

Vitaism was manifested in the high education and professionalism of the artist, who called for responsibility for the need to build a serious national cultural school, which served as a voluminous critical journalistic and scientific-pedagogical activity.

Barvinsky, as one of the central figures of Galician musical culture of the first half of the twentieth century, reveals an original and unique synthesis of the tendencies of numerous artistic and aesthetic directions of the day. However, the optic ideological axis and active romanticism that shape the composer's stylistic dominance, vital conceptualism in the artistic modeling of the artist's world, make V. Barvinsky one of the brightest representatives of Vitaism.

**Key words:** vitaism, Vasily Barvinsky, style dominant, vital conceptualism, light rhythm, model of the world.

Стаття поступила до редакції 04.09.2019, прийнята до друку 04.10.2019.

---

УДК 78.27

DOI: <https://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.170.182>

Ангеліна Мамона

## **ЧОТИРИ РОМАНСИ ОР. 11 ПИЛИПА КОЗИЦЬКОГО: ПІД ЗНАКОМ МОДЕРНІЗМУ**

**Мамона Ангеліна Геннадіївна** – магістрантка, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, Харків (Україна). E-mail: [angelina127mamona@gmail.com](mailto:angelina127mamona@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-1495-6738

### **Чотири романси ор.11 Пилипа Козицького: під знаком модернізму**

*Стаття присвячена раннім вокальним творам П. Козицького. Вірогідно, у зв'язку з політичною ситуацією, до нашого часу збереглося лише декілька опусів раннього періоду творчості цього українського композитора. Серед них – Чотири романси для голосу та фортепіано ор. 11. У статті стверджується, що у цьому опусі ми можемо побачити модерністський вектор пошуків композитора. Показово, що увагу П. Козицького привернули вірші лише сучасних йому авторів. Він став першим українським композитором, який написав музику до поезії Р. Тагора, зокрема – до віршу «Він шепнув мені» з його збірки «Садівник».*

У першій третині 20 століття у Західній Європі спостерігалася велика хвиля уваги до творчості цього індійського поета, композитора та філософа. У своїй музичній інтерпретації Р Тагора (у перекладі українською Ю. Сірого) композитор не прагне відобразити орієнтальний колорит, натомість, передає різні психологічні відтінки цієї поезії. Подібне сприйняття Р. Тагора представлено і у творі Л. Яначека – у «Божевільному подорожньому» для чоловічого хору за участі тенора, баритона та сопрано соло, що був написаний у 1922 році (як і романс П. Козицького), також на вірші зі збірки «Садівник». Приблизно в один і той же час до поезії Р. Тагора звернулася низка інших відомих західноєвропейських композиторів, серед яких – Д. Мійо, К. Шимановський, А. Цемлінський. Інші романси опусу 11 написані на вірші українських поетів: П. Филиповича (поета доби Розстріляного Відродження) та близького товариша П. Козицького П. Тичини (з яким у композитора були подібні творчі погляди та з яким вони входили до одного мистецького кола). Зазначається, що весь опус може розглядатися як цикл, що відображає різні стадії життя жінки. Для циклу також характерні явні відсилання до театрального мистецтва в специфічних ремарках, що зустрічаються протягом усього опусу. Проте, незважаючи на яскравість музики Чотирьох романсів ор. 11, модерністські інтенції молодого композитора були змінені, і творчість П. Козицького стала розвиватися іншим шляхом.

**Ключові слова:** Пилип Козицький, музика початку 20 століття, поезія Тагора, вокальна лірика, модернізм.

**Постановка проблеми.** У першій третині ХХ століття однією з найактивніших фігур в українській музичній культурі був Пилип Омелянович Козицький (1893-1960). В кризові часи, що їх переживала українська держава, він входив до числа митців, що мали визначити напрямку руху вітчизняного музичного мистецтва. Як відомо, тоді співіснували дві ключові стильові парадигми: народницька і модерністська. П. Козицький, який нині сприймається в музичних колах перш за все як хоровий композитор, автор хорових обробок українських народних пісень, музикознавець та громадський активіст, в ранній період своєї творчості перебував у руслі модерних пошуків альтернативи суто народницькому розумінню національної культури. Свідомством цих пошуків є один з небагатьох нині відомих його ранніх опусів – Чотири романси ор. 11.

**Аналіз досліджень і публікацій.** Хоча творча фігура П. Козицького є досить відомою та відіграла у музично-культурному

житті України значну роль, в українській та радянській музикознавчій літературі на даний момент можна назвати лише одну роботу, повністю присвячену цій особі. Це нарис М. Гордійчука, який у другій редакції вийшов у 1985 році. Постаті П. Козицького у період першої третини 20 століття приділяє значну увагу у своїй монографії М. Ржевська. До поодиноких звернень до творчості П. Козицького раннього періоду відносяться статті А. Жаркова, Т. Антропової.

**Мета** даної статті – виявити композиторські інтенції в даному опусі як характерний симптом модерних тенденцій часу.

**Виклад основного матеріалу.** Ще у роки навчання у Київській консерваторії (композитор навчався в ній з 1913 по 1920, паралельно отримуючи вищу духовну освіту в Київській духовній академії) П. Козицький пробував себе у різних жанрах: незакінчена дитяча опера, «Пісня» для симфонічного оркестру, струнний квартет, фортепіанна сюїта «Сторінка дитинства», яка є першим його опублікованим твором, виданим П. Юргенсоном у Москві. Доробок солоспівів П. Козицького кінця 1910-х–початку 20-х років незначний – кілька рукописів та видана збірка чотирьох романсів ор. 11, про які піде мова далі. Що стосується невиданих рукописних романсів, М. Ржевська називає «Зимовий етюд» на вірші Г. Чупринки, де відтворюється образ чистої краси та «Плач, Венеро!» на вірші М. Зерова, де немає ознак неокласицизму, проте спостерігається основна тенденція творів цього періоду П. Козицького, про які вона говорить як про твори «немасового» спрямування. Пошук найтонших відтінків лірики, прагнення до створення гнучкої наскрізної композиції, вільне, аж до «позірної імпровізаційності», розгортання вокальної партії, використання мовних інтонацій, сміливі експерименти з гармонією, – такі основні риси музичної мови цього періоду творчості П. Козицького називає М. Ржевська [5].

Чотири романси ор. 11 для голосу і фортепіано були написані в період з 1921 по 1922 роки. Лише вони серед відомих ранніх солоспівів композитора були видані, хоча й трохи пізніше з моменту написання – у 1928 році, у «харківський» період життєтворчості П. Козицького (він жив і працював у Харкові з 1925 по 1935 роки), і з того часу не перевидавались. Композитор продовжує звертатися до сучасних йому авторів. Так, другий в опусі романс написаний на вірш Павла Филиповича, українського поета та перекладача

покоління Розстріляного відродження; третій і четвертий – на вірші близького товариша П. Козицького, Павла Тичини. Особливо цікавим є звернення у першому романсі до поезії старшого сучасника П. Козицького з екзотичного Сходу – Рабіндраната Тагора (1961-1941) – відомого індійського поета, письменника, мислителя, художника, громадського діяча та композитора. Його постать є унікальною як сама по собі, так і тією роллю, яку відіграла його творча спадщина у європейському мистецтві початку 20 сторіччя. Представник позаєвропейської цивілізації, він сприймався як прямий її транслятор. Тагор став відомим у Європі після опублікування своєї збірки віршів «Гітанжалі» у власному перекладі з бенгалі англійською мовою та отримання Нобелівської премії у 1913 році. Це викликало сплеск інтересу до творчості поета і спричинило появу низки перекладів іншими мовами, як професійних, так і аматорських (переклади здійснювалися не з бенгалі, а з авторської, проте англійської версії). Поет читав лекції в країнах Європи, Америці, Японії, декламував свої вірші, вражаючи слухачів автентикою подачі, адже поезія звучала мовою бенгалі, а сам Тагор одягав національне вбрання. Відомо, що у ці роки перебував під глибоким враженням від Р. Тагора і П. Тичина. Про увагу, що її прикував до себе індієць після отримання Нобелівської премії, пише дослідник творчості П. Тичини С. Тельнюк: «...при самих витоках цієї ”моди на Тагора“ стояли ірландець Йейтс, валлієць Ріс, закоханий в бенгалійців Ендрюс. Новації Р. Тагора у прозі ... захопили багатьох письменників. Павла Тичину Р. Тагор привабив своїм пантеїзмом, оптимістичним сприйняттям життя, відмовою від аскетичного світосприймання. ... в ліриці П. Тичини чимало було нот і мотивів, що перегукувалися з мотивами Р. Тагора – і не тільки з тими, що наявні були у “Гітанжалі”» [7].

Тотальне захоплення поезією Р. Тагора розповсюдилося і на сферу музичної культури. Сплеск інтересу серед західно-європейських композиторів до його творчості спостерігається саме у 10-20-х роках ХХ ст.<sup>1</sup> Одним з перших до поезії Р. Тагора звернувся Даріус Мійо. Його «Поема з Гітанджалі» ор.22 була створена у 1914 році, тобто через рік після виходу перекладу поезії Р. Тагора англійською мовою. Можливо, саме сприйняття індійця як новинки

---

<sup>1</sup> Зауважимо, що мова словесного тексту, яка лежала основі музичних опусів – не обов’язково оригінальна, композитори активно використовували тексти поета у перекладі.

спонукало Мійо до написання музики на його вірші. Переклад французькою мовою зробив Андре Жід, з яким композитор товаришував. Наступного, 1915 року, Мійо знову звернувся до поезії Р. Тагора (на цей раз переклад здійснила мадам де Сен-Марі-Паррен). Так з'явилися «Дві поеми про кохання» ор. 30. Вони являють собою зразки світлої пасторальної лірики, в них відсутня будь-яка ускладненість або суперечливість. Музика створює особливий настрій безтурботності, спокою та умиротворення.

По-іншому звучить цикл Кароля Шимановського «Чотири пісні» на вірші зі збірки «Садівник», ор. 41 (1918 рік), для голосу і фортепіано у перекладі німецькою мовою Ганса Еффенбергера. Цикл був написаний у другий період творчості композитора, котрий умовно називають імпресіоністським, коли К. Шимановський особливо захоплювався екзотикою. Вже наступним опусом, також у 1918 році, будуть написані його відомі «Пісні божевільного муедзіна». Цикл за музичною мовою значно складніший за пісні Мійо, але не позбавлений екзотичних барв. Не можна точно сказати, чи знав про існування цього циклу П. Козицький, та чи міг цей опус надихнути українського композитора до звернення до творчості Р. Тагора.

В перекладі німецькою того ж Г. Еффенбергера вірші з «Садівника» стали текстовою основою «Ліричної симфонії» ор. 18 для сопрано, баритону та симфонічного оркестру Александра фон Цемлінського, що була написана в 1922 році, в празький період життєтворчості композитора. Твір вражає глибиною задуму, та окрім ліричної лінії кохання торкається екзистенційних філософських питань.

У 1921 році Р. Тагор відвідав Прагу та читав там лекції. Достеменно не відомо, чи був присутній на цих лекціях А. фон Цемлінський, проте інший композитор – Леош Яначек – точно їх слухав. Під глибоким враженням від цих виступів, він пише чоловічий хор а саррелла за участі соло сопрано, тенору та баритону «Божевільний подорожній» на основі вірша з «Садівника» у чеському перекладі Франтішека Балея. Цей хор також датується 1922 роком. Музична мова даного твору є цікавою не тільки сама по собі, але й у порівнянні із попередніми хоровими роботами композитора; вона позбавлена будь-якого натяку на орієнталізм та відображає глибоку філософічність поезії Р. Тагора.

Якщо 67-річного Яначека привабив вірш-притча

філософського характеру, то 28-річний Козицький взяв за основу вірш більш інтимного, ліричного змісту. Того ж 1922 року, обираючи вірш «Він шепнув мені», також зі збірки «Садівник», український композитор створює однойменний солоспів. Переклад збірки «Садівник» українською був здійснений Юрієм Сірим та вийшов друком у Києві у 1918 році, і саме цей переклад є поетичною основою романсу. Скоріш за все, саме вихід збірки українською послугував поштовою до створення цього солоспіву. Таким чином, П. Козицький став першим українським композитором, що звернувся до творчості Р. Тагора.

Вокальна партія, написана для мецо-сопрано, речитативно-декламаційного характеру. Загальна форма романсу є тричастинною. Вірш Тагора у перекладі Сірого написаний верлібром. Попри те, що структура вірша досить вільна, в ній прослідковується ритмічність у композиційних повторах:

«Він шепнув мені: “Кохана, глянь”.

Гримаючи я сказала: “геть”. А він не ворухнувся.

Стояв і тримав мене за руки.

Сказала я: “залиши”. А він не залишав.

Він нахилився до уха. Глянула на нього я: “І не сором”. Не вразило його слово, він не ворухнувся.

До моєї щоки торкнувся він устами. Я затремтіла, я сказала: “Ти вже занадто сміливий?” Але він не засоромивсь.

Він в моє волосся стромив квітку.

“Даремно”, – сказала я. Та він не рухався, стояв.

І ось він взяв гірлянду з моєї шиї і пішов. І я плачу і питаю серце: “чому він не вертається знов?”»

Можна говорити про умовну наявність трьох строф. Вони в своїй основі мають катрен, який знаходиться поза рими та регулярної версифікації. Виклад будується немов би уступами. Кожен новий уступ містить у собі нову репліку головної героїні до свого коханого та його реакцію. П. Козицький дотримується такого способу викладу. Перша фраза – «Він шепнув мені: “Кохана, глянь”» – у цьому сенсі є деяким епіграфом. Композитор приділяє цій репліці особливу увагу. Вона знаходиться поза дієвістю, немов «застигає» у свідомості героїні та проговорюється ніби зачаровано. В цій фразі прослідковується характерний для всього твору інтонаційний

елемент – низхідний малосекундовий хід завдяки дезальтерації у прихованому верхньому голосі (у мелодії: ля-дієз – фа-дієз – ля-бекар). Цей малосекундовий хід «на відстані» буде з'являтися кожного разу, коли мова заходить про дію коханого, причому інтервал, що міститься між двома звуками малої секунди, може варіюватись: від малої терції до малої септими. Цей хід завжди розспівується на одному складі, немов у причеті (окрім фрази-«епіграфу»).

Дуже важливою у романсі є тема вступу, що займає три такти. Вона – своєрідний варіант теми знемоги. Розпочинається вона виразним висхідним ходом на велику септиму в басу (до-сі), яка потім переходить у звук ля-дієз, котрий, немов частина заклинання, повторюється час від часу протягом наступних декількох тактів. Акорд, що обігрується у вступі, можна трактувати як домінантовий терцквартакорд з пониженою квінтою (до-мі-фа-дієз-ля-дієз) у Сі мажорі. Проте він не отримує розв'язку у творі взагалі, а отже про його функційну сторону можна говорити лише віддалено. Перша репліка вокалістки будувється на звуках саме цього акорду. Ритмо-інтонаційний елемент наприкінці другого такту вступу (три восьмих плюс квінтоль шістнадцятих в партії басу) також буде відігравати певну роль у подальшому розвитку музичного матеріалу. А саме, у першій частині романсу кожна нова «гнівлива» репліка героїні супроводжується цим ходом, на новій висоті.

Особливо «стадіальність» уступів проявляється у першій частині, яка містить у собі три етапи розвитку подій:

1. На словах «Гримаючи я сказала "Геть!"»
2. «Сказала я: "залиш"»
3. «Глянула на нього я: "І не сором!"»

З кожним новим етапом експресивна виразність зростає, музика набуває все більш схвильованого характеру, шляхом підвищення теситури звучання вокалістки, появи тріольної організації ритму в супроводі. Середній розділ (*Piu mosso*) характеризується ще більш переривчастими репліками солістки (з ремаркою *recitativo*), більш насиченою фактурою у партії фортепіано та зміною розміру:  $5/4=15/8$ . На словах «?"Даремно!" Сказала я» у партії вокалу з'являються два ходи на октаву, позначаючи кульмінаційну зону твору. На ремарці *Pesante* починається третій розділ. Цікаво, що наприкінці фрази «і пішов» Козицький виставив ремарку «плачучи», і це наштовхує на думку про те, що композитор

мислить процес виконання твору у театральній-сценічному контексті.

Завершує романс тема вступу, яка повторюється буквально. Тональність твору складно визначити. Автор не виставляє ключових знаків, проте вся музична тканина романсу насичена хроматизованими звучностями та альтераціями.

Романс «Коли почую твій співучий голос» для сопрано написано у 1922 році. Вказана присвята: «Любій Льолі присвячую», скоріш за все адресована першій дружині П. Козицького. Побудова романсу чітко слідує за віршованою першоосновою, що складається із чотирьох строф. За змістом ці чотири строфи утворюють два розділи. Перший описує радість закоханого героя від зустрічі із коханою, другий – розпач і тугу через можливу невзаємність. Всі ці почуття виразно й дуже поетично порівнюються із різними станами та явищами природи.

Саме за зміною настрою тону висловлювання ліричного героя Козицький створює двочастинну композицію романсу. Перша частина, *Appassionato* (ремарка «Променисто, ніжно») написана у тональності Ля мажор. Цікаво, що, хоча тональність відчувається достатньо зрозуміло, композитор ані разу не дає прозвучати тонічному тризвуку в партії фортепіано. Перша частина поділяється на два розділи. У першому ключовою ритмічною фігурою супроводу є синкопований рух, що передає стан внутрішнього неспокою, трепету, в той час, як вокальна партія аріозного типу має хвилеподібні контури. Партія фортепіано містить звукообразальні елементи. Наприклад, на словах «кологойдається» чуємо форшлаги, а фразу «пташка дзвенить» супроводжують дві трелі. У другому розділі першої частини на зміну синкопі у партії фортепіано приходить тріольний рух, що інакше відтіняє схвильований стан ліричного героя (до речі, цьому сприяє ще й перемінний розмір: 3/4 - 2/4). В гармонію проникає мінорна субдомінанта, надаючи особливий чуттєвості. У вокальній партії двічі з'являються підкреслені пунктирним ритмом низхідні ходи на септіму, яким партія фортепіано відповідає ходами на нону вниз з аналогічним ритмічним оформленням. Дві фрази другого розділу закінчуються протяжною нотою ( $f^2$  та  $c^2$ ), і цей момент супроводжується треллю у фортепіанному супроводі, що втрачає момент звукообразальності. По завершенні першого розділу у партії фортепіано проводиться перша фраза романсу у синкопованому супроводі, що надає наскрізному розвитку розділу ефекту завершеності. Звучить 13-



тактова інтерлюдія на мотивах початкового елемента, під кінець якої синкопований елемент набуває нового образного змісту, поєднуючись із ляментозною секундовою інтонацією, яка буде основною у другому розділі. Мінорна субдомінанта, що у першому розділі сприймалася як виразний засіб гармонії, тепер стає основною тональністю другого розділу *Meno mosso* (ре мінор), ремарка «Тяжко, зітхаючи». Синкопа у супроводі стає швидшою (тепер її утворюють не восьма із чвертю, а шістнадцята із восьмою), не втрачаючи вже зв'язку з ляментозною інтонацією. В цьому розділі настає кульмінація романсу (перший розділ звучить у динаміці *p*, а у другому звучність доходить до *ff*). Два останні рядки виокремлені у сповнене розпачу речитативне заключення *Grave*, ремарка «Безнадійно». Проте заключення у партії фортепіано в останніх п'яти тактах на *pp* звучить у Ля мажорі, проводячи тему першої частини, що немов «розстає» у високому регістрі, натякає слухачеві, що, можливо, не все так трагічно, як здається палкому ліричному героєві.

Два інші романси опусу написані на вірші П. Тичини (1891-1967). Особистості П. Козицького та П. Тичини пов'язує багаторічна творча співпраця, і дані роботи (одні з перших результатів цієї співпраці) показові тим, що обидва митці перебували у стадії модернових пошуків. До 1920 року митці входили до так званого «малого товариства», згуртованого довкола яскравої постаті художника-графіка Георгія Нарбута. У складі товариства були молоді натхненні митці того часу: художник Юхим Михайлів, поети Микола Зеров та Михайль Семенко, критик Олександр Чапківський, режисер Лесь Курбас (П. Козицький є автором музики до кількох його п'єс), режисер та мистецтвознавець Федір Ернст. На жаль, у зв'язку з передчасною смертю їх ватажка, амбітному товариству не судилося проіснувати довго, а більшість його учасників були репресовані у 1930-х роках. Музичні «портрети» учасників товариства П. Козицький втілює у Семи прелюдах для фортепіано op.12 [1] (де, втім, першим номером є портрет музикознавця А. Альшванга, а останній прелюд, присвячений Г. Нарбуту, має траурно-піднесений характер, і, можливо, був написаний на смерть видатного художника-графіка). У перевиданому варіанті 1961 року присвяти знято, тим самим автор заперечив першопочаткову автобіографічну складову циклу.

«А я у гай ходила» для сопрано, на вірш П. Тичини зі збірки

«Сонячні кларнети», – найменший за масштабом романс з усього циклу. Він був створений у 1921 році. Це лірична жанрова замальовка. Підкреслена «дитячість» та наївність поетичної першооснови у музиці отримує дещо театралізоване продовження. По ходу твору композитор робить такі оригінальні та по-тичинівські поетичні позначки, як «Квітчасто, пахуче...», «колисково» (що відповідає тексту «А там дерева люлі»), а остання, «сльози», що вказана на словах «Була б його спіймала, зозуля ізлякала», супроводжується у партії фортепіано фігурою катабасису в низькому регістрі (хоча майже вся партія написана у скрипковому ключі), що створює ефект награності, перебільшення. Романс займає всього 13 тактів, за формою це період із двох речень (7+6). Тональність Мі мажор «розсвічується» хроматизмами, є відхилення у фа-дієз мінор та до-дієз мінор.

Останній романс циклу – «Укрийте мене, укрийте» для мецо-сопрано написано також на слова П. Тичини (вірш із циклу «Пастелі») у 1921 році. За стилістикою музичної мови та образними сферами він наближається до першого романсу опусу й сприймається як своєрідна образна арка до нього. В позначці-епіграфі композитор виносить головну для нього фразу в тексті – «Я ніч стара, нездужаю». Зважаючи на інші авторські коментарі, такі, як «з рухом безнадійности», «задиhaючись», «через силу, ледве чутно», можна зробити висновок, що це монолог людини, що знаходиться на порозі іншого буття. В партії фортепіано ключовою ритмічною фігурою є тріоль. Повертаються тональна невизначеність, експресивність музичного висловлювання. В вокальній партії основною інтонацією є тритон. Цікаво, що в репризі простої тричастинної форми початкова фраза «Укрийте мене, укрийте» звучить на тих же звуках тритону, але у оберненні, тобто транспонується на тритон нижче.

Якщо розглянути опус як цикл, то можна припустити, що це може бути «історія життя» однієї особи, скоріш за все, жінки (оскільки виконуються романси жіночими голосами): від знайомства з коханим у першому романсі, через щасливе кохання у другому і щасливе материнство у третьому, до настання старості у четвертому. Композитор здійснює цікаве компонування романсів. Крайні мають більш експресивний, похмурий характер, їхня музична мова складніша, а також – ці романси написані для мецо-сопрано. Середні ж романси – більш жанрові, просвітленого характеру (навіть

ураховуючи «потьмарення» наприкінці другого), вони мають ясно виражені тональності, і написані для сопрано. Таким чином, спостерігається певна концентричність у побудові циклу. На користь циклічності говорить і той факт, що вибудовано опус не за хронологічною послідовністю виникнення творів, адже перший і другий номери були написані у 1922 році, тоді як третій і четвертий – у 1921.

**Висновки.** Пилип Козицький — композитор-модерніст, це людина, схильна до саморефлексій, до фіксації своїх життєвих вражень у музиці, людина, здатна переживати та «схопити» інтонацію сучасності. Чотири романси ор.11 – надзвичайно цікавий зразок ранньої камерно-вокальної творчості П. Козицького. Цей опус можна розглядати як цикл, адже він має певну наскрізну сюжетну ідею. Він яскраво відображає модерний вектор пошуків композитора цього періоду. Так, у виборі поетичної першооснови П. Козицький звертається виключно до сучасних авторів, серед яких – як активні діячі української культури, так і «сенсація» світового рівня. Характерна для циклу пізньоромантична стилістика музичної мови отримує особливе трактування в умовах проникнення театральності в камерну музику. Проте, яскраво проявивши себе у модерному спрямуванні, художнє Я Пилипа Козицького було завуальованим у зв'язку з зовнішніми обставинами, і замість внутрішнього світу його творчість стала демонструвати лише певну композиторську манеру. На жаль, композиторським інтенціям молодого митця, що їх спостерігаємо в опусі 11 не судилося бути розвинутими у зв'язку з історично-політичними умовами.

### Література

1. Антропова Т. Київські учні Болеслава Яворського: специфіка становлення композиторських індивідуальностей Пилипа Козицького та Михайла Вериківського (на прикладі аналізу камерних творів 10–20-х років 20 століття). *Науковий вісник : До 100-річчя Київської консерваторії – НМАУ ім. П. І. Чайковського : Композитори і музикознавці Київської консерваторії (1913–1922 роки)*. Київ, 2014. Вип. 112. С. 96-123
2. Гордійчук М. М. Пилип Козицький. Київ: Музична Україна, 1985. 64 с.
3. Гордійчук М. Українська радянська симфонічна музика. Київ: Музична Україна, 1969. 426 с.
4. Жарков А. Цикл «Четыре романса» Ф. Козицкого в контексте теоретических воззрений Б. Яворского. *Вопросы анализа вокальной музыки. Тематический сборник научных трудов*. Киев, 1991.

5. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи. Київ: Автограф, 2005. 351с.
6. Тагор Р. Садовник: лірич. поезії; пер. Юр. Сірого. Київ: Дзвін, 1918. 100 с.
7. Тельнюк С. Молодий я, молодий... Поетичний світ Павла Тичини (1906 – 1925). Київ : Видавництво художньої літератури «Дніпро», 1990. 418 с.

### References

1. Antropova, T. (2014). Kyivski uchni Boleslava Yavorskogo: spetsyfika stanovlennia kompozytorskykh individualnostey Phylpya Kozytskogo ta Myhaila Verykivskogo (na prykladi analizu kamernykh tvoriv 10-20-h rokiv 20 stolittya). *Naukovyi visnyk: Do 100-ricchia Kyivskoi konservatorii – NMAU im. P. I. Tchaikovskogo: Kompozytory I muzykoznavtsi Kyivskoi konservatorii (1913-1922 roky)*. Kyiv. Vypusk 112. Kyiv. [in Ukrainian].
2. Gordiichuk, M. (1985). Phylp Kozytsky. Kyiv: “Muzychna Ukraina” [in Ukrainian].
3. Gordiichuk, M. (1969). Ukrainska radyanska symfoniczna muzyka / Akademia nauk Ukrainskoi RSR; Instytut mystetsvoznavstva, folklorystyky ta etnografii im. M. Rylskogo. Kyiv: “Muzychna Ukraina”. [in Ukrainian].
4. Zharkov, A. (1991). Tsykl “Chetyre romansa” F. Kozitskogo v kontekste teoreticheskikh vozzrenii B. Yavorskogo. *Voprosy analiza vokalnoy muzyki. Tematicheskii zbornik nauchnykh trudov*. Kiev. [in Russian].
5. Rzhavska, M. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka naddniproianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epohy. Kyiv: Avtograf. [in Ukrainian].
6. Tagor, R. Sadovnyk: lirychn. poezii; per. Yur. Sirogo. Kyiv: Dzvyn. [in Ukrainian].
7. Telniuk, S. (1990). Molodyi ya, molodyi... poetychnyi svit Pavla Tychiny (1906 – 1925). Kyiv: “Dnipro”. [in Ukrainian].

**Mamona Angelina** – master’s degree student, Kharkiv National Kotlyarevsky University of Arts named after Ivan Kotlyarevsky, Kharkiv (Ukraine). E-mail: angelina127mamona@gmail.com  
ORCID 0000-0002-1495-6738

### **Four romances op. 11 by Pylyp Kozytsky: under the sign of modernism**

*The article is devoted to early vocal works of P. Kozytsky. Mostly likely because of political situation, only a few opuses of early period of creativity of Ukrainian composer have survived until our times. Among them – Four romances for voice and piano op. 11. It is stated, that we can see modernistic vector of search in this opus. It is remarkable that poetic verses only of contemporary to Kozytsky authors has attracted his attention. Kozytsky became the first Ukrainian composer who wrote music to poem of*

*Rabindranath Tagore, in particular, to his collection of verses named "The Gardener". There was a great wave of attention to works of this Indian poet, composer and philosopher in Western Europe in the first third of 20th century. Kozytsky in his musical interpretation of Tagore (in Ukrainian translation by Y. Siry) is not trying to reflect the oriental color, but instead he conveys different the psychological shades of this poetry. The same kind of perception is represented in the work of Leos Janacek – "The wandering madman" for men's choir with tenor, baritone and soprano solo, which was written in 1922 year (the same with Kozytsky) on verses from "The Gardener" too. There was a row of other acknowledged Western Europe composers who turned to the poetry of Tagore around the same time. Among them – D. Milhaud, K. Shymanovsky, A. Zemlinsky. Other romances of opus 11 are written on verses of Ukrainian poets: P. Phylypovich (the poet of Executed Renaissance) and close comrade of Kozytsky P. Tychina (who had similar artistic intentions with composer and was at the same artistic circle with him). It is stated, that the whole opus can be considered as cycle, which reflects different stages of life of a woman. Cycle also has apparant links to theatrical art which are reflected in the way composer uses marks. But, regardless of brightness of the music of Four romances op. 11, modernistic intentions of young composes were, unfortunately, changed to another way.*

**Key words:** *Phylyp Kozytsky, music of the beginning of 20 century, poetry of R. Tagore, vocal lyrics, modernism.*

Стаття поступила до редакції 27.09.2019, прийнята до друку 27.10.2019.

---

УДК 78.421

DOI: <http://doi.org/10.33398/2310-0583.2019.45.182.198>

*Наталія Мартинова*

## **ДЕЯКІ АСПЕКТИ ОНОВЛЕННЯ ЗВУКООБРАЗУ ФОРТЕПІАНО В ЕПОХУ МУЗИЧНОГО РАДИКАЛІЗМУ ПОЧАТКУ ХХ СТОРІЧЧЯ**

**Мартинова Наталія Іванівна** – кандидат мистецтвознавства, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка (Україна). E-mail: [natalyamartynova10@gmail.com](mailto:natalyamartynova10@gmail.com)  
ORCID 0000-0002-1446-1567