

DOI: 10.33398/ 2224-0926-2021-2-40-15-25

УДК 78.24;78.27

Любава Сидоренко

ORCID 0000-0002-4626-7152

СТИЛЬОВА АТРИБУЦІЯ ВОКАЛЬНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ ТВОРІВ Е. КНАПІКА

У статті визначається індивідуальна стильова манера композитора, що полягає в самобутній взаємодії традиційної та новітньої систем музичної інтерпретації поетичного періоджерела, емоційній насиченості, інтонаційно-тематичній яскравості, прагненні до оригінальності драматургійних рішень. Мета статті полягає у дослідженні самобутніх авторських стилістичних та композиційно-драматургійних особливостей вокально-інструментальної музики, інтерпретованої катовіцьким композитором Е. Кнапіком, в аспекті теорії неостилів у європейському музичному мистецтві другої половини ХХ століття. У статті застосовано методологію та методику системного дослідження, що поєднують когнітивний та аналітичний методи, актуалізовані у процесі дослідження індивідуально-стильової амплітуди вокально-інструментального доробку Е. Кнапіка. Спостереження, здійснені у статті, дозволяють дійти висновку: вокально-інструментальна музика в інтерпретації Е. Кнапіка суттєво збагачує сучасні європейські традиції, вирізняється філософським рівнем проблематики, інтелектуалізацією.

Ключові слова: вокально-інструментальна музика, вокальні жанри, композиторський стиль, філософія мистецтва, Катовіцька композиторська школа.

В українській і світовій музиці остання чверть ХХ століття постає як період особливого зацікавлення вокально-інструментальними жанрами. Прагнення всебічного та поглибленого трактування поетичного слова зумовило активні пошуки додаткових внутрішніх резервів у жанрах вокально-інструментальної музики та створило позитивний ґрунт для виникнення нових естетично-стильових тенденцій.

Надання переваги унікальним, атиповим художнім рішенням призвело до перегляду традиційної жанрової системи, оновлення норм музичного мислення і, зрештою, стало естетичним кредо мистецтва постмодерністської доби. Виходячи з цього, кінець ХХ – початок ХХІ століть можна вважати «часом тріумфу вокального циклу» [4, с. 417]. В процесі оновлення жанрів вокально-інструментальної музики істотну роль відіграють наступні чинники: актуалізація докласичних жанрів і форм; трансформація традиційних норм мислення з метою їх кардинального оновлення; синтез жанрів, внаслідок чого формуються оригінальні концептуальні рішення. Вибір музичної мови залежить, у першу чергу, від авторської позиції та індивідуального досвіду. Відтак, можна говорити про кардинальні зміни у філософії мистецтва, системі музичного мислення та композиторської техніки.

Сучасна композиторська практика переконливо свідчить про відновлення зв'язків з традицією. Яскравим свідченням подібної тенденції є вокально-інструментальна творчість Євгеніуша Кнапіка (Eugeniusz Knapiak, 1951 р. н.) – відомого композитора, піаніста, педагога, представника Шльонської композиторської школи, ректора Катовіцької Музичної Академії ім. К. Шимановського, лауреата численних премій (зокрема його твори двічі репрезентували Польське Радіо на Міжнародній Трибуні композиторів у Парижі).

Вокально-інструментальна музика Е. Кнапіка по-особливому розкриває образний світ композитора, втілює його авторську концепцію і є своєрідним уособленням польського національного характеру. Вокальні жанри – основний напрямок художніх пошуків митця. Протягом тридцяти років Кнапіком були створені вокально-інструментальні композиції для різних складів (два цикли оркестрових пісень, дві кантати, цикл пісень для баритону та фортепіано, вокально-інструментальна поема, три опери), а також до різних текстів: польських (К.-І. Гальчинський, Т. Ружевіч), французьких (П. Валері, переклади з Лі Тао По), англійських (Е. Куммінгс, переклади з Ж. Фабре), італійських (переклади з Ж. Фабре), німецьких (переклади з Лі Тао По, переклади з Ж. Фабре). Це свідчить про різноплановість поетичних зацікавлень композитора. Саме тут викристалізувалася його музична мова, характерними рисами якої є глибоке взаємопроникнення різноманітних лексичних елементів, стильових та жанрових особливостей, зокрема: «з мистецької традиції музики Бетховена та Брамса, з естетики звуку, започаткованої ще Ріхардом Штраусом, Скрябіним та Мессіаном..., філософських поглядів Лігеті та Ноно» [7, с. 101]. При цьому Кнапик зберігає оригінальність мислення. Йому вдалося віднайти «точку золотого перетину» між пізньоромантичною та імпресіоністичною традиціями, з одного боку, та сучасним світобаченням, з іншого. К. Бацулевський розцінює творчий метод Е. Кнапіка як «один з найбільш цілісних та цікавих» [5, с. 43] серед покоління середньої генерації композиторів Польщі ХХ століття.¹ Представники її свого часу свідомо відмовилися від ідеї авангарду у чистому вигляді, шукаючи нових шляхів музичного розвитку у зверненні до традиції з позицій новітніх філософсько-естетичних поглядів.

Першим зверненням Кнапіка до вокальної музики став цикл «Три пісні» («Trzy piosenki») до поезій К.-І. Гальчинського для баритона і фортепіано, написаний у 1971 році. Музикознавець М. Дзядек вважає, що «саме у циклі “Trzy piosenki” сформувався зрілий стиль Євгеніуша Кнапіка. Він виокремив жанр вокальної музики у провідний принцип мистецького виразу» [7, с. 29–30]. Ця рання композиція рельєфно окреслила специфіку трактування композитором інтонаційного матеріалу, який зазвичай спирається на тривалий розвиток одного мотиву. Музична мова твору в своїй основі є вільно атональною, з опорою на хроматику. Зв'язок між словом і музикою залишається дуже тісним. Делікатна та вишукана емоційність якнайтонше передає усі нюанси поетичного тексту. Композитор прагне до глибокого аналізу поетичного тексту, деталізації образів, передачі психологічних нюансів, закладених у ньому. Партія фортепіано вражає своєю простотою та багатством колористики, зокрема, у другій пісні – ліричному центрі циклу, де відчутний вплив романтичної та імпресіоністичної поезії, передусім крізь стиль К. Шимановського (Додаток 1).

Наступним кроком у безмежний жанровий простір вокально-інструментальної музики став твір «Нефритова флейта» («La flûte de jade») для сопрано соло і оркестру (1973), де автор вперше звертається до великого симфонічного складу. Цей твір захоплює цікавими сонористичними знахідками (glissando у партії валторн, використання в струнній групі таких прийомів, як *sul ponticello*, *col legno*), зрілістю артистичного виразу, глибиною почуттів, тонким відчуттям вокального та оркестрового тембрів, ювелірним володінням технікою поліпластовості. Поетичною основою

¹ Е. Кнапик, А. Кжановський, А. Ласонь, П. Шиманський, К. Кніттель.

обрано тексти давніх китайських поетів у французькому перекладі Франка Туссена. Цікавим є той факт, що до цих китайських поезій, виданих у 1907 році в перекладі німецькою Гансом Беттге, звертався Г. Малер, пишучи «Пісню про землю». Проте Кнапик у «*La flûte de jade*» пропагує цілком інші пріоритети, ніж Малер. У музиці Кнапіка не відчутно ностальгійного духу *la fin du siècle*. Вже з перших тактів слухач поринає у світ теплих звучностей, де панує витончена кантиленна мелодія, яскраві гармонії на тлі остінатних структур (Додаток 2). Композиція складається з чотирьох частин, де перша, друга і четверта драматургічно режисуються партією сопрано, натомість у третій частині роль консолідуючого центру виконує фортепіано. Вишукана інструментальна палітра обережно підкреслює виразність поетичного слова, розширює тембровий простір кожної з частин. Основу музичної тканини складає мотивна остінатна структура, «на тлі якої сопрано соло (а у III частині – фортепіано) вибудовує свою примхливу мелодичну лінію» [7, с. 39]. Мотивна фігурація у «*La flûte de jade*» стає своєрідним доповненням до партії сопрано та фортепіано, імітуючи гру на флейті. Музичний матеріал цього твору об'єднується за законами лірико-психологічної монодрами з розвинутою системою quasi лейтмотивів, лейтобразів, ритмоформул. Характерними ознаками індивідуального способу мислення композитора в цьому творі є медитативність, статика, самозаглибленість (особливо в останній пісні), що стають домінуючою ознакою і способом протиставлення дієвості та динаміки. Кнапик творить музику глибоко ліричну, в ній панує синтез мелодійності з сонорикою XX століття.

Слід зауважити, що в усіх своїх вокально-інструментальних творах Кнапик свідома обмежує сферу використання сучасних засобів вокальної техніки, таких, як крик, шепіт, видобуття голосом найрізноманітніших шумових ефектів, типових для сонористичних експериментів Лютославського та Пендерецького, надаючи перевагу традиційному співу. Цим композитор підкреслює значення поетичного ряду, який для митця надзвичайно важливий: «Музика з текстом у своїй основі силабічна, вона доповнює текст... Словом можна підкреслити особливий колір і барву звуку... Поетичний текст є для мене підпорядкованим музиці і в жодному разі не навпаки», – пояснює Е. Кнапик [7, с. 98].

Вершинним втіленням таланту композитора у творчому доробку є сопранова «Пісня» («*Le Chant*»), написана у 1976 році для голосу і симфонічного оркестру. Цим твором у 1977 році композитор дебютував на фестивалі «Варшавська осінь». Сама назва окреслює основну ідею композиції: спів. Це ідея, «з якої все зароджується і до котрої все спрямовується. Вона має безпосередній вплив на спосіб формування та проведення музичної фрази в окремих інструментах, а також цілих контрапунктичних та багатоплоскових звукових пластів» [11, с. 100]. Твір написано до фрагменту поеми «Морський цвинтар» французького символіста Поля Валері. Він є одночасним за своєю будовою, з виразним внутрішнім поділом на три розділи. Музична семантика «*Le Chant*» формується субтильною, гіперделікатною звуковою візією «*La flûte de jade*», культивуючи «темні», похмурі звучності, експресію образів та їх співставлень. У цьому творі Е. Кнапик акцентує сонористичний аспект тембрової драматургії, провокуючи цим суто звуковий вимір поезії «*Le Chant*». Це дозволило йому створити надзвичайно пластичну та гнучку вокальну лінію, що тонко реагує на зміст та ритміку поетичного слова. Партія сопрано соло з'являється лише наприкінці

твору (Додатки 3, 3а). Таким чином, вона відіграє важливу роль у створенні композиційної цілісності твору і є «філософським коментарем до розгорнутого інструментального розділу – радше експресіоністичним, ніж імпресіоністичним» [11, с. 101]. Слід також зауважити, що монументальний малерівський склад оркестру (почвірне дерево, 6 валторн, 8 контрабасів) спонукав автора до використання авангардових звукових прийомів: фактурних *glissandi*; звуків, що видобуваються за підставкою у партії контрабасів тощо.

Таким чином, характерною ознакою творчості Е. Кнапіка 70-х років стало захоплення французькою поезією, з її метафоричністю, фонетичними особливостями вірша, яскравістю та своєрідністю ритмічних структур. Це продиктовано, з одного боку, незручністю технічного плану для вокалізації польської мови, а з іншого – браком мелодичної наспівності у польській поезії. Звернення до французької мови збагатило музику Кнапіка витонченими асонансами, прозорою «невагомою» фактурою, вишуканою колористикою звучань, визначило напрямок пошуків нових виразових можливостей музичної мови.

Наступним зверненням митця до поезій Поля Валері стане лірична монодрама «Ніби на березі моря» («*Tak jak na brzegu morza...*») (1977) для камерного ансамблю та стрічки, де переважає імпресіоністична настроєвість та звуковий живопис. Слід зазначити, що в цьому творі змінюється ставлення композитора до функції звуку, який перетворюється в цілісну структуру. Відповідно, це пояснює зростання ролі тембрових і фактурних компонентів музичної тканини. Поезія французького автора в перекладі Романа Колонецького цього разу стає основою речитації записаного на магнітну стрічку голосу (Додаток 4). Властиво, «*Tak jak na brzegu morza...*» не є вокальним твором у класичному розумінні цього поняття, а, скоріше, словесно-музичною композицією, інспірованою поетичним текстом, де домінує асоціативність та імпресивна настроєвість. Саме текст в цій композиції є основою розгортання, впливаючи на загальну атмосферу звучання та композиційну будову цілого.

Серед творів за участю тексту слід ще згадати «Псалми» («*Psalms*») для солюючих сопрано, альт, баритону, мішаного хору та великого симфонічного оркестру, написаних у 1973–1975 рр.; ще не виконану «Медитацію» («*Medytacje*») для сопрано та 13 виконавців на тексти Т. Ружевіча, написану у 1972 році; кантату «Пісні землі» («*Piesni ziemi*») (1982) для сопрано, баритона, мішаного хору та симфонічного оркестру до народних текстів та поезій А. Швідра.

У «Строфах» («*Strofy*») для валторни, баритона та органа (1985) Кнапик ще раз звертається до китайської поезії – Лі Тао По, але вже не у французькому перекладі, як у «*La flûte de jade*», а в перекладі німецькою мовою. Ця одночастинна композиція складається з шести контрастних за характером та образним змістом розділів, пов'язаних між собою тематичними арками та лейтмотивами; основним принципом формотворення в цій композиції є використання трьох строф тексту, що надають твору довершеності. У «*Strofach*» Кнапик оперує насамперед метафорами і символами, елементами, що стануть пізніше ключем до розуміння його монументальної опери «Думки Гелени Трублейн» («*The Minds of Helena Troubleyn*»). Спів у цій композиції потрактовано силабічно.

Звернення до оперного жанру вперше відбувається у 1988 році. На замовлення директора оперного театру «*La Monnaie*» в Брюсселі Євгеніуш Кнапик пише трилогію до текстів бельгійського драматурга Жана Фабре. Цьому твору композитор

присвятив вісім років наполегливій праці. Монументальний твір написано для великого складу: «Скло в голові – від склянки» («Das Glas im Kopf wird vom Glas») – для солюючих голосів, дитячого та мішаного хорів і симфонічного оркестру, «Тихі крики, важкі сні» («Silent Screams, Difficult Dreams») і «Свобода вимагає свободи» («La libertà chiama la libertà») – для солюючих голосів, хору та оркестру. Метою композитора є пошук «власної, автономної музики, котра могла б існувати поза театром, у концертному залі, що промовляла б до слухача зрозумілою йому мовою» [7, с. 105]. Цей триптих став своєрідним синтезом музичної драми, кантати і сольної пісні, наближаючись за принципами драматургії до вагнерівської музичної драми. У виразовому арсеналі трилогії простежується своя внутрішня логіка розвитку, що виявляється у використанні різноманітних способів композиторського письма: від традиційного тонального мислення, через алеаторичність, соноріку, мінімалізм до комплементарних ритмоструктур. Увага композитора зосередилась, у першу чергу, на застосуванні багатства розмаїтих оркестрових барв і фактур, де доволі відчутними є впливи пізньоромантичної стилістики, зокрема, Р. Вагнера, Г. Малера, К. Шимановського, О. Скрибіна. Цікаво, що друга сцена з останньої частини трилогії «La libertà chiama la libertà» – дуєт Хелени і Рагаццо – стане розділом монументального циклу пісень «Вверх до тиші» («Up into the Silence») для сопрано, баритону, струнного квартету і симфонічного оркестру за поезіями Е. Куммінгса (E. E. Cummings), написаного у 2000 році. Цей твір, за словами композитора, мав стати «прощанням з ХХ століттям, з його баченням світу, добра і зла, ставленням до життя, почуття кохання...» [7, с. 96].

Здійснивши короткий огляд вокально-інструментальної творчості Євгеніуша Кнапіка, можна дійти висновку: композитора приваблюють не лише філософські аспекти буття та «психологічні спостереження» (Б. Яворський), але й тяжіння до експерименту, прочитання «вічних» тем крізь призму постмодерного світогляду. У своїх творах митець досить часто звертається до таких сучасних композиторських технік, як контрольована алеаторика (завжди вказує точний час тривання), мінімалізм, сонорність, які збагачують музичний виразовий арсенал композитора і є його «візитною карткою».

І все ж звуковий матеріал вокально-інструментальних композицій Євгеніуша Кнапіка здебільшого ґрунтується на традиційній мажоро-мінорній системі, з чітко вираженими елементами тональності, виокремленням чітких гармонічних структур, яскравій мелодиці кантиленного характеру. Традиційну акордику композитор трактує рівноправно з кластерами та різкодисонантними конструкціями. Дисонанс, таким чином, втрачає природню різкість звучання і стає елементом, що створює оригінальний неповторний колорит. За словами композитора, «на сьогоднішній день не існує жодної різниці між кластером та тризвуком c-e-g» [10, с. 24]. А отже, використання кварт, секст, тритонів, секунд чи терцій не вживається у тональному контексті, а, радше, стає його символом. Як слушно зазначає Е. Вілбург-Мажец, «прикладом цього є останній розділ з циклу «Trzy pieśni» до поезій К.-І. Гальчинського для баритона і фортепіано, де кульмінація на слові «світло» (тональний центр «е») викликає безпосередню асоціацію з символічно-піднесеним трактуванням романтиками тональності E-dur, зокрема, в Четвертій симфонії Малера, «Німецькому Реквіємі» Брамса, другій частині Восьмої симфонії Шуберта» [9, с. 84].

Форма для Кнапіка не є визначальною в загальній будові твору. Композитор вважає, що «форма в сучасній музиці є явищем досить відносним. Вона лише вказує на межі, де існує музичний твір: його початок і кінець» [9, с. 63]. Основними композиційними чинниками митець визначає для себе, у першу чергу, ритм та гармонію, на основі яких вибудовує мелодичний контур.

Поняття «абстракції», музики «для обраних», її відмежованість від широкого кола слухачів є неприйнятним для маестро: «Я вірю, що шанс вижити має музика, яка написана у природній манері і синтезує усе, що відбулося у мистецтві за останні десятиріччя. У минулому ХХ столітті композитори досить часто ставали заручниками своєї системи та власної техніки. Я цього не приймаю» [11, с. 101]. Ці слова Е. Кнапіка можуть бути потрактованими як його мистецьке кредо.

Відтак, надання переваги сучасному способу висловлювання та зацікавленість щоразу оригінальнішою музичною мовою урівноважує цілком традиційне трактування вокалу як яскраво вираженого мелодичного першоджерела, де автор свідомо відмовляється від надмірних перевантажень сонорними ефектами, пропагуючи тим самим стиль, наближений до малерівської вокально-симфонічної пісенності, у своїй основі ліричної. Щирість, простота висловлювання функціонують в музиці Кнапіка як концептуальний елемент, тісно поєднуючись з певними словесно-значеннєвими категоріями.

Поезія, живе інтонування слова та його змістовна точність є для композитора тією першоосновою, з якої вибудовується музична тканина. «Поетичний текст в моїх творах програмує музичне прочитання, є вихідним пунктом появи нового твору. Проте, конкретний літературний зміст не набуває безпосереднього програмного втілення, а є «співтворцем» музично-літературного тексту як інтегральної цілісності», – коментує Кнапик [11, с. 82]. Звідси органічне поєднання поетичного та музичного образу. Звук надає слову певного колориту, конкретизує та доповнює його. Композитор уважно ставиться до суто ритмічних та стилістичних особливостей вербального тексту. Цим також пояснюється взаємопроникнення вокальної, речитативної та побутово-мовної інтонацій. Текстовим підґрунтям у вокально-інструментальних творах Е. Кнапіка є переважно висока символістична поезія, що вимагає від слухача особливої інтелектуальної напруги. Цій поезії притаманні стереофонічна багатоплановість асоціацій, метафоричність, семантична неоднозначність, що близьке художньому світобаченню Євгеніуша Кнапіка.

Образно-концептуальна парадигма вокально-інструментальних творів польського майстра вирізняється багатовимірністю рішень, де завжди домінує особистісний аспект. Панує лірика, поглиблена психологічна настроєвість. Слушною є думка дослідниці творчості Кнапіка Івони Біас, яка називає його шлях «подалішим розвитком романтичного усвідомлення музики» [7, с. 109].

Усе сказане вище є яскравими ознаками індивідуального стилю композитора, особливостей його музичної мови, що походять з музично-естетичних переконань та поглядів митця. Сенс творчого методу Кнапіка – тонкого майстра перевтілення – полягає у вишуканій барвності звукового колориту, особливій інтонаційній пластиці, виокремленні гнучкої яскравої мелодики, тембровій та поліфонічній багатшаровості, ритмічній свободі, подоланні умовностей та позірної штучності. Композитор зосереджується головним чином на проблемах нової чуттєвості та філософії звуку.

Усі ці риси можна вважати особливостями самобутнього стилю вокально-інструментальної музики Євгеніуша Кнапіка – польського авангардиста з рисами пізнього романтизму.

Lyubava Sydorenko. Stylistic attribution of vocal-instrumental works of E. Knapik.

The article defines the individual stylistic manner of the composer, which consists in the original interaction of traditional and modern systems of musical interpretation of the poetic source, emotional saturation, intonation and thematic brightness, the desire for originality of dramatic decisions. The position of the author is distinguished by the maximum deepening in the content of the poetic text, detailing of images, transfer of the psychological nuances put in it; the composer pays attention to the purely rhythmic and stylistic features of the verbal text. The musical language of E. Knapik's vocal-instrumental works is characterized by a deep interpenetration of various lexical elements, stylistic and genre features, where associativity and impressive mood dominate. The aim of the article is to study the original author's stylistic and compositional-dramaturgical features of vocal-instrumental music, interpreted by the Katowice composer E. Knapik, in the aspect of the theory of neo-styles in European musical art of the second half of the XX century. The article uses the methodology and techniques of systematic research, combining cognitive and analytical methods, updated in the study of individual-stylistic amplitude of vocal-instrumental work of E. Knapik. Observations made in the article allow us to conclude that vocal-instrumental music in the interpretation of E. Knapik significantly enriches modern European traditions, differs in the philosophical level of the issue, intellectualization. The artist uniquely synthesizes traditional tonal thinking with innovative tendencies of modern composer's writing, which enrich the composer's musical expressive arsenal and are his "business card".

Key words: vocal-instrumental music, vocal genres, composition style, philosophy of art, Katowice Composers School.

Література

1. Бабіч Б. Постмодерне музикознавство. Енциклопедія постмодернізму. Київ : Основи, 2003. С. 272–276.
2. Бовсунівська Т. Романтизм як особливий тип культури. Українське музикознавство. Київ : 2003. Вип. 32. С. 28–35.
3. Булат Т. П. До питання збагачення традицій камерно-вокальної творчості. Музична критика і сучасність : зб. ст. Вип. 2. Київ : Музична Україна, 1984. С. 39–57.
4. Васина-Гроссман В. А. Камерная вокальная музыка. Музыка XX века : очерки. Москва: Музыка, 1980. Ч. 2. Кн. 3. С. 407–444.
5. Baculewski K. Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków: PWM, 1987. 183 s.
6. Bahr H. Die Überwindung des Naturalismus. Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1994. S. 199–204.
7. Bias I. Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista. Katowice, 2001. 178 s.
8. Fels F. M. Die Moderne. Die Wiener Moderne. Stuttgart, 1994. 238 s.
9. Iżykowski D. Język muzyczny Eugeniusza Knapika na podstawie wybranych dzieł instrumentalnych. Praca magisterska. Gdańsk, 1990. 96 s.
10. Janicka-Słysz M. Eugeniusza Knapika spojrzenia na siebie i na muzykę. *Studio*. № 1. Warszawa, 1995. S. 24–25.
11. Knapik E. «Le Chant». Książka programowa XXI Międzynarodowego festiwalu Muzyki Współczesnej «Warszawska Jesień». Warszawa, 1977. S. 100–101.
12. Machlis J. The Enjoyment of Music. New-York; London : Norton and Company, 1984. 444 p.
13. Wilburg-Marzec E. Warsztat kompozytorski E. Knapika na podstawie wybranych utworów wokально-instrumentalnych. Praca magisterska. Katowice, 1997. 101 s.

References

1. Babich, B. (2003). Postmoderne muzykoznavstvo [Postmodern musicology]. Kyiv : Osnovy. (in Ukrainian).
2. Bovsunivska, T. (2003). Romantyzm yak osoblyvyi typ kultury [Romanticism as a special type of culture]. Kyiv : 2003. (in Ukrainian).
3. Bulat, T. (1984). Do pytannya zbahachennia tradytzii kamerno-vokalnoi tvorchosti [Enriching the traditions of chamber and vocal creativity]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 1984. (in Ukrainian).
4. Vasina-Grossman, V. (1980). Kamernaja vokal'naja muzyka. [Chamber vocal music]. Ch. 2. Kn. 3. Moscow : Muzyka, 1980. (in Russian).
5. Baculewski, K. (1987). Polska twórczość kompozytorska 1945–1984. Kraków: PWM. (in Polish).
6. Bahr, H. (1994). Die Überwindung des Naturalismus. Die Wiener Moderne: Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910. Stuttgart, 1994. (in German).
7. Bias, I. (2001). Eugeniusz Knapik. Kompozytor i pianista. Katowice. (in Polish).
8. Fels, F. (1994). Die Moderne. Die Wiener Moderne. Stuttgart. (in German).
9. Iżykowski, D. (1990). Język muzyczny Eugeniusza Knapika na podstawie wybranych dzieł instrumentalnych. Gdańsk. (in Polish).
10. Janicka-Słysz, M. (1995). Eugeniusza Knapika spojrzenia na siebie i na muzykę. Warszawa. (in Polish).
11. Knapik, E. (1977). «Le Chant». Książka programowa XXI Międzynarodowego festiwalu Muzyki Współczesnej «Warszawska Jesień». Warszawa. (in Polish).
12. Machlis, J. (1984). The Enjoyment of Music. New-York; London: Norton and Company. (in English).
13. Wilburg-Marzec, E. (1997). Warsztat kompozytorski E. Knapika na podstawie wybranych utworów wokálně-instrumentalnych. Praca magisterska. Katowice. (in Polish).

Додаток 1.

$\text{♩} = 100$ **Energico**

tranquillo più lento

we śnie jes - teś mo - ja i pier -

ff

Додаток 2

1

Fl 1,2 3,4

Pf

Tmp

poco a poco crescendo

SOPR

Si j'é tais un arbre ou une plan te

Vn I 1,2,3 4,5 6-8

Vn II 1,2 3,4 5-8

divisi

mf

VI 1,2 3,4

divisi

mf

Додаток 3

26 ♩ = 56

p cantabilissimo, dolcissimo, quieto

Pr.

Ce tolt tran- quil - le, où marchent des co - lom - bes. En - tre les pins pal - pi - te,

Pr.

en - tre les tom - bes; Mi - di le ju - ste y com - po - se de feux. La

Додаток 3а

27 $\text{♩} = 56$ *Tranquillissimo e quasi limpido*
ppp dolcissimo, delicatiss. possibile

1 fl
2 fl
3 fl
4 fl

1 ob
2 ob
3 ob
4 ob

1 cl
2 cl
3 cl
4 cl

cl b

1 fg
2 fg
3 fg

ppp dolcissimo, delicatiss. possibile

1 tr
2 tr
3 tr
4 tr

1 cr
2 cr
3 cr
4 cr
5 cr
6 cr

1 tn
2 tn
3 tn
4 tn

cel

ar

pr.
solo
mer, la mer tou - - - jour re - com - - - men - - - céel O re - - -

ppp dolcissimo, delicatiss. possibile

1,2 vl
3 vl
4 vl
5 vl
6 vl
7 vl
8 vl
9,10 vl
1,2 vl

Додаток 4

Cr 2 *pp*

Vn 3

VI

Vc 1 *pp*

2 *poco rallen.* *pp*

3 *poco rallen.* *pp*

4 *pp*

N.M.

RECIT.

Tak jak na brzegu morza Pomiędzy skarpami ze skał, W granicach łuku czynnego wahadła	Czas daje i wycofuje, Piętrzy i rozpościera, Womituje, polyka znów	Obdarza i żałuje, Sięga wzwyż, pada, zamyka w uścisk i szlocha
--	--	--

N.M.

N.M.

I znów jednoczy się z masą —
Znów powraca do morza...

