

УДК 780.616.432.071.2(438)1880/1925

DOI 10.34064/khnum1-75.16

Потоцький Станіслав Геннадійович

Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського,
аспірант творчої аспірантури,
кафедра спеціального фортепіано
e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

**Виконавська поетика
фортепіанної музики Польщі (1880–1925):
мовностильовий дискурс**

Запропоновано ціннісно-стильовий аналіз фортепіанних творів польських композиторів В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського та Л. Ружицького, чия творчість припадає на перехідний період розвитку європейської музики кінця XIX – початку XX століть. З погляду методології дослідження базується на підході до обраного матеріалу з позицій виконавської поетики та включає мовностильову компоненту як аналітичний інструмент. Новизна отриманих результатів полягає у введенні до наукового обігу маловідомих фортепіанних творів польських композиторів. Еволюцію інтонаційного мислення кожного з митців простежено на різножанрових зразках, в яких сформовано певну мовностильову домінанту: трансформація (Ю. Зарембський, В. Желенський); психологізація (К. Шимановський), просторова візуалізація (Л. Ружицький). З'ясовано, що драматургічні моделі фортепіанного мислення впливають на вибір інтерпретаційної стратегії піаніста. Аналітичні спостереження ґрунтуються на виконавському досвіді автора, що створило засади для наукової рефлексії щодо трактування обраних творів.

Ключові слова: фортепіанне мистецтво; європейська традиція; польський фортепіанний романтизм; виконавська поетика; інтерпретативний аналіз; мовностильовий дискурс.

Постановка проблеми.

У сучасному музикознавстві поетика як філософсько-естетична категорія набула значення аналітичного інструмента. Вивчення виконавської поетики фортепіанного мистецтва дозволяє музиканту-

інтерпретатору глибше осягнути жанрово-стильову специфіку композиторської творчості і розкрити її сутність через реконструкцію в «живому звучанні». Ознайомлення з маловідомими зразками фортепіанної музики різних національних традицій розширює горизонт виконавської свідомості. У цьому контексті на особливу увагу заслуговує фортепіанна творчість польських композиторів кінця XIX – початку XX століть, яка, попри розмаїття індивідуальних стилів, нерідко трактується виключно крізь призму творчості Ф. Шопена та її впливів. «Шопеноцентризм» як усталений ракурс сприйняття зумовив маргіналізацію фортепіанного доробку наступного покоління композиторів. Проте у творчості таких митців як В. Желенський, Ю. Зарембський, К. Шимановський та 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 як вартісного мистецького феномена. *Актуальність* теми полягає у необхідності осмислення виконавської поетики фортепіанної музики польських композиторів, що досі не була предметом системного музикознавчого аналізу, у контексті мовностильової специфіки загальноєвропейської традиції та пошуку національної ідентичності.

Наукова новизна отриманих результатів полягає у введенні в науковий обіг українського музикознавства маловідомих творів польських композиторів.

Мета статті – здійснити мовностильовий аналіз вибраних фортепіанних творів польських композиторів кінця XIX – початку XX століття у світлі виконавської поетики.

Матеріал статті обмежений ключовими творами, написаними у перехідний період (1880–1925), серед яких *Балада g-moll* op. 18 Ю. Зарембського; *Шість прелюдій* (рання версія циклу «Дев'ять

прелюдій для фортепіано» ор. 1) К. Шимановського; «Тема та варіації» h-moll ор. 62 В. Желенського; фортепіанний цикл «Італія» ор. 50 Л. Ружицького.

Методологія дослідження. Дослідницький підхід спирається на досвід сучасної інтерпретології, поєднуючи *функціональний аналіз* композиторського тексту (мелос, метроритм, лад та гармонія, фактура) та рефлексії виконавця. *Ціннісно-стильовий* підхід до аналізу творів польських композиторів орієнтований на виявлення діалектики європейських традицій та особливостей національного мислення. Метод *жанрового аналізу* застосовано для ідентифікації типів музичної семантики творів. *Порівняльний* метод дозволяє охопити цілісність польської фортепіанної традиції, виявляючи її зв'язки з європейським контекстом.

Останні дослідження і публікації за темою. У сучасному музикознавстві проблематика виконавського мислення розглядається в межах інтерпретології, що поєднує аналіз 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 в контексті взаємодії виконавських і композиторських засобів у його фортепіанній творчості. У численних польськомовних джерелах не виявлено праць, що розглядають інтерпретаційні засади виконавського мистецтва.

Тему рецепції музики Ф. Шопена у творчості наступних поколінь митців Польщі розкрито у двох фундаментальних працях М. Томашевського (Tomaszewski, 2005, 2016). Творча біографія і стиль В. Желенського розглянуті у дослідженні Г. Зезюли (Zieziula, n.d.), а жанрово-структурні характеристики його фортепіанних творів – у спеціальній праці того ж автора (Zieziula, 2021), де варіаційність визначається як ключова «*idée fixe*» композитора. Життєвий і творчий шлях Ю. Зарембського представлено у першому в українському

музикознавстві колективному виданні, присвяченому його постаті (Копоть, & Шміло, 2024).

Виклад основного матеріалу дослідження.

Генерацію композиторів «постшопенівської доби» презентують постаті видатних музикантів-виконавців В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського, Л. Ружицького. Їхня творчість окреслює вектор трансформації польського фортепіанного мистецтва – від романтизму Ф. Шопена до нової музики початку ХХ століття. Якщо В. Желенський спирався значною мірою на академічні засади класицизму (у трактуванні жанру, форми, фактури), то Ю. Зарембський – типовий романтик, спадкоємець стилевих домінант піанізму Ф. Шопена та Ф. Ліста. У ранній творчості К. Шимановського формується нова фортепіанна естетика із загостреною звуковою символікою та гармонічною мовою, з підтекстом доби «*fin de siècle*», але поки що зі збереженням діалогу з шопенівською традицією (що принципово важливо). Нарешті, фортепіанна спадщина Л. Ружицького засвідчує остаточний «злам» романтичної парадигми, пропонуючи модерністське світобачення, у якому, однак, простежується «відлуння» естетики ХІХ століття. Зі зміною композиторської стратегії, вочевидь, змінювалася й виконавська поетика творів для фортепіано.

Для виявлення специфічних принципів виконавської поетики розглянемо обрані для аналізу твори у хронологічному порядку.

Балада *g-moll* op. 18 Ю. Зарембського була опублікована 1884 року з присвятою О. Міхаловському¹. У ній яскраво відчувається органічне поєднання лістівської програмності і, водночас, фактурної рухливості, стрункости форми та чіткої драматургічної логіки, що властиві стилю Ф. Шопена. Саме на перетині цих естетичних

¹ Олександр Міхаловський (1851–1938) – польський піаніст, композитор і педагог. Закінчив Ляйпцизьку консерваторію (клас І. Мошелеса та Т. Костіуса), пізніше удосконалювався в К. Таузіга у Берліні. Знаний інтерпретатор творів Ф. Шопена, автор фортепіанних мініатюр і транскрипцій шопенівських творів. За його ініціативою було започатковано міжнародний конкурс імені Ф. Шопена. Професор Варшавської консерваторії. Серед його учнів – В. Софроніцький, В. Ландовська, В. Косенко.

парадигм формується музична мова твору, у якій виразно позначено роль піаніста як співтворця романтично-поетичного образу. Баладу відкриває вступ, тематизм якого побудований на принципі «питання-відповідь», у якому мотивні ланки поступово кристалізуються в одноголосну тему в середньому регістрі (т. 29). Простота й природність пісенного мелосу, пластика мелодичних ліній та хвилеподібних фігурацій пов'язуються із жанровою стилістикою баркароли; у цілому музичний образ вступу створює *ілюзію водної стихії*, що апелює до програмних п'єс Ф. Ліста. У виконавському плані цінною є авторська вказівка на зняття педалі наприкінці фраз, що підкреслює цезури та увиразнює будову музичного синтаксису (що також характерно і для фортепіанного стилю К. Шимановського). Відзначимо, що ці фігурації набувають колористичної функції, наближаючи стилістику твору до імпресіоністської. Тому важливого значення набуває тонке балансування фактурних планів, прозора педалізація та чутливе фразування, яке має віддзеркалювати внутрішню пластичність теми.

Надалі фактура набуває щільності, фактурний діапазон розширюється до крайніх регістрів, динамічна шкала урізноманітнюється; додаються віртуозні пасажі, що створюють динамічну напругу. Відбувається послідовне інтонаційне й темброве варіювання матеріалу, яке вимагає від виконавця глибокого усвідомлення драматургічної логіки.

Драматургію твору формують чотири кульмінаційні хвилі (тт. 53–68; 119–139; 223–247; 272–285), що слід враховувати, розподіляючи смислові акценти. Найбільш масштабна та значуща третя кульмінація вирізняється акордовою фактурою, що надає звучанню потужності разом із динамічним нюансом *ff*. Фінальна кульмінація менша за обсягом і сприймається як перехід до невеликої коди, що виконує функцію епілогу. Поступове «розчинення» теми в орнаментальних фігураціях нагадує про прийом баладної драматургії Ф. Ліста, контрастуючи з драматичними розв'язками у баладах Ф. Шопена. Загалом драматургічний розвиток певною мірою віддзеркалює шопенівську модель, утім позбавлений різких образних контрастів.

Останні здебільшого реалізуються в тонально-гармонічних площинах, іноді в динамічних зіставленнях.

Порівняння Балади *g-moll* Ю. Зарембського зі зразками музики європейського Романтизму засвідчило, що в ній відсутня висока драматична напруга, властива баладам Ф. Шопена, або емоційна імпульсивність творів Ф. Ліста. Драматизм переважно виражається у застосуванні крупної техніки: акордів, октав *martellato*, хоча в цілому композитор уникає перевантаженості фактури та її надмірної поліфонізації. Загалом *Балада g-moll* ор. 18² постає як така драматургічна модель, що побудована на принципі поступової образно-жанрової трансформації теми виконавськими засобами (від артикуляції, темпоритму до вищого рівня – художньої концепції форми та жанру твору). Таким чином, у творі Ю. Зарембського спостерігаємо поступовий перехід до більш складної варіативної моделі інтерпретаційного мислення на ґрунті академічної традиції.

Цю тенденцію поглиблює К. Шимановський у ранній період творчості. Цикл **«Шість прелюдій для фортепіано»** є першою версією більш відомого та часто виконуваного циклу **«Дев'ять прелюдій»** ор. 1. Твір зберігся лише в рукописі; із позначки на титульній сторінці стає зрозумілим, що його було написано для конкурсу імені князя К. Любомирського³. Автор наводить власний девіз: *«Invidere sperno»* (з лат. «Зневажаю заздрість»). Варто відмітити, що ці дві композиторські версії відрізняються порядком розташування мініатюр, а також наявністю у першій з них Прелюдії *cis-moll* (№ 6), яка залишилася неопублікованою. На наш погляд, усі 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

² У подальшому жоден із названих композиторів не звертався до жанру романтичної фортепіанної балади.

³ Інформація потребує уточнення, оскільки достовірних даних про такий конкурс не знайдено.

романтизму та показують, чому його називали “наступником Шопена”» (цит. за: Sillitoe, б.р).

Прелюдія № 1 h-moll задає емоційний тон та напрям драматургічного розвитку всього циклу в обох версіях. Її семантика пов’язана з відчуттям спустошення й втрати внутрішньої опори. Для підсилення враження наведемо цитату з вірша польського поета К. Пшерви-Тетмасра (1865–1940), який ліг в основу однієї з пісень⁴ 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*»⁵. Ці поетичні рядки якнайкраще резонують з музичним образом твору: спадні фігурації ніби поступово охоплюють вразливу одноголосну мелодію отруйною, майже смертельною тугою. Закладене у фактурі емоційне та динамічне згасання досягається максимальною гнучкістю, точністю *legato* відповідно до авторської ремарки *cantando*. Поступове наростання відбувається завдяки секвенційному розвитку та ланцюжку відхилень, що додають напруження (*a-f-as-h-G*), яке передвіщає кульмінацію. Її переконливість залежить від ретельної вибудови фактурного балансу, глибини осмислення гармонічного плану, тонкого відчуття агогіки.

Завершення твору позначене значним сповільненням темпу та динамічним згасанням (до найтихішого нюансу *ppp*). Подібне завершення є однією з характерних ознак стилю К. Шимановського, що відображає його схильність до полярності: коливання між раптовим і поступовим, між прозорістю й насиченістю, між звуком і тишею. Композитор прагне не просто відтворити емоцію, а схопити момент усвідомленості буття. Це особливо помітно в постійних контрапунктичних вкрапленнях, що можуть трактуватись як спонтанні думко-осаяння або фрагменти внутрішнього монологу. Їх висвітлення за допомогою артикуляції та динаміки компенсує природний процес згасання фортепіанного звуку. Перед виконавцем постає завдання

⁴ Ідеться про пісню «*Daleko został cały świat*» з циклу *Шість романсів* оп. 2.

⁵ Дослівний переклад з польської належить автору статті.

знайти баланс між фактурною прозорістю та деталізацією, що необхідно для передання емоційної глибини твору.

Прелюдія № 2 Des-dur сприймається як «уламок» світлих спогадів про минуле. Її тематизм вирізняється мотивною деталізованістю, а фактурне тло – змінністю. Виконання мініатюри вимагає від піаніста тонкого відчуття агогіки. *Прелюдія № 3 d-moll* – перший драматургічний пік циклу, що знову демонструє полярність художнього мислення К. Шимановського. Характерне поєднання крайніх регістрів форте-піано та динамічних прийомів *subito* потребує від піаніста виконавської волі, швидкості реакції на зміни музичного тексту та його емоційного наповнення. *Прелюдія № 4 b-moll* є останньою у другій версії циклу, що вказує на задум автора створити «відкритий» фінал, оскільки в першій версії вона стає ніби «новим диханням» після драматичного зламу в попередній мініатюрі.

Прелюдія № 5 c-moll демонструє вишуканість крихких фактурних нашарувань, що потребують граничної чіткості артикуляції (=інтонавання). Щоб художньо переконливо відтворити поєднання основної лінії та мелодичних «вкраплень» – контрапунктів до неї, піаніст має осмислити їх як у горизонтальному, так і у вертикальному (гармонічному) вимірах. Поліфонічне «мереживо» розгортається вельми природно, завдяки чому виконання стає інтуїтивно зручним. Водночас складне композиторське письмо (велика кількість хроматичних змін шаблів та відхилень, значний регістровий діапазон, дрібні деталі у нотному записі) створює серйозний виклик для точного прочитання твору. Якщо у Ф. Шопена тематизм партії лівої руки часто має функцію структурної опори, то в К. Шимановського відбувається складна взаємодія фактурних ліній, що тісно переплетені та наче не можуть існувати одна без одної. Основне виконавське завдання полягає в 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 другої версії опусу. Мініатюра сприймається як емоційно насичений фінал, який відрізняється від «відкритого» завершення першої версії циклу. Вона демонструє колосальний звуковий потенціал інструмента, який композитор прагне реалізувати в повному обсязі. Отже, виконавцю важливо враховувати високий емоційний градус та насиченість фактури. Динамічна шкала часто сягає рівня *fff*, що потребує особливої уваги до тембрового та динамічного балансу голосів. Слід зберігати насиченість звучання, уникаючи надмірної ударності, яку іноді провокує матеріал – *quasi*-етюдна фактура з повторюваними структурними елементами, розвиток яких виконавець має відтворити крізь призму численних ладогармонічних змін.

Особливе значення має середній розділ, у якому тональна нестійкість створює відчуття внутрішньої напруги, поступово підводячи до нових динамічних піків. Звідси необхідність тонкого динамічного моделювання для розкриття драматургічної логіки твору. Загалом для циклу прелюдій характерні миттєві зміни внутрішніх станів, що вимагає від виконавця уваги до інтонаційної сфери та гнучкого фразування, полісемантичності і драматургічна полярність, що творять нові виконавські смисли. Молодий К. Шимановський наполягає на інтерпретації як *акті співпереживання*. Психологізм, емоційна сила та поліфонізація, що притаманні раннім прелюдіям, набудуть більш масштабного розвитку у «*Темі та варіаціях*» *b-moll* оп. 10 (1903) (аналіз твору наразі залишимо поза межами статті).

Порівняно із глибоко психологізованим трактуванням варіацій К. Шимановського, В. Желенський демонструє зовсім іншу концепцію, а отже, і виконавську стратегію. Створюючи *Тему та варіації h-moll* оп. 62 (1912)⁶, композитор, за припущенням І. Зезюли, надихався твором Й. Брамса «*Варіації на тему Р. Шумана*» оп. 9 (1854). Дослідник стверджує, що В. Желенський, особливо в зрілих і пізніх інструментальних творах, до яких належить і згаданий опус, приділяв багато уваги варіаційності як принципу формотворення.

⁶ Твір, ймовірно, написаний 1904 року (Корп, 2023).

Ця «*idée fixe*», як зазначає вчений, виявляється навіть у творах, які не були написані безпосередньо в жанрі варіацій, наприклад, у «*Danse fantastique*» з ор. 29 або в *Концерті для фортепіано з оркестром* ор. 60 (Zeziula, 2021: 14). У *Темі та варіаціях h-moll* ор. 62 композитор демонструє своєрідну стилістичну ретроспекцію: хоча хронологічно твір і відноситься до перехідного періоду початку ХХ століття, він все ж таки належить до романтичного типу варіацій, що сформувався в творчості Й. Брамса, С. Франка, Ф. Ліста. Оригінальна тема кантиленного характеру має інтонаційні «натяки» на фольклорні джерела, однак при цьому не містить прямого цитування конкретних зразків народної пісні. Оскільки фактурна гнучкість теми створює простір для нюансів динаміки та агогіки, виконавцю важливо зберегти інтимність звучання, простоту інтонації, уникаючи зайвого сентименталізму. Потенціал теми розкривається у десятиох варіаціях, що охоплюють широкий спектр прийомів варіювання та типів образності – від орнаментальних (№ 1), жанрово стилізованих (№№ 4, 9), поліфонічних (№№ 7, 8), віртуозних (№№ 2, 3, 5), драматичних (№№ 5, 10) варіацій до фіналу-узагальнення (№ 10). Змістові трансформації відбиваються й у фактурному викладі, який включає все розмаїття фактурних та технічних формул: від філігранних фігурацій до акордових і октавних нашарувань, поліфонічних переплетень та стриманих хоральних послідовностей. Це зумовлює необхідність постійного переосмислення звукового балансу та артикуляційних прийомів.

Деякі варіації мають ознаки полонезу, мазурки та потребують глибокого розуміння ритмічної пластики і стилістичних особливостей польських національних танців. Надмірна механістичність може зашкодити переконливості образу, 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. У них важливо контролювати динамічний діапазон,

зберігаючи виразність інтонаційної лінії навіть у швидких пасажах. Тематизм останньої варіації потребує високої концентрації уваги піаніста на відтворенні головного резюме циклу.

Усе вищесказане доводить тезу Г. Зезюли, що «Желенський виходить за рамки загальноприйнятої, хрестоматійної варіаційності» (Zieziula, 2021: 14), не замикаючись на структурі, реалізує принцип жанрової трансформації теми в межах художнього цілого. Це вимагає від піаніста гнучкого мислення та чутливості до процесуальних змін під час вирішення художньо-виконавських завдань: цілісного охоплення великої форми, осмислення та виразного розкриття змісту кожної варіації. Фактором, що ускладнює виконавську реалізацію, є тяжіння композитора до контрапунктичного письма.

Переходячи до твору Л. Ружицького, важливо зосередитися на трактуванні композитором звукового образу фортепіано. Виконавська поетика фортепіанного циклу *«Італія» ор. 50* (1925) впливає на мислення інтерпретатора на кількох рівнях. По-перше, через органіку фортепіанної фактури (діапазони, тембри, регістри), властиві для неї звукозображальність, колористичність, оркестрову насиченість звучання. По-друге, через наявність сюжетної програмності, що ймовірно, пов'язано з роботою композитора в оперному жанрі. По-третє, відбувається зміна парадигми виконавського мислення, яка полягає в тому, що піаністу недостатньо бути ретранслятором авторського задуму, а радше він має бути режисером музичного процесу. Саме ця установка на просторово-візуальне трактування звукообразу інструмента принципово відрізняє виконавську поетику твору *«Італія» ор. 50* від проаналізованих вище зразків. Цикл було створено під впливом подорожі композитора до Італії. Він складається з чотирьох фортепіанних п'єс, об'єднаних наскрізною логікою музичної драматургії, у якій музичні 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»*.

Цикл відкриває «*Ave Maria*» – інструментальна версія молитви Лукреції з опери «*Beatrice Cenci*», у якій також виявлено захоплення композитора італійською культурою. Емоційна палітра п'єси поєднує молитовний стан із земними страстями (зневірою, відчаєм, каяттям). Початковий виклад, зокрема поступовий висхідний рух голосів, викликає асоціації з *Прелюдією* № 22 *b-moll* із першого тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха. Тричастинна форма, де крайні епізоди обрамлюють кульмінаційний середній, створює основу для виконавської драматургії, передбачаючи чітке осмислення функції кожного розділу, їхнього динамічного плану, у якому розвиток тематизму пов'язаний із зростанням фактурної щільності. Оркестровий характер фортепіанного письма Л. Ружицького потребує пошуку відповідних тембрових рішень.

Образність другого твору з циклу – «*Campo Santo*»⁷ – зміщена радше в зображальну сферу: звужена динамічна шкала (від *pp* до *mf*), делікатний гармонічний супровід і статичність гармоній створюють медитативний стан; октавний фактурний виклад додає відчуття простору. Для виконання важливими стають тонке нюансування та фактурний баланс. У середньому розділі з'являється тема колискової, уособлюючи «мотив смерті». Загалом твір тяжіє до містики потойбічного, де відсутні «земні» почуття, а звучання є відстороненим та примарним. Піаніст має не діяти, а споглядати – бути посередником глибинного трансцендентного переживання.

Ідея наймасштабнішої частини циклу з програмною назвою «*Dogaressa*», імовірно, 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

⁷ Кампосанто (італ. *Camposanto* – «святе поле») – італійська назва кладовища, зазвичай – замкненого простору на кшталт внутрішнього двору з арковим входом.

фрагмент із літературного джерела⁸. За жанровим визначення автора, «*Dogaressa*» – це баркарола, що викликає паралелі з *Баладою g-moll* Ю. Зарембського (через семантику фігурацій, що символізують водну стихію). Образ втілюється за допомогою акварельно тонкої та камерної колористики й відмови від надмірної артикуляційної чіткості. Наявний на початку в нотному тексті трирядковий запис підкреслює необхідність диференціації фактурних пластів: піаніст має рельєфно передати «глибину» нижнього регістру, дзеркальний блиск верхнього, прозорість середнього. Тому навіть у межах максимальної динаміки (**fff**) ключовим виконавським завданням є контроль тембрового забарвлення. Отже, інтерпретація твору базується на чутливій артикуляції, ретельній побудові динамічних градацій, пластичній агогії і 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 як провідного засобу музичної виразності, натомість створює музичну картину за допомогою регістрового контрасту, колористичних гармоній та фактурної насиченості. Звуковий образ формується завдяки тембровим співвідношенням та динамічним змінам («грі світла й тіні») – від делікатного **ppp** до напруженого **fff**. Фактура має переважно акордову будову, складаючись із щільних вертикалей, що потребує ретельної роботи над туше, тембрової різноманітності і динамічної пластичності 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 передати у звучанні відчуття внутрішнього сповільнення, що символічно перегукується з темою смерті.

⁸ «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)).

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

Висновки.

1. Виконавська поетика визначається нами як аналітичне слухове мислення піаніста, спрямоване на відтворення композиторського тексту з позиції вирішення інтерпретаційних завдань. Методологічна значущість такого підходу полягає в поєднанні текстологічного аналізу з виконавською рефлексією.

2. Фортепіанна музика польських композиторів кінця XIX – початку XX століття постає як один з етапів еволюції загальноєвропейської романтичної традиції. На матеріалі вибраних творів виявлено різні підходи до шопенівської спадщини: 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, тонкий психологізм у прелюдях К. Шимановського, просторово-візуальне мислення у Л. Ружицького.

3. Аналіз виконавської поетики вибраних творів був свідомо обмежений мовно-стильовим дискурсом. Ґрунтуючись на текстових параметрах композиторського письма, окреслено інтерпретаційну специфіку кожного з творів, а також виявлено спектр художніх установок, що вимагають від виконавця різного слухового, емоційного і структурного формування звукового простору. Установлено типологію *інтерпретаторських стратегій* піаніста, яку застосовано до досліджуваного пласта польської музики:

інтерпретатор-реалізатор (В. Желенський);

інтерпретатор-співтворець (К. Шимановський);
інтерпретатор-режисер (Л. Ружицький);
змішаний тип (Ю. Зарембський).

Спираючись на концертний досвід автора, можна стверджувати, що потенціал виконавської поетики як аналітичного інструмента сприяє глибшому розумінню композиторського мислення та виявленню нових ціннісних орієнтирів творів польської фортепіанної школи. Уведення цих творів у виконавський і науковий обіг становить важливий крок у переосмисленні європейської музичної спадщини кінця XIX – початку XX століття. **Перспективи** подальших досліджень пов'язані з поглибленим аналізом інтерпретаційних стратегій ширшого кола творів та практичним застосуванням отриманих результатів, що сприятиме інтеграції польської фортепіанної музики цього періоду в український мистецький контекст та її актуалізації в сучасній виконавській практиці.

ЛІТЕРАТУРА

- Александрова, О. О. & Шаповалова, Л. В. (2020). Формування мислення сучасного виконавця в системі інтегральних зв'язків теорії музики та інтерпретології. У *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU: Collective monograph* (с. 1–20). Рига: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01>
- Копоть, І. Є., & Шміло, Д. А. (ред.-упоряд.). (2024). *Юліуш Зарембський: відомий і невідомий*. Житомир: ТОВ «Видавничий дім “Бук-Друк”».
- Ніколаєвська, Ю. (2020). *Ното Interpretatus в музичному мистецтві XX – початку XXI століть*. Харків: Факт.
- 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>
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany. *Meakultura*. Retrieved from <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/>
- Mania, G. (2023). *Ludomir Różycki, Italia op. 50 na fortepian*. PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Retrieved from <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/italia-op-50,ludomir-rozycki,26240,ksiegarnia.htm>

- Sillitoe, S. (6.p.). Karol Szymanowski (1882–1937). *MusicWeb International*. Retrieved from https://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Oct/Szymanowski_piano_1367.htm
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. DOI: <https://doi.org/10.56693/sc.30>
- Zieziula, G. (6.p.). Władysław Żeleński. *Portal Muzyki Polskiej*. Retrieved from <https://portalmuzykipolskiej.pl/en/osoba/4402-wladyslaw-zelenski/biografia/2-complete-biography>

REFERENCES

- Aleksandrova, O. O., & Shapovalova, L. V. (2020). Formation of the thinking of a modern performer in the system of integral connections of music theory and interpretology. In *Modern culture studies and art history: An experience of Ukraine and EU: Collective monograph*, (pp. 1–20). Riga: Baltija Publishing. DOI: <https://doi.org/10.30525/978-9934-588-72-3.01> [in Ukrainian].
- Chernyavska, M. S. (2021). Piano works of I. B. Kramer in the aspect of the relationship between performance and composition. *Problems of Interaction of Art, Pedagogy, & Theory and Practice of Education*, 58, 96–112. DOI: <https://doi.org/10.34064/khnum1-58.06> [in Ukrainian].
- Kopot, I. Ye., & Shmilo, D. A. (Eds.). (2024). *Juliusz Zarębski: Known and unknown*. Zhytomyr: “Buk-Druk” Publishing House [in Ukrainian].
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany [Władysław Żeleński Rediscovered]. *Meakultura*. Retrieved from <https://meakultura.pl/artykul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/> [in Polish].
- Mania, G. (2023). *Ludomir Różycki, Italia op. 50 na fortepian*. PWM – Polskie Wydawnictwo Muzyczne. Retrieved from <https://pwm.com.pl/pl/sklep/publikacja/italia-op-50,ludomir-rozycki,26240,ksiegarnia.htm> [in Polish].
- Nikolaievskaya, Yu. (2020). *Homo Interpretatus in the musical art of the 20th – early 21st centuries*. Kharkiv: Fact [in Ukrainian].
- Sillitoe, S. (n.d.). Karol Szymanowski (1882–1937). *MusicWeb International*. Retrieved from https://www.musicweb-international.com/classrev/2018/Oct/Szymanowski_piano_1367.htm [in English].

- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans* [*Chopin: The Man, the Work, the Resonance*]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytnie* [*Chopin 2. Capturing the Uncatchable*]. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne [in Polish].
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego [Under the spell of classical forms: around the instrumental music of Władysław Żeleński]. *Studia Chopinowskie*, 7(1), 6–27. DOI: <https://doi.org/10.56693/sc.30> [in Polish].
- Zieziula, G. (n.d.). Władysław Żeleński. *Portal Muzyki Polskiej*. Retrieved from <https://portalmuzykipolskiej.pl/en/osoba/4402-wladyslaw-zelenski/biografia/2-complete-biography> [in Polish].

Stanislav Pototskyi

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts,
postgraduate student, the Department of Special Piano
e-mail: stanislav.pototskyi@num.kh.ua
ORCID iD: 0009-0002-7589-4179

Performance poetics of Polish piano music (1880–1925): a language-style discourse

Statement of the problem. The piano music of Polish composers from the late 19th to early 20th centuries reflects both continuity with Romantic traditions and the emergence of new stylistic and aesthetic paradigms. However, Ukrainian musicological discourse has not sufficiently addressed the interpretative aspects of this repertoire, particularly through the lens of performance poetics, which enables a deeper engagement with the stylistic specificity of Polish piano heritage.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the article is to analyze the performance poetics of selected Polish piano works from the period 1880–1925. The methodological framework integrates performance poetics (as defined by Nikolaievska, 2020), genre and stylistic analysis, and the functional method (melody, meter-rhythm, harmony, texture). The approach is grounded in the author's practical performance experience. The scientific novelty lies in the inclusion of lesser-known Polish piano works into the Ukrainian concert and scholarly context.

Results and conclusions. The analysis reveals diverse interpretative strategies corresponding to stylistic and dramaturgical differences among composers. Żeleński's works suggest the strategy of the interpreter as a “realizer”, adhering to

genre logic and structural clarity. Zarębski combines lyrical imagery and formal coherence, resulting in a mixed interpretative type. Szymanowski's music demands an interpreter-co-creator, as his symbolic sound structures and polyphonic textures require psychological depth. Różycki's cycle "Italia" presupposes the interpreter-director strategy, emphasizing spatial, visual, and dramatic thinking. Performance poetics is understood as an analytical listening experience that bridges the score and interpretative realization. Within a shared cultural context, the examined works demonstrate contrasting dramaturgical models and textural strategies. These distinctions correspond to four types of interpretative strategies. The study contributes to the reevaluation of Polish piano repertoire from the transitional period and encourages its broader scholarly and concert integration.

Keywords: piano art; European tradition; Polish piano romanticism; performance poetics; interpretive analysis; linguistic and stylistic discourse.

Стаття надійшла до редакції 11 травня 2025 року