

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](mailto: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](mailto: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

**Василий Мойсиук**

заслуженный деятель искусств Украины, старший преподаватель  
Восточноевропейский национальный университет имени Леси Украинки

**ХОРОВЫЕ ПРЕЛЮДЫ-ПЕСНИ ФИЛИППА КОЗИЦКОГО  
КАК МУЗЫКАЛЬНО-ИСТОРИЧЕСКИЙ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ МАТЕРИАЛ**

*В статье проанализированы особенности хорового письма Ф. Козицкого в цикле “Восемь прелюдий-песен”. Написанные в традициях Н. Леонтовича, произведения Ф. Козицкого показывают новые взгляды трактовки звучания как индивидуально рассматриваемого “хорового инструментализма”. Проанализированы произведения демонстрируют две из главных образно-семантических сфер хорового жанра в украинской музыке фольклористического направления. Первая сфера – это трагедийность в балладе “Ой, в поле, поле горница стояла...”, где достигают высокого уровня поэтический символизм и полифоничность музыкального развития, как в “Пряле” Н. Леонтовича и др. Вторая сфера – детская колядка, которая в музыкальном плане имеет корни в древнейших фольклорных образцах и перекликается с “Дудариком” и “Щедриком” Н. Леонтовича.*

**Ключевые слова:** украинская хоровая музыка, украинская хоровая культура, “расстрелянное возрождение”, прелюды-песни, образно-семантическая сфера, Филипп Козицкий.

**Oleksandr Marach**

Candidate of Art Studies (Ph.D.), Senior Lecturer  
Lesya Ukrainka Eastern European National University

**Vasyl Moisiuk**

Honored Art Worker of Ukraine, Senior Lecturer  
Lesya Ukrainka Eastern European National University

**THE CHOIRS PRELUDES-SONGS BY PYLYP KOZYTSKYI  
AS MUSICAL-HISTORICAL AND ARTISTIC MATERIAL**

*The article analyses the features of P. Kozytskyi’s choral letter in the cycle “Eight Preludes-Songs”. Written in the traditions of M. Leontovych, the works of P. Kozytskyi show new views on the interpretation of a capella sound as an individually interpreted “choral instrumentalism”. The works demonstrate analysed two of the main semantic spheres of the choral genre in Ukrainian folklore music. The first sphere is the tragedy in the ballad “Oh, in the field, the room was standing...”, where poetic symbolism and polyphonic musical development are attained, as in the best works of M. Leontovych, such as “Pryalya” and others. The second sphere is a baby carol, which goes back to the ancient folklore patterns in music, and resonates with M. Leontovych’s “Dudaryk” and “Shchedryk”. The Eight Prelude Songs cycle by P. Kozytskyi is a collection of pearls of Ukrainian choral music.*

*The purpose of the article is to outline the characteristic features of the works of the choral cycle “Eight Preludes-Songs” by P. Kozytskyi in musical-historical and artistic aspects on the example of selected works. Written as a tribute to the memory of M. Leontovych, this artistic material is set out in the mentioned traditions of musical folklore and “choral instrumentalism” of the Master, and bears the mark of the best modernist quest of the time.*

*P. Kozytskyi’s style in the early 1920’s has quite different incarnations and actively evolves, which M. Yurchenko traces on the example of spiritual works: in the early compositions (1910’s) the influence of the “Petersburg style” is felt, as early as in the 20th. in those years avant-garde features, connected with intense imagery, bold conflicting comparisons, a peculiar mode sphere with natural*

*reversals, harmony with harmless consonants, rare-life doubles, tolerant dissonances, impositions, livings, interferences, are clearly manifested.*

*The musical compositions of the cycle are polyphonic miniatures on folk-song basis, created in continuation of M. Leontovych's method. The latter, according to P. Kozytskyi, is based on "choral instrumentation" – the interpretation of choral parts as instrumental, which provides the "song soul" with a special colour and richness of the choral palette, in which the choir is a "magic lantern" designed to set the meaning of the song, that is, to be the newest means of creating artistic and emotional expression.*

*Written in the traditions of the contemporary M. Leontovych, a few years after the death of the artist, P. Kozytskyi's works show new views on the interpretation of acapella sound, above all as individually interpreted "choral instrumentalism".*

*As a result of the conducted research, we come to the conclusion about the innovative features of P. Kozytskyi's choral letter in the series "Eight Preludes-Songs". Written in the traditions of the contemporary M. Leontovych, a few years after the artist's death, P. Kozytskyi's works show new facets of the acapella sound, above all as individually interpreted "choral instrumentalism".*

**Keywords:** *Ukrainian choral music, Ukrainian choral culture, "shot rebirth", preludes-songs, figuratively-semantic sphere, Pylyp Kozytskyi.*

Цикл "Вісім прелюдів-пісень" П. Козицького є збіркою перлин української хорової музики, що належать до творчого доробку митця поряд з такими творами, як "Десять шкільних хорів" (1921), диптих "Дивний флот" (1925), "Вісім українських народних новел" (1936), дитячою кантатою "Здрастуй, весно" (1952) [8] та іншими хоровими композиціями. Цикл написаний у 1924 році, в перший київський період творчості композитора. Чого на той час досягнув митець? Випускник Київської духовної академії (1917) та Київської консерваторії (1920) класів Б. Яворського і Р. Глієра, викладач Київського музично-драматичного інституту імені Миколи Лисенка, Першої української гімназії ім. Т. Г. Шевченка, головний редактор журналу "Музика", композитор, який мав досвід регента, творця (Всеношна, Співи з Літургії, Шлюб, Христос Воскрес) і дослідника церковних композицій<sup>1</sup>.

Уже в 1925 році розпочнеться новий, харківський період діяльності П. Козицького, зумовлений вимушеною співпрацею з більшовицькою владою. Для показу історичного контексту, в якому творив П. Козицький, наведемо думку дослідника А. Лашенка, який звернув увагу на долі українських пасіонаріїв у хоровому мистецтві, котрі на початку 1920-х рр. перейняли долю митців "розстріляного відродження": О. Кошиць залишився в еміграції, "Н. Городовенко за більшовиків очолив "Думку"<sup>2</sup>, К. Стеценко був змушений виїхати з Києва на периферію, П. Козицький обрав шлях революційно-пролеткультівської діяльності. Виявився непотрібним і згодом опинився за межами України Я. Яциневич, трагічно загинув М. Леонтович" [6, с. 21–22]. У 1928 р. було ліквідоване як "націоналістичне" Музичне товариство імені М. Леонтовича, котре створили одностайні митця, серед яких – П. Козицький. Дослідники наводять відомості про те, що Д. Котко, чие ім'я було надовго викреслене з української історії, у 1950-х рр. відбув поневіряння у радянських концтаборах; В. Верховинець помер після арешту НКВС, доля багатьох інших митців склалася трагічно. У таких умовах чимало митців змушені були емігрувати – хоровики "розсіялися" по світу,

<sup>1</sup> Знання П. Козицького у сфері церковної музики відображені у праці "Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування" [5].

<sup>2</sup> А. Лашенко наводить спогади Н. Городовенка: "Охопити цей 19-річний період усіх перипетій... цієї роботи в умовах великої московсько-більшовицької тиранії... неможливо. Як могла "Думка" в тих умовах, в безперервних змінах політичного курсу добитися звання заслуженої капели, об'їхати усі республіки, колгоспи, шахти, заводи, переможно конкурувати з Московською і Ленінградською академічними капелами, перетворитися на лабораторію, через яку перейшли у світ твори майже всіх українських композиторів... 9-та симфонія Л. Бетховена, "Реквієм" В. А. Моцарта, "Реквієм" Дж. Верді... Відповідь коротка: Москва майже весь час гралась у "квітучу Україну"... для закордонних відвідувачів Києва треба було тримати таку мистецьку одиницю... "Думка" щасливо пливла між Сцилою і Харибдою більшовицької дійсності та більше, як будь-хто інший, мала можливостей плекати, берегти та ширити пісенну творчість українського народу" [6, с. 22].

проте часто не полишили рідні традиції академічного співу. Це митці, котрі у ХХ ст. очолювали провідні у світі українські хори: Олександр Кошиць, який працював у США і Канаді з Українською капелюю; Ігор Соневицький, який переніс українське хорове мистецтво на американські терени – диригент хору “Думка” у Нью-Йорку, “Трембіта” в Ньюарку, Українського хору ім. Тараса Шевченка в Клівеленді, співзасновник та викладач Українського музичного інституту Нью-Йорка, директор цього закладу у 1959–1961 рр.; Нестор Городовенко, який створив хор “Україна” в Німеччині, керував українським хором у Монреалі; Мирослав Антонович (“Візантійський хор” у Голландії або “Хор голландських козаків”); Ярослав Бабуняк (хор “Гомін” у Манчестері); Володимир Климків (хор ім. О. Кошиця у Канаді); Андрій Гнатишин (український хор церкви св. Варвари у Відні); Марія Дитиняк (хор “Дніпро” в Едмонті); Лев Туркевич (чоловічий хор “Ватра” в Австрії, чоловічий та жіночий хори “Прометей”, “Чайка”, мішаний хор при Українській католицькій катедрі в Канаді); Євген Дольний (чоловічий хор ім. Тараса Шевченка у Торонто) [2, с. 236–250; 10] та багато інших пасіонарив, чия діяльність була великою мірою зумовлена новими викликами часу в більшовицькій Україні чи за кордоном.

Але повернемося до першої половини 1920-х років Пилип Козицький – послідовник, один з організаторів та керівників Комітету пам’яті М. Леонтовича (1921), Всеукраїнського музичного товариства імені М. Леонтовича (1922) [8] – створив цикл, присвячений “ясній пам’яті” славетного попередника, де втілює кращі здобутки українського музичного фольклоризму того часу. Таким чином, звернення до творів циклу як музично-історичного та художнього артефактів є актуальним для сучасного музикознавства.

Музична діяльність і творчість П. Козицького описана в численних енциклопедичних виданнях, музично-історичних оглядах, окремих працях А. Альшванга [1], М. Гордійчука [3] та ін. Хорову творчість як предмет досліджень розглядали Т. Некрасова [9], Л. Пархоменко [11], Б. Фільц [13] та ін.

В останнє двадцятиліття до діяльності П. Козицького зверталися Я. Леоненко [7] – крізь призму співпраці з Лесем Курбасом; М. Юрченко [14] – у контексті дослідження духовної творчості українських композиторів 20-х років ХХ століття; В. Семкович – крізь призму показу ідеї “хорового інструментування” у творчості М. Леонтовича [12] та ряд інших дослідників, які вивчали ті чи інші аспекти української хорової культури.

Мета статті – окреслити характерні ознаки творів хорового циклу “Вісім прелюдів-пісень” П. Козицького в музично-історичному та художньому аспектах на прикладі вибраних творів.

Цикл П. Козицького є високим прикладом хорової обробки народної пісні. Написаний як присвята пам’яті М. Леонтовича, цей художній матеріал викладений у згаданих традиціях музичного фольклоризму та “хорового інструменталізму” Майстра та містить відбиток кращих модерністських пошуків часу. Стиль П. Козицького на початку 1920-х рр. мав різноманітні втілення й активно еволюціонував так, що М. Юрченко прослідковує його на прикладі духовних творів: у ранніх композиціях (1910-х рр.) відчувається вплив “петербурзького стилю”, вже у 20-ті роки яскраво проявляються авангардні риси, пов’язані з напруженою образністю, сміливими конфліктними зіставленнями, своєрідною ладовою сферою з натуральними зворотами, гармонією з безтерцієвими співзвуччями, рідковживаними подвоєннями, терпкими дисонансами, накладеннями невживаних інтервалів, лінійною поліфонією, своєрідною архаїчністю вільної метрики тощо. “Свіже” для того часу відчуття народнопісенності, вираженої в інтонаціях, ладових, ритмічних особливостях, що втілюються новітніми засобами музичної виразності та композиторської техніки [14], вбачає дослідник у творах П. Козицького.

Розглянемо характерні риси творів циклу “Вісім прелюдів-пісень”. Жанр, яким маркує композитор ці твори, апелює до мініатюри – хорового прелюду та до народної пісні. Саме у такому вигляді постають обробки народних пісень, узятих із записів Тичини, Биченка, Остаповича та ін.

Музичні композиції циклу є поліфонічними мініатюрами на народно-пісенній основі, створеними у продовженні методу М. Леонтовича. Останній, на думку П. Козицького,

ґрунтується на “хоровому інструментуванні” – трактуванні хорових партій як інструментальних, що забезпечує “пісенній душі” особливий колорит і багатство хорової палітри, в якому хор-оркестр є “чарівним ліхтарем”, покликаним відтіняти зміст пісні [4, с. 8], тобто бути новітнім засобом творення художньо-емоційної виразності.

Отож, до циклу увійшли різнохарактерні твори, базовані на тонкому поліфонічному мисленні та відчутті інструментальної виразовості в хоровому письмі – “Ой до того жита”, “Болить, болить голівонька”, “Ой у полі, полі”, “Ой високо сонце сходить”, “Ой пила, пила”, “Ой коляда, колядниця”, “Ой дуб-дуба”, “Через сінечки в вишневий сад”.

Найчастіше виконуваними зі згаданих прелюдів-пісень є “Ой у полі, полі” та “Ой коляда, колядниця”, перший з яких широко відомий в інтерпретаціях П. Муравського з Національною академічною хоровою капелюю України “Думка” та В. Скоромного з Академічним хором Українського радіо імені П. Майбороди, другий – П. Муравського зі Студентським хором Національної музичної академії України імені П. Чайковського, Л. Бухонської з Київським муніципальним камерним хором “Хрещатик” та ін. Отож, звернемося до цих творів та покажемо на їхньому прикладі особливості хорового письма композитора.

**“Ой у полі, полі”.** *“Ой у полі, полі світлиця стояла, / а в тій світлиці Маруся лежала...”* – відома українська народна балада про загибель дівчини та бій козака, сповнена символізмів у поетичному тексті. Зокрема, у пісні вжиті символи поля як життя, світлиці як домовини, в котрій лежала дівчина, зозулі, що сповіщає про закінчення життєвого шляху, та багато інших. Для розкриття трагічного змісту твору композитор майстерно використовує фольклористичну та неофольклористичну стилістику у мелодиці, ладовості, ритмічній, гармонічній і фактурній сферах. У формі твору яскраво проявляються риси куплетно-варіантної побудови, наскрізності, що створюється поліфонічним розвитком, та репризності.

Розвиток розпочинається альтовим “Ой!” на “e<sup>1</sup>”, що відіграє роль камертону і тягнеться, переходячи з партії до партії, часом опускаючись на тон чи два донизу, протягом усього твору. В темпі *Larghetto*, у розмірі 5/4 вільно розвивається мелодична лінія в діапазоні пентахорду з устоем “e” в партії сопрано. Вона побудована на звуках тонічного тризвука із зупинкою на наступному, IV ступені, виявляючи тим самим змінність ладових опор “e” та “a”. У темі особливо підкреслена фраза “Маруся лежала” – використанням “похмурого” низького II ступеня у фрігійському ладі та імітацією в партії альтів (при цьому витримане “e<sup>1</sup>” не переривається, а тимчасово переходить до сопрано). Натомість далі звучить розповідь, в якій тими ж засобами акцентована фраза “головку в’язала”.

Початок другого куплету пісні “Приїжджає три козаки з полку...” у хоровому прелюді знаменується однотактною зміною метру (4/4), що згодом стане одним із засобів динамізації розвитку, появою чоловічих голосів на словах та модуляцією в a-moll з тим самим чергуванням еолійського та фрігійського ладових нахилів. Куплет вибудований активним поліфонічним розвитком, що виростає у хорове фугато “Один каже...”. Пропоста звучить у d-moll у партії басів, у наступних імітаційних проведеннях чиста квінта між крайніми звуками теми змінюється то на збільшену кварту в партії тенорів, то на зменшену квінту – в альтів, а в гармонічному плані набуває ролі нижня медіанта. Кульмінаційний вступ сопрано “Марусю!” і кадансування з фрігійським колоритом розділяє першу та другу імітаційні хвилі. Друга з них звучить у c-moll з відхиленням у b-moll до нової кульмінації “Марусю, Марусю, чи любиш ти мене”, де висхідний квінтовий стрибок в основній тематичній фразі переінтоновується на секстовий, а поліфонічна фактура вперше змінюється на гармонічну, що своєю строгою вертикаллю контрастує з усім попереднім розвитком.

Наступний куплет пісні “Ой хто ж мені трой-зілля...” становить другу частину тричастинної форми прелюди. Це ліричне соло сопрано, що вражає проникливістю розвитку мелодичної лінії в b-moll на фоні субмедіантової гармонічної опори, яка разом із сопрановими звуками виростає в VI<sub>7</sub> зі специфічним фонізмом великого мінорного септакорду, переходить в еліптичний зворот і проходить через мелодичну енгармонічну модуляцію до домінанти репризного e-moll. Майстерність творення хорової тканини в цьому епізоді сягає кращих неофольклорних зразків та сповна передає лірико-трагедійну сутність твору.

“Ой став козак трой-зіллячко рвати...” – реприза, в якій проведення теми у партії альтів супроводжується витриманими звуками в інших голосах, у тому числі “сповзаючими” по секундах донизу після октавного вигуку в партії тенора. Тут стверджується основний образ балади в його тихому, споглядальному варіанті.

“*Ой коляда, колядниця*”. Другий твір, до якого звертаємося в даному контексті, має зовсім інший зміст та, відповідно, музичне вираження. Це яскрава, динамічна мініатюра, побудована на одному з найпопулярніших куплетів із дитячих колядок.

“Ой коляда, колядниця, добра з медом паляниця, а без меду не така! Дайте, дядьку, п’ятака” із додаванням завершального “Дайте!” – це весь вербальний текст прелюду-пісні, при чому остання фраза звучить лише раз наприкінці, як результат розвитку в численних повтореннях попереднього тексту.

Характер музичного тематизму нагадує про найдавніші фольклорні зразки, оскільки базований на повторювальному сегменті мінімального діапазону – “a-a – g-g” в d-moll, який стає монотематичним ядром твору. Цей сегмент постійно повторюється в партії альтів (з періодичним додаванням інших голосів у кульмінації) як квазі-декламаційний фон, пов’язаний із веселою практикою народного колядування.

Із описаного вище тематичного ядра виростають яскраві мелодичні лінії в тенора і баса. Вони мають розлогий вигляд завдяки дуже широким, порівняно з примово-секундовим декламуванням, квінтовым, квартовим і, навіть, секстовим ходам. Специфічною рисою цих ліній є синкопований початок, що ще більше відрізняє їх від примово-секундового сегмента.

Особливу увагу варто звернути на лексему “Гей!”, що уведена висхідним ямбічним ходом і завершує першу мелодичну фразу в партії тенора, витримуючись тривалий час. Це викликає алузію до козацького заклик, що переводить згадану колядку з дитячої сфери до дорослої, чоловічої.

Особливим чином композитор використовує тонально-гармонічні засоби. Після спокійного тонального розвитку в основній тональності d-moll, перед кульмінацією (такт 9) здійснена раптова модуляція в A-dur. Це близька, домінантова тональність, але композитор здійснює енгармонічну заміну акорду, що за фонізмом є малим мажорним секундакордом, а функційно перетрагований з D<sub>2</sub> / VI у d-moll на DD<sup>6</sup><sub>5</sub><sup>+1</sup><sub>.5</sub> в A-dur. Це створює сильний виразовий ефект на рівні усього твору.

Після кульмінації в домінантовій тональності та репризи в основній (a tempo) звучить завершення “Дайте, дядьку, п’ятака”, в якому вперше в альтовій партії з’являється метро-ритмічна зміна – сюди проникає синкопа з тенорової розвинутої мелодичної лінії, яка переходить у “Дайте, дайте!” в тенора з “порожньою” гармонічною квінтою наприкінці.

У результаті нашого дослідження доходимо висновку про новаторські риси хорового письма П. Козицького у циклі “Вісім прелюдів-пісень”. Написані у традиціях сучасника М. Леонтовича, через кілька років після загибелі цього митця, твори П. Козицького показують нові грані трактування акапельного звучання, передусім 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 досягнуто високого рівня поетичного символізму та поліфонічності музичного розвитку, як у кращих творах М. Леонтовича (“Пряля” та ін.). Друга сфера стосується прадавніх фольклорних зразків, у даному випадку дитячої колядки, в якій чітко простежується вплив “Дударика” і, частково, “Щедрика” М. Леонтовича, та яка сповнена нового інтонаційного, ритмічного й тонально-гармонічного змісту.

#### ЛІТЕРАТУРА

1. Альшванг А. Творчество Козицкого. *Советская музыка*. 1934. № 12. С. 5–18.
2. Бенч-Шокало О. Український хоровий спів. Актуалізація звичаєвої традиції : навчальний посібник. Київ : Редакція журналу “Український Світ”, 2002. 440 с.
3. Гордійчук М. Пилип Козицький. Київ : Музична Україна, 1985. 64 с.

4. Козицький П. Творчість Миколи Леонтовича : збірка статей / Упор. В. Золочевський. Київ : Музична Україна, 1977. 200 с.
5. Козицький П. Спів і музика в Київській академії за 300 років її існування. Київ : Музична Україна, 1971. 148 с.
6. Лашченко А. Українське хорове мистецтво ХХ ст. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 1999. Вип. 14. Кн. 6 : *Музичне виконавство*. С. 18–31.
7. Леоненко Я. Сторінками співпраці Леся Курбаса та П. Козицького. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2005. Вип. 36. Кн. 1 : *Українська і світова музична культура: сучасний погляд*. С. 157–166.
8. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
9. Некрасова Т. Хорові твори П. Козицького 20-х років. *Українське музикознавство*. Київ : Музична Україна, 1968. Вип. 3. С. 18–31.
10. Павлишин С. Ігор Соневицький. Львів : БаК, 2005. 120 с.
11. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса : монографія. Київ : Наукова думка, 1979. 218 с.
12. Семкович В. Ідея “хорового інструментування” в творчості М. Леонтовича. *Вісник Прикарпатського університету. Серія : Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2012–2013. Вип. 26–27. С. 253–259.
13. Фільц Б. Хорові обробки українських пісень : монографія. Київ : Музична Україна, 1965. 133 с.
14. Юрченко М. Українська духовна музика 20-х років ХХ століття : навчально-методичний посібник. Київ : КНУКіМ, 2001. 164 с. ; URL : <https://parafia.org.ua/person/kozytskyj-pylyp/> (22.08.2019).

#### REFERENCES

1. Alshvang, Arnold. (1934), Creativity of Kozitsky. *Sovetskaya muzyka* [Soviet music], no. 12, pp. 5–18. (in Russian).
2. Bench-Shokalo, O. (2002). *Ukrainskyi khorovyi spiv. Aktualizatsiia zvychaievoi tradytsii* [Ukrainian choral singing. Updating the customary tradition], Kyiv: Redaktsiia zhurnaluu “Ukrainskyi Svit”. (in Ukrainian).
3. Hordiichuk, M. (1985). *Pylyp Kozytskyi* [Pylyp Kozytskyi], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
4. Kozytskyi, Pylyp. (1977). *Tvorchist Mykoly Leontovycha* [Creativity of Mykola Leontovych], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
5. Kozytskyi, Pylyp. (1971). *Spiv i muzyka v Kyivskii akademii za 300 rokiv yii isnuvannia* [Singing and music at the Kyiv Academy for 300 years of its existence], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
6. Lashchenko, Anatolii (1999), Ukrainian Choir art of the twentieth century. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], numeric 14, book 6 : *Muzychne vykonavstvo* [Musical performance], pp.18–31. (in Ukrainian).
7. Leonenko, Yana. (2005), Cooperation pages by Les Kurbas and P. Kozytsky. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho* [Scientific Bulletin of the Petro Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine], numeric 36, book 1: *Ukrainska i svitova muzychna kultura: suchasnyi pohliad* [Ukrainian and world music culture: a contemporary perspective], pp.157–166. (in Ukrainian).
8. Mukha, Anton. (2004). *Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory* [Composers of Ukraine and the Ukrainian Diaspora], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
9. Nekrasova, Tetyana. (1968), Choral works by P. Kozytskyu in the 1920's. *Ukrainske muzykoznavstvo* [Ukrainian Musicology], numeric 3, pp. 18–31. (in Ukrainian).
10. Pavlyshyn, Stefaniia. (2005). *Ihor Sonevytskyi* [Ihor Sonevytskyi], Lviv: BaK. (in Ukrainian).

11. Parkhomenko, Lyu. (1979). *Ukrainska khorova piesa: monohrafiia* [Ukrainian choral play: monograph], Kyiv: Naukova dumka. (in Ukrainian).
12. Semkovych, Vasyl. (2012–2013), The idea of “choral instrumentation” in the works by M. Leontovych. *Visnyk Prykarpatskoho universytetu. Serii : Mystetstvoznavstvo* [Bulletin of the Precarpathian University. Series: Art Studies], numeric 26–27, pp. 253–259. (in Ukrainian).
13. Filts, Bogdana. (1965). *Khorovi obrobky ukrainskykh pisen* [Choral arrangements of Ukrainian songs], Kyiv: Muzychna Ukraina. (in Ukrainian).
14. Yurchenko, Mstyslav. (2001). *Ukrainska dukhovna muzyka 20-kh rokiv XX stolittia: navchalno-metodychnyi posibnyk* [Ukrainian spiritual music of the 1920s: training manual], Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts. (in Ukrainian), available at: <https://parafia.org.ua/person/kozytskyj-pylyp/> (access August 22, 2019).

78.071.1 (477) Лисенко: 782.1

DOI: <https://doi.org/10.25128/2411-3271.19.2.10>

**Людмила Довгань**

<https://orcid.org/0000-003-1538-4919>

народна артистка України, професор

Національна музична академія України ім. П. І. Чайковського

[olgadovgan77@ukr.net](mailto:olgadovgan77@ukr.net)

#### **СИМВОЛІЗМ ОБРАЗІВ В ОПЕРАХ МИКОЛИ ЛИСЕНКА “ТАРАС БУЛЬБА” ТА “НОКТЮРН”**

*У статті висвітлено мистецькі віяння, що відбувалися в Західній Європі у 1880–1910-х роках і які безпосередньо вплинули на творчість, зокрема на оперну основоположника української класичної музики Миколи Лисенка. Звернено увагу на художньо-виразові засоби, використовувані в операх “Тарас Бульба” та “Ноктюрн”, що стали основним проявом у стилеутворенні Символізму. Визначено основні символи-знаки, що поглиблюють національні почуття в слухачів і їхнє служіння православної церкви. Звернено увагу на синтез мистецтв, наявний в опері “Ноктюрн”, та їх вплив на подальші музичні віяння в Україні.*

**Ключові слова:** символізм образів, оперне мистецтво, художньо-виразові засоби, стилеутворення, національні почуття.

**Людмила Довгань**

народная артистка України, профессор

Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского

#### **СИМВОЛИЗМ ОБРАЗОВ В ОПЕРАХ НИКОЛАЯ ЛЫСЕНКО “ТАРАС БУЛЬБА” И “НОКТЮРН”**

*В статье освещены художественные явления, которые происходили в Западной Европе в 1880–1910-х годах и непосредственно повлияли на творчество, в том числе на оперное основоположника украинской классической музыки Николая Лысенко. Обращено внимание на художественно-выразительные средства, используемые в операх “Тарас Бульба” и “Ноктюрн”, ставшие основным проявлением в стилеобразовании Символизма. Определены основные символы-знаки, которые углубляют национальные чувства в слушателей и их служение православной церкви. Обращено внимание на синтез искусств, присутствующий в опере “Ноктюрн” и их влияние на последующие музыкальные явления в Украине.*