

УДК 780.616.432(439):78.035

DOI 10.34064/khnum2-39.11

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

**Шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму
в «постшопенівську добу»**

У статті здійснено спробу вийти за межі усталеного шопеноцентричного дискурсу через актуалізацію маловідомої фортепіанної творчості С. Монюшка, В. Желенського, Ю. Зарембського, К. Шимановського, Л. Ружицького як представників «постшопенівської доби», які шукали нові напрями музичного самовираження. Мета статті – висвітлити історичні шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму та обґрунтувати його художню значущість в контексті актуальної виконавської практики. Новизна дослідження полягає у перекладенні значення польської фортепіанної музики пізнього романтизму для сучасного виконавства. Запропоновано інтерпретаційний підхід, що враховує виконавський досвід автора як джерело аналітичної рефлексії. У центрі дослідницької уваги – соціокультурний контекст та естетичні зміни, вплив фольклору, академічної традиції та роль салонної культури у розвитку польського фортепіанного мистецтва другої половини XIX століття. Висновки скеровують на розширення теоретичних уявлень про національні моделі романтизму в європейському контексті. Підсумовано, що досліджуваний часовий період у польській фортепіанній музиці позначений стильовою амбівалентністю: частина композиторів тяжіла до наслідування шопенівських ідеалів, інші – прагнули розширити палітру виразних засобів інструмента і вийти за межі усталеного романтичного канону. У їхніх творах помітні нові естетичні впливи – симфонізму, фольклорної стилізації, програмності. Творчість Ю. Зарембського, В. Желенського, І. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького свідчить про поступовий перехід до модерністського способу мислення. Таким чином, фортепіанне мистецтво «постшопенівської доби» постає не лише як етап реєпації шопенівського спадку, а й як пошук нової музичної ідентичності, який вимагає наукової переоцінки та виконавської уваги на сучасному етапі.

Ключові слова: музичне мистецтво; музичний романтизм; польський фортепіанний романтизм; «постиопенівська доба»; музична рецепція.

Постановка проблеми.

Польська культура є однією з найяскравіших і найсамобутніших серед слов'янських народів, що проявляється, зокрема, і в музичному мистецтві. Історичні долі Польщі та України мають багато паралелей, особливо у XIX столітті, коли обидві країни перебували в умовах національно-визвольної боротьби і втрати державності. Взаємини між обома народами залишаються складними та недостатньо осмисленими в історико-культурному плані, що відкриває широкі 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).

Важливою задачею в контексті вивчення польського фортепіанного романтизму стає чітке визначення його хронологічних меж. Вважаємо доцільним орієнтуватися на концепцію «довгого XIX століття» Е. Гобсбаума (Hobsbawm, 1989: 6), який «вписує» романтичну епоху в період між Великою французькою революцією 1789 року та початком Першої світової війни 1914 року. Додатковими хронологічними «маркерами» можуть служити ключові події польської історії цього періоду: третій поділ Речі Посполитої у 1795 році та відновлення незалежності Польщі у 1918 році¹ (див. Poniatowska, 2010).

¹ Подія, що остаточно змінила перебіг історії Польщі більше ніж на 100 років уперед, сталася 24 жовтня 1795 року. Саме в той день відбувся третій та остаточний поділ Речі Посполитої між трьома державами – Австро-Угорщиною, Пруссією

Враховуючи це та спираючись на загальноприйняту періодизацію європейського музичного романтизму, польське фортепіанне мистецтво XIX століття можна умовно поділити на три етапи:

1) **ранній романтизм (кінець XVIII століття – 1850 рік)** представляє «блискучий стиль» творів Ю. Ельснера, К. Курпінського, Ф. Лесселя, М. Шимановської, Ф. Шопена;

2) **зрілий романтизм (1850–1880 роки)** – творчість С. Монюшка, Ю. Зарембського, Ю. Венявського;

3) **пізній романтизм (1880–1918)** – представлений спадщиною В. Желенського, З. Носковського, І. Падеревського, К. Шимановського.

Наприкінці XIX століття романтична естетика зазнає певних змін, хоча їх відлуння зберігається навіть у творах 1920 років (наприклад, у Прелюдиях Р. Статковського).

Зазначені хронологічні межі польського романтизму зумовлені низкою історико-культурних та соціальних чинників, що в підсумку ускладнюють процес наукового дослідження епохи. У загальноєвропейському контексті Ф. Шопен традиційно вважається представником зрілого музичного романтизму (разом із Р. Шуманом, Ф. Лістом, Ф. Мендельсоном), проте польські науковці, зокрема З. Чехлінська (Chechlińska, 2013), визначають його творчість як вихідну точку *раннього* романтизму. Така позиція зумовлена тим, що власне Ф. Шопен започаткував романтичну традицію в польському музичному мистецтві, сформувавши засади національного стилю. Цілком виправданим у цьому контексті є застосування більш широкої хронологічної рамки, що охоплює тривалий період після смерті композитора, який, попри наявність яскравих постатей (І. Я. Падеревський, К. Шимановський), усе ще залишається малодослідженим. Для позначення цього періоду польські музикознавці пропонують термін **«постиопенівська доба»**. Його зміст видається достатньо відкритим, адже цей етап охоплює діяльність композиторів, що після

та Росією. Центри культурного життя – великі міста – Варшава, Львів, Вільно, Краків та Познань опинились у різних державах.

смерті Ф. Шопена вплинули на формування національної мистецької традиції, якій була властива єдність фортепіанно-виконавської та композиторської практик. Серед видатних постатей цього періоду слід назвати С. Монюшка (1819–1872), В. Желенського (1837–1921), З. Носковського (1846–1909), Ю. Зарембського (1854–1885), І. Я. Падеревського (1860–1941), М. Карловича (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 музикознавстві і вимагає вивчення, узагальнення, осмислення з боку виконавців та дослідників. Отже, *актуальність теми* статті пов'язана з: 1) необхідністю розширення уявлень про польський фортепіанний романтизм за межами «стрижневої» шопенівської традиції; 2) виявленням специфіки художньо-естетичних засад «постшопенівської доби», серед них окремих аспектів впливу творчості Ф. Шопена на його послідовників.

Наукову новизну статті обумовлює факт звернення до творчості польських композиторів доби пізнього романтизму, мало вивченої в українському музикознавстві, та дослідницька стратегія, пов'язана з обґрунтуванням актуальності їхнього фортепіанного доробку для сучасних виконавців.

Останні дослідження і публікації. Доба романтизму в польській музиці досить детально розглядається у працях провідних польських музикознавців. Вагомий внесок у вивчення цього періоду зробили І. Понятовська (Poniatowska, 2010), Е. Щепанська-Ланге (Szczepańska-Lange, 2010), З. Чехлінська (Chechlińska, 2013) та З. Гельман (Helman, 2013). Ці автори досліджували еволюцію польського музичного романтизму в широкому історико-культурному контексті, приділяючи увагу як загальним тенденціям, так і творчості окремих митців.

Фундаментальними джерелами є дві монографії М. Томашевського (Tomaszewski, 2005, 2016), в яких окремо наголошено на рецепції та «резонансах» творчості Ф. Шопена. Однак загалом проблематика фортепіанної музики саме «постшопенівської доби»

представлена фрагментарно. Так, творчість В. Желенського, одного з представників цього періоду, проаналізовано у працях М. Негрея (Negrey, 2017), М. Ячинського (Jaczyński, 2015, 2017), Г. Зезюли (Zieziula, 2021) та Д. Копп (Корр, 2023). Однак фортепіанна спадщина польських композиторів другої половини XIX століття залишається «на периферії» уваги, а коло присвячених їй спеціальних досліджень – обмеженим.

Мета цієї статті – висвітлити історичні шляхи розвитку польського фортепіанного романтизму у «постшопенівську добу» та обґрунтувати його художню значущість в контексті сучасної виконавської практики. **Матеріалом дослідження** слугують фортепіанні твори В. Желенського, Ю. Зарембського, І. Я. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького.

Методологія дослідження. Аналіз теоретичних джерел та музичного матеріалу дослідження потребував взаємодії історико-культурного, порівняльного та жанрово-стильового підходів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Вивчаючи постаті представників польського фортепіанного романтизму другої половини XIX століття, дослідник неминуче зіштовхується зі всеохопним 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. Отже, слід скрупульозно збирати факти, паралельно фільтруючи численні оціночні судження різного інтелектуального рівня. Погодимось з М. Томашевським у тому, що наявні знання про польський фортепіанний романтизм досі залишаються несистематизованими (Tomaszewski, 2016: 532).

Прослідкуємо події та назвемо імена митців польського романтизму – епохи, яка дістала контраверсійні оцінки, проте стала

підґрунтям для появи нової музики початку ХХ століття. Однак передусім слід прояснити 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), – й наводить декілька причин.

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 й залишалися на історичній території Польщі.

Друга причина – економічна рецесія регіонів, що стала безпосереднім наслідком поділів. Території, опинившись в руках поневолювачів, поступово занепадали; фінансування мистецьких закладів унеможлиблювалося. Будь-які спроби створення мистецького середовища були пов'язані з приватними ініціативами аристократії чи католицької церкви.

Третя причина – поступова втрата суспільної значущості високого мистецтва. 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 оп. 20 Юзефа Венявського (1837–1912), який був виданий лише 1873 року у 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) (там само) викликає здивування, проте загалом узгоджується з третьою зазначеною причиною – відходом художньо цінного мистецтва на периферію суспільного життя.

Попри ці обставини, фортепіанне мистецтво Польщі продовжувало існувати й розвиватися. 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 кордоном⁴. До Польщі приїздили знані європейські виконавці⁵, зростав інтерес до національної історичної спадщини та музики минулого⁶. Вже наприкінці XIX століття на перший план вийшло наступне покоління композиторів так званої « нової школи », що ознаменувало остаточну зміну естетичних і ціннісних орієнтирів польського мистецтва⁷.

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

³ 24.09.1879 – один з перших концертів І. Я. Падеревського у Варшаві. Окрім іншого, піаніст виконав «Крейслеріану» Р. Шумана (Poniatowska, 2010).

⁴ 20.01.1889 – прем'єра Концерту для фортепіано *a-moll*, оп. 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 épinés*», оп. 13) Ю. Зарембського (Брюсель) (Poniatowska, 2010).

⁵ 05.02.1880 – ансамблевий концерт Й. Брамса та Й. Йоахіма (скрипка) у Кракові (єдиний на території Польщі) (Poniatowska, 2010).

⁶ 06.05.1881 – перший концерт, присвячений польській музиці, був організований А. Мюнхгаймером. У програмі прозвучали «Богородиця», твори Вацлава з Шамотули, Миколая Гомулки, Гжегожа Гєрвасія Горчицького, Мацея Каменського, а також композиторів XIX століття, зокрема до С. Монюшка (Poniatowska, 2010).

⁷ 24.03.1900 – Симфонічний концерт оркестру TW під орудою Е. Млинарського був присвячений творам польських композиторів « нової школи ». У програмі прозвучали чотири прем'єри: «Урочистий марш» Г. Пахульського, «Сюїта

Таким чином, наведені факти повністю підтверджують висунуту тезу про сповільнений, але безперервний розвиток польської музики в умовах соціального й культурного тиску. Водночас варто зауважити один важливий нюанс: усі ці події зосереджені переважно в останній третині XIX століття, що свідчить про затримку та відставання Польщі від загальноєвропейських музичних процесів того часу.

Спираючись на уявлення про історичний контекст цієї доби, простежимо основні художні принципи, що визначали польське фортепіанне мистецтво після епохи Ф. Шопена. «Постшопенівська доба» польської фортепіанної музики характеризується, з одного боку, всеохопним домінуванням ідеалів Ф. Шопена, активним зверненням до фольклору та пошуком національної ідентичності, з іншого – суттєвою неоднорідністю художньої якості творів та невизначеністю естетичних орієнтирів їх авторів. Саме в цей час загострюється конфлікт між представниками двох таборів – консерваторів та новаторів, що згодом приведе до появи нової генерації польських музикантів.

Фортепіанна музика Польщі того часу розвивалася у кількох напрямках: частина композиторів продовжувала працювати в руслі шопенівської традиції; водночас з'явилися митці, які намагалися втілити у фортепіанній творчості романтичну образність 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.

Разом із тим, у цей період розгортається творча діяльність С. Моңюшка, В. Желенського, Ю. Зарембського, які тяжіли до камерно-вокальної / камерно-інструментальної музики, демонструючи національно-забарвлені і стилістично індивідуалізовані творчі пошуки в контексті естетики романтизму.

для великого оркестру *Es-dur*» З. Стойовського, «Концерт для фортепіано з оркестром *c-moll*» Г. Мельцера, який виступив також як соліст, та «Фантазія для оркестру *d-moll*» Р. Статковського. (Poniatowska, 2010).

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 її широке висвітлення в музикознавчій літературі, звернення до неї є необхідним для забезпечення повноти історико-культурного контексту дослідження.

У чому полягає феномен Ф. Шопена як композитора та виконавця? Насамперед – в оригінальному поєднанні фольклорного коріння як *осердя національної душі* з високими ідеалами епохи, помноженими на геніальність митця. Важливо пам'ятати, що любов Ф. Шопена до польського фольклору не реалізовувалась як пряме цитування пісень і танців. Композиторів вдалося досягнути невлучим сутність народного мелосу, відтворити її у власній інтонаційній системі. Значною мірою цьому сприяло широке знайомство Ф. Шопена з іншими музичними традиціями: іспанською, шведською, французькою, шотландською (Kowalski, 2022). Саме тому він із болем сприймав спроби й поверхневі спроби композиторського втручання у фольклор, про що свідчить його оцінка обробок народних пісень Оскара Кольберга (1814–1890): «... *dobrze chęci, za wąskie plescy*»⁸ (Tomaszewski, 2016: 527).

Подібне відношення до народних джерел виявляв і С. Монюшко (1819–1872), який у своїй вокальній творчості орієнтувався не на народні джерела, 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).

Не маючи на меті детального аналізу фольклорних елементів у творчості польських композиторів, звернемо увагу лише на типові риси, притаманні багатьом з них: використання ритмів народних

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

танців (мазурка, полонез, краков'як, оберек), характерних ладових структур (перемінний лад, однойменний мажоро-мінор) та вплив вербальної мови на музичну стилістику⁹. Слід враховувати регіональну специфіку народної музичної спадщини, на якій наголошує Я. Стеншевський: «...це цілий ряд дуже різних регіональних традицій і стилів у Польщі, спільним знаменником яких є польська пісенна мова» (Stęszewski, 2005: 12). Порівняння музики та мови робив і Ю. Ельснер (1769–1854), учитель Ф. Шопена: «Мелодія повинна бути настільки виразною, щоби слухач сприймав її як мову людини, охопленої почуттями» (цит. за: Ресак, 2017: 259).

Фольклор став джерелом натхнення для польських митців XIX століття, однак це не могло забезпечити повноцінного розвитку мистецтва без сприятливого соціокультурного середовища. Таким середовищем стали мистецькі салони. Як зазначає М. Сулек, саме в салонах обговорювались актуальні мистецькі тенденції, вони були осередками формування естетичних орієнтирів і стартовими майданчиками для молодих талантів (Sułek, 2017: 52–53). П. Вітт підкреслює прагнення митців-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, науковцями. У 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 загалом формувало доволі суперечливу картину, в якій поєднувались «елітарність і доступність», «шляхетність і буденність», «самобутність і кітч» (Sułek, 2017: 52). Власне тому термін «салонна музика» у сучасному вжитку часто використовується для визначення

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).

творів низької художньої якості, хоча це спрощене тлумачення, що не повністю враховує історичний контекст. І. Понятовська зауважує, 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, навіть будучи дещо суперечливим суспільно-мистецьким явищем, салон для польських композиторів середини та другої половини XIX століття став необхідним середовищем для творчої практики та комунікації, а «салонна культура» – важливою складовою розвитку музичного мистецтва.

Попри загальне тяжіння до шопенівської традиції, «фортепіанний романтизм» у Польщі другої половини XIX століття не був однорідним явищем. Власне, глибина та якість сприйняття самого «ідеалу Шопена» – як у композиторській і виконавській творчості, так і слухачами, значно різнилися. Вплив композитора («резонанс», за М. Томашевським) упродовж 30–80 років XIX століття створив підґрунтя для появи численних творів «*a la Chopin*» (Tomaszewski, 2016: 537). Однак шалена популярність музики Ф. Шопена не відразу стала супроводжуватися глибоким естетичним її розумінням, ані серед композиторів-наслідувачів, ані серед виконавців-шопеністів, ані у слухачському середовищі (Tomaszewski, 2016). Як стверджує дослідник, твори Ф. Шопена, які «користувалися попитом у публіки», часто сприймалися поверхнево: сентиментально або надмірно драматично. «Мазуркоманія, ноктюрноманія, баладоманія...», – аналізуючи це явище, М. Томашевський оцінює його як прояв «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» (там само: 532).

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

Художня цінність творів, написаних у подібному ключі, викликала сумніви. Критик Ю. Сікорський (1813–1896), редактор часопису «*Ruch Muzyczny*», писав: «Для нас, тих хто знає чудові ноктюрни Шопена, неперевершеного в цьому, так само як і в мазурках, такі ноктюрни, про які щойно йшла мова, не можуть викликати іншого почуття, окрім відрази <...>» (Tomaszewski, 2005: 767). Показово, що честь «відкриття справжнього Шопена», за спостереженням М. Томашевського, належить саме музичній критиці. 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 традиції її адекватного виконання.

Орієнтація на стиль Ф. Шопена як ідеал зумовила формування «завищених» естетичних критеріїв у рецепції фортепіанної музики його послідовників. Спостерігається тенденція до оцінювання музичних творів, що не відповідали цим критеріям, як консервативних, що, у підсумку, могло вести до упередженого знецінення їхнього художнього значення.

У другій половині XIX століття ідеї, закладені Ф. Шопеном, знаходять продовження в доробку кількох польських композиторів, зокрема Є. Панкевича (1857–1898), Ю. Зарембського, дещо раніше, А. Стольпе (1851–1872). Однак кожен з цих музикантів прожив вкрай коротке життя, що не дало змоги їм повною мірою розвинути свої таланти.

Особливе місце в цьому контексті посідає піаніст українського походження, учень Ф. Ліста Ю. *Зарембський*, який здійснив глибоке переосмислення шопенівської спадщини. У музичному середовищі тогочасного Парижу навіть побутував вислів: «Шопен помер – хай живе Зарембський», що відображає загальне сприйняття цього композитора як спадкоємця шопенівської традиції (там само: 539–540). Його творча спадщина не є дуже великою за обсягом, значну її частину становлять танці і стилізації танцювальних жанрів. Особливу увагу привертає полонез, що представлений у творчості композитора

в різних художніх трансформаціях: «*Grande polonaise*» (op. 6, публ. 1881 р.), «*Fantaisie polonaise*» (op. 9, публ. 1882), «*Polonaise mélancolique*» (op. 10, публ. 1883), «*Divertissement à la polonaise*» (op. 12, публ. 1883). Вартим уваги є прагнення композитора чітко позначати концертне призначення своїх творів через відповідні заголовки: «*Концертна мазурка*», «*Концертний етюд*». Ця тенденція, вірогідно, протиставляється 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 характеру, зокрема «*Колискова*» (op. 22, публ. 1885), «*Новелетта-каприс*» (op. 19, публ. 1884). Окремо в наукових студіях згадується Фортепіанний квінтет *g-moll* (op. 34, 1885) – один із кращих зразків польської камерної музики цього періоду.

Згідно з висновками дослідників, саме Ю. Зарембський найпоширеніше розвинув фортепіанну спадщину Ф. Шопена як у фактурному, так і у звуковому вимірах (Tomaszewski, 2016). Водночас на його стиль істотно вплинув і Ф. Ліст, що відобразилось у застосуванні віртуозної техніки та розширенні жанрової палітри творів. Отже, індивідуальна манера Ю. Зарембського формується як індивідуальний синтез характерних рис стилів двох провідних постатей романтичної доби.

Іншим шляхом розвивалася творчість композитора та піаніста, засновника й першого ректора Краківської консерваторії Владислава Желенського (1837–1921). Хоча він і 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 всі труднощі творчого суперництва з неперевершеним авторитетом свого великого попередника. В. Желенського часто характеризували як консервативного та академічного композитора, а його стиль вважали дещо застарілим порівняно із сучасними йому течіями (Zieziula, 2021: 7–8). Деякі музикознавці та сучасники відзначали певний стильовий еkleктизм його творчості, відмічаючи впливи Л. ван Бетховена, Ф. Мендельсона та

Р. Шумана. В. Желенський вважав німецький стиль взірцевим, стверджуючи, що він «збалансував усі засоби мелодії, ритму та гармонії без будь-якого винятку, установив музичні форми таким чином, що лише цей стиль можна назвати справжнім, а отже, універсальним» (цит. за Корр, 2023). Пізніше ідеалом для композитора стала творчість Й. Брамса та П. Чайковського (Jaczyński, 2014, 2017; Zieziula, 2021; Корр, 2023). Разом з тим, В. Желенський прагнув зміцнювати своєю музикою 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 у фортепіанних творах, особливо пізніх, бачення національного еволюціонувало, і суто польське в його творчості проявлялося майже непомітними контурами. Із загального огляду творчості В. Желенського Д. Копп робить висновок, що композитор «віддавав данину не революції, а еволюції» (Корр, 2023).

Загалом фортепіанний спадок В. Желенського не надто обширний, 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 закинув систематичні заняття 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 не дістала системного розгляду, окремі фортепіанні твори В. Желенського знаходять нове визнання у сучасних виконавців.

Розглядаючи фортепіанний репертуар у ширшому контексті, М. Томашевський виокремлює порівняно самостійні зразки, що з'являються переважно в останній чверті XIX століття: Полонез *Fis-dur* оп. 6 Ю. Зарембського, «Велике концертне скерцо» оп. 35 В. Желенського, Мазурки оп. 3 Є. Панкевича, «Горську фантазію» оп. 17 та «Польську фантазію» оп. 19 І. Я. Падеревського. Серед них також фігурують модерністські «Легенда» оп. 15 Л. Ружицького, ранні пісні, Прелюдії оп. 1 та Етюди оп. 4 К. Шимановського

(Tomaszewski, 2005: 767). Дивно, що дослідник не згадує інші, хоча й написані пізніше, проте художньо вагомі твори, більшість з яких були виконані автором цієї статті в межах творчого мистецького проєкту «Польський романтизм: від Шопена до Шимановського». Серед них – масштабна й концептуально виважена «Тема з варіаціями» *h-moll*, вальс «*Chwila karnawalu*» оп. 52, а також низка мініатюр В. Желенського: «*Prelude-Caprice*» оп. 43, «*Marsz uroczysty*» оп. 44, «*Reverie*» оп. 48; Сюїта «*Імалія*» оп. 50 Л. Ружицького та Шість прелюдій оп. 37 Р. Статковського. Попри те, що ці твори були написані на початку ХХ століття, певні їхні стильові характеристики дають підстави говорити щонайменше про своєрідне «відлуння» романтизму, що відчувається в особливостях інтонаційного та ритмічного рельєфу, фактурному викладенні та динамічній амплітуді, тяжінні до мініатюрності побудов, логіці тонально-гармонічного плану, нюансах педалізації.

Враховуючи думку про другорядність багатьох композиторів і наявність «композиторської макулатури» (Tomaszewski, 2016: 532), варто зазначити, що така оцінка є вкрай обмеженою. Не можна погодитися з надто однобокими судженнями, 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 такого самого 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 і не враховує суто виконавський досвід. Сьогодні спостерігаються позитивні зрушення в опануванні спадщини польських композиторів

«постшопенівської доби» сучасними піаністами. Це виражається, зокрема, в активному створенні та накопиченні професійних записів творів цих митців. Це стосується як фортепіанної, так і камерно-вокальної та камерно-інструментальної музики. Наявні інтерпретації цих творів є важливим матеріалом для подальшого наукового обґрунтування концептуального підходу до вивчення фортепіанної музики польського романтизму.

Висновки.

Друга половина XIX – початок XX століття позначені стильовою амбівалентністю: частина композиторів тяжіла до наслідування шопенівських ідеалів, інші – прагнули розширити палітру виразних засобів фортепіано і вийти за межі усталеного романтичного канону. В їхніх творах наявні ознаки нових естетичних орієнтирів – симфонізму, фольклорної стилізації, програмності. Творчість Ю. За-рембського, В. Желенського, І. Я. Падеревського, К. Шимановського, Л. Ружицького свідчить про поступовий перехід до модерністського способу мислення.

Чинниками, що уповільнили розвиток польської фортепіанної школи, були політична роздробленість, економічна нестабільність, слабкий розвиток культурної інфраструктури. Утім музичне життя продовжувалось завдяки діяльності освітніх осередків і салонній культурі, яка забезпечувала умовно публічний простір для створення і виконання музики. 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 «постшопенівських» творів сумнівної художньої якості, що посилювало критику на адресу тогочасного польського фортепіанного репертуару.

На сучасному етапі важливість художньо цінної виконавської інтерпретації як умови вивчення означеного феномену «постшопенівської доби» не підлягає сумніву. Адже інтерпретаційне мислення сучасних піаністів здатне не лише актуалізувати маловідомі твори та імена їхніх авторів, але й «підсвітити» в цій музиці як «коріння»

(ознаки сталої традиції), так і «паростки» (новаторські «прориви» у майбутнє). Зростання кількості професійних записів свідчить про відновлення інтересу до цієї польської «сторінки» концертного репертуару.

Таким чином, фортепіанне мистецтво «постшопенівської доби» постає не лише як етап рецепції шопенівського спадку, а й як пошук нової музичної ідентичності, який вимагає наукової переоцінки та виконавської уваги на сучасному етапі. Наявні інтерпретації творчої спадщини митців цього покоління є важливим матеріалом для подальшого наукового обґрунтування концептуального підходу до вивчення фортепіанної музики польського романтизму. Це й становить **перспективу подальших наукових розвідок.**

ЛІТЕРАТУРА

- Вітт, П. (2021). *Пекельний присінок слави: Розповідь про Шопена*. Київ: Дух і Літера.
- Czechlińska, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 1, 1795–1850. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Helman, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 6, Między romantyzmem a nową muzyką. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Hobsbawm, E. (1989). *The Age of Empire 1875–1914*. New York: 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*. Kraków: Musica Iagellonica. (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 33).
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany. *Meakultura*. <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/>
- Kowalski, R. (2022). Estetyka muzyki w romantyzmie. *Culture.pl*. <https://culture.pl/pl/artukul/estetyka-muzyki-w-romantyzmie>

- Negrey, M. (2017). Władysław Żeleński 1837–1921. Y *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny*, (cc. 95–106). Kraków: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów.
- Pecak, M. (2017). Imagining speech: Elsner, Polish prosody and poetic pianism. In *The lyric and the vocal element in instrumental music of the nineteenth century*, (pp. 253–265). Warszawa: 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. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw.
- Stęszewski, J. (2005). Folk music and Chopin: Review of proving arguments. In *The sources of Chopin's style: Inspirations and contexts*, pp. 9–16. Warszawa: Narodowy Instytut Fryderyka Chopina.
- Sulek, M. (2017). Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji? Salon muzyczny jako zjawisko społeczno-artystyczne. Y *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny: Tożsamość kulturowa w czasach braku państwowości*, (s. 39–56). Kraków: 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. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2005). *Chopin: Człowiek, dzieło, rezonans*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- Tomaszewski, M. (2016). *Chopin 2. Uchwycić nieuchwytne*. Kraków: Polskie Wydawnictwo Muzyczne.
- 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>

REFERENCES

- Czechlińska, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 1, 1795–1850 [*History of Polish Music*. Vol. 5, Romanticism. Part 1, 1795–1850]. Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].
- Helman, Z. (2013). *Historia muzyki polskiej*. T. 6, Między romantyzmem a nową muzyką [*History of Polish Music*. Vol. 6, Between Romanticism and New Music]. Warsaw: Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].

- Hobsbawm, E. (1989). *The Age of Empire 1875–1914*. New York: Vintage Books [in English].
- Jaczyński, M. (2014). Władysław Żeleński w Pradze [Władysław Żeleński in Prague]. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna [Scientific Papers of the Jan Długosz Academy in Częstochowa. Music Education]*, 9, 63–77. <https://doi.org/10.16926/em.2014.09.05> [in Polish].
- Jaczyński, M. (2015). Wykonania muzyki Władysława Żeleńskiego w Wiedniu [Performances of Władysław Żeleński's music in Vienna]. *Prace Naukowe Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie. Edukacja Muzyczna [Scientific Papers of the Jan Długosz Academy in Częstochowa. Music Education]*, 10, 163–180. <https://doi.org/10.16926/em.2015.10.09> [in Polish].
- Jaczyński, M. (2017). *Recepcja twórczości Władysława Żeleńskiego w latach 1857–1939 [Reception of Władysław Żeleński's works in the years 1857–1939]*. Kraków: Musica Iagellonica. (Acta Musicologica Universitatis Cracoviensis, 33) [in Polish].
- Kopp, D. (2023). Władysław Żeleński na nowo odczytany [Władysław Żeleński Reinterpreted]. *Meakultura*. <https://meakultura.pl/artukul/wladyslaw-zelenski-na-nowo-odczytany/> [in Polish].
- Kowalski, R. (2022). Estetyka muzyki w romantyzmie [The Aesthetics of Music in Romanticism]. *Culture.pl*. <https://culture.pl/pl/artukul/estetyka-muzyki-w-romantyzmie> [in Polish].
- Negrey, M. (2017). Władysław Żeleński 1837–1921. In *Władysław Żeleński i krakowski salon muzyczny [Władysław Żeleński and the Krakow Music Salon]*, (pp. 95–106). Kraków: Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów [in Polish].
- Pecak, M. (2017). Imagining Speech: Elsner, Polish Prosody and Poetic Pianism. In *The Lyric and the Vocal Element in Instrumental Music of the Nineteenth Century*. (pp. 253–265). Warsaw: Fryderyk Chopin Institute [in English].
- Poniatowska, I. (2005). O narodowości w muzyce polskiej w XIX wieku. [On Nationality in Polish Music in the 19th Century]. *Niepodległość i Pamięć [Independence and Memory]*, 21, 21–30 [in Polish].
- Poniatowska, I. (2010). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 2A, Twórczość muzyczna w drugiej połowie XIX wieku [History of Polish Music. Vol. 5, Romanticism. Part 2A, Musical Creation in the Second Half of the 19th Century]. Warszawa: Sutkowski Edition Warsaw [in Polish].

- Stęszewski, J. (2005). Folk Music and Chopin: Review of Proving Arguments. In *The Sources of Chopin's Style: Inspirations and Contexts*, (pp. 9–16). Warsaw: Fryderyk Chopin Institute [in English].
- Sulek, M. (2017). Parnas czy towarzystwo wzajemnej adoracji? Salon muzyczny jako zjawisko społeczno-artystyczne [Parnassus or a Mutual Admiration Society? The Music Salon as a Socio-Artistic Phenomenon]. In *Władysław Żeleński and the Krakow Music Salon: Cultural Identity in Times of Statelessness*, (pp. 39–56). Krakow: Association of Polish Chamber Musicians [in Polish].
- Szczepańska-Lange, E. (2010). *Historia muzyki polskiej*. T. 5, Romantyzm. Cz. 2B, Życie muzyczne w Warszawie w drugiej połowie XIX wieku [History of Polish Music. Vol. 5, Romanticism. Part 2B, Musical Life in Warsaw in the Second Half of the 19th Century]. Krakow: Polish Music Publishing House [in Polish].
- 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].
- Witt, P. (2021). *The Infernal Vestibule of Fame: A Story about Chopin*. Kyiv: Dukh i Litera [in Ukrainian].
- Zieziula, G. (2021). Pod urokiem klasycznych form: Wokół muzyki instrumentalnej Władysława Żeleńskiego [Under the Spell of Classical Forms: On the Instrumental Music of Władysław Żeleński]. *Studia Chopinowskie [Chopin Studies]*, 7(1), 6–27. <https://doi.org/10.56693/sc.30>

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

The Development Paths of Polish Piano Romanticism in the “Post-Chopin” Era

Statement of the problem. The history of Polish piano Romanticism has long been dominated by the figure of Frédéric Chopin, whose artistic legacy has become the central axis of scholarly discourse. However, such “Chopin-centrism” has contributed to the marginalization of composers from the so-called “post-Chopin era” – a period that remains insufficiently explored in Ukrainian musicology.

The problem thus lies in the imbalance of scholarly attention and the need to expand the interpretative framework of Polish Romantic music beyond the Chopin canon.

Objectives, methods, and novelty of the research. The purpose of the research is to trace the development of Polish piano romanticism in the second half of the 19th and early 20th centuries, with a focus on the stylistic, aesthetic, and cultural features of the post-Chopin generation. The study employs historical-cultural, stylistic, and comparative methods, as well as an interpretative approach grounded in the author's personal experience as a performer. The novelty of the research lies in its inclusion of underexplored repertoire and its emphasis on an interpretative-performance approach, which integrates the performer's experience as a source of analytical insight.

Research results.

The study reveals that Polish piano music of the post-Chopin period developed in several directions: from adherence to Chopin's style to the emergence of new national and stylistic models. Composers such as S. Moniuszko, W. Żeleński, J. Zarębski, K. Szymanowski, and L. Różycki contributed to a complex and heterogeneous musical landscape. The research also examines the influence of folklore, the role of salon culture, and the transformation of musical language. Special attention is given to the diversity of artistic responses to Chopin's legacy and the ambiguity of its reception in performance and criticism. Post-Chopin piano Romanticism in Poland is characterized by both continuity and innovation. A deeper understanding of this period allows us to overcome reductive evaluations and to appreciate the broader cultural processes that shaped national music.

Conclusion. Thus, the piano art of the "post-Chopin era" appears not only as a stage of reception of Chopin's legacy, but also as a search for a new musical identity, which requires scientific reassessment and performing attention at the present stage. The findings contribute to the reconstruction of a more inclusive model of Polish Romanticism and open new avenues for interdisciplinary and performance-based studies.

Keywords: musical art; musical Romanticism; Polish piano Romanticism; "post-Chopin era"; musical reception.

Стаття надійшла до редакції 12 травня 2025 року