

УДК 785.7+78.08

Ольга ЗАВ'ЯЛОВА,
доктор искусствоведения, профессор,
кафедра образовательного искусства, истории, теории,
музыки и художественной культуры факультета искусств
Сумского государственного педагогического университета им. А. С. Макаренко

ПОЛЬСКОЕ В УКРАИНСКОМ ВИОЛОНЧЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ XIX ВЕКА

У статті висвітлюється доробок польських музикантів в українському віолончельному мистецтві XIX ст. Розглядається композиторська і виконавська творчість та надається оцінка діяльності віолончелістів-поляків в Україні. Шляхом аналізу віолончельних композицій М. Ясінського та М. Модзелевського виявляється стилістика віолончельної творчості середини XIX ст.

Деятельность польских композиторов и исполнителей XIX столетия и их вклад в украинское виолончельное искусство являются одной из малоизученных областей музыкознания. Незначительный интерес исследователей был обусловлен принципами развития музыковедения в XX столетии, когда замалчивались любые национальные проявления, так и исторически сложившимся «периферийным» характером предмета виолончельного искусства. Среди имеющихся источников по данному вопросу разрозненные материалы содержит «История виолончельного искусства» Л. Гинзбурга¹, ². Сведения о некоторых исполнителях можно получить в энциклопедических изданиях³, ⁴, критических заметках⁵, монографиях и отдельных статьях украинских музыковедов⁶, ⁷, ⁸. Малодоступной в Украине

¹ Гинзбург Л. История виолончельного искусства. В 4-х кн. Кн. 2: Русское виолончельное искусство до 60-х годов XIX века. – М. : Музгиз, 1957. – 579 с.

² Гинзбург Л. История виолончельного искусства. В 4-х кн. Кн. 3: Русская классическая виолончельная школа (1860 – 1917). – М. : Музыка, 1965. – 617 с.

³ Муха А. І. Композитори України та української діаспори : Довідник. – К. : Муз. Україна, 2004. – 352 с.

⁴ Риман Г. Музыкальный словарь / пер.с нем. Б. Юргенсона; Ред. Ю. Энгеля. – М. : Юргенсон, 1896. – 1530 с.

⁵ Стасов В. В. Избранные сочинения. Живопись. Скульптура. Музыка. В 3-х т. Т. 1. / Редкол. : Е. Д. Стасова, С. К. Исаков, М. В. Доброклонский, А. Н. Дмитриев, Е. В. Астафьев. – М. : Искусство, 1952. – С. 4.

⁶ Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України. – К. : ІМФЕ ім. М. Т. Рильського НАН України, 2009. – 256 с.

⁷ Загайкевич М. Марцелі Ясінський-Дорошенко (Невідомі сторінки українського музичного життя середини XIX ст.) // Український музичний архів. Вип. 1. / Упор. та заг. ред. Степаненка М. Б. – К. : Центрмузінформ, 1995. – С. 142–150. Нотний додаток. – С. 219–234.

является научная литература польских авторов по этим вопросам. Не достаточно широкой и часто неточной информацией относительно виолончельного искусства располагают интернет-ресурсы.

В данной статье делается попытка осветить деятельность и виолончельное творчество польских композиторов и исполнителей в Украине в XIX столетии, а также обобщить и дать оценку их вкладу в украинское виолончельное искусство.

Основные тенденции эволюции виолончельного искусства в славянских странах в XIX столетии, в частности, в польской, русской или украинской музыке, несмотря на различные национальные и социально-политические условия, не выходили за рамки общекультурных европейских процессов. Вместе с тем, немаловажную роль в этом процессе играл фактор позднего формирования виолончели и ее функциональное назначение как аккомпанирующего, сопровождающего инструмента. Это сказалось на том, что в первой половине столетия сольное виолончельное исполнительство еще не получило широкого распространения, во всяком случае, ведомостей о деятельности польских виолончелистов в Украине в этот период не сохранилось.

Раскрытию исполнительских возможностей и выявлению технических и выразительных средств виолончели значительно способствовала концертно-виртуозная культура первой половины – середины XIX столетия. Это был период активного выявления игровой специфики инструмента, отбора технических и выразительных средств, накопления концертного репертуара. В блестящей когорте европейских концертантов ярко заявили о себе и польские виолончелисты. Так, известными виртуозами середины столетия были С. Коссовский и А. Германовский.

Самуэль Коссовский (1805 или 1912 – 1861) – польский виолончелист-виртуоз, друг Ф. Шопена по Варшавской консерватории. Занятия музыкой Коссовский начал в Кракове, а в 16 лет поступил в консерваторию в Варшаве как скрипач. Уже в это время он выступал с публичными концертами сначала в Познаньском воеводстве, а затем в Варшаве. Однако в 1831 году С. Коссовский приступил к изучению виолончели и вскоре уже играл на ней знакомый скрипичный репертуар. В 1830-е годы С. Коссовский некоторое время жил во Львове, где познакомился в К. Липиньским, высоко оценившим его игру на виолончели. Величайший польский скрипач пророчил виолончелисту блестящее будущее. В известной мере оно состоялось: как виртуоза С. Коссовского сравнивали с наиболее значительными из современных ему виолончелистов – Б. Ромбергом, Ф. Серве, С. Борером, он также был принят во Львовское музыкальное общество и удостоен звания «Почетного члена Львовской консерватории», его исполнительская карьера получила европейское признание.

С начала 1840-х годов Коссовский активно концертировал в крупнейших городах Польши и Украины, а также в Вене, Берлине, Праге, Будапеште, Москве, Петербурге и др. Исследователь виолончельного искусства Л. Гинзбург приводит отзывы о выступлениях Коссовского в 1846 году в Петербурге, Кишиневе и Одессе⁹. Позитивные рецензии были даны о

⁸ Зильберман Ю. Київське музичне училище. Нарис діяльності. 1868 – 1924 роки. – К. : Типографія «Клякса», 2012. – 480 с. – 112 с.

⁹ Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства... *Op.cit.*, С. 198.

гастролях виолончелиста в Киеве в 1856 году, а в 1857 году – снова в Одессе, где концертом виолончелиста открылся новый оперный театр(!)¹⁰.

Виолончельная техника С. Коссовского во многом формировалась под влиянием его скрипичного образования. Изучая виолончель самостоятельно, некоторые скрипичные приемы С. Коссовский, естественно, перенес в арсенал виолончельных технических средств. «Скрипичное прошлое» напоминало о себе в легкости, изяществе и виртуозном мастерстве его исполнения, а также в репертуаре, включавшем переложения для виолончели Концерта Р. Крейцера, «Фантазии» К. Липиньского и других скрипичных произведений.

Главными чертами исполнительской манеры С. Коссовского были поэтичность и лиризм, что в большой степени обуславливали красивый певучий звук и репертуар («Серенада» Ф. Шуберта, «Элегия» Г. Эрнста, «Воспоминания о Шопене» собственного сочинения). Эти исполнительские качества отмечались во многих отзывах на его концерты¹¹. В то же время, техническое мастерство Коссовским позволяло ему с блеском исполнять виртуозные концерты Ромберга, фантазии Серве и собственные. В собственных сочинениях С. Коссовского отразились художественные взгляды и вкусы времени. Его фантазии «Славянский венок», где использовались польский «Краковяк», а также русские, чешские, сербские и другие славянские мелодии, «Воспоминания о Шопене», пьесы «Прогулка при луне», «Буря и молитва» и, особенно, «Венецианский карнавал» – явное подражание Н. Паганини, – были данью салонно-сентиментальному стилю, господствовавшему в первой половине – середине XIX столетия в европейской музыкальной культуре.

Подобный характер имело творчество и исполнительская деятельность Адама Германовского (Германа или Герман-Германовского) (1836 – 1893). С восьмилетнего возраста он обучался игре на виолончели у отца – Адама Германа. Первое выступление Германовского состоялось в 1849 году и поразило публику виртуозностью и чистой исполнением. С 15-ти лет он обучался в Брюссельской консерватории у Ф. Серве, закончив ее с первой премией в 1854 году. Во время частых отъездов Серве Германовский заменял мэтра, проявляя незаурядный педагогический талант.

От Серве Германовский перенял не только техническое совершенство и красоту тона, но даже исполнительскую манеру, что позволило ему конкурировать со своим учителем. В значительной мере был схож и репертуар обоих виолончелистов. Так, основу концертных программ Германовского составляли фантазии Ф. Серве и А. Пиатти, а также собственные (например, «Фантазия на украинские народные темы»). Заканчивались концерты обычно виртуозными «штуками», вроде «Мазурки» собственного сочинения А. Германовского.

После окончания консерватории и возвращении в Варшаву А. Германовский давал многочисленные концерты на родине и в разных городах Российской империи. В связи с тематикой статьи особый интерес представляют его выступления в 1857 году в Украине – в Киеве, Харькове и Одессе. Параллельно с Германовским тут концертничали Ф. Серве и С. Коссовский. Однако сравнение с маститыми мэтрами не повлияло на репутацию молодого музыканта¹². В гастрольной поездке 1859 года Германовский посетил Киев, а затем выступил с 4-мя публичными концертами

¹⁰ Ibidem, С. 199.

¹¹ Ibidem, С. 200.

¹² Ibidem, С. 203–204.

в Одессе, где также давал уроки игры на виолончели. В свой приезд в Одессу в 1861 году он исполнил «Элегию памяти Т. Г. Шевченко» П. Сокальского¹³ (ранее в Одессе Германовский играл «Романс» этого же автора).

Благодаря эмоциональности, темпераментности и при этом певучести и поэтичности звучания, игра виртуоза не оставляла публику равнодушной. Вместе с тем, его упрекали в излишней манерности и однообразии репертуара, состоявшего преимущественно из фантазий на оперные темы. Со временем салонная манера игры и репертуар Германовского, несмотря на определенное его обновление, становились все более устаревшими. Это привело к тому, что к 1880-м годам виолончелист завершил концертную деятельность: с кризисом салонно-виртуозной культуры выступления Германовского, Серве, и других виртуозов уже не имели прежнего успеха.

К середине столетия, в связи с повышением общего уровня и распространением виолончельного искусства среди интеллигенции и в демократической среде, в Украине сформировался круг отечественных исполнителей, достигавших европейских стандартов. Среди виолончелистов, владевших инструментом на профессиональном уровне, были поляки Игнаций Ганицкий, Сигизмунд Заремба, Игнаций Антони Мейер, Михал Модзелевский, Марцелли Ясинский и др. О жизни и творчестве большинства из них известно очень немного, что требует специального исследования.

В целом изучение деятельности польских композиторов и исполнителей в Украине сопровождается большими сложностями, связанными с получением информации, уточнением дат, биографических или исторических фактов, национальной принадлежности и т.п. О большинстве из них сохранились скудные факты, о многих – почти ничего. Таковы, в частности, сведения об Игнации Антони Мейере (1830 – 1857), виолончелисте и композиторе, имевшем, очевидно, выдающиеся способности. И. А. Мейер родился в Бердичеве в семье музыкантов. Учился на скрипке и фортепиано у брата. Под впечатлением от игры Ф. Серве, которого услышал в Киеве, Мейер начал заниматься на виолончели. Как виолончелист, с начала 50-х годов он с успехом концертировал в Киеве и других украинских городах, некоторое время служил в оркестре кн. П. Лопухина, аккомпанировавшего в это время балетным постановкам М. Пюона. За свою короткую жизнь И. Мейер написал 2 концерта, фантазию и другие произведения для виолончели, из которых издана одна «Мазурка»¹⁴.

Об Игнате Денисовиче Ганицком (1852 – ?) узнаем из короткой заметки в музыкальном справочнике. Виолончелист, композитор, педагог. Родился в селе Чемерисы (ныне Журавлевка) на Винничине. Закончил Петербургскую консерваторию. В 1898 году вместе с братом скрипачом Фаддеем Ганицким (1844 – 1937) основал в Лодзе музыкальную школу. Известен как автор симфонических, фортепианных, хоровых, вокальных и виолончельных произведений и транскрипций¹⁵. Деятельность этого виолончелиста, безусловно, заслуживает большего внимания.

Немного больше известно и о Сигизмунде (Зигмунте) Владиславовиче Зарембе (1861 – 1915) – композиторе, дирижере, виолончелисте и пианисте, сыне петербургского композитора и пианиста Владислава Ивановича Зарембы. Родился С. Заремба в Житомире, затем семья переехала в Киев. В Киеве он учился на фортепиано у отца, на виолончели – у Заттеля и

¹³ Ibidem, С. 207.

¹⁴ Ibidem, С. 197.

¹⁵ Муха А. І. Композитори України та української діаспори... Оп. cit, С. 64.

В. Алоиза, а теорию музыки изучал у А. Казбирюка. Закончил также Киевский университет. В 1896 – 1901 годах С. Заремба был директором Воронежского отделения ИРМО и руководителем местных симфонических и камерных концертов, в которых выступал как дирижер и виолончелист (в составе квартетов). С 1901 года жил в Петербурге, где занимался в основном аккомпаниаторской деятельностью. Композиторское наследие С. Зарембы включает симфонические (Сюита для струнного оркестра ор. 39, «Славянская пляска», «Полонез»), камерно-ансамблевые, фортепианные произведения и романсы¹⁶.

Рассматривая деятельность вышеназванных виолончелистов, нужно отметить, что особенностью музыкальной практики вплоть до середины XIX столетия был универсализм творчества, когда понятия композитор и исполнитель были неотделимы друг от друга. Это выражалось в том, что каждый музыкант, игравший обычно на нескольких инструментах, сочинял еще музыку. Таким образом, каждый исполнитель являлся автором различных (не только виолончельных) произведений. Однако из огромного числа музыки, созданной исполнителями, сохранилось, как правило, лишь то, что было издано при жизни авторов. Именно поэтому до нас дошли виолончельные пьесы М. Ясинского и М. Модзелевского.

Марцелли Ясинский (1837 – 1867) был известным в Киеве композитором, исполнителем, дирижером и музыкальным критиком (литературный псевдоним Юзеф Дорошенко) середины XIX столетия. Он родился в предместье Житомира, а в начале 1850-х годов учился в Киевском университете. Освоив многие музыкальные инструменты и изучив композицию по большей части самостоятельно, Ясинский прекрасно играл на флейте, гитаре, скрипке, фортепиано, альте и виолончели. Это дало ему возможность в 1857 – 1859 годах учиться в Парижской консерватории.

Большая часть жизни и деятельности М. Ясинского прошла в Киеве, где еще будучи студентом университета, он организовывал симфонические концерты. С целью популяризации классической музыки М. Ясинский делал оркестровые переложения произведений Л. Ван Бетховена (сонаты «Патетическая» ор. 13 и «Лунная» ор. 27), Ф. Шуберта («Лесной царь»), Ф. Шопена («Полонез», «Мазурка» fis-moll). Эти переложения были достаточно популярными, т.к. упоминаются в связи с учебным репертуаром музыкальной школы при киевском магистратском оркестре¹⁷ и их исполнением полковым оркестром Голембийовского¹⁸. После запрета местных властей на проведение публичных концертов (1861), М. Ясинский стал устраивать камерные вечера у себя дома. На этих встречах, где он часто играл партии альты или виолончели, исполнялись и его собственные произведения. Поскольку музыкальное окружение М. Ясинского составляли преимущественно любители, то, в соответствии с их возможностями, основными жанрами его творчества были думки, шумки, мазурки и другие подобные пьесы. К такого рода сочинениям относится «Думка» для скрипки (или виолончели) с фортепиано, изданная как нотное приложение к журналу «Ruch muzyczny» в 1859 году. По поводу этой пьесы М. Загайкевич отмечает мелодический дар М. Ясинского, его умение писать музыку искреннюю и непосредственную¹⁹.

¹⁶ Риман Г. Музыкальный словарь / пер.с нем Б. Юргенсона; Ред. Ю. Энгеля. – М. : Юргенсон, 1896. – 1530 с. – С. 525.

¹⁷ Зильберман Ю. Київське музичне училище... Op.cit, С. 235.

¹⁸ Загайкевич М. Марцелі Ясінський-Дорошенко... Op.cit, С. 143.

¹⁹ Ibidem, С. 146.

«Думка» М. Ясинского написана в ля миноре – выразительной тональности без ключевых знаков, предпочитаемой в любительском музицировании. О немалом мастерстве композитора свидетельствуют гибкая, выразительная мелодика, трехчастная репризная (вариативная) форма, развернутая партия сольного инструмента, разнообразная фортепианная фактура. Характер основной темы несколько сентиментальный, но достаточно подвижный (поэтому и уменьшительно – думка). В среднем эпизоде слышны интонации козацких маршей. Партия фортепиано не ограничивается ролью аккомпанемента, она развернута в соответствии с тематическим материалом, во многих местах «досказывая» за солистом. Кроме популярных пьес и переложений М. Ясинский написал музыку к балетам «Пан Твардовский», «Тени», «Сомнамбула» (для гастролей труппы М. Пюона, выступавшей в Киеве на «контрактах» в 1851 – 1855 годах).

Вместе с интенсивной творческой деятельностью М. Ясинский активно участвовал в различных музыкально-общественных начинаниях: был корреспондентом газеты «Киевский телеграф», ратуя за серьезное отношение к музыке; в 1860 году оказал горячую поддержку А. Коципиньскому, выступившему с инициативой создания Музыкального института в Варшаве; с 1865 года входил в состав дирекции Киевского отделения ИРМО; имел творческие связи с Н. Лысенко и т.п. Имя М. Ясинского значится в объявлении об открытии музыкальных курсов при ИРМО: с 1 декабря 1864 года он был назначен вести практический курс сочинения²⁰, что свидетельствует о его признании в профессиональных кругах.

О жизни и творчестве другого автора виолончельных пьес Михаила Модзелевского каких-либо сведений не сохранилось. Некоторые факты содержатся в исторических источниках и изданиях его произведений для виолончели и фортепиано. Так, с достаточной степенью уверенности можно утверждать, что в середине XIX века М. Модзелевский какое-то время жил в Киеве, Варшаве и Париже, поскольку «недурные для того времени мазурки» Модзелевского включались в учебный репертуар музыкальной школы Киевского магистратского оркестра²¹, а его виолончельные произведения («Вальс» ор. 10, «Ноктюрн» ор. 13 и «Баллада» ор. 14) издавались в столицах Польши и Франции.

Судя по посвящениям виолончельных пьес, композитор был знаком со многими известными виолончелистами своего времени. Прежде всего, с Ф. Серве, которому посвящена «Баллада», напечатанная в издательстве братьев Шотт в Париже. «Ноктюрн», изданный той же фирмой, посвящен М. Ясинскому, с которым автор мог быть знаком, как по Киеву, так и по Парижу, где Ясинский в 1857 – 1859 годах учился в консерватории. На титульном листе «Вальса» (издан в Варшаве у Гебетнера и К^о) имеется также дарственная надпись Огюсту Франкомму. Это говорит о знакомстве М. Модзелевского с известнейшим французским виолончелистом, другом Ф. Шопена и соавтором некоторых его виолончельных произведений.

Вместе с тем, вызывает интерес посвящение этой пьесы Фелиции Войшицкой. Кто была эта женщина, и почему Модзелевский посвятил ей, по всей вероятности, свое первое виолончельное сочинение? Во всяком случае, по дате под надписью О. Франкомму, относящейся к 1859 году, и сопоставлении ее с номерами опусов (№№ 10, 13, 14) и периодом концертной деятельности вышеназванных виолончелистов, можно

²⁰ Зильберман Ю. Київське музичне училище... Оп.сit, С. 243.

²¹ Ibidem, С. 235.

предположить время создания этих сочинений, ограничив его 50 – 60-ми годами XIX столетия. Это подтверждается и стилистикой пьес, относящихся к салонной музыке середины столетия.

От пьесы к пьесе (соответственно номерам опусов) заметнее становятся мастерство и музыкальная убедительность композиций. «Вальс» ор. 10 воспринимается как «проба пера». Тематизм шубертовско-штраусовского плана и незамысловатая фактура напоминают о стиле бидермейер начала XIX столетия. Структура пьесы состоит из интродукции – 15-тактного фортепианного вступления, и ряда повторяющихся эпизодов (т.н. «колен»), имеющих сквозную форму. Сравнительно с прозрачным аккомпанементом фортепиано, виолончельная партия требует от исполнителя профессионального владения инструментом, т.к. тут применены игра на ставке (прием наложения большого пальца левой руки на гриф в высоком регистре) и двойные ноты (средний раздел *Poco più vivo*).

Если Вальс написан в тональности ре минор (что в целом соответствует характеру музыки), то Ноктюрн ор. 13 – в очень сложной для струнников тональности ми бемоль минор (с шестью бемолями). Нужно отметить, что тональности с большим количеством знаков в музыкальной практике использовались редко даже в середине XIX столетия. Исторически это было связано с натуральным строем клавишных инструментов, при котором увеличение знаков создавало сильную фальшь. Автоматически этот принцип переносился и на струнные инструменты. Однако уже в 1820-х годах тональность с пятью бемолями (си бемоль минор) в среднем эпизоде II ч. виолончельной сонаты с фортепиано использовал И. Лизогуб. В 1830 – 40-х годах выразительностью тембральной окраски бемольных минорных тональностей широко пользовались Ф. Шопен и Ф. Лист. Создавая свою пьесу, М. Модзелевский прежде всего ориентировался на Ф. Шопена, как автора и многочисленных ноктюрнов, и произведений с большим количеством знаков при ключе.

Ноктюрн Модзелевского, также как и предыдущая его пьеса, имеет сквозное строение, но с чертами рондальности. В данном случае композитор строит форму на смене эпизодов – *Allegro* – *Andante* – *Recitativo* – *Allegro moderato* – *Andante*. Первое *Allegro* – бурное 12-тактное вступление – предваряет основной тематический материал и исполняется обоими инструментами. Партия фортепиано отличается насыщенной аккордовой фактурой, перемежающейся стремительными пассажами. Партия виолончели выписана преимущественно в низком регистре и имеет облигатный характер, выполняя функцию тембрального окрашивания фортепианного звучания (вспомним о слабых басах и еще не найденных колористических красках фортепиано середины XIX столетия).

Основная тема песенно-романсового склада – *Andante* – поручена виолончели и состоит из 2-х построений. Первое – распевного лирического характера, с прозрачным фортепианным аккомпанементом. Второе – более декламационное, что компенсируется гармоническим насыщением у фортепиано. Последующее *Recitativo* в ансамблевом отношении представляет отдельные «реплики» у виолончели с тремолирующей гармонической поддержкой фортепиано, что аналогично изложению речитативов в оперных сочинениях. Этот эпизод можно трактовать как среднюю часть раздела, поскольку за ним следует первое построение основной темы, заканчивающееся 12-тактным фортепианным отыгрышем, основанным на новом мелодическом материале. Некоторые интонационные, фактурные и ритмические элементы отыгрыша напоминают музыку Шопена. Неожиданно

знакомым оказывается эпизод *Allegro moderato*, звучащий в одноименном Ми бемоль мажоре. Его тематический материал заимствован из Вальса самого М. Модзелевского. В последнем *Andante* возвращается тема первого построения, завершающаяся типичным для романтиков «досказыванием» фортепиано.

В отличие от Вальса в Ноктюрне партии виолончели характерны более широкий диапазон и мелодическое разнообразие, а партии фортепиано – насыщенная романтическая фактура и гармония (вступление и отыгрыши). Несмотря на возросший профессионализм инструментального изложения, в тематизме пьесы и его развитии ощущается определенная ограниченность.

Наиболее ярко салонный характер музыки выражен в «Балладе» ор. 14. Эта пьеса написана с соблюдением всех законов и атрибутики романтического жанра: тематический материал, построенный на стремительных взлетах, охватывает почти весь диапазон виолончели; в фортепианном аккомпанементе использованы насыщенная аккордовая фактура, стремительные пассажи и частое триольное движение; драматическому характеру произведения соответствуют несколько построений внутри формы (*Moderato* – *Allegro deciso* – *Piú lento* – *Allegro deciso* – *Moderato*), заканчивающиеся праздничным танцем (*Allegretto*) и размышлением о прошедшем (*Andante*). В целом тематическое развитие, фактурное изложение и структура произведения свидетельствуют о прекрасном владении М. Модзелевским средствами инструментального изложения.

«Баллада» написана в си миноре, тональности, соответствующей передаче героических, драматических и трагических образов. Тематизм произведения сконцентрирован в двух первых разделах – *Moderato* и *Allegro deciso*, являющихся основой для всего последующего развития. Первый раздел – *Moderato* (Умеренно) – состоит из двух построений, первое из которых проводится у фортепиано, а во втором – солирует виолончель. Начальному мотиву, основанному на призывном героическом возгласе, характерном для романтической музыки в целом, отводится очень важная роль во всей пьесе. Он является центральным почти во всех разделах, им и заканчивается сочинение. Второе построение у виолончели интонационно схоже с первым. Однако, в связи с его изложением струнным инструментом и сменой сольной роли фортепиано на аккомпанирующую, характер музыки смягчается, выявляя лирические черты. Тем не менее, в кульминации (тт. 22 – 25) тему (героические возгласы, перемежающиеся взлетами арпеджио) подхватывает фортепиано, чтобы затем в общем нисходящем движении подвести к новому разделу *Allegro deciso*.

Второй раздел *Allegro deciso* (Быстро, решительно) в музыкальном отношении контрастирует с первым. После двухтактного вступления с триольным аккордовым движением у фортепиано с ариозного плана темой вступает виолончель. Несмотря на ускорение темпа, изложение темы у виолончели получает элегический характер, что при втором проведении в тональности доминанты подчеркивается сменой аккордовой фактуры на разложенные фигурации у фортепиано. Строение темы соответствует романтической трактовке жанра: нисходящая мелодия порывается подняться вверх, но каждый раз сникает, заканчиваясь тяжелыми вздохами. Завершается второй раздел небольшим построением, основанным на начальном героическом мотиве, через ряд модуляций приводящем к Ре мажору *Piú lento*.

Светлая, лирическая тема *Piú lento* (Более протяжно) у фортепиано (тт. 71 – 78) носит интермедийный характер: мелодия вступившей вслед за этим виолончели основана на мотиве из второго построения первого раздела

Moderato. Последующее повторение Allegro deciso в ре миноре (по отношению к основной тональности си минор) выявляет тембральный колорит данного раздела. Переход к си бемоль мажору (т. 107) создает еще большую красочность. Несмотря на нюанс пиано, этот эпизод является лирическим центром пьесы, поскольку основан на интонациях той же темы второго построения, данной в увеличении. В следующем связующем эпизоде и переходе к Moderato композитор использовал ряд модуляций, что сказалось на гармоническом насыщении фактуры и выходе на кульминацию с возбужденными «возгласами» и тремолирующими басами у фортепиано. В Moderato разрабатывается лишь начальный элемент первого построения, который приводит к разделу Allegretto.

Введение танцевального раздела Allegretto (Оживленно), безусловно, снимает глубокомысленность (местами, может быть, несколько нарочитую) и драматизм предыдущего материала. На первый взгляд Allegretto в размере 2/4 кажется не связанным с остальным материалом, но интонационно танцевальная мелодия полностью повторяет тему Allegro deciso. В отношении формы композитор не ищет изысков: танец звучит дважды в си миноре, затем дважды в Ре мажоре с последующим повторением си минорного эпизода. В продолжении всего раздела тема виолончели практически не изменяется, за исключением тт. 198 – 208, где выполняет роль гармонической поддержки, меняясь местами с фортепиано. Незамысловатость тематического изложения у виолончели компенсируется у фортепиано, партия которого изобилует различными фактурными находками. Начавшись как обычный танцевальный аккомпанемент, она насыщается подголосками, вкраплением тематических проведений, вихрем хроматических пассажей и т.д. Этот раздел также завершается проведением начального мотива, характер которого в размере 2/4 укрупняется и звучит более утвердительно.

Заключительное Andante (Спокойно), написано в размере 3/4 и не лишено некоторой вальсовости. Однако проводимая виолончелью тема получает элегический характер, а постепенное насыщение фортепианной фактуры в аккомпанементе приводит к кульминации раздела. Использование указанных качеств звучания обоих инструментов снимает налет танцевальности и создает глубокий по своему характеру образ. Последующее успокоение темы заканчивается снова начальным возгласом. Если обычно завершение произведений такими мотивами заканчивается громогласным звучанием на форте, то М. Модзелевский использует нюанс пиано, придающий музыке характер последнего выдоха. Такое решение добавляет глубины и весомости проанализированному сочинению.

Рассмотренные произведения польских авторов по своим жанрам – думка, вальс, ноктюрн, баллада, относятся к типичным образцам романтической музыки «общего» пользования. В этой связи, т.е. относительно качества виолончельного репертуара середины XIX столетия, уместно привести пример Виктора Кажиньского (1812 – 1867 или 1870). Поляк, проживший большую часть жизни в Петербурге, В. Кажинский в свое время был популярным автором полек, вальсов и кадрили (известна также его «Думка» для виолончели и фортепиано). Обращение композитора к этим «низким», «бытовым» жанрам стало поводом для его критики.

В защиту Кажиньского, высоко ценя его профессионализм, выступил В. Стасов. Вступив в полемику с критиками, он подчеркивал важность и своевременность создания подобных пьес: «Танцевальная музыка, точно какая-нибудь беллетристика, сблизилась с общественным понятием весьма многое, казавшееся в настоящей музыке темным; она начала образовывать

уши большинства публики музыкальным образом посредством своих легких популярных форм, сделала уже нынче доступным для весьма многих ушей то, что лет десять назад было бы совершенно для них недоступно, приучила к тонкостям и деликатностям инструментовки. Зато также любо смотреть, какую не только прекрасную, но даже превосходную инструментовкою обладает каждый сочинитель танцевальной музыки <...> и иному сочинителю настоящей музыки стоило бы крепко призадуматься над страничками вальсов, полек и шестых кадрилиных фигур в их оркестровом виде <...> Арабская полька, подавшая повременному изданию повод к приговору (Кажиньскому – О. З.), примечательна по своей инструментовке особенно, наравне с «Alexandra-Polka» того же г. Кажинского; в обеих есть эффекты тембров, в полном смысле делающие честь сочинителю»²². Как видим, по мнению авторитетнейшего критика XIX века В. Стасова, «бытовой», «расхожий» репертуар играл большую роль в воспитании культуры и музыкальности широких масс публики, тем более, в отношении виолончели.

В последней трети XIX – в начале – XX столетия в развитии украинского виолончельного искусства отмечается качественно новый этап: ведущее место в музыкальной жизни занимают профессиональные исполнители. Такое положение было обусловлено становлением системы образования (открытие консерваторий и других специальных музыкальных учебных заведений), развитием концертных форм и инструментального искусства в целом, а также окончательным установлением виолончельной технологии и «выходом» инструмента на концертную эстраду. В этот период в Украине осуществляли свою деятельность воспитанники многих европейских консерваторий. Среди них видные виолончелисты-поляки С. Буткевич и С. Вильконский. Воспитанные на традициях классической школы, польские деятели виолончельного искусства в Украине немало способствовали его развитию в последующем XX столетии, а их исполнительское мастерство часто являлось стимулом для появления новых виолончельных сочинений.

Буткевич Сигизмунд (Зигмунд) Эмильевич (1872 – 1935) игре на виолончели начал учиться по совету композитора З. Носковского. Получив начальную подготовку в Киеве и Москве, он с отличием завершил образование в Лейпцигской консерватории у Ю. Кленгеля. После окончания консерватории С. Буткевич был приглашен А. Г. Рубинштейном в Петербург, где стал заниматься профессиональной деятельностью²³. Будучи солистом оркестра Итальянской оперы и концертмейстером виолончелей в симфонических концертах ИРМО, С. Буткевич выступал также как солист и камерный исполнитель. Л. Гинзбург отмечает участие С. Буткевича в виолончельном квартете в составе с Э. Гербеком, А. Кузнецовым и О. Вульфiusом²⁴, в исполнении трио А. Аренского с автором и Б. Каменским и трио С. Танеева с автором и Я. Коцианом, в трио с Ф. Блуменфельдом и Б. Каменским²⁵ и др. Сольный репертуар виолончелиста включал произведения барочного времени (И. С. Баха, Дж. Тартини), русской музыки (А. Аренского, Ц. Кюи, С. Рахманинова), композиторов-виолончелистов (К. Давыдова, Ф. Серве, Д. Поппера). О профессионализме С. Буткевича свидетельствует факт исполнения им петербургской премьеры Сонаты С. Рахманинова (1902) вместе с автором.

²² Стасов В. В. Избранные сочинения... Op.cit, С. 4.

²³ Гинзбург Л. С. История виолончельного искусства... Op. cit., Т. 3, С. 262.

²⁴ Ibidem, С. 259.

²⁵ Ibidem, С. 263.

Однако основным видом исполнительской деятельности виолончелиста была игра в квартете. С 1895 года он входил в состав так называемого «Молодого квартета», а с 1896 года – в состав прославленного квартета герцога Г. Г. Мекленбург-Стрелицкого, в котором участвовал на протяжении всего времени существования этого ансамбля (до 1919 года). Квартет был любимым коллективом в музыкальных кругах всей империи. Так, значительным резонансом сопровождался его концерт в 1902 году в Одессе, в котором петербургские ансамблисты (Б. Каменский, Г. Дулов, Б. Гейне и С. Буткевич) при участии А. Аренского исполнили произведения русских композиторов. Особо был отмечен Третий квартет П. Чайковского, сыгранный дважды. По мнению критиков успех обеспечила басовая партия, поскольку пальма первенства принадлежала «виолончелисту С. Буткевичу, превосходному музыканту, оказывающему заметное влияние на строго ритмическую сторону всего исполнения»²⁶. С 1923 года С. Буткевич поселился в Варшаве, где солировал на радио и играл в трио с Генриком Мельцером и Вацлавом Коханьским. В 1926 году он переехал в Познань, где до 1929 года занимал должность директора Познаньской консерватории и преподавал, воспитав много достойных виолончелистов²⁷.

С Украиной была связана большая часть жизни известного виолончельного педагога и исполнителя Стефана Владиславовича Вильконского (1870 – 1963). Известно, что некоторое время С. Вильконский учился у В. Алоиза в Варшавской консерватории, затем перешел в Петербургскую, которую закончил по классу О. Вержбиловича в 1901 году.

С 1908 года С. Вильконский был директором Музыкальных классов в Чернигове, где одновременно вел класс виолончели и ансамбля. Он часто выступал с сольными и ансамблевыми программами, в трио и квартетах. Находясь в центре культурной жизни города, С. Вильконский помогал организации камерных и симфонических концертов, приглашая для участия в них Г. Беклемишева, А. Гречанинова, А. Гольденвейзера, С. Козолупова, Н. Лысенко, Л. Собинова, М. Эрденко и др. Под его началом в Чернигове впервые прозвучали оратории И. Гайдна и А. Рубинштейна.

В 1920 году С. Вильконский переехал в Киев и работал в Киевской консерватории профессором по классу виолончели, а через два года возглавил класс виолончели и ансамбля в Музыкально-драматическом институте им. Н. В. Лысенко. Так педагогическая работа стала основным поприщем музыканта. Среди его учеников было много прославленных виолончелистов советского времени – А. Беклемишев, З. Дынов, А. Михельсон, Ю. Полянский, Р. Сапожников и др.

До 1933 года С. Вильконский играл в ансамбле с Г. Беклемишевым и Д. Бертье («профессорское трио»). В 1922 году выдающимся событием в Киеве стало их исполнение недавно написанного трио № 1 Б. Лятошинского. Выступления трио остались яркой страницей музыкальной жизни города.

Таким образом, в деятельности польских представителей в украинском виолончельном искусстве можно выделить три периода: а) 40–60-годы – господство искусства виртуозов-концертантов в рамках салонно-виртуозной культуры; б) 50–70-е годы XIX столетия – время перехода от любительского музицирования к профессиональному; в) последняя треть XIX – начало XX столетия – утверждение профессиональных форм функционирования

²⁶ Ibidem, С. 263.

²⁷ Ibidem, С. 262–265.

музыкальной культуры. На всех этапах в развитии виолончельного искусства Украины деятельность польских музыкантов занимала значительное место.

Дальнейшее изучение деятельности поляков-виолончелистов и их вклада в украинское виолончельное искусство, безусловно, выявит новые факты и забытые имена. Однако многие вопросы требуют решения уже сегодня. Так, не удалось установить национальные корни А. Галенковского или виолончелиста-любителя Зиньковского, возникает этот вопрос и в отношении П. Д. Селецкого. Кроме проанализированных виолончельных композиций М. Ясинского и М. Модзелевского, нет в наличии других изданных произведений, не говоря о рукописных вариантах сочинений авторов-поляков. Имеющиеся обрывочные биографические справки о композиторах и исполнителях не позволяют вписать их творчество в контекст эпохи и т.д. Учитывая вышеизложенное, заявленная тематика имеет широкие перспективы для дальнейшего исследования.

Olga Zawiałowa. Polskie w ukraińskiej sztuce wiolonczelowej XIX w.

W artykule wyświetla się dorobek polskich muzyków w ukraińskiej sztuce wiolonczelowej XIX wieku. Rozpatruje się twórczość kompozytora i wykonawcy oraz określa się wartość działalności wiolonczelistów-Polaków w Ukrainie. Przez analizę kompozycji wiolonczelowych M. Jasińskiego i M. Modzielewskiego okazuje się ogólna stylistyka twórczości wiolonczelowej środka XIX wieku.

Olga Zavalova. Polish in the Ukrainian cello art of the XIX century.

The article the contribution of Polish musicians in the Ukrainian cello art of the XIX century are highlighted. We consider composing and performing art and assesses the performance of cellists-Poles in Ukraine. By analyzing the cello composition Yasinsky M. and Modzelevsky M. the style of cello creativity mid nineteenth century are revealed.