

Цитування:

Їнь Цінцін. Пісні Кароля Шимановського для високого голосу наслідування і в протидію вокальній спадщині Ф. Шопена. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* : наук. журнал. 2024. № 2. С. 298–302.

Їнь Цінцін,

аспірантка Одеської національної
музичної академії імені А. В. Нежданової
<https://orcid.org/0009-0009-9031-0224>
yinqingqing@meta.ua.

Ying Qingqing. (2024). Karol Shymanovsky's Songs for High Voices in Imitation and Against the Vocal Heritage of F. Chopin. *National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald: Science journal*, 2, 298–302 [in Ukrainian].

ПІСНІ КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО ДЛЯ ВИСОКОГО ГОЛОСУ В НАСЛІДУВАННЯ І В ПРОТИДІЮ ВОКАЛЬНІЙ СПАДЩИНІ Ф. ШОПЕНА

Мета дослідження – простежити бідермаєрівський слід у виразності Пісень К. Шимановського в їх пограниччі до шопенівської спадщини і в заглибленні в штучну процерковну декламаційність символістської вокальності – на прикладі Пісень для високого голосу ор.2–54, що тембром-регістром співвідносне із ліричним сопрано автора цього нарису. **Методологічною основою** є інтонаційний підхід школи Б. Асаф'єва в Україні, представленої зокрема роботами О. Маркової, О. Муравської, Л. Горелік, інших авторів, у яких базовим методом аналізу виступає стильовий компаратив, музикознавчий цілісний аналіз з герменевтичними виходами, а також історико-біографічний метод в ракурсі «інтелектуальної біографії» (в концепції В. Шульгіної і О. Яковлева) суб'єкта дослідження. **Наукова новизна** роботи визначається авторською першісністю розгортання вказаного стильового бачення Пісень К. Шимановського за його бідермаєрівським витоком і з залученням до методу символістського вокалу з його процерковною декламаційністю і східно-богослужбеним співом. А також новаційним є аналіз названих Пісень в ракурсі заявлених стильових тлумачень виразності творів великого польського і українського композитора ХХ століття. **Висновки.** 16 проаналізованих Пісень К. Шимановського різних років створення демонструють бідермаєрівську атрибуцію в ор. 2, 20, що змінюється від ор. 24 на певне пограниччя псалмодування і танцювально-жанрових елементів (особливо це ор. 31 «Танець»), складаючи апогей символістських виборів митця, показових для українського культурного його оточення 1910-х. Пісні ор. 54 поєднують ознаки символістської псалмодійності і танцювально-жанрових «натяків», з явним минанням дотичності до фольклоризму масштабних творів завершальних років життя і творчості композитора в Польщі. Вибори творів «для високого голосу» виділяють ці виразні показники, які «деперсоналізують» словесні вираження на користь філософсько-релігійної абстракції подання сюжетно-подійових наповнень вербального ряду вокальних мініатюр.

Ключові слова: жанр пісні, музичний жанр, музична жанровість, стиль в музиці, бідермаєр, символізм, фольклоризм..

Ying Qingqing, Postgraduate Student, A. V. Nezhdanova Odesa National Academy of Music

Karol Shymanovsky's Songs for High Voices in Imitation and Against the Vocal Heritage of F. Chopin

The purpose of the study is to trace Biedermeier's traces in the expressiveness of K. Shymanovsky's Songs in their borderline to Chopin's heritage and in delving into the artificial pro-church declamation of symbolist vocalism – using the example of Songs for a high voice op. 2-54, which in terms of timbre-register corresponds to the lyric soprano of the author of this essay. **The methodological basis** is the intonation approach of the school of B. Asafiev in Ukraine, represented, among other things, by the works of O. Markova, O. Muravska, L. Horelyk, and other authors, in which the basic method of analysis is stylistic comparative, musicological holistic analysis with hermeneutic approaches, as well as the historical-biographical method from the perspective of "intellectual biography" (in the concept of V. Shulhina and O. Yakovlev, the subject of the study). **The scientific novelty** of the work is determined by the author's primacy of the development of the specified stylistic vision of K. Shymanovsky's Songs according to its Biedermeier origin and involving the method of Symbolist vocals with its pro-church declamation and Eastern liturgical singing. And also innovative is the analysis of the named Songs from the perspective of the stated stylistic interpretations of the expressiveness of the works of the great Polish and Ukrainian composer of the 20th century. **Conclusions.** 16 analysed Songs by K. Shymanovskyi of different years of creation demonstrate Biedermeier's attribution in op. 2, 20, which varies from op. 24 on a certain borderline of psalmody and dance-genre elements (especially op. 31 "Dance"), forming

the apogee of the artist's symbolic choices, indicative of the Ukrainian cultural environment of the 1910s. Songs op. 54 combine signs of symbolic psalmody and dance-genre "hints", a clear passing of the relevance to folklorism of the large-scale works of the final years of the composer's life and work in Poland. Selections of works "for a high voice" highlight these expressive indicators that "depersonalise" verbal expressions in favour of the philosophical and religious abstraction of presenting plot-event fillings of a verbal series of vocal miniatures.

Keywords: song genre, musical genre, musical genre, style in music, Biedermeier, symbolism, folklorism.

Актуальність роботи зумовлена увагою до творчості К. Шимановського, відміченого високим визнанням його генію в масштабах слов'янської специфіки вираження, що живилося польськими культурно-мистецькими стимулами, а також культурними й художніми напрацюваннями України, яка увійшла в його життя як суттєве джерело модерного позафольклорного надбання його символістського оточення в Одесі і Єлисаветграді (нині Кропивницький). Останні демонстрували усвідомлену протидію фольклористичним виборам доби романтизму і складали «символ віри» для варшавських прошепенівськи орієнтованих музичних спільнот. Жанровий пласт пісенної творчості був природним для К. Шимановського у зв'язку із співацьким захопленням його рідної сестри Станіслави Корвін-Шимановської, що йшло від шляхетського вжитку як польського, так і українського оточення.

Пісні Шимановського привертали увагу ряду дослідників, особливо в Польщі [4; 5; 7], які спиралися на національну спорідненість тексту, подаваного польською мовою. Щодо пісенної еволюції автора всіляко підкреслювалися риси більшої простоти у ранніх опусах і розгортання взаємодії з фортепіано у більш пізніх, на зразок німецької школи, започаткованої Ф. Лістом. Все це сприймалося у виявленні романтичного стимулу і подальшого набирання про символістських рис, але без диференціювання прошепенівського пісенного бідермаєра і подальших тяжінь у проскрябінівський символізм і проабсурдистський модерн 1920–1930-х років.

Мета дослідження – простежити бідермаєрівський слід у виразності Пісень К. Шимановського в їх пограниччі до шопенівської спадщини і в заглибленні в штучну процерковну декламаційність символістської вокальності – на прикладі Пісень для високого голосу оп. 2–54, що тембром-регістром співвідносне із ліричним сопрано автора даного нарису.

Пісні Шимановського у своїй масі мають тексти, написані від імені чоловічого персонажу, що проєкує відповідну виконавську підбірку. Але коли йдеться про

Пісні для високого голосу, що демонструють регістровий показник, доступний, зокрема жінкам-співачкам, то маскуліне спрямування тексту надихає на відтворення артистичної спадщини *bel canto*, тобто на певне наслідування співацької вдачі сопраніста-фальцетиста (як це показано у партії Октавіана в «Кавалері троянд» Р. Штрауса, призначений для співачки-травесті у явному відтворенні фальцетного белькантового мистецтва).

Серед ранніх пісенних творів Шимановського виділяються Пісні оп. 2–20, складені на поезії просимволістського і символістського типу К. Тетмаєра, Т. Міцінського, у фактурі яких суттєвою постає поліфонія триголосних прокантових утворень, з численими хроматизмами, зокрема це хроматично викладений *catabasis*, із ходами по контуру Хреста. Серед названих Пісень виділяється композиція «В моїм серці» (*W mem sercu*), віршовані слова якої допускають жіноче виконання. В цій Пісні, як в інших, охоплюваних вказаними опусами, є помітною танцювально-жанрова підоснова, але давана не безпосередньо, але «натяками» (риси «вальсовості», «маршованості», «гавотності», стриманість темпового подання в яких надає всім тим танцювальним залученням аналогій до української розспіваності танцювального руху). В цьому плані є показовим *Largo*, *Molto tranquillo* на завершальні рядки названої пісні за типом кувяка, спорідненого з українською танцювально-пісенною традицією (про що йшлося у статті автора дослідження [3]).

Вказані композиції продовжують лінію шопенівського пісенного бідермаєра, виділяючи національні поетично-буттєві прикмети вираження з показовою для них доторканістю до українського пісенного порубіжжя. Та сторона пограниччя польського і українського ставала неодноразово предметом аналізу українських науковців [1, 32–43; 2]

Спеціальну ланку складають пісні, починаючи з оп. 24, де задіяні переклади з німецької на польську – вірші перського, таджикського і арабського поета, співця XIV століття Хафіза Ширази. Так відбулося входженням у космізм перського ісламського поетичного слова, що засвідчувало пам'ять про теоцентризм середньовічного-ренесансного

мислення. Текстова «безтілесність» у заявленні ідеї кохання до того, хто вже не живе, але відносно якого пам'ять в «печальній весні» вимальовує контури булого кохання, – подається композитором поза ознак «східного екзотизму», на тлі музичних побудов «привиду куявка» у фортепіанній партії. Витримування динаміки *piano-pianissimo*, окрім одного такту 23, де подається яскраве *forte* на перехідному f^2 як короткий промінь надії на Воскресіння померлого, втілюючи тонкі змістовні вібрації значень і смислів буття - небуття.

Прихована танцювальність звучань Пісень ор. 2–20 проривається демонстративною танечністю у Пісні на слова Зоф'ї Шимановської (відомої письменниці) – «Танець» (ор. 31 № 4). Цей Танець є втіленням захвату щасливим коханням, тобто то метафоричне подання стану душі. За технікою подання – то пісня-арія, пісня-гімн. Вокальна партія демонструє звучання інтонації захопленого звернення, що відрізняється різким ходом уверх і витримування на тій висоті подальшого висловлення. Це єдина Пісня, в якій намічена тричастинна репризна форма: від такту 56 повторюється початковий образ-тема.

Спеціальну сторінку становлять Пісні на слова Дж. Джойса ор. 54, № 1–4. Хоч у тексті проступають риси спеціально маскулінного звернення, метафорична «перевантаженість» висловлення надає словам-смыслам надзвичайно багатопредметного виявлення. Так, у пісні «Моя дорога» (*Droga moja...*, *Gentle Lady*) фортепіанний вступ задає характерну танцювально орієнтовану послідовність, а поява вокальної партії уводить кантовий ритмічний архетип як фігуру уславлюючого співу. І все це подається *dolcissimo*, а підсумовуючою виступає симетрична послідовність «оберненого» ритму, що йде від архаїки (від такту 13). У тексті маємо лякаючі «перевертання смислів» - любов-смерть, спокій-сон, і таке значеннєве «шаріння» відсторонює конкретику статевих відносин на користь марення-видіння.

Загалом спливає образ непевних очікувань, короткоминучих бажань, які вміщуються в символ *catabasis* – див. такти 7–8, 11–12, 15–16 у вигляді хроматизованого *passus duriscuelus*, подаваних у «вібруючих» послідовностях *pianissimo* на рівні висотностей перехідних тонів f^2 – e^2 і найближчих до них звучань.

Наступний етап втілення поезій Дж. Джойса – це № 2 ор. 54 пісня-монолог «Спи

спокійно» (*Zaśnij..., Seep now*) у польському перекладі Я. Івашкевича (поета-символіста і журналіста, двоюрідного брата К. Шимановського). Смысл тексту із звертанням «Спи спокійно» спрямований до «мого тривожного духа», тобто до ідеальної складової персональної психіки ліричного героя, до якого адресація вищевказаного типу визиває паралелі до сну-смерті, наслідок якої – бездуховне існування. В основі ритміки вокальної партії – кантово-шансонна, загалом славільна фігура (половинна – дві чверті), яка підкріплюється фортепіанним контрапунктом хроматизованих послідовностей *anabasis*, що стверджують ніби мучительне просвітління.

У вокальній партії розрізняються три речення-періоди (від тактів 5, 10, 18), з яких два перші починаються висотно-ідентично, а третє «ковзає» на терцію уверх, тобто намічені риси бар-форми $A A' B^A$. Аде це не збігається із текстовим сенсом, де перший і третій періоди співвідносні зверненням до сну-спокою, тоді як другий «по-зимньому» збуджує духовну тривогу. Завершальна побудова тактів 23-24 мелодично описує контур Хреста $as^1-f^2-c^2-des^2$, що на динамічному рівні *pianissimo* все ж вказує на присутність Духу. Абсурдистські взаємодії між смыслоутвореннями фортепіанної і вокальної партій не знімають екстатичні «скрябінізмів», що уловлювані в хроматизованих паралельностях голосів фортепіанного звучання.

Пісня-романс «Золотий локон» ор. 54 № 3 виділяється своїм відвертим жанровим базисом: ритмом сициліани. Остання асоціюється із любовною лірикою, що виросла із сакрального кореня греко-етнічної строгої релігійності. Вказаний жанровий колорит повертає пам'ять до сицилійського топосу подій «Короля Рогера». За текстом Пісні – це торкання радості споглядання краси яскравих і щасливих відносин, недоступних інтелектуальній самотності ліричного героя. А в музиці – це звучання очікуваних радостей молодих вражень, вкладених у процесуальне явлення репризної тричастинної композиції (реприза від такту 50). На відміну від попередньо розглянутих творів ор. 54, у цьому № 3 чітко виявлений тональний принцип – симбіоз $As-dur/C$, – який асоційований із трістановою містикою смерті-Визволення в «Трістані та Ізольді» Р. Вагнера (*As*), а також із світлою матерією тональності *C*.

№ 4 з ор. 54 – теж пісня-романс «Голубка моя» (*Turkawko moja...*, *My dove*), з польським перекладом Я. Івашкевича. Як і в № 3, у

названому № 4 маємо спирання на жанрові показники сициліани, а також досить чітко виражений тональний принцип ладово-інтервальної побудови, правда, з поданням динамічно м'якого бітонального суміщення d і Des (згадаємо саме такий малосекундовий показник суміщення складових бітональності у «темі жорстокості» І дії «Турандот» Дж. Пуччіні). Кwartові «зціплення» в мелодиці вокальної партії подають «полегшені» скрябінізми, а «густа» хроматизація (від такту 12) ніби закріплює невідривність від образу надбань жорсткого порядку світу.

У цьому романі також виражена репризна тричастинність (реприза від такту 20). За текстом Джойса, у рядки вірша закладений поклик любові, заклинання «зову природи», за яким стоїть відчуття страху простору і непередбачуваних перешкод. Із сказаного ясно, що образ ніжного звернення до коханої має зовсім неоднозначний зміст поєднання тої ніжності і насильства, містить щирість любовного звернення і приховану жорстокість силового нажиму в тому звертанні від лица «пробуджених сил природи». «Пусті» (безтерцієві) квінтові побудови вертикалі зазначають стрункість і жорсткість відношень в цій прекрасній весінній широчині безкрайніх полів і садів.

Зрештою, у тексті Джойса «прослизає» зооморфність ліричного героя (голуба, що чекає свою голубку під кедром...), природні поведінкові стереотипи для якого зазначають універсальний світовий орієнтир. Виконання цього твору «високим голосом» не передбачає принципової межі між можливостями чоловічого чи жіночого співу, оскільки суб'єкт ліричного висловлення складає певний симбіоз життєвих ознак, що охоплюють не тільки людське, але й живе загалом.

Отже, вокальні п'єси ор. 54 утворюють узгодження прийнятих і несподіваних ракурсів світобачення, в них абсурдистські складові стильової палітри Дж. Джойса висвітлюються жанровими асоціаціями надбуттєвого подання, що споріднює їх із символістським загалом його творчості 1910-х років, напоєних скрябінівськими впливами. Фольклоризм масштабних творів Шимановського, написаних після 1919 року, не чіпає жанрових торкань у вокальних мініатюрах, спрямованих до постсимволістських — проекспресіоністських стильових показників. А от усвідомлення епохальних «замовлень» явно поглиблене назустріч модерновим відкриттям, що йшло в певному протиріччі із

масштабними композиціями типу Stabat mater чи «Харнасі».

Ця «модернізація» мислення композитора склала чіткий антишопенівський стильовий здобуток, оскільки абсурдистські і проекспресіоністичні прийоми вираження складають світоглядну протилежність бідермаєрівським-романтичним і реалістично-веристським тенденціям Пісень Ф. Шопена. Одночасно елітно-камерний характер лірики вокальних мініатюр Шимановського складають органічне продовження шопенівських бідермаєрівських творчих надбань.

Загалом Пісні К. Шимановського демонструють жанровість тем-образів як «точку відштовхування» для подальшої еволюційної її метафоризації, коли ментально зазначені прийоми жанровості подають дещо несумісне з їх кореневим смисловим спрямуванням. Такими є ознаки куявка в Пісні № 6 ор. 24 («Печальна весна») за поезією Хафіза, що ніяк не асоціюються із звуковим колоритом Сходу. Такими є Пісні № 2 і 3 з ор. 54, в котрих ознаки жанру сициліани становлять символіку, що жодним чином не стосується англо-ірландського символізму-абсурдизму поезій величного трагіка Дж. Джойса.

Висновки. 16 проаналізованих Пісень К. Шимановського різних років створення демонструють бідермаєрівську атрибуцію в ор. 2, 20, що змінюється від ор. 24 на певне пограниччя псалмодування і танцювально-жанрових елементів (особливо це ор. 31 «Танець»), складаючи апогей символістських виборів митця, показових для українського культурного його оточення 1910-х. Пісні ор. 54 поєднують ознаки символістської псалмодійності і танцювально-жанрових «натяків», з явним минанням дотичності до фольклоризму масштабних творів завершальних років життя і творчості композитора в Польщі. Вибори творів «для високого голосу» виділяють ці виразні показники, які «деперсоналізують» словесні вираження на користь філософсько-релігійної абстракції подання сюжетно-подійових наповнень вербального ряду вокальних мініатюр.

Література

1. Андросова Д. В. Символізм и поликлавириность в фортепианном исполнительстве XX в.: монография. Одеса : Астропринт, 2014. 400 с. С. 62.

2. Димитріу М. Символізм фортепіанних творів Шимановського (на прикладі сонати № 1). Магістер.робота. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2023. 41 с.

3. Їнь Цінцін. Українські відлуння у Піснях Ф.Шопена. *Мистецтвознавчі записки*. 2023. № 43. С. 169–175.

4. Шимановський К. URL: https://uk.wikipedia.org/wiki/Кароль_Шимановський (дата звернення: 12.03.2024).

5. Шимановський К. URL: <https://wiki.library.kr.ua/> Кароль_Шимановський (дата звернення: 12.03.2024).

6. Шульгіна В., Яковлев О. Інтелектуальна біографія як жанровитипологічне узагальнення Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність Пам'яті засновників музичної культурології в Україні професорів І. Ляшенка, І. Котляревського, О. Костюка присвячується Тези і матеріали Міжнародної науковотворчої конференції 7–9 травня 2022 року. Одеса: Астропринт, 2022. С. 235–237

7. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM, 1967. 228 s.

2. Dimitriu, M. (2023). Symbolism of Shymanovsky's Piano Works (on the example of Sonata No. 1). *Master's Thesis*. Odesa [in Ukrainian].

3. In Jingjing. (2023). Ukrainian Echoes in the Songs of F. Chopin. *Herald of the National academy of Culture and Arts Management*, 43, 169–175 [in Ukrainian].

4. Shymanovskyi K. (n.d.). Retrieved from: https://uk.wikipedia.org/wiki/Karol_Szymanowski [in Ukrainian].

5. Shymanovski, K. (n.d.). Retrieved from: <https://wiki.library.kr.ua/> Кароль_Шимановський [in Ukrainian].

6. Shulhina, V., & Yakovlev, O. (2022). Intellectual Biography as a Genre-Typological Generalisation. *Transformation of Musical Education and Culture: Tradition and Modernity*. In Memory of the Founders of Musical Cultural Studies in Ukraine, Professors I. Liashenko, I. Kotliarevskyi, O. Kostyuk, 235–237 [in Ukrainian].

7. Bronowicz-Chylińska, T. (1967). Karol Szymanowski. Kraków [in Polish].

References

1. Androsova, D. V. (2014). Symbolism and Polyklavier Type in Piano Performance Art of the XX Century. Odesa [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.04.2024

Отримано після доопрацювання 03.05.2024

Прийнято до друку 10.05.2024