

Цитування:

Шевченко Л.М. Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонії № 4 К. Шимановського. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. № 2. Київ : ІДЕЯ ПРИНТ, 2020. С. 231-236.

Шевченко Лілія Михайлівна,
кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8602-9573>
Lilia.my.forte@gmail.com

Shevchenko L. (2020). The gene to Joys of A. Skryabin in Concert symphony № 4 K. Szymanowski. National Academy of Culture and Arts Management Herald: Science journal, 2, 231-236 [in Ukrainian].

СКРЯБІНІВСЬКИЙ ГЕН РАДОСТІ В КОНЦЕРТНІЙ СИМФОНІЇ № 4 К. ШИМАНОВСЬКОГО

Метою дослідження є виявлення скрябінівського типу екстастики Радості (скрябінівського типу виразності) в Концертній симфонії К. Шимановського як атрибуту українських культурних проєкцій на творчість останнього. **Методологічною основою** дослідження є герменевтичний аспект інтонаційного підходу в музикознавстві, визначений працями послідовників Б. Асаф'єва та Б. Яворського в Україні, культурологічний міждисциплінарний аналіз у розвиток досліджень О. Лосева, Т. Гуменюк. **Наукова новизна** роботи ґрунтована першійстю в мистецтво- і культурознавчих розробках виявлення у К. Шимановського скрябінівської екстатичності в представництві саме української культурної традиції, оскільки скрябіністів-композиторів в Росії немає (скрябіністи І. Вишнеградський і М. Обухов репрезентують музичну Францію), тоді як могутня фігура українського симфоніста Б. Лятошинського, геніального автора «психодрам» В. Ребікова, одесита за місцем роботи і творчості, уособлюють саме український шлях усвідомлення генія творця «Поєми екстазу». **Висновки.** Четверта симфонія К. Шимановського в її адраматичній тричастинній якості не являється осередком «традиційності», оскільки в ній сходяться надто широкі обсяги моделей мислення ХХ ст., у тому числі необарокові уподібнення церковним композиціям, а, головне, має місце збереження скрябінівської екстастики, що стала здобутком оригінального переломлення К. Шимановським символістських впливів творця «Поєми екстазу». Повнота втягування польським композитором скрябінівських заповітів «адраматизації» музики складає паралель до скрябінівських же тяжінь класика симфонізму України Б. Лятошинського, до творчості В. Ребікова, що перебував в Україні і в Одесі, тоді як в Росії композиторський скрябінізм не відбувся. Вказана сторона мислення К. Шимановського, його раннє високе визнання в Одесі, яка стала з кінця ХІХ ст. оплотом скрябінізму, безпосередня дотичність до глибинних національних основ буття попри звертання до фольклорних джерел і яка відрізняла як твори К. Шимановського 1910-х років, так і вповнення задуму тих років у 1932 р. створенням 4-ї Концертної симфонії.

Ключові слова: екстастика О.Скрябіна як «ген Радості», жанр в музиці, жанр концертної симфонії, традиційність, неокласицизм.

Шевченко Лілія Михайлівна, кандидат педагогічних наук, доцент кафедри спеціального фортепіано Одеської національної музичної академії імені А. В. Нежданової

Скрябінівський ген Радості в Концертній симфонії № 4 К. Шимановського

Цель исследования – выявление скрябиновского типа экстастики Радости (скрябиновского типа выразительности) в Концертной симфонии К. Шимановского как атрибута украинских культурных проекций на творчество последнего. **Методологической основой** исследования является герменевтический аспект интонационного подхода в музыковедении, определенный трудами последователей Б. Асафьева и Б. Яворского в Украине, культурологический междисциплинарный анализ в развитие исследований А. Лосева, Т. Гуменюк. **Научная новизна** работы обусловлена первенством в искусство- и культуроведческих разработках выявления у К. Шимановского скрябиновской экстатичности в представительстве именно украинской культурной традиции, поскольку скрябинистов-композиторов в России нет (скрябинисты И. Вышнеградский и Н. Обухов репрезентуют музыкальную Францию), тогда как могучая фигура украинского симфониста Б. Лятошинского, гениального автора «психодрам» В. Ребикова, одесита за местом работы и творчества, персонализируют именно украинский путь осознания гения творца «Поэмы экстаза». **Выводы.** Четвертая симфония К. Шимановского в ее адраматическом трехчастном качестве не является средоточием «традиционности», поскольку в ней сходятся слишком широкие охваты моделей мышления ХХ ст., в том числе необарочного уподобления церковным композициям, а, главное, имеет место сохранение скрябиновской экстастики, которая стала достоянием оригинального преломления К. Шимановским символистских влияний творца «Поэмы экстаза». Полнота втягивания польским композитором скрябиновских заповедей «адраматизации» музыки составляет параллель к скрябиновским же тяготениям классика симфонизма Украины Б. Лятошинского, к творчеству В. Ребикова, который пребывал в Украине и в Одессе, тогда как в России композиторский скрябинизм не состоялся. Указанная сторона мышления К. Шимановского, его раннее высокое признание в Одессе, которая стала с конца ХІХ ст. оплотом скрябинизма, непосредственное касательство глубинных национальных основ бытия вопреки обращения к фольклорным источникам и которая отличала

как творения К. Шимановского 1910-х годов, так и воплощения замыслов этих лет в 1932 г. созданием 4-й Концертной симфонии.

Ключевые слова: экстастика А.Скрябина как «ген Радости», жанр в музыке, жанр концертной симфонии, традиционность, неоклассицизм.

Shevchenko Lilia, the candidate of the pedagogical sciences, assistant professor to Odessa national music academy of the name A.V. Nezhdanova

The gene to Joys of A. Skrjabin in Concert symphony № 4 K. Szymanowski

The purpose studies - a discovery of A. Skrjabin type to ecstatic Joys (the A. Skrjabin the type of the expressiveness) in Concert symphony of K. Szymanowski as attribute ukrainian cultural projection on creative activity of the last. **The methodological base of the study** is hermeneutics aspect of intonation approach in musicology, certain works of the followers of B. Asafiev and B. Yavorskiy in Ukraine, culturology interdisciplinary analysis in development of the studies A. Losev, T. Gumenyuk. **Scientific novelty** of the work is conditioned by championship in science of art- and culturology treatment of discovery beside K. Szymanowski A. Skrjabin type of ecstatic expressiveness in representation to exactly ukrainian cultural tradition since composers to Skrjabin style in Russia no (heirs of Skrjabin style I. Vyshnegradskiy and N. Obuhov present music to France) then powerful figure ukrainian symphonic composer B. Lyatoshynskiy, genius author of the "psychodramas" V. Rebikov, inhabitant of Odessa for revenge of the work and creative activity, indicate exactly ukrainian way of the realization of genius by creator "Poems of the ecstasy". **Conclusions.** The Quarter symphony of K. Szymanowski in her adramatic threephase quality is not a focus "traditional thinking" since in she reconverges too broad incidences of the models of the thinking XX cent., including neobaroque comparison church composition, but, main, exists the conservation an Skrjabin ecstatic art, which became property of original refraction to K. Szymanowski of the symbolism influences by creator of "Poem at ecstasy". The fullness drawing in polish composer of Skrjabin commandments about "adramatization" of music forms the parallel to Skrjabin gravities of classic of symphonic art to Ukraine B. Lyatoshynskiy, to creative activity V. Rebikov, which was in Ukraine and in Odessa then in Russia composer Skriabin style did not take place. The specified side of K. Szymanowski thinking, his(its) his early high confession in Odessa, which became with the end XX cent. stronghold Skrjabin style in art, direct relation deep national bases of being notwithstanding address to folk-lore source and which distinguished as creations of Szymanowski 1910-th years, so and entailments conceptions these years in 1932 creation 4 Concert symphony.

Keywords: ecstatic art of A. Skrjabin as «gene to Joys», genre in music, genre of concert symphony, traditional thinking, neoclassicism.

Актуальність заявленої теми зумовлена значущістю творчості польського композитора, який, за обставинами життя, формувався в Україні, суттєво корегуючи буття української музики першої третини ХХ ст. Особливо це стосується музичної Одеси, в якій визнання його генія передувало усвідомленню його видатної ролі в музиці у Москві, в Петербурзі, тим більше в Варшаві. Утворення скрябінівського центру в Одесі у 1900-ті роки, коли після триумфального концерту 1898 р. геній Скрябіна-піаніста і композитора став безумовно визнаним і підкріпленим успіхом його виступів у Франції (про це в книзі автора цього дослідження [10]), скрябінізм К. Шимановського став тим тлом, який вибудовував довіру до його оригінальних композицій у одеської публіки. І тому закономірним постає написання найзнатнішого твору спадщини К. Шимановського, опери «Король Рогер», саме в Одесі, на березі Чорного моря за визнанням польських дослідників його творчості [7, 91]. Скрябінівська складова виразної палітри К. Шимановського стала «родовим знаком» останнього, хоча в польській культурній традиції з різних причин вуалюється ця сторона дару генія польської художності.

Обрана для аналізу Четверта симфонія польського композитора складає здобуток пізнього періоду творчості, але саме в ній в демонстративній розгорнутості проступив скрябінівський триумфуючий тонус вираження, який у цій композиції «перекриває» фовізм і неокласичну еkleктику впливів І. Стравінського, які в значній

мірі надихали твори К. Шимановського 1920-х років («Stabat mater», «Харнасі», ін.).

Творчість К. Шимановського отримала досить широке висвітлення у вітчизняному музикознавстві, у тому числі це праці останніх років О. Маркової [6, 152-159], Д. Андросової [1, 86-92], Г. Волкової [11] (остання розглядає саме Четверту симфонію в аспекті ритуалотворчого потенціалу її виразності). Але саме скрябінівська екстастика цієї Концертної симфонії К. Шимановського, що наслідувала специфіку саме концертних творів даного автора і скрябінівського фортепіанного Концерту зокрема, не стала предметом спеціального аналізу авторів.

Метою дослідження є виявлення скрябінівського типу екстатичної Радості (скрябінівського «гену» виразності) в Концертній симфонії К. Шимановського як атрибуту українських культурних проекцій на творчість останнього.

Наукова новизна роботи ґрунтована першістю в мистецтво- і культурознавчих розробках виявлення у К. Шимановського скрябінівської екстатичності в представництві саме української культурної традиції, оскільки скрябіністів-композиторів в Росії немає (скрябіністи І. Вишнеградський і М. Обухов репрезентують музичну Францію), тоді як могутня фігура українського симфоніста Б. Лятошинського, геніального автора «психодрам» В. Ребікова, також одесита за місцем роботи і творчості, уособлюють саме українську путь усвідомлення генія творця «Поєми екстазу».

Значимість впливу О. Скрибіна на К. Шимановського була вихідною стороною характеристик цього автора від початків описів його здобутків у працях І. Белзи, Е. Волинського, В. Гузєєвої [3; 2; 4] та ін. Але творчість композитора після 1918 р., після його переїзду в Польщу, розглядалася в контексті інших стильових переплетінь. Хоча комплекс екстатички, втілення насолоди Радістю, що збігалось з позиціями Скрибіна постпрометеєвського уготування Містерії, проступав в його композиціях у якості суттєвої складової його мислення і, перш за все, в його концертних композиціях, що тяжіли до духовних витоків цього жанрового типу. Екстатичні «напливи» в музиці К. Шимановського мають місце у творах, які написані у 1920-ті роки із наявними паралелями до фовістського й неокласичного комплексів композицій І. Стравінського.

Так, кантата «Stabat mater», яку сам автор назвав «селянським реквіємом», втілювала тематику, яку звично трактували у «реалістичному» нахилі як втілення материнського горя, відсторонюючись від духовного стрижня, причому у дусі старокатолицької, проправославної традиції, яка надихала композитора через задіяний ним в творі гуральський фольклор польських Татр, де зберігалася (і зберігається) богослужбова практика Нероздільної церкви. Відповідно, театралізовані вчуленості в поданні того канонічного церковного образу Богоматері недоречні, оскільки образ її материнського страждання невіддільний від її Обраності й Уславлення в тій іпостасі. І саме гимнічність покладеної в основу Кантати канонічної секвенції, похідної (як уся сукупність секвенцій-тропів католицької церкви) від православного візантійського гимноспіву [9, 903], орієнтує на особливого роду врочистість і гордість Подвигу, що накопичується в екстатично звучачих завершальних хорових номерах композиції.

Збережений в театралізованих і театральних композиціях 1920-х років дух скрябінівської екстатички Радості зконцентрувався саме в Четвертій симфонії, яку прийнято протиставляти Третій симфонії композитора. Таке протиставлення здійснюється, по-перше, з вказуванням на «традиційність» Четвертої [12] в порівнянні з новаційною вокальністю і східним колоритом відміченою (за віршами Румі) Третьою. А, по-друге, вказується на авторську емоційну відмінність сприйняття процесу творчості, коли Шимановський підкреслював «тривогу», яку він «переживає від цієї (Третьої – *Л.Ш.*) симфонії», коли йому здавалося, що «музика жахлива» [10, 224], тоді як Четверта писалася легко і приємно - безвідносно до того, що може вийти якийсь страшний кітч» [10, 224]. Але «традиційність» Четвертої симфонії не самозначуща, вона також тричастинна, як і Третя, тільки остання поемно «стиснута», маючи вплив і О. Скрибіна, і Р.

Штрауса, тоді як Четверта симфонія автономізує в дусі неокласицизму І. Стравінського частини симфонічного циклу, – пор. з тричастинністю «Симфонії псалмів» останнього, написаної двома роками раніше розглядуваної Симфонії К.Шимановського. До речі, в обох названих творах російського (теж, як і Шимановський, народженого Україною) і польського авторів в партитуру введене солюоче фортепіано, а також суттєвою складовою виступає пасторальне призначення звуків флейти. Однак логіка викладення кожної з частин у творі Стравінського і в композиції Шимановського є принципово різною, оскільки у першого з названих домінує емоційна відстороненість подання тем-образів, тоді як у другого відверто маємо від О. Скрибіна похідні екстатичні «набухання». І це наочно втілене відмовою І. Стравінського від «емоційності» високих струнних (оркестр без скрипок і альтів), тоді як у К. Шимановського тембр скрипки подається надзвичайно активно, причому, явно в продовження символістської екстатички його Скрипкових концертів із розвиненою мелодійною фігуративністю у надвисокому регістрі третьої-четвертої октав. Навіть цей малий обсяг спостережень вказує на неабияку оригінальність Четвертої симфонії і одночасно певну наслідуваність і щодо його ж Третьої симфонії, і тим самим спеціальну відмежованість від Стравінського, що був тоді «власителем дум» музичної «нової молоді» 1920-х. А емоційна авторська напруга у вибудові «Пісні про ніч» і «легкість» написання Концерт-симфонії № 4 може пояснюватися не стільки опозиціями новаційності – традиційності (остання, як показано, зовсім не безперечна), скільки часовою творчо-значеннєвою відстанню 1915 і 1932 років.

1910-ті – це етап становлення симфонічного мислення К. Шимановського і завоювання ним небувалого для польської музики позашопенівського нарративу, тоді як у 1930-ті відкриття Шимановським модерну для музичної Польщі сталося і було безсумнівним («легкість» досягненого) у якості його заслуги і для однодумців, і для супротивників грандіозної реформи національного музичного ствердження у ХХ ст.

Є ще одна «нитка» змістовності, яка пов'язує вказані симфонічні твори творця «Короля Рогера» і на які польські коментарі відносно Четвертої симфонії посилюються як на «традиційність»: відсутність в обох безпосередніх посилань на народні мелодії, які з часів «Stabat mater» стали невідокремлюваними від стилю К. Шимановського. В Третій симфонії цей «брак народності» чітко зрощений з «космізмом» скрябінівських змістовних ширянь – і в цьому відношенні К. Шимановський 1910-х років (включаючи й «Короля Рогера», написаного у 1918) різко відокремлюється від скрябінізму українського майстра Б. Лятошинського, у якого

від начал його перших фортепіанних і симфонічних композицій йде спирання на національний – український – фольклорний комплекс. В цьому відношенні К. Шимановський більш послідовний, ніж Лятошинський, в наслідуванні О. Скрябіна, який принципово «шарів» над матерією фольклорного і національно-жанрового ґрунту взагалі.

І в творі 1932 р. К. Шимановський дозволяє собі «згадати молодість», відсторонюючись від органічних для нього на той час фольклоризмів, хоча національний принцип мислення, який вималювався у цього автора і в 1910-ті, проступив досить рельєфно: мелодійність у надвисокому регістрі скрипок (Скрябін, при всій його повазі до Р. Вагнера, «скрипки 'Лоенґріна'» не культивував), і та мелодійність у Шимановського, вже на відміну від Вагнера, насичена фігуративними контурами. І цей суто слов'янсько-польський поворот музичного мислення, незалежний від прямого цитування фольклорних витоків, тонко відмітив один з виконавців творів композитора (1994), у тому числі і Четвертої симфонії, англійський диригент С. Реттл: «...він звертався до польської традиції, проникаючи углиб її – аж до слов'янських коренів, він начебто посилається на Мусоргського...» [13]. Використання концертуйочого інструмента у симфонічному жанрі мало певні виходи у ХІХ ст. («Іспанська симфонія» Е. Лало, «Симфонічні варіації» С. Франка, ін.), але стало ознакою мислення у ХХ («Рапсодія для оркестру і саксофону» К. Дебюссі, «Іспанська рапсодія» М. Равеля, «Прометей» О. Скрябіна, вищезгадана «Симфонія псалмів» І. Стравінського, «Турангаліла» О.Мессіана тощо). К. Шимановський явно чув «поклик часу» і, називаючи на ранній стадії виникнення (а задум Симфонії склався 15 роками раніше її закінчення, тобто ще в Україні) свій твір фортепіанним концертом, все ж «зупинився на назві 'Symphonie concertante pour piano et orchestre'» [7, 16], зіставляючи, тим самим, її склад з «Прометеєм» О. Скрябіна (до речі, склад цього твору для оркестра із хором і фортепіано явно надихнув зазначений знаменитий твір І. Стравінського).

Закріплена композитором назва «Symphonie concertante pour piano et orchestre» ідентифікувала композицію із твором В. Моцарта 1779 р., що мав таку ж назву, заохочуючи пошуки «традиційності» в здобутку К.Шимановського. Таке рішення композитора має певні риси загадковості: будучи сам визначним піаністом і маючи брата-піаніста Ф. Шимановського, постійного учасника зібрань «Молодої Польщі» в особі Ар. Рубінштейна, спеціально концерт для цього інструмента з оркестром композитор не писав (унікаючи прямих аналогій зі О. Скрябіним? - Л.Ш.). Хоча скрипкові Концерти №№ 1 і 2 склалися цільово для виконавства «квівського поляка» П. Коханського (який починав свій шлях фахівця в

Одесі під керівництвом блискучого представника польської скрипкової школи Е. Млинарського). Таку «стриманість» К. Шимановського можна зрозуміти лише у колі тенденцій фортепіанного мистецтва минулого століття: «ген» стилістики О. Скрябіна наслідував творець «Короля Рогера», але явно вибирав оригінальну путь, відсторонюючись, слідом за Скрябіним, від лістівської оркестральності (а її носієм і був Ар. Рубінштейн), але і не приймаючи послідовної, генетично французької, піаністичної салонності останнього.

Ця «серединність» фортепіанного вибору склалася у школі Густ. Нейгауза, що тяжів до віденського салонного стилю спадкоємців І. Гуммеля (і що блискуче представляв двоюрідний брат композитора Ген. Нейгауз). У роботі Д. Андросової спеціально відзначається ця сторона фортепіанного мислення К. Шимановського на прикладі аналізу його циклу 1910-х років «Маски», який на сьогодні складає одну з найрепертуарніших сторінок спадщини композитора і який мав великий успіх у салонах Одеси вказаних років:

«'Маски', цикл п'єс ... чітко відповідає французькому зразку сюїтно-концертних послідовностей прелюдія-скерцо-фінал... Фактично всі три п'єси являють собою 'варіації на акорд' *gis(as)-cis(des)-fis(ges)-h*, ... що з'єднує воедино Трістанів і Прометейв акорди ... Програмні заголовки підказують це 'балансування' між вагнерівським і скрябінівським комплексами: у другій п'єсі 'Танкріс і блазень' заголовок указує на блазнівську личину Трістана..., тоді як третя ('Серенада Дон-Жуана') натякає на 'викрадення вогню любові', асоційованого із прометеевським героїчним злодійством» [1, 75]. Таким чином, виконавське оточення композитора в особі відвертого «лістіанця» Ар. Рубінштейна не відповідало запитам піаністичної салонності, відчого наявна необарокова облігатність трактування концертної партії в «Symphonie concertante pour piano et orchestre» не вписувалася у можливі представництва жанру фортепіанного концерту К. Шимановським. Висновок вищезитованої дослідниці щодо озвучування фортепіанних творів польського майстра такий: «...символізм у виконавській діяльності має тенденцію 'гальмування' у виявленні якостей даного методу, – і це утворює органіку 'невиразальності-таємниці' його сутності» [1, 77].

Необароковий зріз трактування Концертної симфонії № 4 К. Шимановським виражається і в тому, що не тільки фортепіанна партія виступає у ролі концертуючої, явно і флейта, і скрипка виконують «облігатні» функції. Причому, обидва ці інструменти представлені у вищевідзначеній, надзвичайно показовій для стилістики композитора регістрово-фактурній позиції: ніжні, майже «лоенґрінівські», але напоєні розспіваною фігуративністю тих мелодій «секвенцій», що

народжені були Богоданою візантійською какофонією. Той мелодійний духовний спів живим був в Україні, в старокатолицькій традиції і польської, і української шляхти, що виховали його дар і якому уроджений на Єлисаветградщині майстер залишився вірним на протязі всього свого творчого шляху.

І частина Симфонії, Moderato, Tempo comodo, відкривається закличками труб (явною є паралель до трубної маестатності творця «Поєми екстазу»), тим вказуючи на ліричну, можливо, ліро-епічну улаштованість цілого, оскільки даний початок з «вершини-витоку» складає надбання саме даної композиції і не має паралелей до концепцій з даним автором порівнюваних майстрів. Далі маємо дві хвили підйому на темі «славильної дзвонності – за Шимановським», на ігровій фігурі фортепіанної «рецитації», що нагадує знамениту «морзянку» О. Скрябіна, якою останній від 5-ї до 9-ї своїх фортепіанних Сонат, особливо у «дивній» 7-й, втілював «космічні поклики». Тільки у Шимановського це явно ігровий комплекс, хоча вказана аналогія надає внутрішнього напруження, екстатичної «зібраності» вираженню захоплення Захватом. З'являється і тема – quasi-опозиція, у солюючої скрипки в найвищих позиціях гри на цьому інструменті, який своїм народженням зобов'язаний, судячи з фольклорних даних, порубіжжю України і Польщі.

Ця мелодійно представлена лірична славильність складає фактурний, але не змістовний контраст до ігрової Радості фортепіанної теми – в паралель до подібних семантичних уподібностей фактурно-динамічно різних тем-образів в Концертах С. Рахманінова, твори якого прекрасно знали у розгалуженій родині Шимановських-Нейгаузів-Фітельбергів. Але маємо безумовною є оригінальність мислення К. Шимановського, оскільки вказана значеннева паралель явно трактована у заповітах О. Скрябіна: маестозна фортепіанова тема тяжіє до певної «грандіозності» звукоподання, тоді як скрипкове соло – до «вищої витонченості», рахманінівська ж естетика у композиторському ж виконавстві не допускала таких динамічно-фактурних абсолютизацій. І якщо в пояснення структури І частини відмічається «вільна сонатна форма» [12], то ця вільність передбачає і тричастинність, і рондальність, що походять із строфічності мислення, з якої народилися усі різновиди інструментальних форм. Відмічена вище «контрасна однообразність» відмічає й Скрипкові концерти цього автора, в паралель до ранньобарокових алілуйно-славильних аналогій.

Знайдені показники «контрасної однообразності» відмічають і виразність II частини Andante molto sostenuto. Тільки замість витонченості звучань скрипки у високому регістрі тут все починається з флейти-соло, теж у «лоєнгрівському» шарінні, тільки позбавленого лоєнгрівської ритмо-пунктирної маскулітності і

насиченої фігуративною мелодійністю, як то раніше мали у скрипковій темі I частини. Фортепіано явно доповнює вираження флейти, фактурно «розгортає» флейтові мотиви, із сукупності яких вибудовується середній розвиваючий розділ, екстатичні прояви музики якого нагадує відповідні фрагменти Moderato molto comodo. В репризі Andante фортепіано і флейта «міняються ролями», оскільки фортепіанний ніжно-дзвінкий високий «голос» опиняється на першому плані сприйняття, тоді як флейта обережно доповнює його.

Фінальна III частина Симфонії Allegro non troppo написана як би в орієнтуванні на рондо (саме це й відмічається в коментарях [12]), в якому вихідна тема-рефрен має ознаки шестя-полонезу (і тим надзвичайно нагадуючи фінал Другої симфонії Б. Лятошинського, незадовго до твору К. Шимановського написаної і, ясно, невідомої останньому). Той образ ніби й тримається контактів з національно-польським здобутком, але в тому узагальненому вигляді, який має місце у втіленні танцювально оздобленої ходи, широко представленій у слов'янській музиці, особливо у російській, українській, а також і в європейському музичному вжитку у цілому. Головне, музика провідної теми фіналу насичена тою маестозною піднесеністю, яка показова була і для ігрової екстатичної провідної теми фортепіано у I частині.

Надзвичайно помітним виступає 1-й епізод цього рондо із скрипковим соло – знов у високому регістрі, відтворюючи вже наскрізний для циклу комплекс «вищої витонченості за Шимановським». 2-й епізод – менш контрастний порівняно з першим: в ньому можна пізнати відверто танцювальні звороти за типом оберека, але знов у тому узагальненому вигляді, який не подає надій на фольклоризм як такий. Вказана «згладженість» виразності 2-го епізоду підтверджує відмічений ще в I частині принцип ліричної –ліроепічної, вважаючи на «важкість» грандіозної екстатичної кульмінацій, драматургії, що виявляється у викладенні тем-образів. І цей характер звуковедення в фіналі вказує на його симфонічно-підсумковуючий зміст, оскільки виразність фактурно-динамічного зіставлення рефрену і 1-го епізоду в фіналі, «завуальованість» висунення 2-го епізоду загострює увагу на нерівнооб'ємній тричастинності, що співвідносне із тричастинною структурою Andante і трьохфазовістю викладення матеріалу в Moderato I частини.

Одночасно ознаки уподібненості будови кожної з частин циклу вказують на спорідненість із сонатою-концертом бароко, в якому «варіація на структуру» забезпечувала надособистісну монологічність церковної в своїй основі музики, при тому що розгалуженість тематичних утворень давала «неальтернативні контрасти» динамічно-фактурних зіставлень однообразної зверненості до Вищого. Відверта піднесена Радісність Четвертої

симфонії К. Шимановського протистояла трагіко-драматичним «вибухам» реактивності на величні й страшні події ХХ ст., демонструючи ту компенсативність мистецької сфери, яку втілював неокласицизм з його бароковими схильностями до релігійних початків музики.

Висновки. Четверта симфонія К. Шимановського в її адраматичній тричастинній якості не являється осередком «традиційності», оскільки в ній сходяться надто широкі обсяги моделей мислення ХХ ст., у тому числі необарокові уподібнення церковним композиціям, а, головне, має місце збереження скрябінівської екстатичності, що стала здобутком оригінального переломлення К. Шимановським символістських впливів творця «Поєми екстазу». Повнота втягування польським композитором скрябінівських заповітів «дедраматизації» музики складає паралель до скрябінівських же тяжінь класика симфонізму України Б. Лятошинського, до творчості В. Ребікова, що перебував в Україні і в Одесі, тоді як в Росії композиторський скрябінізм не відбувся. Вказана сторона мислення К. Шимановського, що раннє високе визнання в Одесі, яка стала з кінця ХХ ст. оплотом скрябінізму, безпосередню дотичність до глибинних національних основ буття попри звертання до фольклорних джерел і яка відрізняла як твори К. Шимановського 1910-х років, так і виповнення задуму тих років у 1932 р. створенням 4-ї Концертної симфонії.

Література

1. Андросова Д.В. Символизм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в. Монография. Одесса: Астропринт, 2014. 400 с.
2. Вольнский Э. Кароль Шимановский. 1882-1937. Краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1974. – 88 с.
3. Голяховский С. Кароль Шимановский. Ивашкевич Я. Встречи с Шимановским (фрагменты). Пер.с польского И. Свириды, вступ.статья и общ.ред. И.Бэлзы. М.: Музыка, 1982. – 143 с., нот.
4. Гузєєва В. Вокальна симфонія. Класична модель та різновиди жанру. Автореферат канд. дис. ІМФЕ імені М. Рильського НАН України. Київ, 1997. 16 с.
5. Гуменюк Т.К. Постмодернізм як транскультурний феномен. Естетичний аналіз. Автореферат доктор.дис. філ.наук, спеціальн.естетика, 09.00.08. КНУ ім.Т.Г.Шевченка. Київ, 2002. 30 с.
6. Каминская-Маркова Е.Н. Методология музыкознания и проблемы музыкальной культурологии. К 50-летию педагогической деятельности. Одесса, Астропринт, 2015. 532 с.
7. Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации / Редакции и составление И.И. Никольской и Ю.В. Крейниной. Москва: Сов. композитор, 1984. 296 с.
8. Лосев А. Философия, мифология, культура. Москва: Издат.полит.лит., 1991. 524 с.
9. Секвенция [Ю.Н. Холопов. Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. Гл.ред. Ю. Келдыш. Т.4, ОКУНЕВ-СИМОВИЧ. Москва: Сов.энциклопедия, 1978. С. 903-908.

10. Шевченко Л.М. Стилєві характеристики української фортепіанної культури ХХ століття: монографія. Одеса: Астропринт, 2019. 336 с.

11. Volkova G. Rytualne bodźce kształtowania typologii gatunkowych na przykładzie etud Karola Szymanowskiego. Interpretacje dzieła muzycznego W kręgu semantyki. №3. Bydgoszcz, 2018 S. 149 – 158.

12. Szymanowski K. Symfonia-koncertujaca. URL: <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenie/utwory-wg-kategorii/publikacja/symfonia-koncertujaca,szymanowskiy-karol/2557,v> Дата звернення 28.02.2020.

13. Szymanowski. URL:<https://www.belcanto.ru/szymanowski.html> (Дата звернення 28.02.2020.)

References

1 Androsova D.V. (2014) Symbolism and polyklavier type in piano performance art XX century. Monograph. Odessa, Astroprint [in Ukrainian].

2. Volynskiy E. (1974) Karol Szymanowski. 1882-1937. Short essay to lifes and creative activity. Leningrad: Muzyka [in Russian].

3. Goliachowski S. Karol Szymanowski. Iwaszkiewicz J. Meeting with Szymanowski (fragments) (1982). The transl. with polish I. Svirida, entr.article and gener.edit. I.Belza. Moscow: Muzyka [in Russian].

4. Gusejeva V. (1997) Vocal symphony. Classical model and varieties of genre. The abstract to candidate's thesis. 17.00.03 NMAU name P.I.Chaikovsky. Kyiv [in Ukrainian]

5. Gumenyuk T.K. (2002) Postmodernism as transcultural phenomenon. Aesthetical analysis. The abstract to doctor's thesis of philosophical sciences, 09.00.08. KNU name T.G. Shevchenko. Kyiv [in Ukrainian]

6. Kaminskaja-Markova E.N. (2015). The methodology musicology and problems musicology. To 50 years of pedagogical activity work. Odessa, Astroprint [in Ukrainian]

7. Karol Szymanowski. The Memorys. The Articles. The Publications. (1984) The Editings and formation of I. Nikoliska and Yu. Kreynina. Moscow: Sov.kompozytor [in Russian].

8. Losev A. (1991) Philosophy, mythology, kultura. Moscow: Publishers of the political literature [in Russian].

9. Secvencia [Yu. Holopov (1978). *Musical encyclopedia in 6 volumes. Editor-in-chief Ju.Keldysh. V. 4.* Moscow, Sov.encyklopedija. P. 903-908. [in Russian]

10. Shevchenko L. (2019) Stile characters of Ukrainian piano culture in XX century: monograph. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].

11. Volkova G. (2018) The ritual stimulus of the shaping to genre typology on example of the etude of Karol Szymanowski. *Interpreting the music work in semantic aspect. №3.* Bydgoszcz, P. 149 – 158 [in Polska]

12. Szymanowski K. Symfonia-koncertujaca. URL: <https://pwm.com.pl/pl/wypozyczenie/utwory-wg-kategorii/publikacja/symfonia-koncertujaca,szymanowskiy-karol/2557,v> The date of tag 28.02.2020. [in Polska]

13. Szymanowski. URL: <https://www.belcanto.ru/szymanowski.html> The date of tag 28.02.2020 [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 20.03.2020
Прийнято до друку 21.04.2020