

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР
ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н. А. РИМСКОГО-КОРСАКОВА
ФАКУЛЬТЕТ ПОВЫШЕНИЯ КВАЛИФИКАЦИИ

Кафедра специального фортепиано

КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ
ДВАДЦАТЬ МАЗУРОК СОЧ. 50

(методические рекомендации для педагогов-пианистов —
слушателей факультета повышения квалификации)

ЛЕНИНГРАД
1984

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РСФСР

ЛЕНИНГРАДСКАЯ ОРДЕНА ЛЕНИНА ГОСУДАРСТВЕННАЯ
КОНСЕРВАТОРИЯ имени Н.А.РИМСКОГО-КОРСАКОВА
Факультет повышения квалификации

Кафедра специального фортепиано

КАРОЛЬ ШИМАНОВСКИЙ

ДВАДЦАТЬ МАЗУРОК СОЧ. 50

/методические рекомендации для педагогов-
пианистов - слушателей факультета повы-
шения квалификации/

Ленинград
1984

Утверждено кафедрой специального фортепиано
и рекомендовано к публикации редакционным Советом
Ленинградской ордена Ленина государственной кон-
серватории им. Н.А.Римского-Корсакова

Составитель – доцент кафедры специального фортепиано

М.А.ЗОЛОТАРЕВ

Фортепианное творчество Кароля Шимановского охватывает весь творческий путь композитора. Его первое помеченноеopusом сочинение - Девять прелюдий для фортепиано - было создано 17-летним композитором в 1899 - 1900 г.г., последнее - Две мазурки op.62 - в 1933-34гг., после них Шимановский больше ничего не писал.

Среди 62-х opусов, созданных композитором, для фортепиано написано 13. Кроме того, два сочинения - Прелюдия и фуга /1909/ и Четыре польских танца /1926/ не обозначены opусом. Количественно фортепианная музыка преобладает в I периоде творчества /1899-1915/, когда было написано 7 произведений из 13. В то время Шимановский обращается главным образом к мелким формам. Он пишет Девять прелюдий соч. I /1899-1900/ , Четыре этюда op.4 /1900-1902/, Вариации си бемоль минор op.3 /1901- 1903/, Вариации си минор на польскую народную тему op. 10 /1900-1904/, Прелюдию и фугу / без op. ,1909/ , Композитор пробует свои силы и в масштабных фортепианных формах - Фантазия op.14 /1907/, два сонаты - op. 8 /1903-1904/ и op. 21 / 1910-1911/. В этот период на фортепианный стиль Шимановского оказывает существенное воздействие музыка Шопена и Скрябина.

Во втором периоде - 1915-1921 гг. - написано четыре фортепианных opуса: программные циклы "Метопы" op.29 /1915/ и "Маски" op.34 /1915-1916/, в которых ощутимы влияния фортепианного письма Дебюсси и Равеля, Двенадцать этюдов op.33 / 1916/ , Третья соната op.36 /1917/.

Лишь два опуса приходится на III поздний период творчества Шимановского - 1921-1937 гг.: это цикл "Двадцать мазурок" ор. 60 /1924-1925/ и Две мазурки ор. 62 / 1933-1934/. В этот же период были созданы Четыре польских танца без ор. /Мазурка Краковяк.Оберек.Полонез., 1926/, К этой области отчасти примыкает и Четвертая концертная симфония для фортепиано с оркестром ор. 60 /1932/.

Наиболее сконденсированное выражение идей современной польской музыки, - говорил Шимановский, - я дал в своей серии "Двадцать мазурок" I

Созданные в 1924-25 гг. Мазурки относятся к последнему периоду творчества Шимановского, стиль которого был тесно связан с претворением особенностей одной из региональных ветвей польского фольклора - гуральской. Это определяет во многом и выбор жанра - ярко национального, широко распространенного не только в народном быту, но и получившим воплощение в профессиональной польской музыке. Образцы жанра находим у Курпиньского, Огиньского, Марии Шимановской, Эльснера и, конечно, Шопена.

В одном из интервью, данном во время гастрольной поездки в СССР в 1933 г. Шимановский признается: " В них / мазурках - М.З./ есть следы шопеновского влияния, да я вообще не знаю, мыслимо ли развитие польского национального творчества в любой отрасли искусства вне влияния этого великого композитора ... "2

1. Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма Л., 1963, с.99

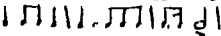
2. Там же, с 99

Обращался к жанру мазурки, Шимановский бесспорно видел перед собой образец воплощения его в творчестве Шопена, которого чтит всегда как идеал, соединивший "г"ко национальные черты европейским профессионализмом, идеал, к которому Шимановский стремился на протяжении всего творческого пути. Многие сближает мазурки Шимановского и Шопена: образная направленность; принцип контрастности в соотношении пьес или их групп, ритмические формулы определяющие облик жанра. Однако, как представляется, принципиальной оказывается здесь не частная, а более общая связь: Это - сама идея создания серии объединенных народным жанром пьес. Мазурки Шопена явились для Шимановского приблизительно такой же моделью, как хорошо "Темперированный клавир" Баха для Шостаковича, Щедрина, но в данном случае - моделью, обусловленной общностью национальных истоков. Мазурки Шимановского - словно памятник, приношение Шопену и польской народной музыке, иначе - своей национальной традиции.

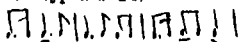
Другим важнейшим источником мазурок Шимановского является архаический гуральский фольклор. Скрещивание особенностей жанра, наиболее характерного для мазовецкой области, с элементами терпкого, необычного гульского фольклора во многом определяет специфику Мазурок Шимановского, сообщая одновременно почти застывшему жанру новый животворный импульс.

Многогранен образный мир Мазурок - от утонченно-изысканной, рафинированной лирики до ярких, народно -

-праздничных, безудержно веселых настроений. Между этими полюсами находятся мазурки пасторальные, элегические, драматические. Но все же образная полярность – наиболее характерная примета эмоциональной атмосферы музыки Шимановского – типична и для цикла мазурок. Объединяющим моментом в мазурках является пластика движения, жеста. Танцевальное начало подчеркивается в пьесах моторных, в которых танцевальность выступает в почти прикладной функции, но и в спокойных, лирических. Стремление к выявлению танцевальной природы жанра связано и с характером гуральского фольклора, основным жанром которого был танец, а не песня.

Определяющим фактором облика мазурок как танцевального жанра является ритм. Шимановский, подобно Шопену, обращается к традиционным ритмам мазура /акцент на любой доле/, оберка, /акцент на третьей доле 2-го такта / акцент на любой доле 4-го такта/. В чистом виде строгая акцентировка встречается в единичных случаях, например, оберек в мазурке № 18. Более употребительны смешения ритмических признаков трех названных разновидностей мазурки. При четкой ритмической определенности интонационность зарна тем для них характерно варьирование первоначальной ритмической фигуры. Благодаря этому приему избегается ритмическая схематичность, мелодии сообщаются гибкость. Так, трехдольность фраз претерпев следующие модификации: 

(мазурка № 14)



(мазурка № 11)

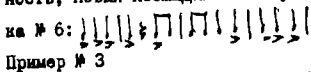
Пример № 1 *Animato*



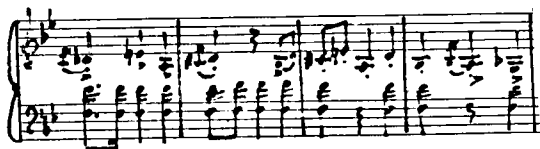
Пример № 2



Если в мазурках лирических ритмическая нерегулярность группировок придает движению особую пластичность, то в моторных мазурках тот же прием сообщает развитию активность, новый неожиданный импульс. Яркий пример - мазурка № 6:



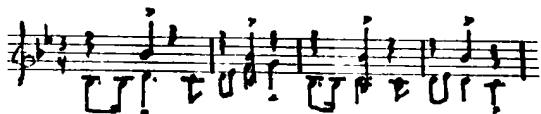
Пример № 3



Нерегулярность ритмики - прием, свойственный ритмическому языку XX века, и здесь Шимановский, вслед за Стравинским и Бартоком, закономерно отражает великие времена.

Наряду с этим, в мазурках, особенно в подвижных, встречаются и присущие современной мазурке типы ритмического остиато - как во внутреннем строении фразы /мазурка № 4/, так и в общем потоке развития / мазурки № 12 - начало, № 16 - от такта 16-го/. Шимановский, которому в принципе чудно было такое отношение к ритму, пользуется остиато, как типичным приемом народной танцевальной музыки:

Пример № 4:



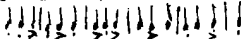
Пример № 5:



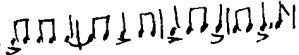
Пример № 6:



Ритмический облик мазурок Шимановского во многом определяется тем, что особенности мазовецкого фольклора, с которым наиболее тесно связан жанр, композитор соединяет с чертами ритмических структур, свойственных гуральской музыке. Один из ее характернейших моментов является принципиальная двудольность гуральских танцев. Так в сетку трехдольного ритма вклинивается двудольность, которая достигается преимущественно средствами акцентуации и фразировки. Таково начало мазурки № II:

(линия баса) 

(см. пример № 2)


первая тема мазурки № 2 

где Шимановский не только расставляет акценты на каждую вторую четверть, но и избегает первой доли такта, подчеркивая тем самым, что это - слабая доля двудольного, а несильная - трехдольного размера, / аналогично - в мазурке № 19/. Эта самобытная сторона ритмики мазурок требует особого внимания исполнителя к авторской акцентуации и фразировке. Отметим однако, что Шимановский нигде не стремится выдержать подобный прием последовательно в течение всей пьесы. Он пользуется им на отдельных фрагментах формы, как правило, начальных, чередуя их с эпизодами традиционно трехдольными.

Пример № 7:

Allegretto. Poco vivace



Другой ведущей чертой гуральской музыки является синкопированный ритм. В мазурках Шимановского синкопы появляются не только в эпизодах, сочетающих трехдольный метр и двудольный ритм, где они неизбежны, но и в иных условиях, в виде отдельно взятых фигур, среди которых одна из примечательных – обратный пунктирный ритм:  /мазурки № 2; 16/

Пример № 8:

а)



б)



Пунктированный ритм – частый прием в мазурках. Лобопытен способ заострения его, которым пользуется Шимановский. В соотношении \downarrow и \uparrow в фигуре $\downarrow \uparrow$ он часто вместо точки ставит паузу $\downarrow \uparrow$. Исполнителю важно ощутить её как дыхание перед шестнадцатой, которое придает мотиву полетность и остроту /мазурки № 17, от т. 18, № 10/.

Пример 9 а:



Если ритмический облик мазурок определяется взаимодействием ритмических особенностей мазовецкого фольклора, воспринятого Шимановским исключительно через мазурки Шопена, гуральской народной музыки и ритмических приемов, характерных для музыки XX века, то Ладотональный язык их, и, прежде всего Ладотональная сторона мелодики мазурок Шимановского, опирается на гуральский архаический фольклор, услышанный Шимановским как композитором XX века. Музыка Подгалья сочетает в себе элементы самых различных народных ладов. Наиболее типичными являются лады мажорного наклонения – с лидийской квартой, а также с лидийской квартой и миксолидийской септимой, этот лад получил в музыковедческой литературе название "подгальянского". Встречаются также и мажорные лады широко включающие фригийскую секунду и дорийскую сексту.

Шимановский очень широко применяет ладовые особенности Гуральского фольклора, что придает мелодике мазурок одновременно и грубоватую терпкость и тончайшую изысканность. При этом автор не выдерживает какой-либо один лад в течение всей пьесы, и даже в рамках одной темы. Редкое исключение - миксолидийский лад /"подгальянская гамма"/ темы мазурки № I.

Пример 10:



Н а л о ж е н и е различных ладовых наклонений, рождающие необычные слуховые впечатления, приводит к расширению семиступенной диатоники до двенадцатиступенной. Этот процесс является при той ладового мышления XX века, но у Шиманского данный принцип тесно связан с опорой на гуральский фольклор, которому присущи соединения различных ладов.

В строении мелодической линии мазурок часто встречаем пентатоновые и гексахордовые звукоряды.

И в б е г а н и е т е р ц и и в первоначальной мелодии темы дает автору возможность в дальнейшем свободно обращаться с ладовым наклоном. При этом мажорная или минорная природа мелодики теряет для Шимановского свое установившееся в гомофонной музыке значение. Терция является для него такой же вариантной ступенью, как и ступени лада.

Наиболее специфический, поистине "шимановский" пласт в музыкальном языке мазурок — гармония. Если в сфере ритма и мелодики композитор словно сознательно подчиняет себя заданным народной музыкой приемам, то в области гармонии он выбирает в гуральском фольклоре те качества, которые наиболее соответствуют природе его собственного гармонического мышления. Характерная для гармонического языка композитора яркость, красочность нашла в мазурках богатое претворение. Он свободно оперирует многозвучными аккордами как терцовой, так и квартовой структуры, полиаккордовыми наложениями. План гармонического развития мазурок не подчиняется логике мажорно-минорного функционального развития, а определяется красочным движением аккордов. При этом на отдельных участках формы Шимановский прибегает к сопоставлению тоники и доминанты или вводит отрезки тоники, но это лишь оттеняет красочность мазурки в целом и традиционное сопоставление звучит по новому, свежо. Тяготение Шимановского к колорис-

тическому использованию гармонии находит благодарную почву в природе гуральской музыки, для которой характерны и подтональные фрагменты, и многослойные аккорды, и переменность ладов. Вместе с тем, приметы, свойственные гуральским ладам в их горизонтали, Шимановский словно переносит на вертикаль. Свободное сочетание I ступени со II мажорной (лидийской) Шимановский использует в одновременном звучании – так рождаются тонические аккорды с секундой / начало мазурок №№ 5, 8, 16 /.

Пример II:

а) *Moderato*

б)

в)

Секунда, как конструктивный интервал гуральной мазурки, вкрапляется в гармоническую ткань мазурок и в иных условиях. Терпкость секундowego звучания проводится даже декларативно, как, например, во всем среднем эпизоде мазурки № 5 / от /, в основе которой лежит идея секундовой гармонической вертикали.

Пример № 12:

Handwritten musical score for Example 12, consisting of two systems of piano accompaniment. The first system is marked "poco più animato" and "maest." and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The second system is marked "sub s" and features a bass clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. Both systems show a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice, with various dynamics and articulation marks.

Так же последовательно она проводится и в некоторых других мазурках, например, № 2.

Пример № 13:

Handwritten musical score for Example 13, consisting of a single system of piano accompaniment. It is marked "a tempo" and features a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The score shows a melodic line in the upper voice and a harmonic accompaniment in the lower voice, with various dynamics and articulation marks.

Шимановский активно использует и традиционные для народной музыки пустые квинты: их четкий остов притягивает движение в строгое русло словно для того, чтобы оно снова смогло вырваться к гармонической свободе / см. пр.7, мазурка № 2, а также 12, 13/. Шимановский использует и наложение двух квартоквинтовых созвучий, что в целом создает эффект колорического пятна.

По форме мазурки представляют собой как правило традиционную для танцевальных форм трехчастную репризную структуру. Однако Шимановский вносит много своеобразия в эту схему. В отличие от мазурок Шопена, в которых в основе каждого из разделов лежит одна тема с ее развитием и репризой, в основном точной. Шимановский строит каждый раздел на сочетании разнотемных эпизодов. Он не оказывается от принципа повторности, варьированного развития, но многотемность разделов является характернейшей чертой формы его мазурок. Этот прием коренится в природе гуральского танца, которому присуще сочетание, словно наизывание различных эпизодов. Прибегая к этому методу развития формы, Шимановский добивается различных по всей направленности художественных результатов. В мазурках моторных, ритмичных это создает ощущение праздничности, мажорности, нарядности. / № 7, 12, 16 и др. /. В мазурках лирических этот же метод рождает удивительную хрупкость, ускользаемость, словно недосказанность / № 1, 7, 13, особенно - № 3/. Соотношение эпизодов внутри раздела с экспозиции или средней части, как правило бывает н е к о н т р а с т н ы м. Средний

же раздел формы контрастирует крайним: в лирических мазурках он более оживленный, с использованием остинатных приемов, в моторных — напротив, насыщается лиризмом, утонченностью.

Разделы мазурок лишены пропорциональной симметричности, которая несвойственна гуральской музыке. Это распространяется не только на форму мазурок в целом, но и на отдельные ее разделы. Так, основная тема мазурки излагается часто в структуре неперiodической, либо несимметричного периода, наиболее характерны — 5-ти тактовые периоды, а также 3-х и 7-ми-тактовые Темы мазурок лишены и столь характерной для танцевальных тем вопросо-ответной структуры, традиционной для мазурок Шопена.

Фортепианная фактура мазурок — вопрос, заслуживающий особого внимания. Шимановский — мастер колористического письма. Это в полной мере проявляется и в его "импрессионистических" циклах — "Метопы", "Маски", и в фортепианных сонатах, и в мазурках. Фактура его сочинений среднего периода тяготеет к плотности, наполненности всех пластов звучания. В позднем периоде Шимановский стремится к большей прозрачности фактуры, ее графичности, разряженности. Вместе с тем, он не отказывается и от подчеркнутой красочности, насыщенности звучности. В мазурках встречаем различные типы фактуры — от графически прозрачной, что в большей степени свойственно лирическим мазуркам и лирическим эпизодам в мазурках моторных,

до насыщенной, почти намеренно перегруженной ткани в мазурках быстрых, подчеркнуто танцевальных. Подобное распределение фактуры корнями уходит в характер народного музицирования. Лирическая мелодия, как правило, ассоциируется со звучанием солирующего инструмента - деревянного духового, чаще - скрипки. Она индивидуализирована по всей природе, по характеру личности и его высказывания. Так рождаются удивительно хрупкие, теплые темы мазурок №№ 1,3,7,17. В них тема рбособлена от сопровождения и является ведущей. В лирических эпизодах Шимановский прибегает и к типу вальсовой ритмо-фактуры - низкий бас первой доли и два аккорда в среднем регистре на вторую и третью доли. Так в интимном по характеру высказывании сохраняется танцевальность. Эти эпизоды вызывают ассоциации образные с миром шопеновского вальса.

В моторных мазурках создается иной образ - образ массового танца, сопровождаемого звучанием целого ансамбля, музицирующего активно, открыто, подчеркнуто празднично, шумно. Отсюда и насыщенность фактуры в мазурках этого типа. Шимановский как бы воспроизводит звучание гуральского ансамбля, в которых скрипки, линии которых предполагают импровизационную свободу и сходятся с основной мелодией лишь в опорных точках формы, и басетла-инструмент, представляющий собой нечто среднее между виолончелью и контрабасом. Возможно было и присоединение деревянных свирельных инструмен-

тов. Это распределение функций характерно и для фактуры мазурок, средние голоса которых часто представляют наиболее свободными. От исполнительской манеры гуралей берут свои истоки и протяженные унисонные звучания/ мазурки № 9, 16/, и столь частые пустые квинты, и относительная независимость в соотношении трех пластов ткани, что рождает терпкость, как бы случайную фальшь общего звучания. Насыщенность фактуры и самостоятельность пластов коренится в многоголосной природе гуральской музыки.

Пример № 14:

а)

б)

Красочность звукового поля - одно из своеобразно-

йших качеств всей фортепианной музыки Шимановского. Это свойство находится в непосредственной зависимости от отношения автора к звучанию инструмента. В отличие от Шопена, Шимановский не мыслит сугубо фортепианно. Для него важен не образ, связанный с данным инструментом, с данным тембром, но музыкальный образ вообще, который Шимановский слышит как множественно красочный, колористически насыщенный. Так фортепианное звучание обогащается почти оркестровой звукописью, что происходит от природы музыкального слышания композитора. Оркестровость фортепианного звучания - закономерность стиля композитора.³

Интересное свойство мазурок Шимановского - их постоянная внутренняя изменчивость. Ее создает и многотемность мазурок, и сопоставление различных ритмических типов, и ладовая переменность. Эта сторона образности мазурок подчеркивается, усугубляется обилием авторских ремарок, касающихся темпа и характера эпизодов. Исполнительским указаниям Шимановский придает очень большое значение. Каждая фраза формы, ее небольшой раздел, в котором происходит смена темы-образа, сопровождается авторской ремаркой. Постоянные указания на малейшие изменения темпа, даже если это однонаправленные изменения. Так, например, в мазурке № 13

3. Примечательно, что созданный в 1915 г. цикл "Маски" композитор хотел инструментовать для фортепиано с оркестром.

Шимановский обращает особое внимание исполнителя на постепенный характер замедления : *ritenuto, rallentando allargando* . В этой же мазурке в течение 14 тактов - 6 темповых указания : *rallentando, Tempo I, ritenuto, ritenuto, rallentando, a tempo* :

Пример № 16:



Среди обозначений наиболее часто встречаются : *dolce, vivacando, marcato, tranquillo, sostenuto, chato* .

Появляясь на грани разделов или эпизодов, авторские ремарки становятся не только важнейшим выразительным фактором, но также и структурным приемом. Иногда темповое обозначение указывается и на образную направленность , в других случаях авторская ремарка, касающаяся характера эпизода, диктует и темп его движения. Порой Шимановский указывает и темп и характер. Встречается и тесное соседство ремарок, относящееся к разным голосам. Интересен в этом отношении середенный раздел мазурки № 6

Пример № 16:



Шимановский стремится к детальному обозначению не только исполнительской агогики, но и динамических оттенков, которые выписаны столь же подобно, а также к точному указанию штрихов и темпов. В самом же типе темповых и агогических ремарок композитор близок романтической фортепианной традиции.

Таким образом, сложный комплекс разнообразных стилевых истоков определяет цикл "Двадцать мазурок" ор.50. С одной стороны, первооснова жанра взята из мазовецкого фольклора, преломленного Шопеном, с другой — специфические черты жанра мазурки инспирированы органическим взаимодействием с особенностями народной музыки гуралов. Все это впитано Шимановским и претворено в условиях его индивидуального стиля как композитора XX века, вместе с тем, проявившего себя в исполнительской манере наследников романтического фортепиано.

Шимановский прекрасно знал возможности фортепиано, прошел крепкую пианистическую подготовку в Елизаветградской школе своего дяди Густава Нейгауза. Он был своеобразным пианистом. Сохранилось высказывание Гнриха Нейгауза об игре Шимановского: "Он не был одаренным пианистом. Его характер, это *négligence*⁴ особенно сказывалось, когда он играл, Иногда он страшно "шлепал". Но в тот период, когда только что было сочинено новое произведение, когда он был весь полон энтузиазмом и любовью к этому произведению, он иногда играл просто потрясающе хорошо. Когда же он остывал, когда он

4. небрежность.

считал произведение уже старым, тогда он играл очень неважно ... Это было связано с его настроением ... Иногда же труднейшие вещи он играл с поразительной виртуозностью и просто вдохновенно. " 5

Шимановский строго, даже сурово относился к своим пианистическим качествам. Он не писал фортепианную музыку в расчете на собственное исполнение в концертах. Исключение составляет сольная партия в Четвертой концертной симфонии для фортепиано с оркестром. Но именно она свидетельствует о том, как Шимановский представляет себе свои исполнительские возможности. Одновременно фортепианная партия симфонии дает нам авторское представление и его собственном фортепианном стиле, которому присуща необычайная техническая сложность, виртуозность — и в смысле чисто пианистической техники, и фактуры, и звуковых задач. Эти качества фортепианного пьеса, свойственные одному из последних опусов композитора, в полной мере проявились во всем его фортепианном творчестве, одним из своеобразнейших образцов которого является "Двадцать мазурок".

5. Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. М., 1984, С. 31-32

Литература:

1. Кароль Шимановский. Избранные статьи и письма. Л., 1963
2. Кароль Шимановский. Воспоминания. Статьи. Публикации. М., 1984
3. Кароль Шимановский / ст. Гөляховский. Кароль Шимановский . Ярослав Ивашкевич . Встречи с Шимановским/. М., 1982 г
4. Э. Вольнский. Кароль Шимановский. Краткий очерк жизни и творчества. Л., 1974
5. Г. Тараева. Проблемы национальность стиля К. Шимановского. В ст.: Музыкаведение и вопросы теории искусства. Изд. Ростовского университета. 1975
6. Н. Котлер. Импрессионистические черты стиля К. Шимановского. В ст. Проблемы музыкальной науки". Вып. II, 1973

Бесплатно

РТП. Тип. ВИР. Зак. 878. Тир. 250. 26.06.84.