

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ  
ім. П.І. ЧАЙКОВСЬКОГО**

**Середенко Анна Михайлівна**



**УДК – 785.7+781.5 (438)**

**КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНА ТВОРЧІСТЬ К. ШИМАНОВСЬКОГО  
(ДО ПРОБЛЕМИ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ КОМПОЗИТОРА)**

**17.00.03 – Музичне мистецтво**

**АВТОРЕФЕРАТ**

**дисертації на здобуття наукового ступеня  
кандидата мистецтвознавства**

**Київ - 2001**

Д-13(47)7-81 Шиманко

ЛННБ України ім.В.Стефаника



00761907 (U)

Дисертацією є рукопис.

Робота виконана на кафедрі історії академії України ім. П.І.Чайковського

**Науковий керівник:** доктор мистецтвознавства, професор  
Лащенко Анатолій Петрович, Національна музична академія України ім.П.І. Чайковського, проректор з наукової роботи, професор кафедри хорового диригування

**Офіційні опоненти:** доктор мистецтвознавства, професор  
Москаленко Віктор Григорович, Національна музична академія України ім.П.І. Чайковського, професор кафедри теорії музики  
кандидат мистецтвознавства, доцент  
Сердюк Олександр Віталійович,  
Національна юридична академія України ім. Ярослава Мудрого (м. Харків), доцент кафедри культурології

**Провідна установа :** Одеська державна консерваторія ім. А.В.Нежданової, кафедра історії зарубіжної музики та музичної етнографії

Захист відбудеться "27" серпня 2001 р. о 15<sup>30</sup> год. на засіданні спеціалізованої вченої ради Д 26.005.01 по захисту дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора наук у Національній музичній академії України ім. П.І. Чайковського за адресою: 01001, м. Київ – 1, вул. Архітектора Городецького, 1/3, II поверх, ауд. 36.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського.

Автореферат розіслано "25" травня 2001 р.

Вчений секретар  
спеціалізованої вченої ради,  
кандидат мистецтвознавства

І.М. Коханик

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

**Актуальність дослідження.** Діяльність одного з найвизначніших представників польської композиторської школи ХХ сторіччя Кароля Шимановського стала, за визначенням дослідників, історичним поворотом у розвитку польського музичного мистецтва. Це були часи активного оновлення, що накреслило поступальний розвиток всієї польської культури. Специфіка культурно-історичного контексту визначалася інтенсивною взаємодією полярних художніх явищ. Естетичні засади творчості Шимановського формувалися на перетині різних культурних тенденцій. Минуле і сучасність, європейське та національне відбивалися у свідомості митця крізь призму самобутнього світосприйняття. Традиції західноєвропейської культури і національного мистецтва, культурно-історична спадщина у всій її різнобарвності поєднувалися із найновішими відкриттями та експериментами і визначили специфіку стилю Шимановського, особливості раннього, середнього та пізнього періодів його творчості. Усі ці три періоди знайшли яскравий і своєрідний відбиток у камерно-інструментальних творах митця, які можна розглядати як самостійний стильовий прошарок його різножанрової творчості.

Питання вивчення стилю мають давню традицію і у витоках пов'язані з формуванням самої теорії мистецтва. Кожен історичний етап висуває свої критерії розуміння стилю, проникнення у секрети якого можна назвати однією з "вічних", завжди актуальних тем наукового пізнання. У цьому зв'язку актуальним є дослідження індивідуального стилю творчості Кароля Шимановського, виходячи з особливостей його проявів у галузі камерно-інструментальної музики. Останній аспект вивчення його спадщини ще на став предметом ґрунтовної наукової розробки. Цінні спостереження досить розпорошені в існуючій літературі, яка стосується різних питань творчості польського композитора. Камерно-інструментальні його твори вже давно закріпилися у виконавській практиці, однак залишилися поза увагою спеціалістів-музикознавців, які всебічно досліджували інші сфери його творчості.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана за планами науково-дослідної роботи Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського, кафедри камерного ансамблю та кафедри історії зарубіжної музики. Вона є складовою однієї з базових тем – "Музичне мислення: історія та теорія", що розробляється у Національній музичній академії ім. П.І. Чайковського.

**Об'єктом дослідження** є камерно-інструментальна творчість Кароля Шимановського, етапи її розвитку та її вписаність у загальний контекст мистецьких пошуків першої третини ХХ століття.

**Предметом дослідження є індивідуальний стиль митця у процесі його еволюції та специфіка його проявів у галузі камерно-інструментальних жанрів.**

**Мета роботи пов'язана з вивченням камерно-інструментальної творчості Шимановського як важливої сфери вияву особливостей його індивідуального стилю.**

Предмет і мета визначили такі завдання дослідження:

- відтворити контекст європейського мистецтва першої третини ХХ сторіччя і наголосити на значенні провідних художньо-естетичних тенденцій як стилеформуючих факторів творчості Кароля Шимановського;
- проаналізувати у хронологічній послідовності камерно-інструментальні твори композитора і простежити відбиток у них основних етапів стильової еволюції мистецтва польського майстра;
- співвіднести камерно-інструментальну творчість композитора з рисами його індивідуального стилю в інших жанрах, зробити висновки про спільність та відмінність цих проявів, про стабільні та мобільні елементи його стилю.

**Наукова новизна дослідження.** Вперше в українському, а також у російському та польському музикознавстві докладно досліджуються у повному обсязі камерно-інструментальні твори Кароля Шимановського, вперше осмислено роль камерного жанру у загальній картині індивідуального стилю та у процесах стильової еволюції творчості митця. Це дозволило поглибити та розширити уявлення про авторський стиль, акцентувати роль у його формуванні галузі камерно-інструментальної музики.

Камерно-інструментальні жанри, до яких композитор звертався протягом всього життя, віддзеркалюють складні художньо-естетичні пошуки, характерні для його крупних симфонічних та музично-театральних творів. Разом з тим відзначено як риси спільності, так і специфічність стильової еволюції у більш інтимній сфері камерної музики.

Виявлені таким шляхом стабільні та мобільні елементи стилю Шимановського відкривають нові перспективи розуміння його творчої спадщини, осмислення специфіки його художнього методу, поглиблюють уявлення про закономірності художньо-естетичних процесів, що характеризують європейське мистецтво першої третини ХХ століття.

**Методологічною базою дисертації стали праці Н. Горюхіної, В. Медушевського, М. Михайлова, В. Москаленка, С. Скребкова, В. Сирова, С. Тишка, Є. Шевлякова, присвячені теоретичному осмисленню категорії музичного стилю, а також дослідження українських, російських та польських вчених, спрямовані на вивчення та осмислення творчої спадщини Шимановського (С. Голяховський, А. Калениченко, Л. Кокорева, З. Лісса, І. Мартинов, І. Нікольська, О. Сердюк, Ю. Хомінський).**

Теоретичною основою дисертації стали загальні положення теорії стилю, а також конкретні теоретичні розробки категорії музичного стилю, уявлення про стилеформуючі фактори та механізми стилеутворення, про типологію індивідуальних стилів, про стабільні та мобільні елементи стилю.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали та висновки дисертації можуть бути використані у курсах історії музики, в навчальній роботі та концертній практиці у класі камерного ансамблю, у курсі аналізу музичних творів та спецкурсі з музичної інтерпретації.

**Апробація результатів дослідження** відбувалася під час її обговорення на засіданнях кафедри історії зарубіжної музики Національної музичної академії України ім. П.І. Чайковського, а також у доповідях на конференціях:

1. “Молоді музикознавці України”. Друга всеукраїнська науково-теоретична конференція. Київське вище державне музичне училище ім. Р.М. Глієра, Київ, 2000.
2. “Мова і культура”. Восьма міжнародна конференція. Інститут міжнародних відносин Національного університету України ім. Т.Г. Шевченка, Київ, 2000.

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано чотири статті у фахових наукових виданнях.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, двох розділів, висновків, списку літератури зі 150 найменувань, додатку з нотними прикладами. Загальний обсяг дисертації – 172 сторінки.

### ОСНОВНИЙ ЗМІСТ ДОСЛІДЖЕННЯ

У *вступі* наголошується на актуальності обраної теми, сформульовано мету та завдання дослідження, акцентовано наукову новизну роботи, сформульовано її методологічні та теоретичні засади, підкреслено практичну цінність.

У *першому розділі* “Творчість К. Шимановського у контексті художньо-естетичних тенденцій епохи” акцентуються головні тенденції розвитку західноєвропейської музичної культури першої третини ХХ сторіччя, які відіграли роль стилеутворюючих факторів творчості Шимановського.

Як відомо, категорія *стилю* є визначальною для теорії мистецтва і сьогодні розроблюється у всіх гуманітарних науках. У музикознавстві сформувалося декілька підходів до даної проблеми. Це свідчить про багатомірність самого явища стилю, його здатність функціонувати на різних рівнях музичної культури. Стиль національний, композиторський, історичний, виконавський, стиль епохи – ці окремі аспекти узагальнюючого поняття про певну якість художньої цілісності активно розробляються у

музикознавстві (праці Н. Горюхіної, М. Михайлова, В. Медушевського, В. Москаленка, С. Скребкова, С. Тишка та ін.). Проаналізовані у дисертації різні концепції стилю стали методологічною основою для вивчення стильової еволюції творчості Кароля Шимановського та виявлення рис його індивідуального стилю. Дане дослідження спирається на визначення стилю, що відбиває глибинні інтонаційні процеси. Воно належить В.Г. Москаленкові, який розуміє під стилем “психологічно зумовлену специфічність музичного мислення, яка виражається відповідною системною організацією ресурсів музичного мовлення в процесі творення, інтерпретування і виконання музичного твору”<sup>1</sup>. У цьому визначенні враховується засіб побутування твору, коли нотний текст виявляє і примножує свій сенс у ході виконавських та слухачьких інтерпретацій.

При характеристиці художньо-естетичного контексту, сучасного творчому формуванню та розвитку Шимановського, підкреслено дію різноспрямованих тенденцій: принципів романтизму з антиромантичним бунтом водночас, містикою символізму та тяжінням до ясності і врівноваженості, властивим неокласицизму, вишуканою колористичністю імпресіонізму і відкритою заново первісною простотою архаїчних шарів фольклору. Загальні форми прояву означених тенденцій у різних країнах були свідченням специфічної цілісності духовного життя Європи.

Спрямованість творчих пошуків Шимановського визначалася тяжінням до традицій західноєвропейського мистецтва (головним чином, французької та німецької композиторських шкіл), російської музичної культури, усвідомленням ним власної місії митця, що жив у культурному середовищі, де співіснували різні етноси та діяли різні національні впливи. Об’єктом рефлексії композитора ставали найрізноманітніші явища творчої практики. Від ранніх прелюдій ор. 1 до останніх творів, мазурок ор. 62, композитор продовжував експериментувати, шукаючи та стверджуючи свій власний шлях у мистецтві. За влучним зауваженням І. Белзи, Шимановський “був завжди у дорозі”, маршрут якої відбивав зміни його художньо-естетичних поглядів та значну еволюцію індивідуального стилю.

У загальноприйнятій періодизації творчості польського митця дослідники виділяють три періоди: “становлення” (1889–1911), “імпресіоністичний” (1911–1920) і “національний” (1920–1937). Ранні твори митця свідчать про засвоєння художніх принципів О. Скребіна та Ф. Шопена. Показово, що композитор сприймав творчість Шопена у річичі розвитку національної композиторської школи. Питання національної самобутності мистецтва гостро звучали у цей час в європейській культурі і викликали полеміку у Польщі. Найбільш прогресивні тенденції художнього життя

<sup>1</sup> Москаленко В. Творчий аспект музичного стилю // Київське музикознавство. - К, 1999. - Вип.1. - С.88.

країни сконцентрував у собі рух “Молода Польща”. При аналізі його загальної спрямованості дослідники акцентують неперервані зв'язки з романтизмом.

З романтичними ідеалами тісно пов'язана і творчість Шимановського. Романтичне відчуття одухотвореності природи, пантеїстичне прагнення розчинитися у ній особливо близькі композитору. У ці роки йому притаманне романтичне *тяжіння до мандрів*, подорожі у різні країни стають важливим джерелом натхнення. Романтичний *мотив відчуження* постійно звучить у листах композитора і у спогадах про нього його сучасників. Довірлива відкритість композитора світові сполучалася із замкненістю його природи. Його справжні емоції та приховані переживання знаходили відбиток лише у творчості.

У 1910-1920-х роках у всіх сферах творчості композитора відбуваються значні зміни, що дозволяють охарактеризувати новий період як “*імпресіоністичний*”. Яскраві враження від подорожей в Італію, Алжир, Туніс, Сицилію допомогли по-новому подивитися на свою творчість. Композитор відкриває для себе новий звуковий світ, світ екзотичних звучань, яскравих барв, зухвалих ритмів. Новий етап починається створенням у 1911 році вокального циклу “Любовні пісні Хафіза” і завершується арабськими стилізаціями на тексти Ярослава Івашкевича, “Піснями шаленого муєдзина” (1918).

У ці роки вочевидь простежується захоплення композитора *екзотичною* тематикою, характерною для епохи в цілому. Виявляється і ще одна спільна для європейської культури тенденція звернення до *античності*. Так виникають програмні фортепіанні цикли “Метопи” (1915) та “Маски” (1916). Програмні задуми покладено також в основу Третьої симфонії (1916), Першого скрипкового концерту (1916), циклу для скрипки з фортепіано “Міфи” (1915).

Останній період творчості Шимановського чітко окреслено фактами біографії. З 1919 року він остаточно переїздить до Польщі і з ентузіазмом звертається до дослідження маловідомих пластів *фольклору*, до вивчення особливостей ладоутворення, організації форми, манери виконання народних гуральських пісень. Це обумовлює глибокі зміни у музичній мові митця. Творчість Шимановського завжди розвивалася у синтезі різноманітних впливів. Вже у ранні роки виявилася його дивовижна здатність прийняти і зрозуміти чужу точку зору, іншу традицію, що відбилося у прагненні охопити та синтезувати різні явища. Відкритість до асиміляції різних джерел характеризує як стилістику, так і зміст його музики. Кульмінацією синтезуючих процесів стають твори 1920–1930-х років, які свідчать про пошук шляхів об'єднання традиційного і новаторського, світського і духовного, фольклорного і старовинного, звернутого до віддалених епох європейської професійної музики. При цьому, переживши значну

стильову еволюцію, Шимановський ніколи не впадав у еkleктизм. За слухним зауваженням Л. Сабанєєва, що спостерігав хід творчої еволюції польського майстра, композитора відрізняло вміння органічно об'єднувати найрізноманітніші впливи у певну стильову єдність.

У розділі другому *“Втілення особливостей індивідуального стилю К. Шимановського у камерно-інструментальній творчості”* подаються у хронологічній послідовності аналізи всіх камерно-інструментальних творів, починаючи з Сонати для скрипки і фортепіано (ор. 9) і закінчуючи Другим квітетом (ор. 56).

Складні багатомірні процеси еволюції художніх принципів композитора знайшли безпосереднє втілення у камерних творах різних років. Актуальні для раннього періоду творчості завдання подолати впливи попередників і виробити індивідуальну стильову манеру, побудувавши власний образний світ, характеризують Сонату ор. 9. Наявна у ній спадкоємність з романтичними традиціями спрямовує пошук митцем власного “я” і шляхи вирішення цього завдання. Саме по-своєму трактовані принципи і методи романтичного мистецтва покладено тут в основу формування естетичного кредо польського митця.

Твори імпресіоністичного періоду, такі, як “Ноктюрн і тарантела” (ор. 28), “Міфи” (ор. 30), Перший струнний квітет (ор. 37), “Три каприси Паганіні” (ор. 40), відзначаються сміливістю творчих задумів, експериментами зі звуком та його колористичними можливостями.

Нарешті, глибокі роздуми щодо майбутнього польської музики, нове відчуття звукової матерії, підвищена увага до структурування цілого на основі всебічних внутрішніх зв'язків усіх компонентів музичної тканини відбилися в останніх камерних творах, “Колисковій” (ор. 52) та Другому струнному квітеті (ор. 56). Це доводить органічну вписаність камерно-інструментальної творчості у загальний хід стильової еволюції майстра.

Соната для скрипки і фортепіано *d-moll op. 9* (1904) належить до ранніх творів композитора і ще не позбавлена зв'язків зі спадщиною композиторів-романтиків. Особливості образного змісту, принципи організації художнього цілого, риси музичної мови твору апелюють до музики Ф. Шопена, Р. Шумана, І. Брамса, М. Рegera та раннього О. Скрибіна.

Шимановський звертається до романтичної сонатної форми і наслідує таку її характерну особливість, як яскраво виявлена *експресивність художніх образів*. На зазначену якість романтичної сонати звертає увагу у своїй монографії “Еволюція сонатної форми” Н.О. Горюхіна. Завдяки концентрації у тематизмі характерності виразових засобів, за спостереженням дослідниці, останній може виконувати роль лейттематизму, а в окремих випадках ставати лейтобразом. Саме такі властивості відрізняють тематизм скрипкової сонати Шимановського. Головна партія першої частини виступає у функції

лейттематичного виток усього циклу і не лише визначає основні моменти розвитку, але й повертається у коді фіналу як цілісний образ. Показово, що полярні виразові елементи, об'єднані у цій динамічно-імпульсивній темі, не стають матеріалом мотивної розробки бетховенського типу, а підкоряються романтичній логіці розвитку матеріалу, використовуються як самостійні лейтінтонації та мотивні утворення. Головним методом розробки теми слугує *варіантно-варіаційний розвиток*.

Зі стильовою системою романтизму сонату Шимановського зближує її художня концепція. У всіх розділах твору панує лірична сфера, межі якої простягаються від драматичного поривання до спокійної ідилії, від пафосу та пасіонарного накалу до витончено-тендітного, по-особливому вишуканого світу звучань.

Шимановський прагне об'єднати вільний вияв емоцій та їх високу напругу з чіткою конструктивною логікою, і у цьому прагненні виявляє спільність з німецькими композиторами XIX сторіччя. Важлива роль поліфонічних методів розвитку, що особливо стосується фіналу сонати, випереджає наступні твори митця (фінали двох струнних квартетів, Третьої фортепіанної сонати, Першого скрипкового концерту). Характерною рисою авторського стилю стає детально нюансована у нотному тексті звукова палітра. Така увага вже у ранньому творі до штрихів, динамічних вказівок, агогіки, тембрового забарвлення звуку накреслює шлях до наступного імпресіоністичного періоду творчості, коли власне *якість звучання* вийде на перший план.

“Міфи” для скрипки і фортепіано *op. 30* (1915) займають особливе місце у камерно-інструментальній творчості Шимановського. Вони стали певним етапом у пошуку нового *відчуття* звуку, нових виразових можливостей інструмента, що так приваблювало композитора у ці роки. “Міфи” можна вважати свого роду творчою лабораторією, бо знайдене в них надалі знайшло продовження у найважливіших масштабних творах митця: Першому та Другому скрипкових концертах, Третій та Четвертій симфоніях.

Разом з фортепіанними циклами “Метопія” та “Маски” цикл “Міфи” для скрипки і фортепіано складає свого роду тріаду. Їх об'єднує спільність художніх ідей та концепцій, у кожному випадку реалізованих по-своєму. Окремі п'єси являють собою виразні музичні замальовки, зміст яких узагальнено розкрито у програмних назвах. Однак головним для автора стає не сюжет і не звукозображальні ефекти, а пошук вишуканих *звукових барв*, нового різнобарвного колориту. При різності п'єс циклу “Міфів” тут панує плинність *імпресіоністичного* замилювання змінністю колориту, а на глибинному рівні все об'єднує *лірична* аура. У кожній п'єсі лірика набуває свого характеру та відтінків. У “Фонтані Аретузи” вона постає у патетично-драматичному забарвленні, у “Нарцисі” стає томливо-споглядальною, а у останній частині, “Дріадах”, перетворюється на вишукано рафіновану.

Імпресіоністична концепція “Міфів” охоплює всі рівні і впливає на добір засобів виразності: мелодику, гармонію, фактуру, ладові відтінки, характер звуковидобування, артикуляцію. Художня ідея циклу викликає до життя підвищену увагу до фонізму, барвистості звучання, до тембрової забарвленості акорду, фактурного шару.

Концепція “Міфів” визначила таке втілення, при якому органічно поєдналися романтична віртуозність лістівського плану, магія звучання, притаманна творам К. Дебюссі та М. Равеля, активно напружена постромантична експресія. Цей синтез породжує притаманне зрілому періоду творчості Шимановського нове, суто індивідуальне відчуття образу, тематизму, форми, музичної фактури. На ранньому творчому етапі над усіма засобами виразності безумовно панувала мелодика, якій підкорялася гармонічна вертикаль та фактура. У “Міфах” мелодія ніби розчиняється у прошарках детально розробленої барвистої фактури. Її дихання стає коротшим, рельєф більш плинним, вона вплетена у суцільну музичну тканину. Що стосується загального руху, останній підкоряється калейдоскопічній зміні вражень та динаміці їх невинного нашарування.

Зміни відбуваються і у трактуванні інструментів. Композитор значно розширює виразові можливості скрипки. Подвійні трелі, глісандо, тремоло, флажолети, використання крайніх регістрів, чвертьтонові пасажі – всі ці прийоми сприяють створенню надзвичайно ефектних звукових образів особливого забарвлення. Не випадково польські дослідники вважають Шимановського засновником особливої галузі “скрипкового імпресіонізму”.

Таким чином, Шимановський відступає від притаманної його раннім творам образної сфери і стилістики пізнього романтизму і *звертається до сучасних експериментів у галузі звуку, колориту, сонорного відчуття форми*. Наслідуючи імпресіоністичні традиції Дебюссі, не стільки фортепіанної, скільки оркестрової і камерно-інструментальної музики, композитор створює власний *“звуковий імпресіонізм”*, що увібрав конструктивістські ідеї початку століття. Звукова барвистість “Міфів” не тільки “відсилає” до К. Дебюссі і М. Равеля, але й спрямована в майбутнє, до того особливого фонічного відчуття фактури, яке отримає свій розвиток у творчості К. Сероцького і В. Лютославського.

**“Три каприси Паганіні” для скрипки і фортепіано оп. 40 (1918)** – єдиний приклад звернення композитора до жанру транскрипції. Ним було обрано як матеріал власної віртуозної обробки каприси №№ 20, 21, 24, послідовність яких склала тричастинний цикл. Шимановський майстерно поєднує власний і запозичений стиль, оновлює та збагачує образний зміст творів Паганіні, надаючи їм більш сучасного звучання. Так, у першому каприсі максимально загострено контрасти, підсилено напругу та активізовано внутрішній рух образів за рахунок більш різкого зіставлення темпів, розширення динамічної палітри. Якщо у крайніх частинах у Паганіні

це швидше жанрова замальовка на зразок невибагливого сільського танцю, то Шимановський переосмислює образ, який перетворюється на багату відтінками тонку одухотворену лірику. Подібний ефект досягається завдяки використанню стилістичних прийомів, властивих його оригінальним творам. Максимально підсилено віртуозні якості музичного матеріалу, більш складною стає музична мова, що сполучає складну акордову вертикаль з розвинутою контрапунктичною технікою. З'являється і виразна самостійна мелодія у фортепіано, близька за стилістикою до типу мислення Шимановського і загалом до музики ХХ століття.

Слід підкреслити характерне для композитора прагнення до *постійного ладогармонічного та фактурного оновлення*. Це сприяє підсиленню напруження та експресії. Всі повторення, що зустрічаються в оригіналі, замінено новими варіантами, які динамізують форму. При цьому особлива увага приділяється досягненню композиційної рівноваги та збереженню конструктивної логіки. Характерне для всього циклу взаємопроникнення емоційно-виразного та конструктивно-логічного свідчить про ретельну роботу Шимановського над чіткою побудовою форми і над виявленням прихованої експресії використаного матеріалу, над розкриттям у ньому нових смислів. "Чуже" і "своє" тут не відокремлені, а ніби розчиняються одне в одному, основним вектором інтерпретації стає не стилізація, а *нове індивідуальне втілення*.

Ще активніше Шимановський втручається у текст Паганіні у другій частині, основу якого складає каприс № 21. Віртуозні властивості оригіналу тут, навпаки, дещо пригашено, тематичний матеріал трактовано більш суб'єктивно і також у більш ліричному ключі. Виявляючи внутрішні ресурси танцювального, заокруглено-рівноваженого образу оригіналу, Шимановський створює сповнену внутрішньої експресії *ліричну мініатюру*, свого роду романс для скрипки та фортепіано, що поступово розгортається від світлого ліричного настрою до граничної напруги.

У фіналі перед композитором постало завдання досягти єдності та цілеспрямованості розвитку у межах циклу самостійних варіацій. З одного боку, Шимановський зберігає у всіх варіаціях властивий темі чіткий поділ на два періоди. З другого, – прагне подолати розчленованість. Не вдовольняючись лише відчутними зв'язками кожної варіації з темою, композитор змінює їх послідовність ("на власному місці" залишено лише 3-тю, 8-му та фінальну варіації). Виникають свого роду мініцикли (I-II, II-III-IV, VII-VIII), згруповані за допомогою тематичних, тональних, образно-емоційних, фактурних арок.

У такому рішенні можна відчути властиве стилю Шимановського тяжіння до принципу *поємності*. Низку варіацій трактовано як безперервний процес становлення та перетворення єдиної художньої ідеї. Наскрізний її розвиток веде від легких скерцозних 1-ї та 2-ї варіацій через повільні ліричні

3-тю та 5-ту, драматичну 8-му і колористичну 9-ту до стрімкого бурхливого фіналу. Можна помітити, що у порівнянні з попередниками, які зверталися до цього відомого капрису Паганіні, Шимановського менше цікавить власне тема та її образні перетворення. Він ніби створює “варіації на варіації”, прагне до розширення смислового поля і виявлення нових можливостей зіставлення, взаємодії, динамічного зіткнення, несподіваного загострення і підсилення внутрішньої напруги низки образних трансформацій заданого тексту. Наростає щільність художньої інформативності у кожний момент звучання за рахунок багатозорової фактури, поліфонізації музичної тканини, органних пунктів, що створюють напругу активного руху.

У “Трьох каприсах Паганіні” Шимановський втілює власне відчуття музики великого італійця. Він знаходить у ній ті приховані риси, що відповідають його власним уподобанням: ліризм, поєднаний з драматичною напругою, експресивне розуміння тембру та звукових барв. У його інтерпретації відчутний дух нової епохи з її екстатичними сплесками та поринанням до самозабуття у сферу особистого, потаємного. Саме *процес руху, становлення* у всіх його проявах – від зовнішньо-віртуозного до внутрішнього – є домінантним у концепції твору.

З точки зору еволюції стилю Шимановського перехідне місце від раннього до середнього, “імпресіоністичного” періоду творчості займає Романс для скрипки з фортепіано *op. 23 (1910)*. Зв'язки з попереднім етапом проявляються тут у напружено-екзальтованій атмосфері, що викликає асоціації з творами німецьких романтиків, зокрема Р. Вагнера, а також завжди близького Шимановському О. Скрябіна. Характеру образу відповідають щільна фактура з охопленням крайніх регістрів і вільними фігураціями, логіка тонально-гармонічного руху (велика кількість еліптичних зворотів, мажоро-мінорні зіставлення тональних центрів).

У період написання романсу композитор інтенсивно працював у галузі вокальної музики, що могло вплинути на жанрове рішення твору. Одночасно він тісно спілкується і співпрацює з видатним скрипалем П. Коханьським і зосереджується на створенні скрипкового репертуару. Пошук нових виразових засобів, що сприяли оновленню його музичної мови, тісно пов'язаний також з фортепіанною музикою тих років. Це сприяло взаємозбагаченню суто скрипкових та фортепіанних технічних засобів та виконавських прийомів, вдосконаленню самого типу скрипково-фортепіанного ансамблю. Зіставлення тембрів, обмін тематичним матеріалом, варіантно-варіаційний метод розвитку, що забезпечує безперервність руху, сполучаються з активною поліфонізацією фактури, з інтонаційно-тематичними арками, які цементують ціле.

У цей час Шимановського притягує завдання створення циклу мініатюр. Таким двочастинним циклом є його “*Ноктюрн і тарантела*” *op. 28 (1915)*. У музичній мові Ноктюрну відчутно проглядають зв'язки з творчими

надбаннями Клода Дебюссі. Сама назва асоціюється не стільки з романтичним розумінням жанру, скільки з його новим трактуванням, відкритим французьким майстром звукового живопису. Згадується коментар Дебюссі до його твору тієї ж назви, у якому йдеться про прагнення відбити особливі враження і світловий колорит. До таких саме ефектів тяжіє і Шимановський. Однак якщо Дебюссі написав циклічний твір для оркестру, то польський композитор обмежується меншими масштабами і співдією двох виконавців. Колористична гра звукових відтінків та барв притаманна крайнім частинам його ноктюрну. Цьому контрастує яскраве повнокров'я соковитих образів середнього розділу. При цьому, як і у Дебюссі, вся мініатюра об'єднана *ідеєю руху*: хисткого і ніби ірреального в обрамлюючих розділах, заземленого – у середній частині. Асоціації з симфонічним триптихом Дебюссі підсилює близькість першої теми з “ковзкими” квінтами першої теми “Хмар”, а також збіг тональних опор обох творів: у Шимановського у крайніх розділах h-moll – H-dur, у Дебюссі у першій та третій частинах триптиху також h-moll – H-dur. Співвідношення у Ноктюрні ор. 28 № 1, колористичного та експресивно-виразного, барвистого та конкретно-чуттєвого свідчить про перехід до нової стилістики.

Яскравим образним, тематичним, фактурним контрастом рафінованій колористичній Ноктюрну виступає яскравість, соковитість, “натуральність” фарб танцювального вихора Гарантели. На перший план виходить стихія танцю, іскрометного руху. Для підсилення ефекту використано чергування відносно закінчених епізодів, блискавичні зміни яких створюють відчуття строкатої мозаїки. Однак зберігаються контури тричастинної форми і не втрачається відчуття цілісності.

“Колискова” ор. 52 (1925) належить до пізнього періоду творчості композитора і відділена від попередніх камерних творів значним проміжком часу. Нова образна сфера і стилістичні зміни, притаманні цьому етапу, визначили зміст, настрої, музичну мову твору. Загальний стриманий емоційний тон висловлення, похмурий колорит, скупа гармонія, лінійність музичної тканини – всі ці риси характерні для стилю Шимановського 1920–1930-х років. Композитор продовжує традицію “недитячих” колискових, пов'язаних із семантикою стриманого прощання, розлучення. Багаточисельні повторення та остинатні формули створюють тип руху, що одержав назву динамічної статичності. Ця внутрішня динаміка обумовлена глибинним накопиченням напруги у процесі *мікрозмін*. Переважання *лінійної логіки* викладу підсилює напругу, що виникає внаслідок накладання самостійних пластів. Такий тип викладу характерний і для інших творів названого етапу, зокрема, Другого квартету.

**Квартетна творчість** хоча й кількісно невелика, однак складає цінну частину камерно-інструментальної спадщини польського митця. **Перший квартет ор. 37 (1917)** ніби знаходиться на перетині двох тенденцій. У ньому

продовжено пошуки, властиві таким камерним циклам, як “Міфи”, “Маски”, “Метопи”, з їх мініатюрністю, загостреною увагою до сфери особистісного. Водночас тут є спільність із завданнями, які композитор вирішував у таких масштабних творах, як Перший скрипковий концерт та Третя фортепіанна соната. Цікаво, що на відміну від інших творів того ж часу у квартеті не робиться наголос на звукообразність та складну віртуозність. Увагу більше зосереджено на поліфонічних прийомах розвитку і експресивної виразності кожного голосу. Тяжінням до лінійної фактури викладу квартет випереджає тенденції, властиві пізньому періоду творчості. Однак у композиційному плані і тут панує близький композитору *принцип поємності*.

Три частини твору об'єднано загальною ідеєю. У них показано рух ліричного образу від хисткого й тендітного до екстатичного, від світлого до тривожно-похмурого. При цьому початкові етапи являють собою різні аспекти лірики – дійово-схвильованої у першій частині, споглядально-млосної – у другій. У скерцозному фіналі, на відміну від цього, панує стихія танцю та невимушених веселощів. Це звернення до танцювальності показове для еволюції стилю митця. Поки що не йдеться про фольклорний контекст, який яскраво заявить про себе у пізньому періоді творчості. Однак прагнення до створення *жанрових, об'єктивованих* образів вже накреслює шляхи подальших шукань, поступовий відхід і від експресивної сповідальності, і самодостатньої колористичності.

Другий квартет *op. 56 (1927)* – твір унікальний у спадщині митця. До цього часу сфера *драматичного* не була визначальною і яскраво виявленою у його камерних творах. У Другому квартеті з надзвичайною силою втілено *лірико-драматичну концепцію*. Однак і тут митець залишається вірним собі. Зовнішній конфлікт замінено напруженим розвитком ліричного образу, у процесі чого знаходять вияв приховані суто драматичні риси. Незвичним є розподіл функцій між трьома частинами циклу. Квартет розпочинається повільною частиною з темповим визначенням *Moderato dolce e tranquillo*. Виникає відчуття циклу без заголовної частини, тим більше, що немає тут традиційних сонатних рис, образний розвиток, що вкладається у межі тричастинної форми, позбавлено глибоких контрастів і активного перетворення матеріалу. Зберігається безумовне панування лірико-драматичної сфери, все спрямовано на вияв нових відтінків настрою, нюансів заданого образу. У цій драматургії мікроподій, що пов'язані із заглибленням у єдиний суб'єктивний стан, якому притаманна значна експресія внутрішньої напруги, – оригінальність художнього рішення першої частини.

У частині другій, *Vivace, Scherzando*, потаємне інтимне начало поступається місцем більш об'єктивній ліриці. Шимановський звертається до фольклорної ліричної теми, якій надає скерцозного характеру. Вперше у камерно-інструментальній творчості композитора використано дійсно народну тему. Атмосфера жорсткого, дещо примхливого руху, відсутність

особистісного начала, – риси, характерні для неофольклоризму ХХ століття. Тут ніби відбито уявлення про долю національної культури в епоху сучасних ритмів та темпів життя. При цьому Шимановський показує зіткнення архаїки та сучасності з притаманними його пізньому стилю стриманістю та суворою простотою.

Частина третя, *Lento*, сприймається як результат попереднього викладу. Будуючи складну поліфонічну форму фуги, композитор свідомо порушує її композиційну завершеність, розчиняючи у загальних формах руйнівного руху. Його семантика викликає віддалені асоціації з фіналом Сонати b-moll Шопена. Таке порушення цілеспрямованої побудови поліфонічної форми прочитується як принципова неможливість зберегти у сучасності впорядкованість картини світу, як наступ хаосу і позаособових руйнівних сил.

У *Висновках* підкреслено, що втілення різних аспектів *ліричного*, аж до гіпертрофованого, складає головну ідею творчості Шимановського. Не схильний до епіки, він навіть драматичне трактує не як відбиток подій, а швидше як рефлексію почуттів на такі події. Ліричний герой Шимановського суцільно інтровертний, його почуття та переживання спрямовані на самопізнання. Він переживає і осмислює свої почуття, амплітуда яких є дуже широкою: від спокійного споглядання до екстатичних вибухів, від солодкої знемоги до драматичних імпульсів. У всіх випадках образ насичений внутрішньою динамікою та сильною напругою. Панування ліричного актуалізує традиції романтизму, серед яких на першому плані залишається спадкоємність з творчістю Шопена. Романтичні риси зберігаються протягом усього шляху, однак у перший період вони безумовно домінують, в останній втрачають свій вплив на стилістику і залишаються у верхніх стильових пластах, у сфері образної драматургії та загальної концепції. При цьому конфлікт на всіх етапах не є зовнішнім, а пересувається ніби у середину ліричного.

Осягання *красоти* як вищого ідеалу відіграє визначальну роль у естетичності стилю Шимановського. Під цим кутом зору розвивається взаємодія з імпресіоністичною естетикою та стилістикою музики Дебюссі. Рафінованість, вишуканість, певний естетизм стають характерними рисами стилю польського майстра. Одночасно імпресіоністичні риси у сполученні з динамічною напругою та експресією дають нову якість і спрямовані у майбутнє. Можна твердити, що пошуки К. Пендерецького та В. Лютославського у галузі сонористики та алеаторики були би неможливі без досвіду їх видатного співвітчизника та попередника.

Якщо використати стильову типологію, запропоновану В. Сировим, стиль Шимановського можна віднести до *інтровертного*, де переважають *асиміляція та перетворення*. Інтеграція елементів різного походження дає змогу визначити його як *полілексичний*, а структуру охарактеризувати як

*вільно-централізовану*, у якій переважає тенденція вільного функціонування різномірних елементів. У підсумках дисертації також йде мова про особливості жанрової системи композитора, про таку якість його архітекτονіки, як поемність, про властивості мелодики, гармонії, фактури. Як остаточний висновок стверджується думка про те, що стиль Шимановського востан найбільш вагомі художні явища часу, асимілював різні традиції європейської музичної культури і відгукнувся на актуальні вимоги епохи. Новаторське та традиційне своєрідно переплавилися в індивідуальному баченні світу та власній системі музичного мислення дійсно національного митця, що стояв біля витоків польської композиторської школи ХХ сторіччя і відкрив нову сторінку в її розвитку.

#### **Основні положення дисертації відображено в таких публікаціях:**

1. Соната для скрипки та фортепіано К. Шимановського (до питання формування стилю композитора) // Теоретичні та практичні питання культурології. – Запоріжжя, 2000. – Вип. 2. – С. 69-78.
2. Відтворення особливостей індивідуального стилю К. Шимановського в циклі “Міфи” // Київське музикознавство. - К., 2001. - Вип. 5. – С. 168-178.
3. Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського в контексті художньо-естетичних тенденцій епохи // Проблеми особистісної орієнтації педагогічного процесу: Зб. наукових праць. – Харків, 2000. – С. 214-222.
4. “Три каприси Паганіні” К. Шимановського (особливості нового втілення) // Науковий вісник. - К., 2000. – Вип. 14. Кн. 6. – С. 126-137.

**Середенко А.М.** Камерно-інструментальна творчість К. Шимановського (до проблеми індивідуального стилю композитора). – Рукопис.

Дисертація на здобуття вченого ступеня кандидата мистецтвознавства за фахом 17.00.03 – Музичне мистецтво. – Національна музична академія України ім. П.І. Чайковського, Київ, 2001.

Дисертацію присвячено дослідженню камерно-інструментальної творчості К. Шимановського в аспекті специфіки індивідуального стилю композитора. В роботі відтворено контекст європейського мистецтва першої третини ХХ століття, проакцентовано провідні художньо-естетичні тенденції, що стали важливим стилеутворюючим фактором творчих пошуків Шимановського, виявлено особливе місце камерно-інструментальних жанрів в його творчому доробку.

Стиль композитора “акумулявав” різні традиції, пошуки та стилістики. Хоча кожен з періодів творчості Шимановського має власну специфіку, завжди зберігаються стабільні риси стилю, якими просякнута вся еволюція його творчості. Проаналізовані в роботі твори для скрипки і фортепіано, а також два квартети виявляють головні етапи творчої еволюції композитора.

*Ключові слова:* індивідуальний стиль композитора, стабільні та мобільні риси стилю, камерно-інструментальні твори, романтичні традиції, імпресіоністична стилістика.

**Середенко А.М.** Камерно-інструментальное творчество К. Шимановского (к проблеме индивидуального стиля композитора).- Рукопись.

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения по специальности 17.00.03 – Музыкальное искусство. – Национальная музыкальная академия Украины им. П.И. Чайковского, Киев, 2001.

Диссертация посвящена исследованию камерно-інструментального творчества К. Шимановского в аспекте специфики его индивидуального стиля. В работе воссоздан контекст европейского искусства первой трети XX века; проанализированы ведущие художественно-эстетические тенденции, которые стали важным стилеформирующим фактором творческих поисков Шимановского, выявлено особое место камерно-інструментальных жанров в творческом наследии композитора.

Стиль композитора “аккумулировал” различные традиции, поиски, стилистики. Хотя каждый из трех периодов его творчества имеет свою специфику, всегда сохраняются стабильные черты стиля, которыми проникнута вся эволюция его творчества. Все камерно-інструментальные сочинения Шимановского рассмотрены как самостоятельная и неотъемлемая часть его творческого наследия, достаточно целостно репрезентирующая самобытную индивидуальность художника и основные этапы эволюции его индивидуального стиля и художественно-эстетических принципов.

Сложные, многомерные процессы эволюции художественных принципов композитора ярко отразились в камерных произведениях разных лет. Поиски индивидуального музыкального языка, вопросы преодоления влияния композиторов-предшественников, актуальные для раннего периода творчества Шимановского, характеризуют Сонату для скрипки op.9. Смелые творческие замыслы и эксперименты со звуком, его колористическими возможностями отличают сочинения “импрессионистического” периода – “Ноктюрн и тарантеллу” op. 28, “Мифы” op. 30, Первый квартет op. 37, “Три каприза Паганини” op. 40. Наконец, глубокие размышления мастера, предвосхитившего ближайшие тенденции развития польской музыки, новое ощущение звуковой материи, повышенное внимание к ее внутренней структуре, процессам организации целого нашли отражение в последних камерных произведениях – “Колыбельной” op. 52, Втором квартете op. 56.

*Ключевые слова:* индивидуальный стиль композитора, стабильные и мобильные элементы стиля, камерно-інструментальные произведения, романтические традиции, импрессионистическая стилістика.

**Seredenko A.M.** The Chamber and Instrumental Works by K. Szymanowski (On the Problems of the Composer's Individual Style). - Manuscript.

Thesis for a candidate of arts degree in specialty 17.00.03 – Musical arts. – The Ukrainian National Tchaikowsky Academy of Music, Kyiv, 2001.

The thesis is devoted to the study of the chamber and instrumental works by K. Szymanowski from the aspect of specific features of the composer's individual style. The thesis recreates the context of the European art of the first third of the 20<sup>th</sup> century; the mainstream artistic and esthetic trends are highlighted which became an important style-forming factor in Szymanowski's creative search; the special place of the chamber and instrumental genres in his works is revealed.

The composer's style accumulated trends, searches and stylistics. Although each period in Szymanowski's creative work has its own characteristic features, certain steady traits of his style invariably persist, which determine his artistic evolution. The piano and violin pieces are analyzed as well as two quartets, which revealed the main periods of the artistic evolution of the composer.

*Key words:* composer's individual style, steady and mobile traits of style, chamber and instrumental works, romantic traditions, impressionist stylistics.

Підписано до друку 21.05. 2001 р. Формат 60x90 1/16. Папір офсетний.  
Друк офсетний. Автор. арк. 0,7. Тираж 100 екз. Замовлення № 201.

Видавництво та друк - Інформаційно-видавничий центр Товариства "Знання" України  
03150, м.Київ, вул. Велика Васильківська (Червоноармійська), 57/3, к.314.  
Тел. 227-41-45, 227-30-97

451967

АВ 48.922

МИСТ

МИСТ