

УДК 78.03.077(438)»18»

DOI 10.32782/2224-0926-2024-2-49-7

Дубровний Тарас Миколайович
кандидат мистецтвознавства, доцент,
завідувач кафедри музикознавства та хорового мистецтва,
Львівський національний університет імені Івана Франка
[https:// orcid.org/0000-0003-4879-0008](https://orcid.org/0000-0003-4879-0008)

МИСТЕЦТВО ГРАС-РУТС У ПОЛЬСЬКОМУ СЕРЕДОВИЩІ XIX СТОЛІТТЯ

У статті крізь призму творчості польських композиторів XIX ст. розкривається загальноєвропейська тенденція появи нової якості музичної творчості – так званої побутової музики на щодень, розрахованої на широке коло поціновувачів. Зростання популярності цього пласту творчості серед широких верств населення сформувало окрему міську традицію салонного, домашнього музикування. Поступове спрощення семантики сюжету змісту творів, їхня технічна простота, передбачена для виконання, переважно, музикантами-аматорами, залишається й досі недостатньо дослідженою. Відповідно, це потребує поновного перегляду та аналізу, перш за все, з точки зору правильного визначення якості цих творів, що не вписується в загальноприйнятну термінологію «високе», «низьке» чи «низове» мистецтво, а тому потребує уточнення. Запропонований у статті термін Грас-рутс (Grassroots) для характеристики якості музичної творчості салонного та домашнього вжитку позбавлений пейоративного характеру та відповідає характеристикам зразків музичної культури як аматорського, так і професійного рівнів. Водночас універсальність цього терміна полягає в тому, що він виражає якісні аспекти будь-якого національного мистецтва, основою якого є етнічне, фольклорне начало. У музичному мистецтві ознакою приналежності до грас-рутс можна вважати опору на метро-ритмічну, ладову та мелодичну основи, а також на словесний зміст. Зосереджуючись, насамперед, на соціальному та національному вимірі, мистецтво грас-рутс також можна диференціювати за «високим» та/або «низовим» рівнями культури, дотримуючись головного принципу – опори на фольклорні національні джерела з ініціативою «знизу – вгору». Водночас грас-рутс мистецтво на прикладі творчості згаданих у статті композиторів свідчить про існування окремого рівня між «низовим» і «високим» стилями. Музичні зразки Grassroots art, завдяки володінню якостями високого стилю і, водночас, завдяки спрощенню окремих елементів музичної виразності, як правило, орієнтовані на широку, демократичну аудиторію, є доступними для розуміння і сприйняття.

Ключові слова: домашнє музикування, міська культура, грас-рутс мистецтво, «високе», «низьке», музична творчість.

Dubrovnyi Taras. Grassroots art in the Polish environment of XIX century

The article, through the prism of the work of Polish composers of the 19th century, reveals the pan-European tendency of the emergence of a new quality of musical creativity – the so-called household music for every day, intended for a wide range of connoisseurs. The growing popularity of this layer of creativity among the general public formed a separate urban tradition of salon, home music making. The gradual simplification of the semantics of the plot of the content of the works, their technical simplicity provided for performance mainly by amateur musicians remains insufficiently understood to this day. Accordingly, it requires a re-examination and analysis, first of all, from the point of view of the proper definition of the quality of these works, which does not fit into the generally accepted terminology of “high”, “low” or “grassroots” art, and therefore needs

clarification. The term *Grassroots* proposed in the article to describe the quality of musical creativity for salon and home use is devoid of pejorative nature and corresponds to the characteristics of samples of musical culture, both amateur and professional levels. At the same time, the universality of this term lies in the fact that it expresses the qualitative aspects of any national art, the basis of which is the ethnic, folklore principle. In the art of music, a sign of belonging to the *Grassroots* can be considered to rely on metro-rhythmic, modal and melodic foundations, as well as on verbal content. Focusing, first of all, on the social and national dimensions, *Grassroots* can also be differentiated according to the “high” and/or “grassroots” levels of culture, in compliance with the main principle – reliance on folklore national sources with the initiative “from below – up”. At the same time, *Grassroots* art on the example of the work of the composers mentioned in the article testifies to the existence of a separate level between “grassroots” and “high” styles. Musical samples of *Grassroots* art, due to the possession of the qualities of a high style and, at the same time, due to the simplification of certain elements of musical expression, are usually aimed at a wide, democratic audience, and are available for understanding and perception.

Key words: home music making, urban culture, grass-roots, “high”, “low”, musical creativity.

Дев’ятнадцяте століття відзначається у культурному просторі східної Європи як період збирання та записування фольклору, проте в цей період активно розвивалися національні за духом театральні, а згодом оперні та інструментальні жанри. Польська дослідниця Іоланта Вонсач-Крзтонь (Wąsacz-Krztoń), покликаючись на висловлювання Людвіга Тіка визначила інструментальну музику як «вільну та незалежну, що опирається на власні закони та виражає найглибші сенси»¹. Вона також означила згаданий період як такий, в якому домінуючими стали різні жанри вокальної та позатеатральної музики – від пісні до кантати та ораторії².

Відповідно, акцент в мистецтві робився на фольклорних пісенних, а також танцювальних жанрах, відображаючи загальну тенденцію збереження національних традицій серед націй та етносів цілої Європи (Польщі, Чехії, Франції, Німеччині та ін.). Адже мода на все іноземне, яка поширювалася серед шляхти ще в період XVI–XVII століть, ставила під загрозу збереження власної національної ідентичності. Для прикладу, у Польщі це відобразилося не лише у стилі одягу, звичаїв, мови спілкування та способу життя дворян, але й у музичному мистецтві також. Показовим з цього огляду став вплив популярних західноєвропейських танцювальних жанрів на польську аристократію та шляхту під час приватних чи придворних балів. Як зазначає польська дослідниця Ядвіга Романа Бобровська: «за посередництвом королівського двору в польське середовище проникали чисельні іноземні танці, зокрема італійські та французькі. Вони поступово займали важливе місце в залах королівського двору і садибах магнатів, згодом поширились в колах космополітично налаштованої шляхти, а також в помешканнях міщан та селян»³.

Як приклад, дослідниця звертається до літературної спадщини польського поета епохи бароко Веслава Потоцького (1625–1696), який часто описував у своїх творах танцювальні жанри іноземного походження в польському середовищі⁴. Слід підкреслити, що для польської культури при формуванні мистецьких естетичних смаків, вилушуванні

¹ J. Wąsacz-Krztoń, *Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku*, Rzeszów 2009, s. 11.

² Там само: s. 11.

³ J.-R. Bobrowska, *Waclaw Potocki o tańcach włoskich, francuskich i hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, “Muzyka”, Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 87.

⁴ Про це див. докладніше: J.-R. Bobrowska, *Waclaw Potocki o tańcach włoskich, francuskich i hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, “Muzyka”, Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 85–95.

ідеї національної самосвідомості, рушійною силою став розвиток поезії. Як слушно зауважив Адольф Хибінський:

«навіть якби не залишилось творів польської лютневої музики XVIII століття, то красномовним доказом культу цієї музики було б достатньо творів польських письменників цього століття»⁵.

Так, серед найбільш популярних танцювальних жанрів В. Потоцький згадує гальярд, гавот, куранту, сальтареллу та сарабанду⁶. Таке захоплення згодом призвело до занепаду національних танців. Це підтверджує й Я. Бобровська, яка опираючись на дослідження Зоф'ї Стешевської підкреслює: «сильний вплив іноземних танців, особливо французьких, спричинив гальмування та занепад польської танцювальної музики у XVII столітті»⁷.

Про це, на думку авторки, свідчать спостереження в літературних джерелах зникнення назв польських танців, які дедалі частіше замінювалися іноземними назвами. Однак, з цього приводу побутує також думка, що польські танці не згадувалось, оскільки вони постійно звучали в середовищі простих міщан та селян і були добре знаними. Зокрема, польський народний танець краков'як, що виник у XVII столітті, був вельми популярним серед польської шляхти. Натомість при дворі звучала, переважно, нова французька та італійська музика, яка викликала особливий інтерес, тож і фіксувалася. Водночас, опираючись на дослідження низки вчених, Я. Бобровська підкреслює, що в творах В. Потоцького тема побутування танців має певне відлуння поглядів щодо гріховної природи танцю і його диявольського походження, проповідуваних духовенством в XVI та XVII століттях⁸.

Від початку XIX століття ситуація кардинально змінюється. Якщо в польському оперному мистецтві ще певний час (принаймні упродовж першої третини XIX століття) домінувала французька, німецька та італійська традиції, то придворні бали в Європі, як згадує польський композитор Міхал Клеофас Огінський, в період 1814–1815 років, починалися вже не з французьких чи італійських танців, а з польського полонезу, а мазурку в паризьких дворах почали танцювати ще раніше – у 1809–1810 роках. Цікавою з цього огляду є не лише наявність жанрів мазурки чи полонезу в професійній творчості західноєвропейських композиторів, але й адаптація цих танцювальних жанрів у творчості композиторів аматорів. Як приклад – творчість швейцарсько-німецького композитора-аматора середини XIX століття Йозефа Йоахіма Раффа (1822–1882), чий фортепіанні твори були доволі популярними і свого часу входили до репертуару музикантів різних європейських країн. У збереженому збірнику фортепіанних творів для двох та чотирьох рук, увагу привертає цикл «3 танцювального салону» («*Aus dem Tanz-Salon*») з дванадцяти танців, серед яких, окрім кадрили, галопу, лендлера та ін., присутня також полька, мазурка і полонез.

Знаково, що крізь призму європейської моди, де польські танці здобули прихильність європейської аристократичної публіки, до них прийшла популярність і на Батьківщині.

⁵ A. Chybiński, *Lutnia, lutniści i tance w poezji polskiej XVII wieku* [w:] «Śpiewnik Śląski. Czasopismo» Katowice listopad 1927, Rok VIII, nr. 11, s. 105.

⁶ J.- R. Bobrowska, *Wacław Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, «Muzyka», Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 85–95.

⁷ Там само: С. 88.

⁸ Про це див докладніше: J.- R. Bobrowska, *Wacław Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII-wiecznej Polsce*, «Muzyka», Warszawa 2002, Rocznik XLVII, nr 2 (185), s. 94–95.

Clavier-Compositionen
viii
Joachim Raff.

<p>I. Für Clavier zu 4 Händen. * 4</p> <p>Op. 10. Viele Soli etc. 2 50 * 101. No. 2. La Fiume 2 50 * 102. Viele Trio, Clavierauszug 10 50 * 103. Solo. No. 1. Follies etc. 1 50 " 2. Grotto etc. 1 50 " 3. Romanze 1 50 " 4. Konzert 1 50 " 5. Suite 2 50 * 104. Solo, Klavier etc. 1 50 * 105. No. 2. Viele Klavier etc. 2 50 * 106. Von dem Pianoforte. 12 Pianofortstücke, op. 11, nach noch gebrauchte op. 12 Einzelne No. 1. Follies etc. 1 50 " 2. Grotto etc. 1 50 " 3. Romanze 1 50 " 4. Konzert 1 50 " 5. Suite 2 50 " 6. Polka 1 50 " 7. Capriccio 1 50 " 8. Marche 1 50 " 9. Spinnlied etc. 1 50 " 10. Tarantelle 1 50 " 11. Polka etc. 1 50 " 12. Romanze 1 50 * 107. Solo, Clavierauszug op. 11 * 108. Solo, Clavierauszug No. 2 in E-Moll, Clavierauszug von Clavierauszug op. 11 * 109. Solo, Clavierauszug op. 11 * 110. Solo, Clavierauszug No. 2 in E-Moll, Clavierauszug von Clavierauszug op. 11 * 111. Solo, Clavierauszug op. 11 * 112. Solo, Clavierauszug op. 11</p>	<p>II. Für Clavier zu 2 Händen. * 4</p> <p>Op. 10. Viele Soli etc. 2 50 * 101. No. 1. Gavotte 1 50 " 2. La Fiume, Solo 2 50 * 102. Solo. Einzelne No. 1. Follies etc. 1 50 " 2. Grotto etc. 1 50 " 3. Romanze 1 50 " 4. Konzert 1 50 " 5. Suite 2 50 " 6. Polka 1 50 " 7. Capriccio 1 50 " 8. Marche 1 50 " 9. Spinnlied etc. 1 50 " 10. Tarantelle 1 50 " 11. Polka etc. 1 50 " 12. Romanze 1 50 * 107. Solo, Clavierauszug No. 2 in E-Moll, Clavierauszug von Clavierauszug op. 11 * 108. Solo, Clavierauszug op. 11 * 109. Solo, Clavierauszug op. 11 * 110. Solo, Clavierauszug No. 2 in E-Moll, Clavierauszug von Clavierauszug op. 11 * 111. Solo, Clavierauszug op. 11 * 112. Solo, Clavierauszug op. 11</p>
---	--

BERLIN, RIES & ERLER.
Königliche Hof-Verlagsbuchhandlung.
Eigenthum des Verlags für alle Länder. — Die durchgehenden Fortsetzungen sind durchgezogen.

Титульна сторінка з переліком репертуару фортепіанних творів Й. Раффа (з домашнього архіву Автора)

Як і в європейських столицях, ними розпочиналися придворні бали у Варшаві⁹. Відтак, за короткий час, мода на полонези та мазурки, вальси і польки поширилась і серед польської шляхти й дворянства. З'явилися польські композитори, чия творчість опиралася на національний танцювальний фольклор в поєднанні з класичними формами, що принесло їм в Європі велику популярність. Варто згадати камерну творчість Юзефа Ельснера, Марії Шимановської, а також популярні збірники народних пісень Кароля Ліпінського та Веслава Залеського («*Пісні польські і руські галицького люду*»), призначені, переважно, для середовища домашнього музикування.

Однак першим, хто запровадив довготривалу моду на польський мелос був Фредерик Шопен. Крізь призму творчості цього композитора європейці знайомились з мало відомим до цього часу світом східноєвропейської слов'янської культури, яка їх захоплювала та зачаровувала.

Загалом, він не послуговувався прямим цитуванням народних мелодій, а використовував інтонаційні звороти, ладові та ритмічні структури, властиві пісенно-танцювальним формам польської музики. Як підкреслює дослідник Анджей Туховський: «через стилізацію фольклору Шопен став виразником національних почуттів»¹⁰. Власне музика

⁹ М.- К. Ogiński, *Listy o muzyce*, "Muzyka" Warszawa 2003, Rocznik XLVIII., nr. 3 (190), s. 108.

¹⁰ A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław 2009, Wyd. Univ. Wrocławskiego, s. 53.

Ф. Шопена, базована на інтонаціях національного фольклору і доведена до «абсолюту» в творчій лабораторії композитора, стала яскравим зразком т. зв. «високого» грас-рутс мистецтва в польській культурі¹¹.

Це свідчило, насамперед, про глибоку закоріненість шопенівського генія у польську національну культуру, що вирізнялася своєю м'якою слов'янською природою і романтичністю на тлі західноєвропейського мистецтва. Завдяки шопенівському генію польське мистецтво сприйнялося європейським середовищем і стало повноправною частиною європейської культури.

Однак поширення музики Шопена в Польщі серед широкого загалу стало проблемним, адже його творчість була надто складною для домашнього музикування. Варто зазначити, що середовище побутування традиції домашнього аматорського музикування в Польщі цього періоду мало характер елітарний, обмежений вузькими аристократичними колами і культурно освіченою частиною міщанства, що сприймала музику, переважно, як розвагу. Тож якісне професійне виконання музики Шопена мало швидше спорадичний характер в доволі спрощеному вигляді, зведеному до елементарного рівня технічних труднощів, що обмежувало силу художнього посилення творів композитора¹². Це створило підґрунтя для розвитку малих жанрів, зокрема, ліричної інструментальної мініатюри, яка становила основу репертуару міщанської музичної культури. Яскравим прикладом, в цьому контексті, є популярні серед загалу збірники Станіслава Монюшка «Домашні співаники» (*“Spiewniki domowy”*), створені в період 1843–1859 років, що виразно репрезентували тогочасну салонну культуру. Поетика цього збірника була звернена як до «узагальнень польської фольклорної традиції, так і до духовно патріотичних настанов буття польського салону, що в кінцевому підсумку єднало польську націю в період драматичних соціально-політичних випробувань її історії»¹³. Кожна з представлених у збірнику різноманітних форм (балади, побутові

¹¹ Грас-рутс (Grassroots) – термін, запропонований нами для дефініції музичних творів, що за своїми естетичними та технічними властивостями не відповідають як чисто «високому» так і «низькому» чи «низовому» мистецтву. Розширюючи музикознавчий компендіум, термін грас-рутс увиразнює якісні грані національного мистецтва, основою якого є етнічне, фольклорне начало. В музичному мистецтві ознакою приналежності до грас-рутс може бути опора як на метроритмічну, ладову та мелодичну основи, так і на вербальний зміст народної пісні. Взоруємось, насамперед, на суспільний та національний виміри, грас-рутс може диференціюватися згідно «високого» та/або «низового» рівнів культури, із дотриманням основного принципу – опори на фольклорні національні джерела з характерною ініціативою «знизу – вверх», що відповідає етимології Grassroots, а також існування як окремого рівня поміж «низовим» та «високим» стилями. Музичні зразки грас-рутс мистецтва завдяки володінню якостями високого стилю і, водночас, завдяки спрощенню певних елементів музичного виразу, як правило, спрямовані на широку, демократичну аудиторію, і є доступними для розуміння та сприйняття широкою аудиторією. Таким чином, зразки музичної творчості можуть бути представлені не лише категоріями «високий», «низький», «низовий» та «грас-рутс», але й унікальними доповненими категоріями – «грас-рутс-високе» мистецтво, «грас-рутс-низове» та «грас-рутс-низьке» мистецтво. (Про це див. докладніше: Т. Dubrovniy *The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture*, [w:] *Theorie und Geschichte der Monodie*, Brno 2022, Bd. 11, s. 43–58; Т. Дубровний *Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть*, «Мистецтвознавчі записки Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв», Київ 2022, Вип. 42. С. 41–46).

¹² Там само: с. 66.

¹³ Ван Сяююй, «Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідера-маєру, «Вісник НАКККІМ», Київ 2022, nr. 3. s. 228.

картинки, краков'як, мазурка, оберек та ін.) стала «втіленням оригінальних глибинних традицій польської культури та її репрезентантів»¹⁴.

Як згадувалось у тогочасній пресі, не залишилось салонів, де б не звучали пісеньки С. Монюшка¹⁵ (всього було створено дванадцять таких співаників із загальною кількістю 268-ми пісень). Створенням цього жанру Монюшко хотів, очевидно, запропонувати альтернативу популярним в тогочасних польських домах французьким шлягерам, вивівши національний фольклор на інший якісний рівень, де перше місце займала естетична складова якісної музики на щодень. Композитор, фактично запропонував польському суспільству національні пісні, що зайняли важливе місце в повсякденному житті поляків, усуваючи західноєвропейські твори на другий план. Очевидно, це відбулося під впливом відомих Монюшкови ще з дитинства *«Історичних пісень»* Юліана Немцевича, які були на той час, за висловленням біографа композитора Вітольда Рудзінського, своєрідним національним Євангелієм, підручником рідної історії у віршах¹⁶. Безперечно, велику роль відіграла також творчість Адама Міцкевича, на тексти якого було написано більшість пісень *«Співаника»*. Власне, звертання композитора до народної основи та сучасної польської поезії, нескладність фактури та загальна популярність цих творів серед широкого загалу, визначає *«Домашні співаники»* С. Монюшка як яскравим зразком концепції грас-руте мистецтва.

Незважаючи та популярність домашнього, салонного музикування, яке, як зазначалося, побутовало серед аристократії, шляхти і дворянства, в масштабах нації ця традиція не набула широкого розповсюдження через свою замкненість. Відповідно «пальма першості» в історії розвитку польського, національного за своєю суттю мистецтва, належить театру, що був наймасовішим і, відповідно, найвпливовішим з усіх видів мистецтв. Першим, хто вивів з приватних садіб та салонів аристократів на широкий загал твір національного характеру, був «батько польського театру» Войцех Богуславський (1757–1829), який будучи директором Національного театру у Варшаві, у 1794 році поставив на сцені водевіль *«Краків'яки та Гуралі»* (*“Krakowiacy i Gorale”*), музику до якого створив польський композитор, автор популярних в той час полонезів, Ян Стефані (1745–1829). Вважається, що автором текстів першої частини був сам В. Богуславський, а другу частину написав його учень священник Ян Камінський¹⁷, хоча в той час авторство текстів до водевілю приписувалося Юліанові Урсину Немцевичу та Гуго Коллонтаю¹⁸. Під впливом цього твору Юзеф Ельснер у 1796 році написав три фортепіанних

¹⁴ Ван Сяююй, *«Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідермаєру*, «Вісник НАКККІМ», Київ 2022, nr. 3. С. 230.

¹⁵ Про це див. докладніше: С. Василевський *Життя польське у ХІХ столітті*. Київ 2015, s. 322.

¹⁶ Про це див. докладніше: D. Relidzińska *Śpiewanie to obciach. Szymanowska, Kurpiński, Lessel... Moniuszko. Śpiewnik domowy*. <https://meakultura.pl/artukul/spiewanie-to-obciach-szymanowska-kurpiński-lessel-moniuszko-spiewnik-domowy-2152/>

¹⁷ Про це див. докладніше: W. Pol *Pamiętnik do literatury XIX wieku*, Lwow 1866, s. 172. <https://kpbc.umk.pl/dlibra/doccontent?id=33000> (Дата звернення 26.02.2023).

¹⁸ Про це див. докладніше: W. Hahn *Bogusławski czy Kolltąj? (W sprawie autorstwa Cudu czyli Krakowiaków i Górali)*, “Pamiętnik Literacki” : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 1912. 11/1/4, s. 271–277. https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277.pdf (27.02.2023)

тріо, які, на жаль, не збереглися. Слід зазначити, що народні інтонації впліталися й до створених Ельснером в цей період інструментальних творів. Такими були, зокрема, фортепіанна *Соната D-dur*, де основою першої теми є мазурка, а тема другої нагадує польський народний танець.

Як підкреслює Єва Нідецька, Ю. Ельснер часто використовує в своїх камерних творах львівського періоду танець полонез, зокрема, в *Сонаті Es-dur для скрипки і фортепіано*, і в *Квартеті № 3* (оп. 8), де композитор намагався поєднати польську народну музику з класичним стилем¹⁹. Є. Нідецька вважає, що це був один з найперших проявів поєднання фольклору з композиторським стилем, адаптованим до можливостей виконання широкого кола аматорів. Загалом, надання музиці побутового-соціального, домашнього і товариського (*domowego i towarzyskiego*) характеру відповідало загальній тенденції доби Просвітництва²⁰. Водночас, опора жанрів класичної музики на фольклорну основу, знову ж таки вказує на приналежність цих творів до зразків «високого»-грас-рутс мистецтва.

Попри масовість та завдяки мандрівним трупам, доступність театрального мистецтва, споріднене з ним оперне продовжувало залишатися мистецтвом аристократичним, пов'язаним з королівським Двором. Відповідно, авторитет і вплив французької та італійської опер відчувався майже до середини XIX століття. Незважаючи на загальну тенденцію до створення національної опери, її трансформація з європейського жанру на національний ґрунт відбувалася поступово. У порівнянні з інструментальною музикою, творення національної опери було питанням надважливим. Польський дослідник А. Туховський підкреслює, що це був жанр, в якому музика була синтезована зі словом, «а слово для творців національної польської ідеології у XIX столітті, мало значення фундаментальне»²¹. Не дивно, що сучасники Ф. Шопена, який на той час був одним з найвиразніших національних композиторів серед представників європейського романтизму, вбачали саме його творцем національної польської опери європейського рівня. Це зумовлено також тією роллю, яку відіграла творчість Шопена для творення національних шкіл в ряді країн Європи другої половини XIX століття. В цьому контексті відчувається подібний вплив і на розвиток українського, національного за духом, музичного мистецтва крізь призму творчості М. Лисенка, який сформував основи національної музичної мови.

Польський поет і публіцист Стефан Вітвіцький (1801–1847) у 1831 році в листі до Шопена наголошував: «Вже нарешті мусиш бути творцем польської опери; маю найглибше переконання, що стати ним зможеш, і як польський національний композитор, відкрити для свого таланту незмірно багате поле, на якому заробиш собі вічну славу. Лиш тільки май на увазі: національну, національну, і ще раз національну [...] Шукай народні мелодії, слов'янські, як мінералог каміння й руду, по горах та полях»²².

Туховський був переконаний, що автором першої національної опери має стати Шопен і ця думка нуртувала також в середовищі варшавських еліт. Зрештою, аналогічна

¹⁹ E. Nidecka, *Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939)*, Rzeszów 2005, Wyd. Uniw. Rzeszowskiego, s. 55.

²⁰ Там само: s. 55–56.

²¹ A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław 2009, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, s. 33.

²² Про це див. докладніше: A. Tuchowski, *Chopin w kręgu idei narodowej* [w:] *Chopin w kulturze polskiej*, Wrocław 2009, Wyd. Uniw. Wrocławskiego, s. 33.

позиція належала викладачеві Ф. Шопена з теорії музики та композиції, композиторові Ю. Ельснеру, який, до слова, був автором понад тридцяти творів театрального жанру, однак, жоден з них не міг претендувати на роль зразка польської народної національної опери. Це були, переважно, опери казково-фантастичного, лірико-комічного та історичного характеру. Згодом, до переконань Ельснера приєднався й Адам Міцкевич та ін., що сукупно формували суспільну думку, стверджуючи необхідність створення національної опери Ф. Шопеном.

Однак першим, хто створив оперу з яскраво вираженою народною і соціальною тематикою став Станіслав Монюшко. Так, у 1846–1847 роках він написав невелику, на два акти, оперу «Галька», прем'єра якої відбулась у Вільні. Однак, неочікувано для самого композитора, її популярність стала настільки великою, що у 1857 році Монюшко доопрацює оперу, дописуючи ще два акти, і ставить її на сцені Варшавського театру у 1858 році. Після варшавської прем'єри, яка викликала захоплення та симпатії публіки, німецький критик Ганс Бюлов (1830–1894) на сторінках видання “*Neue Zeitschrift für Musik*” (№ 20 від 12 листопада 1858 року) пише про те, що завдяки потужній індивідуальній силі у «Гальці» прослідковується зосередження польського національного духу²³. Критик зазначає, що еліта польської аристократії проявила особливий особистий інтерес до Автора й висловила свою вдячність за національно свідому позицію виражену в його опері²⁴. Отже, з точки зору концепції грас-рутс мистецтва, опера «Галька» є його виразним зразком, що демонструє народну, національну основу і яскраво виражений соціальний характер.

Слід зазначити, що творчість польських композиторів XIX століття в тій чи іншій мірі була пов'язана з фольклором та салоновою музикою. Це відображало загальну тенденцію-прагнення до творення національного професійного мистецтва принципово нової якості, тісно пов'язане з народною музичною творчістю й передбачене для щоденного вжитку. Це відображало, по суті, принцип того ж таки грас-рутс мистецтва, специфіка якого виразно демонструє тенденцію до розвитку національного за духом польського мистецтва «знизу» (від жанрів традиції домашнього салонного музикування) – «вверх» до «високого» професійного мистецтва, а не навпаки. Яскравим прикладом є творчість композиторів молодшої генерації – Зигмунда Носковського (1846–1909), Моріца Мошковського (1854–1925), Станіслава Нев'ядомського (1859–1936), Яна Галла (1856–1912) та ін.

Звичайно, що процеси, які піднімали пласт народної культури, були характерні не лише для польського мистецтва. Подібні тенденції ми спостерігаємо в українській (М. Вербицький, І. Лаврівський, М. Лисенко), чеській (А. Дворжак, Б. Сметана, Л. Яначек), угорській (Ф. Ліст, З. Кодаї, Б. Барток), німецькій, норвезькій, словацькій та ін. культурах.

Література

1. Ван Сяюй. «Домашні співаники» С. Монюшка та духовно-етичні аспекти культури бідермаєру. *Вісник Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв*. 2022, № 3. С. 228.
2. Василевський С. Життя польське у XIX столітті. Київ : Темпора, 2015. С. 322.
3. Дубровний Т. Grassroots як мистецька категорія української культури XVII–XIX століть. *Мистецтвознавчі записки* : Нац. акад. керівних кадрів культури і мистецтв : зб. наук. праць. Київ, 2022, Вип. 42. С. 41–46.

²³ Bülow H. Theatermusik. Stanislas Moniuszko “Halka” / Hans von Bülow // *Neue Zeitschrift für Musik*. – 1858. – 12 november, № 20. – Access mode: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527936?page=515> (date of application: 15.03.2023).

²⁴ Там само: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527936?page=516> (15.03.2023).

4. Bobrowska J. R. Waclaw Potocki o tańcach włoskich, francuskich I hiszpańskich w XVII –wiecznej Polsce / *Muzyka* : Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 2002, Rosznik XLVII. № 2 (185). S. 85–95.
5. Bülow H. Theatermusik. Stanislas Moniuszko “Halka” / *Neue Zeitschrift für Musik*. 1858. 12 november, № 20. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb10527936?page=515> (дата звернення 15.03.2023).
6. Chybiński A. Lutnia, lutniści i tance w poezji polskiej XVII wieku / *Śpiewak Śląski* : czasopismo. Katowice, 1927. Rok VIII, Nr. 11, listopad. S. 105.
7. Dubrovniy T. The dialectic of kitsch or Grassroots as an important factor development of Ukrainian culture. *Theorie und Geschichte der Monodie*. Wien, 2020 ; Brno, 2022, Bd. 11 : Bericht der Internationalen Tagung. S. 43–58.
8. Nidecka E. Twórczość polskich kompozytorów Lwowa a ukraińska szkoła kompozytorska (1792–1939). Rzeszów : Wyd. Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2005, 158 s.
9. Ogiński M. K. Listy o muzyce / *Muzyka* : Kwartalnik Instytutu Sztuki Polskiej Akademii Nauk. Warszawa, 2003. Rosznik XLVIII. № 3 (190), S. 108.
10. Tuchowski A. Chopin w kręgu idei narodowej / *Chopin w kulturze polskiej* / red. Maciej Gołąb., Wrocław : Wyd. Un-tu Wrocławskiego, 2009, S. 53.
11. Wąsacz-Krztoń J. Ludzie i muzyka w Krakowie w I połowie XIX wieku / *Wąsacz-Krztoń J.*, Rzeszów, 2009. S. 11.
12. Relidzińska D. Śpiewanie to obciach. Szymanowska, Kurpiński, Lessel... Moniuszko. *Śpiewnik domowy* / URL: <https://meakultura.pl/artukul/spiewanie-to-obciach-szymanowska-kurpinski-lessel-moniuszko-spiwnik-domowy-2152/> (дата звернення 04.01.2024).
13. Hahn W. Bogusławski czy Kołłątaj? (W sprawie autorstwa Cudu czyli Krakowiaków i Górali) / *Pamiętnik Literacki* : czasopismo kwartalne, poświęcone historii i krytyce literatury polskiej. *MI-CO*, 1912, № 11/1/4., S. 271–277. URL: https://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1912-t11-n1_4-s271-277.pdf (дата звернення 13.11.2023).

