

Кароль Шимановский
Второй концерт для скрипки с оркестром ор. 61
Начало новой польской музыки

Музыкальное искусство XX в.

Перьян Александра Сергеевна

Министерство культуры Российской Федерации
ФГБОУ ВО «Российская академия музыки имени Гнесиных»
Музыкальное училище имени Гнесиных

Специальность 53.02.07 «Теория музыки»

Гуменюк Зоя Викторовна
Заслуженный работник культуры РФ

Оглавление

1.	Введение.....	3
2.	Творческий путь Кароля Шимановского.....	5
3.	О Павле Коханьском.....	9
4.	Музыкальный анализ Второго скрипичного концерта Шимановского.....	13
5.	Заключение.....	27
6.	Список литературы.....	31

Введение

Кароль Шимановский (1882–1937) прожил трагически короткую жизнь. Неизлечимо больной, понимающий безнадежность положения, он мужественно и самоотверженно служил высокому Искусству во всех проявлениях своего замечательного таланта. Композитор, пианист, музыкально-общественный деятель, педагог, писатель, Шимановский не только создавал прекрасные сочинения, но понимал свою важную роль в возрождении величия национальной польской культуры. После Фридерика Шопена польская профессиональная музыка пришла в упадок, и Шимановский, обладавший широчайшей эрудицией, сильным интеллектом, способностью страстно и глубоко чувствовать, нашёл индивидуальный путь собственного творчества, открывший новые горизонты для дальнейшего развития польской музыки в целом.

Шимановский великолепно знал все новые стилистические направления современного европейского искусства, осваивая и используя их на разных этапах своего творческого пути. Но при этом не подражал, не заимствовал эти тенденции, а развивал и ассимилировал их в индивидуальном претворении. Важнейшее значение для Шимановского имела концепция связи профессионального искусства с народным творчеством. Он писал, что долго находился под влиянием европейской музыки XX века и лишь потом осознанно обратился к национальным истокам. На самом деле «польская идея» всегда присутствовала в его музыке, в философских размышлениях, в критических статьях.

Но, действительно, осознанное и глубокое отношение к фольклору возникло у Шимановского в последний период творчества, когда находясь на лечении в горном районе Польши Подгалье, он познакомился с народным творчеством гуралей (жителей гор). Обладая ярким своеобразием музыкально-выразительных средств, этот древнейший пласт польской культуры сильно отличается от более привычного звучания песен и танцев равнинных областей Польши. Увлечение гуральским фольклором оказало большое влияние на

поздний стиль Шимановского, придав его сочинениям абсолютно индивидуальные черты.

Творческие интересы Шимановского широки и разнообразны не только в стилистическом, но и в жанровом отношении. Его перу принадлежат четыре симфонии, два квартета, две оперы, два балета, оперетта, шесть кантат, вокальные сочинения, три сонаты и целый ряд миниатюр для фортепиано. Особое место в творчестве Шимановского занимает скрипичная музыка, вдохновлённая близкой дружбой с замечательным скрипачом Павлом Коханьским: два концерта, соната, цикл поэм «Мифы».

К удивлению, одно из лучших созданий Шимановского, к тому же как бы подводящее итог его творчества — Второй скрипичный концерт — не стал предметом анализа, во всяком случае, в русскоязычной литературе.

Цель работы: на примере Второго скрипичного концерта представить индивидуальные черты позднего творчества Шимановского в области содержания, музыкально-выразительных средств, особенностей трактовки жанра и формы.

Задачи:

1. определить роль и место Шимановского в истории польской музыкальной культуры;
2. представить творческий путь Шимановского;
3. познакомить со знаковой фигурой скрипичного исполнительства — Павлом Коханьским;
4. проанализировать Второй скрипичный концерт Шимановского.

Шимановский родился в деревне Тимошовка Киевской губернии, имении семьи польских дворян с богатыми культурными традициями. Его отец и брат были пианистами, сестра пела, сочиняла стихи и писала картины; кузен Ярослав Ивашкевич впоследствии стал знаменитым писателем. В доме много читали, выписывали новейшие книги и журналы,



постоянно устраивали музыкально-литературные вечера. Такое окружение, конечно, способствовало художественному воспитанию Кароля. Уже в детстве наряду с пьесами Кароль сочинил оперу. Он учился играть на фортепиано сначала у отца, а затем в Елизаветграде — в школе своего дяди Густава Нейгауза (отца пианиста Генриха Нейгауза).

С 1901 по 1905 годы Шимановский учился в Варшавской консерватории, занимаясь, в том числе, композицией и контрапунктом. В сочинениях этого времени — фортепианных прелюдиях, этюдах, сонате, стиль, как и сами жанры, свидетельствуют о влиянии Ф. Шопена и А. Скрябина. Шимановский сближается со скрипачом П. Коханьским и пианистом Артуром Рубинштейном, личная и творческая дружба с которыми длилась всю жизнь. Достигнув славы великих исполнителей, они стали пропагандистами музыки Шимановского.

В 1905 году Шимановский вошёл в творческое сообщество «Молодая Польша», объединившее нескольких молодых композиторов. Свои задачи музыканты сформулировали так: *«Целью общества является поддержка новой польской музыки посредством концертов и изданий произведений членов общества, проложение путей в будущее и — благодаря широкой взаимопомощи — независимость от издателей, с одной, и от различных импресарио — с другой стороны»*¹. Но на самом деле идеи «Молодой Польши» обладали большей глубиной и широтой: борьба против рутины, застылости и развитие

¹ Волынский Э. Кароль Шимановский. Ленинград : Музыка, 1974. С.11.

нового национального высоко профессионального искусства. Благодаря деятельности этого общества были впервые изданы и исполнены сочинения Шимановского, которые произвели на публику большое впечатление.

С 1906 года начинается бурный период жизни Шимановского, насыщенный интенсивным творчеством, концертами, гастролями, многочисленными поездками. Он посещает Берлин, Вену, города Италии, Германии, Польши, Украины. Знакомство с музыкой Р. Вагнера, М. Рegera, Г. Малера, Р. Штрауса изменяет стилистические приоритеты Шимановского: он увлекается полифонией, насыщая ею фактуру вплоть до формы фуги в финале (Вторая симфония (1910) и Вторая соната для фортепиано (1911)). Сложность полифонического мышления будет свойственна и последующим сочинениям композитора.

Особую роль в творчестве Шимановского сыграло посещение Алжира и Туниса. Экзотика, искусство и философия Востока пленили его и воплотились в Третьей симфонии «Песнь о ночи» (1916), связанной со стихами средневекового персидского поэта Джалаледдина Руми, в вокальных сочинениях «Любовные песни Хафиза», «Песни безумного муэдзина», в песнях на слова Р. Тагора. Подобное увлечение ориентализмом было близко интересам К. Дебюсси и М. Равеля. Знакомство с их музыкой в 1911 году повлияло на тяготение стиля Шимановского к импрессионизму. Усложняется гармонический язык его музыки, пленяющий своей колористичностью. Новое направление ясно представлено в опере «Король Рогер» (1918—1924 гг.), в балетном дивертисменте «Мандрагора», в кантате «Деметра» и цикле поэм для фортепиано «Метопы».

Во время Первой мировой войны Шимановский жил в Тимошовке, Киеве, Елизаветграде, Львове, часто приезжая с концертами в Москву и Петроград. Первое обращение Шимановского к скрипичной музыке (Соната d-moll), вдохновлённое великолепной игрой Коханьского, произошло в 1909 году. Затем, в 1915 году был создан скрипичный цикл «Мифы». Он состоит из трёх пьес, навеянных античными идеями единства природы и человека. Музыка с поэтичностью, свойственной импрессионизму, изображает плеск воды,

дуновение ветра, шелест листвы. Но как отличительно индивидуальная черта стиля Шимановского здесь звучат широкие страстные мелодии и очень сложные нетерцовые гармонии, включающие аккорды, состоящие из кварт, тритонов, квинт, септим, битональных и политональных структур. Впоследствии именно такой гармонический язык (на грани атонального и политонального) постимпрессионистского времени станет характерным для Шимановского.

В 1916 году Шимановский создаёт Первый концерт для скрипки с оркестром, во многом близкий его Третьей симфонии. Написанные почти одновременно, эти произведения демонстрируют ярко индивидуальный стиль зрелого творчества композитора: страстную эмоциональность, доходящую до экстаза, импровизационную свободу одночастной формы, основанной на чередовании контрастных образов, поражающих прихотливой игрой красок. Кроме того, в симфонии скрипка играет особую роль концертирующего инструмента, выражающего своим проникновенным тембром самые сокровенные и пылкие чувства. Концерт Шимановский посвятил Коханьскому — другу, соратнику, возможно дававшему советы по специфике скрипичной игры, и автору каденции.

После революции 1917 года Шимановский продолжает активную творческую деятельность. Он пишет музыку, много гастролирует как пианист, в том числе выступая перед новой демократической аудиторией — рабочими и солдатами. В критических статьях Шимановский излагает свои философские и эстетические взгляды.

В 1919 году он переезжает в Варшаву, а в 20-е годы совместно с Коханьским и Артуром Рубинштейном с огромным успехом гастролирует в Англии, Франции и Америке. В это время начинается последний период творчества Шимановского, вновь связанный с важными изменениями стиля его музыки. Обострение туберкулёза с начала 20-х годов приводит Шимановского к пребыванию в Закопане, где горный воздух считался целебным. И здесь композитор открывает для себя ранее неизвестный фольклор Подгалья, архаика которого поражает и восхищает его своим своеобразием. *«Музыка горцев, —*

пишет К. Шимановский в предисловии к сборнику “Музыка Подгалья”, — *может быть понята благодаря особому врождённому чутью, способности проникнуть в глубины народного начала: лишь тогда она нравится, лишь тогда её полюбишь за жизнь, которая в ней трепещет <...> Иначе <...> она будет воспринята как нечто нарушающее представления о музыкально-прекрасном*². Интересно, что уже в середине XX века исследование показало, что гурали почти не слушают радио, потому что там редко играют по-гуральски, а другую музыку они не понимают³. Шимановский любовно собирает, изучает и обрабатывает гуральские, курпёвские подгальянские народные песни и танцы, музыкально-выразительные особенности которых становятся основой его нового стиля. За первым сочинением этого периода — вокальным циклом «Слопевне» на стихи Ю. Тувима — следуют двадцать мазурок для фортепиано — дань поклонения Шопену, но совершенно на иной, гуральской национальной основе. На протяжении всей жизни Шимановский преклонялся перед гением Шопена и осознанно продолжал его дело, но не подражая великому предшественнику, а творчески развивая его достижения. Он пишет: *«...для нас, современных польских музыкантов он [Шопен] живая реальность, действенная сила, оказывающая непосредственное и спонтанное влияние на всё развитие нашей современной музыки <...> Шопен для нас не только символ настоящей прекрасной польской музыки, но ещё важнее — он для нас единственный учитель, который своим чудесным ремеслом смог на практике развязать основные проблемы каждого большого искусства — как выразить в произведении <...> всю глубину и многогранность человечества, не утрачивая ни своих природных особенностей, ни национальной оригинальности»*⁴.

Балет «Харнаси» («Разбойники», 1931 год), также основанный на «неофольклорном» стиле, в 1936 году, незадолго до смерти композитора был

² Гудимова С.А. Наследники шопеновских традиций. Институт научной информации по общественным наукам РАН. Москва, Россия. 2002. С. 77.

³ Эта ситуация очень близка истории старинной крестьянской песни, забытой и ставшей чуждой русской городской культуре XIX века.

⁴ Гудимова С.А. Наследники шопеновских традиций. Институт научной информации по общественным наукам РАН. Москва, Россия. 2002. С. 76.

исполнен в Париже и стал настоящим триумфом польской музыки XX века. На сцене Opera de Paris его поставил и исполнил главную роль знаменитый русский хореограф Сергей Лифарь. Последние сочинения Шимановского — это настоящие жемчужины польской и мировой музыкальной классики: Второй квартет (1927), Четвёртая симфония (1932), Второй скрипичный концерт (1933), кантата «Stabat Mater» («Крестьянский реквием», 1926).

Осознавая свою ответственность за дальнейшее развитие польской национальной культуры, в последнее 10-летие своей жизни Шимановский активно преподаёт в Варшавской консерватории, и с 1927 по 1933 годы возглавляет её. В конце жизни Шимановский был очень беден, что вынуждало его, тяжело больного, постоянно гастролировать. В том числе, в 1933 году Шимановский приезжал в СССР. Горечью наполнены его слова о польском государстве, которое *«позволит ему умереть от голода, но не преминет устроить пышные похороны, не скупясь на затраты»*. Умер Кароль Шимановский в Лозанне (Швейцария) 29 марта 1937 года. Трагизм его личной ситуации не лишал композитора оптимистичной уверенности в прекрасных перспективах польского искусства: *«В будущем, когда дух Польши в безусловной атмосфере обретённой кровавым трудом Свободы зазвучит на весь мир мощным гармоничным аккордом самобытной национальной культуры, — в это время мы, польские музыканты, сможем убедиться с гордостью и радостью, что в этом идеальном коллективе национальной силы есть и наши труды и осуществленные наконец мечтания»*⁵.

О Павле Коханьском

Имя Павла Коханьского сейчас почти забыто, а в начале XX века оно было знаменито и прославлено. Скрипач, вдохновивший своей игрой не одного композитора, сочетая филигранную технику и разнообразные колористичные приёмы с высокой одухотворённостью и поэтичностью, оказал глубокое влияние на формирование современного скрипичного исполнительства. Его

⁵ Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма. Ленинград : Музгиз., 1963. С. 98.

жизнь была наполнена интенсивной концертной и педагогической деятельностью. Будучи преподавателем в самых престижных музыкальных заведениях, Коханьский делал акцент на непосредственном показе: требовал не только виртуозной безупречности, но осмысленности каждого звука, широкого скрипичного дыхания — отношения к инструменту как к голосу. Коханьский был по-настоящему предан искусству. Из-за смертельной болезни он прожил всего 46 лет, но они были до предела насыщены творчеством.



Павел Иосифович Коханьский родился в Одессе в 1887 году и с самого детства обучался игре на скрипке сначала у своего отца, а затем, с семи лет, в Музыкальном училище Одесского отделения Императорского Русского музыкального общества в классе Э. Млынарского. Оценив самобытное дарование и огромный потенциал мальчика, Млынарский также занимался воспитанием Коханьского и верил, что Павел станет всемирно известным музыкантом. Когда Млынарский переехал в Варшаву, ученик последовал за ним, и в 1901 четырнадцатилетний Коханьский стал концертмейстером филармонического оркестра, основанного его учителем.

В 1903 году Коханьский отправляется на обучение в Брюссельскую консерваторию, которую уже через 4 месяца оканчивает с «Первой премией с величайшим отличием». Он знакомится и сближается с музыкантами Артуром Рубинштейном и Каролом Шимановским, дружба с которыми сыграет большую роль в жизни каждого из них.

С 1907 года Коханьский с большим успехом гастролирует в разных европейских странах как солист и ансамблист с обширным репертуаром — от И. С. Баха и А. Вивальди до Г. Венянского и К. Шимановского. Игра Коханьского отличалась блистательной импровизационностью, яркой образностью и богатыми тонкими переливами тембров. В 1909—1914 годах

Коханьский преподавал в Варшавской консерватории. В 1911 году он женился на Зосе Кон, отец которой купил для него скрипку Страдивари!

С 1914 года Коханьский жил в Киеве и выступал с Г. Нейгаузом, Ф. Blumenfeldом. В Лондоне Павел познакомился с И. Стравинским, который был вдохновлён его игрой при сочинении партии скрипки в трёх фрагментах балета «Жар-птица». С Шимановским Коханьский гастролировал в США. Посвятив друга во все тайны своего искусства, он стал его вдохновителем и первым исполнителем скрипичных сочинений Шимановского.



Вместе с Нейгаузом в 1915 году Коханьский переехал в Петроград, где с 1916 по 1918 годы преподавал в консерватории. Там произошло его знакомство с Сергеем Прокофьевым, создавшим под влиянием исключительной игры польского виртуоза Первый скрипичный концерт⁶ и «5 мелодий» для скрипки и фортепиано⁷. В 1916 году Коханьский впервые вместе с Шимановским сыграл его сюиту «Мифы», посвящённую жене скрипача.

В 1918—1920 годах Коханьский преподавал в Киевской консерватории, ни на момент не приостанавливая концертной деятельности. В январе 1920 года в Варшаве он исполнил Ноктюрн и Тарантеллу Кароля Шимановского вместе с его братом Феликсом.

Поздний период жизни Коханьского связан с Лондоном и США, где исполнял разнообразные программы с Артуром Рубинштейном и Каролем Шимановским. С 1924 года Коханьский работал в Джульярдской школе, декан которой Джон Эрскин восхищался его игрой и стилем преподавания. Как и другие поклонники Коханьского, Эрскин считал, что ранняя смерть помешала не только полному расцвету его таланта, но и реализации как композитора.

⁶ В 1923 году на премьере концерта в парижской Гранд-Оперá присутствовали Пабло Пикассо, Александр Бенуа, Анна Павлова, Кароль Шимановский, Артур Рубинштейн, Павел Коханьский.

⁷ Они посвящены Коханьскому, помогавшему Прокофьеву в переработке вокального цикла.

В 1927 году за вклад в культуру Коханьский был награждён офицерским крестом Ордена Возрождения Польши.

Уже будучи в тяжёлом состоянии, зная свой неизбежно смертельный диагноз, Коханьский помогает своему также неизлечимо больному другу Шимановскому в работе над Вторым концертом для скрипки с оркестром⁸. На пороге смерти оба музыканта черпали силу в бессмертном искусстве Музыки, где все эти годы находили надежду, вдохновение и красоту. Коханьский скончался в возрасте 46 лет в Нью-Йорке. Прощание прошло в здании Джульярдской школы в присутствии 1500 человек. Гроб с телом Коханьского несли величайшие музыканты: Артуро Тосканини, Яша Хейфец, Владимир Горовиц, Фриц Крейслер, Сергей Кусевицкий, Леопольд Стоковский и Ефрем Цимбалист.

⁸ Как и Первый скрипичный концерт, Второй посвящён Коханьскому, исполнившему его в последний год жизни.

Музыкальный анализ Второго скрипичного концерта Кароля Шимановского

В сентябре 1932 года Шимановский пишет: *«Весь август здесь [в Закопане] гостили Коханьские <...>. С ними чувствую себя просто идеально, ты же знаешь, как я их люблю. Кроме того, Павел буквально выжал из меня не более и не менее, как целый Скрипичный концерт (Второй) конечно, пока ещё в виде черновика. Я написал его всего за какие-нибудь неполные 4 недели — можешь представить себе, как я должен был для этого работать и как я теперь измучен»*⁹. Друг композитора Р. Ордынський пишет в 1932: *«Я видел Шимановского как бы оживающим вновь ещё два раза. Первый — летом 1932 года, в Закопане, когда он работал над Скрипичным концертом, ежедневно прослушивая законченные фрагменты в исполнении Коханьского. Словно предчувствуя, что судьба, возможно, никогда не сведёт их вместе, Шимановский добивался от Коханьского как можно более совершенной и отвечающей его требованиям трактовки и даже уговорил тогда уже очень больного скрипача исполнить Концерт в Варшаве — это было последнее выступление Коханьского, и какое выступление!»*¹⁰ Конечно, Коханьский помогал другу советами в отношении специфики скрипичной партии и написал каденцию.

Второй скрипичный концерт стал последним крупным сочинением Шимановского. Он впервые прозвучал 6 октября 1933 года в Варшаве в исполнении Коханьского. После его смерти в 1934 году композитор добавил посвящение *«Памяти великого музыканта, моего дорогого и незабываемого друга Павла Коханьского»*.

Одночастный концерт имеет необычную сложную форму. Она состоит из двух крупных разделов, соединённых огромной каденцией. Внутри каждый раздел строится на смене контрастных тем и их развития.

⁹ Никольская, И., Крейнина, Ю. Кароль Шимановский : Воспоминания, статьи, публикации. — Москва : Советский композитор, 1984. С. 122

¹⁰ Там же

Первая тема (А) концерта начинается небольшим оркестровым вступлением (нотный пример № 1). Затаённое тремоло фортепиано и струнной группы, чередование диссонантных гармоний в повторяющейся фигуре у кларнетов (б.3-ув.4-б.3-ув.5), прозрачная фактура и тихая динамика вводят в таинственную атмосферу. На этом фоне в бархатно матовом тембре среднего регистра скрипки возникает томная меланхоличная мелодия. Её песенная природа станет основой первой половины концерта. Бесчисленные варианты темы будут сопровождать выразительные контрапункты двух типов: одни начинаются с паузы, синкопированно, как сама первая тема, другие — с сильной доли (как, например, в ц. 2). В сопровождении сохраняется мягкое покачивание оркестровой фактуры. Характер темы напоминает размышление, будто рассуждая, она возвращает одни и те же мотивы, забываясь в глубоком раздумье. Органный пункт на тонической квинте как будто противоречит терпким гармониям и хроматизмам верхних голосов, создавая ощущение неуверенных блужданий. Ладовые особенности (натуральный минор, пониженная II и повышенная VI ступени) связаны с польским фольклором.

Нотный пример № 1. Шимановский. Скрипичный концерт № 2, тема А.

Der Solopart in Zusammenarbeit mit Paul Kochański
The solo part in collaboration with Paul Kochański

1 $\frac{2}{4}$ Moderato molto tranquillo

Clarineti in B \flat *pp dolciss.*

Pianoforte *ppp sempre* *legatissimo*
con ped. *simile*

2 $\frac{2}{4}$ Moderato molto tranquillo

Violino solo *p dolcissimo espressivo*

Violini II *con sord. sul tasto, flautando* *ppp sempre*

Viola *con sord.* *ppp*

Contrabassi *pp*

The image shows a page of a musical score for measures 9 through 12. The instruments listed on the left are Clarinet in Bb (Cl. in Bb I), Trombone I (Fg. I), Cor Anglais (Cor. in Fa I), Piano (Pfte), Violin Solo (Vno solo), Violin II (vi II), Viola (Vle), and Cello (Cb.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and slurs. Performance instructions and dynamics are present: 'ppp' (pianissimo) is used in several places; 'ppp dolciss.' (pianissimo dolcissimo) appears for the Clarinet and Trombone; 'solo con sord.' (solo with mutes) is marked for the Trombone; 'ppp dolciss. cantabile' is marked for the Piano; and '(con ped.)' (con pedal) is marked for the Piano. The measures show a complex texture with multiple voices and instruments.

Во втором проведении (ц. 1) мелодия поднимается во вторую октаву, осветляется, звучит в E-dur ярче и тоньше. Красивое эхо валторны в первой фразе и трубы во второй напоминают отдалённые звуки охотничьих рогов, присущие лесной романтике. Идея, нерешительно вызревавшая ранее, далее предстаёт в более открытом эмоциональном тоне. Усложнение мелодического и ритмического рисунка, уплотнение многоголосной фактуры, восходящее движение мелодии создают нарастание напряжения, доходящее до своего пика — пронзительного «до» четвертой октавы. Фактура оркестра обогащается имитациями у духовых инструментов — тромбона, фагота и кларнета.

На спаде, когда скрипка возвращается в регистр второй октавы (ц. 3), появляется вторая тема (B), вырастающая из интонаций предшествующих четырёх тактов и напоминающая взволнованное искреннее высказывание (нотный пример № 2). Изломанную мелодию фагота сопровождают возбуждённые триоли скрипки (первый намёк на виртуозность) и синкопированные аккорды в басах. Тональная неопределённость, обилие диссонансов придают музыке томительный характер. Развитие ведёт к возвращению варианта первой темы A1 (ц. 5) у кларнета в контрапункте с учащённым биением басов и с триолями скрипки, усложнёнными двойными нотами. Становится понятным, что триольность воплощает необходимую для жанра концерта идею виртуозности и её появление здесь было подготовлено в

ц. 3. Уплотнение фактуры и нарастание напряжения приводят к проведению первой темы (A2) *ff* в совершенно новом для неё характере (ц. 6) — решительном и волевом. У оркестра плавное покачивание сменяется острыми резкими аккордами, включается малый барабан.

Нотный пример № 2. Шимановский Скрипичный концерт №2, тема В

За четыре такта до ц. 7, как будто переча напористому движению

скрипки, тему A2 проводит кларнет. На фоне монотонного «жужжания» трелей и тремоло оркестра, настойчивая упорная партия скрипки постепенно поднимается все выше и выше, уплотняясь двойными и тройными нотами (A3). Резкие штрихи *staccato* и *spiccato*, *ff*, сложная виртуозная партия скрипки с бурными пассажами, учащение движения вплоть до «вихря» тридцать вторых, взвизывающаяся мелодия придают музыке всё более патетический тон. Затем поток нисходящих виртуозных фигураций, обострённых диссонансами, уносится вниз (ц.8). Следующий вариант темы (A4) пронизан наступательной силой, основанной на остином ритме во всех голосах (ц. 10) (нотный пример №3). Даже выразительная певучая тема у гобоя и флейты (5 тактов до ц.11) не затмевает стремительного движения и эффектного блеска скрипичных пассажей.

Нотный пример №3. Шимановский Скрипичный концерт № 2, тема А4.

Таким образом первая часть первого раздела концерта представляет собой развитие основной темы и её вариантов в сторону усиления виртуозности и экспрессивной энергии вплоть до «полёта» скрипки в заоблачные выси и растворения в «неземных» трелях. «На земле» остаётся только оркестр (ц.13), эксталично, торжественно провозглашающий первую тему. Этот оркестровый эпизод разделяет части концерта — как бы «песенную», ставшую страстно виртуозной, и подлинно песенную.

Вторая часть первого раздела концерта *Andante sostenuto* (ц. 17–21) имеет строфическую структуру, причём начало каждой строфы, обозначенное цифрой, основано на нисходящем мелодическом движении. Тема (С) — образ успокоения и размышления (нотный пример № 4). Плавная неторопливая мелодия напоминает монолог, выражение глубоко личного размышления. Особенность концерта заключается в том, что вступление нового материала обычно готовится исподволь, то есть новая тема выплывает из глубин фактуры предыдущего развития. Так и здесь: первая интонация темы долго обыгрывается в оркестровом эпизоде, завершающем первую часть. Мелодия начинается с протяжных длительностей (половинные и четверти с точкой), но далее движение учащается восьмыми и шестнадцатыми. Оркестровая фактура сопровождает мелодию сложным контрапунктом распевных голосов. В группе духовых инструментов проходит ряд имитаций мелодии, как эхо, которое вновь

повторяет произнесённые слова. В ц. 20 фактура оркестра становится всё разреженнее, динамика сменяется на *p* и *pp*, нежно восходящая мелодия скрипки создаёт мягкий характер глубокой задумчивости.

Нотный пример № 4. Шимановский Скрипичный концерт № 2, тема С.

The image shows a page of a musical score for the beginning of Theme C from Shostakovich's Violin Concerto No. 2. The score is in 3/4 time and marked 'Andante sostenuto'. It features a variety of instruments including Flutes (Fl. I, II), Oboes (Ob. I), Clarinets (Cl. I, II), Bassoons (Fg. I, II), Trumpets (Tr. I, II), Trombones (Cor. I, II, III, IV), Percussion (Pti, Pfte), Violins (Vno solo, Vni I, II), Violas (Vle), Cellos (Vc. solo, altri), and Double Basses (Cb.). The violin part is marked 'molto espress.' and 'p dolciss.'. The woodwinds and strings play with various dynamics like 'ppp', 'pp', 'p', and 'dolciss.'.

Внезапно (ц. 21) в атмосферу идиллии врывается активная и задорная новая тема (D), играющая роль связки к следующему разделу (нотный пример № 5). Полностью противоположная теме С, она, тем не менее, вырастает из подголоска её последних тактов. Упругий ритм, плотная фактура, поддержанная тремоло в басу, усиление динамики, устремлённая вверх усиленная октавами партия скрипки создают нарастание радостного возбуждения. Оstinатный ритм малого барабана, тихий и почти незаметный вначале, превращается в решительный маршевый призыв. *Accelerando* как будто нетерпеливо торопит, «подстёгивает» стремление вперёд, к достижению желанной вершины.

Нотный пример № 5. Шимановский Скрипичный концерт № 2, тема D.

В каденции продолжают жить и развиваться некоторые темы концерта. В ней сочетаются решительная напористость и нежная вокальность. Скрипка обрывает повествование оркестра, чтобы высказаться самой: динамика быстрых пассажей каждый раз приводит к торможению на восходящих вверх четвертях или восьмых, будто на момент возникает сомнение в сказанном с горячим порывом, но каждый раз движение возобновляется вновь (нотный пример № 6).

В начале каденции продолжается покачивание скрипок (4 такта до Каденции), но в совершенно ином характере, чем раньше. Таинственная волнообразная мелодия резко превращается в острую и активную, к тому же усиленную октавами. Триольность, постоянно присутствующая в каденции, вырастает из первого намёка на виртуозность, — идеи, возникшей в ц. 3 и 5. Ярко вспыхивает *ff* преобразованный элемент темы из первой части концерта (ц. 21 – 317 такт каденции), однако сразу же расплывается в нисходящем движении, оставляя лишь воспоминание об уже знакомом мотиве.

Среди драматических виртуозных пассажей возникают моменты тишины и покоя. Так перед окончанием каденции проникновенная тема, пропетая в гармоничном согласии двух голосов (*dolce cantando*), ненадолго погружает в состояние возвышенного созерцания. Но его прерывает взволнованный взлёт, наполненный хроматизмами, на высоком эмоциональном уровне завершающий каденцию.

Нотный пример № 6. Шимановский Скрипичный концерт № 2, Cadenza.

Cadenza (Paweł Kochański)

Vno solo

Timp.

pp

Торжественным аккордом *tutti* начинается второй раздел концерта *Allegro molto energico* — бесспорный финал. По сравнению с балладно-поэчными принципами построения первого раздела композиционно он более строг и, несмотря на смены темпов, вполне соответствует форме рондо.

Эпизоды в нём (певучие и виртуозные) имеют подчинённое значение — точно так же, как танцевальные и виртуозные в разделе до каденции.

От лирических сомнений первого раздела не остаётся и следа, финал представляет совершенно иной образ. Слушателя захватывает зажигательный народный танец, вначале сольный, затем массовый. Стоит только начаться «подстегивающему» аккомпанементу *pizzicato* струнной группы, в ритме которого, будто играючи, сменяются сильные и слабые доли, возникает ощущение пружинистой энергии. Мелодия рефрена (тема F) вступает *ff* (рemarka *vigoroso* с итальянского — сильный, мощный, крепкий, энергичный) с тиратообразной триоли шестнадцатых легко и игриво взмывает вверх (нотный пример № 7). Её капризная прихотливость напоминает причудливую вышивку на фоне чёткой организации ритма сопровождения. Неожиданная синкопа похожа на резкий взмах руки.

Нотный пример № 7. Шимановский Скрипичный концерт № 2, тема F.

The musical score for the first system of the 'Тема F' from Shostakovich's Violin Concerto No. 2. The score includes parts for Trgl., Tmb. p., Pti, Gr. c., Pte, Vno solo, Vni I and II, Vle, Vc., and Cb. The tempo is 'Allegramente molto energico' with 'Ritmo ben tenuto'. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. Dynamics range from pp to fff. Performance instructions include 'ord.', 'arco', 'pizz.', 'div. arco', 'simile', and 'ff sempre'.

Проведению темы у скрипки, как эхо, отзывается фагот. Следующий вариант темы звучит ещё более пронзительно на октаву выше в сопровождении характерных триольных мотивов у кларнета, флейты и валторны (ц. 27). В дальнейшем развитии (ц. 28) взволнованное вращение скрипичных фигураций превращается в суматошный вихрь, наполненный хроматизмами, а кружащиеся мотивы у духовых инструментов полностью захватывают слушателя, заставляя вспомнить о бурных переживаниях первой части концерта.

Потенциальная тревожная энергия накапливается, пружина сжимается, «тетива натягивается», и в 4 тактах до ц. 29 происходит «выстрел», стрела взлетает. И, кстати, «скрипка-стрела» потом надолго исчезает из поля зрения (слуха). Напряжение усиливает оstinatный ритм аккордов сопровождения, острое звучание поразительной гармонии — параллельное «ленточное» ведение мажорных трезвучий с добавленными секундами или септимами на основе C-dur вначале, а от f — хроматически. Эта мощная кульминация *fff* приводит к новому проведению рефрена (ц. 29).

Благодаря многозвучному оркестровому tutti, густой плотной фактуре танец приобретает здесь грандиозный размах, как будто в пляску вовлекается

масса людей. Вначале оstinатные квинты в басу напоминают народную музыку. Торжественно и величаво тромбоны проводят восходящую гамму (ц. 30). В атмосфере всепоглощающей феерии выделяются напевные интонации скрипки (три такта до ц. 31), которые далее переходят к флейте. Этот нежный мотив — предвестник следующего раздела, он успокаивает и замедляет страстное движение оркестра, пока динамика не перейдет к *ppp*, а фактура не станет совсем прозрачной.

Как уже отмечалось, особым качеством музыкальной драматургии концерта является то, что вступление нового материала готовится исподволь, то есть новая тема как бы выплывает из глубин фактуры предыдущего развития. Так в эпизоде *Poco meno, allegretto, tranquillo* новая тема G вырастает из предшествующих интонаций (нотный пример № 8). Изысканно мягкая, как бы «скользящая» мелодия наполнена широкими скачками: достигнув звука повыше, она падает вниз, чтобы попробовать снова подняться. Это контрастирующее с бурными танцами томительное размышление напоминает вернувшееся из первой части состояние сомнения. Ощущение раздумья создается разреженной фактурой, где скрипичная группа лишь гармонизирует мелодию, а духовые по очереди, будто не обращая внимания на интонации солирующей скрипки, вторят ей плавными мотивами с хроматизмами и опеваниями, похожими на те, на которых строился переход к эпизоду (3 такта до ц. 32, 1 такт до ц. 32).

Нотный пример № 8. Шимановский Скрипичный концерт № 2, тема G.

The musical score for the first system of the Schumann Violin Concerto, Op. 35, Theme G, is presented. It includes parts for Flute I, Oboe I, Clarinet I, Bassoon II, Horns I-IV, Trombone, Piano, Violin solo, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in G major and 2/4 time. The first part of the system is marked 'rall.' and 'p dolce'. The second part is marked 'Poco meno, allegretto tranquillo' and 'p dolce'. The score shows a transition from a lyrical passage to a more rhythmic and driving section.

Небольшое лирическое отступление неожиданно прерывается подготовкой к возвращению рефрена: движение вновь становится стремительным, настроение — решительным. Активные шестнадцатые виртуозно проносятся, приводя к взволнованному и настойчивому повторению звука ми в верхнем голосе (ц. 34), которое предшествует началу рефрена (3 такт после ц. 34).

Тема F звучит теперь взволнованно и тревожно: в ней нет праздничных синкоп, а мелодия не взлетает игриво, а будто торопится, спешит. Изложение партии скрипки двойными нотами, как часто в этом концерте, создаёт впечатление звучания двух инструментов. Как и во всём концерте, повышение мажорных ступеней вплоть до октавы (ля диез в мелодии на фоне остинато Ля мажора в ц. 35) превращает мелодию в целотоновую. Особый колорит теме придаёт новый выразительный приём — трепетные трели.

После ворвавшегося первого элемента рефрена, волевое движение расплывается в двухголосных интонациях, напоминающих лирический раздел из каденции (6 тактов до ц. 35), но быстро возвращается тема F, проходящая на октаву выше, однако совершенно потерявшая свой изначальный характер. Диссонансы и прозрачная фактура превращают некогда страстные триоли в

беспокойные и тревожные, а гобой, одновременно проводящий тему от ноты ля, будто путает слушателя, меняя колорит за счет фригийского звучания (си-бемоль в ля миноре). Суматошный бег скрипки вдруг переходит в настойчивые трели (5 такт ц. 35). Фактура уплотняется, звучит нарастающее из глубины тремоло ударных, мелодия то кружится в движении шестнадцатыми, то возвращается к трелям — всё предвещает большую кульминацию, но нарастание обрывается извилистыми мотивами — попевками в народном духе у скрипки (ц. 38). На их фоне возникает нежный мотив: на октаву вверх, (ц. 39) — предвестник следующей части. Он успокаивает и замедляет движение, пока динамика не перейдёт на *ppp*, а фактура не станет совсем прозрачной. Музыка будто замирает, приобретая подчеркнуто народный характер. Тихая квинта ля-ми у струнных напоминает проверку строя перед началом исполнения, фагот и кларнет еле слышимым эхом повторяют воздушную октаву, пиццикато скрипок, как яркий луч среди затянутого облаками неба, прорезает звучание оркестра, предвосхищая начало второго эпизода рондо.

Сфера личного ничем не прерываемого размышления, ощущение простора и плавного течения мыслей — вот что представляет собой музыка второго эпизода *Andantino molto tranquillo* финала концерта. Чисто вокальная по своей природе тема Н появляется в низком для скрипки регистре, что придаёт ей бархатное звучание, напоминающее тембр виолончели или контральто (нотный пример № 9). Мелодия чарует интонационным богатством, увлекающей игрой света, тени, цвета, аромата, неожиданными бликами и непредсказуемыми поворотами. Фольклорное происхождение «раздвоенных» ступеней придаёт музыке особый свежий романтический колорит. Широкое просторное развитие как будто бесконечной темы насыщено сложной полифонической фактурой: духовые инструменты имитационно то поддерживают солиста, то вторят ему, то влетают свои интонации. Мелодия поднимается на октаву выше, отрывая размышления от земли, улетающая ввысь, и в этот момент вступает фортепиано с кружащимися в тихом вихре тремоло (ц. 41). На кульминации тема звучит со страстным упоением (т. 42). Пробуждая из транса, в который вводит безостановочное повторение (ц. 43), в партии скрипки

появляются большие скачки и движение шестнадцатыми, что оттеняет предшествующая благостная размеренность. В последний раз повторяя интонацию темы (3-4 такт ц. 43), мелодия распадается в нисходящем движении шестнадцатых, наполненном диссонансами, ходами на тритоны и хроматизмами.

Нотный пример № 9. Шимановский Скрипичный концерт № 2, тема Н.

Порыв приводит к похожей на звук народного инструмента «жужжащей» трели квинты (ц. 44), а на её фоне возникают тираты, знаменующие возвращение рефрена (темы F). Волевая мелодия в новом проведении (ц. 46) получает иной характер — теряется решительность и напористость. Меняется тональность (на тон ниже); первый восходящий элемент — изначально чистая кварта, теперь представляет собой увеличенную (ре — соль диез), из-за чего тема приобретает целотонность. Духовые, чередуясь, проводят тиратообразные интонации. Мелодия то поднимается, то спускается вниз, вновь погружая в состояние трепетного переживания. Но всё же взмывает вверх, где совершенно внезапно, как воспоминание из далёкого прошлого, появляется первая тема концерта (A).

Трогательное и жалобное её звучание в высоком регистре с прозрачной фактурой оркестра (ц. 48) переходит в прекрасное долгое развитие в духе

заклучения концертов Рахманинова. Это восторженная кульминация концерта — сомнения и тревоги преодолены, происходит разрешение внутреннего конфликта. (ц. 49). Спокойная, безмятежно льющаяся мелодия, наполненная опеваниями, у духовых — противоположность ярким выразительным интонациям скрипки. Тема постепенно становится всё возвышеннее, а её устойчивые гармонии на фоне хроматических извивов солиста звучат ещё тяжелее и утвердительней (ц. 50).

Две темы сливаются друг с другом (ц. 51): оркестр играет *tutti*, динамика переходит на *ff* — всё создаёт картину апофеоза чувств, то к чему так стремилась музыка, то, чего так жаждал лирический герой концерта. Монументальное звучание кульминации вскоре прерывается активным хроматическим движением — возвращением танцевальной сферы (ц. 52). Покачиваясь, с каждым тактом разрастаясь, она становится всё мощнее. Решительный волевой образ получает своё завершение в финальном проведении темы F (ц. 56). Стремительная, полная надежды и радости музыка завершает концерт: кружение тират, звоны колокольчиков, удары малого барабана на сильную долю и праздничный последний аккорд провозглашают несомненную победу Света и Жизни.

Заклучение

Кароль Шимановский открыл путь не только целой плеяде последующих композиторов, но и дальнейшему развитию польской национальной школы в целом.

«Польская идея» с юности наполняла всё существо композитора. Начиная с первого цикла прелюдий, вдохновлённого творчеством великого Шопена, до последнего сочинения — наполненного страстными и архаичными образами Второго скрипичного концерта — Шимановский был предан родной культуре, питавшей его искусство истинно национальным духом. Идеи и размышления Шимановского вдохновляли молодое поколение 1920—30-х годов: композитор ответственно и сознательно подходил к выполнению своей цели — вновь поднять польскую музыку на мировой уровень. В своих критических статьях он рассуждал о стилистике и направлениях современной

музыки, фольклоризме, романтизме, но особенно его волновала проблема органичного соединения коренной польской народной основы с приёмами, техникой и выразительными средствами XX века.

Небольшое по объёму творчество Шимановского включает разные жанры, впоследствии развитые в польской музыке. Особенно важно отметить талант Шимановского-симфониста: блестящее чувство формы, высокое мастерство тематического развития, напряжённый драматизм столкновений контрастных образов. Своим творчеством Шимановский заложил основы современного польского симфонизма, а Третья и Четвёртая его симфонии приобрели мировую известность.

Музыкальный стиль Шимановского прошёл длинный путь творческой эволюции. В первых произведениях ясно слышно воздействие романтизма, но дальнейшее развитие насыщает его музыкальный язык всё большей сложностью, обогащает освоенными и переработанными влияниями импрессионизма и экспрессионизма. Всегда связанный с национальным искусством, в последнее десятилетие жизни Шимановский открывает для себя ранее неведомые сокровища польской народной архаики гуралей — обитателей горного района Польши. Своеобразие, свежесть мелодий, ритма, ладов и гармоний становится новым источником вдохновения композитора. Помимо «дословного» цитирования и обработки народных мелодий, Шимановский использовал их удивительный язык для создания собственной музыки. Сам Шимановский музыку гуральцев характеризовал как *«специфический, негиббемый лиризм»*¹¹.

Несмотря на довольно резкое звучание «антиромантической» народной музыки, композитор органично вплетал его в собственную музыкальную ткань. Как пишет Ю. Цибульская: *«Примитивная народная песня или танец, преломленные сквозь призму индивидуального таланта становятся творением искусства общечеловеческой значимости»*¹².

¹¹ Ю. Цибульская. Кароль Шимановский и музыкальный фольклор Подгалья // Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации. — Москва. Советский композитор, 1984. С.189.

¹² Там же.

Второй концерт для скрипки — это квинтэссенция позднего творчества композитора. Нежность и пылкость романтического начала расцветает здесь вместе со страстным восторгом народного искусства. Virtuозная сложность при всей эффектности не является самоцелью, а оркестр играет столь важную роль, что происходит симфонизация концерта и фактически возникает новаторский жанр.

Гармонический язык музыки Шимановского исключительно богат. Красочные сопоставления, пришедшие из романтизма, сочетаются с би- и политональными звучаниями. На это повлияло как увлечение и работа Шимановского с древним гуральским фольклором, так и сложность гармоний современной европейской музыки. Расщепление основных ступеней (польское фольклорное расщепление 3,4,6,7 ступеней), переосмысление главных функций и наложение разнообразных гармоний создают экспрессивные уникальные слуховые образы. Ещё одной отличительной чертой гармонического языка является лидийский лад, который слышен во многих темах концерта. Лидийская кварта сочетается с миксолидийской секстой, нередко вместе с этим звучание оминоривается понижением третьей, шестой ступеней, что расширяет круг диатонических ладов.

Форма концерта сложна, но понятна и логична. Её общая идея такова: от песенного начала через виртуозное (каденция) — к танцевальности. Одночастная композиция и состоит из двух разделов — до и после каденции. Шимановский в прямом смысле воспевае польский фольклор, песенный и танцевальный. Это музыка органического естества человека и природы, в ней нет ничего индустриального. Особый приём, объединяющий многочисленные разделы концерта — вступление нового материала обычно готовится исподволь, то есть новая тема не возникает внезапно, а выплывает из глубин фактуры предыдущего развития. Концерт прекрасен ещё и потому, что позитивен. В нём нет «мировой скорби» и безнадежности, хотя автору было абсолютно ясно, что это прощание. Музыка Шимановского, рождённая в тревожное время начала 20-го XX века, полна эмоциональной напряжённости, но образный мир

композитора широк и разнообразен: помимо острого драматизма это и природа, и размышления, сомнения, надежды, разочарования, печали и восторги.

Благодаря трепетному уважению к родной культуре, сохранению её души и утонченному соединению с разнообразными богатствами европейского искусства, Шимановский создал уникальный национальный стиль, замечательный сам по себе и открывший плодотворный путь новой польской музыки. Оценивая значение творчества Шимановского для отечественной культуры, Зофья Лисса пишет: *«Творчество Шимановского было переломным моментом для польской музыки. Не только его произведения, но и личность в целом, его взгляды, литературные работы, те идеи, которые он прививал молодому поколению Польши 20-30-х годов, всё это вызывало брожение, вносило оживление, заставляло думать, оценивать многое. Шимановский чувствовал неодолимую потребность найти свой путь не только для польской музыки, но и для каждого композитора. Он хотел строить с самого основания, найти свой стиль, который был бы совершенным синтезом "польского" и европейского" и находился бы на передовых позициях борьбы за современную музыку»*¹³.

¹³ З. Лисса. Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель. С. 18

Список литературы

1. Волынский, Э. И. Кароль Шимановский.: Краткий очерк жизни и творчества / Эдуард Волынский — Ленинград : Музыка, 1974. — 86 с.
2. Гаврилова, Н. А. История зарубежной музыки. XX век / Н. А. Гаврилова — Москва : Музыка, 2005. — 573 с.
3. Гивенталь, И. А. Музыкальная литература зарубежных стран : учебное пособие для музыкальных училищ и общих курсов музыкальных вузов / И. А. Гивенталь – Москва : Музыка, 2000. — 449 с.
4. Лисса, З. Шимановский — композитор и музыкальный мыслитель // Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма. — Москва, 1963. — 253 с.
5. Никольская, И., Крейнина, Ю. Кароль Шимановский : Воспоминания, статьи, публикации / И. Никольская – Москва : Советский композитор, 1984. — 323 с.
6. Ямпольский, И. Польский скрипач П. Коханский // Советская музыка, 1959. — 135–136 с.