

14. Ostrovska, K. V. (2016) Anatoliy Kryvokhyzha is the guardian of choreographic traditions of Ukraine, *Kultura Ukrainy. Seriya: Mystetstvoznnavstvo* [Culture of Ukraine. Series: Art Studies], vol. 53, Kharkiv, pp. 220–230 (in Ukrainian).
15. The first in Ukraine and the only museum in the world of the history of Ukrainian choreographic art. *The official site of the Kirovograd Regional Museum*. URL: http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=50&Itemid=162&lang=ua (access date 20. 09. 2019).
16. Plenary Session of the 6th International Scientific and Practical Conference “Modern Strategies for the Development of Choreographic Education”, April 19, 2019, Uman. URL: <https://youtu.be/5eFF3cqadck> (access date 18. 09. 2019).
17. Presentation of the exhibition “In the world of dance”. *The official site of the Kirovograd Museum of Local History*. URL: http://kokm.kr.ua/index.php?option=com_content&view=article&id=604:prezentatsiya-vistavki-u-sviti-tantsyu&catid=42&Itemid=115&lang=ua (access date 20. 09. 2019).

УДК 78.078

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.8>

Анжеліка Татарнікова

<https://orcid.org/0000-0002-6310-827>

кандидат педагогічних наук, викладач

Одеська національна музична академія ім. А. В. Нежданової

angelikatatarnikova75@gmail.com

ТВІР “КОРОЛЬ РОГЕР” КАРОЛЯ ШИМАНОВСЬКОГО У ПОДАННІ ІДЕЇ ПРОСЛАВЛЕННЯ ВІРИ

У статті висвітлено позиції актуальної для сучасного творчого буття сторони музично-сценічної концепції твору “Король Рогер” К. Шимановського, в якій охарактеризовано ознаки ідеї прославлення Віри, показові для провізантійських установок творчості сучасності. Зосереджена увага на культурному феномені уславлення, виявлені духовні й жанрово-інтонаційні особливості трактування прославувальної семантики, що визначають оригінальність жанрово-композиційного рішення в згаданому творі К. Шимановського.

Ключові слова: культ, культура, скрябініанство, прославлення Віри, сценічна ораторія, візантизм.

Анжелика Татарникова

кандидат педагогических наук, преподаватель

Одесская национальная музыкальная

академия им. А. В. Неждановой

ПРОИЗВЕДЕНИЕ “КОРОЛЬ РОГЕР” КАРОЛЯ ШИМАНОВСКОГО В ПРЕДСТАВЛЕНИИ ИДЕИ ПРОСЛАВЛЕНИЯ ВЕРЫ

В статье освещены позиции актуальной для современного творческого бытия стороны музыкально-сценической концепции произведения “Король Рогер” К. Шимановского, в которой охарактеризованы признаки идеи прославления верности Вере, показательные для провізантійських установок творчества современности. Сосредоточено внимание на культурном феномене прославления, выявлены духовные и жанрово-интонационные особенности трактовки славящей семантики, определяющие оригинальность жанрово-композиционного решения в упомянутом произведении К. Шимановского.

Anzhelika Tatarnikova

Candidate of Pedagogical Sciences, Lecturer
Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of MusicCOMPOSITION “KING ROGER” KAROL SHIMANOVSKY
IN PRESENTING IDEAS BLESSING OF THE FAITH

The idea of worshipping Orthodoxy may have long hindered the recognition of the work in Poland itself, where Catholic religion became a component of national emblematics, although it premiered in Poland at the Warsaw Bolshoi Theater in 1926. But in the reference literature it is noted that “much greater success than in Warsaw was “King Roger” in musical Prague (1932) and later in Palermo in Sicily in 1949, where he was staged at the local Teatro Massimo with the participation of the famous Italian artists, in a re-enactment of Bronislaw Horowicz and under the direction of Mieczyslaw Mezheevsky”. And further the author of the same essay in the “Guide to the Opera” J. Kanski noted: “King Roger is an unusual opera. Unusual was already conceived in the imagination of the composer and masterfully realized by Yaroslav Ivashkevich the concept of libretto, which made the place of the action medieval Sicily, interweaving the atmosphere of austere asceticism of the then Christianity with the colorful and mysterious world of Arabic and Byzantine culture, in the figure of the Pastor, who later transformed into the Greek god Dionysus)”.

Later on, Kanysky states a whole list of “oddities” that distanced this work from the general public – and the first in that list is “the strangeness of the music itself”, in which the opera-ballet and cantat-oratorical typological components exhibit a high level of artistry, has direct analogues neither in Polish nor in the world as a whole. J. Kanski’s sentence is as follows: what remains of Shimanovsky’s “work is beautiful and lonely”.

Such a summary clearly ignores the Eastern and Central European analogies, since the impulse for K. Shimanovsky’s “Dionysian mysteriousness” can be traced back to O. Borodin’s “Polovtsian Ecstatic” the glorification of “severe asceticism” in “St. Francis of Assisi” by O. Messian, whose spiritual ideas were nourished by the Hesychastic energy of the prayerful ecstasy of the mysteriousness of O. Scriabin. However the recognition of K. Shimanovsky really only took place at the beginning of the third millennium, and the Christian background of the Scriabin ecstatic, which was vigorously discussed in the Odesa press in the 1910’s, along with the mysterious samples of the “Drama of the Spirit” by V. Rebikov – was not extended in the 1920’s – 1930’s, when only the folkloristic national-demonstration innovations of the composer were appreciated.

In S. Gelman’s preface to the publication of the score of this work by K. Shimanovsky we find some reflections on its genre meaning, from which it is clear that “King Roger” does not represent a pure operatic discovery, but rather constitutes the border of opera and musical drama, marked, however, equally by elements of oratorical, and even features of the mysterious spectacle. This commentary sees the Wagnerian influence, without noticing at the same time the Eastern European origins of K. Shimanovsky’s score and the outspoken scribbling of the composition born in the Ukrainian South. In general, the work has the features of stage oratory, as we find it in the version of I. Stravinsky’s works, and later by K. Orff.

Keywords: *cult, culture, style in character A. Skriabin, glorification of the Faith, scenic oratorio, byzantism.*

Твір, що є гордістю польського музичного світу, опера “Король Рогер”, була написана в Одесі у 1918 році й увібрала характерні риси культури Півдня України. У цьому творі проявилися певні особливості, притаманні саме українській культурі – відвертий скрябінізм, який виявився таким впливовим стосовно Б. Лятошинського і його талановитих вихованців, тим часом, як у Росії послідовників О. Скрябіна нема. Є відбитки української, російської оперності – й це дає змогу усвідомлювати органічний зв’язок даного твору з вітчизняними музичними теренами. Сама опера “Король Рогер” заслуговує на окреме визнання, оскільки становить певний виняток у світовому розкладі, містить агіографічний зріз, представлений зосередженням на вірності правителя Православ’я (головного героя опери) в умовах відходу

його середовища і навіть коханої дружини від основ вітчизняної церковності. Тому актуальність теми дослідження зумовлена значущістю спадщини К. Шимановського як у світовому просторі, так і в українській культурі.

Творчості К. Шимановського присвячені численні дослідження, у тому числі праці Е. Волинського [3], Т. Броневич-Чилінської [9; 12], І. Нікольської [7], С. Голяховського [6], І. Белзи [1], Ю. Хомінського [10] та інших авторів. Але аналіз концепції опери, її новаційного, оперно зорієнтованого скрябінізму й містеріальності останнього поки не став предметом дослідження у вітчизняних музично-фахових колах.

Мета статті – висвітлити позиції актуальної для сучасного творчого буття сторони музично-сценічної концепції “Короля Рогера” К. Шимановського, в якій зосереджені ознаки ідеї уславлення вірності Вірі, показові для провізантійських установлень творчості сучасності.

Ідея уславлення вірності Православ'ю, можливо, довго гальмувала визнання твору в Польщі, де католицьке віросповідання стало складовою національної емблематики, хоча прем'єра відбулася в Польщі у Варшавському Великому театрі в 1926 році. Але при цьому в довідковій літературі зазначено, що “значно більший успіх, ніж у Варшаві, “Король Рогер” отримав у музичній Празі (1932), а згодом у Палермо в Сицилії у 1949 р., де був поставлений у місцевому Театро Массімо за участю знаменитих італійських артистів, в інсценізації Броніслава Горовича та під дирекцією Мечислава Межеєвського” [11, с. 420]. І далі автор того ж нариса в “Путівнику оперовому” Й. Каньський наголосив: “Король Рогер” є оперою незвичною. Незвичним був уже сам закладений в уявленні композитора і майстерно реалізований Ярославом Івашкевичем задум лібрето, який зробив місцем акції середньовічну Сицилію, а також переплетеність атмосфери суворого аскетизму тодішнього християнства з барвистим і таємничим світом арабсько-візантійської культури, з культом сублімованого еротизму й радості життя (репрезентованих у постаті Пастора, що пізніше перевтілюється у грецького бога Діоніса)” [11].

Надалі Й. Каньський перелічив “незвичності”, що віддаляли цей твір від широкої публіки – і першим у тому переліку стоїть “незвичність самої музики”, в якій оперно-балетові й кантатно-ораторіальні типологічні складові демонструють високий рівень артистичної новаційності, що не має прямих аналогів ані в польській, ані у цілому в світовій музиці. Висновок Й. Каньського такий: те, що зробив Шимановський, – “твір прекрасний і єдиний такий” [11, с. 420].

Це резюме явно ігнорує східно- і центральноєвропейські аналогії, оскільки очевидним є поштовх до “діонісійської містеріальності” (за К. Паленом [13, с. 720]) К. Шимановського, діапазон якої простежується від “половецької екстатки” О. Бородіна аж до реалізації уславлення “суворого аскетизму” в “Св. Франциску Ассизькому” О. Мессіана, духовні ідеї якого жилися ісихастською енергією молитовного екстазу містеріальності О. Скрябіна. Однак визнання К. Шимановського склалося дійсно лише на початку третього тисячоліття, а християнське тло скрябінівської екстатки, яке буремно обговорювали в одеській пресі у 1910-ті роки [8, с. 3], поряд з містеріальними ж пробами “Драм духу” В. Ребікова [8, с. 10], – не було продовженням у 1920-ті – 1930-ті роки, коли цінували тільки фольклористичні національно-демонстративні новації композитора.

У передмові З. Гельман до видання партитури цього твору К. Шимановського знаходимо певні роздуми щодо його жанрового значення, з яких зрозуміло, що “Король Рогер” не репрезентує чистого оперного виявлення, а радше пограниччям опери і музичної драми, відзначене, однак, нарівно елементами ораторіальними рисами і навіть рисами містеріального видовища. Названий коментар вбачає вагнерівський вплив, ніяк не помічаючи водночас східноєвропейські витоки партитури К. Шимановського й відвертий скрябінізм композиції, що народилася на українському Півдні. У цілому твір має риси сценічної ораторії, як це знаходимо у варіанті творів І. Стравинського, а згодом К. Орфа.

“Король Рогер” К. Шимановського цілком позбавлений посилянь на фольклор – і тим ця композиція, як й інші, написані до 1919 р., до переїзду автора у Польщу, які також ніяк не торкаються фольклорно-популярних шарів, становить дещо демонстративний скрябінізм, який

не має аналогів ані в Росії, ні в Україні (скрябінізм Б. Лятошинського від його початків тяжів до фольклорних прилучень).

Три акти опери за подіями в Палермо у XII ст. висвітлюють три кроки героя до суворой самотності Служіння, оскільки початок опери (нагадує Пролог “Князя Ігоря” О. Бородіна) відзначений музичним моделюванням православного Богослужіння, якому протиставлено проповідництво “солодким співом” невідомого Пастора. Другий акт – вечірнє дійство пізнання Королем суті проповіді “Нового бога”, в процесі якої танцювально-балетний потік явно язичницького наповнення відсторонює від Рогера його середовище. Третій акт – пізнання в чародійних акціях Пастора виходу античного Діоніса, який відлучив усіх від Короля. Але самотньо й натхненно співає Рогер гімн сонцю, що сходить, бо саме воно спроможне відсторонити усі нагромадження проблем і конфліктів.

Центральна постать опери – Король Рогер – баритон, його кохана дружина Роксана – сопрано. Вже цей розподіл тембрів нагадує освоєне в російській опері сполучення тембрів: Руслан – Людмила в однойменній опері М. Глінки, Ігор – Ярославна у “Князі Ігорі” О. Бородіна, Мизгир – Снігуронька у “Снігуроньці” М. Римського-Корсакова та ін. У цьому ж роді виставив пару головних персонажів (Герцог – Юдіт) Б. Барток в опері “Замок Герцога Синя Борода”, створеній у 1911 році. Відомості про останню могли бути і в К. Шимановського під час підготовки до прем’єри “Короля Рогера” у Варшаві.

За всіх очевидних паралелей до опер російських і угорського композиторів К. Шимановський демонструє глибоко оригінальне відчуття обрядовості-ритуаліки як предмета художнього втілення: опера здійснена у певній налаштованості на динаміку *diminuendo*. Повнота хорowo-оркестрального зачину надає незрівняної з наступним розвитком моці звучання. У такій різноплановості цілого К. Шимановський почасті наслідує “Валькірію” Р. Вагнера, де буремність початку оперного дійства і напружене протистояння у центральному II акті змінюється трагічно-спокійним Прощанням Вотана з Брунгільдою. Але у Р. Вагнера нема хорowego масиву в зачині; “розсіювання” подійової інтенсивності не показане сценічно-наглядно.

Знову напрошується аналогія з “Князем Ігорем” О. Бородіна, в композиції якого масивність Прологу, а згодом половецького II акту ніяк не покрита подійовими згущеннями наступних актів. Але все ж у О. Бородіна ідея хорowego завершення здійснена – як це у редакції О. Глазунова і М. Римського-Корсакова. У роботі О. Важницького зазначено, що редакція О. Глазунова і М. Римського-Корсакова значною мірою перекреслила план композиції самого О. Бородіна: “Арія “Ни сна, ни отдыха...” добре відома, а от другий монолог – “Зачем не канул я...” – це музика “напружена”, “темп її – неспішний”, вираження – “тихе, але гірке каяття” <...> З погляду виразності – відсутній “мелодійний розспів”, який “нагадує радше майже монотонну речитацію”. За планом О. Бородіна, монолог – у III картині, після сцен Прологу й у Путивлі (немає членування на дії, опера складається зі 7 картин), перед Половецьким станом. А от відома арія “Ни сна, ни отдыха”, що йде в V картині, “відсторонюючи” чарівність половецьких танців, показана безпосередньо перед сценою втечі й фінальної сценою” [2, с. 50].

Із даних спостережень випливає, що у О. Бородіна була відчутною тенденція до “мінімалізації” звучання фіналу. Про цей план К. Шимановський не міг знати, але він професійним вухом митця, котрий точно уловлював “дух часу” [5], почув те віддалення від епічної симетрії “масивний початок – масивний кінець”, яке характеризувало мислення другої половини XIX сторіччя, готуючи нові драматургічні виміри XX сторіччя. Уславлення самотності того, хто сповідує високу ідею, – такою постає логіка драматургічного *diminuendo*, що спостерігається у тому, як К. Шимановський планував оперну композицію. Як бачимо, такий підхід до концепції героя є протилежним до виплеканого у романтичну епоху всенародного уславлення Обранця.

Паралеллю до показу героїки в “Королі Рогері” є героїчне страсотерпство Іоканаана в “Саломеї” Р. Штрауса (1905): самітність Пророка очевидна і послідовна, не має жодного шансу на те, що його гідності визнає середовище. Самітність Обранця – це особлива тема у мисленні XX сторіччя, що її добре усвідомив польський митець, генеза дару якого живилася

культурними здобутками України й російського Півдня, чутливими до новаційних ідей наступаючого століття психологізму в умовах науково-технічної революції.

Як бачимо, уславлення Віри, як це розгортається в композиційних контурах оперного дійства у К. Шимановського, репрезентовано у три етапи. Перший – могутнє Богослужіння Короля в народному середовищі й у взаєморозумінні з придворними та улюбленою дружиною Роксаною. Тут панує сольний і хоровий вокал. І навіть опозиція невідомого проповідника, Пастора, здійснюється співом, що у своєму роді продовжує могутні славословні звернення Рогера в процесі розгортання літургійного дійства.

Другий ступінь уславлення – у вокальній опозиції танцювальному “поток” II дії, яка починається Піснею Роксани, коханої і вірної дружини Рогера, але згодом зачарованої “балетним” чаклунством Пастора, котрий віддаляється від вокального висловлення, “розчиняючись” у танцювально-пластичних сценічних виявленнях натопту, який очолює.

Третій ступінь уславлення Віри представлений у III дії, в обстановці самотності Рогера, який шукає на руїнах античного театру сліди язичницького Пастора, котрий у торжестві нічної навали демонструє свою владність, виводячи Роксану і придворних перед очима Рогера і забираючи їх знову в чаклунські лабіринти недостойного служіння. Наприкінці опери знову відроджується значущість гімнічно-вокального вираження-уславлення, що його здійснює Рогер, звертаючись до сонця, що сходить, і вбачаючи у цьому символіку переможного Преображення сил мороку та неподобств.

Треба відзначити ту обставину, що трактування в лібрето і в опері у цілому образи Пастора-Діоніса Я. Івашкевич і К. Шимановський вибудували лише згодом. А першим варіантом було протиставлення аскетичної строгості норманського служіння XII ст. першохристиянській екстатичності, коли у державно ствердженій Церкві практикували духовно-танцювальні дійства, які з приходом іконоборства у VII ст. були категорично заборонені. Але наявність тих танцювальних одухотворених Богослужінь, засвідчена висловлюваннями Василія Великого, була підхоплена і збережена у православній Галлії, а згодом – у Галліканській церкві XIII–XVIII ст. [4].

Судячи з планів лібрето, яке композитор обговорював зі своїм родичем і славетним літератором Я. Івашкевичем, таке протиставлення першохристиянства й пізньохристиянських принципів цікавило авторів, але з певних причин було відкинута. Перемогла, як бачимо, політично-епохальна ідея, сформульована в елітарній естетиці Б. Кроче і Х. Ортеги-і-Гассета: несумісність достоїнства Обраності і мас-культурних факторів.

Партія Рогера охоплює діапазон від *c* малої октави до *f*¹. Вокальна стратегія її викладення полягає в поступовому збиранні яскравих “тенорових” нот діапазону. В I дії початкові висотності реплік Рогера спокійні, у середньому регістрі малої октави, хоча на завершення акту щедро розставлені високі ноти першої октави з мелодичною опірністю *e*¹. Інтонаційний зміст висловлень Рогера – це “ускладнений” речитатією-псалмодією пунктир, тобто архетипове ритмовтілення чоловічого принципу. Пастор і Роксана відразу демонструють споріднюючі їх *танцювально-вальсові* звороти, які у другій дії набирають заряд екстатичного руху на 6/8.

Як бачимо, К. Шимановський скористався прийомом, який мав широке застосування у російській опері: “свої співають – чужі танцюють”. Танець, як уже зазначено, “поглинає” співацькі виявлення Роксани і Пастора, тоді як у Рогера сконцентровані саме співацькі виявлення. І якщо в першій дії початкові звучання його партії базовані на серединних висотностях співочого діапазону, то у II акті вихідні ноти явно занижені до *c* малої октави. А згодом розгортаються можливості озвучування верхнього регістру – і знову на кульмінаційному сплеску-заклику коханої дружини Роксани, що в танцювальному екстазі йде за Пастором, Рогер виходить на найвищу ноту діапазону *f*¹ (ц. 144 партитури).

У III дії знову висхідними висотностями партії Рогера стає рівень *c* малої октави, тоді як у завершальному Гімні Сонцю провідне місце зайняли *f*¹ та *e*¹. У ритмо-інтонаційному плані знову маємо спирання на ускладнені пунктирні побудови, тільки в даному разі у підкреслено урочистому повільному русі. Це накладає спеціальне навантаження на виконавця даної ролі, оскільки темп *Lento*, що домінує після зникнення видіння Діоніса, містить риторику печалі-

смутку – і та емоційна атмосфера задана сюжетним розкладом. Але урочистість Подолання розпачу в очікуванні Преображення стає керівною ідеєю цієї завершальної сцени.

Початкова і завершальні ноти у Гімні Сонцю – $f^{\prime}-es^{\prime}$ і $f^{\prime}-e^{\prime}$, тобто знакові висотності романтичного “ідеального стану” (див. лейттональне призначення тих висотностей у “Нормі” В. Белліні та ін.), які у ХХ ст. почали ідентифікувати з “бідами землі” (див. в операх “Гармонія світу” П. Хіндеміта, “Пітер Граймс” Б. Бріттена, у балеті “Ромео і Джульєтта” С. Прокоф’єва та ін.).

Отже, у вітчизняному мистецтвознавстві вперше висунута концепція базовості сценічної ораторії у творі К. Шимановського, що був написаний на Півдні України, підкреслене оригінальне скрябініанство цього автора, яке не має аналогів на європейському Сході.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бэлза И. Ф. Кароль Шимановский, его роль и значение в развитии польской музыкальной культуры. *Кароль Шимановский. Воспоминания, статьи, публикации* / ред. и сост. И. Никольской и Ю. Крейниной. М. : Советский композитор, 1984. С. 8–23.
2. Важницкий А. Партия Князя Игоря в ряду басовых концепций представления персонажей в русской и украинской классической опере: магистерская работа: 17.00.03 / Одесская национальная музыкальная академия имени А. В. Неждановой. Одесса, 2019. 68 с.
3. Волинский Э. И. Кароль Шимановский. 1882–1937: Краткий очерк жизни и творчества. Ленинград : Музыка, 1974. 86 с.
4. Галлицизм. *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах* / Ред. С. Аверинцев. М.: Большая Российская энциклопедия, 1993. Т. 1. С. 398–399.
5. Гегель Г. В. Ф. Лекции по истории философии: в 3-х книгах. СПб.: Наука, 1993. Кн. 1. 350 с.
6. Голяховский С. Кароль Шимановский. Москва : Музыка, 1982. 143 с.
7. Никольская И. От Шимановского до Лютославского и Пендерецкого: Очерки развития симфонической музыки в Польше ХХ века. Москва : Советский композитор, 1990. 332 с.
8. Южный музыкальный вестник. 1916. № 1–2. С. 3–5, С. 10.
9. Bronowicz-Chylińska T. Karol Szymanowski: życie i twórczość. Kraków : PWM, 1982. 231 s.
10. Chomiński J.M. Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego. Kraków : PWM, 1969. 350 s.
11. Kański J. Przewodnik operowy. Kraków : PWM, 1978. 563 s.
12. Karol Szymanowski. Opracowała Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków : PWM, 1967. 228 s.
13. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. München : Seehamer Verlag, 2000. 1023 s.
14. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser. München, 2000. 608 s.

REFERENCES

1. Belza, I. F. (1984). Karol Szymanowski, his role and importance in the development of Polish musical culture. *Karol' Shimanovskiy. Vospominaniya, stat'i, publikatsii* [Karol Shimanovsky. Memories, articles, publications], Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
2. Vazhnitskiy, A. (2019). “Prince Igor’s part in a series of bass concepts for representing characters in Russian and Ukrainian classical opera”, The master’s work: specials 17.00.03. Odesa: Odesa National A. V. Nezhdanova Academy of Music. (in Ukrainian).
3. Volynskiy, E. I. (1974). *Karol' Shimanovskiy. 1882–1937: Kratkiy ocherk zhizni i tvorchestva* [Karol Shimanovsky. 1882–1937: A brief outline of life and work], Leningrad: Muzyka (in Russian).
4. Gallicanism (1993). *Khristianstvo. Entsiklopedicheskiy slovar' v trekh tomakh* [Christianity. Encyclopedic Dictionary in three volumes]. Moscow: Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, Vol. 1, pp. 398–399. (in Russian).
5. Hegel, G. (1993). *Lektsii po istorii filosofii: v 3-kh knigakh* [Lectures on the history of philosophy: in 3 books], St. Petersburg: Nauka. (in Russian).
6. Golyakhovskiy, S. (1982). *Karol Shymanovskiy* [Karol Szymanovsky]. Moscow: Muzyka. (in Russian).

7. Nikol'skaya, I. (1990). *Ot Shimanovskogo do Lyutoslavskogo i Penderetskogo: Ocherki razvitiya simfonicheskoy muzyki v Pol'she XX veka* [From Szymanowski to Lutoslavsky and Penderetsky: Essays on the development of symphonic music in Poland of the twentieth century], Moscow: Sovetskiy kompozitor. (in Russian).
8. *Yuzhnyy muzykal'nyy vestnik* [Southern Musical Herald] (1916). no. 1–2, pp. 3–5, 10. (in Russian).
9. Bronowicz-Chylińska, T. (1982). *Karol Szymanowski: życie i twórczość* [Karol Szymanowski: life and creativity]. Kraków: PWM. (in Polish).
10. Chomiński, J. M. (1969). *Studia nad twórczością Karola Szymanowskiego* [Studies on the works of Karol Szymanowski]. Kraków: PWM. (in Polish).
11. Kański, J. (1978). *Przewodnik operowy* [Opera Guide]. Kraków: PWM. (in Polish).
12. Karol Szymanowski, (1967). Edited by Teresa Bronowicz-Chylińska. Kraków: PWM (in Polish).
13. Pahlen, K. (2000). *Das neue Opernlexikon* [The new operatic encyclopedia]. München: Seehamer Verlag (in Germany).
14. Roessler, A., Hohl, S. (2000). *Der große Opernführer. Werke, Komponisten, Interpreten, Opernhäuser* [The great opera leader. Works, composers, performers, opera houses], München: Seehamer Verlag (in Germany).

УДК 784.1 (477)

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.9>

Олександр Марач

<https://orcid.org/0000-0003-0860-3028>

кандидат мистецтвознавства, старший викладач

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

omarach.lpc@gmail.com

Василь Мойсіюк

<https://orcid.org/0000-0002-7933-2336>

заслужений діяч мистецтв України, старший викладач

Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки

lutsktourism@gmail.com

ХОРОВІ ПРЕЛЮДИ-ПІСНІ ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО ЯК МУЗИЧНО-ІСТОРИЧНИЙ ТА ХУДОЖНІЙ МАТЕРІАЛ

У статті проаналізовано риси хорового письма П. Козицького в циклі “Вісім прелюдів-пісень”. Написані у традиціях М. Леонтовича, твори П. Козицького показують нові грані трактування акапельного звучання як індивідуально трактованого “хорового інструменталізму”. Проаналізовані твори демонструють дві з головних образно-семантичних сфер хорового жанру в українській музиці фольклористичного напрямку. Перша сфера – це трагедійність у баладі “Ой у полі, полі світлиця стояла...”, де досягають високого рівня поетичний символізм та поліфонічність музичного розвитку, як у “Прялі” М. Леонтовича та ін. Друга сфера – дитяча колядка, що у музичному плані має коріння в прадавніх фольклорних зразках і перегукується з “Дудариком” і “Щедриком” М. Леонтовича.

Ключові слова: українська хорова музика, українська хорова культура, “розстріляне відродження”, прелюди-пісні, образно-семантична сфера, Пилип Козицький.

Александр Марач

кандидат искусствоведения, старший преподаватель

Восточноєвропейский национальный университет имени Леси Украинки