

МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ УКРАЇНИ

ОРКЕСТРОВИЙ ФАКУЛЬТЕТ
КАФЕДРА СТРУННО-СМИЧКОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

Бакалавр

на тему:

ЕКЗИСТЕНЦІЙНІ ДЕКЛАРАЦІЇ ТА РЕФЛЕКСІЇ
В ІНСТРУМЕНТАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ
КАЗІМЕЖА ВІЛЬКОМІРСЬКОГО
(на прикладі Арії для віолончелі та фортепіано 1943 р.)

Виконала:

студентка четвертого року навчання
освітнього ступеню «Бакалавр»,
галузь знань 025 «Музичне мистецтво»,
за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво»
освітньо-професійна програма «Оркестрові
струнні інструменти: альт, віолончель»

Алієва Айдан Байрамівна

Керівник: канд. мистецтвознавства, доцент,
доцент каф. концертмейстерства

Сікорська Наталія Валеріївна

Рецензент: канд. філософських наук (PhD),
професор, заслужений діяч мистецтв України,
завідувач каф. струнно-смичкових інструментів
НМАУ

Полянська Катерина Валеріївна

ЗМІСТ

ВСТУП.

РОЗДІЛ I. КАЗІМЄЖ ВІЛЬКОМІРСЬКИЙ – ВІОЛОНЧЕЛІСТ, ВИКЛАДАЧ, ПАТРІОТ.

1.1. Родинне коло Вількомірських в аспекті формування творчої особистості.

1.2. Музиканти Польщі крізь спогади К. Вількомірського.

1.3. Педагогічні принципи К. Вількомірського.

РОЗДІЛ II. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО ПОЛЬСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛІСТА.

2.1. Інструментальна музика в творчому доробку польського композитора.

2.2. Арія для віолончелі та фортепіано (1943 р.) як маніфест принципів віолончельного інструменталізму К. Вількомірського.

ВИСНОВКИ

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

ВСТУП

Постать Казімежа Вількомірського в контексті польської музичної культури XX століття є прикладом творчого універсалізму в найкращому розумінні цього терміна. Вількомірський, вихований у традиціях видатної музичної династії, успадкував високу виконавську культуру й виробив власну естетичну концепцію, де ролі віолончеліста-віртуоза, композитора та педагога існують у нерозривному синтезі. Однак треба визнати, що на формування мистецького «профіля» Вількомірського вплинули драматичні, і навіть трагічні обставини і переживання, які виникали в результаті великих історичних потрясінь, що випали на долю європейців в I половині XX століття. Глибинні переживання, психологічні травми митця і членів його родини віддзеркалювали потрясіння світових війн, але й давали поштовх до їх осмислення через мистецтво.

Актуальність проблеми, полягає в доцільності дослідження того як досвід війни, еміграції чи особистих криз К. Вількомірського втілювалися в його музиці, адже досі музикознавчі студії не фокусувалися на відкритому висловлюванні екзистенційних станів мовою звуків в інструментальних жанрах митця.

Метою роботи стало виявлення та систематизування способів вираження глибинних сенсів існування в інструментальних творах К. Вількомірського на прикладі його «Арії» для віолончелі та фортепіано.

Задля досягнення мети, було поставлено наступні завдання роботи:

- вивчити деталі біографії К. Вількомірського в контексті становлення його творчої особистості.

- проаналізувати зв'язок між біографічними кризами композитора, його виконавськими й педагогічними засадами та специфікою його музичної мови;
- дослідити можливості символічного проголошення «екзистенційної декларації», тобто певного стану чи ідеї, суто музичними засобами;
- розглянути здатність музичної форми відображати механізми рефлексії (процесу самопізнання) автора;
- окреслити музичні (гармонію, тембр, фактуру) та інструментально-виконавські засоби (спосіб звуковидобування, динаміка, штрихи тощо), що формують філософський підтекст творів.

Об'єкт дослідження – інструментальна творчість Казімежа Вількомірського як простір втілення авторського світовідчуття.

Предмет дослідження – музичні засоби та механізми вираження екзистенційних станів у творах К. Вількомірського (на прикладі «Арії» для віолончелі та фортепіано).

Методи дослідження. Культурологічний — для висвітлення історичного контексту та творчої біографії композитора. Інтонаційно-стилістичний — для вивчення мелодики «Арії» як відображення внутрішнього монологу. Структурно-функціональний — для аналізу форми та взаємодії віолончелі й фортепіано. Метод семантичного аналізу — для пошуку музичних символів, що маркують певні психологічні стани. Феноменологічний метод — для опису безпосереднього переживання музичного часу та тембру.

Матеріалом дослідження слугували в першу чергу партитури К. Вількомірського, а також статті, в яких розглянуто його творчу біографію та історію мистецької родини Вількомірських, осмислений викладацький досвід польського митця.

Практичне значення одержаних результатів полягає в створенні аналітичного підґрунтя для поглиблених виконавських інтерпретацій інструментальних творів східноєвропейських композиторів середини XX століття, зокрема тих, хто пережив окупацію чи еміграцію під час жахів світових війн.

Логіка дослідження зумовила **структуру бакалаврської роботи**: вступ, два розділи, п'ять підрозділів, висновки, список використаних джерел із 11 найменувань. Загальний обсяг 22 сторінок, основний текст – 18 сторінок».

РОЗДІЛ І. КАЗІМЕЖ ВІЛЬКОМІРСЬКИЙ – ВІОЛОНЧЕЛІСТ, ВИКЛАДАЧ, ПАРІОТ.

1.1. Родинне коло Вількомірських в аспекті формування творчої особистості.

Родина Вількомірських посідає унікальне місце в історії польської музичної культури ХХ століття. Практично вся сім'я була пов'язана з музикою, інструментальним виконавством. У Альфреда Вількомірського та Анієли (у дівочтві Куласовської) було троє дітей – Казімеж, Міхал та Марія. Ще в юності вони сформували знамените «Тріо Вількомірських» та стали видатними постатями у сферах виконавства, педагогіки та музично-суспільного життя. Після переїзду родини до Польщі в 1918 році, творча діяльність родини була тісно пов'язана з містом Каліш, яке в великій мірі завдяки зусиллям Вількомірських втрималося в ці важкі роки на рівні значущого культурно-мистецький центру¹.

Центральна постать родини, видатний віолончеліст, педагог і композитор Казімеж Вількомірський (1900–1995), записав своє ім'я в історії польської музики не лише як талановитий артист, а й як свідок та активний учасник буремних часів першої половини ХХ століття.

Казімеж Вількомірський народився 1 вересня 1900 року в Москві. У восьмирічному віці почав навчатися грі на віолончелі у Михайла Овсійовича Букініка, приватно вивчав композицію у Болеслава Яворського. У 1911–1917 роках навчався у Альфреда фон Глена (учень Карла Давидова), а у 1919–1923 роках продовжив навчання в консерваторії у Варшаві в класі диригування Еміля Млинарського та композиції Романа Статковського, в результаті отримав диплом із відзнакою. У 1932–1934 роках як стипендіат Фонду культури пройшов

¹ В 1914 році германські війська спалили 95% історичного центру міста, а населення зменшилося з 70 тисяч до 5 тисяч.

курс диригування у Германа Шерхена у Швейцарії, а з 1924 року працював, зокрема, першим віолончелістом в Оркестрі Лодзької філармонії, пізніше був професійно пов'язаний з Музичною консерваторією Гелени Кійєнської-Добкевичової в Лодзі, Варшавською філармонією та Консерваторією Польської шкільної матиці (Polska Macierz Szkolna) у Гданську. Не зважаючи на активну концертну діяльність в Польщі та на трьох континентах (Європа, Азія, Америка), Вількомірський обіймав відповідальні посади. Так, після 1945 року він працював ректором Державної вищої музичної школи в Лодзі, директором і першим диригентом Державної філармонії та опери у Вроцлаві та деканом I факультету Державної вищої музичної школи. З 50-х років був директором Державної опери та філармонії в Гданську, художнім керівником і диригентом Державної опери у Вроцлаві. З 1963 року очолював кафедру камерної музики Державної вищої музичної школи у Варшаві. Востаннє Вількомірський виступив як віолончеліст у 1983 році в Сопоті, а як диригент — у 1986 році у Вроцлаві. Був головою відділення Спілки польських композиторів (ZKP) у Вроцлаві (1958–60) та членом Головного правління Спілки польських композиторів (1946–47), почесним членом оркестру Національної філармонії (1961), головою Асоціації польських митців-музикантів (1970–74, з березня 1974 — почесний голова). Як педагог Вількомірський виховав цілу плеяду майстрів, серед яких Роман Сухецький, Єжи Венславський, Моніка Щудловська, Божена Заборовська, Маріан Васьолка, Цецилія Барчик. Його учнем був також видатний диригент Ян Кренц.

Молодший брат Казімежа, Міхал також від самого дитинства був залучений батьком до музикування і став невід'ємною частиною родинного тріо як скрипаль та альтист. У Каліші Міхал викладав скрипку в Музичній школі та активно концертував у першій половині 1920-х років. В 1925 році виїхав з Польщі до Франції для стажування в Парижі, а звідти у 1927 році емігрував до США. Протягом чотирнадцяти років по тому працював у Чикаго як соліст та викладач. Пошуки себе привели Міхала на певний час до Техасу, де він

спробував займатися фермерством, але в 1957 році відновив музичну діяльність у Х'юстоні. Польський скрипаль не міг забути рідний край, часто відвідував місто Каліш з концертами у 1960-х роках. У 1972 році назавжди повернувся до Польщі, оселившись у Подковій Лесній.

Наймолодшу музикантку з тріо Вількомірських звали Марія. Історики польського музичного виконавського мистецтва називають її ім'я серед видатних фігур. Вона дебютувала як дитя-вундеркінд у родинному ансамблі. Навчалася грі на фортепіано у Варшаві в проф. Ю. Турчинського. У 1921–1926 роках викладала клас фортепіано в Каліському музичному товаристві (КТМ) та до кінця життя підтримувала зв'язок із містом, беручи участь у Каліських днях камерної музики та входячи до їхніх почесних комітетів.

Репертуар Марії включав близько 20 фортепіанних концертів, які вона виконувала з провідними оркестрами. Особливу сторінку її біографії становить участь у «шопенівських середях» під час облоги Варшави у 1939 році та робота санітаркою у Варшавському повстанні.

Як професор Державних музичних вищих шкіл (PWSM) у Лодзі та Варшаві, вона виховала таких відомих піаністів, як Данута Двораковська, Едвін Ковалік, Єжи Годзішевський, Зигмунт Краузе, Єжи Мархвінський, Мацей Падеревський, Томаш Хмілевський, Кристина Маковська. Крім того, вона входила до складу журі міжнародних фортепіанних конкурсів у Берліні (1951), Конкурсу імені Фридерика Шопена у Варшаві (1955 та 1965), у Бухаресті (1967), а також загальнопольських конкурсів у Лодзі, Бидгощі, Білостоці та Варшаві.

Всі ці факти свідчать про те, що музикування в юному віці дало всім трьом музикантам поштовх до довгого і успішного життя в мистецтві, відданого професії та національній школі.

1.2. Музиканти Польщі крізь спогади К. Вількомірського.

Видатна літературна праця «Спогади» К. Вількомірського є цінним джерелом з глибокого аналізу стану польської музики та суспільства того часу. Леон Маркевич, видатний польський музикознавець, рецензуючи «Спогади» Вількомірського, писав:

«У своїй книзі Вількомірський є таким же чудовим оповідачем, як і в повсякденному житті. Він зберігає в пам'яті безліч деталей і використовує їх, щоб урізноманітнити свою розповідь, надаючи жвавості окремим ниткам. (...) Він також цікаво та об'єктивно описує профілі музикантів, як молодих, так і старих, з якими він зустрічався як учасник оперного та філармонічного оркестрів, як студент, соліст і викладач. (...) Вількомірський також детально розповідає про музичне життя Каліша, описуючи свою участь у ньому та участь своєї родини. Його спогади, викладені з неприхованим співчуттям, підносять це місто як унікальний центр музичної культури» [5].

Але окрім дотепних розповідей, «Спогади» Казімежа Вількомірського містять і травматичні епізоди життя, зокрема з часів німецької окупації, які він пережив, знаходячись у Кракові. Так, Вількомірський цитує перкусіоніста Юзефа Стойки з його оповідкою про те, як Ганс Рор, призначений нацистами на посаду диригента краківської Філармонії, був змушений шукати музикантів, які масово відмовлялися від співпраці з окупантами. Тоді новому диригентові прийшлося йти до кафе Lardelli, популярному місці, де відбувалися приватні концерти, з ціллю знайти потенційних оркестрантів. Він звернувся до гравців, пояснюючи, що якщо заклик буде бойкотовано, навіть виступи в кафе будуть заборонені, і всі вони залишаться без роботи. Оркестр, який безсумнівно явно використовувався Гансом Франком як інструмент пропаганди, водночас був установою, яка дозволяла вижити польським музикантам та тим, хто переховувався через своє єврейське походження, таким як перші скрипалі Отто Тойч (з родиною) та Артур Нахтштерн. Цей оркестр також був місцем, де політика сегрегації, що здійснювалася в місті, була розмитою. Дослідниця

польського життя за часів окупації, Катажина Наліваєк-Мазурек висловлює думку, що той факт, що концертмейстер Фріц Зоннляйтнер та диригенти оркестру були німцями, тоді як усі інші музиканти були поляками чи євреями, може бути інтерпретований як спроба збереження польських музикантів як «кріпаків» у німецькій гегемонії [7]. Восени 1941 року Зоннляйтнер створив свій квартет імені Фріца Зоннляйтнера разом з польськими музикантами Юзефом Салачом, Тадеушем Шульцем та Юзефом Мікульським при Філармонії Генерал-губернаторства для окупованих польських земель. Квартет давав концерти до 12 квітня 1943 року. Але і в навколо-філармонічному житті безпеки не було. Анонімний свідок, – скрипаль оркестру – заявляв, що один з диригентів оркестру, Рудольф Гіндеміт, врятував двох музикантів від вуличної облави, яка відбулася неподалік від будівлі, де проходили репетиції та концерти. Цей скрипаль також згадав момент, коли Зоннляйтнера призвали на діючу службу у Вермахті та він був змушений покинути Краків.

Нацистська пропаганда, спрямована на германізацію Кракова, також намагалася використовувати такі ключові символи краківської ідентичності в контексті аудіоландшафту як традиційний звук сурми (hejnał), який лунав з однієї дзвіниці костелу Святої Марії на Головній Ринковій площі; поряд із перейменуванням Вавельського замку на «Кракауер-Бург» та спробою посмертно германізувати Фредеріка Шопена, вони мали намір використовувати ще й цей награв сурми. Такий намір можна прочитати в дев'яти листах, якими обмінялися бургомістр Карл Шмід та його співробітники наприкінці 1940 року.

Казімеж Вількомірський вочевидь глибоко переживав трагедію Польської держави, польського народу, він оплакував жертви та руйнацію історичної та культурної спадщини.

Знаменитий польський письменник Ярослав Івашкевич дуже емоційно відреагував на публікацію спогадів Вількомірського. Його відгук цитує в своїй статті дослідниця життєтворчості Вількомірського Богуміла Целер. «Спогади»

Казімежа Вількомірського, – писав Івашкевич – «є першокласним джерелом інформації з історії нашої музики. Водночас вони демонструють шлях, старанну працю окремих людей, завдяки яким польська музика досягла свого сучасного становища, і як це становище було підготовлено зусиллями таких відданих особистостей, як Казімеж Вількомірський та вся його дивовижна родина. Протягом усього міжвоєнного періоду безкомпромісна боротьба польських музикантів, серед яких родина Вількомірських займала важливе місце, була за фундаментальне існування, саме існування польської музики ... Зміст «Спогадів» виявляє, перш за все, величезний ентузіазм до музики, який неминуче слід вважати великим надбанням автора» [5]. Івашкевич припускає, що ця пристрасть була не просто професією чи хобі, а основною рушійною силою життя Вількомірського. Для нього музика була чимось більшим, ніж просто професією — це було джерело радості, енергії та цінностей, що визначали його особистість.

Івашкевич також відзначає, що музикант «дуже хороший письменник» і «іноді мислить дуже красивими образами». Підкреслюючи літературний талант Вількомірського, Івашкевич цінує його здатність не лише описувати факти, а й створювати глибокі, зворушливі образи, що мають емоційну силу. Прикладом цього є кінцівка книги, яку Івашкевич характеризує як зворушливу. Слова Вількомірського, які він цитує, про «шелест перегортання сторінки в книзі людського життя» відображають роздуми про швидкоплинність життя, яке повне труднощів, але водночас і краси.

Для нас очевидно, що здатність мислити метафорично, схильність до філософських роздумів, саморефлексії були притаманні Вількомірському в повній мірі і в композиторській творчості.

1.3. Педагогічні принципи К. Вількомірського.

Як вже зазначалося, після закінчення Першої світової війни родина Вілкомірських переїхала до Польщі, де Казімеж розпочав свою виконавську та викладацьку кар'єру.

У 1925 році, він переїхав до Лодзі, щоб почати працювати в приватній консерваторії імені Гелени Кієнської-Добкевичової. Протягом цього часу він проводив широку викладацьку діяльність, вів не лише клас віолончелі, а й заняття з гармонії, сольфеджіо, інструментознавство та камерний ансамбль. Його робота в Лодзі виявилася вирішальною для розвитку музичної освіти в регіоні та одночасно закріпила його позиції видатного педагога.

Після закінчення Другої світової війни музикант і педагог брав активну участь у відбудові музичної освіти в Польщі. Він був лектором і директором численних музичних закладів, зокрема Музичної академії та Музичного товариства в Лодзі. Він також навчався у Польській консерваторії Вільного міста Гданська, Державній вищій школі музики в Лодзі та Музичній академії у Варшаві. У Лодзі він став ректором Державної вищої школи музики (PWSM), де не лише організовував діяльність університету, а й викладав клас віолончелі. Він не обмежував свою діяльність роботою в одному закладі. Він організовував майстер-класи для молодих музикантів у різних куточках країни, зокрема в Лагові, Гданську та Ланьцуті. Завдяки його ініціативі сотні молодих митців мали можливість відточити свою майстерність під керівництвом майстра, що суттєво вплинуло на розвиток класичної музики в Польщі. Він також очолював журі престижних музичних конкурсів, таких як Міжнародний конкурс віолончелістів імені Чайковського в Москві та конкурс диригентів у Катовіце, де він просував молоді таланти та встановлював мистецькі стандарти. Значним аспектом творчості Вількомірського було його вміння будувати глибокі стосунки зі своїми учнями. Багато хто з них пам'ятав його як вчителя, сповненого терпіння, розуміння та відданості. Його методика викладання базувалася на індивідуальному підході до кожного учня, що дозволяло йому розвивати як

технічні, так і художні здібності своїх учнів. Вількомірський не лише формував технічні навички молодих музикантів, а й прищеплював їм глибоке розуміння та любов до мистецтва. Його переконання в необхідності терпіння, наполегливості та наполегливої праці у формуванні характеру митця стало основою його методів викладання.

В інтерв'ю з Марекком Віттбротом музикант наголошував, що мистецтво формує особистість людини, змушуючи її долати власні обмеження та відкривати свою внутрішню силу. Серед учнів Вількомірського були такі видатні музиканти, як Цецилія Барчик, Гражина Бацевич, Моніка Щудловська, Божена Заборовська, Зофія Венцлік, Ян Кренц, Тадеуш Натансон, Вітольд Лютославський, Єжи Венцлавський, Роман Сухецький, Януш Свілло, Анджей Гладиш, Стефан Кіселевський, Генрик Дебіх, і ціла низка видатних митців, які продовжили навчання у вищих музичних школах Гданська, Вроцлава та Варшави у 1950-х та 1960-х роках. Більшість із них розвивали свою кар'єру в Польщі та за кордоном, сприяючи популяризації польської музичної культури.

Відпрацювання керуванням звуком, тоном, динамічною палітрою та штриховою технікою були основою педагогічного методу К. Вількомірського. Його праця, опублікована в 1960 році «Польським музичним видавництвом» називалася «Вправи для правої руки віолончеліста», була адаптацією основних ідей професора скрипки Отакара Шевчика.

Розподіл смичка, комбіновані штрихи, гра легато, ритмічні пропорції, поєднання звуків на різних струнах тощо, – виконання вправ мало на меті виховати вміння «співати і говорити» гравця на віолончелі.

РОЗДІЛ II. КОМПОЗИТОРСЬКА ТВОРЧІСТЬ ВИДАТНОГО ПОЛЬСЬКОГО ВІОЛОНЧЕЛІСТА.

2.1. Інструментальна музика в творчому доробку польського композитора.

Композиторська спадщина митця включає численні інструментальні і камерно-ансамблеві твори. Це і Дві прелюдії для віолончелі та фортепіано (1918), і Скерцо для віолончелі та фортепіано (1918), і Балада для віолончелі та фортепіано (1918), і Соната для скрипки та фортепіано (1919), і Соната для фортепіано (1920), і Поема та Вокаліз для віолончелі та фортепіано (1924), Балада для скрипки та фортепіано (1926), і Струнний квартет (1942) – твір, присвячений батькові, Альфреду [перероблена версія 1979 року], і Арія для віолончелі та фортепіано (1943), «Концертна симфонія для віолончелі» (1950), і Чотири п'єси (педагогічні) для віолончелі та фортепіано (1952), і Дванадцять етюдів для віолончелі соло (1950), Квартет для 4 віолончелей (1961).

Дещо окремо стоїть камерно-вокальний твір «Моє покликання» для голосу та фортепіано (1962).

Серед творчих звершень Вількомірського була спроба в жанрі Симфонії (1922), а також потужні роботи кантатно-ораторіальних жанрів: Реквієм для сольних голосів, хору та оркестру (1923), «Юнгфрау», симфонічна рецитаційна поема для голосу та оркестру (1930), Меса для сольних голосів, хору та органу (1937), Кантата «Пророк» для баритона соло та оркестру (1950), Вроцлавська кантата для сопрано, мішаного хору та великого симфонічного оркестру (1951), Гданська кантата для сольних голосів, змішаного хору та симфонічного оркестру (1955), Кантата Святого Яцека для сольних голосів, змішаного хору та симфонічного оркестру (1957).

Ідея національної ідентичності отримує своє яскраве вираження в творі Кашубська сюїта для духового оркестру (1946).

2.2. Арія для віолончелі та фортепіано (1943 р.) як маніфест принципів віолончельного інструменталізму К. Вількомірського.

Сповнена пасіонарної напруги віолончельна мініатюра є одним з шедеврів європейської інструментальної музики XX ст. В певному сенсі вона є дзеркалом авторського відношення до життя, мистецтва, віолончелі як інструменту, здатного передати глибокі почуття, створити незабутні художні образи.

Твір написано у 1943 році, під час перебування в окупації, в період Другої світової війни. В цей час поляки, поряд з іншими жертвами насильницької політики нацистів переживали надзвичайно тяжкі, трагічні події, що, як було описано вище, сповна відображено в спогадах Вількомірського. Але не лише мемуари були відображали переживання музиканта. Його композиторська творчість без слів передавала той пристрасний складний комплекс почуттів, який переповнював польського віолончеліста, композитора, викладача-методиста. П'єса для віолончелі та фортепіано під назвою «Арія» як в краплині води передає складний внутрішній діалог, сповнений питань і відповідей, спрямованих до всесвіту, до своєї самосвідомості та до соціуму в його сучасності та майбутньому.

Твір присвячено Тадеушу Охлевському (Tadeusz Ochlewski) — видатному польському музичному діячеві. Він був скрипалем, камерним музикантом, викладачем, музичним організатором і видавцем. Роки Другої світової війни Тадеуш Охлевський, як і Казімеж Вількомирський, провів у Варшаві, де під прикриттям продовжував усю свою попередню діяльність.

Жанр «Арії» відкриває для автора великий діапазон виражальних можливостей передати авторське світовідчуття, адже Арія це завжди музичний монолог, концентрована зона чи то сповіді, чи маніфесту, або філософського рефлексивного роздуму.

У Вілкомірського ми бачимо звукову картину своєрідного плачу-промови: віолончель «співає» довгими, але інтонаційно ламаними фразами. Твір написано в тональності *g-moll*, яка традиційно в музичній мові зазвичай пов'язується з глибокої скорботою, розлукою, асоціюється з тривогою і похмурими роздумами. У музичній естетиці за цією тональністю історично закріпився статус вираження фатальної приреченості, невдоволення та супротиву.

Автор активно використовує хроматизми та альтеровані акорди, що додає звучанню особливої експресії та напруженості, характерної для музичного мислення середини ХХ століття. Композиційна структура твору тяжіє до тричастинної форми:

Перший розділ — це своєрідна експозиція. Виклад головної теми, формування емоційно-образного підґрунтя п'єси. Характер уточнений ремарками *mp espressivo*, основний темп - *Andante, non troppo lento*), що створює відчуття внутрішньої прихованої потуги, стриманої енергії.

Середній епізод розвиває, ніби відпускає назовні приховані сили. Ми бачимо розвиток через *poco animando* (такт 18) та нагнітання до *ff* (такт 22). Це зона найбільшої напруги, де музика стає більш драматичною та схвиленою, сповненою певного пафосу. Ця частина відрізняється за фактурою, ладовою

нестабільністю, інтенсивністю гармонійного руху.

Третій епізод – Реприза. В *Tempo del comincio* тема повертається з уже накопиченим драматичним досвідом середньої частини з певними динамічними (*pp dolce*) та фактурними змінами, особливо важливе та болюче відхилення в такті 30, на *riu p*. Помітним є елемент динамізації репризи, де після повернення до вихідного темпу спостерігається вторинне кульмінаційне сходження. В партії фортепіано з'являються ущільнені акорди, а в партії віолончелі широкі інтервальні стрибки вгору, форшлаги октавами, відбувається розвиток через складні модуляційні відхилення.

Ця «друга кульмінація» може трактуватися як символ духовного зусилля, прориву. Музика ніби не хоче просто згаснути, вона ще раз стверджує свою силу перед тим, як ослабити. Твір навіть закінчується на гучному нюансі (*f*), і лише вже в останньому такті майже обривається на раптовому *diminuendo*.

Для аналізу цього твору використовувався примірник із фондів Головної бібліотеки Музичного університету Фридерика Шопена у Варшаві (інв. номер 69952). Видавцем нот стало Польське музичне видавництво (Polskie Wydawnictwo Muzyczne, PWM), що підкреслює вагомість композиції для польської музичної культури. Діяльність PWM, зокрема видання «Арії» (номер видання PWM-6741), відіграла фундаментальну роль у збереженні та систематизації національної музичної спадщини повоєнного періоду, зафіксувавши творчий доробок К. Вілкомірського для наступних поколінь виконавців.

ВИСНОВКИ

Підсумовуючи результати дослідження, присвяченого творчому висловлюванню Казімежа Вількомірського, можна стверджувати, що його діяльність стала одним із наріжних каменів польської музичної культури ХХ століття. Вся родина Вількомірських — це рідкісний приклад мистецького синкретизму, де родинна єдність у формі славетного «Тріо» гармонійно поєднувалася з яскравою індивідуальною траєкторією кожного з її членів.

Відомі біографам Вількомірського життєві кризи композитора безумовно проектувалися на його виконавські й педагогічні засадами та відобразилися у специфіці його музичної мови.

В ході ознайомлення з творчим доробком автора, підтверджуються можливості символічного проголошення «екзистенційної декларації», тобто певного стану чи ідеї, суто музичними засобами, такими як обрання жанрового прототипу, інструментовка (регістрові та тембральні краски), обрання ладо-тональних характеристик та гармонічної мови, типу інтонації тощо, динамічної палітри тощо.

Аналізуючи Арію ми розглянули здатність музичної форми відображати механізми рефлексії (процесу самопізнання) автора через безпосередньо формотворчий процес, тип розвитку музичного матеріалу, через динамізацію (уцільнення) фактури, динамічний, темповий контраст тощо,. В ході розгляду музичних та інструментально-виконавських засобів окреслено ті, що безпосередньо в аналізованому тексті п'єси Вількомірського формують філософський підтекст твору, сприймаються як зрозуміла через безпосереднє сприйняття картина авторського світовідчуття, його суб'єктивних переживань.

Можна стверджувати, що музика Вількомірського — це інтелектуальна сповідь людини ХХ століття.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Кисілевський С. Гражина Бацевич та її часи. Краків : Polskie Wydawnictwo Muzyczne (PWM), 1963. № 7.
2. Bauman J. Stylistyka Grażyny Bacewicz do roku 1956 na przykładzie jej utworów kameralnych. *Grażyna Bacewicz – człowiek i dzieło*. Warszawa : ZKP, 1989.
3. Celer B. Śladami Wiłkomirskich. W poszukiwaniu spuścizny członków muzycznej rodziny – raport z projektu badawczego. *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*. 2022. Nr 22: W kręgu badań regionalnych. S. 206–229.
4. Celer B. Wiłkomirscy w listach. Pedagogiczne idee Kazimierza Wiłkomirskiego w świetle korespondencji rodzinnej. *Biografistyka Pedagogiczna*. 2025. Rok 10, nr 3. S. 462–505. DOI: 10.36578/bp.2025.10.47.
5. Celer B. Z pamiętnikarstwa muzycznego. Recepcja „Wspomnień” Kazimierza Wiłkomirskiego w listach do przyjaciół. *Zeszyty Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk*. 2024. Nr 24. S. 77–92. DOI: 10.4467/26578646ZKNT.24.004.20839.
6. Gąsiorowska M. Musical wisdom and a noble craft. *Polish Music*. 1989. Vol. 24, nr 3. S. 3–10.
7. Naliwajek-Mazurek K. Music in Nazi-Occupied Poland between 1939 and 1945. *Musicology Today*. 2016. Vol. 13. S. 54–66. DOI: 10.1515/muso-2016-0006.
8. Rodzina Wiłkomirskich. *Archiwum Państwowe w Kaliszu : wystawy on-line*. URL: <https://www.kalisz.ap.gov.pl/wystawy-on-line/rodzina-wilkomirskich/03> (data звернення: 28.05.2026).
9. Śladami rodu Wiłkomirskich. *Kultura u Podstaw*. URL: <https://kulturaupodstaw.pl/slادami-rodu-wilkomirskich/> (data звернення: 28.05.2026).
10. Wiłkomirski K. Wspomnienia [Memoirs]. Kraków : Polskie Wydawnictwo Muzyczne, 1971.
11. Wiłkomirski Kazimierz. *Operomania*. URL: http://www.operomania.hg.pl/kompozytorzy/wilkomirski_kazimierz.html (data звернення: 28.05.2026).

