

REFERENCES

1. Bakhtin M. (1986). Author and hero in aesthetic activity. Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art. P. 9–191 [in Russian].
2. Bakhtin M. (1986). The problem of speech genres. Aesthetics of verbal creativity. Moscow: Art. P. 250–298 [in Russian].
3. Kreydlin G. E. (2007). Non-verbal semiotics and its relationship with verbal. Doctor's thesis. Moscow: Russian state humanity un-t [in Russian].
4. Musin I. A. (1967). The technique of conducting. Moscow [in Russian].
5. Musin I. A. (2006). The language of the conductor's gesture. Moscow: Music [in Russian].
6. Paralinguistic aspect of communication culture (2013). Verbitsky A. A. Encyclopedic dictionary on psychology and pedagogy. URL : https://psychology_pedagogy.academic.ru/12286 [in Russian].
7. Samoilenko A. I. (2004). Style as a musical and cultural category in the light of the theory of dialogue M. M. Bakhtin Science Bulletin of the National Musical Academy named P. I Tchaikovsky (Vols. 37), (pp. 3–12). Kiev: NMAU [in Ukraine].
8. Tkach Yu.S. (2012). Individualnyy Vikonavsky style of the schein-choirmaster: theoretical and practical aspects (on the application of National meritorious drops of Ukraine «Dumka»). Candidate's thesis. Kiev: NMAU named P. I. Tchaikovsky [in Ukraine].
9. Tremzina O. S. (2014). Conductor's gesture as an artistic phenomenon. Candidate's thesis. Saratov: Saratov. state cons. named L. V. Sobinova [in Russian]

Стаття надійшла до редакції 16.05.2018 р.

УДК 78.03+78.071.1

DOI: 10.31723/2524–0447–2018–27–1–266–279

Наталія Миколаївна Чупріна

<https://orcid.org/0000–0002–1356–8397>

кандидат мистецтвознавства, в. о. доцента

кафедри загального та спеціалізованого фортепіано

Одеської національної музичної академії ім. А. В. Нежданової

natalya.chuprina.76@gmail.com

ТВОРИ ТА ВИКОНАВСТВО М. ШИМАНОВСЬКОЇ, І. ПАДЕРЕВСЬКОГО ЯК БІДЕРМАЄРІВСЬКА СТИЛЬОВА ЛІНІЯ У ПОЛЬСЬКІЙ МУЗИЦІ

*Метою роботи виступає проблема висвітлення специфіки польського бідермаєра на матеріалі виконавців і композиторів в одній особі — М. Шимановської та І. Падеревського. **Методологічною основою** є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, Росії та у Польщі, в тому числі його*

проєкції на виконавське мистецтво. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки специфіку творчої і виконавської індивідуальності названих авторів, а й її співвіднесеність з феноменом польського бідермаєра. **Висновки.** У творах М. Шимановської, І. Падеревського виявляється наскрізна стилістична нитка, що виділяється в ряду інших піаністичних накопичень, простежених в матеріалах представників різних національних шкіл. Це — послідовний «шопенізм», який об'єднує цих польських майстрів, аж до подання М. Шимановською передбачення відкриттів Ф. Шопена зі спрямованістю на салонний аристократизм вираження, що створює стилістичні посилання на шляхетський бідермаєр польської культури. При цьому творчість М. Шимановської явно демонструє класику бідермаєра, тоді як І. Падеревський зобразив особливого роду пограниччя бідермаєра і символізму, наочно за-являючи про взаємодію цього роду стильових ознак в межах національної традиції.

Ключові слова: бідермаєр, польський бідермаєр, шляхетський бідермаєр, салонна культура, творчість та виконавство М. Шимановської, І. Падеревського.

Chuprina Natalia, Ph.D. in the History of Art, assistant professor of the Department of General and Specialized Piano of The Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Works and performances of M. Shimanovskaya, I. Paderewski as a Biedermeier style line in Polish music

The aim of the work is the problem of highlighting the specificity of the Polish Biedermeier on the material of performers and composers in one person — M. Shimanovskaya and I. Paderewski. **The methodological basis** is the intonational approach of B. Asafiev's school in Ukraine, Russia, in Poland, including its projection on performing art. **The scientific novelty** of the work is determined by its analytical foreshortening, taking into account not only the specifics of the creative and performing individuality of the above authors, but also its correlation with the Polish Biedermeier phenomenon. **Conclusions.** In the works of M. Szymanowska, I. Paderewski, there is certain through stylistic thread that stands out among other pianistic accumulations, traced in the materials of representatives of different national schools. This is a consistent «schopenism», uniting these Polish masters, right up to the presentation of M. Shimanovskaya anticipation of F. Chopin's discoveries with a focus on the salon aristocracy of expression, creating stylistic references to the noble Biedermeier of Polish culture. At the same time the work of M. Shimanovskaya clearly demonstrates the classic Biedermeier, while I. Paderewski captures a special kind of borderland Biedermeier and symbolism, clearly stating the interaction of this kind of stylistic features within the national tradition.

Keywords: Biedermeier, Polish Biedermeier, gentry Biedermeier, salon culture, creativity and performance of M. Shimanovskaya and I. Paderewski.

Чуприна Наталия Николаевна, кандидат искусствоведения, и. о. доцента кафедры общего и специализированного фортепиано Одесской национальной музыкальной академии им. А. В. Неждановой

Сочинения и исполнительство М. Шимановской, И. Падеревского как бидермайеровская стилевая линия в польской музыке

Целью работы выступает проблема освещения специфики польского бидермайера на материале исполнителей и композиторов в одном лице — М. Шимановской и И. Падеревского. **Методологической основой** является интонационный поход школы Б. Асафьева в Украине, России, в Польше, в том числе его проекции на исполнительское искусство. **Научная новизна** работы определена ее аналитическим ракурсом, учитывающим не только специфику творческой и исполнительской индивидуальности названных авторов, но и ее соотносимость с феноменом польского бидермайера. **Выводы.** В сочинениях М. Шимановской, И. Падеревского обнаруживается некоторая сквозная стилистическая нить, выделяющаяся в ряду других пианистических накоплений, прослеженных в материалах представителей различных национальных школ. Это — последовательный «шопенизм», объединяющий этих польских мастеров, вплоть до представления М. Шимановской предвосхищения открытий Ф. Шопена с направленностью на салонный аристократизм выражения, создающий стилистические ссылки на шляхетский бидермайер польской культуры. При этом творчество М. Шимановской явно демонстрирует классику бидермайера, тогда как И. Падеревский запечатлевает особого рода пограничье бидермайера и символизма, наглядно заявляя о взаимодействии этого рода стилиевых признаков в пределах национальной традиции.

Ключевые слова: бидермайер, польский бидермайер, шляхетский бидермайер, салонная культура, творчество и исполнительство М. Шимановской и И. Падеревского.

Актуальность роботи. Культура Європи першої половини ХІХ ст. характеризується різноманіттям художньо-творчих концепцій, представлених стильовими парадигмами романтизму, реалізму, просвітницького класицизму, сентименталізму тощо. Картина європейської культури цього часу, зокрема музичної, з її акцентуванням «глибин та висот» людського «я» є невіддільною також від бідермаера, що розглядався в різні періоди або в паралелі до романтизму, або як його антитеза, породжуючи неоднозначність його оцінок. Польська національна «модель» бідермаера, а також її проекції в творчо-виконавській діяльності М. Шимановської та І. Падеревського як знакових постатей культури Польщі, поки не стала предметом фундаментальних досліджень в сучасному українському музикознавстві, що обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій останніх десятиліть виявляє зростаючий інтерес до стильового пласту бідермаєра, засвоєння рис якого відбулося в постмодерністській музикознавчій сфері, а в слов'янських країнах це усвідомлено в роботах ряду дослідників [1; 2; 3; 4; 5]. Більш того, позначеність польського, російського, українського бідермаєра склала особливу лінію в апробації «провінціалізму» бідермаєрівського мистецтва цього роду. При цьому даний напрямок найбільше опрацьовано на матеріалах літератури і образотворчого мистецтва [9; 11; 20 та ін.], тоді як музичні проєкції здійснюються більш скромно, в тому числі в ряді дисертаційних матеріалів [16; 18].

Метою роботи виступає проблема висвітлення специфіки польського бідермаєра на матеріалі виконавців і композиторів в одній особі — М. Шимановської та І. Падеревського. **Методологічною основою** є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, Росії та у Польщі, в тому числі його проєкції на виконавське мистецтво [12–14; 16–18 та ін.]. **Наукова новизна** роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки специфіку творчої і виконавської індивідуальності названих авторів, а й її співвіднесеність з феноменом польського бідермаєра.

Виклад основного матеріалу. Польський бідермаєрівський образ світу невіддільний від того образу «литовського в польському», який породив знаменитий роман у віршах А. Міцкевича «Пан Тадеуш, або Останній наїзд на Литву. Шляхетська історія 1811–1812 років в дванадцяти книгах віршами» [15]. Російський бідермаєр, будь то живопис [20] або музика [16], спрямований на «глибинку» селянського побуту (Венеціанов), або на «помісні» прикмети Москви, що протистояла в своїй першопрестольній динаміці європейським перетворенням Петербурга. «Одомашненість» в цьому випадку зрощена з проявом українського-малоросійського, що дозволяє сучасним дослідникам відносити до бідермаєрівської культури всю сукупність українського пісенно-фортепіанного письменництва ХХ століття [9].

Твори М. Шимановської, І. Падеревського утворюють ступені бідермаєрівських проявів у польській школі. Творчість М. Шимановської, уродженої Волівської, визначено історичним передуванням Ф. Шопену, оскільки вона пройшла ту ж саму школу Й. Ельснера, яка визначила і творчий шлях її великого молодшого сучасника. Як згодом Ф. Шопен, М. Шимановська була переважно фортепіанним композитором, в спадщині якої фігурують малі форми — мазурки,

полонези, марші, прелюдії, етюдів, ноктюрни та ін. Більше того, композитор підкреслено мініатюризує те, що відомо її сучасникам в більш об'ємних формах.

Характеризуючи польський бідермаер, Є. Малиновський підкреслює значимість в ньому «шляхетського течії» [11, с. 149], яка поєднувалася з провінціалізмами «сарматистського» польсько-литовського шару. Цей бік польського бідермаера образно закарбувався у висловлюваннях: «Польські панянки сумно наспівували про гусарів і уланів, музикант награвав меланхолійні мазурки...» [11, с. 148].

Показовим є «згортання» жанру-форми мазурки у М. Шимановської, при тому, що її вчитель Й. Ельснер демонстрував більш об'ємні композиції (див. початок збірки [23]) в поданні знакового для польської культурної ситуації танцю. Як справедливо вказує І. Подобас [18, с. 16, 96], мазурка та полонез історично синонімізувалися в представництві національного образу-сенсу, однак в контексті політичних подій кінця XVIII ст., зв'язку з затвердженням «Мазурки Домбровського» в функції гімну польської Незалежності. Сам мазурочний жанр в цілому виявляється пов'язаним саме з цим репрезентативним національним показником.

Звідси підкресленою виявляється «згорнутість» форми мазурки у М. Шимановської, що утворює фактурне уподібнення мазуркам і полонезам М. Огінського, що так само представляли емблематику польського в музиці та відповідали етимологічній спільності сенсу назв цих танців (див. роботу Д. Ідашак: [21, с. 236–238]). Однак, за слухним спостереженням І. Подобас [18, с. 56], простота фактури і форми цих Мазурок М. Шимановської поєднується з дивно вишуканою ладовою палітрою «чутливих» ароматизованих оспівуючих мелодичні устої звучань, що є далекими від популярних зразків і *представляють стилістичні цитати моцартівських інтонацій*.

Так в малій формі Мазурки М. Шимановської виявляється велика значимість її виразності, обумовлена посиланням на геній Моцарта. І це «суміщення різного» в сукупно-ліричному образі танцю було підхоплене Ф. Шопеном, який створював протягом усього його життя — виключно ліричні Мазурки [18]. Ноктюрн М. Шимановської в даному випадку аналізуємо за виданням 1962 року [12], в якому представлені твори, що відносяться до більш раннього періоду (Ноктюрн As-dur вперше виданий в 1825 р., але написаний, судячи з усього, раніше [12, с. 4], тоді як другий, B-dur'ний, відноситься до останніх творів автора.

Перший з названих творів, Ноктюрн *As-dur*, що має підзаголовок «*Le Murmure*» («Шепіт, дзюрчання»), І. Белза пов'язує з «романтичним звукописом», уточнюючи переклад підзаголовка як «дзюрчання води» [12, с. 4]. Однак сам жанр, заявлений Дж. Фільдом у відродження таїнства першохристиянської святості, що була центральним мотивом «кельтоманії» першої половини XIX століття, відповідно в музичному вираженні поєднаної з образом нічного церковного співу, не є однозначно асоційованим з «пейзажною замальовкою». Адже, якщо в Поемах Оссіана, опублікованих Дж. Макферсоном, представлений тип ірландської бардівської лірики [17, с. 485], в якій ліричний пейзаж становив частину священноспівацьких гімнів, записаних «не пізніше XII ст.» [8, с. 441], тобто в епоху розквіту ірландської — валлійської чернечої поезії, то відображений М. Шимановською образ не міг мати однозначно зображального вирішення.

І. Белза сам пояснює багатоаспектність даного способу тим, що музика аналізованого Ноктюрну використана автором також в пісні «Вілія» («Конрад Валенрод» А. Міцкевича). І хоча там фігурує річка, «струмлива в милій ковенській долині серед тюльпанів і нарцисів», очевидно є поетико-патріотична символіка, що стоїть за цим описом (див.: [23, с. 4]). На користь цієї багатоаспектності говорить рондальна структура Ноктюрну, більше того, наближена до форми старовинного рондо клавесинної спадщини авторів рококо, сенс якої пов'язаний з Божественною присутністю [14, с. 102].

Поезія Оссіана, настільки ревно сприйнята сучасниками М. Шимановської, надихнула Дж. Фільда на створення фортепіанного Ноктюрна, підхопленого творчістю польської піаністки-композитора, володіла якістю лірично-гімнічно зображеного пейзажу, який характеризується знавцями цього роду літератури таким чином: «Вони (ірландські поети. — *Н. Ч.*), першими в Європі, володіли цим дивним баченням ества в майже неприродній чистоті не тільки через те, що <...> жили в оточенні лісу і моря; але і тому, що вони несли в це середовище світогляд, чудово обмитий і очищений безперервними духовними вправами» [8, с. 281].

Сенс цієї кельтської поезії, що розкрилася світу на часовому рівні раннього романтизму, відображений в такій формулі: «Раніше інших стародавні кельти стали оспівувати красу природи, раніше інших почали шукати в дружбі духовної близькості, а в бою — чесності і поваги до супротивника <...> Саме кельти з'єднали чарівництво з красою, а

силу — з мораллю, і це ще до християнства з його сильним моральним стимулом» (див.: [6, с. 1]).

Для уточнення сенсу «дзюрчання-шепоту» Ноктюрну As-dur М. Шимановської вказуємо на підкреслену акцентуацією мелодію в середньому голосі (as-g-as-as-g-as-b-as). Цього роду етюдно-прелюдійна механічність займає неабияке місце в романтичній «музичній міфології» — в тому числі це «шепіт лісу» в знаменитій «Зігфрід-ідилії» з II дії опери «Зігфрід» Р. Вагнера. Однак такого роду тонування має принципово різні навантаження в різних творах і у різних авторів.

В основі зазначеної мелодійної лінії — ідея Кола, тобто повернення до висотності, з якої позначена тема, Коло ж — символізація Божественного [7, с. 25]. Крім того, опорними звуками цієї мелодії є хід as-g-b-as, тобто мотив Хреста. Привнесення цієї серйозної символіки в «дзюрчання» в цілому нескладної за фактурою п'єси, є співзвучним тому, що прийнято називати «шляхетським бідермаєром» [11, с. 141], тобто з'єднанням міщансько-бюргерської простоти, одухотвореної чистотою Віри, з салонно-аристократичною вишуканістю.

Для пояснення вищесказаного про структуру старовинного рондо в розглянутій п'єсі уточнюємо, що основна тема у вигляді періоду повторного типу займає перші 16 тактів, після чого йде розвиваючий фрагмент (тт. 18–24). Рефрен — тт. 25–32 є новим розділом (тт. 33–43), після чого рефрен йде в Des-dur (тт. 44–51). Далі знову розвиток-зв'язка, підкреслена темповим гальмуванням (*ritenuto*) в т. 60, після чого рефрен звучить вже в f-moll (від т. 62). Востаннє рефрен звучить вже в основному As-dur (від т. 78), а також і в коді (тт. 94–106).

Зафіксований в названому нотному виданні Ноктюрн B-dur є також предметом польського видання 1977 р. [23]. Ця п'єса є одним з найбільш виконуваних в концертах творів даного автора. У порівнянні з Ноктюрном Дж. Фільда й аналізованим вище As-dur'ним Ноктюрном — є очевидними паралелі в переважанні ліричних образів. Однак досвід написання вокальних композицій («балад-дум» в класифікації І. Белзи [23, с. 3]) на тексти «Історичних пісень» Немцевича визначив у М. Шимановської в даному випадку виділену і підкреслену *діалогічність* викладу, що вносить елементи театралізації-драматизації. І все ж і в цьому випадку у М. Шимановської — рондо, правда, не старовинного типу, але п'ятичастинне, тобто більш наближене до віденського класичного різновиду.

Початкова — ідилічна — тема побудована на підкресленні сексти, *досконалого* інтервалу ранньохристиянської ладової системи (див. об'єм ладу у грегорианіці і в знаменних наспівах), що утвердився в інтонаційно-виразній самодостатності, на відміну, наприклад, від «російської сексти», що тяжіє до розв'язання в квінтовий комплекс. При цьому секстові ходи утворюють «ламаний» контур, що створює ознаки прихованої поліфонії, показової для сакральних мелодій, регістровий «розподіл» яких склав джерело діалогічного розгортання від т. 9, а потім обумовив появу першого епізоду, *b-moll* (тт. 17–26), в якому представлені контрастно звернені мотиви, подані в тт. 9–16. Другий епізод, що починається в *Des-dur* (тт. 35–45), динамічно-регістрово загострює ідею діалогу, викликаючи до життя кульмінаційне проведення рефрену в основній тональності (т. 46) як гімнічно-величального образу.

Відповідно закладені в провідній темі драматичні елементи долаються в кульмінаційному епізоді, причому «ламаність» мелодійного контуру (див. приклади вище), підкреслена секстовим зачином і двічі показаним ходом на сексту в першому і другому проведенні рефрену — в третьому «вирівняна»: спочатку звучний хід на сексту утворює оспіваний «стрибок», що заповнюється наступним плавним рухом. Відповідно в коді (від т. 53) регістрові зіставлення утворюють співвідношення «відлуння», послідовності *catabasis* характеризують розчулено-лагідне розв'язання контрастів тем-мотивів, які показані на попередніх етапах розгортання композиції.

Зі зробленого аналізу є очевидним, що мотивні контрасти в процесі розвитку цілеспрямовані на зближення мотивів-образів, показаних в експозиції у тембрально-фактурному протистоянні. У цьому — принципова відмінність драматизованого образу Ноктюрну, як це має місце в проаналізованому *B-dur*'ному зразку цього типу жанрової типології, від Ноктюрну Ф. Шопена, висунутого в баладно-драматичному розгортанні, в якому поемна тричастинна, контрастно подана структура наповнена романтичною антиномічністю. У М. Шимановської — примирення-смирненість є підсумком зіставлень і розвиваючих фрагментів. Символічно звучить завершальний тритакт (тт. 61–63), опорні висотності якого (b^1 , b^3 , B^2 , des^3 , b^1) в регістровому пасажному «розкиді» заявляють мотив Кола (див. вище).

В цілому М. Шимановська, демонструючи принципову мініатюризацию національно значущого (Мазурка) або культурно передуючого (Ноктюрн), явно не виходить за межі можливостей «легкого»

фортепіано, досягаючи художньої виразності еkleктикою стилістичних сполучень, охоплених ліричною єдністю викладу. Зазначена еkleктика, м'яка у вираженні, жодним чином не стосується демонічних протиставлень романтиків, хіба що «озираючись» на останній Ноктюрн. Такою є логіка «великого в малому», в шляхетсько-бідермаєрівському забарвленні романтичних принципів виразності творів і гри М. Шимановської.

Названа якість мистецтва М. Шимановської, що спадкує Дж. Фільда і в піаністичному мистецтві, і в стилістиці творчості, закономірно накопичила показники релігійної символіки, які відрізняли багато в чому і романтизм Ф. Шопена, особливо те, що стосувалося трактування ним принципів піаністичної гри. Остання, як це вже наголошувалося, вводила в зв'язок з клавесином рококо — в межах фортепіанної творчості. З. Лісса розглядала в засобах виразності Шопена-композитора безпосереднє передування символізму О. Скрябіна, який був відкинтий «ударною» агресивністю музики модерна-авангарда ХХ століття, але відновлений в пріоритетній якості в кінці ХХ — на початку ХХІ століття.

«Ренесанс символізму», який спостерігається в мистецтві кінця ХХ — початку ХХІ століть [13, с. 76–98], звертає дослідників і до тематики мистецтва бідермаєра, оскільки виражений в останньому «предсимволістський» комплекс (див.: [10, с. 35–36]), виявляється затребуваним в сучасних наукових розробках. У цій стильовій хвилі були відроджені з небуття в ХХ ст. А. Цемлінський, Ф. Шрекер, Е. Саті, а також І. Падеревський — композитор, «помірний» салонний [10, с. 150], постромантичний [19, с. 90], модерн якого погано узгоджувався з авангардистськими тенденціями модерну, що очевидно позначився у 1908–1910 рр.

І. Падеревський як композитор працював лише до 1907 року [19], чуйно відреагувавши на вихід радикального модерну у вигляді вільного атонального стилю А. Шенберга, італійських футуристів [22, с. 14], О. Скрябіна як автора сонат після Четвертої, «Прометей» та ін. В даний час твори І. Падеревського активно виконуються не тільки в Польщі, а й в інших країнах, в тому числі і в Україні, відповідно стаючи предметом спеціального дослідницького інтересу.

У центрі уваги — фортепіанна творчість І. Падеревського, представлена в тому числі емблематичними «Краков'яками» поемного типу. Саме в них найбільш опукло простежується особливість салонного піанізму І. Падеревського — в спадкуванні «варшавського

бідермаера» Ф. Шопена та оточення останнього. Підсумовування відомостей про пост-шопенівське польське фортепіанне мистецтво і про місце в ньому спадщини І. Падеревського виводить на аналіз вищеназваних «Краков'яків» ор. 5 і ор. 14 в прийнятому стильовому підході від бідермаєрівських коренів шопенізмів цього автора. В даному випадку базовою в аналізі виступає теоретична ідея бідермаєрівського салонного слухання відкриттів «помірного» символізму І. Падеревського.

В наявній музикознавчій літературі підкреслюється постромантичний стильовий принцип мислення І. Падеревського, причому різні автори акцентують різні стильові складові цього постромантизму. Д. Рабінович в своєму нарисі вказує на шопенізм, на салонність та «іноді манірність» [19, с. 150], Б. Шеффер акцентує залежність від композиторів-романтиків [25, с. 90], З. Слівінські — неокласичні штрихи в душі Д. Скарлатті [24, с. 69]. Якщо підсумувати ці характеристики, то очевидно стає вписаність Падеревського-композитора в мистецтво раннього «помірного» символізму, пов'язаного не стільки з К. Дебюссі, скільки з поствагнерівськими впливами у єдності з відвертими шопенізмами.

Завдяки наведеним описамі намічається дивовижна паралель між І. Падеревським та О. Скрибіним. Для останнього маються на увазі твори до 1907 року, тобто до стильово переломної П'ятої сонати і «Поєми екстазу», хоча у російського композитора дебюссістські посилення більш очевидні. Б. Шеффер спеціально підкреслював, що І. Падеревський не звертався до цитування фольклору, хоча очевидними є реконструкції структур популярної-народної музики. Б. Шефферу ж належить цікаве зауваження про зв'язок стилю І. Падеревського зі стильовими засадами творчості С. Монюшка [25, с. 90]. Такого роду вказівка є симптоматичною для представника краківської школи, що зберігала і зберігає традиції ягеллонства, тобто усвідомлення єдності польського, українського і російського світу в зв'язку з культурно-релігійними, так званими старокатолицькими традиціями.

І. Падеревський, наслідуючи Ф. Шопена, в жанрах, освячених генієм польської музики і поколінням польських романтиків в цілому (мазурки, ноктюрни, музичні моменти та ін.), виділився своїми «Краков'яками», які за своєю жанровою типологією представляють польський Південь і які відзначені відходом від тридольності, що стала через мазурку і полонез емблемою національного польського вираження в музиці. Як приклад розглянемо Краков'як ор. 5 № 1 і

Фантастичний краков'як ор. 14 № 6. Композитор користується характерною дводольною ритмічною формулою танцю (схожою з українськими козачком і гопаком), вкладаючи в цю загальну танцювальну структуру авторську композиційно-тематичну виразність. Одночасно ця авторська корекція популярного жанру вказує на стильову реактивність, показову для епохи символізму в її похідності від простоти і натхненності бідермаєрівського мистецтва.

І. Падеревський в своїх «Краков'яках», в ор. 5 № 1 зокрема, демонстративно звертається до «провінціалізмів» південнопольської і старопольської традицій (аналогічне знаходимо у С. Монюшка в опері «Галька» та в інших творах), демонструючи інтерес до локального колориту в музиці всередині національної школи, який найбільш яскраво висловив італійський верізм, збудований на сицилійському колориті. Розглянутий нами Краков'як ор. 5 № 1 І. Падеревського є досить простим за фактурою, хоча він був написаний у значущій в постромантичному світі тональності E-dur, асоційованій з «ідеальним станом». Порівнюємо даний твір з шопенівським етюдом № 3 E-dur, який усвідомлювався у зв'язку з образом Батьківщини, з E-dur / e-moll в творах Дж. Верді, що характеризували позитивні образи (див. основні номери в названих тональностях в партії Джильди («Ріголетто»), Дездемони («Отелло») та ін.).

І. Падеревський любовно підкреслював і наполегливо зберігав квінтові педалі в басу Краков'яка ор. 5, моделюючи фольклорну і релігійну архаїку, що в наш час чітко асоціюється з ранньохристиянською традицією бурдонного співу (ісон). В цьому плані названа композиція дуже актуалізована у сприйнятті сучасників, чутливих до колориту ранньохристиянської поліфонії. Свідченням цього є популярність творів І. Падеревського у сучасних вітчизняних піаністів, що особливо проявляється в репертуарних уподобаннях музикантів Києва, Одеси та інших великих центрів академічної музики України.

І. Падеревський демонстрував показову «простоту» терцових і секстових паралелізмів у верхніх голосах, апелюючи до практики польського й українського канта, а з ним — до ренесансного шару європейського канта-гімеля-дисканта. Характерні синкопи в дводольному розмірі пов'язують цей ритмічний тип з актуалізованим у світовому масштабі латиноамериканським колоритом хабанери, галопом та іншими показовими «виходами» популярної сфери.

Висновки. Таким чином, у творах М. Шимановської, І. Падеревського виявляється певна наскрізна стилістична нитка, що виділяєть-

ся в ряду інших піаністичних накопичень, простежених в матеріалах представників різних національних шкіл. Це — послідовний «шопенізм», який об'єднує польських майстрів, аж до подання М. Шимановською передбачення відкриттів Ф. Шопена зі спрямованістю на салонний аристократизм вираження, що створює стилістичні посилення на *шляхетський бідермаєр* польської культури. При цьому творчість М. Шимановської явно демонструє класику бідермаєра, тоді як І. Падеревський зобразив особливого роду пограниччя бідермаєра і символізму, наочно заявляючи про взаємодію цього роду стильових ознак в межах національної традиції.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бидермайер в частных собраниях. *Пунакотекa*. 1998. № 4. С. 72–81.
2. Бидермайер. *Музыкальный словарь Гроува*. М.: Практика, 2001. С. 114.
3. Бидермайер. *Популярная художественная энциклопедия: Архитектура. Живопись. Скульптура. Графика. Декоративное искусство*. М.: Советская энциклопедия, 1986. Т. 1. С. 667–676.
4. Бидермайер. *Советский энциклопедический словарь*. М.: Советская энциклопедия, 1984. С. 138.
5. Бидермайер. URL: [http://salonwww.ru/article.plx?id=3991path=dict\(дата звернення: 25.05. 2016 р.\)](http://salonwww.ru/article.plx?id=3991path=dict(дата звернення: 25.05. 2016 р.)).
6. «Будь моим светом». Кельтская церковь в Средние века. URL: www.ForU.ru/slovo.4296.html (дата звернення: 10.10. 2017 р.).
7. Гудман Ф. Магические символы. М.: Золотой век, 1995. 289 с.
8. Диллон М., Кэршоу Чедвик Н. История кельтских королевств. М.: Вече, 2006. 511 с.
9. Жмуркевич З. Бідермаєр у контексті слов'янських взаємозв'язків ХІХ ст. *Проблеми слов'янознавства*. Львів: Львівський національний університет ім. І. Франка, 2005. Вип. 55. С. 126–133.
10. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / [науч. ред. и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер. с фр.]. М.: Республика, 1999. 412 с.
11. Малиновский Е. Бидермайер в польской живописи. *О Просвещении и романтизме: советские и польские исследования*. М.: АН СССР, Институт славяноведения и балканистики, 1989. 192 с.
12. Мария Шимановская. Два ноктюрна для фортепиано / [подг. к печати Игорь Бэлза]. М.: Государственное музыкальное издательство, 1962. 15 с.
13. Маркова Е. Неоевропоцентризм и неосимволизм начала ХХІ века. *Неоевропоцентризм: музыкальная культура на рубеже тысячелетий*. Одесса: Астропринт, 2006. Книга 1. С. 76–115.
14. Методологическая функция христианского мировоззрения в музыкознании. Межвузовский сб. научных статей / [отв. редактор-составитель

В. В. Медушевский]. Москва; Уфа: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмаилова, 2007. 219 с.

15. Мицкевич А. Пан Тадеуш, или Последний наезд на Литве. Шляхетская история 1811–1812 годов в двенадцати книгах стихами / [пер. М. Павловой]. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1954. 316 с.

16. Олейнікова Ю. Бідермайер та його прояви у вокальній музиці XIX–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2010. 16 с.

17. Оссан. *Краткая литературная энциклопедия*: в 9 томах / [гл.ред. А. Сурков]. М.: Советская энциклопедия, 1968. Т. 5: МУРАРИ-ПРИПЕВ. Стлб. 485–486.

18. Подобас И. Мазурки Шопена как репрезентация думной фортепианной вокальности. *Трансформація освіти і культура: традиції і сучасність*: зб. матеріалів Міжнарод. наук.-творч. конференції. Київ: НАКККіМ, 2012. С. 55–57.

19. Рабинович Д. Падеревский. *Музыкальная энциклопедия*: в 6 томах / [гл. ред. Ю. Келдыш]. М.: Советская энциклопедия, 1978. Т. 4. Стлб. 149–150.

20. Сарабянов Д. На параллельных путях. *Русско-немецкие художественные связи. XIX век. Живопись. Гармония и контрапункт. Россия — Германия. Живопись XIX века*. М.: ИПЦ «Художник и книга», 2003. С. 24–35.

21. Idaszak D. Mazurek przed Chopinom. F. Chopin. Uniwersytet Warszawski. Dział Wydawnictw / [Red. naczelni Z. Lissa; Romitetred. Prof. dr. J. Chomiński; Ks. Prof. dr. H. Feicht; Doc. mgr M. Sobieski]. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Dział Wydawnictw, 1960. 236–268 s.

22. Lebl V. Elektronikahudba. Praha: SHV, 1966. 99 s.

23. Maria Szymanowska. Nokturn B-dur na fortepiano / Przygotowanie, art. M. Iwanejko; red. R. Smedzianka. Kraków: PWM, 1977. 11 s.

24. Paderevski I. Alumpianoforte / [Ed. Zbigniew Sliwinski]. Kraków: PWM, 1988. 476 s.

25. Schäffer B. Współpraca M. Hanuszevska, A. Trzaskowski, Z. Wachowich. *Leksykon kompozytorów XX wieku*. M — Z. Kraków: PWM, 1965. S. 89–90.

REFERENCES

1. Biedermeier in private collections (1998). Pinakoteka. 4, 72–81 [in Russian].
2. Biedermeier (2001). Muzykalnyiy slovar Grouva. Moscow: Praktika [in Russian].
3. Biedermeier (1986). Populyarnaya hudozhestvennaya entsiklopediya: Arhitektura. Zhivopis. Skulptura. Grafika. Dekorativnoe iskusstvo. 1, 667–676 [in Russian].
4. Biedermeier (1984). Sovetskiy entsiklopedicheskiy slovar. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
5. Biedermeier (2016). Retrieved from: <http://salon.ww.ru/article.plx?id=3991> path = dict
6. «Bemylight» Celtic church in the Middle Ages (2017). Retrieved from: www.ForU.ru/slovo.4296.html

7. Gudman F. (1995). *Magic symbols*. Moscow: Zolotoy vek [in Russian].
8. Dillon M., Kershov Chedvik N. (2006). *History of Celtic Kingdoms*. Moscow: Vêche [in Russian].
9. Zhmurkevich Z. (2005). Biedermeier in the context to Slavic interrelationships of the XIX century. *Problemi slov'yanoznavstva*. 55, 126–133 [in Ukrainian].
10. Kassu Zh. (1999). *Encyclopedia of Symbolism: Painting, Graphics and Sculpture. Literature. Music*. Moscow: Respublika [in Russian].
11. Malinovskiy E. (1989). Biedermeier in Polish painting. *O Prosveschenii I romantizme: sovetskie i polskie issledovaniya*. Moscow: AN SSSR, Institut slavyanovedeniya i balkanistiki [in Russian].
12. Mariya Shimanovskaya (1962). *Two Nocturnal for Piano*. Moscow: Gosudarstvennoe muzykalnoe izdatelstvo [in Russian].
13. Markova E. (2006). Neo-eurocentrism and neo-symbolism of the beginning of the 21-st century. *Neoevropotsentrizm: muzykalnaya kultura na rubezhe tysyacheletiy*. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
14. Methodological approach of the Christian world outlook in musicology (2007). Moscow-Ufa: *Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriyaim. P. I. Chaykovskogo, UGAI im. Z. Ismagilova* [in Russian].
15. Mitskevich A. (1954). *Mr. Tadeusz, or Last Impression in Lithuania. Slavic story 1811–1812 in twelve books of verses*. Moscow: Gosudarstvennoe izdatelstvo hudozhestvennoy literatury [in Russian].
16. Oleynikova Yu. (2010). Biedermeier and his manifestations in vocal music of the nineteenth and twentieth centuries. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Ukrainian].
17. Ossian (1968). *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya v 9-ti tomah*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
18. Podobas I. (2012). Chopin's Mazurka as a representation of dumpling piano vocals. *Transformatsiya osviti i kultura: traditsiyi I suchasnist*. Kiev: NAKKKIM [in Ukrainian].
19. Rabinovich D. (1978). Paderewski. *Muzykalnaya entsiklopediya*. Moscow: Sovetskaya entsiklopediya [in Russian].
20. Sarabyanov D. (2003). On parallel paths. Russian-German artistic ties. XIX century. *Painting, Garmoniya I kontrapunkt. Rossiya — Germaniya. Zhivopis XIX veka*. Moscow: IPTs «Hudozhnikkniga» [in Russian].
21. Idaszak D. (1960). *Mazurka before Chopines. F. Chopin. Warszawa: Uniwersytet Warszawski, Dziaz Wydawnictw* [in Poland].
22. Lebl V. (1966). *Electronics music*. Praha: SHV [in the Czech Republic].
23. Maria Szymanowska (1977). *Nocturne in B flat major for piano*. Kraków: PWM [in Poland].
24. Paderewski I. (1988). *Album pianoforte*. Kraków: PWM [in Poland].
25. Scheffer B. *Wspylpraca M. Hanuszevska, A. Trzaskovski, Z. Wachowich* (1965). *Lexicon of 20th century composers*. Kraków: PWM [in Poland].