

9. Филипчак І. Лукань Р. Окружна школа у Лаврові 1788/89 – 1910/11 // Записки ЧСВВ. – Львів; Жовква, 1932–1941. – Т. V. – В. 1–4.
10. Гіряк Ю. Рецензія на “Вінець набожних пісней” // Богословський вісник. – 1901. – Т. 2.
11. Різдвяні пісні (коляди) на два голоси зредагував М. Федорів. – Видання ОО. Василян. – 1990.

Authors' collections of Ukrainian spiritual songs are considered in the article, published in Halychyna at the end of the XIX – the first half of the XX centuries, as important sources of studying spiritual songs of that period. Their composition, structure, function, proportion of the old and new song material are analysed. Attention is paying to the songs of authors' collections, which were changed the character of these changes is shown.

Key words: spiritual songs, old and new song material.

УДК 787.1:78.082.4

ББК 85.315.4

Анжела Приходько

ПОЛЬСЬКИЙ СКРИПКОВИЙ КОНЦЕРТ ХХ ст. В АСПЕКТІ СТИЛЬОВОЇ ЕВОЛЮЦІЇ ЖАНРУ

У статті висвітлюються деякі аспекти стильової еволюції жанру в польському скрипковому концерті ХХ ст. Основний акцент зроблено на концертах для скрипки М. Карловича, К. Шимановського та К. Пендерецького.

Ключові слова: скрипка, концерт, жанр, форма, традиції, новації.

Польський скрипковий концерт посідає важливе місце в розвитку скрипкового концерту як європейського, так і світового значення. Видатні композитори Польщі Кароль Ліпінський, Генріх Венявський, Мечислав Карлович, Кароль Шимановський, Вітольд Лютославський, Кшиштоф Пендерецький внесли вагомий вклад у музичну культуру свого народу, створивши низку творів, що складають “золотий фонд” концертуючого скрипаля.

Спеціальної літератури, яка б досліджувала зарубіжний скрипковий концерт ХХ ст., у сучасному українському музикознавстві немає, незважаючи на те що цей жанр був відображений у творчості найвидатніших композиторів і втілює в собі найбільш типові й характерні ознаки провідних стильових напрямів. Кожен із таких напрямів утворив при цьому свій стиль, власне трактування жанру та свою систему інструментальних вирішень.

Отже, актуальність даної теми полягає в дослідженні творчо-мистецьких та техніко-виразових особливостей польського скрипкового концерту в контексті загальної еволюції жанру у ХХ столітті. Вивчення інструментальної складової музичного процесу завжди актуальне й цікаве для музичного виконавства й педагогіки.

Метою публікації є спроба проаналізувати скрипкові концерти польських композиторів в аспекті стильових впливів, формотворення й трактування жанрової моделі.

Вирішення проблеми базується на прикладі концертів для скрипки М. Карловича, К. Шимановського та К. Пендерецького.

У наш час інтерес до творчості композиторів ХХ ст. безперервно зростає. Твори сучасної музики щораз більше привертають до себе увагу в концертних програмах, у педагогічній практиці, стають предметом спеціальних досліджень тощо.

Однак перехід до створення нової музики ХХ ст. не був раптовим. Мистецька діяльність багатьох композиторів, без яких неможливо уявити повну картину сучасної музики, бере свій початок ще з останніх десятиліть ХІХ століття. Одним із таких композиторів, у творчості якого вже проявилися риси новітніх течій наступного сторіччя, був Мечислав Карлович (1876–1909).

Період зрілості й розквіту таланту М. Карловича почався з його скрипкового Концерту. Прем'єра цього твору відбулася 13 березня 1903 р. у Варшаві (у рамках авторського концерту), а вже 21 березня Карлович диригує своїм твором у Берліні. 7 квітня того ж року композиторові аплодують у Львові. Прогресивні суспільні кола й преса дають високу оцінку диригентській і композиторській майстерності Карловича. Особливо позитивно критика відзначила його скрипковий Концерт.

Концерт для скрипки з оркестром *A-dur*, ор.8 (1901–1902) М.Карловича справедливо зараховують до видатних досягнень польської музичної класики. Цей твір тісно межує зі слов'янською традицією інструментального концерту. Від Шопена і Чайковського композитор перейняв трактування жанру інструментального концерту як симфонічної музики, тобто музики, яка покликана втілювати й художньо узагальнювати глибокі думки й образи. Таке трактування, що бере початок ще від класичної традиції концертів, відрізняється від притаманної багатьом західноєвропейським композиторам тенденції розглядати концерт як твір насамперед віртуозний.

Досвід Чайковського, перевтілений у скрипковому Концерті Карловича, не затьмарив національної основи творчості польського майстра. Вплив російського генія не призвів до епігонського наслідування, а сприяв утвердженню національно своєрідного і самобутнього творчого кредо М.Карловича.

Уже в першій частині скрипкового Концерту музика Карловича заглиблює нас у світ шляхетних людських почуттів і прагнень. Услід за короткою заключною темою вступу в оркестрі солююча скрипка починає першу тему частини. Матеріал цього музичного речення базується на послівках, які часто зустрічаються в польських народних піснях. Він набуває великого значення в подальшому розвитку цієї частини та в побудові твору в цілому.

Пісенною виразовістю відзначається й чудова, побудована на широкому мелодичному диханні побічна тема цієї частини.

Перша частина Концерту написана у формі сонатного *allegro* зі вступом і кодою. Головна й побічна теми доповнюють одна одну, не створюючи різкого контрасту. Поєднання цих тем передає ліричну повноту та мужність почуттів. Навіть у розробці, центральній частині сонатного *allegro* теми лише поглиблюють свою початкову образність. Каденція соліста, що вводить у репризу, вирізняється блискучим, оптимістичним складом. Повнозвучний, ритмічний виклад першої теми в коді, яку проводить солююча скрипка разом з оркестром, закріплює це відчуття.

Друга частина Концерту виконується безпосередньо після першої, без паузи. Пісенний характер цієї частини підкреслюється її назвою *Romanza* (романс)*. У ній переважає елегійний настрій. Після короткого вступу оркестру скрипка грає мрійливу, замислену мелодію. Поступово ця мелодія розгортається аж до верхнього регістру, де повторюється після невеликого драматичного епізоду, який становить середину другої частини Концерту. Далі вона, за принципом тричастинної симетрії, повертається в оркестр у початковому регістрі, темпі й тональності, але зі змінним супроводом.

У третій, останній частині твору, так само як у фіналі Скрипкового концерту Чайковського, переважають танцювальні ритми. Тричі у цій частині, написаній у формі рондо, звучить граціозна тема. Її ритм та інтонації споріднені з польською народно-танцювальною музикою (цікаве чергування низхідної та висхідної кварт, що притаманне взагалі слов'янській музиці). Радісне пожвавлення, яке переважає в цій частині, відтіняється елегічним епізодом. Та водночас саме цей епізод фіналу заглиблює у світлий, радісний настрій, що підкреслюється фанфарними закликами в партії солюючої скрипки.

Далі, уже до кінця фіналу, в коді якого звучить перша тема першої частини, розвиваються й закріплюються оптимістичні настрої.

Концерт для скрипки з оркестром М.Карловича – справді самобутній твір, пов'язаний із народними джерелами та класичними традиціями польської музичної культури, хоча цей твір належить романтичній епосі.

Скрипкові концерти Кароля Шимановського (1882–1937) є зразками вже нового часу – ХХ століття. Вони стоять в одному ряду з концертами І.Стравінського, С.Прокоф'єва, А.Берга, Б.Бартока, А.Шенберга тощо.

Жанр скрипкового концерту розвивався в польській музиці задовго до того, як Шимановський створив свій Перший концерт для скрипки з оркестром. Важко пов'язати цей твір композитора з “репертуарними” концертами Ліпінського та Венявського й навіть із прекрасним концертом його сучасника М.Карловича. Безперечно, в історії польської музичної культури всі

*П. Чайковський, який також хотів підкреслити пісенний характер другої частини свого Скрипкового концерту, назвав її канцонетою (*Canzonetta*).

вищеназвані імена стоять поруч, оскільки саме з їхньою творчістю ототожнюється період істинно класичного розквіту польського симфонізму.

Свої два скрипкові концерти Шимановський написав у зрілому періоді творчості. Цей період можна поділити ще на два етапи: перший характеризується зацікавленням античною й давньосхідною тематиками; відмітна риса другого етапу – захоплення древніми пластами польського фольклору, що наближає композитора до творчих пошуків його сучасників – Б.Бартока, Д.Енеску, М. де Фальї. Різницю між двома еталонами зрілого періоду творчості Шимановського можна побачити на прикладі його двох концертів для скрипки.

Перший скрипковий концерт ор.35 (1916) означав поступове повернення на позиції “чистоті” музики. Це одночастинний твір, в якому легко виділити 4 розділи – відповідно до традиційного сонатно-симфонічного циклу. Лише два перші розділи, які нагадують класичні *Allegro* й *Andante*, мають програмний характер. Програмою для композитора тут слугував вірш Тадеуша Міцінського “Травнева ніч” (із циклу “У мороці зірок”). Саме він відіграв роль творчого імпульсу, який надихнув уяву митця на створення ліричних образів. Перший скрипковий концерт К.Шимановського – надзвичайно емоційний твір. Він досить легко здобув успіх у музичному світі.

Як відомо, у своїй роботі над скрипковими партіями обох концертів Шимановський користувався порадами й допомогою відомого польського скрипаля Павла Коханського, з яким композитора пов’язувала багатолітня дружба. Цей талановитий віртуоз був натхненним виконавцем присвячених йому Першого та Другого концертів. Коханський ознайомив свого друга зі всіма таємницями скрипкової техніки, різноманітні види якої використані у творах Шимановського, і особливо щедро – у концертах. Але віртуозний блиск ніде не перетворюється в них на самоціль, а музичні образи розвиваються в оркестрі й набувають такого значення, що можна говорити про новаторське перетворення жанру інструментального концерту шляхом насичення його рисами *sinfonia concertante*.

У цілому, твір побудований так, що скерцозні фрагменти утворюють наскрізний образно-тематичний пласт, який чергується з кантиленними епізодами. При цьому виникає жанровий контраст емоційно-сміслового характеру, доволі спонтанний і непередбачуваний. Динамічно-активні теми стають раптом меланхолійними, споглядальними, а лірична відвертість перетворюється на вишукані капріччіо.

Перший скрипковий концерт композитора – надзвичайно світлий, навіть, можна сказати, “теплий” за своїм колористичним забарвленням.

Зустріч Шимановського з І.Стравінським стала приводом для змін у творчості першого. Він остаточно вирішив пов’язати свою манеру письма з польською народною музикою.

Другий скрипковий концерт ор.61 (1932–1933) теж одночастинний і складається з 3-х розділів. Перший побудований на розвитку мотиву, дуже близького до гуральських наспівів (лідійський лад, терцово-квартові інтонації). Другий розділ є ліричним відступом, він відповідає повільній частині сонатно-симфонічного циклу. Третій розділ – це своєрідний розгорнутий фінал. Епізоди, побудовані на короткому, закличному мотиві, чергуються з ліричними відступами. Сам мотив то передає ефект звучання національного ансамблю чи гри народного скрипаля, то звучить мужньо й енергійно, то скерцозно. Із жанрового розвитку цього мотиву виникає кода, що уособлює народне свято, гуляння.

В обох скрипкових концертах К.Шимановського партія сольюючого інструмента – яскрава, віртуозна, багата. Автор використовує найрізноманітніші прийоми: подвійні ноти, пасажі, акорди, флажолети, трелі та майже всі види штрихів: від деташе й легато до спікато і сальтандо.

Кароль Шимановський пройшов шлях складної творчої еволюції. Звертаючись до різних манер письма, він поєднав національну традицію з прийомами сучасної композиторської техніки, давши таким чином початок польській музиці ХХ століття.

Музику другої половини ХХ ст. важко уявити без творчості композитора Кшиштофа Пендерецького (нар. 1933 р.). У ній наочно відобразилися протиріччя й пошуки, притаманні післявоєнній музиці, її метання між протилежними крайнощами; прагнення до зухвалого новаторства в засобах виразності; відчуття органічного зв’язку з культурною традицією, що заглиблюється в минулі віки; граничне самообмеження в деяких камерних творах і схильність до монументальних, майже космічних звучань вокально-симфонічних творів. Динамізм творчої осо-

бистості спонукає митця випробовувати на міцність різні манери й стилі, опановувати всі найновіші досягнення техніки композиції XX століття.

Для музики Пендерецького характерна театральність, яку слід розуміти не просто як розрахунок на сценічну інтерпретацію, а набагато ширше – як вираження особливої якості дії, втіленої рухом звукообразів-персонажів. В інструментальних творах композитора виникає ефект якоїсь театральної вистави, де передані в музиці події наче розігруються на уявних помостах. Унікаючи крайнощів інструментального театру, автор театралізує самі музичні процеси, де велику роль відіграє своєрідна пластика невимушеної гри інструменталістів-акторів. Самого ж композитора можна порівняти з майстерним режисером, що спрямовує сценічний рух.

У цьому плані Кшиштоф Пендерецький близький до російських композиторів XX століття: І.Стравінського, С.Прокоф'єва, Д.Шостаковича.

Усій творчості К.Пендерецького притаманна наскрізна тема – тема людини, її стосунків із навколишнім світом, пошуків духовних, не підвладних часу цінностей. Це споріднює митця з великими музикантами минулих віків, яких також хвилювали вічні проблеми сенсу людського буття та призначення людини на Землі.

Концертні жанри утворюють цілу групу у творчості Пендерецького. Усі ці твори об'єднуються не тільки за формальним принципом, а саме наявністю одного чи декількох солістів, чий інструментальні партії несуть основне драматургічне навантаження. Саме в концертних жанрах досягає граничної сили персоніфікація музичного матеріалу, його плакатне, спрямоване на слухача подання, а також театральний принцип розгортання цілого, як ланцюга контрастних сцен. Соліст стає "героєм", який організовує всі навколишні події. Партія соліста (чи солістів) є аналогом основного драматургічного стержня в опері.

Концерт для скрипки з оркестром №1 був замовлений музичним товариством Базеля і вперше виконаний у цьому місті 1977 р. Ісааком Стерном. Цікаво, що свій твір автор присвятив саме І.Стерну – одному з найкращих у світі знавців класичного скрипкового репертуару: нова партитура є прямим продовженням лінії класичного й романтичного концерту як у стилістичному, так і в інструментальному аспекті. Велика одночастинна композиція концерту (понад 40 хвилин) абсолютно незвична для композитора: яскравий тематизм, чіткий інтервальний рельєф, елементи тональності, контури сонатної форми, багатство і компактність інструментальної палітри – усі ці риси нового концерту дозволяють говорити про нову естетичну позицію Пендерецького, яка поєднує в собі новаторські досягнення й глибоку ретроспективу, що йде від традицій Брукнера й Сібеліуса.

Концерт для скрипки з оркестром – третя за рахунком спроба композитора в цьому жанрі. Перший такий твір, написаний на початку 60-х років, автор у кінцевому результаті знищив (його матеріал частково увійшов у Капріччіо); другий – для віоліно гранде – був перероблений у віолончельний. Думка про створення скрипкового концерту всі ці роки не полишала Пендерецького, аж доки не втілилась, нарешті, у монументальній партитурі – одній із найбільших у концертному скрипковому репертуарі.

Сорокахвилинна одночастинна композиція Скрипкового концерту розгортається як величезний сувій. Тут уже немає масок, швидких змін ігрових і сюжетних ситуацій, несподіваних поворотів дій. Кожен образ подається нам у процесі свого вичерпного розвитку. Контури сонатного алегро розростаються до величезних розмірів і, втрачаючи традиційну форму, перетворюються на канву драматургічного розгортання подій. Слідкуючи за музичним розвитком Концерту, слухач відчуває театральний пафос композиторського висловлювання: сценічність і тут залишається характерною властивістю музики Пендерецького. Але в даному випадку сценічність розгорнутих монологів споріднена з монологами персонажів класичних трагедій. Слухаючи Скрипковий концерт, ми спілкуємося з одним героєм, а не з багатьма діючими особами; розповідь йде від особи головного (якщо не єдиного) персонажа й набуває ознак монодрами.

В одночастинній формі Концерту виділяються три класичні розділи сонатної структури. Ідейна єдність Концерту підкреслюється своєрідною аркою, перекинutoю від вступу до коди. Композитор досить детально розробив архітектонічну будову твору.

Партія солюючого інструмента – надзвичайно технічна та інтерпретаційно складна, тому Концерт сприймається як твір напрочуд віртуозний. Але ця віртуозність завдячує скрипковій

романтичній та неоромантичній традиціям. Одночасно партія скрипки має у своїй основі й ліричні засади.

Оркестр і скрипка, партії яких так сильно зінтегровані, утворюють дві сфери, що одночасно заперечують і разом із тим взаємодоповнюють одна одну. Якщо оркестр є насамперед носієм елемента рапсодійно-епічного, то для скрипки характерні максимальна рухливість, заповненість звукового простору, вибагливі, арабескові лінії.

Загальний характер цього музичного твору – експресіоністичний. Наявність у ньому патетики, насиченості – це наслідок романтичних традицій Брамса, а в польській музиці – Карловича. Екстатичне є розвитком лірики Берга й Шимановського.

Другий скрипковий концерт “Метаморфози” К.Пендеревський почав писати 1992 р., а закінчив його лише навесні 1995 р. 24 червня того ж року в лейпцігському Гевандхаузі з великим успіхом відбулась прем'єра Концерту у виконанні симфонічного оркестру MDR* (диригент Маріс Янсон). Першою солісткою була Анна-Софі Мутер. Саме їй і присвятив композитор свій твір.

Так само, як і перший, Концерт №2 є великою одночастинною композицією (перше виконання тривало 37 хвилин). Назва твору “Метаморфози” підтверджує основний принцип симфонічного розвитку, яким композитор послуговується і в Першому, і в Другому скрипкових концертах. Мова йде про безперервний розвиток, становлення певної початкової ідеї. Носієм цього ідейного зерна стає початкова тема, що її з перших тактів експонують низькі струнні. Малюнок теми – хроматичний хід у межах малої терції. У другому проведенні тема закінчується початковою інтонацією середньовічного “Dies irae”.

У процесі “Метаморфоз” ця музична ідея дає паростки ще двом “дочірнім” тематичним утворенням. Одне з них викликає прямі алюзії на музичний код імені Д.Шостаковича, друге є втіленням ліричного, глибоко захованого “я” головного “героя” Концерту.

При появі цих тем, що перебувають у похідному контрасті до основної, здається, що з'являються нові струмені. Але композитор поступово розкриває нам спорідненість вищезгаданих тем. Вершина їх злиття – фінальні такти Концерту, в яких усі три теми звучать одночасно, взаємно перетікаючи та впливаючи одна з одною.

Форма “Метаморфоз” – наскрізна, із прологом та епілогом, які є канвою тривалого дедуктивного процесу. У пролозі автор декларує загальнозначущу тезу, з якою відбуваються значні метаморфози, підпадаючи під дрібніший та деталізованіший розгляд, щоб у кінці дійти висновку.

Таким чином, К.Пендеревський втілює у своєму концерті філософську аксіому: “Усе є всюди й у всьому”.

Висновки

Окреслена в даній роботі лінія поступу польського скрипкового концерту відбиває загальну тенденцію розвитку європейського мистецтва ХХ століття. Цей вік, як ніякий інший, був позначений багатоманітністю художніх стилів та напрямів. Мистецтво, яке на початку сторіччя вийшло з колиски пізнього романтизму, опинилося на порозі двох світових воєн. У цей період більшістю європейських митців опанували песимізм і заперечення віковичних традицій. Але найпрогресивніші, гуманістичні течії в художній творчості не поривають зв'язків з єдиною міцною основою – своїм національним корінням.

Такою надзвичайною увагою до притаманних польській музиці емоційності, ширості, багатства мелодики позначена творчість М.Карловича й К.Шимановського. Неоромантичний погляд на саму сутність рідної музики знайшов яскраве втілення в кращих творах М.Карловича, особливе місце серед яких займає Скрипковий концерт. Лірико-жанрова основа цього опусу відбиває також і нові віяння в національному музичному мистецтві. Розвитком і збагаченням творчого доробку нової композиторської школи, яка вже “озброювалася” рисами французького імпресіонізму та німецького експресіонізму, опікувався К.Шимановський. І якщо у своєму першому Концерті для скрипки з оркестром автор тяжіє до естетики неокласицизму, то у другому творі він наближується до неофольклорних принципів. У цьому композитор ішов паралельними шляхами із представниками інших національних шкіл: І.Стравінським, Б.Бартоком, Д.Енеску, М. де Фалья.

*Центральне німецьке радіо

Широка арка перекидається від розглянутих творів першої половини ХХ століття до концертів К.Пендерецького, написаних у другій половині сторіччя. Цей композитор є повноважним представником польської музичної культури у всьому світі. Віддаючи належне своєрідності сучасних виразових засобів, він культивує у своїй творчості традиційні темперамент та емоційність. Після певного періоду експериментування й захоплення авангардними техніками композитор урешті-решт приходиться до поміркованого синтезування традицій та новацій.

Площина розвитку сонатно-симфонічних жанрів залишається відкритою. Універсалізм та багатогранність цих форм доведені часом і творами багатьох композиторів. І у творчому надбанні цієї мистецької галереї гідне місце займають скрипкові концерти польських майстрів ХХ століття.

1. Бэлза И. Мечислав Карлович. – М.; Л.: Государственное музыкальное издательство, 1951. – 182 с.
2. Голяховский С. Кароль Шимановский; Ивашкевич Я. Встречи с Шимановским. – М.: Музыка, 1982. – 143 с.
3. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой. – Музыка: (Ленинградское отделение), 1978. – 142 с.
4. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. – М.: Советский композитор, 1983. – 126 с.
5. Мартинов И. Очерки о зарубежной музыке первой половины ХХ века. – М.: Музыка, 1970. – 504 с.
6. Никольская И., Крейнина Ю. Кароль Шимановский: Воспоминания, статьи, публикации. – М.: Советский композитор, 1984. – 290 с.
7. Schwinger W. Krzysztof Penderecki. – Shott, 1994. – 387 s.

The article describes some aspects style evolution of genre Polish violin concert in XX century. The main emphasis is put on the violin concerts of M. Karlovich, K. Shymanovsky and K. Penderecki.

Key words: violin, concert, genre, form, tradition, innovation.

УДК 78.082.2:787.2

ББК 85.315.54

Марта Карапінка

КАМЕРНО-АНСАМБЛЕВА АЛЬТОВА СОНАТА ХХ СТОЛІТТЯ В ЖАНРОВО-СТИЛЬОВИХ ПРОЕКЦІЯХ

Статтю присвячено шляхам розвитку камерно-ансамблевої музики першої половини ХХ століття в проекції на жанр сонати для альту і фортепіано. Розмаїття його індивідуально-стильових моделей віддзеркалює широту композиторських обривів та зростання питомої ваги альту як концертуючого та ансамблевого інструмента.

Ключові слова: камерно-інструментальний ансамбль, соната, альт, індивідуальний композиторський стиль.

Метою даної статті є детальний розгляд жанру альтової камерної сонати ХХ ст. з урахуванням національного та індивідуально-стильового способу мислення кожного автора.

На всіх етапах історичного формування західноєвропейська струнна соната була каталізатором глибоких і послідовних змін як в межах пануючих стильових напрямів, так і на рівні окремих композиторських позицій. Після Першої світової війни підвищується інтерес до камерної музики та зростає її роль у розвитку європейського музичного мистецтва. Характерна для цього часу “тенденція синтезу різних стильових компонентів, структур і систем мислення проявляє себе найповніше саме в камерно-інструментальному жанрі”, – вважає Л.Раабен [6, с.346]. Ця закономірність, на нашу думку, пов’язана з такими передумовами:

1) роллю камерно-інструментальної музики як осередку духовного життя особистості, втіленого в підкреслено концентрованій формі, де зростає значущість кожної деталі;

2) статусом ансамблевої сонати як масштабного інструментального жанру, здатного до узагальнення складних проблем філософського змісту;

3) тембровою природою струнно-смічкових інструментів, зокрема альту – своєрідного alter ego автора.