досі залишаються недостатньо вивченими. Про Ю. Зарембського та К. Шимановського наявні лише поодинокі публікації в окремих наукових осередках; твори Р. Статковського фактично не піддавалися аналізу, а спадщина В. Желенського здебільшого розглядається лише у загальному контексті історії польської музики. У науковому обґрунтуванні з'ясовано художню цінність фортепіанної музики композиторів «постшопенівської доби» як носіїв спадкоємності національної культури, які водночас розвинули власну виконавську поетику, що поєднує їх з майбутнім.

2. Важливим результатом дослідження стало виявлення жанрово-стильових домінант польської фортепіанної музики другої половини XIX – початку XX століть. Жанрова система цього періоду надзвичайно багата й включає балади, баркароли, фантазії, прелюдії, цикли прелюдій, варіації, мініатюри, програмні цикли. Кожен із жанрів зазнає трансформації під впливом європейського контексту: від романтичної експресії до модерністської еклектичності.

В. Желенський, у своїх *Варіаціях h-moll* та різножанрових мініатюрах обстоює академічний принцип рівноваги, в якому поліфонічність і строгість форми поєднуються з ліричною кантиленою. Його твори вимагають від виконавця точності й структурної ясності, наголошуючи на раціональному втіленні. Ю. Зарембський у *Баладі op. 18* та *Баркаролі op. 31* розвиває традиції Ф. Ліста й Ф. Шопена, але надає їм нової інтонаційної пластичності. Його жанрові рішення тяжіють до суб'єктивної драматизації та імпровізаційності, що формує відповідну виконавську поетику – гнучку, динамічно мінливу, з пріоритетом інтонаційного розвитку. Р. Статковський у циклі *8 Прелюдій «Безсмертники» op. 19* демонструє жанрову модель прелюдії як філософської мініатюри, у якій лаконізм поєднаний із поліфонічною організацією та камерною зосередженістю. Для виконавця це означає потребу тонкого відчуття артикуляційної виразності, темпоритмічної рівноваги й вміння передати внутрішній підтекст за допомогою мінімалістичних засобів.

У фортепіанних творах Л. Ружицького домінує жанрова масштабність, оскільки його цикли вирізняються оркестровою палітрою, складною гармонічною мовою, багатоплановою фактурою, що формує іншу виконавську стратегію – наближення до симфонічного мислення на фортепіано. К. Шимановський у своїх прелюдях та варіаціях виходить за межі зрілого романтичного стилю, вводячи в свою поетику символістські підтексти, химерні гармонічні поєднання, загострену темброву семантику. Виконавська поетика його творів тяжіє до витонченого звукового мікрокосму, досягнення багатошарової фактури та смислової полісемантичності.

Таким чином, аналіз жанрово-стильових домінант дозволив окреслити різні творчі моделі виконавської поетики: *академічну* (В. Желенський), *романтичну* (Ю. Зарембський), *камерно-філософську* (Р. Статковський), *кolorистично-оркестрову* (Л. Ружицький) та *модерністсько-символістську* (К. Шимановський). Саме ця різноманітність визначає складність і багатовимірність виконавського прочитання польської фортепіанної музики «постшопенівської доби».

3. На засадах виконавської поетики, сформульовано авторське поняття *інтерпретаторської стратегії* (у розвиток ідеї Ю. Ніколаєвської) як гнучкої, динамічної системи виконавських рішень, що виникає у процесі взаємодії музичного тексту та особистісного досвіду піаніста. Інтерпретаторська стратегія не є сталою схемою, натомість функціонує як індивідуальна модель піаністичного мислення, здатна адаптуватися до жанрово-стильових умов твору. Іншими словами, **виконавська поетика виступає як метод, що поєднує музикознавчу рефлексію та безпосередній виконавський досвід.**

4. Встановлено типологію інтерпретаторських стратегій, що проявляються в інтерпретаторських *домінантах* (композиторське мислення – мовностильовий комплекс – «текст композитора») та інтерпретаторських *установках* (виконавське мислення– особистісний досвід – «текст виконавця»): реалізатор, співтворець, режисер і змішаний тип. Кожна з моделей по-різному структурує співвідношення між авторським задумом і виконавською ініціативою: від максимальної текстологічної достовірності до побудови самостійної драматургічної концепції. Визначено, що стратегія **«реалізатор»** найбільш виправдана у танцювальних жанрах, **«співтворець»** – у «чистих» жанрах, **«режисер»** – у програмних циклах, тоді як **«змішаний тип»** виявляється у творах з багатошаровою жанрово-семантичною структурою.

Таким чином, запропонована типологія не лише окреслює можливі інтерпретаторські моделі, а й відображає універсальність виконавської поетики, яка поєднує композиторську текстуальність із виконавським досвідом, відкриваючи нові перспективи для дослідження та практики.

5. Виконавсько-інтерпретативний підхід дозволив виявити, що фортепіанне мислення кожного із композиторів зумовлює специфічні *установки* в інтерпретаторській стратегії. Так, у творах:

- В. Желенського – раціональність архітекτονіки та структурна виваженість динамічного плану;
- Ю. Зарембського – темпоритмічна рухливість та драматургічна ясність;
- Р. Статковського – артикуляційна зосередженість та звуженість динамічних градацій;
- Л. Ружицького – темброва колористичність та оркестрова багатоплановість фактурних пластів;
- К. Шимановського – символістська глибина тембрових відтінків та фактурна багатозначність.

Практичне підтвердження концепції відбулося у рамках концертної реалізації творчого проєкту, де теоретичні положення знайшли втілення у реальному виконавському процесі. Це засвідчило, що аналітичні спостереження не залишаються абстрактними, а безпосередньо впливають на художній результат. У такий спосіб наукове обґрунтування отримало прикладну верифікацію, довівши практичну значущість інтерпретаторських стратегій для сучасного піаніста.

У науковому вимірі результати дослідження заповнюють «лакуну» в українському музикознавстві щодо вивчення польської музики та інтегрують у поле аналізу виконавську поетику як ефективний дослідницький інструмент. У практичному вимірі вони стали підґрунтям для концертного втілення творів малодосліджених композиторів і відкривають нові інтерпретаційні можливості для сучасних піаністів.

Перспективи подальших досліджень пов'язані з поглибленим вивченням виконавської поетики польської фортепіанної музики, розширенням жанрово-стильових зіставлень, осмисленням нових інтерпретаторських стратегій та їх інтеграцією у сучасний виконавський контекст.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

- Александрова, О. О., & Шаповалова, Л. В. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, 1–20. Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
- Антонич, Б.-І. (2008). Національне мистецтво. У *Повне зібрання творів*, 580–590. Літопис. Отримано 20.06.2025 з <https://www.myslenedrevo.com.ua/uk/Lit/A/AntonychBI/Other/NacionalneMystectvo.html>
- Асталош, Г. Л. (2021). Історична постать Ігнація Яна Падеревського крізь призму синтезу мистецької та політичної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*, 4, 129–133.
- Асталош, Г. Л. (2022). Інструментальна спадщина Ігнація Падеревського в аспекті національного колориту. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, (46), 63–68. <https://doi.org/10.31866/2410-1176.46.2022.258616>
- Василевський, С. (2015). *Життя польське у ХІХ столітті*. Темпора.
- Венцеславська, О. (2024). Волинь завжди була в його серці. У І. Є. Копоть та Д. А. Шміло (ред.-упоряд.), *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий* (с. 301–305). ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Вітт, П. (2021). *Пекельний присінок слави: Розповідь про Шопена*. Дух і Літера.
- Загладько, А. О. (2019). Юліуш Зарембський: вісім поглядів на творчу особистість. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 124, 183–201.
- Копоть, І. Є., & Шміло, Д. А. (ред.-упоряд.). (2024). *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий*. ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».

- Круліковська, Т. П. (2023). *Творчість польських композиторів Поділля XIX століття в контексті українсько-польських культурних взаємин* [Неопубл. дисертація, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Лігус, О. (2020). Тенденції неоромантизму в українській фортепіанній музиці початку XX століття. *Художня культура. Актуальні проблеми*, 16(2), 94–98. ІПСМ НАМ України.
- Лосієвський, І. Я., & Полякова, Ю. Ю. (Ред.). (2009). *Костянтин Горський (1859–1924)*. Майдан.
- Мізітова, А. (1986). До проблеми оціночних критеріїв. *Музика*, 6(246), 1–2.
- Москаленко, В. Г. (2013). *Лекції з музичної інтерпретації*.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. «Факт».
- Німилович, О. (2024). «Три галицькі танці», ор. 2, Юліуша Зарембського для фортепіано в чотири руки: національна забарвленість циклу. У І. Є. Копоть та Д. А. Шміло (ред.-упоряд.), *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий* (с. 150–178). ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Оболенська, М. М. (2017). *Фортепіанна творчість Луї В'єрна в аспекті ціннісної теорії стилю* [Автореф. дис. канд. мист.-ва, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського].
Репозитарій ХНУМ.
<https://repo.num.kharkiv.ua/server/api/core/bitstreams/e3e7ec78-b775-4a17-a822-97916e33f298/content>
- Омельченко, Т. (2024). Квінтет Юліуша Зарембського – перлина романтичної камерно-ансамблевої музики. У І. Є. Копоть та Д. А. Шміло (ред.-упоряд.), *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий* (с. 179–219). ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Полячок, О. І. (ред.). (2019). *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур* (Колективна монографія). Видавець Лисенко В. Ф.

- Рарицький, О. (2016). *Партитури тексту і духу (Художньо-документальна проза українських шістдесятників)*. Смолоскип.
- Семенченко, М. (2025). Діана Клочко: «Митці, які належать і польській, і українській культурі, – це те, що має нас об'єднувати, а не роз'єднувати». Culture.pl. Отримано 20.06.2025 з <https://culture.pl/ua/stattia/diana-klochko-myttsi-yaki-nalezhat-i-polskiy-i-ukrayinskiy-kulturi-tse-te-shcho-maye-nas-obyednuvaty-a-ne-rozyednuvaty>
- Сердюк, О. (2009). Постать Кароля Шимановського в культурному просторі України. У І. Я. Лосієвський, & Ю. Ю. Полякова. (Ред.), *Костянтин Горський (1859–1924)* (с. 189–204). «Майдан».
- Терещенко, Ю. (2022). *Довге ХІХ століття: спротив асиміляції*. Темпора.
- Чернявська, М. С. (2021). Фортепіанна творчість І. Б. Крамера в аспекті взаємозв'язку виконавства та композиції. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 58, 96–112. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.06c>
- Чупріна, Н. М. (2018). Твори та виконавство М. Шимановської, І. Падеревського як бідермаєрівська стильова лінія у польській музиці. *Музичне мистецтво і культура*, 1(27), 266–279. DOI: 10.31723/2524-0447-2018-27-1-266-279
- Шаповалова, Л. В. (2010). Как возможно когнитивное музыкознание?. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*, 29, 549–566.
- After Chopin. The influence of Chopin's music on European composers up to the First World War.* (2012). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Baranowski, T. (б.р.). *Ludomir Różycki: Biografia pełna*. Portal Muzyki Polskiej. Отримано 20.06.2025 з <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/3170-ludomir-rozycki/biografia/2-biografia-pelna>
- Chaciński, J. (2009). Muzyka polska epoki Konstantego Gorskiego – pomiędzy zaangażowaniem w idee wolności narodowej a artystycznym wycofaniem:

- рефлексје wprowadzające. У Лосієвський, І. Я., & Полякова, Ю. Ю. (Ред.), *Костянтин Горський (1859–1924)* (с. 163–176). «Майдан».
- Czechlińska, Z. (2007). Chopin's works of the forties and the phenomenon of late creative output. У *Chopin's Musical Worlds: The 1840s* (с. 354–357). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Czechlińska, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 1, 1795–1850*. Sutkowski Edition Warsaw.
- Chmara-Żaczekiewicz, B. (2023). *Statkowski, Roman*. Polska Biblioteka Muzyczna. <https://polskabibliotekamuzyczna.pl/encyklopedia/statkowski/>
- Chopin's Musical Worlds: The 1840s*. (2007). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Chylińska, M. (2012). Chopin and Zarębski – Initial remarks on research into reception. У *After Chopin. The influence of Chopin's music on European composers up to the First World War* (с. 101–114). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Czekanowska, A. (2005). On the poetry of Chopin Mazurkas: Structure or mastery of performance. В *The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (с. 51–59). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Dahlig, P. (2005). On interpretation of “tempo rubato” in Mazurkas by Chopin: Ethnomusicological notes. В *The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (с. 61–70). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Dahlig, P. (2007). Fryderyk Chopin's Mazurkas of the 1840s – New scores of meditation. У *“Chopin's Musical Worlds: The 1840s* (с. 345–354). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Demska-Trębacz, M. (б.р.). *Historia*. Uniwersytet Muzyczny Fryderyka. Отримано 20.06.2025 з <https://chopin.edu.pl/universytet/o-umfc/historia>
- Golianek, R. D. (2002). Czy odnalazłem *Wielką fantazję* Juliusza Zarębskiego? *Muzyka*, 47(2), 3–18. Instytut Sztuki PAN.

- Golianek, R. D. (2024). Muzyka Juliusza Zarębskiego – styl i ekspresja. У І. Є Копоть та Д. А. Шміло (ред.-упоряд.), *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий*, (с. 123–149). ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Golianek, R. D. (б. д.). *Un pezzo agitato con un'intermezzo amoroso (Wielka fantazja)*. Portal Muzyki Polskiej. Отримано 20.06.2025 з <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6789-zarebski-juliusz/kompozycje/3429-un-pezzo-agitato-con-unintermezzo-amoroso-wielka-fantazja>
- Golianek, R. D. (б.р.). *Juliusz Zarębski: Biografia pełna*. Portal Muzyki Polskiej. Отримано 20.06.2025 з <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/6789-juliusz-zarebski/biografia/2-biografia-pelna>
- Helman, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej. T. 6, Między romantyzmem a nową muzyką*. Sutkowski Edition Warsaw.
- Hobsbawm, E. (1989). *The Age of Empire 1875-1914*. Vintage Books.
- Jaczyński, M. (2014). Władysław Żeleński w Pradze. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*, 9, 63–77. <https://doi.org/10.16926/em.2014.09.05>
- Jaczyński, M. (2015). Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna*, 10, 163–180. <https://doi.org/10.16926/em.2015.10.09>
- Jaczyński, M. (2017). *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939*. Musica Iagellonica. (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 33). *Katedra fortepianu*. (б.р.). Uniwersytet Muzyczny Fryderyka Chopina. Отримано 20.06.2025 з <https://chopin.edu.pl/universytet/wydzialy/wydzial-instrumentalny/katedra-fortepianu>
- Kopp, D. (2023). *Władysław Żeleński na nowo odczytany*. Meakultura. Отримано 20.06.2025 з <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/>
- Kosińska, M. (2011). *Roman Statkowski*. Culture.pl. Отримано 20.06.2025 з <https://culture.pl/en/artist/roman-statkowski>

- Kosińska, M. (2018). *Juliusz Zarębski*. Culture.pl. Отримано 20.06.2025 з <https://culture.pl/pl/tworca/juliusz-zarebski>
- Kosińska, M. (2020). *Ludomir Różycki*. Culture.pl. Отримано 20.06.2025 з <https://culture.pl/pl/tworca/ludomir-rozycki>
- Kowalski, R. (2022). *Estetyka muzyki w romantyzmie*. Culture.pl. Отримано 20.06.2025 з <https://culture.pl/pl/artukul/estetyka-muzyki-w-romantyzmie>
- Lisecka, M. (б.п.). *Roman Statkowski: Biografia pełna*. Portal Muzyki Polskiej. Отримано 20.06.2025 з <https://portalmuzykipolskiej.pl/pl/osoba/31258-roman-statkowski/biografia/2-biografia-pełna>
- Mania, G. & Różański, P. (Ред.). (2017). *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*. Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów
- Mania, G. (2023). *Ludomir Różycki, Italia op. 50 na fortepian*. PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Отримано 20.06.2025 з <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/italia-op-50,ludomir-rozycki,26240,ksiegarnia.htm>
- Michałowski, A. (б.п.). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina. Отримано 20.06.2025 з https://chopin.nifc.pl/en/chopin/osoba/3263_michalowski_aleksander
- Moniuszko, S. (б.п.). *Trois valse: pour le piano*. Gebethner & Wolff. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/5fecab1f-50c5-4191-8229-c69e26cfcfed>
- Negrey, M. (2017). Władysław Żeleński 1837–1921. У G. Mania & P. Różański (Ред.), *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości* (с. 95–106). Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów.
- Negrey, M. (б.п.). *Władysław Żeleński 1888–1921*. Akademia Muzyczna im. Krzysztofa Pendereckiego w Krakowie. Отримано 20.06.2025 з <https://www.amuz.krakow.pl/o-nas/poczet-rektorow/rektorzy-akademii-muzycznej/wladyslaw-zelenski/>

- Oliferko-Storck, M. (2022). Between Brillante Style and Exalted di Bravura Virtuosity: The integration of musical form in the output of composers from Chopin's circle. *Y The Integration of a Work: From miniature to large-scale* (c. 163–209). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Pecak, M. (2017). Imagining speech: Elsner, Polish prosody and poetic pianism. *Y The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century* (c. 253–265). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Pociej, B. (2007). Late style: Ennui and innovation. *Y Chopin's Musical Worlds: The 1840s* (c. 329–343). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Poniatowska, I. (2005). Maria Szymanowska and the brilliant style. *Y The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (c. 135–153). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Poniatowska, I. (2005). O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku. *Niepodległość i Pamięć*, 21, 21–30.
- Poniatowska, I. (2010). *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*. Sutkowski Edition Warsaw.
- Poniatowska, I. (2012). Dobrzyński – Chopin. Similarities and differences in style. *Y After Chopin. The influence of Chopin's music on European composers up to the First World War* (c. 23–42). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Poniatowska, I. (2012). Music reception: General premises. *Y After Chopin. The influence of Chopin's music on European composers up to the First World War* (c. 9 – 19). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Poniatowska, I. (2017). “Sing when you play.” *Y The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century* (c. 65–81). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Prokopowycz, T. (2023). „Ten piękny gaj”: Ukraina w twórczości księcia Kazimierza Lubomirskiego. *Y Sympozjum historyków muzyki II połowy XVIII i XIX wieku* (c. 24). Zakład Muzykologii Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk.

- Renat, M. (2018). Władysław Żeleński – kompozytor i pedagog. Relacja między stylem twórczym, a postawą pedagoga. *Ogrody Nauk i Sztuk*, 8, 512–524.
- Rowland, D. (2005). Chopin and early nineteenth century piano schools. Y *The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (с. 83–96). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Różycki, L. (1924). *5 préludes pour piano, op. 2*. Gebethner & Wolff. <https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/f/f3/IMSLP871401-PMLP1371465-R%C3%B3-yckiPreludesIMSLP.pdf>
- Różycki, L. (1924). *Fantasy, op. 11*. Gebethner & Wolff. Отримано 20.06.2026 з https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/a6/IMSLP913827-PMLP1191938-R%C3%B3%C5%BCycki_-_Fantaisie,_Op11.pdf
- Różycki, L. (1925). *Italie, op. 50*. Gebethner & Wolff. Отримано 20.06.2025 з [https://imslp.org/wiki/Italie%2C_Op.50_\(R%C3%B3%C5%BCycki%2C_Ludomir\)](https://imslp.org/wiki/Italie%2C_Op.50_(R%C3%B3%C5%BCycki%2C_Ludomir))
- Sillitoe, S. (б.п.). Karol SZYMANOWSKI (1882-1937). MusicWeb International. Отримано 20.06.2025 з https://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Oct/Szymanowski_piano_1367.htm
- Statkowski, R. (1895). Z cyklu "Niesmiertelniki": trzy preludia na fortepian, op. 19, nr. 2, 4, 8. Echo Muzyczne. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/f9e6c210-3027-45b5-acdf-8bbcf0d1cd55>
- Statkowski, R. (1927). *6 preludes, op. 37*. Gebethner & Wolff. Отримано 20.06.2025 з [https://imslp.org/wiki/6_Preludes%2C_Op.37_\(Statkowski%2C_Roman\)](https://imslp.org/wiki/6_Preludes%2C_Op.37_(Statkowski%2C_Roman))
- Statkowski, R. (1928). *Toccata, op. 33*. Gebethner & Wolff. Отримано 20.06.2025 з https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/2/21/IMSLP699911-PMLP1119228-Statkowski_op.33_Toccata.pdf
- Stęszewski, J. (2005). Folk music and Chopin: Review of proving arguments. Y *The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (с. 9–16). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Sulek, M. (2017). Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji? Salon muzyczny jako zjawisko społeczno-artystyczne. Y G. Mania & P. Różański (Ред.), *Władysław*

- Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości* (с. 39–56). Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów.
- Szczepańska-Lange, E. (2010). *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 2B, Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Szopski, F. (1928). *Władysław Żeleński*. Gebethner i Wolff. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/6d0c70e0-5d17-4eef-a578-b5fa76d5cae6>
- Szymanowski, K. (1902). *Sześć preludiów* [рукопис ранньої версії прелюдій op. 1].
Отримано 20.06.2025 3
https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/0/0a/IMSLP857295-PMLP22385-Szymanowski_Preludes_Manuscript.pdf
- Szymanowski, K. (бл. 1911). *Variations, op. 3*. A. Piwarski. Отримано 20.06.2025 з https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/3b/IMSLP642205-PMLP45973-Szymanowski_K_-_Theme_varie_pour_piano_op_3.pdf
- Tarka, K. (2005). Fantasy genre in the brilliant style: A source of inspiration for young Chopin. У *The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (с. 155–174). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- The Integration of a Work: From miniature to large-scale*. (2022). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century*. (2017). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- The Sources of Chopin's style: Inspirations and Contexts*. (2005). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2007). Late Chopin and last Chopin: A streak of shade and a trace of oxymoron. У *Chopin's Musical Worlds: The 1840s* (с. 317–328). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Tomaszewski, M. (2012). Mazuromania, or Chopin's provincial resonance: The case of Henryk Szopowicz. У *After Chopin. The influence of Chopin's music on*

European composers up to the First World War (с. 87–100). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*. Polskie Wydawnictwo Muzyczne.

TROMTADRACJA. (б.п.). Narodowe Centrum Kultury. Отримано 20.06.2025 з <https://nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/ojczysty-dodaj-do-ulubionych/ciekawostki-jezykowe/TROMTADRACJA>

Zarębski, J. (1883). *Les roses et les épines*, op. 13. B. Schott's Söhne. Отримано 20.06.2025 з https://ks15.imslp.org/files/imglnks/usimg/3/32/IMSLP504924-PMLP20848-Zarebski_J_-_Les_Roses_et_Les_Epines_Op._13.pdf

Zarębski, J. (1885). *Berceuse*, op. 22. Robert Forberg. Отримано 20.06.2025 з https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/4/4d/IMSLP368710-PMLP595486-JZar%C4%99bski_Berceuse,_Op.22_pianosolo.pdf

Zarębski, J. (1886). *Barcarolle*, op. 31. У 4 Morceaux (с. 2–15). August Cranz. Отримано 20.06.2025 з https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/e/e8/IMSLP503851-PMLP816278-Zarebski_J_-_Quatre_morceaux_Op._28._No_4.pdf

Zarębski, J. (1886). *Valse*, op. 30. August Cranz. Отримано 20.06.2025 з https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/7/76/IMSLP503850-PMLP816278-Zarebski_J_-_Quatre_morceaux_Op._28._No_3.pdf

Zarębski, J. (бл. 1890). *Ballade: pour piano*, op. 18. J. Hainauer. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/8c9fd724-3b1d-489a-b235-86d52d78952d>

Żeleński, W. (1896). *Rêverie*: op. 48. Gebethner i Wolff. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/29fda09e-a724-4631-ad13-f7c4a31c3bd9>

Żeleński, W. (бл. 1898–1903). *Moments d'un carnaval: valse brillante pour le piano*, op. 52. S. A. Krzyżanowski. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/825f4d85-bd79-4402-b334-89813c5c1bf4>

- Żeleński, W. (бл. 1905). *Thème varié: pour piano, op. 60*. L. Idzikowski. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/b8876bdc-e418-4401-a0ff-1e6040640784>
- Żeleński, W. (бл. 1886–1891). *Marsz uroczysty: na fortepian, op. 44*. S. A. Krzyżanowski. Отримано 20.06.2025 з <https://polona.pl/preview/a70c3157-d1b8-4e7c-9898-cda3f124434d>
- Zieziula, G. (2013). *European fin-de-siècle and Polish modernism: The music of Mieczysław Karłowicz* (ред. Luca Sala, Bologna, 2010) [Рецензія на книгу]. *Muzyka*, 58(2), 94–99.
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: Wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. <https://doi.org/10.56693/sc.30>
- Zieziula, G. (б.п.). *Władysław Żeleński*. Portal Muzyki Polskiej. Отримано 20.06.2025 з <https://portalmuzykipolskiej.pl/en/osoba/4402-wladyslaw-zelenski/biografia/2-complete-biography>

ДОДАТКИ

Додаток А

Методична розробка спеціального курсу дисципліни за темою творчого мистецького проєкту.

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА
СТРАТЕГІЧНИХ КОМУНІКАЦІЙ УКРАЇНИ
ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ І.П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО**

СПЕЦІАЛЬНИЙ КУРС

«ПОЛЬСЬКИЙ ФОРТЕПІАННИЙ РОМАНТИЗМ»

Методична розробка за тематикою творчого мистецького проєкту
«Польський романтизм: від Шопена до Шимановського»

Автор: Потоцький Станіслав Геннадійович

Творчий керівник:

Седюк Ігор Олегович,

кандидат мистецтвознавства, доцент

Наукова консультантка:

Шаповалова Людмила Володимирівна,

докторка мистецтвознавства, професорка

Харків – 2025

Анотація: Польська фортепіанна музика другої половини ХХ століття досі залишається білою плямою як і у музикознавчих дослідженнях, так і у виконавській творчості. «Тінь» генія Ф. Шопена довго не давала жодної можливості для того, щоб доробок інших польських композиторів зайняв своє місце у європейській музичній спадщині. Чи говорять нам хоча б про щонебудь імена Владислава Желеньського, Зигмунда Носковського, Юліуша Зарембського, Мечислава Карловіча, Людомира Ружицького? Чи набула фортепіанна творчість Станіслава Монюшка такого розповсюдження, як це сталося з його вокальними опусами? Всі ці та багато інших питань покликаний розкрити даний курс.

Аудиторія курсу: Програма розроблена для студентів I–II освітньо-професійного рівня вищої освіти (спеціальність 025 – «Музичне мистецтво»; галузь знань – 02 «Культура і мистецтво»).

Тривалість курсу: один семестр (16 тижнів) – 32 години.

Мета курсу: полягає у всебічному ознайомленні студентів із розвитком польського фортепіанного мистецтва доби романтизму, вивченні його ключових представників, композиційних та виконавських особливостей. Курс спрямований на розвиток у студентів аналітичного мислення, розуміння історико-культурного контексту, а також удосконалення їхньої виконавської майстерності через дослідження та інтерпретацію творів польських композиторів-романтиків.

Попередні вимоги до студентів: студенти повинні мати знання основних музичних теоретичних понять, а також розуміння загальної історії музики; бути ознайомленими з епохою романтизму у європейській музиці, включаючи основні стилістичні особливості та видатних композиторів цього періоду; вміти аналізувати музичні твори, що включає вміння виокремлювати тематичні елементи, гармонічні структури та форму; бути готовими до самостійного опрацювання літератури, активної участі у дискусіях та виконання творчих завдань.

ПИТАННЯ СПЕЦКУРСУ

Розділ 1

СТОЛІТТЯ ПОЛЬСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

1. Польський фортепіанний романтизм як історико-художній феномен.
2. Ідейно-художні принципи польського фортепіанного романтизму.
3. Особливості польського фортепіанного романтизму та загальноєвропейський контекст.
4. Впливи польської народної музики на фортепіанний романтизм.
5. Періодизації та хронологічні етапи романтизму в Польщі.
6. Ключові постаті польського фортепіанного романтизму. Історична типологія (за періодами).
7. Особливості польської виконавської школи та музичної традиції.
8. Еволюція романтичного звукообразу фортепіано від Шопена до Шимановського.
9. Польський романтизм на зламі століть: проблеми та виклики. Ретроспективний погляд.
10. Відлуння епохи: романтики ХХ ст.

Розділ 2

У ПОШУКАХ НОВИХ СЕНСІВ ПОЛЬСЬКОГО РОМАНТИЗМУ

1. Жанрово-стильові домінанти творчості польських композиторів.
2. Ліризм та пісенність: фольклорні витоки та їх рецепція у творах польських композиторів.
3. «У ритмі мазурки»: танець і танцювальність.
4. Музика і слово. «Про метричність і ритмічність польської мови» Ю. Ельснера.

5. Пізній шопенівський стиль як феномен.
6. «Ноктюрноманія», «мазуркоманія», «баладоманія» та інші «недуги» «a la Chopin».
7. Резонанс фортепіанної музики Ф. Шопена у творчості європейських композиторів-романтиків.
8. *Post scriptum*: постромантизм.
9. Метаморфози композиторського стилю К. Шимановського.
10. У пошуках нових сенсів: діяльність Варшавського університету музики Фридерика Шопена та тенденції сучасних досліджень.

Розділ 3

«СПВАЙ, КОЛИ ГРАЄШ»

1. Фортепіанні школи та осередки музичної освіти Польщі та їх виконавські принципи.
2. Спадкоємність традиції. Генеалогія піаністів.
3. Ф. Шопен та його учні.
4. Типологія польських романтиків (композитор-піаніст, композитор, піаніст).
5. Особливості будови роялю та його виразовий потенціал у ХІХ ст.
6. «Бравурний» стиль та музичні салони Польщі.
7. Фортепіанне *bel canto*. Прозаїчний та поетичний піанізм.
8. Романтичний репертуар піаністів. Аматори та професіонали.
9. Консерватори та новатори: дихотомія мистецьких орієнтирів та ідеалів.
10. Століття потому: засади та тенденції інтерпретації творів польських композиторів-романтиків у ХХІ ст.

Рекомендована література:

- Асталош, Г. Л. (2021). Історична постать Ігнація Яна Падеревського крізь призму синтезу мистецької та політичної діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: науковий журнал*, 4, 129–133.
- Василевський, С. (2015). *Життя польське у ХІХ столітті*. Темпора.
- Вітт, П. (2021). *Пекельний присінок слави: Розповідь про Шопена*. Дух і Літера.
- Загладько, А. О. (2019). Юліуш Зарембський: вісім поглядів на творчу особистість. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*, 124, 183–201.
- Копоть, І. Є., & Шміло, Д. А. (ред.-упоряд.). (2024). *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий*. ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Круліковська, Т. П. (2023). *Творчість польських композиторів Поділля ХІХ століття в контексті українсько-польських культурних взаємин* [Неопубл. дисертація, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка].
- Лосієвський, І. Я., & Полякова, Ю. Ю. (Ред.). (2009). *Костянтин Горський (1859–1924)*. Майдан.
- Ніколаєвська, Ю. В. (2020). *Homo Interpretatus в музичному мистецтві ХХ – початку ХХІ століть*. «Факт».
- Полячок, О. І. (ред.). (2019). *Шимановські, Блюменфельди, Нейгаузи: музичні родини на перехресті культур* (Колективна монографія). Видавець Лисенко В. Ф.
- Терещенко, Ю. (2022). *Довге ХІХ століття: спротив асиміляції*. Темпора.
- After Chopin. The influence of Chopin's music on European composers up to the First World War*. (2012). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Czechlińska, Z. (Ed.). (2022). *The integration of a work: From miniature to large-scale*. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.

- Chechlińska, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 1, 1795–1850*. Sutkowski Edition Warsaw.
- Chopin's musical worlds the 1840's*. (2008). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Helman, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej. T. 6, Między romantyzmem a nową muzyką*. Sutkowski Edition Warsaw.
- Kowalski, R. (2022). *Estetyka muzyki w romantyzmie*. Culture.pl. Отримано 20.06.2025 з <https://culture.pl/pl/artukul/estetyka-muzyki-w-romantyzmie>
- Mania, G. & Róžański, P. (Ред.). (2017). *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*. Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów
- Negrey, M. (2017). Władysław Żeleński 1837–1921. Y G. Mania & P. Róžański (Ред.), *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości* (c. 95–106). Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów
- Poniatowska, I. (2010). *Historia muzyki polskiej. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku*. Sutkowski Edition Warsaw.
- Poniatowska, I. (2017). “Sing when you play.” Y *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century* (c. 65–81). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Stęszewski, J. (2005). Folk music and Chopin: Review of proving arguments. Y *The Sources of Chopin: Creative Style: Inspirations and Contexts* (c. 9–16). Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2: Uchwycić nieuchwytnie*. Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Tomaszewski, M. (2022). *Chopin. Człowiek – dzieło – rezonans*. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: Wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. <https://doi.org/10.56693/sc.30>

Додаток Б

Апробація творчого мистецького проєкту

Творча апробація представлена двома сольними концертами та одним ансамблевим:

1. *«Після Шопена...»* (Харків, 12.09.2024):
 - 1) В. Желеньський «Мрії», op.48;
 - 2) В. Желеньський «Моменти карнавалу», op.52;
 - 3) В. Желеньський Тема та варіації h-moll op. 62;
 - 4) С. Монюшко Вальс es-moll;
 - 5) Р. Статковський Шість прелюдій, op.37.
2. *«Сутінки романтизму». Польська фортепіанна камералістика на зламі епох* (Харків, 04.05.2025):
 - 1) М. Карловіч – «Засмучена», «Розчарування», «Я пам'ятаю тихі, світлі, золоті дні...» (з циклу Шість пісень, op.1);
 - 2) К. Шимановський – «Весь світ залишився далеко», «!Ти не мертва», «У туманах» (з циклу Шість пісень op. 2);
 - 3) К. Шимановський – «Лебідь», op. 7;
 - 4) Л. Ружицький – Чотири пісні з циклу «Сирітка», op.12;
 - 5) Л. Ружицький – «Ноктюрн», op. 9;
 - 6) Л. Ружицький – Молитва Лукреції з опери «Беатріче Ченчі»;
 - 7) Л. Ружицький – «Осінній вальс»;
 - 8) І. Я. Падеревський – Соната для скрипки та фортепіано a-moll, op.13.
3. *«Романтичний Post Scriptum»* (Харків, 26.06.2025):
 - 1) Ф. Шопен Ноктюрн c-moll op. 48 №1
 - 2) Ф. Шопен Мазурка g-moll op. 67 №1
 - 3) Ф. Шопен Мазурка f-moll op. 68 №4
 - 4) Ю. Зарембський Балада g-moll op. 18
 - 5) Л. Ружицький цикл «Італія» op. 50:\
 - 6) К. Шимановський три прелюдії з циклу «Шість прелюдій» (№ 1 h-moll, № 3 d-moll, № 5 c-moll).



Рис. Б.1. Афіша концерту «Після Шопена», Харків, 2024



Рис. Б.2. Афіша концерту «Сутінки романтизму», Харків, 2025

**МКСК**ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ
УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ
ІМЕНІ П. КОТЛЯРЕВСЬКОГО

Творчий мистецький проєкт на здобуття ступеня доктора мистецтва

*Польський романтизм:
від Шопена до Шимановського*

Романтичний Post scriptum

Концерт №3

творчого аспіранта кафедри
спеціального фортепіано**Станіслава Потоцького****26/06
2025***У програмі твори:***Ф. Шопена, Ю. Зарембського,
Л. Ружицького, К. Шимановського**

Творчий керівник:

кандидат мистецтвознавства, доцент

Ігор Седюк

Наукова консультантка:

докторка мистецтвознавства, професорка

Людмила Шаповалова

Рис. Б.3. Афіша концерту «Романтичний Post scriptum», Харків, 2025

Наукова апробація здійснена шляхом публікацій у фахових наукових виданнях України (категорія Б), що входять до переліку, затвердженого МОН України, а також через участь у наукових і науково-практичних конференціях.

Публікації у фахових виданнях:

- 1) Потоцький, С. Г. (2025). Шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму в «постшопенівську добу». Аспекти історичного музикознавства, 39, 196–216. <https://doi.org/10.34064/khnum2-39.11>
- 2) Потоцький, С. Г. (2025). Виконавська поетика фортепіанної музики Польщі (1880–1925): мовностильовий дискурс. Проблеми взаємодії мистецтв, педагогіки та теорії і практики освіти, 75, 267–284. <https://doi.org/10.34064/khnum1-75.16>

Участь у наукових заходах:

- 1) V Міжнародна науково-творча конференція «Мистецтво та наука в сучасному глобалізованому просторі» тема доповіді. Тема доповіді: «Мистецькі орієнтири творчості Владислава Желенського: виконавська рецепція» (19.05.2024, Харків).
- 2) Круглий стіл «Креативний діалог: голоси молодих вчених в мистецькій освіті України». Тема доповіді: «(Не) шопенівський польський фортепіанний романтизм: актуальний феномен чи міф?» (НМАУ імені І.П. Чайковського, Київ, Україна, 08.11.2024).
- 3) Міжнародна науково-творча конференція наукового проєкту «Сучасне слово про мистецтво: наука і критика». Тема доповіді: «XX Міжнародний форум піаністів “Bieszczady bez granic”: досвід участі та особисті рефлексії» (ХНУМ імені І.П. Котляревського, Харків, 12.02.2025). Програма: <https://num.kharkiv.ua/share/docs/actual/2025/02/ProgramaSlovoMystNaukaKrytyka.pdf>
- 4) IV Міжнародна науково-практична конференція кафедри концертмейстерства ЛНМА імені М. В. Лисенка. Тема доповіді: «Виконавський діалог у польській камерно-вокальній музиці (на прикладі творчості К. Шимановського та Л. Ружицького)» (24.05.2025, Львів).

Мистецька апробація результатів здійснена через участь у концертно-виконавських та освітньо-просвітницьких заходах, що надали можливість перевірки й практичного втілення основних положень дослідження.

1. **Zoom-стартапи творчих мистецьких проєктів** у межах навчальної дисципліни *«Теорія та практика музичної комунікації»* (05.01.2024).
2. **Участь у XX Міжнародному форумі піаністів «Bieszczady bez granic»** (01–07.02.2025, Сянок, Польща), зокрема, виступ у концерті *«Зірки вокальної камералістики»* разом з Уршулою Кригер (сопрано) у межах III Європейського фестивалю дуєтів (04.02.2025).
3. **Майстер-клас та лекція «У пошуках ідеалу Шопена: послідовники, наслідувачі, спадкоємці»** (ХМФК імені Б. М. Лятошинського, Харків, 07.05.2025).



ХАРКІВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ МИСТЕЦТВ

05.01.2024
10:40

в межах навчальної дисципліни
"Теорія та практика музичної комунікації"

ZOOM-СТАРТАПИ
ТВОРЧИХ МИСТЕЦЬКИХ ПРОЄКТІВ

здобувачів ступеня «Доктор мистецтва» 1-го року навчання:

Білова Єлізавета «У ритмі серця»: звукообрази ударних інструментів в музичній практиці XX-XXI ст.	Дмитриченко Артем Труба у дзеркалі стилів творчості XX-XXI століть	Карачевцев Денис Антологія української віолончельної музики XX- XXI століть	Мартянов Євгеній Тромбон: нові формати комунікації XXI століття
Німенська Жанна Художній світ німецької мистецької пісні	Потоцький Станіслав Польський романтизм: від Шопена до Шимановського	Тарновецький Ігор Новий акустичний простір гітарного музикування	

Модераторка – доктор мистецтвознавства, професор Юлія Ніколаєвська

Рис. Б.4. Афіша Zoom-стартапів творчих мистецьких проєктів (05.01.2024)

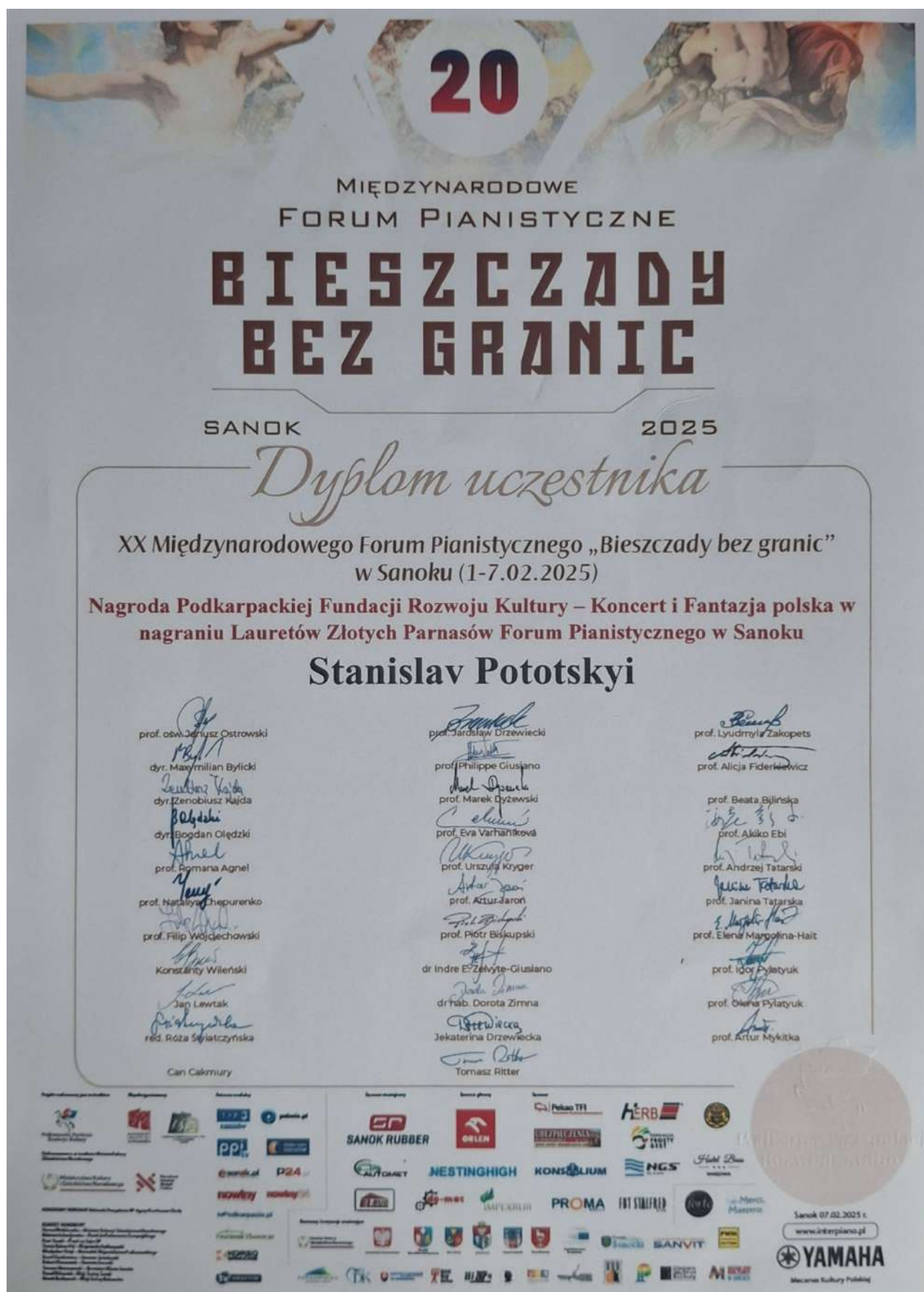


Рис. Б.5. Диплома учасника XX Міжнародного форуму піаністів «Bieszczady bez granic» (01–07.02.2025, Сянок, Польща)



Рис. Б.6. Афіша майстер-класу та лекції «У пошуках ідеалу Шопена...»
(07.05.2025, Харків)