

УДК 78.071.1(410)(092):784.3

DOI 10.34064/khnum2-2608

Маринчак Ганна Віталіївна

аспірантка Харківського національного університету мистецтв

імені І. П. Котляревського

e-mail: ankadan22@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2714-523X

**РОМАНСИ К. ГОРСЬКОГО НА ПОЛЬСЬКІ ТЕКСТИ:
АСПЕКТИ ЖАНРОВОЇ СТИЛІСТИКИ**

*Композиторська творчість К. Горського – одного з фундаторів музичної культури Харкова дореволюційного періоду – як важливу складову містить вокальні жанри. Будучи скрипалем за виконавським фахом, у зрілий період своєї діяльності (1900-ті) основну увагу він приділяв жанрам вокальної музики, від романсів, обробок українських народних пісень, кантат на духовну тематику до хорового концерту та опери. **Вперше запропоновано комплексний підхід до романсів К. Горського як оригінальних зразків інтерпретації цього жанру в постромантичну добу, з акцентом на особливостях стилістики цих творів – національної, а також «персональної». Основним методом дослідження обрано жанрово-системний, який дозволяє виявити сутність вокальної лірики К. Горського та її проявів у різних змістовних контекстах. Обґрунтовано основну інтонаційну ідею збірки-циклу, семантика якої полягає у відтворенні різних аспектів романтичного світовідчуття на основі польської музичної ментальності. Романси збірки-циклу, що вперше проаналізовані в аспекті жанрової стилістики, розподілено на чотири жанрові групи, кожна з яких спирається на певні традиції і потребує адекватних засобів виконавської інтерпретації.***

Ключові слова: *Константин Антоній Горський; жанрова стилістика; романс; польські поети; жанрові групи, збірка-цикл, побудова збірки-циклу.*

Постановка проблеми. Вивчення творчості К. Горського (1859–1924) є частиною цілого корпусу існуючих досліджень, присвячених діяльності польських композиторів в Україні. Серед остан-

ніх постать К. Горського, який основний період своєї композиторської діяльності (кінець XIX і майже два десятиліття XX ст.) провів у Харкові, виділяється своєю багатогранністю. Будучи визнаним віртуозом-скрипалем та ансамблістом (тоді у Харкові функціонував струнний квартет, названий його ім'ям), К. Горський після нетривалого етапу написання інструментальної музики (в основному, в жанрі мініатюри) звертається до вокальної сфери, створюючи масштабну добірку романсів на польські тексти, які в представленій статті вперше розглянуто в аспекті жанрово-стилістичного аналізу.

Аналіз останніх публікацій за темою дослідження. Творчість К. Горського як композитора на сьогоднішній день досліджена ще недостатньо. Лише останнім часом, у зв'язку з актуалізацією суспільного інтересу до його творчої фігури, з цього приводу з'явилися статті Р. Аладової (Аладова, 2005), Г. Серочинського (Серочинский, 2010), М. Жура та І. Козеняшевої (Żur & Kozeniaszewa, 2008), В. Лунякіної (Лунякина, 2009), Т. Бахмет (Бахмет, 2009) та інших авторів. Проте, проблематика вокальної творчості К. Горського в її багаторівневих зв'язках з аспектами національної, історичної та жанрової стилістики, як така, досі не зачіпалася. Теж стосується й жанру романсу, якому К. Горський, як вокальний композитор, надавав пріоритетне значення, формуючи на його основі інтонаційну специфіку власного камерно-вокального стилю.

Актуальність статті зумовлено необхідністю подальшого вивчення вокального стилю К. Горського, а також впровадження зразків його вокальної творчості до репертуару у сфері концертно-камерного співу. **Вперше** запропоновано комплексний підхід до романсів К. Горського як оригінальних зразків інтерпретації цього жанру в постромантичну добу, з акцентом на особливостях стилістики цих творів – національної, а також «персональної».

Мета пропонованої статті – виявити особливості стилістики ключового для вокальної творчості К. Горського жанру – романсу, найпоказовішим зразком чого слугує збірка-цикл з 12 романсів на вірші польських поетів – М. Конопницької, В. Сирокомлі, З. Дембицького.

Виклад основного матеріалу. Як представник двох музичних ментальностей – польської та української, а також автор, орієнтований

на пізньоромантичний стиль європейської музики межі XIX–XX ст., К. Горський не міг не приділити увагу таким актуальним у всі часи демократичним жанрам, як пісня та романс.

Як зазначають польські дослідники, зокрема Г. Серочинський, романси стали одним з найулюбленіших музичних жанрів К. Горського, а загальна їх кількість сягає понад 100 зразків (Серочинский, 2010: 18). Автор зауважує, що, на жаль, «...видані були не всі. Найбільш знаваними є – “12 романсів на вірші М. Конопницької, В. Сирокомлі, З. Дембицького та ін. для мецо-сопрано або тенора в супроводі фортепіано”, видані у Варшаві 1914 року» (там само). На сьогоднішній день, у зв'язку із посиленням інтересу до творчості митця, ми маємо нотні тексти цілого ряду польських романсів К. Горського для голосу та фортепіано. Вони містяться у виданні, яке було здійснене 2010 р. під назвою «*Utwory odnalezione*» – «Віднайдені твори» (Gorski, 2010).

Зупинимось більш докладно на характеристиці збірки-циклу (саме так слід визначити жанр добірки 12-ти романсів на вірші польських поетів) К. Горського, де презентовано основні риси його камерно-вокального стилю в достатньо широкій жанровій палітрі: від елегії й балади до ігрової музичної сценки-мініатюри. Аналізуючи особливості виконавської складової циклу-збірки, білоруська дослідниця Р. Аладова відзначає, що аналіз пісень збірки показує «логічну обумовленість слідування їх одна за іншою», в результаті чого «вибудується чітка лінія наскрізного драматичного розвитку того ступеня єдності, котрий дозволяє говорити про жанр романтичного вокального циклу типу ліричного щоденника» (Аладова, 2005: 35).

Ця думка є цілком правомірною: адже для К. Горського як вокального композитора взірцем була романтична пісня XIX ст., яка ще зберігала свою актуальність на початку XX-го, але значною мірою модифікувалася саме у плані циклоутворення. Мова йде саме про цикл-збірку, який є близьким опусному циклу і не містить явних ознак тематичної (у загальному розумінні, але не лише через музично-тематичні зв'язки), а також тональної єдності номерів. Це відкриває, як зазначає В. Лунякіна, нові можливості перед інтерпретаторами, «які можуть виконувати кожен з пісень окремо» (Лунякіна, 2009: 153), або групувати їх, наприклад, за приналежністю віршів одному поетові.

Підстави для цього є у самій збірці, де п'ять з дванадцяти романсів написані на тексти М. Конопницької – польської поетеси, перекладачки, літературного критика, а інші – на тексти З. Дембицького (шість пісень) і В. Сирокомлі (одна пісня). Романси К. Горського на ці тексти сягають високого рівня єдності віршів та музики (Хуторська, 2009), тобто злиття в єдине ціле авторських інтенцій композитора і поета. Разом з тим, К. Горський не прагне підкреслити зовнішні деталі вербального тексту, які сприймалися б відразу як польські (здебільшого, це синкоповані ритмічні фігури та короткі мелодичні звороти без внутрішньоскладових розспівів). Зовнішні музичні вияви польської ментальності цікавлять композитора значно менше, ніж духовний та душевний потенціал музично-поетичного висловлювання, що визначає головну художню якість його циклу-збірки.

Композитору вдається узагальнено передати в музиці польську ментальність, на глибинному інтонаційному рівні, утворюючи й гармонію цих солоспівів (романсів) – гармонію, яку, за Б. Фільц, слід розуміти і як суто музичну, і як естетичну категорію (Фільц, 1979). За естетичною ознакою, яка уособлюється через жанрові риси, романси циклу-збірки К. Горського можна розподілити на декілька груп – «мікроциклів» (Лунякаина, 2009: 154):

– до першої групи належать пісні, в яких найнаочніше виявилися особливості мелодики, ритміки, сюжетики та образності польських народних пісень (№ 2 «*Oj nie ta jest ciezka droga*», № 6 «*Na Kujawach*», № 7 «*Dola*»);

– другу групу (мікроцикл) складають номери, в яких за допомогою зображальних моментів, вільної «польотної» мелодики відтворюються явища природи та відповідні рефлексії ліричного героя (№ 7 «*Pojde ja pojde*», № 10 «*Zaszumilas*», № 11 «*Piesn tesknoty*»);

– третій мікроцикл визначається як «салонні романси»; це номери, де представлено типову атрибутику цього піджанру, який вирізняє емоційна схвильованість, відкритість у вираженні почуттів, що у музичній мові представлено через поривчасті злети в обох партіях, виникнення навіть «конфліктної діалогічності» у тричастинних побудовах номерів (№ 1 «*Dokola ciebie taki maj*», № 4 «*Chcia l abym serce zlonal*», № 8 «*O zmroku*»);

– до четвертого, останнього, мікроциклу входять романси, за стилістикою близькі до віршів з музикою сучасника К. Горського, Г. Вольфа, де діє принцип наскрізної побудови форми, що реалізується через декламаційність вокальних партій, речитативні звороти, загальну вільну імпровізаційність без явних повторів та реприз, навіть тональних; головний акцент робиться на фортепіанних партіях, які і несуть на собі основне драматургічне навантаження у формі (№ 3 «*Mazurek jesienny*», № 9 «*Jakos mi teskno*», № 12 «*Ja ci nie powiem*»).

Якщо сприймати збірку польських романсів К. Горського як цикл, то треба визначити ті особливості, які дають для цього підстави. Наведемо визначення вокального циклу, запропоноване Н. Говорухіною: «вокальний цикл – це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої цивілізації до специфічних музичних засобів її втілення у “термінах мови” музики» (Говорухіна, 2018: 8).

У збірці К. Горського присутні дві головні ознаки вокально-поетичної циклізації – «ліричний герой», яким є сам композитор, а також єдиний ідейно-художній часопростір, що його пронизує узагальнена ідея всіх романсів, яка визначається словом «доля» (так зветься один з номерів циклу – № 5 «*Dola*» на вірші В. Сирокомлі). Подібні риси є типово романтичними, атрибутивними для категорії «Шлях» романтичної свідомості, де збігаються об'єктивне та суб'єктивне, якщо розуміти цей збіг як узагальнену музично-поетичну характеристику Героя (персонажа), який є завжди присутнім – явно, персоніфіковано, або скрито, ніби «за кадром» (Горелік, 2006: 7).

Ступінь єдності частин-номерів вокального циклу може бути різним. Існують полярні точки зору на це питання. Перша з них – циклом може бути будь-яка послідовність пісень, запропонована автором, поза залежністю від спеціальних засобів їх поєднання (достатньо й такого чинника, як авторський стиль, що особливо показово для опусних циклів, до яких, за зовнішніми ознаками, і належить добірка К. Горського). Інша точка зору враховує внутрішні закономірності

циклоутворення, серед яких, за Н. Говорухіною (2018: 7), найважливішими є такі: 1) принцип контрасту частин-номерів, які сприяють образній багатоплановості циклу; 2) наявність елементів наскрізного розвитку, які забезпечують «цілісність відмінностей» у логіці чергування номерів; 3) створення семантичних та композиційних «арок» між частинами, від жанрових і тематичних до суто формотворчих (тональних, фактурних, темпових, ритмічних, динамічних, артикуляційних). До цього додається і вербально-поетичний зміст частин-номерів, який теж може сприяти циклізації. Адже композитор обирає такі вірші, які відповідають, з одного боку, його власному творчому задуму, з іншого – містять «портрет», різного рівня наочності, автора вербального тексту (Говорухіна, 2018: 7).

Як зазначалося вище, добірка з 12-ти польських пісень К. Горського є своєрідним гібридом опусної та наскрізної циклічних моделей, що уможлиблює вільний виконавський підхід до виконання номерів, які можуть звучати окремо, невеликими групами (мікроциклами) або всі послідовно. Вибір варіантів виконання залежить, насамперед, від ступеня фахової освіченості співака. Якщо з цього боку розглянути цикл-збірку К. Горського, то вона розрахована переважно на професіоналів – співаків і піаністів, але деякі номери можуть включатися й до репертуару достатньо підготовлених аматорів.

Польський цикл романсів К. Горського побудовано за принципом контрасту суміжних номерів, про що свідчать авторські темпові ремарки (наводимо їх разом зі вказівками на тональність романсу та автора його тексту):

- № 1 – *Allegro, G-dur*, текст З. Дембицького;
- № 2 – *Lento doloroso, cis-moll*, текст З. Дембицького;
- № 3 – *Allegretto, fis-moll*, текст З. Дембицького;
- № 4 – *Animato, Des-dur*, текст В. Сирокомлі;
- № 5 – *Moderato con moto, d-moll*, текст М. Конопницької;
- № 6 – *Allegro molto ed vigoroso, A-dur*, текст М. Конопницької;
- № 7 – *Moderato con moto, b-moll*, текст М. Конопницької;
- № 8 – *Molto moderato, H-dur*, текст З. Дембицького;
- № 9 – *Piu animato, g-moll*, текст З. Дембицького;
- № 10 – *Molto moderato, Fis-dur*, текст М. Конопницької;

№ 11 – *Moderato, e-moll*, текст М. Конопницької;

№ 12 – *Moderato, fis-moll*, текст З. Дембицького.

Привертає увагу наявність лише трьох швидких за темпами номерів – першого, другого та шостого. Їх поєднує і загальна образна тематика, пов'язана з ідеєю шляху, який обирає ліричний герой. Всі інші номери йдуть у середньому чи повільному темпі, що одразу виявляє притаманний їм наративний характер, пов'язаний з оповідальністю баладного чи поемного типу. Щодо тональностей романсів відзначимо, що їх добірка є, на перший погляд, достатньо випадковою і зумовленою співацькою практикою (нагадаємо, що цикл розраховано на виконання мецо-сопрано або тенором). Разом з тим, завдяки фактурній розгорнутості фортепіанних партій, К. Горський був змушений орієнтуватися і на зручні для піаністів тональності, серед яких переважають ті, які Ф. Шопен рекомендував у своїй «Методі». Це, зокрема, *H-dur* (№ 8), *e-moll* (№ 11), *A-dur* (№ 6) (див. Translated transcript of Chopin's 'Sketch for a method' (Projet de méthode), 1987).

Архітектонічні «арки» утворюють між собою і пари однойменних тональностей – *G-dur* (№ 1) та *g-moll* (№ 9), *cis-moll* (№ 2) та *Des-dur* (№ 4), а тональність *fis* зустрічається тричі, двічі у мінорному варіанті (№ 3, № 12) і один раз у мажорному (№ 10). До речі, вельми своєрідна тональна «арка» утворюється й між початковим *G-dur* (№ 1) і заключним *fis-moll* (№ 12). У образному плані відбувається «затемнення» колориту, а у функціональному малосекундовий зв'язок цих тональностей відповідає співвідношенню неаполітанського другого та першого щаблів у мінорному ладі з тонікою «*fis*», який можна вважати тональним центром (точніше – тональною «віссю») циклу.

Зупинимося на розгляді найпоказовіших романсів циклу, в яких сконцентровані риси стилю К. Горського як вокального композитора. Ліричну спрямованість циклу одразу ж виявляє **№ 1 «Dokola ciebie taki maj»** (*Allegro*, проста тричастинна форма з динамізованою репризою і елементами наскрізного розвитку в стилістиці віршів з музикою). Душевний неспокій відтворюється засобами ліричної кантилени (вокальна партія), поєднуваної у середньому розділі з речитацією та декламацією. Початковий період не містить повторності речень і модулює в тональність домінанти – *D-dur*. Весь

перший розділ представлено у гомофонній фактурі: вокальні фрази (достатньо невеликі, розділені диханням, що підкреслює схвильованість мови ліричного героя) звучать на тлі «арфового» за генезою фортепіанного супроводу.

У середньому розділі, який виокремлюється зміною фактурного викладу, відбуваються доволі інтенсивні процеси тематичного і тонального розвитку: виникає інша тема-мелодія у вокальній партії, якій притаманна діалогічність фраз речитативного та кантиленного змісту; акомпанемент фортепіано стає, на відміну від експозиції, активним учасником драматургічних «подій», набуваючи поліфактурних і політематичних рис. Характерною особливістю форми у цьому романсі є перенесення мелодико-тематичної і тональної репризи до фортепіанної партії, на яку і припадає загальна кульмінація (авторська ремарка – *animato e crescendo poco a poco*).

Семантика та структура цього номера відповідає стилістиці салонного романсу межі XIX–XX ст. з «поправкою» на авторський стиль К. Горського, який у цьому жанрі тяжіє до оперного аріозо. Це відображено, зокрема, у: 1) підпорядкованості фортепіанної партії вокальній (авторська ремарка – *colla voce*), 2) динамічному зміщенні кульмінації «вправо» від точки золотого перетину, 3) теситурній стабільності (найвищий звук вокальної партії – «g» другої октави), що дозволяє виконувати цей номер як професіоналам, так і співакам-аматорам.

Відавши данину салонній стилістиці, К. Горський у *другому* номері «*Oj nie ta jest ciezka droga*», присвяченому популярній тоді у Харкові польській співачці М. Пржекуцькій, відтворює зовсім інший образ, зумовлений основною естетико-художньою ідеєю циклу – темою «шляхів долі». Цей номер міг би слугувати заставкою циклу, оскільки всі інші романси так чи інакше пов'язані з його інтонаціями, серед яких виділяється низхідна та висхідна квартова, витоки якої знаходимо ще у першій темі першого номера. У музиці другого романсу замість оперного аріозо (як у № 1) моделюється польська мазурка, представлена крізь призму скорботного ліричного роздуму (авторська вихідна ремарка – *Lento doloroso*). К. Горський тут наслідує стилістику шопенівських фортепіанних мазурок у різних метричних умовах – на різних долях такту, а не лише на першій. Тріолі як ще

один атрибут «мазурковості» виникають переважно у фортепіанній партії, а у вокальній зустрічаються лише один раз (кульмінація твору). До того ж, весь номер йде у темпі *Lento* і відрізняється постійним оновленням матеріалу в обох партіях (немає суміжних тактів, однакових за ритмом і фактурою).

У викладі матеріалу переважає афористичність, яка йде від змісту віршованих строф, чітко розподілених на дві частини. Така ж форма з двох восьмитактових періодів неповторної побудови з витонченою фортепіанною «аркою» представлена і в музиці (Лунякіна, 2009: 155). Поряд із польською інтонаційною основою, в цьому номері вбачаються й українські пісенні інтонації, наприклад, у вигляді висхідної романсової сексти з тетраходовим заповненням.

Характеризуючи виконавські засоби у цьому романсі, відзначимо, що вони є доволі різноплановими і витікають повністю з його образної концепції. В її основі – «різноманіття шляхів», які ми обираємо, а тому головна фактурна якість цього твору визначається як «поліфонія», як в художньому, так і в технологічному сенсі. Фортепіанна партія взаємодіє з вокальною на паритетних умовах, дублюючи її лише один раз – у кульмінації, де досягається і підкреслюється акцентами найвища теситура – «*gis*» другої октави. Відносна самостійність партій у романсі створює основну інтерпретаційну складність: піаністові необхідно (незважаючи на зовнішню самодостатність його партії) йти за вокалістом, що відображено у авторській ремарці *colla voce*. У виконанні цього номера, на відміну від швидкого попереднього, цілком допустимим є *rubato*, яке надає музиці додаткової емоційної експресії, що передбачено авторськими ремарками (*espressivo, molto espressivo*).

В групі (мікроциклі) романсів з ознаками «зображальності» та «рефлексії» з боку ліричного героя (№№ 7, 10, 11) найпоказовішим у плані використання відповідних мовних засобів видається № 10 – «*Zaszumiał las...*» («*Lzy I piosni*») на текст М. Конопницької. Вже назва романсу програмує його виражальні засоби (вільний переклад першого рядку тексту – «зашумів ліс від плачу моєї пісні...»): явна «пленерність» фортепіанної партії сполучається зі світлою декламаційною лірикою вокальної. Розвиток матеріалу у простій тричастинній композиції відбувається «по висхідній», у дусі «віршів з музикою».

Перший період тричастинної форми має експозиційний характер і змальовує картину «шуму лісу», про що свідчить рівномірне коливання тріолей акомпанементу протягом всього розділу. Певна «застиглість» цієї звукової картини долається у середньому розділі форми, де в акомпанементі виникають стрімкі гамообразні пасажі секстолями шістнадцятих і виписані тремоло тридцятьдругими. На цьому тлі звучить декламаційно-аріозна за характером вокальна партія, що не має чітко окресленої структурної побудови і є імпровізаційним за генезою утворенням, обумовленим сюжетними подіями, подібно до того, як це відбувається в оперних речитативах, що передують аріям.

Це – вихід на перший план образу ліричного героя, в душі якого картина «сумуючого лісу», змальована раніше, викликає певні сподаги і асоціації (музичне відтворення народнопісенного прийому поетичного паралелізму). В даному випадку зображальний момент (текст «*zerwal sie wiatr...*» – «зірвався вітер...»), представлений через акомпанемент, впливає на стан ліричного героя, але лише як зовнішній фактор. Мелодія вокальної партії залишається нарочито спокійною при внутрішній напрузі, що досягається завдяки низхідним скорботним інтонаціям секунд та відрізків гамаи, які контрастують із бурхливими «подіями» в акомпанементі.

Реприза романсу (*Tempo I*) динамізована: триває діалог двох образних сфер – зображальної (тремоло в акомпанементі замість тріолей в експозиції) та ліричної (вокальна партія, де відновлюється висхідна спрямованість інтонацій). Задля наочності запис у *Ges-dur* замінюється на більш зручний для прочитання *Fis-dur*. Завершується романс фортепіанною постлюдією, де стисло відтворюється вся гама представлених у ньому почуттів. Пісенні фрази, викладені вісімками, звучать на тлі тонічного органного пункту, що повертає слухача до початкової картини «шуму лісу».

У виконавському аспекті романси не є технічно складними. Головні труднощі полягають у дотриманні балансу партій, особливо у середньому розділі форми, де розвинена фортепіанна фактура не повинна затьмарювати вокальну мелодію. За теситурою та ритмом вокальна партія досить зручна: найвища точка у ній «*ges*» («*fis*») другої октави, переважають рівномірний виклад восьмими та чет-

вертними тривалостями. Що, проте, має синхронізуватися з фігурами акомпанементу.

Цей номер існує і в дуетній версії, створеній концертмейстером кафедри сольного співу ХНУМ імені І. П. Котляревського О. Левашовою. Авторка цього аранжування виходила з природи самої вокальної мелодії, де, по-перше, можливими були ущільнення (паралельні терції), по-друге, реалізація прихованих голосів, запрограмованих у ній самим К. Горським. До того ж, «ущільнення» вокальної складової до дуету сприяє досягненню динамічного балансу між інструментальною і вокальною партіями, що впливає і на загальний образний зміст цього романсу – діалог двох начал – природи і людської душі.

До останньої (четвертої) з жанрових груп у циклі-збірці К. Горського належать, як вже йшлося, три романси – № 3, № 9, № 12, за нумерацією видання 2010 року; в оновленому виданні романсів 2015 року (Gorski, 2015) – це, відповідно, № 10, № 11, № 12. Особливістю цієї жанрової групи є вільні наскрізні побудови, певна автономізація фортепіанних партій та ускладнення гармонічної мови, не кажучи вже про різноманіття фактурного викладу, який послідовно відображує хід драматургічних подій, зафіксованих у вербальному тексті. Певною мірою ця група романсів наближається до попередньої – «зображально-рефлексивної», але відрізняється від неї ще більшою свободою в побудові форми, яку можна позначити як наскрізну¹ – типову для романтичної пісні XIX ст. (Forney & Machlis, 2011: 211).

Слід зазначити, що у харківському виданні винайдених творів К. Горського його упорядник, Г. Серочинський, вважає за доцільне розташувати романси цієї групи наприкінці, що надає збірці ще більшої схожості з вокальним циклом. Адже наскрізні композиції з ускладненою (нерегламентованою) фактурою і формою логічно завершують стильові пошуки композитора у жанрі романсу і можуть

¹ Її англійська назва – «through-composed form», що відповідає терміну «durchkomponiert», який застосовується в німецькомовній музикознавчій традиції (див. *Encyclopaedia Britannica: Lied. German song*, 2014, November 28; Through-composed music, n. d.).

розглядатися як своєрідний перехідний «місток» між стилем останніх і оперною вокальною стилістикою.

Романс під назвою «*Mazurek jesienny*», який завершує цикл у його теперішньому поєднанні частин, містить своєрідне узагальнення стильових особливостей письма К. Горського у жанрі романсу. До того ж, як приналежний до групи наскрізних декламаційних композицій, цей романс ніби вбирає у себе елементи інших. Зокрема, народні польські витоки тут представлені не лише через лексеми мазуркового походження, але й через імітацію звучання народних ансамблів у фортепіанній партії. Елементи зображальності теж присутні: це, зокрема, цимбальний вступ, де поряд з імітацією гри на цьому інструменті можна відчуті і плерерність, характерну для романсів відповідної групи. Все це поєднується з явно присутньою у цьому романсі салонністю: тонкі прийоми звукопису та рафінованої вокальної виразності збагачують лаконічну тричастинну структурну основу романсу. Усього тут присутні три основні розділи, а також розгорнутий фортепіанний вступ (подібні вступи у своїх фортепіанно-оркестрових п'єсах раннього періоду творчості Ф. Шопен називав «зачинами» (Школяренко, 2017). Є в цьому номері й риси поетичної сценки, що зайвий раз підтверджує театральні витоки вокального стилю К. Горського-композитора.

Вступ (*Allegretto*) заснований на двох фактурних осередках: у першому представлені «цимбальні» *martellato* і арпеджіо тридцятьдругими; у другому – власне мазуркова тема, яка починається з витриманого звуку на слабкій долі і звучить на тлі квінтового органного пункту на домінанті основної тональності. Наприкінці, теж зі слабкої долі, як у фортепіанній мазурці *op. 6 № 1* Ф. Шопена, вступає голос, який інтонує на звуці «*cis*» слово «*wrzesien!*» – «вересень!». Далі йде восьмитактний період, де викладено в експозиційному варіанті першу тему в типовій гомофонній фактурі «провідна мелодія – акомпанемент».

Цей восьмитакт переходить у фортепіанний ритуфель, який поєднує перший період з другим (*Tempo mazurka*). Представлена тут мелодія у порівнянні з першою темою має більш чітко окреслену «вокальність», що зближує її з польською народною пісенністю, де мазурковий ритм є лише допоміжним засобом виразності. Про це

свідчать такі елементи, як звуковий обсяг мелодії, яка розгортається в межах децими від «e» першої октави до «g» другої, а також авторські ремарки *poco animato* та *un poco largamente* (у поетичному тексті тут йдеться про гру скрипаля, яка надає мінорний тон настрою головного героя – «*Zagra skrzypek wnet od ucha w minorowy ton...*»).

«Образ» скрипки взагалі у цьому романсі присутній ніби «за кадром», унаочнений верхнім пластом фортепіанної фактури, який дублює вокальну мелодію протягом майже всього звучання. «Скрипковість» у вигляді особливої плавності, вишуканості мелодичного малюнку майже завжди відчувається у вокальних творах К. Горського, що притаманне його музичному мисленню як скрипаля-віртуоза.

Деяка фрагментарність побудови романсу долається за рахунок «ланцюгового» зв'язку фактурно-тематичних утворень. Його третій умовний розділ (*Allegretto*) починається з «ланцюгового» накладення партій (як і при поєднанні попередніх секцій форми), що відповідає наскрізному принципу пісенної побудови. Інструментальна зв'язка звучить на фоні витриманого звуку «cis» у вокальній партії, сягаючи кульмінації безпосередньо перед вступом голосу.

Заключна побудова романсу не містить нового тематичного матеріалу, а є продовженням попереднього, але у дещо зміненому вигляді, що надає загальній композиції риси варіантної двочастинності типу А – В – В₁. Це вказує на тонке і ніби завуальоване відтворення народно-пісенної куплетності, яка безпосередньо у романсах К. Горського не зустрічається. На цій підставі В. Лунякіна (Лунякіна, 2009: 160) робить висновок про те, що солоспіву К. Горського є саме «романсами», а не «піснями», що, як видається, не відображає повністю їхнього головного жанрового нахилу.

У заключному розділі В₁ «*Mazurek jesienny*» представлено й інші ознаки цієї «гібридності», зокрема, сполучення паралельних тональностей *fis-moll* та *A-dur*, подібно до народного паралельно-змінного ладу. У репризі романсу спочатку панує *A-dur*, а далі, ближче до кадансової зони, встановлюється *fis-moll*, що в рамках загальної композиції є дзеркальною тональною репризою (маються на увазі тональні співвідношення першого розділу у *fis-moll* з другим в *A-dur*).

Висновки. Отже, у 12-ти польських романсах К. Горського сконцентровані основні риси його підходу до пісенно-романсового жанру. За загальними ознаками ці твори визначаються такими особливостями, як:

- тяжіння до ліричної споглядальності,
- показ різноманітних модусів-станів у її рамках – від «об’єктивної» епіки та звукозображальності – до душевних поривів, що зближує їх з оперними аріозо;
- у межах циклу спостерігається виокремлення та чергування пісень-романсів чотирьох семантичних нахилів – народнопоетичного, рефлексивно-ліричного, витончено-салонного, вільно-декламаційного у дусі «віршів з музикою».

Перспективи подальших досліджень окресленої проблематики полягають у продовженні розгляду особливостей творчості К. Горського як вокального-композитора, а також у можливості використання запропонованої методики жанрово-стилістичного аналізу для розгляду інших подібних збірок-циклів.

ЛІТЕРАТУРА

- Аладова, Р. Н. (2005). *Константин Горский и его опера «Маргер» в контексте белорусской культуры*. Минск: БГАМ.
- Бахмет, Т. (2009). Польський Горський. У зб. *Костянтин Горський (1859–1924): міжнар. наук.-творча конф. «Пам’яті Костянтина Горського» (До 150-річчя від дня народження)*, сс. 19–34. Харків: Майдан.
- Говорухіна, Н. О. (2018). *Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Горелік, Л. М. (2006). *Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса.
- Луныкина, В. (2009). Двенадцать песен Константина Горского: опыт исполнительского анализа. У зб. *Костянтин Горський (1859–1924): міжнар. наук.-творча конф. «Пам’яті Костянтина Горського» (До 150-річчя від дня народження)*, сс. 153–162. Харків: Майдан. Серочинский, Г.

- (2010). [Константин Горский: вступ. ст.]. В кн. *Konstanty Gorski. Utwory odnalezione* [ноти], сс. 14–27. Харьков: Slowo wsrod nas.
- Фільц, Б. М. (1979). *Гармонія солосніву*. Київ: Наукова думка.
- Хуторська, А. Й. (2009). *Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики)*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Школяренко, С. (2017). *Художньо-стильові функції фактури в концертних н'єсах для фортепіано з оркестром Ф. Шопена*. (Автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства). Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків.
- Forney, K. & Machlis, J. (2011). Song in the Romantic Era [Chapter 27]. *The enjoyment of music: an introduction to perceptive listening. 11th ed., shorter version*, pp. 211–218. New York; London: W. W. Norton & Company.
- Gorski, K. *Utwory odnalezione* (2010). [Music]. Charkow: Slowo wsrod nas (PP Slizh).
- Gorski, K. *Utwory odnalezione* (2015). [Music]. Wydanie II. Charkow: PP Slizh W. S.
- Lied. German song (2014, November 28). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/lieid>
- Through-composed music (n. d.). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/through-composed-music>
- Translated transcript of Chopin's 'Sketch for a method' (Projet de méthode). (1987). In J. Eigeldinger (Ed.) & N. Shohet, K. Osostowicz, & R. Howat (Trans.), *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by his Pupils* (pp. 190–197). Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CBO9781107049901.008
- Žur, M. & Kozeniaszewa, I. (2008). Zapomniany kompozytor. Charkowski okres w życiu Konstantego Gorskiego. *Znad Wilii*, 3 (35), 115–117.

Hanna Marynchak

postgraduate student,

Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts

e-mail: ankadan22@gmail.com

ORCID iD: 0000-0002-2714-523X

KONSTANTY GORSKY'S SONGS ON POLISH TEXTS: ASPECTS OF GENRE STYLISTICS

Statement of the problem. *K. Gorsky's creativity has not been studied enough. Relatively recently, articles by R. Aladova (2005), G. Serochinsky (2010), V. Luniakyna (2009), T. Bakhmet (2009) and other authors have been published due to the growing public interest in his creative figure. However, the vocal works by K. Gorsky have not yet been studied in their multi-level connections with national, historical and genre stylistics, as well as the predominant genre of solo singing, on the basis of which the composer formed the intonation specifics of his own chamber vocal style. Therefore, there is a need for further study of the vocal style of K. Gorsky, in particular, the inclusion of his works in a wide repertoire of concert and chamber singing. The purpose of the study is to identify the stylistic features of the key genre of K. Gorsky's vocal works – the romance, which is most clearly represented in the cycle “12 Romances” based on the texts of the Polish poets – M. Konopnicka, W. Syrokomla, Z. Dembitsky (Dębicki). For the first time, an integrated approach is applied to the songs by K. Gorsky, as to original examples of this genre interpretation in the post-romantic era, with an emphasis on their style features – national and “personal”. The work on the research topic required the use of general scientific and special musicological methods, including historical-genetic, deductive approaches, genre-stylistic and performance analysis.*

Results and conclusions. *The legacy of K. Gorsky (1859–1924), a virtuoso violinist, one of the founders of the musical culture of Kharkiv, includes vocal genres. In the mature period of his activity (1900s), the composer focused specifically on vocal genres, namely romances (he created about 100 pieces), arrangements of Ukrainian folk songs, cantatas on spiritual themes, choral concerts and operas. The main features of his romantic outlook, combined with the Polish musical mentality, are concentrated in “12 Songs” with Polish lyrics. Semantically,*

K. Gorsky's romances gravitate toward lyrical contemplation, conveying its various states, from "objective" epics and sound imagery to emotional outbursts, which brings them closer to opera arioso. Within the framework of the cycle, there is an allocation and alternation of songs-romances of four semantic modes: folk-poetic, reflexive-lyrical, graceful-salon, free-declamatory reminiscent of "poetry with music". Each of these groups is based on certain traditions and requires appropriate means of performance interpretation.

Key words: genre stylistics; solo songs; Konstanty Antoni Gorsky; collection-cycle; Polish poets; genre groups; song cycle formation.

REFERENCES

- Aladova, R. N. (2005). *Konstantin Gorsky and his opera "Marger" in the context of Belarusian culture*. Minsk: BGAM [Belarusian State Academy of Music] [in Russian].
- Bakhmet, T. (2009). Polish Gorsky. In *Konstantin Gorsky (1859–1924): intl. scientific-creative conf. "In memory of Konstanty Gorsky" (To the 150th anniversary of his birth)*, pp. 19–34. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Filts, B. M. (1979). *The harmony of solo singing*. Kiev: Naukova dumka [in Ukrainian].
- Forney, K. & Machlis, J. (2011). Song in the Romantic Era [Chapter 27]. *The enjoyment of music: an introduction to perceptive listening. 11th ed., shorter version*, pp. 211–218. New York; London: W. W. Norton & Company [in English].
- Gorski, K. *Recovered Works* (2010) [notes]. Kharkiv: Slowo wsrod nas (PP Slizh) [in Polish]
- Gorski, K. *Recovered Works* (2015) [notes]. 2nd edition. Kharkiv: PP Slizh W. S. [in Polish].
- Govorukhina, N. O. (2018). *The evolution of the vocal cycle and the regularities of cycle formation (on the example of R. Schumann's, H. Wolf's, A. Schoenberg's works)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Horelik, L. M. (2006). *Vocal cycle in the genre-type specifics of chamber singing*. (Extended abstract of Candidate's thesis). A. V. Nezhdanova Odesa National Music Academy. Odesa [in Ukrainian].

- Khutorska, A. Yo. (2009). *Composer's interpretation of a poetic text as an artistic translation (on the basis of chamber and vocal music)*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Lied. German song (2014, November 28). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/lieid> [in English].
- Luniakina, V. (2009). Konstanty Gorsky's Twelve Songs: an experience in performance analysis. In *Konstantin Gorsky (1859–1924): intl. scientific-creative conf. "In memory of Konstanty Gorsky" (To the 150th anniversary of his birth)*, pp. 153–162. Kharkiv: Maidan [in Ukrainian].
- Serochinsky, G. (2010). [Konstantin Gorsky: introductory article]. In *Konstanty Gorski. Recovered Works [notes]*, pp. 14–27. Kharkiv: Slowo wsrod nas [in Russian].
- Shkoliarenko, S. (2017). *Artistic and stylistic functions of texture in F. Chopin's concert pieces for piano and orchestra*. (Extended abstract of Candidate's thesis). Kharkiv I. P. Kotlyarevsky National University of Arts. Kharkiv [in Ukrainian].
- Through-composed music (n. d.). In *Encyclopaedia Britannica*, <https://www.britannica.com/art/through-composed-music> [in English].
- Translated transcript of Chopin's 'Sketch for a method' (Projet de méthode). (1987). In J. Eigeldinger (Ed.) & N. Shohet, K. Osostowicz, & R. Howat (Trans.), *Chopin: Pianist and Teacher: As Seen by his Pupils* (pp. 190–197). Cambridge: Cambridge University Press, doi:10.1017/CBO9781107049901.008 [in English].
- Żur, M. & Kozeniaszewa, I. (2008). Forgotten composer. Kharkiv period in the life of Konstanty Gorski. *Znad Wilii*, 3 (35), 115–117 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 30 січня 2022 р.